

Ελληνικό Γυναικείο (Φεμινιστικό;) Θέατρο: Μια πρώτη προσέγγιση

Μητέρα: Εμένα δε με στραβοκοιτάνε!

Πατέρας: Γιατ' είσαι γυναίκα. Γιατί σ' έχουνε χεσμένη εσένα. Ενώ ο άντρας, αφτός τα υφίσταται όλα. Αφτουνού βρωμίζει το μέτωπο. Αφτός αντιμετωπίζει την κοινωνία. Ξέρεις πώς θα έβλεπα εγώ έναν άντρα, που θα πάθαινε η κόρη του αφτό; Σα να 'ταν αφτός που τον γαμήσανε... Μάριος Ποντίκας, Ο Γάμος.

Ι: Υπάρχει ή δεν υπάρχει ελληνικό γυναικείο (και κατά δεύτερο λόγο φεμινιστικό) θέατρο; Και αν υπάρχει πώς μπορούμε να ορίσουμε τα όρια και τις δυνατότητές του; Με ποιο σκεπτικό και ποιο μεθοδολογικό εργαλείο μπορούμε να μιλάμε σήμερα, την εποχή του μεταμοντερνισμού και του υποτιθέμενου τέλους των ποικίλων δυισμών, για γυναικείο θέατρο από τη μια και φεμινιστικό από την άλλη;

Αυτό είναι το θέμα που θέτω προς συζήτηση στην παρούσα εργασία. Πριν όμως στρέψουμε την προσοχή μας ακαριαία σ' αυτό, πρέπει να δούμε το αντικείμενο του προβληματισμού μας μέσα από το πρίσμα μιας ευρύτερης προσέγγισης. Με άλλα λόγια, πριν αποφανθούμε για το αν υπάρχει ειδικά ελληνικό γυναικείο/φεμινιστικό θέατρο πρέπει να δούμε γενικότερα τι είναι το θέατρο που συζητάμε: υπάρχει πράγματι κάτι που να το διαφοροποιεί από τις τρέχουσες πρακτικές και να το αναγάγει σε ξεχωριστό σώμα/κανόνα, για να δικαιολογείται έτσι και η κριτική μας πράξη; Διαφορετικά διατυπωμένο: υπάρχουν κάποιες εγγενείς ιδιότητες στη γυναικεία γραφή που να τη διαχωρίζουν από την αντρική; Ένα θεατρικό έργο που γράφεται από γυναίκα, φερ' ειπείν, που παίζεται από γυναίκες ή που προσλαμβάνεται από γυναίκες είναι εξ ορισμού «γυναικείο» (ή και «φεμινιστικό»); Και εάν ναι, τότε τι γίνεται με ένα έργο το οποίο έχει μεν μια γυναίκα-ηρωίδα στον κεντρικό ρόλο, είναι όμως εμφανώς συντηρητικό στη φιλοσοφική/αισθητική του θέση ή στην καλύτερη περίπτωση είναι πανομοιότυπο με τα αντρικά μοντέλα θεατρικής γραφής (αυτά που οι φεμινίστριες απομονώνουν σήμερα και ονομάζουν γραμμική, κλειστή γραφή κ.λπ.); Θα το δούμε απλά

* Ο Σάββας Πατσαλίδης είναι αναπληρωτής καθηγητής Θεατρολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης.

σαν άλλο ένα έργο τέχνης που στέκεται αδιάφορο μπροστά στην ιδεολογική ανασυγκρότηση των φύλων;

Ακόμη: Τι γίνεται με τα έργα εκείνα που έχουν ως σημείο αναφοράς τη γυναίκα, είναι όμως δημιουργήματα αντρών δραματικών συγγραφέων; Η Μπλαντς ντυ Μπούα λ.χ. ή η Δεσποινίς Τζούλια απορρίπτονται εκ προοιμίου δεδομένου ότι είναι κατασκευάσματα αντρών (κι ας είναι πολύ πιο «γυναικεία»/«φεμινιστικά» στις θέσεις τους από πολλά έργα του σύγχρονου γυναικείου θεάτρου);

Επιπλέον: Πώς πλησιάζουμε τα έργα εκείνα όπου σκηνοθέτις είναι γυναίκα, επιτελείο όμως, και χρηματοδότης άντρες; Πού τα κατατάσσουμε; Σε μια τρίτη κατηγορία; Και ποια είναι αυτή;

Η μήπως τελικά όλη αυτή η συζήτηση που γίνεται σήμερα στους φεμινιστικούς και τους γυναικίους γενικότερα κύκλους δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα κακόγουστο παιγνίδι κατακερματισμού της ακεραιότητας και της ενότητας της Τέχνης; Ή, αν θέλετε, απλώς άλλο ένα «τρικ» της ακαδημαϊκής κοινότητας η οποία, αφού εξάντλησε τα αποθέματα του παρελθόντος, αναζητεί τρόπους και θέματα για να επιβιώσει μέσα σε μια παμφάγο και επικίνδυνη αγορά, σκαρφιζόμενη λογίων λογίων θεωρίες και πρακτικές τις οποίες επιμόνως προωθεί στην αγορά του λόγου για να τις εγκαταλείψει κάποια στιγμή αργότερα όταν οι νέες οικονομικές και πολιτικές συνθήκες θα ζητήσουν κάτι άλλο, ίσως και τελείως διαφορετικό;

Δεν ξέρω τελικά ποιο μπορεί να είναι το εγκυρότερο κλειδί ανάλυσης του θέματος ή ποια η «φρονιμότερη» απάντηση. Ίσως και να μην μπορεί να υπάρξει «έγκυρο» κλειδί ανάλυσης ή «φρόνιμη» απάντηση, δεδομένου ότι δεν υπάρχει πουθενά μια κοινή, γενικά αποδεκτή μεθοδολογική, αισθητική και ιδεολογική συνισταμένη η οποία να φέρνει κάτω από την ίδια «ομπρέλα» όλες τις εκδοχές της φεμινιστικής γραφής/θεωρίας. Όπως και να το κάνουμε, διαφορετικά εννοούν και υπερασπίζονται το φεμινισμό οι λεσβίες, διαφορετικά οι Αфро-Αμερικανίδες, διαφορετικά οι λευκές μεσοαστές Αμερικανίδες, οι Γαλλίδες, οι Αγγλίδες, οι Ελληνίδες κοκ. Μ' άλλα λόγια, κάθε χώρα, ακόμη και κάθε τάξη και κάθε φυλή τείνουν να ασπάζονται και κάποια δική τους φεμινιστική θέση σε σημείο που μας αναγκάζει να μιλάμε σήμερα για «φεμινισμούς» ή και φεμινιστικά θέατρα, παρά για φεμινισμό και φεμινιστικό θέατρο με την έννοια του ενός/μοναδικού, ιδεολογικά, αισθητικά, τεχνοτροπικά, ιδιώματος. Βέβαια ας μη νομισθεί ότι αυτή η προ(σ)κλητική διασπορά αποκλείει και την οποιαδήποτε μελέτη του θέματος. Οπωσδήποτε τη δυσκολεύει. Κι αυτό είναι φυσιολογικό. Στο κάτω κάτω κάθε προσπάθεια συγκεντρωτικής μελέτης της λογοτεχνίας παρουσιάζει λίγο πολύ τα ίδια προβλήματα. Μήπως το βαπτισθέν ως θέατρο του παραλόγου ή το εξπρεσιονιστικό θέατρο δεν εμφανίζουν τα ίδια συμπτώματα διασποράς; Τι σχέση αλήθεια μπορεί να έχει ο «παράλογος» Άλμπι των προαστίων της Αμερικής με τη μεταφυσική αγωνία του Ιρλανδού Μπέκετ; Κι όμως τους συναντάμε στις ίδιες μελέτες ως εκπροσώπους μιας ευρύτερης θεατρικής κινητοποίησης. Το ίδιο

συμβαίνει και με το Γερμανό εξπρεσιονιστή Κάιζερ και τον Αμερικανό Ο' Νηλ κοκ. Και το ίδιο μπορεί να γίνει και για το φεμινιστικό θέατρο το οποίο, σπεύδω να σημειώσω εδώ ότι, ποσοτικά τουλάχιστον είναι το θέατρο με τη μεγαλύτερη συμμετοχή. Όταν υπάρχουν, στον αγγλόφωνο χώρο μόνο, περισσότερα από 200 καθαρά φεμινιστικά σχήματα (ανσάμπλς) καταλαβαίνει κανείς την απήχηση που έχει. Κι αν σκεφτούμε ότι θέατρα με ελάχιστη απήχηση και συμμετοχή, όπως το φοντουριστικό ή το σουρεαλιστικό λ.χ., έγιναν αντικείμενο πολύ σοβαρών μελετών οι οποίες τους εξασφάλισαν και τη θέση τους μέσα στην επίσημη ιστορία του θεάτρου του 20ού αιώνα, δε βλέπω το λόγο γιατί να μην τύχει της ίδιας μεταχείρισης κι αυτό το θέατρο το οποίο έχει πολλά να δείξει και να μας διδάξει.

Πέραν από τις οποιεσδήποτε επιμέρους διαφορές τους (που και πολλές είναι και σημαντικές) αυτό που ενώνει όλες σχεδόν τις προσπάθειες των γυναικών δραματουργών κάτω από την ονομασία «φεμινισμός» είναι κατά κύριο λόγο ο «γυναικοκεντρισμός» τους, με την έννοια ότι το σύνολο της γραφής τους εστιάζεται μάλλον αποκλειστικά σε κάποιο θέμα αντλημένο από τον κόσμο και διυλισμένο μέσα από τον κόσμο της γυναίκας, τα προβλήματά της, ίσως κάποιες ιδιαιτερότητές της κ.λπ. Κάνοντας μία σύντομη περιδιάβαση των πλέον σημαντικών έργων του σύγχρονου φεμινιστικού ρεπερτορίου θα διαπιστώσουμε, σ' ένα καθαρά θεματολογικό επίπεδο, ότι απασχολούν σχεδόν τα πάντα, εφόσον φυσικά έχουν σχέση με τη γυναίκα και τα προβλήματά της. Είναι εμφανές ότι η βασική πρόθεση των γυναικών συγγραφέων, ανεξάρτητα από το πού στοχεύουν, είναι να δουν και να δραματοποιήσουν το τι είναι πραγματικά η γυναίκα στο σύνολό της, τι την ορίζει, ποιες είναι οι αξίες της, τα προβλήματά της κοκ. Έτσι θέματα από την καθημερινή της ζωή, όπως η γυναικεία φιλία, η εμπειρία της εγκυμοσύνης, τα γηρατειά, η σύνταξη, το μέγαλωμα των παιδιών, οι παιδικοί σταθμοί, η μόρφωση, η καριέρα, η κοινωνική πρόνοια, κ.λπ. όπως και πιο «σκληρά» θέματα όπως ο αλκοολισμός, ο βιασμός, η σχιζοφρένεια, η φυλακή, το έγκλημα κ.λπ. βρίσκουν το δρόμο τους στη σκηνή, σε μία προσπάθεια να επιτευχθεί μια νέα πρόσληψη της πραγματικότητας και μια νέα (ανα)παράσταση των κρυμμένων δεδομένων της. Αυτό που βασικά ενδιαφέρει είναι να ερευνηθεί το φύλο και πέρα από το σεξ και τις καθαρά βιολογικές αφετηρίες του. Τα πάντα, ακόμη και τα πλέον «αθώα» πράγματα προσκολλώνται στο άρμα των κοινωνικών πρακτικών για να φανεί έτσι πιο καθαρά ο ρόλος της εκάστοτε ιστορικής κοινότητας στη διαμόρφωση του ανθρώπου και των αντιλήψεών του γύρω από τις έννοιες «άντρας»/«γυναίκα», «αρσενικό»/«θηλυκό» κοκ.

Τα περισσότερα έργα παριστάνουν τη γυναίκα στο μέσον ή το αποκορύφωμα κάποιας κρίσης (κάτι ανάλογο με το κλασικό *in medias res*). Απογοητευμένα και οικονομικά εξασθενημένα, η ηρωίδα (όχι κατ' ανάγκη φεμινίστρια στις ιδέες της) αναζητά να βρει μέσα στις δαιδαλώδεις δομές της πατριαρχικής κοινωνίας κάποια διέξοδο-απάντηση στα προβλήματα που την απασχολούν και την

παγιδεύουν. Κι ενόσω αναζητεί τις λύσεις οι συγγραφείς επιδίδονται σ' ένα σταδιακό «ξεγύμνωμα» του κοινωνικού μηχανισμού ο οποίος καθορίζει τα όρια και τις δυνατότητες αυτής της αναζήτησης. Το ενδιαφέρον είναι ότι ακόμη και όταν το γυναικείο πορτραίτο είναι αρνητικό (λ.χ. η υστερική γυναίκα – όπως τη συναντάμε στο *Πορτραίτο της Ντόρα*, *The Portrait of Dora* της Helène Cixous και τα *Σημεία Ζωής*, *The Signs of Life* της Joan Schenkar) η τάση είναι να ερευνώνται σε βάθος οι κοινωνικές συνθήκες που δημιούργησαν αυτό το πορτραίτο.¹ Η Cixous, για παράδειγμα, παίρνει μεν την ετυμηγορία του Freud για την Ντόρα, αλλά κάθε άλλο παρά επαναπαύεται στον αφηγηματικό της ιστό. Αντίθετα, επιλέγει μια κάθετη ανάγνωση με την ελπίδα να φτάσει στους εσωτερικούς μηχανισμούς που ορίζουν το υποκείμενο. Βήμα το βήμα δραματοποιεί την προσπάθεια της γυναίκας αυτής ν' αντισταθεί στους παγιδευτικούς, απριόρι ορισμούς και τα απαγορευτικά συμπεράσματα του μεγάλου ψυχολόγου, της αυθεντίας, για να μπορέσει έτσι να αυτο-ορισθεί. Η κατάληξη του απομυθοποιητικού αυτού εγχειρήματος είναι, πάντα κατά τη Γαλλίδα θεωρητικό/δραματοουργό, η αποθέωση της Γυναίκας και η κάθετη απόσχιση της από οτιδήποτε αντρικό. Η άρθρωση του λεσβιακού πόθου, της ανοίκειας επιθυμίας της Ντόρα, υποστηρίζει με το έργο της αυτό η Cixous, αποκλείει εκ των ενόντων την οποιαδήποτε ένταξη της στην αντρική, ετεροσεξουαλική αφήγηση του πρώτου μέντορά της, του Freud.

Ένα άλλο, από τα πλέον χαρακτηριστικά στοιχεία του φεμινιστικού θεάτρου, είναι ο αυτοβιογραφικός του χαρακτήρας. Φυσικό άλλωστε εάν αναλογισθούμε τις σχέσεις του θεάτρου αυτού με το κίνημα για την απελευθέρωση της γυναίκας. Όπως γράφει η Robin Morgan στην εισαγωγή του βιβλίου *Sisterhood is Powerful*, το φεμινιστικό κίνημα είναι το πρώτο κίνημα που βάσισε την πολιτική του, μάλλον δημιούργησε την πολιτική του μέσα από συγκεκριμένες εμπειρίες. «Μάθαμε», γράφει η ιστορικός του φεμινισμού, «ότι αυτές οι εμπειρίες δεν είναι τα δικά μας προσωπικά προβλήματα. Τα μοιράζονται όλες οι γυναίκες, κι έτσι είναι πολιτικά».² Βέβαια να τονισθεί εδώ ότι αυτό απέχει πολύ από το να υποστηριχθεί, όπως κατά κάποιον τρόπο κάνει η κατά τα άλλα πολύ αξιόλογος κριτικός Hellen Keyssar, ότι το αυτοβιογραφικό στοιχείο του φεμινιστικού θεάτρου εμφανίζεται για πρώτη φορά στο χώρο.³ Οπωσδήποτε είναι γνωστή η τάση του θεάτρου (ιδίως του νατουραλιστικού/ρεαλιστικού) να κρύβει το δημιουργό του, θέλοντας έτσι να μετατρέψει σε ένα είδος «ηδονοβλεψία» το θεατή ο οποίος παγιδευμένος στο σκοτάδι της πλατείας παρακολουθεί τη δραματοποίηση του ιδιωτικού μέσω του χαρακτήρα. Από την άλλη όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε και κάποιους που έχουν προηγηθεί. Να σταθούμε στον Strindberg, τον O' Neill, τον T., Williams, τον J. Genet, άτομα δηλαδή που έκαναν το προσωπικό βίωμα θέατρο. Αλλά και αν δε θέλουμε να πάμε πιο πίσω δεν μπορούμε ν' αγνοήσουμε το πιο βασικό απ' όλα: την ίδια τη γενιά του 1960 η οποία πρώτη δίδαξε και στο φεμινιστικό θέατρο την απέκδυση του εαυτού από τα κοινωνικά προσώπια του και την απροκάλυπτη δραματοποίηση της ιδιωτείας του. Δεν είναι τυχαίο άλλω-

στε το γεγονός ότι οι περισσότερες φεμινίστριες δραματουργοί έμαθαν τα μυστικά του χώρου δουλεύοντας με σχήματα ανδρικά. Αναφέρω εν παρόδω τις πρωτοπόρες του χώρου Megan Terry και Roberta Sklar από το *Open Theatre*, και Martha Kearns από το *Bread and Puppet Theatre*. Είναι όμως και η Marth Boesing η οποία άρχισε με το *Firehouse Theatre* και κατόπι δημιούργησε το *At the Foot of the Mountain*. Ακόμη: το *Painted Woman Ritual Theatre* ιδρύθηκε από πρώην μέλη των *Pageant Players*. Η Carol Grosberg άρχισε με το *Bread and Puppet Theatre* πριν δημιουργήσει το δικό της λεσβιακό-φεμινιστικό θίασο. Και τέλος στα μέλη του *It's All Right to be a Woman* είναι πολλά από τους *Pageant Players* και το *Burning City Theatre*. Με άλλα λόγια, η «αυτοβιογράφιση δεν είναι κάτι καινούριο, όπως τόσο έντονα προβάλλεται καμιά φορά στους κόλπους της φεμινιστικής (ιδιαίτερα πρωτοφεμινιστικής) σκέψης και κριτικής. Αυτό που είναι καινούριο, κι εδώ θα συμφωνήσω, είναι ότι για πρώτη φορά η ίδια η γυναίκα αυτοβιογραφείται δημόσια και μάλιστα με τέτοια αμεσότητα ακόμη και ωμότητα. Αντί να τη βλέπουμε να μεταμφιέζει τα προσωπικά της βιώματα τα ανεβάζει στη σκηνή ως ένδειξη ότι καταφάσκει ταυτόχρονα και το «εγώ» της, την παρουσία της, το φύλο και το γένος της. Δηλαδή με κανένα τρόπο δε μασκαρεύει το λόγο της, όπως γινότανε στο παρελθόν, με ψευδώνυμα, προλόγους και απολογίες, σε σημείο που να εξαφανίζει την ταυτότητά της ή να ικανοποιεί τον ορίζοντα των προσδοκιών του άντρα θεατή. Διεκδικεί με όλες τις δυνάμεις της τη θέση της στο Λόγο και στο σκηνικό γίγνεσθαι. Επί τούτοις περιορίζει την απόσταση ανάμεσα στο συγγραφέα (τον εαυτό της) και την ηθοποιό, την ηθοποιό και το χαρακτήρα, με απώτερο σκοπό να μιλήσει «γι' αυτήν» με τη φωνή της, το σώμα και το μυαλό της. Χαρακτηριστικά επί του προκειμένου είναι τα σχόλια του θιάσου *It's All Right to Be a Woman* που παραθέτει η Keyssar γι' αυτό και τα επαναφέρω: «Κάνουμε θέατρο», σημειώνουν στο μανιφέστο τους τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας, «μέσα από τη ζωή μας, τα όνειρά μας, τα αισθήματα και τις φαντασίες μας. Κάνουμε θέατρο ελευθερώνοντας τα μέλη μας που καταπνίξαμε σ' όλη μας τη ζωή. Κάνοντας θέατρο μέσα απ' αυτά τα ιδιωτικά κομμάτια του εαυτού μας είναι ένας τρόπος να πάρουμε και τις εμπειρίες μας στα σοβαρά, να δεχτούμε τα αισθήματά μας ως έγκυρα και πραγματικά».⁴

Ένα επιπλέον στοιχείο που θέλω να προσθέσω εδώ στα χαρακτηριστικά των φεμινιστικών έργων είναι η έκτασή τους η οποία πολύ συχνά δεν ξεπερνά τη μία πράξη. Κι αυτό οφείλεται αφενός στην απειρία πολλών δημιουργών κι αφετέρου στο γεγονός ότι αρκετά από τα έργα αυτά γράφονται είτε επί παραγγελία είτε με σκοπό να παρουσιασθούν σε κάποια ειδική φεμινιστική συγκέντρωση, δηλαδή ως μέρος ενός μεγαλύτερου προγράμματος. Επιπλέον, όπως ορθά το επισημαίνουν οι Myrna Lamb και η Micheline Wandor, είναι πολύ πιο εύκολο να παρασταθεί ένα μονόπρακτο με λίγους χαρακτήρες κι ελάχιστα σκηνικά παρά ένα τρίπρακτο. Τα έξοδα είναι σαφώς λιγότερα.⁵

Να αναφερθώ ακόμη: Στα δομικά χαρακτηριστικά των περισσότερων έρ-

γων, ανεξάρτητα από την έκτασή τους, είναι εμφανής η έλλειψη ενιαίας πλοκής, όπως εμφανής είναι η έμφαση στην ποιητικότητα, το λυρισμό, τις πολλαπλές γωνίες πρόσληψης, την ανομοιομορφία, το τελετουργικό στοιχείο και την κυκλική δομή. Αυτό που φαίνεται ότι προσπαθούν να επιτύχουν στα έργα τους οι δημιουργοί είναι να πάνε όσο μπορούν πέραν από τις «συνεκτικές ενότητες» και τα «ελεγκτικά κέντρα» των παραδοσιακών «αντρικών μορφών», όπως σχολιάζει η D. L. Leavitt,⁶ σε νέες ενότητες, πιο ελαστικές, πιο συλλογικές, προσωπικές, ενστικτώδεις και κατά συνέπεια πιο ανοιχτές στους κραδασμούς του χώρου της (γυναικείας) εμπειρίας. Σχολιάζοντας το θέμα αυτό η Megan Terry σημειώνει ότι το πρόβλημα με τα αντρικά έργα είναι ότι παραπέμπουν σε μία πρωτογενή θεατρική στιβάδα όπου το σύστημα σχέσεων θεμελιώνεται επάνω σε μία αντρική πυραμίδα οι χαρακτήρες της οποίας απλώς περιστρέφονται γύρω από τον έναν άντρα (ο οποίος είναι η αιτία της δράσης, η αφετηρία και κατάληξη), με αποτέλεσμα να προβάλλουν προς τα έξω μόνο ένα μέρος του εαυτού τους, συνήθως υπέρ ή κατά του κεντρικού ήρωα.⁷ Γι' αυτό, διατείνεται μία άλλη κριτικός, η Joanna Russ, πολλές γυναίκες επί τούτοις υιοθετούν την κυκλική δομή αντί τη γραμμική. Είναι και αυτό μέρος της προσπάθειάς τους να αποδεσμευτούν από τον καθιερωμένο (αποστασιοποιημένο) θεατρικό τρόπο κατανόησης των πραγμάτων και να αποκαταστήσουν ότι δεν κατέστη δυνατόν να ταξινομηθεί από την ιστορική/θεατρική γνώση. Γράφει επί του προκειμένου η κριτικός:

Εάν ο αφηγηματικός τρόπος (αυτό που ο Αριστοτέλης ονόμασε «επικό») αναφέρεται σε γεγονότα που συνδέονται μεταξύ τους, με βάση τη χρονολογική τάξη που λαμβάνουν χώρα, και ο δραματικός τρόπος σε οικειοθελείς ανθρώπινες πράξεις που συνδέονται μεταξύ τους τόσο χρονολογικά όσο και αιτιατά, τότε η αρχή δόμησης που θα ήθελα να ονομάσω λυρική αποτελείται από την οργάνωση διάσπαρτων στοιχείων (εικόνες, γεγονότα, σκηνές, χωρία, λέξεις, και ό,τι άλλο θέλετε) γύρω από ένα άφατο (unspoken) θεματικό ή συναισθηματικό κέντρο. Ο λυρικός τρόπος υπάρχει χωρίς χρονολογία ή αιτιότητα. Η αρχή της σύνδεσης είναι διά συσχετισμού.⁸

Φυσικά χωρίς να εμπίπτουν όλα τα έργα σ' αυτή την κατηγορία, υπάρχουν πολλά που όντως ανταποκρίνονται στις προδιαγραφές του ορισμού της Russ. Στέκομαι σε έργα όπως το *Nightclub Cantata* της Elizabeth Swados, το *Viva Reviva* της Eve Merriam, το *Mother Ann* της Myrna Lamb, αλλά και το *Lunch Girl* της Leish Curran, όπου βλέπουμε να εγκαταλείπεται η ιδέα της κεντρικής ηρωίδας – η σταθερά – και να αντικαθίσταται από ένα χορό-γυναικών που, πάλι κατά την Russ, ως ιδέα τουλάχιστον, έχει προηγηθεί του αντρικού χορού της αρχαίας τραγωδίας.⁹

Εν γένει αυτό που χαρακτηρίζει τις προσπάθειες αυτές είναι η επιθυμία της επιστροφής σε ένα θέατρο-τελετή-δοξολογία, ένα θέατρο όπου όλοι/όλες θα

συμμετέχουν σε μια κοινή προσπάθεια δόμησης ενός κόσμου νέου ο οποίος θα γεννηθεί μέσα από την (ανα)γέννηση της συνειδήσης των γυναικών. Δηλαδή έχουμε να κάνουμε με ένα θέατρο *αποκαλυπτικό* – όπως περίπου και το αφρο-αμερικανικό, μόνο που εδώ οι αντρικές (και όχι οι λευκές) αξίες είναι αυτές που αντικαθίστανται σιγά σιγά από τις γυναικείες οι οποίες έρχονται στη σκηνή αυτού του κόσμου για να «γιατρέψουν» την πατριαρχική κοινωνία και παράλληλα να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις αναγέννησής της.

Σχετική με τα παραπάνω (ή και αποτέλεσμά τους) είναι η δημοφιλέστερη (και πλέον μεταμοντέρνα) τεχνική που παρατηρείται στο φεμινιστικό θέατρο: η συνεχής μεταμόρφωση του περιεχομένου, της δράσης, της γλώσσας και του χαρακτήρα. Είναι μια τεχνική που οδηγεί κατευθείαν στη σκέψη του Μπαρτ όταν μιλά για τη διασπορά του νοήματος, όπου καν-ΕΝΑΣ λόγος δεν προβάλλεται υπό τύπον κάποιας σταθεράς που υπάρχει για να αναστέλλει τη διάχυση των σημείων και την οργανισμική τους δραστηριότητα. Όλα συν-βιώνονται, για να παραχθεί έτσι στο τέλος μια παιγνιώδης διαπλοκή άπιαστη στην εξουσία.

Σε αντίθεση λοιπόν με την αυστηρότητα του κλασικού θεάτρου, το φεμινιστικό θέατρο (όπως και ο μεταμοντέρνος χορός) παίζει, ή τουλάχιστον προσπαθεί να παίζει, συνεχώς στα όρια και όχι στο κέντρο. Γι' αυτό και σπάνια θα το δούμε να καταφεύγει στη σκηνή αναγνώρισης (βασικός άξονας δομής του συνόλου σχεδόν των θεατρικών έργων) με πρόθεση να «διαλύσει», όπως δηλώνει η Belsey «το κίνημα μέσα από την επανεγκαθίδρυση της τάξης».¹⁰ Εάν η σκηνή αναγνώρισης είναι το κεντρωμένο σημαινόμενο που οριοθετεί το θεατρικό και κατά συνέπεια το κοινωνικό, η απάντηση του φεμινιστικού θεάτρου, δηλώνουν οι οπαδοί του, πρέπει να είναι η σκόπιμη στρέβλωση που εισάγει στη σκέψη (και την πράξη) ένα νέο σώμα, ασταθές και παρεκκλίνον.

Ενώ στις πιο γνωστές κλασικές θεατρικές φόρμες, υπογραμμίζει η φεμινιστική κριτική, οι πρωταγωνιστές/στριες συνηθίζουν να εγκαταλείπουν ή να εκθέτουν κάποια στιγμή τις ακροβασίες τους ανάμεσα στο πρόσωπο και το προσωπίο, με απώτερο στόχο να προβάλλουν τον αληθινό εαυτό, στο φεμινιστικό θέατρο ο *εαυτός* (με την έννοια του αυτόνομου, σταθερού υποκειμένου) δεν εμφανίζεται ως σταθερός ή κρυμμένος, αλλά μεταβλητός και ποικίλος, ένα «σώμα» χωρίς όργανα, δυσπερίγραπτο και διονυσιακό, ένα συνεχές «άλλο». Στο *Πηγαινέλα* (*Comings and Goings*) της Megan Terry, για παράδειγμα, οι «α-σώματοι» ηθοποιοί ανεβαίνουν στη σκηνή για να βιωθούν απ' όλα, να εκ-κεντρωθούν διά της δι-υποκειμενικότητας. Τους βλέπουμε να καταργούν την αιτία και το αιτιατό, τα δεδομένα των ρόλων τους γύρω από το φύλο/γένος. Επιδεικτικά αντικαθιστούν άλλους ηθοποιούς, τους υποκλέπτουν το λόγο τους πριν αυτοί καλά καλά τον ολοκληρώσουν. Παίζουν τους δούλους, όπως παίζουν και τ' αφεντικά. Δημιουργούν ένα ανερχόμενο πλέγμα ανάμεσα στο πολιτιστικό νήμα και το θεατρικό που αφήνει το θεατή να παρακολουθεί σαστισμένος, ανίκανος να προσδώσει στα δρώμενα οποιαδήποτε ερμηνεία. Απλώς αφήνεται να παρασυρθεί από

το σκηνικό bricolage των εικόνων, τη συνεχή επανάληψη που έχει ως αποτέλεσμα τη μεταμόρφωση του θεατρικού παίγνιου σ' ένα συνεχώς διαφεύγον σώμα. Όπως θα πει σε μια συνέντευξή της στην Dinah Leavitt το 1977 η Megan Terry, επιθυμία της ως δημιουργού δεν είναι να καταστρέψει το θέατρο, αλλά απλά να «εξερευνήσει [μέσω του θεάτρου] τις δυνατότητες αυτού που θα μπορούσε να είναι μία γυναίκα». «Μας έχουν επιβληθεί τόσες προδιαγραφές και ορισμοί», υπογραμμίζει, «που μας είναι δύσκολο να μιλήσουμε για την πραγματική μας ταυτότητα». ¹¹ Και αυτό ακριβώς αποπειράται να πράξει στη σκηνή αυτού του έργου: να μιλήσει για την ενδοχώρα αυτής της σύγχυσης, τη διαφορά ως εκκρεμότητα. Θέλει να μιλήσει για το λόγο της μη-κυριαρχίας, όπου το υποκείμενο θα είναι σε θέση να απορρίπτει τα πάντα και μαζί τα κριτήρια της ορθής σύνταξης και θα αφήνεται να παρασυρθεί από την ασυνταξία και τα λάθη, δηλώνοντας έτσι τη βίαιη εκ-κέντρωσή του από τους ελεγκτές των σημείων. Στα κενά και τις μετέωρες κουβέντες η Terry θέλει να δείξει πως παίζεται ένα παράξενο παιγνίδι αναζήτησης λέξεων πριν από το λόγο, λέξεων (όπως και πράξεων) που αρνούνται να δηλώσουν, για να επαληθευτεί αυτό ακριβώς που ισχυρίζεται η Irigaray στο *Φύλο που δεν είναι Ένα*: η ρευστοποίηση των πάντων.

Ιδού και άλλο ένα παράδειγμα, αυτή τη φορά από το γαλλικό θέατρο. «Εί-ναι ένεκα, ένεκα, ένεκα», γράφει η Emma Santos στο *Le théâtre* (1976), «Έτσι εγώ... Ούτε που... και οι τέσσερις μας στην κουζίνα, και οι τέσσερις στην...» Και εδώ ξαφνικά σταματά ο μίτος της αφήγησης. Αιώρηση. Λέξεις άσφαιρες που μάταια προσπαθεί να τις προλάβει ο Λόγος, για ν' ακολουθήσει η σιωπή. Ποτέ δε θα μας δοθεί η εξήγηση. Όλα πια θα εξαρτηθούν από την καλπάζουσα φαντασία του δέκτη.

Διαβάζουμε πάλι στο *Le théâtre*:

«Ω, Εάν δεν της είχες δώσει τις βρώμικες λέξεις σου, εάν δεν της είχες διδάξει τις λέξεις σου, εάν δεν της είχες υπαγορεύσει εκείνο το μυθιστόρημα, *Matron*, εάν δεν την εί-χες βασανίσει, κτυπήσει, πιάσει να επαναλάβει τις λέξεις σου, εάν την άφηνες να ζήσει χω-ρίς φάρμακα, θα είχε τη δική της γλώσσα. Αυτή που έχει τώρα, που της έδωσες με το ζό-ρι, είναι ένα μπέρδεμα». ¹²

Η εικόνα της α-φωνης/μουγγής γυναίκας-αντικείμενο, η σύγχρονη προέ-κταση της μυθικής Εύας, το αλλότριο κείμενο του πολιτισμού, είναι πασιφανές ότι εξακολουθεί να προβληματίζει αρκετά. Τόσο η Santos όσο και η Cixous, η Boesing, η Daniels και πολλές άλλες δραματουργοί συζητούν (για) και αναζη-τούν επίμονα μια *écriture feminine*, μια (ιδιό)γλωσσα που να βασίζεται όσο γί-νεται πιο πολύ στη γυναικεία σεξουαλικότητα και μέσα από την οποία θα μπο-ρέσει να γεννηθεί μία νέα κειμενικότητα διαφορετική από την αντρική, αλλά και από την ήδη καθιερωμένη γυναικεία. Σ' αυτούς τους χώρους προβληματισμού κινείται και η Γερμανίδα Pina Bausch με το *Wuppertal Dance Theatre*, η οποία α-

ποτελεί για τους κριτικούς μια από τις σημαντικότερες μεταμοντέρνες παρουσίες.

Μ' αυτά τα πολύ επιγραμματικά ως είδος εισαγωγής ολοκληρώνω την ενότητα αυτή λέγοντας ότι: ναι, και ποσοτικά και ποιοτικά υπάρχει «φεμινιστικό θέατρο» με μία μόνο βασική διευκρίνιση: η «ιδιομορφία» (με την καλή έννοια) του θεάτρου αυτού δεν πρέπει να εντοπίζεται αποκλειστικά στο φύλο του δημιουργού (μολονότι άκρως σημαντικό) ή τις προθέσεις του, ούτε σε κάποια δύναμη αρσενική ή θηλυκή γραφή (γιατί σε μια τέτοια περίπτωση θα έπρεπε να δεχθούμε τα γνωστά στερεότυπα περί αντρικής/αρσενικής=ρωμαλέας γραφής και γυναικείας/θηλυκής=ευαίσθητης, ασθενούς – πράγμα που θέλω να πιστεύω ότι έχει ξεπερασθεί). Εκεί που υπάρχει νομίζω η ειδοποιός διαφορά (η οποία ξεχωρίζει και το γυναικείο από το φεμινιστικό θέατρο) είναι στην ικανότητα του/της δημιουργού να επαναδιαπραγματεύεται τη συνολική θέση της γυναίκας μέσα στην ίδια την κοινωνία και τα (ανα)παραστατικά της συστήματα. Μ' αυτή την έννοια φεμινιστικό ονομάζω το θέατρο το οποίο ασχολείται και με το «τι» των πραγμάτων, ήγουν τις κατακτήσεις των θιασωτών του στον ερευνητικό χώρο και με τον τρόπο περι-γραφής, αντι-γραφής και γραφής τους. Δηλαδή μιλάμε για είσοδο στο ίχνος (κι όχι στην επιφάνεια) της γραφής, για να καταφύγω σε μία εύστοχη ντεριντιανή ρήση.

Τώρα το πού θα καταλήξουν όλα αυτά που βρίσκονται υπό εξέλιξη ο χρόνος θα δείξει. Πάντως το βέβαιο είναι ότι πολύ σύντομα το φεμινιστικό θέατρο θα συγκατοικήσει με τις καθιερωμένες θεατρικές μορφές. Η περιθωριακή του υπόσταση ανήκει πλέον στο παρελθόν. Άλλωστε το γεγονός και μόνο ότι τα Τμήματα Γυναικείων Σπουδών στα πανεπιστήμια του δυτικού κόσμου πολλαπλασιάζονται με μεγάλη ταχύτητα είναι ένα ελάχιστο δείγμα τόσο της μεγάλης δραστηριοποίησης των γυναικών όσο και της όλο και πιο μεγάλης ακτινοβολίας του λόγου τους μέσα στον κατ' εξοχήν «εξουσιαστικό» μηχανισμό, το ίδιο το πανεπιστήμιο.

II: Μ' αυτά τα γενικά σχόλια ως εισαγωγή επαναφέρω το ειδικότερο ερώτημα που έθεσα στην αρχή του παρόντος κειμένου: τελικά υπάρχει ελληνικό φεμινιστικό θέατρο, που να δικαιολογεί και κάποια ειδική μεταχείριση ή αναζητούμε ψύλλους στ' άχυρα;

Πριν προχωρήσω σε οποιαδήποτε απάντηση νιώθω υποχρεωμένος να προσθέσω υπό τύπον επεξηγηματικού σχολίου το εξής: εξ όσων γνωρίζω αυτή είναι και η πρώτη προσπάθεια προσέγγισης του θέματος αυτού και ως εκ τούτου είναι πιθανό μερικά από τα στοιχεία που προσκομίζονται ως «τεκμήρια» να είναι ελλιπή, στην καλύτερη περίπτωση. Έκανα μεγάλες προσπάθειες, πολλές φορές επιστημονικά ανορθόδοξες, για να εντοπίσω το υλικό που μ' ενδιέφερε. Στράφηκα σε κάθε είδους πηγές. Η παντελής έλλειψη όμως κάποιας, έστω και στοιχειώδους, βιβλιογραφίας σε συνδυασμό με την ιδιαιτερότητα του ίδιου του

αντικειμένου, τα συσσωρευμένα προβλήματα ταξινόμησης και αξιολόγησης των ευρημάτων μετέτρεψε μια απλή έρευνα σαν κι αυτή σε πραγματικό Γολγοθά. Στη διαδικασία εντόπισης των διάσπαρτων κειμένων (πολλές φορές διά τηλεφώνου ή δι' αλληλογραφίας) βρήκα πολλά θεατρικά έργα γυναικών που κυκλοφόρησαν στο εμπόριο με αυτοχρηματοδότηση. Αυτά τελικά τα απέκλεισα, παρ' όλο που διαβάζοντάς τα συνάντησα, εάν όχι την ποιότητα που θ' αναζητούσε ένας μελετητής (πολλές φορές ήταν βασανιστικά χαμηλή), κάποια θεματικά ενδιαφέροντα αρκετά αποκαλυπτικά ως προς τις γενικότερες τάσεις του «γυναικείου» λόγου στην Ελλάδα, (ιδιαίτερα από γυναίκες ενταγμένες στον αριστερό χώρο). Όπως απέκλεισα και τη δουλειά επιθεωρησιογράφων, όπως η Δ. Παπαδοπούλου, η Α. Στεφανοπούλου κ.ά. η οποία μολονότι έχει κάτι να δείξει, ανήκει σ' ένα άλλο είδος θεατρικού προβληματισμού που δεν ενδιαφέρει την παρούσα εργασία. Όπως δεν ενδιαφέρει και το παιδικό έργο, το οποίο αν και αναφέρεται σποραδικά στις σελίδες που ακολουθούν, δεν αναλύεται ούτε χρησιμοποιείται για τη εξαγωγή συμπερασμάτων.

Κοντολογίς, τα έργα που τελικά επέλεξα για να με βοηθήσουν να κάνω έναν απολογισμό της φυσιογνωμίας του γυναικείου/φεμινιστικού θεάτρου στην Ελλάδα θα μπορούσαν να χωρισθούν στις εξής γενικές κατηγορίες: 1) έργα αναγνωρισμένων ή απλώς γνωστών συγγραφέων (όπως Αναγνωστάκη, Λυμπεράκη, Βέργου, Μητροπούλου, Λαμπταδάρиду, Ιακωβίδου κλπ.), 2) έργα συγγραφέων που εμφανίσθηκαν τουλάχιστον μία φορά σε επαγγελματική σκηνή (όπως η Καρίνα Ιωαννίδου με το *Σκίστε τη Γάτα*, ΚΘΒΕ, 1991, η Ασλανίδου και η Κονδύλη με τα *Φυτά Εσωτερικού Χώρου*, από τη Στοά του Θ. Παπαγεωργίου, 1981, η Φ. Τρέζου με τον *Αρχιτέχτονα*, Εθνικό Θέατρο, 1971), 3) έργα βραβευμένων συγγραφέων (στέκομαι στο *Συμβιβαστήκαμε* της Μ. Ζαρόκωστα, Εθνικό, 1991-92), 4) έργα συγγραφέων που εκδόθηκαν από καθιερωμένους Εκδοτικούς Οίκους (όπως η Κρανιδιώτη από την Εστία, οι Σφακιανάκη, Τομαζάνη, Τζόβλα από τη Δωδώνη, η Έλλη Παπαδημητρίου από τον Κέδρο) και 5) τέλος έργα συγγραφέων που καθιερώθηκαν πρώτα σε άλλους λογοτεχνικούς χώρους πριν στραφούν στο θέατρο (έχω υπόψη μου την Αλεξίου, τη Ζωγράφου, την Καρέλλη, τη Λαϊνά κ.λπ.).

III: Πρέπει να ομολογήσω ότι πριν αρχίσω την έρευνα αυτή είναι ζήτημα εάν είχα υπόψη μου το έργο δέκα περίπου γυναικών, κι αυτό όχι ολοκληρωμένο. Ένα χρόνο αργότερα, κι αφού είχα ψάξει με αρκετή φροντίδα τα αρχεία των τελευταίων σαράντα περίπου χρόνων διαπίστωσα, κι αυτό προς μεγάλη μου έκπληξη, ότι οι γυναίκες συγγραφείς ξεπερνούν τις σαράντα.¹³ Απ' αυτές βέβαια θα δει κανείς ότι ελάχιστες περιέπεσαν στην αντίληψη των κριτικών. Οι περισσότερες περάσανε μέσα από το μίξερ της ανωνυμίας και εξαφανίσθηκαν, στη χειρότερη περίπτωση, ή απλώς «επέπλευσαν», στην καλύτερη – με την έννοια ότι δε μελετήθηκαν σοβαρά εξόν από κάποιες φευγαλέες, ανώδυνες, θα τις έλεγα, α-

ναφορές στο έργο τους.¹⁴ Για παράδειγμα, περιδιαβάζω την εισαγωγή της Αλίκης Μπακοπούλου-Χωλς στο νεοελληνικό θέατρο και βλέπω ότι σε ένα σύνολο 65 περίπου αναφορών σε ελληνικά έργα 12 απ' αυτά ανήκουν σε γυναίκες (Χατζοπούλου-Καραβία, Τρέζου, Ζαχαράκη, Ζωγράφου και φυσικά Λυμπεράκη και Αναγνωστάκη που αναλύονται εκτενέστερα). Αριθμός διόλου ευκαταφρόνητος. Το θέμα όμως βρίσκεται αλλού. Πιο συγκεκριμένα: αναζητώ να βρω την Κ. Μητροπούλου (κυρίως) και κατά δεύτερο λόγο την Μ. Λαμπαδαρίδου, τη Μόνα Μητροπούλου και τη Λιλή Ιακωβίδου που, είτε αρέσει είτε όχι, το γεγονός και μόνο ότι μέρος της δουλειάς τους ανέβηκε στην κρατική σκηνή (έχω υπόψη μου το *Γυάλινο Κιβώτιο* της Λαμπαδαρίδου 1970-71 και *τους Ακροβάτες* της Μητροπούλου 1974-75, στη Νέα Σκηνή του Εθνικού) ή βραβεύτηκε από κρατικούς φορείς (αναφέρομαι στο *Υπάρχουν Δρόμοι για Όλους* και *Ο Δαίμονας* της Ιακωβίδου) σε αναγκάζει να τις λάβεις υπόψη ή έστω να δικαιολογήσεις το γιατί τις αποκλείεις. Αναζητώ επίσης έστω και μια μικρή αναφορά στη πρωτοποριακή, για την εποχή της, δουλειά (που δυστυχώς παραμένει ακόμη αδημοσίευτη) της Μαριέτας Ριάλδη. Πουθενά. Και διερωτώμαι: Δεν έχει θέση μήπως; Κι αν ναι, με ποια αιτιολογία. Μήπως είναι πολλές αυτές οι γυναίκες θεατράνθρωποι που επιχείρησαν τα ανοίγματα της Ριάλδη σε μια εποχή ιδιαίτερα δύσκολη για το θέατρό μας; Φυσιολογικό είναι λοιπόν να αναρωτηθεί ο αναγνώστης: με ποια κριτήρια ταξινομεί το υλικό της η ιστορικός; Γιατί αναφέρεται ειδικά στην Τρέζου, λόγου χάρη, με τα δύο-τρία γνωστά έργα κι όχι στην σαφώς παραγωγικότερη και, γιατί όχι, πιο ολοκληρωμένη Μητροπούλου ή Ιακωβίδου; Επιπλέον:

Στο μοναδικό αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάξω* στο νεοελληνικό θέατρο είναι αξιοπρόσεχτο το γεγονός ότι υπάρχει μόνο μία σύντομη, εισαγωγική μελέτη για την Αναγνωστάκη από τη Μπακοπούλου-Χωλς και τίποτε άλλο. Στο ίδιο αφιέρωμα ο Κώστας Γεωργουσόπουλος επιλέγει 22 έργα τα οποία βαφτίζει ως τα καλύτερα της δεκαετίας. Απ' αυτά δύο είναι «γυναικεία»: *Νίκη*, *Κασέτα* – και τα δύο της Αναγνωστάκη. Όσο για το σύντομο σημείωμά του, όπου σχολιάζει την κατάσταση του σύγχρονου θεάτρου στη χώρα, ο κ. Γεωργουσόπουλος κάνει απλώς μια ονομαστική αναφορά στις Αναγνωστάκη, Βέργου και Ασλανίδη/Κονδύλη. Στο ίδιο αφιέρωμα πάλι ο Βάιος Παγκουρέλης αναφέρεται φευγαλέα στην Αναγνωστάκη και τη Βέργου και η Κοιλάκου στην Ελένη Χαβιαρά για τις *Δάφνες*.

Παραμένοντας στα αφιερώματα αναφέρω εδώ και το τεύχος 24 του περιοδικού *Εκκίνηση* (Άνοιξη 1990) όπου και πάλι είναι εμφανής η απουσία των γυναικών δημιουργών. Ενώ επιχειρείται απ' όλους τους συνεργάτες του τεύχους μία συνολική εκτίμηση των θεατρικών πεπραγμένων του τόπου, σε κανένα σημείο, πλην ανώδυνων, φευγαλέων παρατηρήσεων, δε γίνεται αισθητή η παρουσία ή ο ρόλος των γυναικών. Βέβαια αναγνωρίζεται, πάντοτε εν παρόδω, η σημασία της Αναγνωστάκη στην όλη εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου (τόσο από το Βουτέρη όσο και από τους Λιγνάδη και Πούχνηρ) πέρα όμως απ' αυτό ελάχιστα

πράγματα ουσίας. Η Λυμπεράκη εμφανίζεται μια-δυο φορές (Λιγνάδης, Πούχχερ) απλά και μόνο για να τονισθεί η διαφορετικότητά της από το ιθαγενές σώμα της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας και όχι η σημασία της και ο ρόλος της (όποιος και να 'ναι αυτός) στην όλη πορεία του ελληνικού έργου τα τελευταία 40 περίπου χρόνια.

Έχουμε ακόμη την ογκώδη εργασία του Δημαρά για τη νεοελληνική λογοτεχνία, όπου στις 400 σελίδες ο γνωστός ιστοριογράφος αφιερώνει 11 όλες κι όλες σελίδες στο θέατρο μέσα στις οποίες αναφέρει εν παρόδω, χωρίς κανένα σχόλιο, τις Λυμπεράκη, Αναγνωστάκη.

Ο Μήτσος Λυγίζος στη δικιά του δίτομη, και μάλλον θα έλεγα πρόχειρη, μελέτη για το νεοελληνικό θέατρο αναφέρει την Αναγνωστάκη και την Έλενα Πανταζώνη. Ούτε σε υποσημείωση δεν εμφανίζονται η Λυμπεράκη, η Μητροπούλου κ.λπ.

Τέλος ακόμη και σε πιο πρόσφατες, πιο συγκροτημένες μελέτες, εξακολουθεί να εμφανίζεται το ίδιο φαινόμενο. Στα *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, για παράδειγμα, ο Βάλτερ Πούχχερ απλώς καταχωρεί χωρίς σχόλια την Αναγνωστάκη, ενώ ο Θόδωρος Γραμματάς, στην εν γένει ενδιαφέρουσα δουλειά του για το νεοελληνικό θέατρο, αναφέρει και σχολιάζει εν συντομία τον Αντόνιο και τη *Διανυκτέρευση* της Αναγνωστάκη και το *Τραγούδι της Δουλειάς* της Στ. Λαμπάκη και τίποτε άλλο. Ήτοι, τρία έργα γυναικών επί συνόλου 63. Παράλληλα ο εν λόγω μελετητής κάνει και την εξής ενδιαφέρουσα κίνηση: στα σημεία όπου μιλά για χειραφέτηση των γυναικών ηρωίδων αντλεί όλα τα παραδείγματά του από άντρες συγγραφείς, αντί από γυναίκες – που θα ήταν ίσως και το πιο λογικό. Είναι αναμφίβολα μία επιλογή αρκετά «περίεργη» που μας αναγκάζει να διερωτηθούμε: μήπως ο κ. Γραμματάς παρακάμπτει την, έστω ισχνή, παρουσία των γυναικών στο θέατρο (με εξαίρεση μια-δυο περιπτώσεις, όπως είπαμε) απλά και μόνο γιατί δεν αξίζει τον κόπο να ασχοληθεί σοβαρά μαζί της ή γιατί βρίσκεται έξω από τον «κανόνα» του θεάτρου μας; Ανεξάρτητα από την απάντηση η ουσία παραμένει και μας επαναφέρει στο ίδιο ερώτημα το οποίο συνοψίζεται ως εξής: τελικά ποια κριτήρια υπεισέρχονται στην τελική εκτίμηση των πραγμάτων; Υπάρχουν κάποιες οικουμενικές, γενικά αποδεκτές αρχές γύρω από το τι είναι δόκιμο και τι αδόκιμο οι οποίες βοηθούν την κριτική να τακτοποιεί τα έργα σε κατηγορίες, ανάλογα με το βαθμό που συμφωνούν με τις καθιερωμένες αρχές αξιολόγησης; Και όχι μόνο. Επί του προκειμένου: έχουμε αρκετά τεκμήρια για να μας πείσουν ότι μπορούμε να κλείσουμε ένα κεφάλαιο έρευνας το οποίο δεν έχει καλά καλά αρχίσει;

Για μία πιο εμπειριστατωμένη απάντηση ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά για να δούμε τελικά εάν ο αποκλεισμός των περισσότερων γυναικών δραματουργών από τις σελίδες της κριτικής έχει κάποια «αντικειμενική» βάση.

IV: Κατ' αρχήν να σημειωθεί ότι η Ελληνίδα δραματουργός, σε αντίθεση

με τον Έλληνα συνάδελφό της, αλλά και σ' αντίθεση και με τη γυναίκα-ηθοποιό,¹⁵ μπαίνει στο χώρο της θεατρικής γραφής με πολύ μεγάλη καθυστέρηση. Μολονότι η πρώτη εμφάνιση γυναίκας συγγραφέως χρονολογείται από το 1826, όταν η Ευανθία Καϊρη δημοσίευσε στο Ναύπλιο το ιστορικό δράμα *Νικήρατος* (το οποίο ας σημειωθεί «έκλεψε» η Ελπίδα Κυριακού το 1870 και το δημοσίευσε ως δικό της με τον τίτλο *Η Άλωση του Μεσολογγίου*), ο χώρος παραμένει τελείως παρθένος μέχρι και τα μέσα του 20ού αιώνα. Φυσικά έχουν προηγηθεί κάποια «καλοφτιαγμένα» και βραβευμένα κείμενα από τη Λιλή Ιακωβίδου (το 1937 με τα *Εύκολα Θύματα* και ένα χρόνο αργότερα με τα *Κορίτσια*), τα οποία όμως με κανέναν τρόπο δε σηματοδοτούν τις αφετηρίες ενός «άλλου» θεάτρου στον τόπο μας, ενός θεάτρου «άλλων» προσανατολισμών και στόχων. Αυτό που μας δίνει η Ιακωβίδου είναι ένα έντεχνο και αρκετά δουλεμένο αναμείγμα κάποιων καθιερωμένων στερεότυπων που ενώ υποτίθεται αγωνιούν για την «κατάντια» τους ούτε ρωτούν ούτε διερωτώνται. Υπακούουν σ' ένα ευρύτερο θεατρικό πλέγμα μίας κοινωνίας αυστηρώς πατριαρχικής όπου κι αυτό το γυναικείο κίνημα (1920-1930) δε φαίνεται ικανό να επηρεάσει οποιοσδήποτε καλλιτεχνικές / θεατρικές ζυμώσεις. Για παράδειγμα, διερωτάται η ηρωίδα της Ιακωβίδου σ' ένα από τα καλύτερά της έργα: «Κι από πού ν' αντλήσω τη δύναμη για να παλέψω;... Από τους άντρες που αγαπήσαμε και κουρελιάσανε τα αισθήματά μας; Από τους άντρες που αγκαλιάσαμε και ξεφτιλίσανε τα κορμιά μας; Ή από τον πατέρα μας; Αυτόν το μεγάλο υπεύθυνο; Από πού;...» Για ν' απαντήσει η αδερφή της: «Από τον εαυτό σου» (*Υπάρχουν Δρόμοι για Όλους*. Ιδού λοιπόν η θέση: άκρως «φεμινιστική», τουλάχιστον στη διατύπωση και τις προθέσεις της. Το πρόβλημα όμως είναι ότι αυτή η θέση παραμένει χωρίς αντι-θέση και μοιραία χωρίς σύν-θεση. Έτσι μετέωρη όπως είναι οδηγεί τη μεν μία αδερφή, τη Λίτσα, στη μελοδραματική λύση του ποτού και κατόπιν της αυτοκτονίας και την άλλη, τη Μαρία, σε κάποιο άσυλο όπου ως μία άλλη «αδερφή Τερέζα» θυσιάζει τη ζωή της για το χατίρι των παιδιών προβληματικών οικογενειών... Δηλαδή και πάλι έχουμε τη στερεότυπη εικόνα της γυναίκας-θύματος η οποία ανεβαίνει μεν στη σκηνή αγκαλιά με τα προβλήματά της, αδυνατεί όμως να φέρει μαζί της κάποιες νέες μεθοδεύσεις. Απλώς γίνεται κι αυτή χρονογράφος της κρίσης αντί αποδομικής της κρίσης, όπως το πιθανότερο θα το επιχειρούσαν κάποιες άξιες φωνές του σύγχρονου φεμινιστικού θεάτρου.

Την ίδια περίπου περίοδο με την Ιακωβίδου γράφει τα πρώτα θεατρικά της έργα η Έλλη Αλεξίου (όπως το *Μια Μέρα στο Γυμνάσιο*) τα οποία αν και πολιτικά φορτισμένα και ιδεολογικά «προχωρημένα», τεχνοτροπικά είναι τελείως αδιάφορα, όπως αδιάφορα είναι κάποια πρωτόλεια της Γαλάτειας Καζαντζάκη τα οποία δε νομίζω πως αντέχουν το βάρος οποιασδήποτε κριτικής.

Μ' αυτά υπόψη λοιπόν, πιστεύω πως η πρώτη αξιολογή/ξεχωριστή, βαθιά γυναικεία, φωνή στο θεατρό μας δεν είναι άλλη από τη φωνή της Μαργαρίτας Λυμπεράκη η οποία όταν προσγειώθηκε στο θεατρικό χώρο κάποια στιγμή στα

μέσα της δεκαετίας του 1950 πραγματικά έφερε μέσα στις αποσκευές της νέα υλικά, πρωτόγνωρα στο ελληνικό θέατρο. Αυτή η γυναίκα, που εμφανίσθηκε κυριολεκτικά από το πουθενά – με την έννοια ότι, σε αντίθεση με τον άντρα συνάδελφό της (που είχε μία ολόκληρη αντρική παράδοση να τον στηρίξει και να τον εμπνεύσει), η Λυμπεράκη δεν είχε να στηριχθεί σε κάποια εγχώρια (γυναικεία, δε συζητάμε καν για φεμινιστική) παράδοση που να διεκδικεί το δικό της πιστοποιητικό γεννήσεως ή έστω κάτι που να τη διαφοροποιεί από τις τρέχουσες, αποκλειστικά αντρικές, πρακτικές – μολονότι έχει αγνοηθεί από την κριτική – είναι χωρίς αμφιβολία ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο της εγχώριας θεατρικής πραγματικότητας κι ίσως (αυτό θα το δείξω αργότερα) το μόνο «φεμινιστικό». Η Λυμπεράκη, τη στιγμή που εμφανίζεται στο χώρο, είναι σαν να εμφανίζεται μέσα σ' ένα σενάριο που έχει γραφτεί πριν απ' αυτή και φυσικά όχι γι' αυτήν. Σε μία εποχή με εμφανέστατα τα «φυλικά» και τεχνοτροπικά της περιγράμματα η συγγραφέας-Λυμπεράκη είναι εκ των πραγμάτων αναγκασμένη να επιλέξει ανάμεσα σε δύο πράγματα: την αποστασιοποίηση από την τρέχουσα αντρική πρακτική (όπως την καθιερώνει η νεο-ηθογραφία του Καμπανέλλη) ή, που είναι και το λιγότερο επώδυνο, τη μίμηση. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η Μαργαρίτα Λυμπεράκη με το έργο της φαίνεται να επιλέγει την πρώτη ατραπό, την πιο δύσκολη. Δείχνει ξεκάθαρα ότι θέλει να μιλήσει με τη φωνή της, θέλει να μιλήσει τη γλώσσα του σώματός της. Το γνωρίζει ότι είναι η πρώτη που αποπειράται κάτι τέτοιο. Κι όμως επιμένει να επιζητεί τη χειραφέτηση του λόγου της. Φιλοδοξεί ν' ανοίξει δρόμους. Επί τούτοις αφήνει ελεύθερο το θεατρικό της αισθητήριο. Γράφει ευθύς εξαρχής σε ένα θεατρικό ιδίωμα τελείως έξω από την τρέχουσα ελληνική πραγματικότητα και οπωσδήποτε αρκετά χρόνια μπροστά από την εποχή του. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι, με κανέναν τρόπο δε συγκλίνει η *Γυναίκα του Κανδαύλη* λ.χ. ή οι υπέροχες *Δαναΐδες* με την *Πρώτη Μέρα της Δημιουργίας* του Καμπανέλλη ή με τα ξεπερασμένα, λαϊκίστικα δημιουργήματα του Νότη Περγιάλη. Η *Γυναίκα* και οι *Δαναΐδες* είναι έργα που τόσο στο επίπεδο της φόρμας (ιδιαίτερα οι *Δαναΐδες*) όσο και στο επίπεδο του θέματος σου δίνουν την εντύπωση ότι γράφτηκαν μόλις τα τελευταία χρόνια, μέσα στην καρδιά του φεμινιστικού κινήματος. Μιλούν με αναπτυσσόμενη ευαισθησία τη γλώσσα των φύλων και των δια-προσωπικών σχέσεων. Δε χρονογραφούν την κρίση, την ανατομούν, την κάνουν θεατρική εικόνα, έξοχο δρώμενο. Αντίθετα τα έργα σύγχρονών της, χωρίς κατ' ανάγκη να χωλαίνουν πουθενά, αναμφίβολα προδίδουν την ηλικία τους, εμφανίζονται κουρασμένα, εάν όχι εξαντλημένα. Τους λείπει η πολύ βαθιά θεατρικότητα που διαβρέχει το σώμα των έργων της Λυμπεράκη. Άλλωστε μόνο έτσι εξηγείται και το γεγονός ότι η Λυμπεράκη καθιερώνεται πρώτα στο εξωτερικό (Γαλλία) και μετά στην ιδιαίτερή της πατρίδα. Σε μία Ελλάδα βουτηγμένη στο νατουραλισμό / ρεαλισμό / ηθογραφία και πνιγμένη στην υστερία του μετεμφυλιακού κλίματος δε βλέπω πώς θα μπορούσε να χωρέσει ένας ανήσυχος μυθοπλάστης όπως αυτή. Βέβαια αυτό μπορεί σε τελευταία ανάλυση ν' αποδεικνύε-

ται, κατά κάποιον τρόπο, ευεργετικό για την ίδια τη συγγραφέα, (αφού την κάνει ευρύτερα γνωστή), για το ελληνικό θέατρο όμως λειτουργεί σίγουρα ανασταλτικά με την έννοια ότι το αφήνει χωρίς μια «άλλη», εναλλακτική φωνή με αποτέλεσμα αυτές που χρονολογικά ακολουθούν να συνεχίσουν να γράφουν στο κενό, ψάχνοντας τα πρότυπά τους σε χώρους στην καλύτερη περίπτωση ιδεολογικά και αισθητικά αλλότριους. Χωρίς δική τους παράδοση για ν' αντλήσουν ιδέες, υλικό κ.λπ., χωρίς το δικό τους ακροατήριο για να στηρίξει κάποια ανοίγματα ανοιγμάτων τους, χωρίς καμία παρουσία είτε στο χώρο των πανεπιστημίων είτε στο χώρο του τύπου, χωρίς ένα οργανωμένο γυναικείο κίνημα για να τις στηρίξει¹⁶ και φυσικά χωρίς οικονομικό ανάστημα (που θα τις έκανε λιγότερο εξαρτώμενες), οι Ελληνίδες δραματουργοί είναι από την αρχή αναγκασμένες να μπουκνουν και να επιβιώσουν σ' ένα χώρο ανδροκεντρικό και μία κοινωνία στη βάση της πατριαρχικής, με κυρίαρχες τις παραδοσιακές αντιλήψεις γύρω από το γάμο, τη μητρότητα, τη σεξουαλικότητα, τον επαγγελματισμό, τον έρωτα, την προίκα, τις σπουδές κοκ.¹⁷

Επιπλέον, μέσα σ' αυτή την πραγματικότητα με τα σαφή κοινωνικά και ιδεολογικά περιγράμματα, έχει σημασία ότι τα σκόρπια ακούσματα του διεθνούς ρεπερτορίου που φτάνουν μέχρις εδώ είναι κυρίως από το χώρο του παραλόγου (Μπέκετ, Ιονέσκο, Αραμπάλ, Ζενέ, και λίγο αργότερα Άλμπι και Πίντερ), του ποιητικού ρεαλισμού (Μίλλερ, Ουίλλιαμς), του μπρεχτικού ιδιώματος, πού και πού των «οργισμένων νιάτων» του Όσμπορν και, όπως πάντα, σ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, Ίψεν, Πιραντέλλο, Στρίντμπεργκ και φυσικά των μεγάλων κλασικών. Πουθενά δε θα συναντήσουμε τις άγνωστες (με την έννοια τις εκτός κανόνος) Ντελάνυ, Ντρέξλερ, Τέρν, Ντυράς (κι ας γράφει έργα φεμινιστικά από τη δεκαετία του 1950), Όουενς, Τζεμς και τις πιο πρόσφατες Μπενμισά, Ουιτίγκ, Τσέρτσιλ, Ντάνιελς, Μποβάσο, Μπισέρ, Μαΐγιέ κ.ά. Μ' άλλα λόγια, αυτοί που τελικά ανεβαίνουν στην ελληνική σκηνή όλα αυτά τα χρόνια, αυτοί που κατά κάποιον τρόπο προβάλλονται είναι αποκλειστικά άτομα συγκεκριμένης πολιτιστικής και «φυλικής» καταγωγής. Φυσικά ας μη βιαστούμε να πούμε ότι αυτή η ξένη παρουσία παίζει παράλληλα και καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου. Σίγουρα επηρεάζει κάποιες καταστάσεις (περισσότερο μέσα από τα ανοίγματα του Κουν), δε διαμορφώνει όμως τον κανόνα. Το ελληνικό θέατρο ίσως να οφείλει περισσότερο στο Χορν, λόγου χάριν, απ' ό,τι στο Μπέκετ ή τον Τ. Ουίλλιας. Στραμμένο συνεχώς προς τα μέσα, το θέατρο του τόπου φιλοξενεί μεν την ξένη πρωτοπορία ελάχιστα όμως φαίνεται να επηρεάζεται απ' αυτήν. Έτσι ανίκανο ν' αποφασίσει τι θέλει (ανατολή, δύση ή κάτι άλλο) αναλώνεται σ' έναν ψυχοφθόρο επαρχιωτισμό που μόνο κάποιες φωτεινές παρουσίες κατορθώνουν ενίοτε να το αποκολλήσουν (αναφέρω το Ζιώρα, το Μάρκαρη, το Μάτεσι και τον Ποντίκα στις καλές τους στιγμές, το Στάϊκο κ.λπ.). Διαφορετικά πώς να εξηγήσουμε περιπτώσεις όπως αυτή της Βέργου, για παράδειγμα, που ενώ γράφει τη δεκαετία του 1980-1990 επιμένει να τσαλαβουτά στα

νερά της θεατρικής γραμματικής του 1950 λες και δε μεσολάβησε τίποτε στον κόσμο όλ' αυτά τα σαράντα περίπου χρόνια. Τόσο αυτή όσο και όλες οι άλλες γυναίκες συγγραφείς που θ' αναφέρω παρακάτω (με εξαίρεση πάντοτε την Λυμπεράκη) γράφουν σ' ένα ιδίωμα που σου δίνει την εντύπωση πως δεν έχει καμία γόνιμη, δημιουργική σχέση με τις αναζητήσεις τής έστω και στοιχειωδώς προχωρημένης (ιδεολογικά και αισθητικά) γυναικείας γραφής στην Ευρώπη και την Αμερική, μιας γραφής που αρχίζει να αποκτά τα πρώτα ιδεολογικά και αισθητικά δρομολογία της μέσα από τις αντιπολεμικές και αντι-ψυχροπολεμικές διαμαρτυρίες που εκδηλώνονται και στις δύο όχθες του Ατλαντικού τα χρόνια 1965-75.¹⁸ Δηλαδή την εποχή που η Τέρρυ, η Ντυράς, η Κέννεντυ και πολλές άλλες ανακαλύπτουν τις δυνατότητες (ίσως και κάποιες πρώτες αδυναμίες) της φεμινιστικής ιδεολογίας, η Αναγνωστάκη, για παράδειγμα, κολυμπά στα νερά της υπαρξιακής απομόνωσης σε μια προσπάθεια να τα παντρέψει με την εγχώρια ηθογραφία. Όσο για την Καρέλλη που εμφανίζεται λίγο πιο πριν και συνεχίζει να γράφει για το θέατρο σ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 (*Ικέτιδες*, *Ορέστης*, *Σιμωνίς*), η γραφή της είναι μια γνώριμη, συγκεντρωτική αναπαραγωγή των κωδίκων του ιστορικού δράματος, αδιάφορη στις αναζητήσεις της δεκαετίας και φυσικά έξω από οποιαδήποτε συζήτηση περί «άλλου» ή «διαφορετικού» λόγου. Δηλαδή όταν στην Αμερική βλέπουν το *Ζωντανό Θέατρο*, στην Πολωνία το *Φτωχό Θέατρο*, στη Γαλλία την *Μνουσκίν και το Θέατρο του Ήλιου* και στην Αγγλία τον Πήτερ Μπρουκ να ξαναγράφει το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, η Ιακωβίδη, για παράδειγμα, γράφει ένα λόγο παρωχημένο, αναμασώντας τα τερτίλια της κωμωδίας καταστάσεων της δεκαετίας του 1930 ή του απλού κοινωνικού δράματος με πεντακάθαρο το μαύρο και το άσπρο, ακριβώς όπως οι τόσες και τόσες γνωστές ταινίες της Φίνος Φιλμ.¹⁹

Φυσικά σ' αυτή τη σταχυολόγηση αιτιών και δικαιολογιών δεν πρέπει να λησμονούμε και την είσοδο των συνταγματαρχών στη ζωή του τόπου η οποία έπαιξε με τον τρόπο της καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου, αφού κυριολεκτικά απομόνωσε τη χώρα από το είναι και το γίνεσθαι των πλέον ανήσιγων χρόνων της μεταπολεμικής περιόδου και την άφησε στο σκοτάδι και φυσικά πίσω από τις ραγδαίες και πολλά υποσχόμενες εξελίξεις. Η Ελλάδα τη στιγμή που άρχισε να πιστεύει ότι ανήκει στη Δύση έχασε την ευκαιρία να συμμετάσχει στην τελευταία (δυτική φυσικά) πρωτοπορία του αιώνα μας. Στην καλύτερη περίπτωση έπαιξε το ρόλο του θεατή. Όταν βγήκε από τη δικτατορία τα πράγματα είχαν αρχίσει να παίρνουν πια άλλο δρόμο. Ήδη πλησίαζαν τα χρόνια του θατσερισμού, του ρηγκανισμού και τέλος του μεταμοντερνισμού, με σοβαρό αντίκτυπο στις τέχνες. Το ελληνικό θέατρο πριν καλά καλά ξεχάσει τον εμφύλιο, πριν καλά καλά γνωριστεί με τους «παραλόγους», είχε να τακτοποιήσει τους λογαριασμούς του με την επταετία, αφήνοντας έτσι κατά μέρος, για άλλη μια φορά, προβλήματα ευρύτερου βεληνικού και πολυπλοκότερης αισθητικής. Εκεί που ο «έξω» κόσμος άρχισε να πειραματίζεται με το «μετά» των σημείων,

το θέατρό μας ανακάλυπτε ξανά την οργισμένη κραυγή του ήδη χρεοκοπημένου σοσιαλιστικού ρεαλισμού ενίοτε ανακατεμένη με την πολυσύνθετη τεχνική της μπρεχτικής γραφής. Ανακάλυπτε την «ανατολικότητα» του σφιχταγκαλιασμένη επικίνδυνα με τους δυτικούς προσανατολισμούς του.

Ακόμη: στα αίτια της ισχνής θεατρικής παρουσίας των γυναικών στο θέατρο πρέπει να προσθέσουμε την απουσία οργανωμένων και ενημερωμένων τμημάτων Γυναικείων Σπουδών στα πανεπιστήμια της χώρας. Είναι μια απουσία βαρύνουσα γιατί επηρεάζει παράλληλα τη μελέτη και την εξάπλωση/εδραίωση του γυναικείου λόγου. Άλλωστε δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι ο θεατρικός λόγος, είτε ως θεωρία είτε ως πρακτική, οφείλει τη σημερινή δημοτικότητα του στην υποστήριξη που δέχεται από τους πανεπιστημιακούς κύκλους. Έχει τεράστια σημασία το ότι διδάσκεται αυτή τη στιγμή στις πανεπιστημιακές αίθουσες, το ότι εκδίδεται από τους πανεπιστημιακούς εκδοτικούς οίκους, το ότι γίνεται θέμα συνεδρίων, ανακοινώσεων, ερευνητικών προγραμμάτων κλπ. Απ' όλ' αυτά τίποτα ή σχεδόν τίποτα δε γίνεται στη χώρα μας, μ' εξαίρεση ίσως (και αυτό σε πολύ θεωρητικό επίπεδο) τις προσπάθειες που καταβάλλουν μεμονωμένα άτομα ή ομάδες όπως, για παράδειγμα, μία ομάδα καθηγητριών της φεμινιστικής θεωρίας και πρακτικής στο Αγγλικό Τμήμα του πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης, που προσπαθεί σε καιρούς πολύ δύσκολους για το φεμινιστικό κίνημα, να ευαισθητοποιήσει τον κόσμο μέσα από συνέδρια, συζητήσεις και δημοσιεύσεις.

Επιπλέον: η απουσία καλά συγκροτημένων γυναικείων σωματείων και οργανώσεων είναι νομίζω άλλος ένας ανασταλτικός παράγοντας αφού, απ' ό,τι δείχνει η εμπειρία αντίστοιχων οργανισμών στο εξωτερικό, η παρουσία τους μπορεί να προσφέρει στέγη στο φεμινιστικό λόγο, να τον στηρίξει, οικονομικά και ιδεολογικά. Δεν είναι δε άσχετο το γεγονός ότι πολλοί φεμινιστικοί θίασοι του εξωτερικού ανήκουν ή αναζητούν να ενταχθούν σε τέτοιους οργανισμούς. Το ξέρουν πολύ καλά πως κατ' αυτόν τον τρόπο και σίγουρο κοινό έχουν, αλλά και σχετική ελευθερία επιλογής του ρεπερτορίου τους. Αυτό τους λύνει τα χέρια αφού έχουν σαφώς μεγαλύτερο πεδίο δοκιμών/επιλογών, αδιάφορο εάν τις επικροτεί το θεατρικό κατεστημένο ή όχι. Κάτι ανάλογο δεν υφίσταται στην Ελλάδα με αποτέλεσμα να έχουμε μια απόλυτη σύγκλιση ιδεών και πρακτικής ανάμεσα στις γυναίκες και τους άντρες του θεάτρου. Οι 10-15 θιασαρχίνες που έχουμε κατά καιρούς (αριθμός καθόλου ευκαταφρόνητος, εάν αναλογισθεί κανείς τη μέχρι πρόσφατα ισχνή οικονομική και κοινωνικο-πολιτική επιφάνεια της γυναίκας μέσα στην ελληνική κοινωνία) παίζουν, με ελάχιστες εξαιρέσεις (στέκομαι ενδεικτικά στην Ξενουδάκη, ενίοτε τη Ριάλδη, τη Λυμπεροπούλου, τη Χαλματζή και την Πατεράκη, ενόσω ήταν στη Θεσσαλονίκη, ενώ δεν αποκλείονται και κάποιες άλλες), το ίδιο ιδεολογικό και αισθητικό παιγνίδι με τους υπόλοιπους άντρες συναδέλφους τους. Όντας μέλη μίας παμφάγου και ιδιαίτερα πληθωρικής και ανταγωνιστικής αγοράς, όπου 100 τόσοι θίασοι επιμένουν κάθε χρόνο να

διεκδικούν ένα μερίδιο από μια χούφτα συνεχώς μετακινούμενων θεατροφίλων, δεν έχουν άλλη επιλογή από το να ελίσσονται και να εξελίσσονται με βάση τους κανόνες της αγοράς – που ούτως ή άλλως αντανakλούν κάποιες κυρίαρχες ιδεολογικές και αισθητικές θέσεις οι οποίες, στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι στη βάση τους αντρικές/πατριαρχικές. Και κανείς δεν μπορεί να τις κατηγορήσει γι' αυτή τους τη μεθόδευση. Στο κάτω κάτω γιατί πρέπει ντε και καλά να κληθούν να πληρώσουν αυτές το τίμημα που ενέχει μία «άλλη» γραφή; Αφήνω δε κατά μέρος το γεγονός ότι οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες δέχονται ότι το να σκηνοθετείς ή να ασχολείσαι με τη διαχείριση ενός θιάσου είναι «αντρικό επάγγελμα»²⁰. Αυτό φυσικά δε σημαίνει ότι η γυναίκα, κατά την άποψή τους, είναι «φύσει» ανίκανη να παίξει κάποιο ρυθμιστικό ρόλο στην εξέλιξη των πραγμάτων. Απλώς με το σχόλιό τους μας υπενθυμίζουν ότι εφόσον ισχύουν οι σημερινές σχέσεις εξουσίας/πολιτισμού δεν υπάρχει περίπτωση να αλλάξουν και οι κατευθύνσεις του γυναικείου θεάτρου στην Ελλάδα, κατευθύνσεις που όλως παραδόξως δεν έχουν επηρεασθεί ούτε καν και από το πιο πρόσφατο γυναικείο κίνημα στη χώρα μας, όπως αυτό οργανώθηκε, με όλες τις αδυναμίες του, τα χρόνια 1975-85. Ενώ σε άλλες χώρες βλέπουμε ο πειραματισμός να επεκτείνεται και σε χώρους πέραν από τη γραφή/θεωρία, στη σκηνοθεσία λ.χ., εδώ η «μέθοδος» του Στανισλάφσκι και του Στράσπεργκ δίνει και παίρνει. Ας μη μιλάμε δε για τη θεωρητική κάλυψη του χώρου όπου επικρατεί άγνοια.

V: Έχοντας δώσει εν συντομία κάποιους από τους λόγους που, κατά τη γνώμη μου, έχουν επηρεάσει (και συνεχίζουν να επηρεάζουν) την ανάπτυξη του γυναικείου θεάτρου στον τόπο μας, περνάμε τώρα σε μία πρώτη περιγραφή και αξιολόγηση του υπό συζήτηση αντικειμένου, όπως αυτό λειτουργεί σήμερα.

Όπως φευγαλέα σημειώθηκε πιο πάνω, οι γυναίκες που γράφουν ή ασχολούνται πρακτικά με το θέατρό μας ελάχιστα έως και καθόλου δε φαίνεται να νοιάζονται για το τι γίνεται στο χώρο των σύγχρονων φεμινισμών ή τέλος πάντων των σύγχρονων αναζητήσεων. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι απουσιάζουν κάποια σκόρπια δείγματα υποψιασμένης γραφής, όπως για παράδειγμα τα όμορφα και δροσερά *Φυτά Εσωτερικού Χώρου* των Ασλανίδη/Κονδύλη, οι θεατρικότερες και πολύ θηλυκές *Δαναΐδες* της Λυμπεράκη κ.ά. Είναι όμως τόσα λίγα που αποτελούν την κραυγαλέα εξαίρεση. Αντίθετα, κι αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον, οι άντρες θεατρικοί συγγραφείς (και μερικοί σκηνοθέτες) ακόμη και όταν δεν καινοτομούν, δείχνουν πιο υποψιασμένοι και σαφώς πιο ενημερωμένοι από τις γυναίκες συναδέλφους τους. Για να το πω πιο απλά: τα πλέον προχωρημένα ελληνικά φεμινιστικά έργα είναι δουλειά των αντρών. Αναφέρω εν παρόδω την έξοχη μεταμοντέρνα ανάγνωση του μύθου των Ατρείδων από τον Αντρέα Στάικο (*Κλυταιμνήστρα*;, 1974), τις πάντοτε επίκαιρες *Χρωματιστές Γυναίκες* και τους πρωτότυπους *Γάμους* του Ζιώγα, χωρίς να ξεχνώ το δυνατό, μολονότι κάπως φλύαρο και απλουστευτικό, *Γάμο* (1980) του Μάριου Ποντί-

κα, όπου διαπραγματεύεται καυτά και πολύ «φεμινιστικά» θέματα όπως ο βιασμός, ο γάμος, οι σχέσεις πατέρα/κόρης κοκ. Σημειώνω επίσης την αριστουργηματική *Ιστορία της Λαίδης Οθέλλος* από τον Ηλία Λάγιο (1991), ένα παραλήρημα για κάθε ανθολογία.²¹ Το λυπηρό βέβαια αυτής της απουσίας των Ελληνίδων θεατρικών ανθρώπων από τη συζήτηση που γίνεται σήμερα είναι ότι είναι πάρα πολλά τα θέματα που θα μπορούσαν να φωτίσουν με αφετηρία τα δικά τους βιώματα και ερεθίσματα. Φαίνεται πως δεν έχουν καταλάβει ότι οι καιροί απαιτούν άλλους πολιτικούς/ιδεολογικούς/αισθητικούς λόγους και άλλα επιχειρήματα (κι αυτό ισχύει και για τους περισσότερους άντρες συγγραφείς). Οι προσανατολισμοί και οι αναζητήσεις έχουν προ πολλού αλλάξει. Η κραυγή, η συναισθηματολογία και η έπαρση του τύπου «δεν είμαι του πατρός μου, δεν είμαι του αντρός μου, θέλω να είμαι ο εαυτός μου», ανήκουν σε άλλες εποχές με άλλες απορίες και άλλα κρατούμενα. Και εδώ δε φαίνεται να αντιδρά ο γυναικείος λόγος στο σύνολό του παρ' όλο που, και αυτό είναι παράδοξο, εξακολουθεί να ζει μέσα σε μία σχετικά άνιση κοινωνία, θεατρικά εκμεταλλεύσιμη.²² Γιατί ναι μεν έχει βελτιωθεί τα τελευταία 15-20 χρόνια η θέση της γυναίκας μέσα στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, απέχει όμως πολύ από το να ονομασθεί ισότιμο μέλος της. Έχει πολύ δρόμο να διανύσει ακόμη για να φτάσει στο ίδιο επίπεδο που κινείται και διεκδικεί τα δικαιώματά της η Αμερικανίδα ή η Σκανδινανή. Στην Ελλάδα εξακολουθεί να κυριαρχεί η ιδεολογία του παραδοσιακού «φυλικού» δικαίου. Η γυναίκα, ακόμη και η επαγγελματίας, εμφανίζεται συνήθως ως ο «μουγγός» φύλακας άγγελος του σπιτιού, ο συντηρητής και τοποτηρητής του ιδιωτικού χώρου, το «ασθενές φύλον» κ.λπ. Η γυναίκα-μητέρα, η γυναίκα-σεξουαλικό αντικείμενο, η γυναίκα-συμπλήρωμα είναι λίγες από τις τρέχουσες εικόνες, που ενώ τις συναντάμε κάθε μέρα σπάνια τις βλέπουμε να ζωντανεύουν σωστά και τεκμηριωμένα επάνω στο σανίδι. Παραθέτω αντί άλλου σχολιασμού τα λόγια του «Εισαγγελέα» από το *Γάμο* του Ποντίκα, τα οποία μεταφέρουν αρκετά γλαφυρά νομίζω τις σχέσεις γυναίκας/κοινωνίας. Μας λέει λοιπόν, με την αναμενόμενη δόση υπερβολής, ο Εισαγγελέας: «... το ιερότερο ίσως πλάσμα επί της γης, είναι η γυναίκα. Λεπτή εις την φύσιν, εύθραστος εις το συναίσθημα, τρυφερά εις την σκέψιν... Αναλογισθήτε τας ευθύνας τας οποίας επωμίζεται: τεκνοποίηση, παιδαγωγήσις του πλάσματος το οποίο φέρει εις τον κόσμο, βοηθός και συμπαραστάτης του αντρός εις τας δυσκόλους στιγμάς της ζωής του, υπεύνη διά τα του οίκου της. Σύζυγος, μητέρα και οικιακός συντονιστής, η γυναίκα είναι θαύμα σπάνιο της φύσεως».

Ιδού λοιπόν ένα πεδίο έρευνας και θεατρικής εκμετάλλευσης: το «ιερό», το «τρυφερό», το «εύθραστο» πλάσμα, το κεντρωμένο σημαινόμενο, η «απουσία», η «εικόνα» της πραγματικότητας. Αυτά όλα που υποτίθεται ότι είναι η γυναίκα. Όπως είπα, δεν αρκεί μια απλή/ανώδυνη αναφορά στο θέμα και τελειώσαμε. Αυτό που απαιτείται είναι μια νέα σκηνική πρόταση που θα εκ-κεντρώνει τις γλωσσικές και μεταφυσικές συμβάσεις της παραδοσιακής ιδεολογίας/θεατρικότητας

και θα προβάλλει τη δική της μοναδικότητα (και παράλληλα πολλαπλότητα) μέσα στη γλώσσα, τη φιλοσοφία, τα συστήματα του λόγου κοκ. Το να τα βάζουμε όλα στη μυλόπετρα της περιστασιακής, λογοκεντρικής, ηθογραφικής και συναισθηματικής δραματοποίησης (όπως ωραία μας δίνει την εικόνα αυτή ο Εισαγγελέας) το μόνο που επιτυγχάνουμε να προβάλλουμε είναι έναν α-νόητο φολκλорισμό χωρίς προϋποθέσεις και, το χειρότερο, χωρίς «ίχνος γραφής»²³ Κι αυτά όλα νομίζω πως θα έπρεπε ίσως να τα αποδώσει σκηνικά πριν απ' όλους η ίδια η γυναίκα με τη φωνή της και τον εκ-κεντρικό της λόγο γιατί, όπως και να το κάνουμε, αλλιώςτικά θα «μεταφράσει» η ίδια σε θεατρικό δρώμενο την καταπίεση που βιώνει κάθε μέρα, αλλιώςτικά θα μιλήσει για το αίσθημα της μητρότητας, την αποχή της από τα κοινά, τη δυσανάλογη εκπροσώπησης της στους χώρους εξουσίας, την εμπειρία του βιασμού, της έκτρωσης, απ' ό,τι ένας άντρας. Διαφορετικά θα δει το θέμα των σχέσεών της με τον πολιτισμό και την κοινωνία και αλλιώςτικά θα το δει ο άντρας από το δικό του ελεγκτικό θεολογείο. Μ' άλλα λόγια, αλλιώςτικά θα μας δώσει το πρόβλημα της αναπαραστατικής της καταπίεσης (το πώς ανα-παριστάνεται στις σελίδες της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου κ.λπ.) και το πρόβλημα της υλικής της καταπίεσης (η οικονομική της θέση μέσα στο σύστημα παραγωγής) απ' ό,τι θα μας τα δώσει ένας άντρας ο οποίος όντας στο κέντρο των πραγμάτων λειτουργεί, ακόμη κι όταν δεν το επιδιώκει, περισσότερο σαν θύτης παρά σαν θύμα, εντός παρά εκτός. Για να γίνει όμως αυτό, το επαναλαμβάνω, πρέπει κάποια στιγμή στην πορεία η γυναίκα συγγραφέας ν' αναγγείλει την είσοδό της στη γλώσσα. Αυτή είναι και η πρωτογενής δραστηριότητα της διαφοράς και κατ' επέκταση του αυτο-προσδιορισμού. Ενόσω δεν μπαίνει στη γραφή δε θα μπει ποτέ στις αφετηρίες του λόγου με αποτέλεσμα να συνεχίσει να λειτουργεί ως υπο-λόγος ή α-λογος, σφηνωμένη βασανιστικά ανάμεσα στους δυισμούς του τύπου καλό/κακό, παρθένα/πουτάνα κ.λπ.

VI: Στρέφοντας τώρα την προσοχή μας στα ίδια τα έργα έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

Κατ' αρχήν παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τόπος της δράσης των ηρώων και ηρωίδων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι πάντοτε καθοριστικός σε ό,τι αφορά την εξέλιξη των δρώμενων, τη συμπεριφορά των δρώντων υποκειμένων κοκ.²⁴ Όπως και στην περίπτωση των αντρών συγγραφέων έτσι και εδώ κυριαρχεί κατά κύριο λόγο ο εσωτερικός (στη βάση και τις προδιαγραφές του ρεαλιστικός) χώρος: ο χώρος του σπιτιού (η Κρανιδιώτη σε μονόπραχτά της όπως *Γυναίκες-Γυναίκες*, *Απιστίες*, *Θολούρα*, η Σφακιανάκη στο *Τσίρκο των Θαυμάτων*, η Τζοβλά στο *Ένας Αφανής Ήρωας*, η Αναγνωστάκη στην *Πόλη*, η Βέργου στο *Γάμο της Αντιγόνης*, η Βενετσάνου στο *Γιο Γιο*, η Τομαζάνη στο *Ίντα*, η Χατζοπούλου-Καραβία στην *Παγωνιά*), ο χώρος ενός σχολείου (*Μια Μέρα στο Γυμνάσιο της Αλεξίου*), της δουλειάς (η αποθήκη στο *Σκίστε τη Γάτα* της Ιωαννίδου), ενός νοσοκομείου (Μητροπούλου στο *Δρόμο*), ακόμη και νεκροτομείου (βλ. *Ο Νι και*

ο Λα, Μητροπούλου), ενός σταθμού (Μητροπούλου στη *Φωτογραφία*) κ.λπ. Φυσικά υπάρχουν και οι περιπτώσεις όπου ο χώρος μπορεί να εμφανίζεται με κάποιο ρεαλιστικό περίγραμμα, έχει όμως σαφώς πιο αφηρημένες προδιαγραφές (έχω υπόψη μου την Αναγνωστάκη στον *Αντόνιο*, τη Λυμπεράκη στο *Σπαραγμό* και κάποια έργα της Μητροπούλου, όπως το *Ρίσκο* στους *6 Ρόλους*). Εδώ μπορούμε ν' αναφέρουμε και τον *Θεόφιλο* της Κιτσοπούλου με χώρο δράσης μία αίθουσα θρόνου κι ένα στρατόπεδο. Υπάρχουν επίσης και άλλοι ανοικτοί χώροι όπως εμφανίζονται κυρίως στα έργα της Λυμπεράκη *Ερωτικά* (μία παραλία), *Δαναΐδες*, *Ζωή* (αυλή, αμμονδιά), *Τρέξου*, *Απρόσωπη Εξουσία*, *Ικέτιδες* της Καρέλλη κ.λπ. Μέσα σ' αυτούς τους χώρους, τους άλλοτε ρεαλιστικούς, τους άλλοτε συμβολικούς, τελετουργικούς, μυθικούς, ιστορικούς, λυρικούς, ποιητικούς κ.λπ., δρουν πρόσωπα που καλύπτουν όλο σχεδόν το επαγγελματικό, οικογενειακό και εν μέρει ιστορικό/μυθικό άλμπουμ της ελληνικής πραγματικότητας. Σύζυγοι, γονείς, εραστές, ναυτικοί, γιατροί, φοιτητές, αστοί, εργάτες, ζωντοχήρες, εμιγκρέδες, αφεντικά, μοιχοί, μοιχαλίδες, μυθικά και ιστορικά πρόσωπα είναι ένα πρόχειρο σταχυολόγημα των προσώπων που επιλέγουν για να επενδύσουν τη δράση και τις ιδέες τους οι γυναίκες συγγραφείς... Με κανέναν τρόπο δηλαδή δε δεσπόζει στις εικόνες αυτές η Γυναίκα (όπως συμβαίνει στα έργα σύγχρονων φεμινιστριών). Ούτε πάλι εμφανίζεται η γυναίκα στο μέσον κάποιας κρίσης η οποία σταδιακά την οδηγεί σε μία νέα συνειδητοποίηση των πραγμάτων. Ενώ εμφανίζεται περικυκλωμένη από αδιέξοδα, ενώ μάχεται ενίοτε να τ' αντιμετωπίσει, οι λύσεις τις οποίες συνήθως προτείνει ή της προτείνουν υπακούουν στους γνωστούς κανόνες που διέπουν τις σχέσεις των φύλων.

Όταν η δράση εκτυλίσσεται στο εσωτερικό ενός σπιτιού η γυναίκα είναι το «αφεντικό», με έδρα της κυρίως την κουζίνα ή ενίοτε το καθιστικό (ιδίως όταν κουτσομπολεύει με τις φίλες της). Συνέχεια εμφανίζεται να ψήνει καφέδες, να διαφημίζει τις μαγειρικές της επιδόσεις, να κουτσομπολεύει, να στρώνει το τραπέζι, να νταντεύει τα παιδιά κ.λπ. Στα στενά χωρικά της πλαίσια νιώθει ασφαλή, «εντός». Αντίθετα, οι περισσότεροι άντρες που εμφανίζονται δεν έχουν κάποιο μόνιμο χώρο να διεκδικήσουν. Είναι «εκτός», φευγαλέες παρουσίες οι οποίες μπαινοβγαίνουν μ' ένα βαλιτσάκι, κάτι όπως ο Γουίλι Λόμαν του Μίλλερ, απλώς για να υπενθυμίσουν στους γύρω τους ότι υπάρχουν (κι άρα εξακολουθούν να εξουσιάζουν). «Γιατί φεύγεις, πάντα», ρωτά όλο παράπονο η Αγλαΐα τον Αντρέα στον Άλλο Αλέξανδρο της Λυμπεράκη. Μα ακριβώς γιατί ο χώρος του είναι στην ουσία ο δημόσιος χώρος, εκεί όπου παίζεται το πραγματικό παιχνίδι της ζωής – εκτός από κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις όπως η *Παγωνιά* και ο *Ισίδωρος* της Χατζοπούλου-Καραβία, για παράδειγμα, όπου ο άντρας είναι αυτός που αρνείται να βγει έξω παρά την επιμονή της γυναίκας. Κι αυτό γιατί είναι «δειλός», ήγουν, δεν είναι σε θέση να αντιμετωπίσει τη σκληρή πραγματικότητα σαν «άντρας» κι έτσι περιορίζεται στο εσωτερικό του σπιτιού, σαν «γυναικούλα».

Ακόμη: αν καμιά φορά η γυναίκα εγκαταλείψει το χώρο του σπιτιού και διεκδικήσει έναν άλλο, δημόσιο χώρο, όπως ενός εργοστασίου λ.χ. (έχω υπόψη μου το *Σκίστε τη Γάτα*), τότε δύο τινά μπορούν να συμβούν: ή να το πράξει αυτό σαν άντρας – «αυτός» – (να μεταμφιεσθεί δηλαδή κατά το πρότυπο του μπρεχτικού *Καλού Ανθρώπου*) – οπότε καταργεί το φύλο της και, όπως γράφει η Έλλη Παπαδημητρίου στο *Βουνό*, «δεν θα τις λένε πια γυναίκες» και κατά συνέπεια θα τις «φοβούνται... οι εχθροί τους» ή να το πράξει αυτό με το «έτσι θέλω», πράγμα όμως πολύ δύσκολο αφού θα προσκρούσει σ' ένα καλοκουρδισμένο δικτυο εξουσίας έτοιμο να τιμωρήσει τον κάθε «παραβάτη», όπως θα έλεγε σε μία ανάλογη περίπτωση και ο Φουκώ, αλλά και όπως ωραία αποδίδει την εικόνα αυτή σκηνικά η Μητροπούλου στους *Περιθωριακούς* («Με το Νόμο»).

Στο ερώτημα, τι αναπαριστάνεται σ' αυτούς τους χώρους θα μπορούσαμε να απαντήσουμε απλά: σχεδόν τα πάντα. Από το θέατρο μέσα στο θέατρο (Χατζοπούλου-Καραβία, *Commedia dell arte*, πολλοί μονόλογοι της Μητροπούλου κ.ά.), σε θέματα κοινωνικά, ιστορικά, μυθικά μέχρι και μεταφυσικής, ο θεματολογικός καμβάς των συγγραφέων προτάσσει όλα σχεδόν τα προβλήματα που καθόρισαν τη θέση της Ελληνίδας μέσα στην κοινωνία. Και όχι μόνο. Στις πλέον στρατευμένες φωνές του χώρου λόγου χάρη θα δούμε ότι υπεισέρχονται και θέματα καθαρά πολιτικά/ιδεολογικά. Στο έργο της Έλλης Αλεξίου *Έτσι Κάηκε το Δάσος*, η γυναίκα και πρωταγωνιστεί και εμφανίζεται ως το κεντρικό πρόσωπο στον αγώνα εναντίον των Γερμανών. Στο *Μία Μέρα στο Γυμνάσιο* πάλι της Αλεξίου η συγγραφέας επιχειρεί να στιγματίσει, χρησιμοποιώντας εξίσου άντρες και γυναίκες, τον αυταρχισμό των διδασκόντων και την αποτυχία του εκπαιδευτικού συστήματος. Ιδεολογικά στρατευμένα είναι επίσης και το *Ανατολή* και το *Βουνό*, τα ιστορικά δράματα της Παπαδημητρίου (1972), με τις υποτίθεται μπρεχτικές διαθέσεις τους, τα οποία όμως δεν επιτυγχάνουν τίποτα, μολονότι η συγγραφέας μας λέει στην εισαγωγή της κατοπινής έκδοσης (1977) ότι επιχειρεί να καινοτομήσει, να ξεφύγει από τα τετριμμένα. Το αποτέλεσμα είναι ότι όλα πνίγονται σ' ένα ξεπερασμένο ψευδοπροοδευτικό δημοτικισμό που δεν έχει σχέση με οποιαδήποτε γόνιμα θεατρικά ανοίγματα.

Γενικά σε έργα σαν κι αυτά αλλά και σ' άλλα όπως οι *Αιχμάλωτοι* λόγου χάρη της Παλαιολογοπούλου και το *Τι Απόγινε Κείνος που Ήρθε να Βάλει Φωτιά* (1972) της Α. Ζωγράφου, η σύγκρουση δεν περιστρέφεται κατ' ανάγκη γύρω από τα φύλα, αλλά σε θέματα σαφώς πιο πλατιά όπου αντίπαλος είναι κάποιος ταξικός ή εθνικός εχθρός. Κι αυτό είναι σίγουρα κάτι που εμπίπτει μέσα στα θεματικά ενδιαφέροντα πολλών σύγχρονων φεμινιστριών. Με μία μόνο βασική διαφορά: στο διεθνές ρεπερτόριο παρατηρούμε ότι επιχειρείται μεν το ξαναγράψιμο της ιστορίας και της ιδεολογίας πλην όμως αυτό γίνεται σε σχέση πάντοτε με τη γυναίκα και τη θέση της μέσα σ' αυτήν. Αντίθετα στο ελληνικό θέατρο η ιστορία κυλά επάνω στις ίδιες ράγες με τους ίδιους πάντοτε πρωταγωνιστές. Δεν εμφανίζει κάποια νέα γωνία πρόσληψης ούτε κάποια αναβάθμιση του ρόλου της

γυναίκας μέσα στο ιστορικό/ιδεολογικό γίγνεσθαι.

Με εξαίρεση την παραπάνω κατηγορία, σε όλα σχεδόν τα άλλα έργα του γυναικείου θεάτρου αυτό που επανέρχεται συνεχώς υπό τύπον χιονοστιβάδας είναι αναμφίβολα ο θεσμός του γάμου/οικογένειας. Θα το συναντήσουμε στην Αναγνωστάκη (*Νίκη, Κασέτα*), στη Βέργου (*Ο Γάμος της Αντιγόνης*), στην Κρανιδιώτη (σε όλα σχεδόν τα έργα της), στην Ιωαννίδου (*Όλα του Γάμου Όμορφα*), στη Μητροπούλου (*Τελευταία Παράσταση*), στη Λυμπεράκη (*Ζωή, Ο Άλλος Αλέξανδρος*), στη Χατζοπούλου-Καραβία (*Προξενιό*), στην Ιακωβίδου (*Αγγελίνα*), στη Βεβετσάνου (*Γιο, Γιο*) και σε δεκάδες άλλες... Είναι ένα πολύ σοβαρό στοιχείο στο χώρο της ελληνικής κοινωνίας και ως τέτοιο εμφανίζεται και στη σκηνή. Η γυναίκα εξακολουθεί, παρ' όλη τη χειραφέτησή της, να ορίζεται πάντα σε σχέση μ' αυτό το θεσμό. Ο ρόλος της στη ζωή είναι σε άμεση συνάρτηση με το γάμο της (και ό,τι αυτός συνεπάγεται: παιδιά, νοικοκυριό κ.λπ.), ένας γάμος ο οποίος μπορεί να είναι κάλλιστα και μία καθαρά εμπορική πράξη. Στη *Νίκη* της Αναγνωστάκη, για παράδειγμα, η μάνα μας λέει: «... και η Βάσω μας πουλήθηκε. Πήρε το γέρο για να μας ταΐζει όλους». Στο *Υπάρχουν Δρόμοι για Όλους* της Ιακωβίδου ο Αντρέας αρνείται να παντρευτεί τη Μαρία μόλις μαθαίνει ότι δεν του ανήκουν όλα τα λεφτά από το οικοπέδο. Μπροστά στο φάσμα της αποτυχίας η μαμά Φανή είναι έτοιμη να ενδώσει σε όλα «αρκεί να μπει μέσα στο σπίτι σαν γαμπρός».

Από το θεσμό αυτό πηγάζει ένας μικρόκοσμος μέσα στον οποίο ζει και απαντά η πρωταγωνίστρια. Στις περισσότερες συγγραφείς ο θεσμός αυτός εμφανίζεται σαν ένα είδος φυλακής – μ' εξαίρεση ίσως κάποια σκόρπια έργα όπως το *Ένας Αφανής Ήρωας* όπου η Τζοβλά εμφανίζει την οικογένεια με χρώματα χαράς, ξεγνοιασιάς και ευτυχίας ή της Κρανιδιώτη όπου κυριαρχεί ένας επίτεδος αστισμός και μία πλασματική οικογενειακή γαλήνη. Ο γάμος (και κατ' επέκταση η οικογένεια) είναι ένας προ-λογος που ορίζει το λόγο οποιουδήποτε τον «κατοικεί». Να τι μας λέει η Χατζοπούλου-Καραβία, για παράδειγμα, στην *Παγωνιά*: «Η οικογένεια είναι το κύτταρο της κοινωνίας. Εδώ [η γυναίκα] θα διδαχθεί την υποταγή εις τους ανωτέρους, εδώ κατ' αρχήν θα επιδείξει τας αρετάς του ευσεβούς πολίτου». Μέσα στην οικογένεια διαμορφώνονται και οι πολύπλοκες σχέσεις πατέρα/παιδιών, μητέρας/παιδιών, συζύγων, αδερφών κ.λπ. (βλ. Λυμπεράκη, *Ο Άλλος Αλέξανδρος*, Αναγνωστάκη, *Κασέτα*, Βέργου *Ο Γάμος της Αντιγόνης* κ.ά.). Είναι ένας χώρος με σαφή ιεραρχικά περιγράμματα. Το παιγνίδι της δύναμης και οι κανόνες που το διέπουν είναι σε όλους γνωστά. Δεσπόζουσα μορφή σ' αυτό το πυραμοειδές κατασκεύασμα είναι ο άντρας γενικά ο οποίος ανάλογα με τη θέση του μέσα στην οικογένεια ανάλογη είναι και η δύναμή του. Εφόσον υπάρχει ο άντρας/σύζυγος τότε αυτός έχει την πρωτοκαθεδρία. Εάν απουσιάζει τότε μπορεί να τον αντικαταστήσει ο πρωτότοκος γιος, ίσως ο παππούς και καμιά φορά η γυναίκα του. Όπως και να 'χει όμως το θέμα στον άντρα, το αρσενικό ανήκει εκ προοιμίου η φωνή, ο λόγος, το είναι και το γίγνεσθαι των

πραγμάτων. Αυτός είναι στο κέντρο, η αφετηρία και η κατάληξη των πραγμάτων. Όλοι εξαρτώνται απ' αυτόν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο: κοινωνικά, οικονομικά, συναισθηματικά. Απ' αυτόν ζητά η γυναίκα διαρκώς επιβεβαίωση: «Μ' αγαπάς», ρωτάνε ακούραστα οι ηρωίδες της Μητροπούλου και όχι μόνο. «Θέλω να υποταχτώ στα χέρια σου», ακούμε την Αγλαΐα να λέει στον Αντρέα στον Άλλο Αλέξανδρο «...όλα τα πλάθω κατ' εικόνα σου», του λέει χωρίς αναστολές. «... Ζω με ό,τι είναι δικό σου. Με ό,τι είσαι εσύ», ομολογεί η Άννα στον Πατέρα της (Δαίμονες). «Τρώμε, χτενιζόμαστε και κάνουμε υπομονή μέχρι τη νύχτα που θα μας αγκαλιάσουν τα χέρια και θα μας πονέσουνε. Τότε γινόμαστε εμείς», μας εκμυστηρεύονται οι «Γυναίκες» της Λυμπεράκη στη *Γυναίκα του Κανδαύλη*. Και δεν είναι μόνο αυτές οι απλοϊκές που ζητούν την αντρική κάλυψη. Είναι και η ίδια η βασίλισσα η οποία εκλιπαρώντας το βασιλιά του λέει: «Κανδαύλη αφέντη μου, γύρισες;... προστάτεψέ με».

Στις σχέσεις αυτές, είτε είναι καλές είτε είναι κακές, κυριαρχούν κατά κανόνα τα γνωστά στερεότυπα γύρω από τα δύο φύλα. Στο *Ένας Αφανής Ήρωας*, για παράδειγμα, η μάνα γίνεται ο φύλακας άγγελος του σπιτιού. Θυσιάζει τα πάντα για τα παιδιά της. Είναι απόλυτα πιστή όσο, καιρό ο άντρας της λείπει με το καράβι. Κι όταν τον χάνει αρνείται να ξαναπαντρευτεί και αφιερώνεται αποκλειστικά στο σωστό μέγαλωμα των παιδιών της (πάντοτε στ' όνομά του). Επάγγελμα ζωής: οικιακά. Αυτή η ιδιότητα δίνει σχήμα στη ζωή της, τα όνειρά της. Απ' αυτήν θα μάθουν και τα παιδιά της ότι: «Η παράδοση της οικογένειας... είναι ένα στοιχείο πολύ σημαντικό κι ένας θεμέλιος λίθος τόσο γερός για τη ζωή». Θα τους γίνει κτήμα η άποψη ότι: ο ρόλος της γυναίκας είναι να είναι «η γλυκιά σύζυγος, η τρυφερή μητέρα, η τέλεια γυναίκα νοικοκυρά». Όλα εμφανίζονται στο έργο αρμονικά, ταιριασμένα, όπως ακριβώς θέλει να τα παρουσιάσει η άρχουσα ιδεολογία. Οι ενδο-οικογενειακοί καυγάδες είναι ασήμαντοι. Αυτό που τελικά επιτυγχάνει το έργο είναι να θεοποιήσει την εικόνα της γυναίκας-θύματος. Αυτή την αντιφατική, πλασματικά αρμονική εικόνα βιώνουν τα μέλη της οικογένειας και απ' αυτήν αντλούν υλικό για το χτίσιμο της ταυτότητάς τους.

Παρόμοιες καταστάσεις αρμονίας παρατηρούμε και στο *Τσίρκο των Θανάτων* (που θα μπορούσε να ονομασθεί και *Ο Στρίγγλος που Έγινε Αρνάκι*, την αξέχαστη κωμωδία με το Λ. Κωνσταντάρα) της Σφακιανάκη. Κι εδώ κυριαρχεί και δοξολογείται η εικόνα της γυναίκας-νοικοκυράς. Στο σπίτι του Βαλσάμη όλα είναι άνω κάτω γιατί ακριβώς λείπει η γυναίκα από μέσα. Όταν επιτέλους εμφανίζεται στο πρόσωπο της αυστηρής δασκάλας Χριστίνας όλα σε χρόνο μηδέν επιστρέφουν στην ευταξία, η ευτυχία μπαίνει στο σπίτι του Βαλσάμη και φυσικά ο γάμος. Όπως η Τζοβλά έτσι και η Σφακιανάκη αρκείται απλώς να προσυπογράψει την υφιστάμενη σημειωτική του θεσμού και των στερεοτύπων του. Δεν κάνει καμία νέα προσπάθεια (ανα)θεώρησης των πραγμάτων.

Μολονότι οι περισσότερες γυναίκες-ηρωίδες αναζητούν μία ουσιαστικότερη ανθρώπινη επαφή, η στάση των αντρών-ηρώων τις αποθαρρύνει. Οι άντρες

είναι αυτοί που φοβούνται οποιαδήποτε διατάραξη των κεκανονισμένων. Όπως οι γυναίκες, έτσι και αυτοί είναι δέσμιοι των κανόνων ενός παιγνιδιού εξουσίας μέσα από το οποίο ξεπηδάνε ρήσεις του τύπου: «Όταν μιλάνε οι άντρες οι γυναίκες περισσεύουν» (Ιωαννίδου, *Όλα του Γάμου Όμορφα*) ή «Η γυναίκα μου με φοβάται και μ' έχει θεό» (Μητροπούλου, *Περιθωριακοί*) κ.λπ. Αυτός είναι η φωνή της εξουσίας. Σ' αυτόν ανήκουν εκ προοιμίου κάποια βασικά πράγματα, ανάμεσα στα οποία και η γυναίκα. Λέει η Μαρία στον πατέρα της: «Δε μας άφησες ποτέ να είμαστε αυτό που είμαστε...» (*Υπάρχουν Δρόμοι για Όλους*). Και στο *Αγγελίνα*, πάλι της Ιακωβίδου, ακούμε τον Αποστόλη να λέει: «Η Αγγελίνα είναι δικός μου άνθρωπος. Μπορώ να την κάνω ό,τι θέλω. Μ' αυτό το σκεπτικό, έχει κάθε δικαίωμα να ρωτήσει ο πατέρας την κόρη του Αγλαΐα στον Άλλο Αλέξανδρο: «... πώς πήρες την απόφαση να χωρίσεις χωρίς να ζητήσεις τη γνώμη μου»; Γι' αυτόν όλα τα θηλυκά της οικογένειας είναι απλώς αντικείμενα τα οποία μιλιούνται απ' αυτόν και κατοικούνται από το χώρο στον οποίο προσωρινά τους επιτρέπει να χρησιμοποιούν. «... εγώ τις γυναίκες στα πέντε μου δάκτυλα τις παίζω», μας εκμυστηρεύεται ο Άλκης από τους *Δαίμονες* της Ιακωβίδη. Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα είναι που ακούμε τη μάνα, από τη *Νίκη* της Αναγνωστάκη, να μας λέει: «Τον ακολουθούσα πιστά. Μ' έβριζε και με κτυπούσε...», και ποτέ δε σήκωνε κεφάλι. Και το πλέον παράδοξο είναι ότι η ίδια η μάνα, ξεχνώντας τις αρρωστημένες σχέσεις της με τον άντρα της, βρίσκει το κουράγιο να συμβουλευτεί το γιο της σε κάποια στιγμή: «δοκίμασέ την κι αν δε σ' αρέσει κατεβαίνεις κάτω και ούτε γάτα ούτε ζημιά». Ακόμη κι άθελά της προωθεί την εικόνα της γυναίκας-αντικείμενο, φτιάχνοντας παράλληλα και την ανάλογη προσδοκία στο μυαλό του γιου της. Ενώ εμφανίζεται αυταρχική, αδίσταχτη και εξουσιαστική κατά βάθος είναι το μεγάλο θύμα το οποίο μιλά εν ονόματι του (απόντος, δεν έχει σημασία) συζύγου της. Είναι απόλυτα υποτελής στην ιδεολογία του. Η εξουσία που της παραχωρείται, υποτίθεται, με το γάμο δεν τη δυναμώνει αλλά την αποδυναμώνει.

Παντού σχεδόν κυριαρχεί η εικόνα της υποταγής. Η Φανή και η Ελένη θέλουν να «ξεπουλήσουν» όσα όσα τη Μαρία γιατί πάει η «χρυσόσκονη των είκοσι χρόνων». Τώρα κοντοζυγώνει τα σαράντα (*Υπάρχουν Δρόμοι για Όλους*). Η Ηλέκτρα δεν έχει άλλες επιλογές, αφού «πάντα προοριζόταν για γυναίκα του Πυλάδη», (Τρέξου, *Επίγονοι*). Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, η γυναίκα-ηρωίδα παρ' όλο τον εξευτελισμό που μπορεί να δέχεται σπάνια αποφασίζει να φύγει από το σπίτι-φυλακή. Αλλωστε να πάει πού και με ποια εφόδια; Κι αν παρ' ελπίδα φύγει αυτό είναι ως επί το πλείστον προσωρινό ή καταστροφικό. Η Σιμωνίς, την οποίαν πάντρεψαν οι γονείς της σε ηλικία 8 ετών με τον τεσσαρακονταετή ηγεμόνα της Σερβίας Στέφανο Στ', κατορθώνει μεν να ξεφύγει από τον εναγκαλισμό ενός δεσμού που η ίδια δεν επιθυμούσε, αυτό όμως για πολύ λίγο. Κάποια στιγμή θα την εντοπίσει στην Κωνσταντινούπολη ο αδερφός της Δημήτριος και θα την παραδώσει «κλαίουσα και οδυρομένη εις τους Σέρβους» (Σιμωνίς).

νίς). Τόσο αυτή όσο και οι άλλες ηρωίδες είναι εγκλωβισμένες μέσα σε μία *ecriture masculine* η οποία τις μιλά και τις αρθρώνει συνεχώς. Δεν μπορούν να απαγκιστρωθούν. Έτσι ακούμε και νομίζω καταλαβαίνουμε τη Σάλι όταν λέει στον Αντόνιο της Αναγνωστάκη, «Είναι καλό να 'χεις έναν άντρα, δίνει σιγουριά». Αυτό είναι: ο αγώνας του «τίποτα», που είναι η γυναίκα, με το «κάτι», που είναι ο άντρας. Το «τίποτα» κυνηγά το «κάτι» ή μένει με το «κάτι» ακόμη και σε καταστάσεις αρρωστημένες. Μια και δεν είχε «κύρη κι αδερφό να διαφεντέψει την τιμή» της, μας εξομολογείται η Αγγελίνα της Ιακωβίδη, είναι έτοιμη να κάνει τα πάντα για να κερδίσει τον Αποστόλη-προστάτη-αφεντικό της.

Το ανθρώπινο δυναμικό της γυναίκας πολύ σπάνια χρησιμοποιείται για τη δική της αναρρίχηση, την ανάδειξη της υποκειμενικότητάς της κ.λπ. Τις περισσότερες φορές διοχετεύεται στο γάμο, τη μητρότητα, την εξυπηρέτηση του συζύγου/εραστή (εδώ είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της Μητροπούλου) κ.λπ. Κατά συνέπεια η επαγγελματική ταυτότητα εμφανίζεται ασύμβατη με τη γυναικεία φύση. Ελάχιστες είναι οι μορφωμένες, επιτυχημένες επαγγελματικά γυναίκες-ηρωίδες. Οι πιο μεγάλες σε ηλικία γυναίκες δέχονται τον παραδοσιακό τους ρόλο, ανίκανες να ξεφύγουν (βλ. *Νίκη*). Όσο για τις χωρισμένες ή τις ζωντοχήρες είναι χαμένες ούτως ή άλλως (βλ. *Σκίστε τη Γάτα*). Το ίδιο κι αυτές που βγαίνουν μέσα από ένα μακροχρόνιο δεσμό (βλ. Μητροπούλου). Χωρίς αντρικό στήριγμα αδυνατούν να βάλουν σε μία τάξη τις προτεραιότητές τους, κι έτσι αφήνονται, παθαίνουν, εξαφανίζονται. «Κι εγώ τώρα είμαι σκιά», μας εξομολογείται η βασίλισσα στη *Γυναίκα του Κανδαύλη*. «Δεν είμαι η βασίλισσα, είμαι η σκιά της». Και μία άλλη βασίλισσα, η Σιμωνίς θα πει: «Του πατέρα μου κόρη υποταχτική: Τα πάντα παραδέχομαι». Μόνον η Σοφία από το *Γάμο της Αντιγόνης* έχει το θάρρος να σπάσει τα δεσμά της με την οικογένειά της, αλλά και πάλι η φόρμα μέσα στην οποία δραματοποιεί την ιδέα της η Βέργου είναι τόσο παρωχημένη που η «επανάσταση» της Σοφίας περνά απαρατήρητη. Η «διαφορά» που σηματοδοτεί η αποχώρησή της πνίγεται μέσα στην ομοιότητα της δομής με αποτέλεσμα η ρήξη να είναι μόνο μερική κι έτσι τελικά αναποτελεσματική.

Οι περισσότεροι γυναικείοι χαρακτήρες ζουν μέσα σ' ένα τελείως αναχρονιστικό κόσμο, ανίκανοι ν' αναπαράγουν ένα άλλο ιδίωμα που να δικαιώνει τη θέση τους στη σύγχρονη κοινωνία... Όπως εύστοχα παρατηρεί η Χατζοπούλου-Καραβία στην *Παγωνιά*: «Τόσα χρόνια στα θρανία και δεν edιδάχθην τίποτε το ουσιαστικόν. Έτσι κατόρθωσε, το χρυσό μου, και διατήρησε άθικτον την αφέλεια, την φιλοπατρίαν, την αγνότητα και την ευσέβειαν». Και όντως: σπάνια οι πράξεις τους θέτουν σε κίνδυνο τους θεσμούς. Η αμφισβήτηση, όπου υπάρχει, γίνεται εξ απαλών ονύχων, χωρίς ουσιαστικά αποτελέσματα και σίγουρα χωρίς κανένα ιδεολογικό ή αισθητικό όραμα/στήριγμα. Αυτό που παραμένει στο τέλος είναι λίγο πολύ η ίδια γεύση: σλόγκαν χιλιοειπωμένα του τύπου: «Πίσω από κάθε τραγωδία κρύβεται μία δολοπλόκα γυναίκα» (*Σκίστε τη Γάτα*) ή ότι «ο φεμινισμός θα σου βγάλει μουστάκι» (Μητροπούλου, *Καίτη ή Κατίνα*) ή κάπως πιο

βαρύγδουπα όπως: «Ήμουνα μια κοπελίτσα τρυφερή, γεμάτη όνειρα, πιστή... Παντρεύτηκα. Αυτό ήταν το σφάλμα μου» (Κρανιδιώτη, *Γυναίκες και Γυναίκες*). Λόγια αστήριχτα, μετέωρα που πασπαλίζουν με ξυνισμένη γαρνιτούρα σχέσεις τρομαχτικά περίπλοκες που ακόμη αναζητούν το συγγραφέα τους.

Το παράδοξο δε σε όλ' αυτά είναι ότι οι γυναίκες συγγραφείς του θεάτρου μας ενώ βλέπουν και κατανοούν το συγκεκριμένο ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο το οποίο περιέχει τις ηρωίδες τους δεν προχωρούν να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις εκείνες που ενδεχομένως θα οδηγούσαν τις *dramatis personae* τους σε ένα νέο αντιληπτικό κόσμο, με νέες προοπτικές. Το δρων υποκείμενο το οποίο εμφανίζεται ως φορέας κάποιων αξιών, με το πέσιμο της αυλαίας ελάχιστα έχει βελτιώσει τις αρχικές τοποθετήσεις/θέσεις/τακτοποιήσεις του. Ακόμη και να έχει συνειδητοποιήσει κάποια πράγματα εξακολουθεί να ορίζεται από τους γύρω του και ιδιαίτερα το άμεσο περιβάλλον του. Το «ευτυχισμένο τέλος» δεν είναι άλλο παρά η λύση των παρεξηγήσεων, ο γάμος, η μητρότητα κ.λπ. Πρόκειται δηλαδή για μία κλασικά γραμμική, κλειστή γραφή με δεδομένες δυνατότητες που έλκουν τις αφετηρίες τους από τα γνωστά μοντέλα αναπαράστασης, υπόκρισης, χωρικής τακτοποίησης κ.οκ.

Είναι ηλίου φαεινότερον ότι οι Ελληνίδες δημιουργοί του θεάτρου δυσκολεύονται (μα ούτε καν προσπαθούν) να προσφέρουν στο σύγχρονο θεατή μία πραγματικά νέα γωνία πρόσληψης απ' όπου θα μπορεί να προσεγγίσει τις λέξεις, τις χειρονομίες, τις ιδέες, το ενδυματολόγιο και ό,τι αποτελεί τη γραμματική του φύλου/γένους όχι μόνο ως ιδεολογία, αλλά και ως σκηνικά σημεία άλλων δυνατοτήτων. Αυτό που τελικά κάνουν με τα έργα τους είναι να ενισχύουν αυτό που υποτίθεται καταπολεμούν: την επιστημολογία του αντικειμενικού κόσμου και των δοκιμασμένων σχημάτων του.

Μόνο στη Λυμπεράκη μπορώ να πω ότι πνέει ένας άλλος αέρας, μία άλλη εικόνα της γυναίκας, του θηλυκού. Ακόμη και από άποψη αριθμητικής εκπροσώπησης στα περισσότερα έργα της δεσπόζει το γυναικείο στοιχείο (*Ζωή, Σπαραγγμός, Ερωτικά* κ.λπ.), λες και η συγγραφέας γράφει αποκλειστικά με τη γυναίκα στο μυαλό της. Γράφει γύρω απ' αυτήν, γι' αυτήν. Η γυναίκα εμφανίζεται ως η ζωογόνος δύναμη, παντοδύναμος και πάντοτε έτοιμη να τα βάλει με τους άντρες (*Σπαραγγμός, Ερωτικά, Ζωή*). Στην ουσία δεν αναζητά τη «διαφορά» της με το «άλλο», όπως θα έλεγαν σε μία ανάλογη περίπτωση οι πλέον ακραίες φωνές του χώρου, αλλά απλώς τον εαυτό της. «Εγώ είμαι», φωνάζει δυνατά η «Γυναίκα» στα *Ερωτικά*, κι αμέσως γράφει στις οδηγίες της η συγγραφέας: «βγαίνει από την κατάσταση του λήθαργου, μιλάει με διαύγεια και σιγουριά»). «Εγώ είμαι», μας λέει πάλι ακριβώς μετά. «Έφαξα και το βρήκα... το λέω σήμερα μέρα μνημοσύνου και εξιλασμού του φόνου όλων των φόνων του φόνου των γυναικών όλων των γυναικών». Και η βασίλισσα του Κανδαυλή θα φτάσει κάποια στιγμή σε μία νέα κατανόηση/θεώρηση του γύρω κόσμου. Και τότε, θα εγκαταλείψει το κέντημα με «τ' άστρα» και θα διεκδικήσει τη «γη και τον ουρανό», το

σώμα της και το χώρο του: «έχω μαλλιά και μάτια που είναι δικά μου, κι εγώ δεν είμαι κανενός». Και στις Δαναΐδες: «Δίχως άντρα, δίχως παιδιά, δίχως πατρίδα να στηριχτώ στα πόδια μου και να τρέξω».

Στη Λυμπεράκη οι σχέσεις των φύλων δεν έχουν ως φόντο τις ευκολίες του μαύρου/άσπρου. Αντιθέτως, στο φόντο της συν-βιώνεται η ζωή και ο θάνατος, η ένωση και ο χωρισμός, τα εντός και τα εκτός, η φωνή και η γραφή, το κέντρο και η περιφέρεια. Κανένα δε φαίνεται να προηγείται του άλλου ή να διεκδικεί το ελεγκτικό κέντρο. «Θα σε κάνω να πεθάνεις θα με κάνεις να πεθάνω», μας λέει ένας άντρας από τις Δαναΐδες. Όλα βρίσκονται περι-πλεγμένα «πάντοτε παντού εκεί», «μετά» και «πριν», ένα είδος δια-κειμένου όλων των κειμένων μαζί. «Είμαι εγώ. Είμαστε εμείς» (Ερωτικά). Οι αφετηρίες είναι μία ανάμνηση. Το ίδιο και οι τελεολογίες, τα αποκλειστικά συμπεράσματα, η ευθύγραμμη αναδίπλωση της δράσης. Η γυναίκα της Λυμπεράκη (έχω στο μυαλό μου τη Ζωή από το ομώνυμο έργο) είναι διαρκώς αλλού, άπιαστη στην ίδια την εξουσία. Δεν είναι το εύκολο θύμα. Μα ούτε και είναι διατεθειμένη να παίξει το ρόλο κάποιου αποδεκτού στερεότυπου. Ανασυντάσσεται πέρα από το γραμμικό κέντρο, κι έτσι διαταράσσει την καθιερωμένη διαλεκτική των σχέσεων και κατά συνέπεια τις γνωστές ρεαλιστικές προδιαγραφές φόρμας/περιεχομένου. Προχωρεί μέσω της δικής της μυθοπλασίας στον αυτοπροσδιορισμό. Ιδού: Μιχαήλ: «Κι εσύ τι είσαι; Θεραπεύτρια ή δηλητηριάστρια;». Είναι αδύνατον να την ορίσει κι έτσι να την εν-γράψει/κατακτήσει. Του δια-φεύγει. Και παρακάτω: «Εγώ ο βασιλιάς των Ρωμαίων νικημένος από τα θηλυκά...». Όχι «νικημένος» αλλά μετα-κινημένος από το κέντρο του λόγου στην α-λογη περιφέρεια, απ' όπου υποχρεούται να παρατηρεί τα δρώμενα ως θεατής ενός έργου άλλης μορφοδομής.

Κάποιες σκόρπιες και μάλλον ημιτελείς προσπάθειες άρθρωσης ενός φεμινιστικού λόγου εντοπίζονται και σε ορισμένα μονόπραχτα της Μητροπούλου όπου πρωταγωνιστεί η γυναίκα και μερικά από τα προβλήματά της (ερωτικά συνήθως). Στέκομαι σε έργα της όπως: «Με το Νόμο» (από τους *Περιθωριακούς*), «Η Πρόβα» (Από την *Τελευταία Παράσταση*), «Ο Καθρέφτης» (από τους *6 Ρόλους*), «Οι Φίλες» (από την *Νταλίκα*) και «Η Κυριακή» (από τις *4 Ερημιές*). Η πρωταγωνίστρια της Μητροπούλου στην *Νταλίκα* κερδίζει τον εαυτό της μόνο όταν πιστέψει ότι: «Μπορώ να ζω χωρίς να χρειάζεται ν' ακούω τη φωνή του» («Αγαπημένους»). Το ίδιο και η Άννα στους *Δαίμονες* της Ιακωβίδη. Γίνεται ο ε-αυτός της όταν μας λέει: «Τώρα είμαι κι εγώ. Τώρα μπορώ και γω να βλέπω...». Το πρόβλημα όμως τόσο με τη Μητροπούλου όσο και με την Ιακωβίδη είναι ότι τα θέματα που θέτουν προς συζήτηση τα αντιμετωπίζουν εκ του προχείρου και μάλλον χωρίς συγκεκριμένη άποψη. Ενώ έχουν τη διάθεση να μιλήσουν ένα «γυναικείο», ακόμη και φεμινιστικό λόγο φαίνεται να μην γνωρίζουν πώς. Αντίθετα η Ρούλα Γεωργακοπούλου χωρίς να μας ξαφνιάζει με κάτι καινούριο, χωρίς να ανατρέπει τον ορίζοντα των προσδοκιών μας, κατορθώνει στα *Δροσερά του Υπόγειου* (1992) να αρθρώσει έναν εύφορο διάλογο ανάμεσα στο έμβρυο και την

έγκυο μητέρα ή μάλλον πιο σωστά, κατορθώνει να δώσει σκηνικό παρόν σ' ένα κατά βάση μονόλογο, αφού στην ουσία είναι η συνείδηση του παιδιού που μιλά μέσω της συνείδησης της μητέρας. Αλλά αυτό είναι όλο. Θα μπορούσε η σχέση αυτή να κατέβει σε κάποια νέα βάθη να τα φωτίσει. Λείπει και πάλι η αυθεντική σφραγίδα μίας αυθεντικής σκέψης. Απλώς συναντάμε ψήγματα αυθεντικότητας. Όπως ψήγματα συναντάμε και στην *Πραγματικότητα Είναι Εδώ* της πολύ αξιόλογης ποιήτριας Μαρίας Λαϊνά η οποία ενώ θα μπορούσε κάλλιστα να βάλει το μαχαίρι στο κόκαλο και να φανούν εναργέστερα τα αδιέξοδα της «γυναίκας» και των δύο αντρών που μπαίνουν στη ζωή της, προτιμά να κρατήσει τις αποστάσεις και ν' αφήσει την ατμόσφαιρα των συναντήσεων να σφραγίσει το ρυθμό και την ιδεολογία του έργου. Πάντως δε χάνει την ευκαιρία να δείξει προς τα πού κλείνουν οι συμπάθειές της. Έτσι δίνει στη «γυναίκα» του έργου της τα παρακάτω λόγια: «Είναι πιο δυνατή [η γυναίκα]. Ένας τύραννος σ' όλη του τη ζωή, κι έπειτα, ξαφνικά ένα αδύναμο, αξιολύπητο ανθρωπάκι. Οι περισσότεροι άντρες είναι έτσι. Ανίκανοι να παίξουν». Μόνο που δεν ολοκληρώνει, με αποτέλεσμα η θέση αυτή να παραμείνει μάλλον μετέωρη, χωρίς καμία συνέχεια.

VIII: Πού καταλήγουμε λοιπόν; Υπάρχει ή δεν υπάρχει γυναικείο και κατ' επέκταση φεμινιστικό θέατρο στην Ελλάδα.

Από τη μέχρι τώρα συζήτησή μας το θέμα πλέον είναι σαφές. Απλώς το ανακεφαλαιώνουμε.

Κατ' αρχήν να πούμε ότι υπάρχουν αρκετές γυναίκες συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο, πέραν από τα δύο-τρία γνωστά ονόματα, που ποσοτικά τουλάχιστον δικαιολογούν την προσπάθεια ενός ερευνητή να τις μελετήσει ως ομάδα. Αυτό όμως όπως είπαμε αν και ενδιαφέρον από μόνο του δεν είναι αρκετό για να διαφοροποιήσει το γυναικείο και πολύ περισσότερο το φεμινιστικό θέατρο από το σώμα του υπόλοιπου θεάτρου και να το αναγάγει σε κανόνα. Είναι κι άλλες οι προϋποθέσεις (όπως παρατέθηκαν στην αρχή του κεμένου) για να γίνει κάτι τέτοιο. Κι αν τις λάβουμε σοβαρά υπόψη (που πρέπει) τότε μπορούμε να πούμε με κάποια βεβαιότητα ότι δεν έχουμε στην ουσία και την πράξη γυναικείο θέατρο που ν' αποπειράται μία νέα εκτίμηση, θεώρηση και αναπαράσταση του κόσμου. Και κατ' επέκταση δεν έχουμε θέατρο που να ονομασθεί φεμινιστικό. Και είναι παράδοξο αυτό γιατί ο φεμινισμός, ενώ ευδοκιμεί σε άλλα είδη (ποίηση, μυθιστόρημα) στο θέατρο δεν υφίσταται. Θα πει βέβαια κάποιος, και τι έγινε. Σωστό. Δεν είναι υποχρεωμένοι όλοι ν' ασχολούνται ντε και καλά με την αναθεώρηση του κόσμου. Κάθε άλλο. Από τη στιγμή όμως που οι «φεμινιστικές» προθέσεις της οποιασδήποτε συγγραφέως είναι εμφανείς τότε ο μελετητής έχει κάθε δικαίωμα να κρίνει τόσο τη σύλληψη όσο και την υλοποίησή τους.

Κι αυτό ακριβώς επιχειρήσαμε να πράξουμε εδώ: να κρίνουμε τις προθέσεις και την εκτέλεσή τους. Κι εδώ είναι και το εγγενές πρόβλημα του χώρου: από τη μια βλέπουμε ένα καλοπροαίρετο πλην όμως μάλλον αφελή προβληματι-

σμό γύρω από τις σχέσεις των δύο φύλων και από την άλλη κραυγαλέες αδυναμίες γύρω από την υλοποίησή του. Αποτέλεσμα αυτής της χαώδους κατάστασης είναι και η τελμάτωση του χώρου ο οποίος ιδομένος συνολικά εμφανίζεται τόσο κουρασμένος λες και αδυνατεί να ζήσει και να μιλήσει (όπως κάθε ζωντανός οργανισμός) την εποχή του. Και το τραγικό είναι ότι δεν έζησε καν, για να πει κάποιος ότι κουράστηκε και θέλει ανανέωση. Ενώ δείχνει ότι θέλει να μιλήσει επί παντός επιστητού ποτέ δεν ολοκληρώνει αυτό που αρχίζει, γιατί δε διαθέτει μα ούτε και προσπαθεί να ανακαλύψει τα όπλα του.

Τελειώνοντας να πούμε ότι ίσως θα έπρεπε κάποιος να υπενθυμίσει στις δραματοουργούς μας τα λόγια της Γαλλίδας κριτικού Josette Feral η οποία λέει ότι δεν αρκεί «να είσαι γυναίκα για να γράψεις ένα σωστό γυναικείο ή φεμινιστικό έργο που να είναι παράλληλα και διαφορετικό». Το πρόβλημα, τονίζει η κριτικός, είναι ότι οι περισσότερες γυναίκες (και η Ελληνίδα είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα) εξακολουθούν να γράφουν μέσα από τα αντρικά πρότυπα. Δεν έχουν κάτι δικό τους να πουν και να στηρίξουν με αποτέλεσμα να αναμασούν τα ήδη γνωστά. Κατά την Feral, η οποιαδήποτε διαφορά (και η συνακόλουθη αυτονομία ή έστω αυτοπροσδιορισμός) πρέπει να υποδηλώνει αφενός την άρνηση του οικείου κι αφετέρου κάποιες δυνατότητες χάραξης ενός νέου είδους γραφής που θα εκφράζει πιο πολύ τον ψυχισμό και τις ιδιαιτερότητες των γυναικών.²⁵ Κάτι οπωσδήποτε πολύ μακριά, για την ώρα τουλάχιστον, από τους στόχους των Ελληνίδων δραματοργών.

Παρόμοια είναι και η σκέψη της Ifigaray (από την οποία άλλωστε έχει επηρεασθεί η Feral) η οποία μιλά για ταυτοχρονισμό, δηλαδή για μία γραφή η οποία θα υποδηλώνει την πάντοτε αλλού θέση της γυναίκας. Μία γραφή ποταμοροή που δε θα πηγαίνει προς μία κατεύθυνση, αλλά προς πολλές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, καταλήγει η Ifigaray, η γυναίκα θα είναι συνεχώς στο χώρο της πολλαπλότητας και της διαφοράς.²⁶ Όσο είναι στο χώρο της ομοιότητας μάλλον θα χάνει παρά θα κερδίζει, αφού θα συγκρίνεται με τ' αντρικά μοντέλα/πρότυπα, καταλήγει η Ifigaray.

Μ' αυτά υπόψη λοιπόν ίσως και να μην έχουν τόσο άδικο τελικά οι Έλληνες κριτικοί που αγνοούν/αποκλείουν ένα πολύ μεγάλο αριθμό Ελληνίδων συγγραφέων θεάτρου από τις μελέτες και τις αναφορές τους. Συγκρινόμενες με τους άντρες συναδέλφους τους είναι πασιφανές ότι ελάχιστες επιπλέον. Συγκρινόμενες με τις ξένες συναδέλφους τους δεν έχουν καμία σχέση. Και στη μία και την άλλη περίπτωση είναι ακόμη (δυστυχώς) έξω από τη γραφή. Στην ουσία εν-γράφονται, δεν εν-γράφουν, κι ας νομίζουν ότι γράφουν.

1. Βλ. την ενδιαφέρουσα εργασία της Ann Wilson, "History and Hysteria: Writing the Body in *Portrait of Dora* and *Signs of Life*", *Modern Drama*, 32.1 (1989): 73-88.

2. Robin Morgan, επιμ., *Sisterhood is Powerful* (New York: Vintage Books, 1970), xx.

3. Helene Keyssar, *Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women* (London: MacMillan, 1984), 4-5.

4. Ό.π., 5.

5. D. L. Leavitt, *Feminist Theatre Groups* (Jefferson, N.C.: MacFarland and Co., 1980), 98.

6. Ό.π., 98.

7. Ό.π., 98.

8. Joanna Russ, "Why Women Can't Write", στο *Images of Women in Fiction*, επιμ. Susan Koppelman Cornillon (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972), 12-16.

9. Ό.π., 16.

10. Catherine Belsey, "Constructing the Subject, Deconstructing the Text", στο *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, επιμ. J.L. Newton και D.S. Rosenfelt (London, 1985), 53.

11. D.L. Leavitt, *Feminist Theatre Groups*.

12. Emma Santos, *Le théâtre* (Paris, 1976), 40.

13. Αναφέρω τα ονόματα που εντόπισα: Αλεξίου, Αναγνωστάκη, Αργυρίου, Αρχάδη, Ασλανίδου, Βενετσάνου, Βέργου, Βιτσώρη, Γάσπαρη, Γεωργακοπούλου, Δημητρίου, Ζαρόκωστα, Ζαχαράκη, Ζερβού, Ζωγράφου, Ιακωβίδου, Ιωαννίδου, Κανδρεβιώτη, Καρτσά, Καρέλλη, Κονδύλη, Κιτσοπούλου, Λαϊνά, Λαμπαδαρίδου, Λυμπεράκη, Μητροπούλου Κωστούλα, Μητροπούλου Μόνα, Μιλλιέξ, Παλαιολογοπούλου, Πανταζώνη, Παπαδημητρίου, Ριάλλη, Σαριγκούλη, Σκανδάλη, Σφακιανάκη, Τομαζάνη, Τρέζου, Χαβιαρά, Χατζοπούλου-Καραβία. Επίσης να προσθέσω εδώ ότι μπόρεσα να βρω 100 από τα έργα των γυναικών αυτών τα οποία όμως υπολογίζω τουλάχιστον 130. Από τις πλέον παραγωγικές είναι η Κωστούλα Μητροπούλου με τα δεκάδες μονόπραχτά της και η Λιλή Ιακωβίδου (μ' ένα σύνολο δέκα έργων).

14. Το ενδιαφέρον είναι ότι οι περισσότερες γυναίκες συγγραφείς που εμφανίζονται στο χώρο του θεάτρου αυτή την περίοδο ανήκουν στο παιδικό θέατρο. Απομονώνω, για παράδειγμα, την περίοδο 1989-1990 όπου, επί συνόλου 200 θεατρικών παραγωγών, οι 24 του παιδικού θεάτρου φιλοξένησαν τα έργα των εξής γυναικών συγγραφέων: Σίσσυ Αλατά, Βίκυ Πρεωρέτη, Γιάννα Γιαννακοπούλου, Ελένη Μαβίλη, Τζίνα Γκρέκο, Άννη Θεοδωράκη, Ξένια Καλογεροπούλου, Έλλη Κιούση. Και το σημειώνω αυτό, γιατί το παιδικό θέατρο είναι ο μόνος χώρος όπου παρουσιάζεται μία, σχετικά πάντοτε, αριθμητική ισορροπία με τους άντρες. Ενδεικτικό άλλωστε είναι και το συμπέρασμα που βγαίνει από το υπόλοιπο ρεπερτόριο, της ίδιας πάντοτε περιόδου, όπου σε όλη τη χώρα ανεβαίνουν ελάχιστα έργα γυναικών δραματουργών. Απλώς τα αναφέρω: *Ο Γάμος της Αντιγόνης* από το ΚΘΒΕ και το *Εμπρός μαρσ-άρω* από το Θέατρο Πειραιώς (της Κωνσταντίνης Βέργου), οι *Νταλίκες* της Μητροπούλου (Νέα Σκηνή Εθνικού), *Κι Όμως Μελόδραμα* της Στέλλας Αρχάδη (Δημοτικό Πειραιώς), *Ο Ήχος του Όπλου* της Αναγνωστάκη από το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων και τα μονόπραχτα *Η Νίκη* και η *Παρέλαση*, πάλι της Αναγνωστάκη *Η Γειτονιά μας* της Λίας Χατζοπούλου-Καραβία από το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Νικαίας, *Οι Συννιπτεύθονοι* της Άλκησής Γάσπαρη ανεβαίνει από την ίδια και το δικό της θεατρικό σχήμα. Έχουμε επίσης μια συμμετοχή της Λυμπεράκη με ένα μονόπραχτο στην παραγωγή της Εταιρείας Μάσκες με το γενικό τίτλο *Επτά Κομμάτια για Σολίστ*. Είναι, τέλος, και οι *Δάφνες* και *Πικροδάφνες* από το ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας όπου κοντά στον Κεχαΐδη συνναντάμε και τη Χαβιαρά. Αυτά αναφορικά με την ελληνική παραγωγή/παροισία. Ας μη νομίσει όμως κανείς ότι τα πράγματα είναι καλύτερα με τις ξένες δραματουργούς συγγραφείς. Κάθε άλλο. Παραμένοντας, για λόγους ευκολίας, στην ίδια χρονική περίοδο βλέπουμε πού και πού να ξεπροβάλλουν κάποια, θα έλεγα μάλλον αδιάφορα, για τα θεατρικά μας αδιέξοδα τουλάχιστον, ονόματα, όπως της Φρανσουάς Σαγκάν (με το *Μην Προσπερνάς την Ευτυχία* και τον *Πύργο στη Σουηδία*), της Δάφνης ντυ Μωριέ, της Λουίζ Πέητς με τη *Σαλόνικα* (που πρέπει να

ομολογήσω ότι ευτύχησε σε μία πολύ προσεγμένη παραγωγή του ΚΘΒΕ) και της Μάργκαρετ Μίτσελ (με μια κατά Ποταμίτη διασκευή του κλασικού της έργου *Όσα Παίρνει ο Άνεμος*). Πέρα απ' αυτά μπορεί να υπάρχουν σκόρπια και άλλα έργα, όμως ελάχιστα μας βοηθούν να επιχειρηματολογήσουμε υπέρ ή κατά της συνολικής μας πρότασης, γύρω από το γυναικείο θέατρο. Ακόμη να σημειώσω εδώ ότι με εξαίρεση τη *Σαλόνικα*, κανένα από τα προαναφερθέντα έργα δεν είχε εισπραχτική επιτυχία ή ακόμη και οποιαδήποτε σχέση με αυτό που λέγεται «γυναικείο» ή «γυναικοκεντρικό» θέατρο. Να προστεθεί ακόμη ότι παρ' όλη τη φτωχή παραγωγή των Ελληνίδων δραματουργών, η παρουσία τους στο ελληνικό θέατρο υπήρξε πολύ πιο σταθερή τις τελευταίες τρεις δεκαετίες έναντι των ξένων. Ακόμη και στις κρατικές σκηνές τις συναντάμε (αναφέρω εδώ την Αναγνωστάκη, τη Λαμπραδαρίδου, τη Μητροπούλου, τη Λυμπεράκη, την Τρέζου, τη Ζαρόκωστα, την Ιωαννίδου κ.λπ.) κάτι που πολύ σπάνια συμβαίνει με τις ξένες συγγραφείς. Βέβαια καλό θα ήταν να μη βιαστούμε να βγάλουμε απ' αυτό και μόνο το γεγονός συμπεράσματα ως προς την αξία της εγχώριας παραγωγής. Ο αποκλεισμός της διεθνούς βιβλιογραφίας δεν είναι με κανέναν τρόπο κάποιο έγκυρο δείγμα ποιότητας ή και ανωτερότητας του έργου των Ελληνίδων δραματουργών. Θα έλεγα μάλλον το αντίθετο: είναι ένα δείγμα της άγνοιάς μας, γύρω από τη γυναικεία παραγωγή πέρα από τα εθνικά μας σύνορα. Μου είναι δύσκολο να πιστέψω ότι ονόματα όπως η Ντυράς, η Σιζούς, η Τσέρτσιλ, η Μολινάρο ή η Μαρένι κ.λπ. δεν έχουν θέση στην εγχώρια θεατρική κίνηση, ακόμη και στις κρατικές μας σκηνές, και έχει η Ζαρόκωστα με το *Συμβιβαστήκαμε* ή η Ιωαννίδου με το *Σκίστε τη Γάτα*..

15. Βλ. τους θιάσους της Κοτοπούλη και της Κυβέλης Αδριανού που άρχισαν να μονοπωλούν τη θεατρική δραστηριότητα της Αθήνας από το 1910 και δώθε. Για περισσότερα βλ. Θόδωρος Γραμματάς, *Νεοελληνικό Θέατρο και Κοινωνία* (Αθήνα: Βασιλόπουλος, 1990).

16. Το οποίο, να σημειωθεί εδώ, τα χρόνια αυτά όχι μόνο εμφανίζεται διασπασμένο ανάμεσα σε «προοδευτικές» και «αστικές» δυνάμεις, αλλά είναι και εντελώς απορροφημένο με θέματα που δεν έχουν άμεση σχέση με τη γυναικεία χειραφέτηση – εμφύλιος, παγκόσμιος πόλεμος, ψυχρός πόλεμος κ.λπ.

17. Ενδεικτικό νομίζω αυτής της υποχώρησης είναι και το γεγονός ότι πολλές γυναίκες κριτικοί εμφανίζονται στον ημερήσιο τύπο καλυμμένες πίσω από κάποιο αντρικό ψευδώνυμο. Έχω υπόψη μου την περίπτωση του Άλκη Θρύλου και τη λιγότερο γνωστή περίπτωση της Φώφης Τρέζου η οποία χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο Φώτης Φανουράκης. Σε μία δε επιστολή της (27.7.91) προς τον υπογράφοντα τη μελέτη αυτή η κ. Τρέζου θα σχολιάσει χαρακτηριστικά: «Μάλιστα. Αυτό θα πει καραμπινάτο σύμπλεγμα γυναικείας κατωτερότητας». Και πράγματι, είναι πολύ ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς το γιατί καταφεύγουν στην αντρική ανωνυμία/όνομα τα άτομα αυτά. Διερωτώμαι γιατί σε ένα από τα έργα της η Μητροπούλου μιλά για «το συγγραφέα» κι όχι για τη συγγραφέα. Το να «κρύπτεται» η γυναίκα πίσω από το αντρικό όνομα ήταν πρακτική, ιδιαίτερα δημοφιλής στην ελισαβετιανή Αγγλία και μόνο οποραδικά αργότερα. Όχι όμως τη δεκαετία του 1970 όπου ένα από τα ουσιαστικότερα «κρατούμενα» του γυναικείου λόγου είναι η αυτοβιογράφησή του – επιδεικτική και προκλητική πολλές φορές.

18. Να αναφέρω εδώ το γαλλικό θίασο La Carmagnole, ένα από τα πρώτα σχήματα που ανεβάζει στη σκηνή θέματα φυλικής καταπίεσης. Είναι ακόμη το La Theatrelle, οι Les Trois Jeanne, ανάμεσα σε πολλές άλλες ομάδες οι οποίες συνειδητά στρέφονται σε έργα επαναστατικού περιεχομένου, η κάθε μια και με το δικό της στιλ. Εμπνευσμένες από τις πειραματικές ομάδες των χρόνων 1960-1975 επιχειρούν σοβαρά ανοίγματα, ιδιαίτερα στις σχέσεις τους με το κοινό, όπου βλέπουμε να επικρατεί ένα είδος συλλογικότητας.

19. Θα ήθελα να επαναφέρω το ενδιαφέρον γράμμα που μου είχε στείλει η Φ. Τρέζου όπου αναφέρει, μεταξύ άλλων, ορισμένα αποκαλυπτικά σχόλια γύρω από το θέμα που συζητά-

με και τα οποία έρχονται να συμφωνήσουν παρά να διαφωνήσουν μαζί μου (παρ' όλο που διαισθάνομαι πως η πρόθεση της κ. Τρέζου ήταν να καυτηριάσει το διαχωρισμό «άντρας»-«γυναίκα» ως άστοχο.) Γράφει συγκεκριμένα σ' ένα σημείο της επιστολής της: «τους ίδιους συγγραφείς διαβάζουμε κι εμείς, από τους ίδιους διδασκόμεστε, στις ίδιες σχολές θεατρικής γραφής φοιτούμε και στο ίδιο αποτέλεσμα (μετριότατο δυστυχώς) καταλήγουμε». Και επανέρχομαι να πω ότι μα ακριβώς αυτή είναι και η θέση μου: ότι οι γυναίκες διδάσκονται από μας τους άντρες και μοιραία οδηγούνται στην αναπαραγωγή ενός κώδικα που μόνο μερικώς μπορεί να τις εκφράζει.

20. Θυμίζω εδώ τις δηλώσεις, επί του προκειμένου, κάποιων γνωστών σκηνοθετριών του θεάτρου μας στην εφημερίδα το *Βήμα*, 13 Μαΐου, 1990. Εκεί διαβάζουμε πολύ ενδιαφέρουσες απόψεις όπως: «Πιστεύω ότι είναι αντρική δουλειά η σκηνοθεσία», από την Πέπη Οικονομοπούλου. Ή αυτό: «Η γυναίκα χρειάζεται να αναλώνει περισσότερη ενέργεια για να βρίσκει τρόπους και να πείθει ως αρχηγός, όπως απαιτεί αυτό το επάγγελμα. Ενώ ο άντρας θεωρείται εκ των προτέρων αρχηγός από την κοινωνία μας», από την Έρση Βασιλικιώτη. Και πάλι από την Πέπη Οικονομοπούλου: «Εμένα μου φαίνεται τρομερά δύσκολο να έχεις καθήκοντα στο σπίτι σου και να κάνεις ταυτόχρονα και μια τόσο απαιτητική δουλειά». Και σίγουρα κάτι περισσότερο θα ξέρουν από τους απλούς θιασώτες του χώρου.

21. Κοντά σ' αυτά τα ονόματα μπορούμε ν' αναφέρουμε κι άλλα παλαιότερων, όπως ο Ταγκόπουλος (*Καινούριο Σπίτι*), ο Παπαζαφειρόπουλος (*Χειραφετημένη*) κ.ά. μόνο που διαστάζω να τους ονομάσω «φεμινιστές» με την πολύ σύγχρονη έννοια, δεδομένου ότι σε κανέναν απ' αυτούς δεν παρατηρείται και κάποια προσπάθεια επανεξέτασης των δυνατοτήτων της δομής. Η συγκρουσιακή λογική του τύπου αυτή/κοινωνία ή αυτή/οικογένεια κ.λπ. δεν φωτίζεται από μία αντίστοιχη αναθεώρηση των μάλλον ρεαλιστικών σχέσεων φόρμας/περιεχομένου.

22. Ιδού κάποιους αποκαλυπτικούς αριθμούς επί του προκειμένου: μια πρόσφατη έρευνα έδειξε ότι η συμμετοχή των γυναικών στην πνευματική εξουσία μόλις και μετά βίας φτάνει το 7%, στην επιστημονική ηγεσία το 3% και την καλλιτεχνική το 25%. Στην ίδια έρευνα αναφέρονται και κάποια άλλα ενδιαφέροντα όπως: στις προσωπικότητες της χώρας κατά τη διάρκεια της ελληνικής επανάστασης επί συνόλου 5.190 συγκαταλέγονται 41 γυναίκες. Την περίοδο 1922-44 επί συνόλου 3.009 έχουμε 191 γυναίκες. Από το 1944 μέχρι το 1979 και επί συνόλου 3.292 προσωπικοτήτων συναντάμε 288 γυναίκες ενώ από το 1979 μέχρι σήμερα ο αριθμός των γυναικών ανέρχεται σε 169 επί συνόλου 1.564 προσωπικοτήτων. Ακόμη, στο χώρο της καθαρά πολιτικής εξουσίας στα 300 έδρανα της Βουλής των Ελλήνων σε καμία ιστορική στιγμή δεν κάθισαν περισσότερες από 13 γυναίκες. Εφ. *Νέα*, 2.3.1992, σελ. 26.

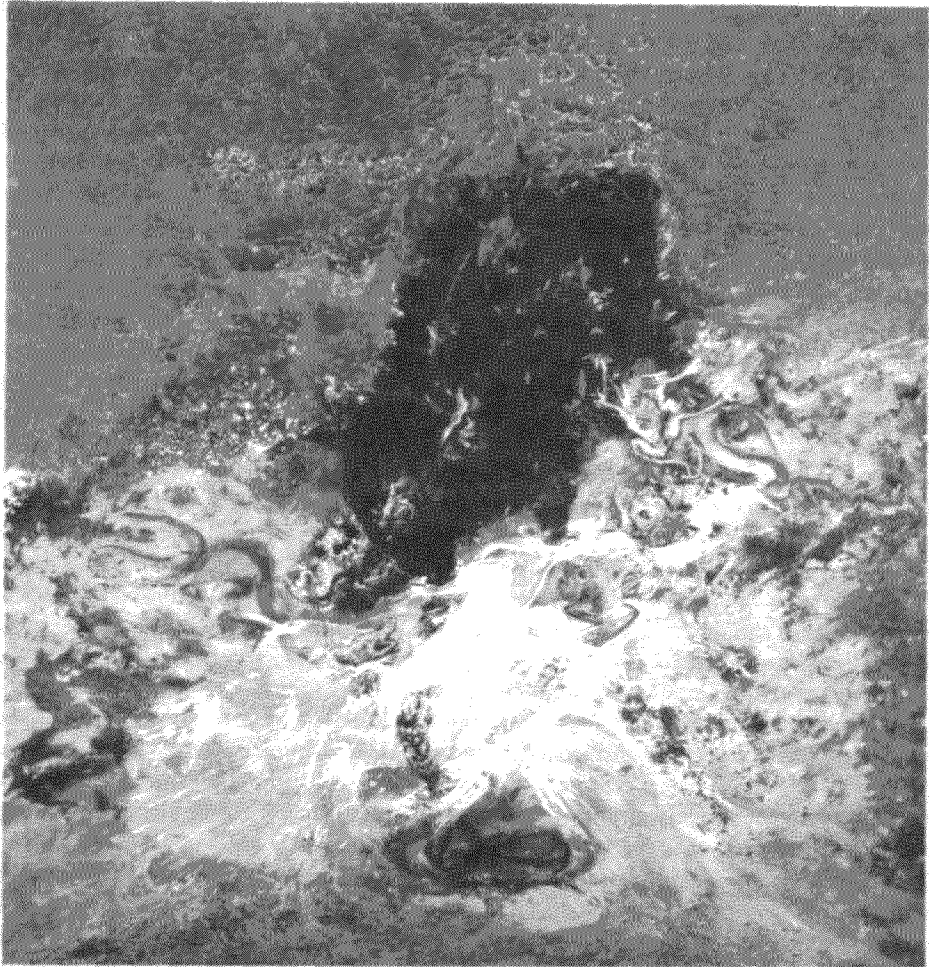
23. Κάτι ανάλογο με αυτό που κάνει ο Γιάννης Ταϊπλιάδης, ας πούμε στο τελευταίο του έργο *Και Όμως, Κάπως Έτσι*, ΚΘΒΕ, 1992, όπου, φλυαρώντας ακατάπαντα, αναγάγει τη βία στις συζυγικές σχέσεις σε βουκολική τραγωδία και τις προγαμιαίες σχέσεις του «Κυριάκου» σε κοσμοθεωρία. Είναι κι αυτός ένα κλασικό παράδειγμα συγγραφέα που γράφει με τους κώδικες του θεάτρου της δεκαετίας του 1950. Και δεν είναι ο μόνος. Είναι και οι πλείστες των γυναικών συγγραφέων, που υποτίθεται γνωρίζουν τα προβλήματά τους καλύτερα, όπως η Κρανιδιώτη, φερ' ειπείν, στα περισσότερα φτωχότατα μονόπραχτά της, η Μητροπούλου με τις πολλές και υποτίθεται «κάθετες», αναγνώσεις της γυναικείας ψυχής, η Ιωαννίδου με τα ατυχή μπρεχτικά της ανοίγματα, η Χατζοπούλου-Καραβία με τις ημιτελείς προτάσεις της κ.λπ.

24. Να υποσημειώσω εδώ ότι σε καμία περίπτωση δεν παρατηρούμε τον οποιοδήποτε προβληματισμό γύρω από την ιδεολογία του χώρου, την επάρκειά του κοκ. Ωστόσο είναι κάτι πολύ σημαντικό. Απόδειξε της σπουδαιότητάς του είναι ότι αυτή τη στιγμή διεξάγεται σε πολλές δυτικές χώρες ένας πολύ ενδιαφέρον διάλογος γύρω από τους παραδοσιακούς χώρους

δράσης, ιδιαίτερα του ρεαλισμού και κατά πόσο είναι σε θέση να εκφράσουν και να δικαιώσουν μια ανοίκεια, «αντι-πατροπαράδοτη» γραφή, όπως είναι η γυναικεία, ας πούμε. Είναι δυνατόν, διερωτώνται πολλές φεμινίστριες, ένας ρεαλιστικός χώρος με τις δεδομένες ιδεολογικές καταβολές του να δικαιώσει μια γραφή που του χρεώνει πολλά από τα αρνητικά στερεότυπα των γυναικών; Έχουμε δηλαδή έναν προβληματισμό γύρω από τις σχέσεις φόρμας/περιεχομένου, κάτι που δυστυχώς, ούτε καν ως απλή αρθρογραφία δεν μας έχει προβληματίσει ακόμη. Κι όμως είναι πάρα πολύ σοβαρό. Ενδεικτικά αναφέρω το σημαντικό έργο του Marvin Carlson, *Places of Performance*, Ithaca: Cornell U.P., 1989. Ακόμη: Michael Hays, *The Public and Performance*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. Στην ελληνική βιβλιογραφία στέκομαι στο Θόδωρο Γραμματά ο οποίος αγγίζει το θέμα σε κάποια σημεία της μελέτης του για το νεοελληνικό θέατρο, δεν εμβαθύνει όμως.

25. Josette Feral, "Writing and Displacement: Women in Theatre", *Modern Drama* 27.4 (1984): 549.

26. Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un* (Paris, 1977), 75-76.



PAUL REBEYROLLE: «Το πέρασμα», 1987.