

# Μπρεχτ και γυναικείο θέατρο

ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

## 1. Ο Μπρεχτ και οι κριτικοί του

Πόσο μεγάλη φυσιογνωμία ήταν ο Μπρεχτ; Ποιες ήταν οι πραγματικές διαστάσεις της προσφοράς του στην εξέλιξη της σύγχρονης δραματοουργίας και θεατρικής αισθητικής; Ποιοι τον αξιοποίησαν ή τον κατηλείθησαν, τον θαύμασαν ή τον κατέκριναν, τον θεοποίησαν ή τον απέρριψαν; Η αμφιλεγόμενη κριτική γύρω από το πρόσωπο και το έργο του Μπρεχτ είναι πια μια δεδομένη κατάσταση στους κύκλους της τέχνης και της διανοήσεως εδώ και μισό αιώνα περίπου. Ο εορτασμός της εκατονταετίας από τη γέννησή του (1898-1998) δεν είναι παρά μια επίκαιρη αναζωπύρωση της γνωστής πλέον μπρεχτικής ιδεολογικής και αισθητικής διαμάχης.

Όμως η παρούσα πανηγυρική ατμόσφαιρα μπορεί πολύ εύκολα να παρασύρει σε μια άκριτη υμνολογία και εκλαϊκευμένη μυθοποίηση – συμπτώματα που ήδη εντοπίζονται από τη μια μεριά στην, ίσως εύκολη, οικειοποίηση του Μπρεχτ από τους θιασώτες του μεταμοντερνισμού (π.χ. Elizabeth Wright) και από την άλλη στην, ενδεχομένως, ηδονοβλεπτική ενασχόληση, από μερίδα μελετητών, με πτυχές της προσωπικής του ζωής (π.χ. John Fuegi). Στην εισαγωγή της στον τόμο *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film* (1990) η Pia Kleber εμφανίζεται ενοχλημένη από τις «μυθικές διαστάσεις» που έχει πάρει ο Μπρεχτ στις μέρες μας (Kleber and Visser 1) ενώ ο Manfred Wekwerth, ένας από τους συνεργάτες του τόμου, προτείνει τη διάσωση του Μπρεχτ από επικίνδυνες παραποιήσεις (Wekwerth 19). Ανάλογη συντηρητική στάση κρατάει και ο Marc Silberman, ο οποίος στο άρθρο του «A Postmodernized Brecht?» (1993) ασκεί μια αρκετά αυστηρή, αν και νηφάλια, κριτική κατά του ευκαιριακού χαρακτήρα πολλών ρευμάτων του μεταμοντερνισμού και καταλήγει, με αρκετό σκεπτικισμό, στο ότι θα πρέπει να αποδομήσουμε πρώτα τη δική μας μεταμοντερνική κριτική θέση «προτού μεταμοντερνίσουμε το Μπρεχτ»<sup>1</sup> (Silberman 12). Στον κατάλογο των μελετητών που φοβούνται την εκλαϊκευση και τον εκχυδαισμό της μπρεχτικής παράδοσης και αντιστέκονται στο ξέφτισμα του μπρεχτικού μοντέλου θα πρέπει να προστεθεί και η φωνή της Logen Kruger, η

οποία καταγγέλλει σε αυστηρό τόνο τις αγγλοαμερικανικές παρανοήσεις του Μπρεχτ, που οφείλονται στην περιορισμένη γνώση της μπρεχτικής θεωρίας<sup>2</sup>.

Όλες αυτές οι επιφυλάξεις σχετικά με τη διαφύλαξη της ακεραιότητας και γνησιότητας της μπρεχτικής κληρονομιάς έχουν μια αναμφισβήτητη βαρύτητα – είτε πηγάζουν από έναν ανομολόγητο γερμανικό εθνικισμό (Kleber), είτε από μια θεωρητική δυσπιστία προς κάποιες τάσεις του μεταμοντερνισμού (Silberman), ή τέλος από μια προσήλωση σε καθαρόγραμμα μαρξιστικά πρότυπα (Kruger). Παρ' όλα αυτά, και οι κριτικές που τείνουν να οικειοποιηθούν το Μπρεχτ για χάρη κάποιου νέου κοινωνικο-πολιτισμικού ή πολιτικο-ιδεολογικού κινήματος δεν στερούνται σοβαρότητας. Στο βιβλίο της *Postmodern Brecht* (1989) η Elizabeth Wright κάνει μια σοβαρή επανεκτίμηση του θεατρικού συγγραφέα και θεωρητικού μέσα από την τέχνη και θεωρία του μεταμοντερνισμού. Με τη σθεναρή τοποθέτηση και την πειστική ανάλυσή της η Wright αφενός προτείνει τα πρώιμα θεατρικά έργα του Μπρεχτ ως προδρομούς του μεταμοντερνισμού και αφετέρου καταδεικνύει τις γόνιμες οικειοποιήσεις και μεταλλάξεις, στις οποίες έχει υποβληθεί το μπρεχτικό αισθητικό μοντέλο από δύο καταξιωμένους Γερμανούς καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού, τη χορεύτρια και χορογράφο Pina Bausch και το θεατρικό συγγραφέα Heiner Müller. Έτσι η Wright αναδεικνύει τη διπλά δυναμική οντότητα του Μπρεχτ, ως προδρομού και ως μετασημασιολογικού μοντέλου του μεταμοντερνισμού.

## 2. Γυναικείο θέατρο και μπρεχτική παράδοση

Το γυναικείο θέατρο, το οποίο γνώρισε μεγάλη άνθιση κατά τις τελευταίες τρεις δεκαετίες, ιδιαίτερα στις αγγλοσαξωνικές χώρες, είναι ένας χώρος που δέχτηκε βαθιές επιδράσεις από το παράδειγμα του Μπρεχτ. Οι επιδράσεις είναι πολύπλευρες και από άποψη προέλευσης και από άποψη αποδέκτη και γι' αυτό είναι δύσκολο να χαρτογραφηθούν. Η προέλευση των επιδράσεων ήταν και άμεση (μνήμες από την επίσκεψη του Μπερλίνερ Ανσάμπλ στο Λονδίνο το 1956) και έμμεση (από το ανδρικό πολιτικό θέατρο που μορφοποιήθηκε κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60), οι δε αποδέκτες ήταν

αδιακρίτως γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς και γυναικεία θεατρικά σχήματα, μεμονωμένες περφόρμερ και γυναίκες θεωρητικοί του θεάτρου. Η πολυμορφία προέλευσης και η ποικιλία αποδεκτών των μπρεχτικών επιδράσεων έχει εύλογα δημιουργήσει μια βαθιά διχογνωμία όσον αφορά στην ίδια την αναγνώριση του μπρεχτικού μοντέλου ως χρήσιμου αισθητικού μηχανισμού για τους στόχους του γυναικείου θεάτρου. Η αμφισβήτηση αυτή ίσως φαίνεται να αντικατοπτρίζει την αντιφατικότητα της γενικής μπρεχτικής κριτικής που σχολίασα εν συντομία παραπάνω. Όμως η φεμινιστική διαμάχη έχει κάπως διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες και αφορά τις γυναίκες θεωρητικούς της γυναικείας παραστασιολογίας κυρίως παρά εκείνες που ασχολούνται με την πρακτική του θεάτρου – τη συγγραφή θεατρικών έργων ή το ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων. Με αναφορές και στην αντιφατική φεμινιστική θεωρία της αναπαράστασης και στην πρακτική του γυναικείου θεάτρου θα προσπαθήσω να καταδείξω ότι η μπρεχτική θεωρία έχει αποτελέσει και μπορεί περαιτέρω να αποδειχθεί ένας γονιμότερος μοχλός για την επίτευξη των στόχων του γυναικείου θεάτρου.

## 3. Η θεωρητική διαμάχη: Η υλιστική άποψη

Η πρώτη επίσημη σύνδεση της γυναικείας θεατρικής αναζήτησης με τις μπρεχτικές τεχνικές έγινε από την Αμερικανίδα κριτικό Janelle Reinelt στο άρθρο της «Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama» (1986). Αναλύοντας τη δραματική δομή και τη σκηνική παρουσίαση επιλεγμένων σύγχρονων αγγλικών γυναικείων θεατρικών έργων, η Reinelt επισημαίνει κάποια μορφολογικά στοιχεία, τα οποία αναγνωρίζει ως μπρεχτικά. Με βάση μια μάλλον περιγραφική τακτική κάνει μια πρώτη πρόταση για γόνιμο διάλογο μεταξύ φεμινιστικού θεάτρου και μπρεχτικής θεωρίας, που προσανατολίζεται κυρίως στην αναζήτηση μιας καινούριας μορφολογίας γυναικείων θεατρικών κειμένων και γυναικείας υποκριτικής, αλλά παραβλέπει τελείως το πρόβλημα της γυναίκας θεατή.

Η θέση αυτή διευρύνεται και συστηματοποιείται θεωρητικά – αν και εντελώς ανεξάρτητα από τις προηγηθείσες προτάσεις της Reinelt – από τη θεωρητικό Elin Diamond, η οποία προτείνει με τρόπο κατηγορηματικό τις γόνιμες αλληλεπιδράσεις φεμινιστικού και μπρεχτικού θεάτρου. Το άρθρο της «Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism» (1988), ενημερωμένο στο έπακρο για όλες τις τυχόν αντιρρήσεις ή επικρίσεις, εξασφαλίζει να είναι ένα πολύτιμο θεωρητικό βοήθημα για την ανάλυση και παρακολούθηση των περαιτέρω προβληματισμών και πειραματισμών της γυναικείας παραστασιολογίας. Με μεθοδικότητα και σαφήνεια η Diamond απαριθμεί και συζητά όλες τις τεχνικές της μπρεχτικής μεθόδου, την επική αφήγηση, την ιστορικοποίηση, την αποστασιοποίηση, το «Gestus», το «όχι, αλλά» τις οποίες θεωρεί ιδανικές στρατηγικές για τη γυναι-

κεία αναπαράσταση του φύλου που αποβλέπει στη διάβρωση της παραδοσιακής ρεαλιστικής σκηνικής μίμητικής. Παρά τις έντονες επικρίσεις της Kruger<sup>3</sup>, η Diamond προτείνει μια πειστική σύνθεση φεμινιστικού/μπρεχτικού μοντέλου, η οποία αφενός συμπληρώνει όλα τα κενά του μπρεχτικού θεάτρου σε ζητήματα φύλου και αφετέρου εφοδιάζει το γυναικείο θέατρο με το κατάλληλο αισθητικό εργαλείο (αυτό της αντιρεαλιστικής αναπαράστασης) για την ανατροπή της ανδροκεντρικής αναπαράστασης και θέασης του φύλου.

Με τον ίδιο κατηγορηματικό τρόπο μια άλλη Αμερικανίδα θεωρητικός, η Jill Dolan, συζητά τα πλεονεκτήματα της μπρεχτικής τακτικής για το γυναικείο θέατρο στο βιβλίο της *The Feminist Spectator as Critic* (1988). Αναγνωρίζοντας την αξία της πρότασης της Diamond, η Dolan διαθέτει ολόκληρο κεφάλαιο στη λεπτομερή ανάλυση των μεθόδων του υλιστικού φεμινισμού, που στηρίζονται σε απόψεις της μπρεχτικής θεωρίας και στην υιοθέτηση συγκεκριμένης μπρεχτικής ορολογίας. Η Dolan αφιερώνει ειδική ενότητα του βιβλίου της στη «μπρεχτική κληρονομιά», επισημαίνοντας ειδικότερα τη χρησιμότητα της μεθόδου «όχι, αλλά» στη γυναικεία (ιδιαίτερα στη λεσβιακή) αναπαράσταση του φύλου<sup>4</sup>. Η θεωρητική της τοποθέτηση συνοδεύεται από μια μεγάλη γκάμα αναφορών σε συγκεκριμένα γυναικεία θεατρικά κείμενα και παραστάσεις.

Στη μετέπειτα θεωρητική πορεία τους και οι τρεις προαναφερθείσες κριτικοί, η Reinelt, η Diamond και η Dolan εξακολουθούν να προσβλέπουν στα μπρεχτικά πρότυπα, καθώς συνεχίζουν τον θεωρητικό τους προβληματισμό σχετικά με τις δυνατότητες της γυναικείας αναπαράστασης. Η Dolan, με μια σαφή απόκλιση προς τη λεσβιακή θεατρική αισθητική, ανακινεί σ' ένα άρθρο της το θέμα της «μίμησης» και επιμένει εκ νέου στη χρήση της μπρεχτικής τεχνικής «όχι, αλλά» για τη διαμόρφωση μιας λεσβιακής παραστασιολογίας<sup>5</sup>. Σε άλλο πιο πρόσφατο και εξίσου μαχητικό δοκίμιο επανέρχεται δριμύτερη στις μπρεχτικές τεχνικές ως τις πιο ενδεδειγμένες για την αναβίωση ενός ριζοσπαστικού γυναικείου θεάτρου κατά τη δεκαετία του '90<sup>6</sup>.

Η Reinelt επίσης ασχολείται με το πρόβλημα της γυναικείας αναπαράστασης<sup>7</sup>, αν και όχι στο ίδιο θεωρητικό βάθος όπως η Diamond και η Dolan, και διαβλέπει τη χρησιμότητα του μπρεχτικού «Gestus» στις αναπτυσσόμενες φεμινιστικές θεωρίες του κοινωνικού φύλου όσο και στη σκηνική αναπαράσταση της γυναικείας υποκειμενικότητας. Εκείνη όμως που επανέρχεται στο δύσκολο θέμα της μίμησης και της γυναικείας αναπαράστασης με μεγαλύτερη θεωρητική ενάργεια είναι πάλι η Elin Diamond. Στο άρθρο της «Mimesis, Mimicry and the “True-Real”» (1989) διακηρύσσει τη διάσταση ανάμεσα στην αμφισβήτηση της μίμησης και της αναφορικότητας του πραγματικού από τις αποδομητικές θεωρίες και στην πολιτική ανάγκη της φεμινιστικής θεωρίας για θετικότερη θεώρηση των δυνατοτήτων της αναπαράστασης. Εν συνεχεία προτείνει τολμηρά αλλά και πειστικά ένα είδος

εμβολιασμού των ψυχαναλυτικών μοντέλων αναπαράστασης των Γαλλίδων θεωρητικών Luce Irigaray και Julia Kristeva με τη μπρεχτική μέθοδο του αντιρεαλισμού για τη δημιουργία μιας βιώσιμης φεμινιστικής ποιητικής της μίμησης.

#### 4. Η ψυχαναλυτική και αποδομητική δυσπιστία

Η τολμηρή εισβολή της Diamond, κεκηρυγμένης οπαδού του υλιστικού φεμινισμού, μέσα στο χώρο του αποδομισμού και της ψυχανάλυσης, ανακινεί το σοβαρό θέμα της πλήρους παραγκώνησης του Μπρεχτ από όλες τις γυναίκες θεωρητικούς του φεμινισμού που ακολουθούν αυτές τις δύο θεωρητικές προσεγγίσεις. Τα σχετικά σχόλια της Reinelt και της Dolan επιβεβαιώνουν αυτή την περιεργή προκατάληψη κατά του Μπρεχτ, που έχει οδηγήσει στο εξωφρενικό φαινόμενο να υιοθετείται η ορολογία του αλλά να αποσιωπάται συστηματικά το όνομά του. Και η Diamond και η Dolan επιστημαίνουν την παράλειψη της Laura Mulvey, στο θεμελιώδες για τη φεμινιστική φιλική θεωρία του βλέματος άρθρο της «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), να μνημονεύσει το όνομα του Μπρεχτ, τη στιγμή που κάνει σαφείς αναφορές στις τεχνικές της αποστασιοποίησης. Μια αναδρομή στο άρθρο της Mulvey πιστοποιεί ακριβώς τη χρήση όρων που παραπέμπουν άμεσα στη μπρεχτική μεθοδολογία, χωρίς να γίνεται η αναμενόμενη αναγνώριση του δανείου.

Αν η διαπίστωση της παράλειψης αυτής περιοριζόταν μόνο στη Mulvey, θα μπορούσε κανείς να την παρακάμψει ως άνευ σημασίας. Όμως η εξέταση του έργου και άλλων, κάπως μεταγενέστερων φεμινιστριών θεωρητικών της ψυχανάλυσης ή του αποδομισμού, όπως η Sue-Ellen Case, η Teresa de Lauretis και η Judith Butler, αποδεικνύει μια συστηματική αποσιώπηση από τις γράφουσες της μπρεχτικής επίδρασης (πραγματικής ή εν δυνάμει) ενώ σε πολλά σημεία στα κείμενά τους υποβόσκει αυτή η αναγκαιότητα. Ειδικά στην περίπτωση της Sue-Ellen Case, η οποία ασχολείται συστηματικά και βασανιστικά με τη δημιουργία μιας καθαρά γυναικείας θεατρικής αισθητικής, επαληθεύεται, μεταφορικά τουλάχιστον, το ειρωνικό σχόλιο της Elizabeth Wright για «μπρεχτική αποδοχή (πρόσληψη) χωρίς τον Μπρεχτ» (Wright 113). Ιδιαίτερα κραυγαλέα από άποψη επιστημονικής δεοντολογίας είναι η παράλειψη της Case να αναγνωρίσει προφανή μπρεχτικά δάνεια σε σημαντικά θεωρητικά της δοκίμια<sup>8</sup>, στα οποία μπρεχτικοί όροι και τεχνικές ενσωματώνονται στη θεωρητική της πρόταση χωρίς καμιά αναφορά στην κρυπτή (και άρα αθέμιτη) διεργασία της οικειοποίησης που ακολουθεί. Εξίσου περιεργή είναι η στάση της φεμινίστριας συγγραφέα και θεωρητικού του γαλλικού φεμινισμού Hélène Cixous στο θεωρητικό της κείμενο για την αισθητική του γυναικείου θεάτρου «Aller à la mer» (1977), στο οποίο προτείνει νέες τεχνικές για τη γυναικεία αναπαράσταση και σχολιάζει αυτές που χρησιμοποίησε η ίδια στο θεατρικό της έργο *Portrait de Dora* (1976). Και τα δύο κείμενα, ακολουθώ-

ντας μια ανάλογη με τη Mulvey μέθοδο υποκατάστασης του ανδρικού βλέματος από το γυναικείο θέατρο στην παραγωγή και πρόσληψη του θεάματος, υπονοούν έντονα την υιοθέτηση μπρεχτικών τεχνικών χωρίς να τις κατονομάζουν. Αλλά και η Teresa de Lauretis, η οποία, με αφετηρία τις διαπιστώσεις της Mulvey για τις δυνατότητες κατάλυσης της ανδροκεντρικής ηδονοβλεψίας του θεάματος, προχωρεί σε βαθύτερη θεώρηση των σχέσεων της γυναικείας υποκειμενικότητας και των μεθόδων ανατροπής της ανδρικής οπτικής ηδονής, μένει εγκλωβισμένη σε καθαρά ψυχαναλυτικά πρότυπα<sup>9</sup>. Αν και ιδιαίτερα προβληματισμένη με το θέμα των δυνατοτήτων της γυναικείας αναπαράστασης του φύλου, ακόμα και σε μεταγενέστερα κείμενά της, όπως το «The Technology of Gender» (1987), όπου αναφέρεται πολύ θετικά στη χρησιμότητα της έρευνας του Althusser στο χώρο μεταξύ μαρξισμού και ψυχανάλυσης, η ίδια αδυνατεί να κάνει την ανάλογη σύζευξη με τη μπρεχτική θεωρία όταν διερευνά τις δυνατότητες αναπαράστασης των «διακένων» της γυναικείας εμπειρίας. Η de Lauretis, επηρεασμένη ιδιαίτερα από τις μελέτες του Foucault για τη σεξουαλικότητα αλλά και του Althusser για τις αλληλεπιδράσεις υποκειμένου και κοινωνικού συνόλου, σχολιάζει τη διπλή θέση των γυναικών εντός και εκτός της πατριαρχικής ιδεολογίας ως αναπαράσταση/σημείο και ως πραγματικά ιστορικά υποκείμενα. Προσπαθώντας να κρατήσει μια πιο υλιστική κριτική θέση έναντι της ψυχανάλυσης από τις αντίστοιχες απόψεις της Sue-Ellen Case, και στηριζόμενη στις έννοιες των «ρωγμών», του «κενού» και της «απουσίας» των θεωριών του αποδομισμού, τοποθετεί τις γυναίκες στην περιφέρεια της αναπαράστασης και μιλάει για τους «εκτός-χώρους» (spaces-off) και το «αόρατο/μη παραστάσιμο» (unseen/unscene) της γυναικείας οπτικής.

Με αναφορές στα επιτεύγματα του πρωτοποριακού κινηματογράφου, ο οποίος κατάφερε να εστιάσει την κάμερα στα εσκεμμένως παραλειπόμενα πλάνα της παραδοσιακής φιλικής αναπαράστασης, η de Lauretis αισιοδοξεί ως προς τις δυνατότητες των γυναικών να εφαρμόσουν μια ανάλογη μέθοδο για να φέρουν στο προσκήνιο της αναπαράστασης τη δική τους οπτική σε θέματα φύλου και κοινωνικής ταυτότητας. Όπως φαίνεται και μόνο από τους τίτλους άλλων μελετών της, «Sexual Indifference and Lesbian Representation» (1988) και «Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness» (1990)<sup>10</sup>, κύριο μέλημά της είναι η μετακίνηση των γυναικών από την «εκ-κεντρική» ή περιφερειακή τους θέση στο κέντρο της συμβολικής τάξης, έτσι ώστε η διαφορετική τους θεώρηση του κόσμου να γίνει ορατή. Στην ουσία ο στόχος της να ευαισθητοποιήσει το βλέμμα του θεατή σε μια άλλη, μέχρι τώρα αόρατη άποψη των διαφορών φύλου βρίσκει άμεση αντιστοιχία στους στόχους του μπρεχτικού θεάτρου, που ήταν να καταστήσει ορατές τις ταξικές διαφορές, τις οποίες συστηματικά απέκρυπτε το αστι-

κό θέατρο του ρεαλισμού. Οι αντιρεαλιστικές τεχνικές του θεάτρου του Μπρεχτ και ιδιαίτερα αυτή του «όχι, αλλά», δηλαδή η τεχνική της «αλλοτρήτας», θα ταίριαζε απόλυτα στην αναπαράσταση των «εκτός-τόπων» και των «μη-σκηνών/ορατών» που πραγματεύεται η de Lauretis στη φεμινιστική της θεωρία της αναθεώρησης του φύλου<sup>11</sup>. Εξάλλου, πέρα από την προφανή καταλληλότητα, από μεθοδολογική σκοπιά, του ίδιου του μπρεχτικού εργαλείου για τη θεωρία της de Lauretis, η ίδια με τις θετικές αναφορές της στον Althusser (όπως και στον Fredric Jameson) έχει ήδη κάνει τις σχετικές ιδεολογικές διασυνδέσεις.

Η κατάδειξη των διαφορών του φύλου έχει θεωρηθεί ως το κύριο μέλημα του γυναικείου θεάτρου και οι δυνατότητες

να αναγνωρίζει κανένα ζωτικό δεσμό ανάμεσα στις θεωρητικές της αναζητήσεις και τυχόν γόνιμες επιδράσεις του θεάτρου του Μπρεχτ. Ειδικά, η βασική σύγκριση που κάνει μεταξύ κοινωνικού φύλου και θεατρικού ρόλου ή δρωμένου γίνεται σε καθαρά μεταφορικό επίπεδο, μέσα στα πλαίσια της φιλοσοφικής θεώρησης και δεν έχει καμιά σχέση με την άμεση θεατρική πρακτική.

Παραδόξως όμως, όχι μόνο φαίνεται η Butler άριστα ενημερωμένη σχετικά με τη φεμινιστική θεωρία της αναπαράστασης, ιδιαίτερα τη φιλική, αλλά και οι επανειλημμένες αναφορές της σε αναρπετικές τεχνικές του πρωτοποριακού κινηματογράφου καθώς και η σοβαρή της ενασχόληση με το θέμα της γυναικείας μεταμφίεσης μέσα στα πλαίσια

der gebäude, wo bleibt  
der kontrast, die  
überraschung der  
plötzlich sich öffnenden  
sicht, das spezifische  
eines blocks.



αναπαράστασής του έχουν προβληματίσει όλες τις γυναίκες που ασχολούνται με τη θεωρία και πρακτική του φεμινιστικού θεάτρου. Θεατρικές συγγραφείς όπως η Caryl Churchill, η Hélène Cixous, η Pam Gems, η Maria-Irene Fornes, η Adrienne Kennedy, η Franca Rame και θεωρητικοί όπως η Elin Diamond, η Jill Dolan, η Sue-Ellen Case, θεατρικά σχήματα όπως το Split Britches, Spiderwoman, Monstrous Regiment και περφόμερ όπως η Karen Finley και η Rachael Rosenthal έχουν δώσει τις δικές τους απαντήσεις στο θέμα. Φιλοσοφικότερα όμως ζητήματα όπως η οντότητα του φύλου ως οντολογία του σεξ ή ως κατασκευή κοινωνικής ταυτότητας δεν αποτελούν μέρος της άμεσης αναζήτησης του γυναικείου θεάτρου. Η έρευνα πάνω σ' αυτό το θέμα της Teresa de Lauretis για τις «τεχνολογίες του φύλου», όπως σχολιάστηκε παραπάνω, καθώς και της Judith Butler για τις παραστασιακές διαστάσεις του φύλου<sup>12</sup> στοιχειοθετούν βασικό σημείο αναφοράς για όλες τις άλλες ερευνήτριες στο χώρο του γυναικείου θεάτρου. Όπως η de Lauretis μέσα από το πεδίο του αποδομισμού και της ψυχανάλυσης, έτσι και η Butler μέσα από το χώρο της φιλοσοφίας (κυρίως της φαινομενολογίας) δε φαίνεται

της λακανικής ψυχανάλυσης και των φεμινιστικών της παραλλαγών (Irigaray και Kristeva), αποδεικνύουν το ζωτικό της ενδιαφέρον για θέματα καθαρά γυναικείας παραστασιολογίας. Το γεγονός ότι η ίδια, λόγω της εντύφωσής της στο χώρο της φιλοσοφίας, προτιμά την αφηρημένη προσέγγιση του ζητήματος, δεν αποτελεί εμπόδιο στην αξιοποίηση των συμπερασμάτων της από τη γυναικεία θεατρική πρακτική. Η άποψη της Butler ότι η κοινωνική διάσταση του φύλου δεν είναι παρά μια σειρά από θεατρικά δρώμενα, αποτελεί μια χρησιμότερη θεατρική μεταφορά με άμεση δυνατότητα εφαρμογής στη σκηνή. Αυτή ανταποκρίνεται ευθέως στην ήδη γνωστή πρακτική της γυναικείας μασκαράτας, η οποία αποτελεί το κύριο υφολογικό εργαλείο των αναρπετικών παραστάσεων γυναικείων θεατρικών σχημάτων όπως οι Split Britches και Spiderwoman. Στην ουσία η πρόταση της Butler για «αποσταθεροποίηση του φύλου» θέτει τα θεωρητικά πλαίσια της παράλληλης πολυδιάστατης δράσης της φεμινιστικής τέχνης της αναπαράστασης. Οι μπρεχτικές τεχνικές που χρησιμοποιεί η γυναικεία θεατρική πρακτική, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά, για την αναρπετική αναπαράσταση του φύλου, μπορούν να θεω-

ρηθούν ότι ενυπάρχουν εν δυνάμει και μέσα στα θεωρητικά κείμενα της Butler, όταν μιλάει για τη «στρατηγική που αποφυσικοποιεί» (Butler 1990a: xii) ή σχολιάζει τα πλεονεκτήματα της αντιρεαλιστικής ηθοποιίας στο θέατρο (Butler 1990b: 278) ή κάνει κάποια αόριστη αναφορά στη «μπρεχτική αίσθηση» (Butler 1993: 223).

##### 5. Η μεταμοντερνική διαπραγμάτευση

Από την ανωτέρω συζήτηση μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η δυνατότητα να διαλυθεί η αντι-μπρεχτική προκατάληψη που διακατέχει τις φεμινίστριες θεωρητικούς της ψυχαναλυτικής και αποδομητικής σχολής διαφαίνεται μέσα στα ίδια τους τα κείμενα, που βρίθουν από λανθάνουσες αναφορές στη μπρεχτική παράδοση. Μολονότι οι κάπως απόλυτες θέσεις των φυλάκων της μπρεχτικής ορθοδοξίας μπορούν να είναι μια θετική υπενθύμιση για τη χρησιμότητα (ή και αναγκαιότητα) κάποιου μέτρου έναντι των υπερβολών της ανώνυμης διακειμενικής δανειοδότησης, θα θεωρούσα επιστημονικά αντιδεοντολογική οποιαδήποτε ανάσχεση στις διαδικασίες της γόνιμης διαπίδυσης ιδεών για την αέναη ροή και μεταμόρφωση της τέχνης. Η θετική αντιμετώπιση του Μπρεχτ από τους μεταμοντερνιστές σχολιαστές του, όσο και αν ξενίζει μερικούς, κινείται προς τη σωστή κατεύθυνση. Όταν η Iris Smith στο άρθρο της «Brecht and the Mothers of Epic Theatre» (1991) διατείνεται ότι «η φεμινιστική κριτική οφείλει να αφομοιώνει, όχι μόνο να υιοθετεί τις ιδέες του Μπρεχτ» (Smith 491), στην ουσία επαναλαμβάνει τη γνωστή ρήση του Heiner Müller ότι «το να χρησιμοποιείς τον Μπρεχτ χωρίς να τον σχολιάζεις είναι προδοσία» (Wright 122). Εδώ έγκειται όλη η ουσία της γόνιμης εκμετάλλευσης της μπρεχτικής παράδοσης από τις σύγχρονες εκφάνσεις των παραστασιακών τεχνών.

Συγκεκριμένα για το φεμινιστικό θέατρο, η Iris Smith αναφεύμε με νέα επιχειρήματα την άποψη για τις δυνατότητες που προσφέρει η μπρεχτική θεωρία στην αναπαράσταση του φύλου. Μετά από μια αναδρομή στις γνωστές θέσεις της Mulvey, της Diamond και της Dolan σχετικά με την καθιέρωση της γυναικείας θέασης, κάνει ένα ακόμα αποφασιστικό βήμα πιο βαθιά στο χώρο της αποδόμησης και ψυχανάλυσης, προτείνοντας το μπρεχτικό «Gestus» σαν «κομμένο και ραμμένο για το φεμινιστικό θέατρο» (Smith 493). Συσχετίζοντας το περιθωριοποιημένο γυναικείο υποκείμενο με το σχιζοφρενικό υποκείμενο, όπως αυτό εμφανίζεται στη μεταμοντερνική ψυχαναλυτική μελέτη των Deleuze και Guattari *Anti-Oedipus* (1983), η Smith προτρέπει το φεμινιστικό θέατρο να προχωρήσει πέρα από τη μπρεχτική τεχνική του «όχι, αλλά», στον ενστερνιασμό του «επιπλέον» (της υπερβολής) της σχιζοφρενίας (Smith 504). Ως παράδειγμα μιας τέτοιας φεμινιστικής πρακτικής παρουσιάζει και αναλύει ένα πρωτοποριακό ανέβασμα του γνωστού έργου του Μπρεχτ *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* στο πανεπιστήμιο της Ινδιάνας

των ΗΠΑ το 1984. Μέσα από μια στέρεη και νηφάλια επισκόπηση των τελευταίων εξελίξεων του θεάτρου και της διανοήσης, η Smith εφοδιάζει τη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία με το συνδετικό κρίκο που έλειπε για τη σύζευξη των πολιτικών επιδιώξεων του γυναικείου θεάτρου με τις κυριαρχούσες θεωρίες της αποδόμησης σε θέματα υποκειμενικότητας και αναπαράστασης. Εξάλλου με την ανάλυση μιας μεταμοντερνικής εκδοχής του *Σετσουάν* αναθεωρεί παλαιότερες απόψεις για τον Μπρεχτ που κατέκριναν τα έργα της κυρίας περιόδου του, αυτής του επικού θεάτρου, για την κλειστή τους φόρμα και τους συγκροτημένους χαρακτήρες τους.

Σε μια πιο πρόσφατη μελέτη η Meg Mumford συζητά τη σημασία της τεχνικής της μεταμφίεσης ως μπρεχτικού «Gestus»<sup>13</sup>. Συγκεκριμένα πιστεύει ότι η μεταμφίεση της πρωταγωνίστριας Shen Te στο έργο *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* αποδεικνύει την κοινωνική κατασκευή του φύλου (Mumford 249) και άρα υπονοεί ότι ο προορισμός της γυναίκας δεν υπαγορεύεται από την ανατομία της – άποψη που αποτελεί την κύρια θεωρητική θέση φεμινιστριών από τη Simone de Beauvoir ως τη Judith Butler. Ακόμα η Mumford επικεντρώνεται στην ταυτόχρονη αναπαράσταση ανδρικών και γυναικείων στοιχείων από τη μεταμφιεσμένη Shen Te, η οποία, κατ' αναλογία προς το σχιζοφρενικό μοντέλο του «όχι μόνον αλλά και» της Smith, διασπά τη διπολικότητα του φύλου (Mumford 25), προσφέροντας μια ακόμα δυνατή θέση για το αποδομημένο υποκείμενο. Η Mumford τονίζει την ευαισθησία του Μπρεχτ σ' αυτό τον τρόπο αναπαράστασης της κατατημένης ανθρωπίνης ταυτότητας, παραθέτοντας την περιγραφή του ίδιου για τη θέση της μεταμφιεσμένης Shen Te ως τη «συνεχή συγχώνευση και διάλυση δύο χαρακτήρων» (Mumford 250).

Η μεταμοντερνική αναθεώρηση του Μπρεχτ είχε ήδη εστιάσει την προσοχή της στα αποδομητικά στοιχεία των πρώιμων έργων του *Μπάαλ* και *Στη ζούγκλα των πόλεων* – κυρίως στην παρουσίαση ρευστών, εν εξελίξει χαρακτήρων, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η Wright στο βιβλίο της *Postmodern Brecht*. Ο κατακερματισμός και η προοδευτική μορφοποίηση της ανθρωπίνης προσωπικότητας μέσα στα έργα αυτά αποτελούν ένα χρησιμότερο δομικό μοντέλο για τη γυναικεία δραματουργία, η οποία αντιλαμβάνεται κατά τον ίδιο αποδομητικό αλλά και εξελικτικό τρόπο τη γυναικεία υποκειμενικότητα. Με τη νέα αναθεώρηση της Smith και της Mumford αποδεικνύεται ότι και τα φαινομενικά πιο συμπαγή έργα της ώριμης περιόδου του Μπρεχτ εμπεριέχουν εν δυνάμει στοιχεία αποδομητικής αναπαράστασης του υποκειμένου και άρα μπορούν να αποτελέσουν κι αυτά, όπως προτείνει η Smith, υπόδειγμα για τη μορφοποίηση μιας νέας γυναικείας παραστασιολογικής αισθητικής, αυτής του «όχι μόνον αλλά και», που αποτελεί εξέλιξη της μπρεχτικής τεχνικής του «όχι, αλλά».

Όμως η σύγχρονη επανεξέταση του Μπρεχτ έχει φωτίσει και άλλες, κάπως λιγότερο γνωστές πτυχές του έργου του, αυξά-

νοντας έτσι τις δυνατότητες εποικοδομητικής εκμετάλλευσης της μπρεχτικής κληρονομιάς. Ο Manfred Wekwerth, λόγω χάριν, συζητά τη χρήση από τον Μπρεχτ της μικτής (και αντιφατικής) τεχνικής της συναισθηματικής ταύτισης και αποξένωσης, που στήνει παγίδα στο θεατή πριν τον οδηγήσει στο σοκ της αναγνώρισης (Wekwerth 36-37). Η επανεκτίμηση αυτή του Μπρεχτ σώζει το έργο του από μονολιθικές ερμηνείες και αποδεικνύει το πολυδιάστατο της θεατρικής του ευαισθησίας, που σε πολλά σημεία τον φέρνει να συγκλίνει με το θέατρο του Artaud, του, φαινομενικά, αντίποδά του.

Η συγκεκριμένη μικτή τακτική της ταύτισης και αποστασιοποίησης έχει ήδη αποδειχθεί ιδιαίτερα επιτυχής στην εφαρμογή της από φεμινιστικές θεατρικές ομάδες όπως το Monstrous Regiment και το Women's Theatre Group. Στο έργο αυτής της δεύτερης ομάδας αναφέρεται η Lopen Kruger για να πει ότι «οι ομάδες που έχουν μεγαλύτερη επιτυχία είναι αυτές που απασχολούν το ακροατήριό τους με ένα συνδυασμό του ανοίκειου με το οικείο, έτσι που μετά να τους αιφνιδιάσουν με το θέατρο που ασκεί κριτική» (Kruger 64). Μολονότι η Kruger αμφισβητεί την άμεση προέλευση πολλών στοιχείων τακτικής του πολιτικού ανατρεπτικού θεάτρου από κάποιο θεσμοθετημένο «κανόνα» (π.χ. το μπρεχτικό) και στη συγκεκριμένη περίπτωση μνημονεύει τον θεωρητικό και πρακτικό του λαϊκού αγγλικού θεάτρου John McGrath ως εμπνευστή των «συναισθηματικών παραχωρήσεων» του αγγλικού πολιτικού θεάτρου (Kruger 75-76), δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός που υπογραμμίζει ο Wekwerth ότι ο Μπρεχτ είχε ήδη δοκιμάσει σε σκηνοθεσίες του και είχε σχολιάσει τα πλεονεκτήματα αυτής της μικτής τεχνικής.

Γενικά η μεταμοντερνική κριτική τείνει να θεωρήσει τη μπρεχτική κληρονομιά ως ένα μη κλειστό σύστημα, τονίζοντας ότι ο ίδιος ο εμπνευστής του το θεωρούσε ανοιχτό και υπό διαρκή αναθεώρηση. Η ρευστότητα ή η πολυσημία των προσώπων, οι δυνατότητες προοδευτικής αλλαγής, η προσωπικότητα του επικού θεάτρου, δίνουν την εντύπωση ενός δυναμικού συστήματος υπό συνεχή πειραματική διερεύνηση και εξέλιξη και άρα δεκτικού νέων συνδυασμών. Πέρα από το Heiner Müller και η Christa Wolf στα νεότερα κείμενά της επικεντρώνεται στις αποδομητικές διαστάσεις του έργου του Μπρεχτ, αυτές που προωθούν την «αντίφαση, δυσαρμονία και αβεβαιότητα» (Rechtien 199) και άρα αντιστοιχούν άμεσα στις σύγχρονες κοινωνιολογικές διαπιστώσεις και καλλιτεχνικές ανησυχίες.

##### 6. Γυναικεία θεατρική πρακτική και Μπρεχτ

Μέσα στο χώρο της γυναικείας θεατρικής πρακτικής η υιοθέτηση της μπρεχτικής μεθοδολογίας ήταν πολύ πιο άμεση και γόνιμη. Το μπρεχτικό μοντέλο προσαρμόστηκε στις ανάγκες του θεάτρου των γυναικών χωρίς ενδοιασμούς και δυσπιστίες. Η Gillian Hanna, ηθοποιός, από τα ιδρυτικά μέλη

της γνωστής αγγλικής φεμινιστικής θεατρικής ομάδας Monstrous Regiment, μιλάει με έμφαση για την ανάγκη του γυναικείου θεάτρου να δημιουργήσει μια μικτή μέθοδο υποκριτικής, «ένα είδος μπρεχτικής ηθοποιίας που δεν απαρνείται τον Στανισλάφκι αλλά θέτει την έμφαση αλλού» (Reinelt 1986: 163). Η άποψη της Hanna φαίνεται να απηχεί τη γενικότερη πρακτική του αγγλικού πολιτικού θεάτρου, μέσα από τις τάξεις του οποίου ξεπήδησε το γυναικείο θέατρο.

Η Caryl Churchill, πολυγραφότατη και διαρκώς ανανεούμενη, δίκαια θεωρείται η πιο δυναμική φωνή του θεάτρου αυτού και θεματολογικά και υφολογικά. Ανάμεσα στα έργα της τα *Vinegar Tom* (1976), *Light Shining in Buckinghamshire* (1976), *Cloud Nine* (1979), και *Top Girls* (1982) αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα μπρεχτικής φεμινιστικής γραφής. Στα έργα αυτά η Churchill κάνει ανοιχτή χρήση πολλών μπρεχτικών τεχνικών και αποδεικνύει τη σπάνια ικανότητά της να τις προσαρμόσει σωστά στις ανάγκες του δικού της θεατρικού ιδιώματος. Δεν είναι τυχαίο ότι και η Reinelt και η Diamond αλλά και η Kruger μνημονεύουν την Churchill όταν συζητούν τη χρησιμότητα της μπρεχτικής θεωρίας για τη φεμινιστική πρακτική. Κατά κάποιο τρόπο αυτή η πλευρά του έργου της Churchill αποτελεί την έμπρακτη εφαρμογή της θεωρίας της Diamond για την εποικοδομητική σύζευξη μπρεχτικού-φεμινιστικού μοντέλου.

Η εν συνεχεία εξέλιξη της καλλιτεχνικής φόρμας του θεάτρου της Churchill στις δεκαετίες του '80 και '90 δίνει το πλήρες φάσμα των περαιτέρω μετασχηματισμών του γυναικείου αισθητικού μοντέλου, όπως έχει συζητηθεί στις οραματικές προδιαγραφές και της αντίπερα όχθης της φεμινιστικής θεωρίας και κριτικής, αυτής του αποδομισμού και της ψυχανάλυσης. Χωρίς να απαρνείται τα διδάγματα της μπρεχτικής κληρονομιάς, η Churchill, συνεχίζοντας τους αισθητικούς της πειραματισμούς σε έργα όπως το *A Mouthful of Birds* (1986), *Mad Forest* (1990), *Lives of the Great Poisoners* (1991), *The Skriker* (1994) και *Hotel* (1997), πλησιάζει τις θεωρητικές αναζητήσεις της Sue-Ellen Case, της Tesera de Lauretis, της Hélène Cixous και άλλων θεωρητικών του φεμινισμού.

Ειδικότερα, η αυξάνουσα ευαισθησία της για τη σωματικότητα της παράστασης σε όλες τις δυνατές εκδηλώσεις της τη φέρνει πολύ κοντά στο αρτωδικό παραστασιακό μοντέλο, που προτείνει για το σύγχρονο θέατρο μια άλλη θεωρητικός του θεάτρου, η Josette Féral στο άρθρο της «Performance and Theatricality: The Subject Demystified» (1982). Η Féral κινείται σ' έναν ανάλογο αποδομητικό χώρο με τη de Lauretis και τη Cixous, εφόσον το άρθρο της στηρίζεται κυρίως στην ερμηνεία που δίνει ο Γάλλος αποδομιστής φιλόσοφος Jacques Derrida στον Artaud ως μοντέλο μη-αναπαραστατικής παράστασης<sup>14</sup>. Αλλά το σημαντικό είναι ότι, σε αντίθεση με τις άλλες θεωρητικούς αυτού του χώρου, η Féral δεν διασπάζει να αναφερθεί στον Μπρεχτ, εγκωμιάζοντας τη ριζική αποδιάρθρωση που επέφερε στο ιλλουζιονιστικό σύστημα

Στανισλάφσκι, με αποτέλεσμα την απελευθέρωση του ηθοποιού/περφόρμερ και του θεατή. Μέσα στη συλλογιστική της Féral το όνομα του Μπρεχτ συγκλίνει δυναμικά προς την έννοια της *παράστασης* (και *παραστασιμότητας*) που κατά τα τελευταία χρόνια ελκύει όλο και περισσότερο τα γυναικεία θεατρικά σχήματα, και μεμονωμένες γυναίκες περφόρμερ.

Μέσα από τις τάξεις των γυναικών θεατρικών συγγραφέων η περίπτωση της Caryl Churchill είναι ίσως η πιο ενδιαφέρουσα αφού ασχολείται με τόση επιμονή με τη σωματικότητα και τη φαινομενολογία της σκηνής, διευρύνοντας το αισθητικό της μοντέλο σε μια σύμμιξη μπρεχτικών και αρτωδικών στοιχείων<sup>15</sup>. Η δυναμικότητα, πολυμορφία και εξελικτική πορεία του θεάτρου της διασχεδάζει έμπρακτα το φόβο της Kruger για άκριτη και φθοροποιό χρήση μπρεχτικών τεχνικών (Kruger 53) – φόβο που απηχείται επίσης στο ειρωνικό και γεμάτο δυσφορία σχόλιο μιας άλλης γνωστής Αγγλίδας φεμινίστριας δραματουργού, της Micheline Wandor, ότι «το φεμινιστικό θέατρο υποφέρει από υπερβολική δόση Μπρεχτ» (Kruger 72, υποσ. 24). Χαρακτηριστικά η ίδια η Kruger εξαιρεί την Churchill από την καταδίκη της άκριτης μπρεχτικής μίμησης, υπογραμμίζοντας το έργο της *Light Shining in Buckinghamshire* ως εξαιρετική περίπτωση έργου που ασχολείται με την κριτική των ίδιων των στρατηγικών του (Kruger 61).

Στην αγγλόφωνη Αμερική η πιο δυναμική και ανανεωτική έκφραση του γυναικείου θεάτρου φαίνεται να προέρχεται περισσότερο από τη συλλογική δουλειά γυναικείων θεατρικών σχημάτων και περφόρμερ παρά από θεατρικές συγγραφείς. Αν και η Karen Laughlin στο σχετικά πρόσφατο άρθρο της «Brechtian Theory and American Feminist Theatre» (1990) προσπαθεί να αξιολογήσει κάποια γυναικεία αμερικανικά έργα και συγγραφείς υπό το πρίσμα της μπρεχτικής αισθητικής (κατ' αναλογία προς την προηγηθείσα προσπάθεια της Reinelt με το αγγλικό θέατρο) και μολονότι η γνωστή Αμερικανίδα δραματουργός Maria Irene Fornes έχει επίσης ιδιαίτερος συσχετισθεί με το μπρεχτικό «Gestus»<sup>16</sup>, το βάρος του ενδιαφέροντος για τη διαμόρφωση μιας ενσυνείδητης γυναικείας θεατρικής αισθητικής, εν πολλοίς εμπνευσμένης από τη μπρεχτική μεθοδολογία, πέφτει στην παραστασιολογική δουλειά των Split Britches και Spiderwoman. Κυρίως οι Split Britches αποτελούν το κέντρο αναφοράς στις θεωρητικές αναλύσεις της Sue-Ellen Case αλλά και της Jill Dolan και της Janelle Reinelt.

Οι Split Britches είναι ένα γυναικείο θεατρικό σχήμα που έχει τη βάση του στο WOW Café της Νέας Υόρκης. Αποτελείται από τρεις γυναίκες διαφορετικής εθνικής και ταξικής προέλευσης και σεξουαλικής προτίμησης, οι οποίες θεατροποιούν κατά διάφορους τρόπους την πολλαπλή τους διαφορετικότητα επί σκηνής αλλά και σε παραστάσεις δρόμου. Μέσω της σκωπτικής μεταμφίεσης (μασκαράτας) και χειρονομίας επιχειρούν την υπομόνευση του διπολικού στερεότυπου αρσενικού-θηλυκού του κοινωνικού φύλου, ενώ με τη

γοργή εναλλαγή ρόλων καταφέρνουν να αποκολλήσουν και την ηθοποιό και τον/την θεατή από την ταύτιση με κάποιο συγκεκριμένο χαρακτήρα. Έτσι επιτυγχάνουν να παραστήσουν ένα «συλλογικό» γυναικείο υποκείμενο, κάτι που αποτελεί και το desideratum της φεμινιστικής θεωρίας της αναπαράστασης, όπως έχει εκφραστεί από την Teresa de Lauretis και τη Sue-Ellen Case. Είναι πρόδηλο ότι οι παραστασιακές τους στρατηγικές (μασκαράτας και χειρονομίας) συγγενεύουν άμεσα με τη μπρεχτική θεωρία του «Gestus», ενώ η αναπαράσταση του «συλλογικού» υποκειμένου αντιστοιχεί κατ' ευθείαν στο νέο μοντέλο γυναικείας αναπαράστασης του «όχι μόνον αλλά και» που προτείνει η Iris Smith ως μετεξέλιξη του μπρεχτικού «όχι, αλλά».

Προς ανάλογη κατεύθυνση κινούνται και οι παραστασιολογικές τεχνικές ενός άλλου εναλλακτικού γυναικείου θεατρικού σχήματος, των Spiderwoman. Η ομάδα αυτή αποτελείται από τρεις αδελφές ινδιανικής καταγωγής και για τις παραστάσεις της αντλεί ελεύθερα στοιχεία και από την υψηλή και από τη λαϊκή κουλτούρα, και από το μπρεχτικό θέατρο και από το τελετουργικό. Όμως, παρά τη μίξη ετερογενών παραστασιολογικών μεθόδων, δεν χάνουν ποτέ το νήμα της μπρεχτικής αποστασιοποίησης, που τους επιτρέπει την παγίωση μιας σταθερής κριτικής αντιμετώπισης και των δρωμένων και του θεατρικού μύθου αλλά και των ίδιων των οικειοποιημένων τεχνικών που χρησιμοποιούν. Την αποτελεσματικότητα των μεθόδων τους έχει επισημάνει ιδιαίτερα η Jill Dolan, η οποία τονίζει ότι η δουλειά των Spiderwoman μπορεί να αποτελέσει ιδεώδες αισθητικό μοντέλο για την αναζωπύρωση ενός ριζοσπαστικού γυναικείου πολιτικού θεάτρου στη δεκαετία του '90 (Dolan 1992: 60-61).

Κλείνοντας όλη αυτή τη δαιδαλώδη περιπλάνηση μέσα στις ατραπούς της γυναικείας θεατρικής αναζήτησης και επιστρέφοντας στις επιφυλάξεις και αντιρρήσεις των κάπως πιο συντηρητικών σχολιαστών του Μπρεχτ, θα πρέπει να δεχθούμε πως, ενδεχομένως, η φερόμενη ως σαφής μπρεχτική επίδραση είναι πολύ πιο χαλαρή και έμμεση απ' όσο θα επιθυμούσαν οι γυναίκες θεωρητικοί της υλιστικής φεμινιστικής παράταξης. Η μπρεχτική αισθητική έχει μπει προ πολλού στην αναπόφευκτη μεταμοντερνική διαδικασία της διάχυσης της τέχνης και της άνευ όρων ανάμιξης της με λαϊκά βιώματα και καταναλωτικά ιδεώδη. Μπρεχτικές ιδέες έχουν φιλτραρισθεί μέσα στην κοινωνία των εικόνων και των μέσων μαζικής ενημέρωσης και μας επιστρέφουν αγνώριστες για να επηρεάσουν εκ νέου τις παραστασιακές τέχνες. Αλλά και πολλές από τις ιδέες και τεχνικές που μας φαίνονται μπρεχτικές αναμφισβήτητα προϋπήρχαν σε παλαιότερες μορφές τέχνης. Ο Μπρεχτ δεν έκρυψε ποτέ τις πηγές των δικών του επιδράσεων. Όμως παρά την οποιαδήποτε αμφισβήτηση της απόλυτης πρωτοτυπίας της μεθόδου του, παραμένει αδιαμφισβήτητη η αξία της ως ενός συστηματοποιημένου μοντέλου θεατρικής αισθητικής, πολυδιάστατου και

ανοιχτού σε νέους πειραματισμούς και μετασηματιστική ανανέωση. Ως τέτοιο δυναμικό και προοδευτικό μοντέλο έχει γίνει ευρέως αποδεκτό από το γυναικείο θέατρο και έτσι θα πρέπει να αναγνωρίζεται και η μελλοντική του συμβολή στην επίτευξη των στόχων αυτού του είδους του θεάτρου, ακόμα και αν η επίδρασή του πολλές φορές έρχεται ως δευτερογενής γνώση, εκλαιζευμένη ή μυθολογημένη ή μεταπλασμένη ήδη μέσα στην αισθητική κάποιας άλλης συγγενούς τέχνης, όπως π.χ. του πρωτοποριακού κινηματογράφου, απ' όπου η φεμινιστική θεωρία του θεάματος έχει αντλήσει πολλές από τις βασικές της θεωρητικές θέσεις.



#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Όλες οι μεταφράσεις από ξενόγλωσσα κείμενα είναι δικές μου.
2. Βλ. το άρθρο της «The Dis-Play's the Thing: Gender and Public Sphere in Contemporary British Theatre» (1990). Το κύριο επιχείρημα της Kruger, το οποίο υπογραμμίζει ένα υπαρκτό μέχρι τις αρχές του '90 πρόβλημα, είναι ότι η πρόσβαση στα θεωρητικά κείμενα του Μπρεχτ, για τον αγγλόφωνο κόσμο που δεν γνωρίζει γερμανικά, περιορίζεται ακόμα σχεδόν αποκλειστικά στη μετάφραση επιλεγμένων μπρεχτικών κειμένων που επιμελήθηκε και κυκλοφόρησε ο John Willett το 1964. Το επιχείρημα αυτό αντικατοπτρίζει και τη γενικότερη επί του ζητήματος θέση άλλων συγχρόνων θεατρικών κριτικών, οι οποίοι θεωρούν ότι η γαλλική και αγγλοσαξωνική ερμηνεία του Μπρεχτ είναι ακόμα ανεπαρκής (Kleber 10). Η κατάσταση έχει κάπως βελτιωθεί με δύο νέες αγγλικές εκδόσεις μπρεχτικών κειμένων κατά την τελευταία δεκαετία. Πρόκειται για τα Brecht, *Letters 1913-1956* (1990) και Brecht, *Journals 1934-1955* (1993). Βέβαια και οι σχέσεις του σύγχρονου γερμανικού θεάτρου με τον Μπρεχτ δεν λογίζονται ικανοποιητικές. Στην εισαγωγή της στο βιβλίο *Re-interpreting Brecht*, η Pia Kleber επισημαίνει από τη μια μεριά τη δυτικογερμανική δυσπιστία στο έργο του Μπρεχτ και από την άλλη την εξάντληση του ανατολικογερμανικού μοντέλου και την ανάγκη αναθεώρησής του. Αλλά και η Christa Wolf, η ανατολικογερμανίδα συγγραφέας που θεωρείται από τους άμεσους επιγόνους της μπρεχτικής κληρονομιάς, αναθεωρώντας την πρόληψη του Μπρεχτ στην Ανατολική Γερμανία του '50 και '60, παραδέχεται τις παρανοήσεις του έργου του

από τους συγγραφείς της γενιάς της (Rechtien 199).

3. Η Kruger στο γνωστό σκληρό άρθρο της «The Dis-Play's the Thing» μεταξύ άλλων ονομαστικά αμφισβητεί τη θέση της Diamond αν και περιέργως φαίνεται να αγνοεί το επίμαχο άρθρο της «Brechtian Theory/Feminist Theory».
4. Το «όχι, αλλά» είναι ο τεχνικός όρος με τον οποίο ο Μπρεχτ χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη τεχνική υποκριτικής, κατά την οποία ο/η ηθοποιός, εκτός από αυτό που υποδύεται, υπονοεί και αυτό που δεν υποδύεται. Έτσι το παζιμό του/της επιτρέπει την αναγνώριση όλων των άλλων δυνατοτήτων ενώ αυτός/ή αναπαριστά μόνο ένα από τα πιθανά ενδεχόμενα (Willett 137). Και η Diamond και η Dolan θεωρούν το μπρεχτικό «όχι, αλλά» ως την ιδεωδέστερη μέθοδο για τη θεατρική αποδόμηση του φύλου διότι επιτρέπει την ταυτόχρονη αναπαράσταση όλου του φάσματος της φυλικής «διαφοράς», όπως την αντιλαμβάνεται ο Γάλλος αποδομιστής φιλόσοφος Jacques Derrida.
5. Βλ. Jill Dolan, «Breaking the Code: Musings on Lesbian Sexuality

and the Performer» (1989).

6. Βλ. Jill Dolan, «Personal, Political, Polemical: Feminist Approaches to Politics and Theatre» (1992).
7. Βλ. Janelle Reinelt, «Feminist Theory and the Problem of Performance» (1989).
8. Βλ. Sue-Ellen Case, «From Split Subject to Split Britches» (1989) και «Toward a Butch-Femme Aesthetic» (1989).
9. Βλ. το σημαντικό βιβλίο της *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984).
10. Οι τίτλοι αυτοί θα μπορούσαν να αποδοθούν στα ελληνικά αντίστοιχα ως «Σεξουαλική αδιαφορία και λεσβιακή αναπαράσταση» και «Εκκεντρικά υποκείμενα: Φεμινιστική θεωρία και ιστορική συνείδηση».
11. Η συγγένεια της μπρεχτικής θεωρίας περί ρεαλισμού-αντιρεαλισμού με τις μεθόδους της πρωτοποριακής παραστασιολογίας αναλύεται εκτενώς στο άρθρο του Marc Silberman «The Politics of Representation: Brecht and the Media» (1987).
12. Βλ. τα έργα της *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) και «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory» (1990).
13. Βλ. το άρθρο της «Dragging' Brecht's Gestus Onwards: A Feminist Challenge» (1998).
14. Βλ. Jacques Derrida, «The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation» (1978).
15. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι η σημερινή επικέντρωση των θεωρητικών του θεάτρου στην παραστασιολογία καθόλου δεν έχει περιθω-

ριοποιήσει τον Μπρεχτ. Πέρα από τις αναζητήσεις της Féral μέσα από το χώρο της γαλλικής αποδόμησης, ο Stanton B. Garner, Jr. στο βιβλίο του *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (1994), το οποίο συζητά θεωρητικά προβλήματα παραστασιολογίας μέσα από το πρίσμα της φαινομενολογίας (κυρίως του Merleau-Ponty) αφιερώνει ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ανάλυση της μπρεχτικής σκηνικής αισθητικής και του μεταμπρεχτικού θεάτρου.

16. Βλ. Deborah R. Geis «Wordscapes of the Body: Performative Language as *Gestus* in Maria Irene Fornes's Plays» (1990).

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Brater, Enoch, ed. *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. New York and Oxford: OUP, 1989.
- Brecht, Bertolt. *Journals 1934-1955*. Trans. Hugh Rorrison. Ed. John Willett. London: Methuen, 1993.
- . *Letters 1913-1956*. Trans. Ralph Manheim. Ed. John Willett. New York and London: Routledge and Methuen, 1990.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York and London: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990a.
- . «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». In *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. by Sue-Ellen Case (Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1990b): 270-282.
- Case, Sue-Ellen. «From Split Subject to Split Britches». In *Feminine Focus: The New Women Playwrights*, ed. by Enoch Brater (New York and Oxford: OUP, 1989), 126-34.
- , ed. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1990.
- . «Toward a Butch-Femme Aesthetic». In *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, ed. by Lynda Hart (Ann Arbor: U of Michigan P, 1989), 282-299.
- Cixous, Hélène. «Aller à la Mer». Trans. B. Kerslake. *Modern Drama*, 27.4 (1984): 546-8. First published in *Le Monde*, 28 Apr. 1977, 19.
- . *Portrait de Dora*, Paris: Editions de Femmes, 1976.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington; Indiana UP, 1984.
- . «Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness». *Feminist Studies*, 16.1 (1990): 115-150.
- . «Sexual Indifference and Lesbian Representation». In *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. by Sue-Ellen Case (Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1990), 17-39.
- . *Technologies of Gender*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987.
- . «The Technology of Gender». In *Technologies of Gender* (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987), 1-30.
- Deleuze, Gilles and Phelix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Derrida, Jacques. «The Theater of Cruelty and the Closure of Representation». In Jacques Derrida, *Writing Differences* (Chicago: U of Chicago P, 1978), 232-250.
- Diamond, Elin. «Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism». *The Drama Review*, 32.1 (1988): 82-94.
- . «Mimesis, Mimicry and the 'True-Real'». *Modern Drama*, 32.1 (1989): 58-72.
- Dolan, Jill. «Breaking the Code: Musings on Lesbian Sexuality and the Performer». *Modern Drama* 32.1 (1989): 146-158.
- . *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor and London: UMI Research P, 1988.
- . «Personal, Political, Polemical: Feminist Approaches to Politics and Theatre». In *The Politics of Theatre and Drama*, ed. by Graham Horderness (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1992), 44-65.
- Féral, Josette. «Performance and Theatricality: The Subject Demystified». *Modern Drama* 25.1 (1982): 170-181.
- Fuegi, John. *The Lives and Lies of Bertolt Brecht*. London: Harper Collins, 1994.
- Garner, Stanton B., Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca and London: Cornell UP, 1994.
- Geis, Deborah R. «Wordscapes of the Body: Performative Language as *Gestus* in Maria Irene Fornes's Plays». *Theater Journal*, 42.3 (1990): 291-307.
- Giles, Steve and Rodney Livingstone, eds. *Bertolt Brecht: Centenary Essays*. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1998.
- Hart, Lynda, ed. *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1989.
- Holderness, Graham, ed. *The Politics of Theatre and Drama*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1992.
- Keyssar, Helene, ed. *Feminist Theatre and Theory*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1996.
- Kleber, Pia and Colin Visser, eds. *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*. Cambridge: CUP, 1990.
- Kruger, Loren. «The Dis-Play's the Thing: Gender and Public Sphere in Contemporary British Theatre». In *Feminist Theatre and Theory*, ed. by Helene Keyssar (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1996).
- Laughlin, Karen. «Brechtian Theory and American Feminist Theatre». In *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*, ed. by Pia Kleber and Colin Visser (Cambridge: CUP, 1990), 147-207.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, 16.3 (1975): 6-18.
- Mumford, Meg. «'Dragging' Brecht's Gestus Onwards: A Feminist Challenge». In *Bertolt Brecht: Centenary Essays*, ed. by Steve Giles and Rodney Livingstone (Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1998), 240-257.
- Rechtien, Renate. «Relations of Production? Christa Wolf's Extended Equipment with the Legacy of Bertolt Brecht». In *Bertolt Brecht: Centenary Essays*, ed. by Steve Giles and Rodney Livingstone (Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1998), 196-210.
- Reinelt, Janelle. «Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama». *Theater Journal*, 38.2 (1986): 154-163.
- . «Feminist Theory and the Problem of Performance». *Modern Drama*, 32.1 (1989): 48-57.
- Silberman, Marc. «A Postmodernized Brecht?» *Theater Journal*, 45 (1993): 1-19.
- . «The Politics of Representation: Brecht and the Media». *Theater Journal*, 39 (1987): 448-460.
- Smith, Iris. «Brecht and the Mothers of Epic Theatre». *Theater Journal*, 43 (1991): 491-505.
- Wekwerth, Manfred. «Questions Concerning Brecht». In *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*, ed. by Pia Kleber and Colin Visser (Cambridge: CUP, 1990).
- Willett, John, ed. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang / London: Methuen, 1964.
- Wright, Elizabeth. *Postmodern Brecht*. London and New York: Routledge, 1989.