

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ριζοσπαστικές διαφυλικές διανομές στη θεατρική γραφή και τη σκηνική πράξη: Η αναζήτηση της υπερβατικής πανανθρώπινης θεατρικής έκφρασης στο έργο *Ριχάρδος II* του Σαίξπηρ και στην παράσταση *Cloud Nine*, σε σκηνοθεσία της Deborah Warner.

Άρτεμις Τζάβρα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αύρα Σιδηροπούλου

Μάρτιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Ριζοσπαστικές διαφυλικές διανομές στη θεατρική γραφή και τη σκηνική πράξη: Η αναζήτηση της υπερβατικής πανανθρώπινης θεατρικής έκφρασης στο έργο *Cloud Nine* της Caryl Churchill και στην παράσταση *Ριχάρδος II* του Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία της Deborah Warner.

Άρτεμις Τζάβρα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου

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

Στις *Θεατρικές Σπουδές*

από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάρτιος 2017

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, βασισμένη στις φεμινιστικές θεωρίες, μελετά την πρακτική της διαφυλικής διανομής στα πλαίσια της θεατρικής συνθήκης.

Με βασικό άξονα τη θεωρία της Judith Butler περί της επιτελεστικότητας, ιχνηλατεί τη διαδικασία της κατασκευής του φύλου ως μια σειρά κοινωνικών και πολιτισμικών επαναλήψεων δράσης. Στη συνέχεια, ερευνά τους τρόπους με τους οποίους η παρενδυσία στο θέατρο μπορεί να υπονομεύσει τις φυλικές ιεραρχίες που βρίσκονται εδραιωμένες στην πατριαρχική κοινωνική δομή, όπως αυτή αντανακλάται στη σύγχρονη δραματουργία και την παραστασιολογία.

Για το σκοπό αυτό, αναλύονται τα έργα *Cloud Nine* της συγγραφέως Caryl Churchill, και το έργο *Ριχάρδος ο Β* του Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία της Deborah Warner, υπό το πρίσμα των μπρεχτικών θεατρικών τεχνικών του Επικού Θεάτρου, τις οποίες η έρευνα θεωρεί κατάλληλες για να βοηθήσουν σε μια διαφορετική πρόσληψη των έργων, όπως επιδιώκει η διαφυλική διανομή.

Summary

The current M.A. dissertation, grounded on feminist theory, seeks to examine the practice of cross dressing in the theater.

Revolving around Judith Butler's theory of performativity, it traces the steps of the mechanism of gender production, as a series of social and cultural repetitions.

Further, it researches the ways by which the cross dressing convention in theater, can undermine gender hierarchies that are deeply embedded in the patriarchal social structure, as is reflected on dramatic texts and theater performances alike.

To this purpose, this dissertation analyzes two plays, namely, *Cloud Nine* by Caryl Churchill and *Richard II* by William Shakespeare, directed by Deborah Warner. This analysis takes place under the prism of the Epic theater's techniques, which this study believes the most suitable to support the objectives of cross dressing in terms for an alternative perception of gender.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κυρία Αύρα Σιδηροπούλου, για τις υποδείξεις και την ανεξάντλητη υπομονή της προκειμένου να εκπονηθεί η διατριβή αυτή. Η παρουσία της κατά την πολύμηνη αυτή διαδικασία υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
2	Ιστορική αναδρομή	6
2.1	Η διαφυλική διανομή μέσα στους αιώνες	6
3	Φεμινιστικές θεωρίες	16
3.1	Μια διαφορετική ανάγνωση του σκηνικού σώματος	16
3.2	Judith Butler: Επιτέλεση και επιτελεστικότητα. Βιολογία και επαναλαμβανόμενες συμπεριφορές ως φορείς καθορισμού φύλο	20
4	Το φύλο και ο σκηνικός ρόλος	27
4.1	Το ανθρώπινο σώμα ως φορέας σημαινόντων και σημαινόμενων. Η σκηνική ανάγνωση του σώματος μέσα από τις μπρεχτικές τεχνικές θεάτρου	27
5	Case studies	39
5.1	<i>Cloud Nine</i> , Caryl Churchill	39
5.2	Παράσταση <i>Ριχάρδος II</i> του Ουίλιαμ Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία Deborah Warner	49
6	Επίλογος	57
	Βιβλιογραφία	59

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

«Πόσο εκθαμβωτική είναι η τέχνη της ηθοποιίας! Τα πάντα είναι πιθανά, είτε το φύλο από κάτω είναι αληθινό, είτε όχι» (Tyler στην Butler 1999, σ. 169).

Πώς θα ήταν άραγε μια θεατρική διανομή αν τα κριτήρια με τα οποία επιλέγονταν οι ηθοποιοί ήταν αποκλειστικά βασισμένα στην τέχνη τους και στην ικανότητα τους να αποδώσουν το δραματικό πρόσωπο, την ουσία και τα συναισθήματά του, χωρίς να λαμβάνεται υπόψιν η φυλική τους βιολογία; Πώς μπορεί να παρακαμφθεί η προσκόλληση στη ρεαλιστική συνθήκη της ορθόδοξης διανομής, που αναμένει ο μέσος θεατής πηγαίνοντας στο θέατρο και να υπάρξει μια διανομή όπου το βιολογικό φύλο του ηθοποιού δεν θα έχει καμία ουσιαστική σημασία;

Η παρούσα διατριβή μελετά τη δυνατότητα πρακτικής εφαρμογής της διαφυλικής θεατρικής διανομής υπό το πρίσμα της φεμινιστικής θεωρίας, η οποία εισηγείται την ανάγνωση του βιολογικού και κοινωνικού φύλου ως επίκτητων κατασκευών, η διαδικασία δημιουργίας των οποίων είναι διακριτή.

Χρησιμοποιώντας ως βασικό άξονα τη φυλική θεωρία της Judith Butler, που υποστηρίζει πως το φύλο είναι ένα κοινωνικό και πολιτισμικό δημιούργημα επαναλαμβανόμενων δράσεων, ερευνάται κατά πόσο η πρακτική του cross casting (διαφυλική διανομή) μπορεί να αποτελέσει μια υπερβατική και ρηξικέλευθη θεατρική επιλογή, που υπονομεύοντας τον πατριαρχικό κανόνα, προσφέρει εναλλακτικές αναγνώσεις στην επί σκηνής δραματοποιημένη προσωπικότητα.

Στα πλαίσια αυτά, εξετάζεται η δυναμική θεατρικής αμφισβήτησης της «ετεροκανονικότητας» (heteronormativity) με τη χρήση παρενδυτικών επιτελέσεων, οι οποίες μπορούν να οδηγήσουν σε νέες αναγνώσεις του σώματος του ηθοποιού πέραν των

ορίων της βιολογικής του ταυτότητας. Διερευνώνται οι σκηνικές πρακτικές μέσω των οποίων το κοινό θα μπορέσει να αντιληφθεί το δραματοποιημένο πρόσωπο, χωρίς να παρεμποδίζεται η πρόσληψη αυτή από το φύλο του ηθοποιού.

Μέσα από τη μελέτη και ανάλυση του θεατρικού έργου της Βρετανίδας θεατρικής συγγραφέως Caryl Churchill *Cloud Nine* (1979), ως δείγμα-υπόδειγμα φεμινιστικού έργου το οποίο θέτει σε εφαρμογή την αμφισβήτηση του πατριαρχικού συστήματος και πειραματίζεται με την «ετερότητα» (otherness) στη διανομή, η διατριβή επιχειρεί να αναγνώσει τις δραματουργικές επιλογές της συγγραφέως, ως μια απόπειρα διάσπασης/διαχωρισμού σημαινόντων και σημαινόμενων μέσα από την καταστρατήγηση της αριστοτελικής συνέχειας και την υιοθέτηση μπρεχτικών θεατρικών τεχνικών αναπαράστασης.

Αντίστοιχα, σε παραστασιολογικό επίπεδο και υπό το πρίσμα της επιδίωξης μια πανανθρώπινης έκφρασης, πέρα από τα βιολογικά, κοινωνικά και πολιτισμικά πρόσημα που την χρωματίζουν και την περιορίζουν, μελετάται η παράσταση *Ριχάρδος ο Β΄* (1595) του Σαίξπηρ, όπως παρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο του Λονδίνου το 1995 σε σκηνοθεσία της Deborah Warner, με την Ιρλανδέζα ηθοποιό Fiona Shaw στον ομώνυμο ρόλο.

Όπως χαρακτηριστικά υπογράμμισε η ίδια η πρωταγωνίστρια του έργου, «το θέμα δεν είναι πλέον ένας χαρακτήρας γένους θηλυκού ή αρσενικού, αλλά ένας χαρακτήρας γένους ανθρώπινου (στην Chillington-Rutter, 1997 σ. 314). Στα πλαίσια ενός θεάτρου που συχνά ενισχύεται από την ουσία των αντιθέτων, η διαφυλική επιτέλεση αγγίζει τη θεατρική ουσία: τη δημιουργία υπομνήσεων μέσω του υπαινιγμού και όχι της κυριολεκτικής αναπαράστασης (Chillington-Rutter, 1997 σ. 315). Κατ' αυτό τον τρόπο το θέατρο δημιουργεί ολότητες τις οποίες οι θεατές, αποδέχονται, απορρίπτουν ή από τις οποίες απομακρύνονται.

Και πράγματι, μια ιστορική ανασκόπηση του φαινομένου της διαφυλικής διανομής, από τα πρώτα βήματα του θεάτρου έως τις μέρες μας, όπως αναλύεται στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής, τοποθετεί την πρακτική αυτή στα πολιτισμικά συμφραζόμενα της κάθε υπό εξέταση περιόδου και καταδεικνύει τις κοινωνικές συνθήκες που την υπαγόρευαν, καθώς

και τις πιθανότητες αλλαγής και επιρροής που αυτή μπορεί να είχε και να έχει στο κοινό μπροστά στο οποίο παρουσιάζεται.

Για τη διερεύνηση της δυνατότητας ύπαρξης μίας τέτοιας διανομής που θα καθιστά το θέατρο πεδίο πειραματισμού, αμφισβήτησης και επανεγγραφής των σημείων, μελετήθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο, οι βασικοί θεωρητικοί εκπρόσωποι του φεμινισμού, με έμφαση σε θεωρητικές προσεγγίσεις που αφορούν το φύλο και το σώμα, ως φαινόμενο τόσο βιολογικό, όσο και κοινωνικό. Η μελέτη αυτή στάθηκε στις φυλικές θεωρίες της Judith Butler ως σημείο αφετηρίας από το οποίο αφορμάται και στο οποίο συχνά επανέρχεται για να ανατροφοδοτηθεί. Κάτι ανάλογο διαπιστώθηκε πως συμβαίνει και στην πλειονότητα της ακαδημαϊκής έρευνας που έχει διεξαχθεί παγκοσμίως, προκειμένου να στηριχθεί η αντίστοιχη επιχειρηματολογία σχετικά με το ζήτημα της διαφυλικής διανομής. Για παράδειγμα, από τις ίδιες θεωρίες ξεκινά και η Elaine Aston στη μελέτη της με τίτλο *Gender Theory: An introduction to Feminism and Theatre* (2003), όπου ερευνά τη σχέση μεταξύ φεμινισμού και θεάτρου, καθώς και τη δυνατότητα αμφισβήτησης της μονοσημίας του φύλου πάνω στη θεατρική σκηνή.

Εκεί που η συγκεκριμένη διατριβή προχωρά παραπέρα είναι το γεγονός ότι σε συνδυασμό με τη θεωρία της πρόσληψης του κοινού – θεωρία που στην παρούσα μελέτη αναφέρεται μόνο ακροθιγώς και μόνο συμπληρωματικά προς τη στήριξη των επιχειρημάτων αυτής – αναζητά τις πρακτικές μεθόδους που μπορούν να καταστήσουν τη διαφυλική διανομή εφαρμόσιμη, βιώσιμη και φυσιολογική πάνω στη σκηνή.

Θεωρώντας ότι η ρεαλιστική υπόκριση, που εκ των πραγμάτων ταυτίζει τον ηθοποιό με τον ρόλο δεν εξυπηρετεί, η διατριβή, στο τρίτο κεφάλαιο, εστιάζει στις δυνατότητες που διανοίγονται στη σημειολογία του σώματος, μέσα από τις θεατρικές τεχνικές που εισηγήθηκε ο Bertolt Brecht για το Επικό Θέατρο. Στο τέταρτο πλέον κεφάλαιο, τις δοκιμάζει και τις αξιολογεί, εφαρμόζοντάς τες πάνω στην ανάλυση του έργου *Cloud Nine* και την πρόσληψη της παράστασης *Ριχάρδος ο Β*. Η συγκεκριμένη επιλογή των δύο αυτών περιπτώσεων δεν είναι τυχαία, αφού και οι δύο, ενώ συγκλίνουν στην πρόκριση της διαφυλικής διανομής ως εναλλακτική πρόταση, ωστόσο η δημιουργική μεθοδολογία με την οποία την προσεγγίζουν διαφέρει.

Το έργο *Cloud Nine* αποτελεί εν τη γενέσει του μία διαφυλική πρόταση, αφού η ίδια η συγγραφέας την αφήνει ως παρακαταθήκη στις σκηνικές οδηγίες του έργου. Η ίδια η Churchill επιλέγει εξαρχής να ακυρώσει την ταύτιση φύλου και σώματος, καθιστώντας τους πολυσχιδείς φυλικούς συνδυασμούς που προτείνει, αυθεντικούς μηχανισμούς υπονόμησης της πατριαρχικής δομής. Αντίθετα, στο έργο *Ριχάρδος ο Β*, ο ομώνυμος ρόλος, όπως τον εμπνεύστηκε η Deborah Warner και τον ενσάρκωσε η Fiona Shaw μέσα από μια αποχρωματισμένη φυλική μορφή, αποτελεί μια αυτόνομη σκηνική πρόταση/επιλογή, η οποία αναλαμβάνει να επανεγγράψει τα φυλικά σημεία του σώματος, διατηρώντας ταυτόχρονα την ακεραιότητα της ουσίας του χαρακτήρα.

Τέλος, στη διατριβή διερευνάται το πως οι μπρεχτικές πρακτικές ενδείκνυνται περισσότερο από άλλες θεατρικές πρακτικές, προκειμένου οι θεωρίες της Judith Butler να εφαρμοσθούν πρακτικά επί σκηνής, καθιστώντας τη διαφυλική διανομή μια εναλλακτική πρόταση. Μέσω «της μίμησης που αποκαλύπτει την ίδια τη διαδικασία της μίμησης στη θεατρική συνθήκη», όπως χαρακτηριστικά προσδιορίζει ο Bruce Wilshire (1981, σ. Vii), η εναλλακτική αυτή μορφή διανομής είναι σε θέση να αποκαλύψει τη διαδικασία της δημιουργίας του φύλου, με την έννοια της κατασκευής αυτού στα πλαίσια μιας δεδομένης κοινωνικής πραγματικότητας.

Σε γενικές γραμμές πάντως, η παγκόσμια βιβλιογραφία δείχνει μια τάση ιστορικής καταγραφής μόνο του φαινομένου της διαφυλικής διανομής και αυτό κυρίως στα πλαίσια της σαιξπηρικής παραστασιολογίας, από την εποχή του ποιητή και μεταγενέστερα. Την εξετάζει και την καταγράφει ως ιστορικό φαινόμενο παραβλέποντας ή αποφεύγοντας την αναγωγή της σε φυλικό επίπεδο. Εξάιρεση ίσως αποτελεί η πολύ ενδιαφέρουσα μονογραφία της Elizabeth Klett, *Cross-Gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece* (2009), η οποία αναλύει το φαινόμενο της ενσάρκωσης ανδρικών σαιξπηρικών ρόλων από γυναίκες ηθοποιούς, σε συνάρτηση με το αντίκτυπο που κάτι τέτοιο μπορεί να έχει για την αγγλική παράδοση και κοινωνία. Η συγγραφέας, καλώντας τους αναγνώστες να επανεκτιμήσουν το έργο του Σαίξπηρ μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα, τους προκαλεί ταυτόχρονα να επανεξετάσουν τη θέση των δύο φύλων μέσα στα πλαίσια της αγγλικής κοινωνίας.

Κάτι ανάλογο, αλλά σε ευρύτερα χωροχρονικά πλαίσια, επιδιώκει και η παρούσα διατριβή, η οποία όμως δεν αρκείται σε απλή καταγραφή του διαφυλικού φαινομένου, αλλά παραθέτει και πιθανούς τρόπους με τους οποίους μια τέτοια διανομή μπορεί να καταστεί φυλικά αποχρωματισμένη και επομένως πανανθρώπινη. Με αυτόν τον τρόπο, μέσα από τη σύγκλιση θεωρίας και πράξης, δίνει τα επιχειρήματα και τη βάση για την υλοποίηση και αποδοχή της.

Κεφάλαιο 2

Ιστορική αναδρομή

2.1 Η διαφυλική διανομή μέσα στους αιώνες

Το φαινόμενο της διαφυλικής διανομής στο θέατρο δεν αποτελεί μια σύγχρονη καινοτομία και πρόταση. Αντίθετα, είναι τόσο παλαιό όσο και η ίδια η ιστορία του θεάτρου.

Στο έργο του Αριστοφάνη «*Θεσμοφοριάζουσαι*» (411 π.Χ), συναντούμε την καταλυτική σημασία της παρενδυσίας (cross dressing) στο θέατρο. Ο χαρακτήρας του ποιητή Αγάθωνα, δια στόματος του ηθοποιού που τον υποδύεται, υπερασπίζεται, ως εκ των ων ουκ άνευ, την απόφασή του να ενδύεται ανάλογα με τον ρόλο τον οποίο γράφει. Συγκεκριμένα, στην ερώτηση που του θέτουν, για ποιο λόγο «γυναικίζει» ντυμένος με γυναικεία περιβολή και υιοθετώντας γυναικείες κινήσεις, εξηγεί πως ο κάθε δημιουργός πρέπει να μπαίνει στην ουσία του φύλου του προσώπου του οποίου δημιουργεί. Προκειμένου να συλλάβει τη γυναικεία ουσία και να προσδώσει αλήθεια στην ποίησή του, θα πρέπει να υπάρξει έστω και τεχνητά γυναίκα. Συνοψίζει την άποψή του στη φράση πως «ότι δεν έχουμε από τη φύση, στην μίμηση το ψάχνουμε» (Αριστοφάνης 1997, μτφ . Τοπούζης σ. 54-55).

Η συγκεκριμένη μαρτυρία της διάρρηξης του δεσμού μεταξύ βιολογικού φύλου (sex) και κοινωνικού γένους (gender) στη σκηνή, δεν αποτελεί το πρώτο ούτε και κάποιο μοναδικό φαινόμενο παρενδυσίας στα αρχαία θεατρικά δρώμενα. Εύστοχα συνοψίζει το ρόλο του θεάτρου ως χώρο μίμησης και το θεατρίζειν παρενδυτικά ως μια διαδικασία μιμητική. Για την Marjorie Garber, άλλωστε, το παρενδυτικό είδος θεάτρου δεν αποτελεί την εκτροπή, αλλά το φυσιολογικό (Garber, σε Salomon 1981, σ. 12).

Κατά τον Arthur Pickard-Cambridge, η «μαγική στιγμή» που άλλαξε τον χαρακτήρα του δυτικού θεάτρου, ήταν εκείνη κατά την οποία άνδρες ντυμένοι ως Μαινάδες, ανέλαβαν γυναικείο ρόλο και έψαλαν για πρώτη φορά ωδές κατά τις Διονυσιακές τελετές στην παράσταση των Βακχών (1968, σ 12).

Στην αρχαία ελληνική κοινωνία με την περιορισμένη ως μηδενική συμμετοχή των γυναικών στο δημόσιο βίο, η δραματουργία προσέφερε ουσιαστικά την πλατφόρμα στην οποία οι γυναίκες μπορούσαν να απεικονίζονται με τρόπους που σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση θα θεωρούνταν αδιανόητοι. Τα θεατρικά έργα της αρχαιότητας, τις «αρρενωποιούσαν», προσδίδοντάς τους μια ιδιαίτερη δυναμική η οποία τις έφερε στο προσκήνιο της πολιτικής και δημόσιας σφαίρας, με χαρακτήρες που συχνά δρούσαν εν ονόματι της πόλης. Η περίπτωση, για παράδειγμα, της Αντιγόνης, στο ομώνυμο έργο του Σοφοκλή που παραστάθηκε το 441 π.Χ, παρουσιάζει μια ανεξάρτητη και αυτοδύναμη γυναίκα.

Για την κλασικίστρια Helene Foley, η απεικόνιση των γυναικών στην αρχαία ελληνική δραματουργία περιπλέκεται εξαιτίας του αποκλεισμού τους από τη διαδικασία κατασκευής της, καθώς η ενεργή συμμετοχή τους ως ηθοποιών αποκλειόταν (1981, σ. 153). Η ίδια διερωτάται πώς είναι εφικτό η αρσενική γυναίκα της αρχαίας ελληνικής σκηνής - όχι μόνο με την έννοια των δυναμικών γυναικείων χαρακτήρων αλλά και των ανδρών ηθοποιών με την γυναικεία αμφίεση - να μην καταπιέζει τα πραγματικά γυναικεία συναισθήματα και να μην τα ακυρώνει εφόσον τα παράγει μέσα από τον ανδρικό κανόνα (1981, σ. 46).

Η απάντηση ενδεχομένως να βρίσκεται στην οπτική με την οποία ο Vyacheslav Ivanov αντιμετωπίζει τη Νιτσεϊκή φόρμουλα που αντιμετωπίζει τη γέννηση της τραγωδίας ως τη συμφιλίωση της απολλώνιας και της διονυσιακής ουσίας. Κατά τον Ρώσο κλασικιστή η τραγωδία είναι αποκλειστικά διονυσιακή. Είναι ταυτόχρονα θηλυκή και δυαδική, με την έννοια της συνεχούς μίξης δύο ουσιών, της αρσενικής και της θηλυκής, οι οποίες αποτελούν δύο ετερόνυμα φορτία που αναζητούν την ένωσή τους σε ένα κοινό σύνολο, σε μια ανθρώπινη ύπαρξη (στο Senelick 2000, σ. 46). Αυτή η άποψη θυμίζει έντονα την άποψη της ηθοποιού Fiona Shaw σχετικά με ένα κοινό ανθρώπινο γένος μέσα στη θεατρική συνθήκη, όπως ήδη ειπώθηκε στην εισαγωγή.

Για τον Ιβανον, η απεικόνιση δυναμικών γυναικών στις τραγωδίες, που αναλαμβάνουν να αντισταθούν ή να οδηγήσουν οι ίδιες τη μοίρα τους, γυναικών πάνω και πέρα από τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής, προϋποθέτει και την αντίστοιχη ύπαρξη ανδρικών χαρακτήρων πέρα από τις στερεοτυπικές απεικονίσεις, προκειμένου να γιγαντωθεί η μεταξύ τους σύγκρουση. Σύμφωνα με το σκεπτικό αυτό, ένας Κρέων μπορεί να βρεθεί αντιμέτωπος με μία Αντιγόνη μόνο αν εκείνη βρίσκεται σε μια κατάσταση *Verfremdung* (Αποξένωσης) με τον εαυτό της και ως τέτοια θα πρέπει να αναπαρασταθεί από έναν άνδρα: μια δυνατή γυναίκα, επομένως μπορεί να υπάρξει μόνο μέσα από έναν παρενδυτικό άνδρα (Senelick 2000, σ. 46-48).

Στις γυναίκες αντίθετα δεν επιτρεπόταν να παίζουν ανδρικούς ρόλους, διότι αυτό θα ήταν ένας αλαζονικός σφετερισμός των αρσενικών προνομίων και μια παραβίαση της ιδιωτικής σφαίρας στην οποία ήταν περιορισμένες. Το γεγονός, πως δεν τους επιτρέπονταν να υποδύονται ούτε γυναικείους ρόλους, οφείλεται ίσως στο ότι κάτι τέτοιο μπορούσε να θεωρηθεί ότι έθετε σε κίνδυνο τη σταθερότητα και την ασφάλεια της απόστασης μεταξύ της διονυσιακής έκστασης και του γυναικείου σώματος. Το αποστασιοποιημένο ανδρικό φύλο παρείχε επομένως για το αρχαίο θεατρικό σχήμα θεατή-ηθοποιού, την ασφαλιστική δικλείδα που θα καθιστούσε τα «παράξενα» φερσίματα των γυναικών επί σκηνής – δυναμισμό, αντίσταση στην ανδρική αρχή, ηρωισμό- πιο εύπεπτα για το κοινό (Segal 1978, σ. 186-190).

Αρκετούς αιώνες αργότερα, από τον 15ο έως τον 18ο αιώνα, στις θεατρικές σκηνές της Γηραιάς Αλβιώνας την εποχή των Tudor και Stuart, οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από νεαρά αγόρια γεγονός το οποίο τρεφόταν και έτρεφε μια αύρα ομοερωτισμού.

Ο T.J King σε μια στατιστική ανάλυση που αφορούσε τα μέλη διανομής της ελισαβετιανής εποχής, απεφάνθη ότι αυτή αποτελούνταν κατά τα δύο τρίτα από άνδρες, ενώ τα υπόλοιπα μέλη ήταν νεαρά αγόρια σε γυναικείους ρόλους » (2009, σ. 96). Αυτό το σεβαστό ποσοστό, οδηγεί τους μελετητές στον προβληματισμό του κατά πόσο σαιξπηρικοί ρόλοι γυναικών με άκρατη σεξουαλικότητα, όπως για παράδειγμα αυτός της Κλεοπάτρας, στο έργο *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, θα μπορούσε να υποστηριχθεί από ένα έφηβο αγόρι.

Για την Meg Twycross, η εξήγηση μπορεί να αναζητηθεί στη σύμβαση της μόδας της εποχής. Σε μια ιστορική στιγμή όπου η πυγμή της εξουσίας βρίσκεται στα χέρια της

«παρθένας» βασίλισσας Ελισάβετ, με το δυναμικό «αρρενωπό» χαρακτήρα, ο αισθητικός κώδικας στην Αγγλία, προήγαγε ως σωματικό προτέρημα το επίπεδο στήθος και την «αναιμική» φύση. Η ίδια η ερευνήτρια ισχυρίζεται ότι, «δεν είναι η προσποίηση της θηλυκότητας που προσέδιδε αισθησιασμό στους ρόλους που ερμηνεύονταν από αγόρια, αλλά το γεγονός πως το πραγματικό φύλο του ηθοποιού αναμιγνύονταν με αυτό του χαρακτήρα και τον καθιστούσε θολό» (1994, σ.σ. 64-66).

Από την άλλη, η Madelon Sprengnether υποστηρίζει πως τα αγόρια ηθοποιοί (boy actors) απεικονίζουν ταυτόχρονα την απουσία αρρενωπότητας και την ανδρική κυριαρχία, και χρησιμεύουν ως υπενθύμιση μιας «μονοφυλικής» κοινωνίας. Η ικανότητα του αγοριού να αναπαριστά την γυναίκα ως «άλλο», το οποίο όμως είναι ταυτόχρονα «μη άλλο», έδινε τη δυνατότητα στους γυναικείους σαιξπηρικούς χαρακτήρες να εξετάζονται ως μια θηλυκότητα ιδωμένη ταυτόχρονα υπό το πρίσμα της σεξουαλικής διαφορετικότητας και ως μια ανενεργή, αλλά υπαρκτή πιθανότητα/κλίση μέσα στους ίδιους τους άνδρες (1996, σ. 335).

Η ιδέα, πως αγόρια και γυναίκες μπορούν να μοιράζονται τα ίδια ψυχολογικά χνάρια, ήταν επαναστατική σε έναν κόσμο που πίστευε απόλυτα στον εκ Θεού διαχωρισμό των φυλικών ρόλων. Ο ίδιος ο Σαίξπηρ προήγαγε ακόμη περισσότερο αυτή την αμφισημία όταν αγόρια έπαιζαν κορίτσια που έπαιζαν αγόρια, όπως για παράδειγμα οι ρόλοι της Βιόλα στη *Δωδεκάτη Νύχτα* και της Ροζαλίντα στο *Όπως σας αρέσει*, προκαλώντας, ερήμην του ίσως, ρωγμές στον πατριαρχικό κανόνα (Sprengnether 1996, σ. 336).

«Rex fuix Elizabeth, nunc est Jacobus Regina (Λατινικά)» («Ο βασιλιάς μας ήταν η Ελισάβετ, τώρα βασίλισσά μας είναι ο Ιάκωβος») (Leti στο Paul 2002, σ. 20). Με αυτό το σατιρικό σχόλιο, που αφορούσε στην αίσθηση «ανδρογυνισμού» που χαρακτήριζε τους ηγεμόνες και την υψηλή κοινωνία εν γένει στην Αγγλία και όχι μόνο, συνοδεύτηκε η ενθρόνιση του βασιλιά της Αγγλίας. Ο Λουδοβίκος ο XIV, στο Fontainebleau την περίοδο των χορευτικών παραστάσεων, δεν δίστασε να συμμετάσχει ως Ceres, δηλαδή ως η αντίστοιχη θεά Δήμητρα του ρωμαϊκού *θεοράματος*, φορώντας κοντή εσθήτα. Μάλιστα, χόρεψε δίπλα στην ερωμένη του, η οποία παρίστανε την νύμφη (Gilbert 1926, σ. 289).

Περιφρονώντας την αυστηρή απεικόνιση της πραγματικότητας, το κίνημα του baroque στόχευε στην αναπαράσταση του αφύσικου, αυτού δηλαδή που δεν «υπάρχει στη φύση». Άνδρες και γυναίκες υποδύονταν αυτό που ο Lemaitre, ονόμασε «je ne sais quoi» (ελεύθερα

μεταφρασμένο «αυτό το κάτι, το απροσδιόριστο») σε μια συνεχή αλληλουχία ανταλλαγής ρόλων (Senelick, 2000, σ. 183). Χαρακτηριστική είναι η φράση «chacun pourra s'habiller à sa fantaisie»¹, που συναντάται στη σάτιρα του Thomas Artus, *Description de l'Isle des Hermaphrodites* (1605) (στο Arnould 2002, σ. 163).

Στην Opera seria², η παρενδυσία ήταν συχνό φαινόμενο. Ισχυρές ανδρικές μορφές, που ταυτίζονταν με ανδραγαθίες και ηρωισμούς, όπως αυτή του Αχιλλέα, βρίσκονται στο επίκεντρο της διαφυλικής αλλαγής. Τόσο στο λιμπρέτο του Metastasio, *Ο Αχιλλέας στη Σκύρο* (1736), όσο και στην όπερα του John Gay, *Αχιλλέας* (1732), ο ήρωας μεταμορφώνεται κατά το δοκούν σε άνδρα ή γυναίκα, γεγονός το οποίο κατά την Yvonne Noble καταστρατηγεί τον ανδρικό κανόνα. Η ίδια εξηγεί: «η παρουσίαση μια τέτοιας δυναμικής προσωπικότητας, εικονικής του ανδρικού ιδεώδους, ως παρενδυτικού, θέτει υπό αμφισβήτηση τα σημεία κλειδιά της πατριαρχικής ηγεμονικότητας, αυτής δηλαδή που βλέπει τη γυναικεία σεξουαλική επιθυμία μόνο ως διαμεσολαβημένη από την ανδρική» (1988, σ. 187).

Ωστόσο, πιο αλληγορικές και σημειωτικά εγγύτερες με τον ανδρογυνισμό – με την έννοια της θολής απεικόνισης του φύλου- μορφές της ιταλικής όπερας, μπορούν να θεωρηθούν οι περιπτώσεις των τραγουδιστών-ευνούχων (Castrati). Οι τελευταίοι πιστεύονταν πως σωματικά και ψυχολογικά εξοπλίζονταν με δυικά χαρακτηριστικά-ανδρικά και γυναικεία-τα οποία κατά την Dorothy Keyser τους μετέτρεπαν σε μια terra incognita, μια αχαρτογράφητη περιοχή, που θα μπορούσε να αποικηθεί από όποιο από τα δύο φύλα καλούσε η περίσταση, τόσο κοινωνικά όσο και σκηνικά (1987, σ. 51).

Μέχρι τον 19^ο αιώνα, η παρουσία των ανδρών ηθοποιών ήταν πλέον σθεναρά εδραιωμένη στο επαγγελματικό θέατρο της Δυτικής Ευρώπης. Η παρενδυσία επιτρεπόταν μόνο στα πλαίσια του γκροτέσκου και της σάτιρας. Στα τελευταία απομεινάρια μονοφυλικών (ανδρικών) θιάσων, η κοινή λογική προϋπέθετε οι άνδρες ηθοποιοί, που ενδύονταν με γυναικεία περιβολή, να περιορίζονται σε «μη σεξουαλικούς» ρόλους, όπως αυτοί της μητέρας, της νοσοκόμας, της γηραιάς γκουβερνάντας (Senelick 2000, σ. 265).

¹ «Ο καθένας θα μπορεί να ντύνεται σύμφωνα με τη φαντασία του» (γαλλικά στο πρωτότυπο).

² Είδος τρίπρακτης Όπερας που μεσουράνησε στην Ιταλία του 18ου αιώνα. Αν και το όνομα υποδηλώνει το στοιχείο της σοβαρότητας, συχνά περιείχε στοιχεία παρωδίας, χιούμορ και κωμωδίας (Mitchell, 2007).

Από την άλλη, οι γυναίκες ηθοποιοί του χώρου που τόλμησαν να πειραματιστούν με τον ανδρικό χαρακτήρα ως ρόλο, συνάντησαν μια μικτή και σε κάθε περίπτωση *θυληφοβική* αντιμετώπιση. Ανάλογα με την πειστικότητα της μίμησής τους, οι αντιδράσεις κυμαίνονταν από την ανοχή ως τη λαιδορία.

Το σεξιστικό παράδοξο είναι πως στην αντίστοιχη ανδρική μίμησης της γυναικείας φύσης, η ακριβή αναπαράσταση κατά το μάλλον, ήταν μέρος της διαδικασίας που ανέστειλλε το «ψέμα» της θεατρικής σύμβασης μεταξύ θεατή και ηθοποιού, και καθιστούσε αποδεκτή ως αληθινή την εικόνα. Αντίθετα, η ακριβής μίμηση της ανδρικής εικόνας μετέτρεπε τη γυναίκα ηθοποιό σε *vis comica*³, η οποία «κακοποιούσε» το φύλο της, απεμπολίζοντας τη θηλυκότητά της. Ταυτόχρονα, η επιφανειακή και χονδροειδής μίμηση γινόταν οριακά αποδεκτή, διότι άφηνε την αρρενωπότητα αλώβητη (Fothergill στο Senelick 2000, σ. 284).

Φαίνεται μάλιστα, πως υπήρχε έντονη η προκατάληψη πως οι γυναίκες ηθοποιοί, που αποτολμούσαν παρενδυτικούς πειραματισμούς, κινδύνευαν να απολέσουν δια παντός την θηλυκότητά τους και να παραμείνουν εγκλωβισμένες μέσα σε μια ανδρική φύση. Προφανώς, δεν διαφαινόταν αντίστοιχος κίνδυνος για τους άνδρες ηθοποιούς που ντύνονταν γυναικεία. Όντας κύριοι του φύλου τους, δεν κινδύνευαν με εκφυλισμό (Leigh Hunt 1897, σ. 6)⁴.

Η παρενδυτική διανομή τον 19ο αιώνα ατόνησε αισθητά, ως πρακτική. Σύμφωνα με τον Richard Schechner, αποφασιστική υπήρξε η άνοδος, μετά το 1870, της Αντικειμενικής Σκηνής (Objective Scene) στον πολιτισμό, και του ρεαλισμού/νατουραλισμού στη λογοτεχνία και το θέατρο. Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, το κοινό δεν μπορούσε να φανταστεί, ούτε να ανεχτεί, την παρουσία μιας διαφυλικής διανομής ανάμεσα σε πραγματικά τραπέζια, καρέκλες και σερβίτσια τσαγιού (2010, χ.σ).

³ Λατινικά. Πρόσωπο Γελούο.

⁴ Παρά τις κοινωνικές δυσκολίες με τις οποίες βρέθηκαν αντιμετώπιες οι γυναίκες ηθοποιοί που πειραματίστηκαν με παρενδυτικούς θεατρικούς ρόλους, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως ο ρόλος του Άμλετ, από τον 18ο αιώνα ως τις μέρες μας ενσαρκωθεί από περισσότερες από διακόσιες γυναίκες ηθοποιούς, μέσα από μια μεγάλη ποικιλία μεταφορών και προσεγγίσεων. Οι Charlotte Clarke και Sarah Siddons (18ος αιώνας), η κορυφαία Sarah Bernhardt (19ος αιώνας) και η Angela Winkler (1999) είναι μόνο μερικές από τις σημαντικές ηθοποιούς που δοκίμασαν και δοκιμάστηκαν μέσα από τον συγκεκριμένο σαιξπηρικό ρόλο.

Στη διάρκεια του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, η παρενδυσία αποτέλεσε και αποτελεί συχνά ένα μέσο διαμαρτυρίας και αμφισβήτησης των κοινωνικών στεγανών και στερεοτύπων. «Η παρενδυσία (drag) είναι σαν ένα οπλισμένο ερπυστριοφόρο και ο ηθοποιός είναι ο οδηγός του», δηλώνει χαρακτηριστικά ο Mathu Andersen (Chermayeff 1995, σ. 62).

Σύγχρονο παράδειγμα αποτελεί η θεατρική ομάδα Bloodlips/Split Britches, ένα γυναικείο σύνολο που προσεγγίζει το κλασικό ρεπερτόριο από μια σκοπιά, λεσβιακή, butch⁵ και queer, η οποία αποτελεί κατά την Sue Ellen Case, ένα μοντέρνο όχημα επεξεργασίας κοινωνικών θεμάτων που άπτονται των φυλικών διαφορών, μέσα από την χρήση των μπρεχτικών θεατρικών τεχνικών (1996, σ. 38)⁶.

Το 2005, ο σκηνοθέτης Roberto Bacci της ιταλικής ομάδας Compagnia Laboratorio di Pontedera, παρά τις αντιρρήσεις των κληρονόμων του Beckett (οι οποίες παρακάμφθηκαν με δικαστική απόφαση)⁷, σκηνοθέτησε το έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, με τις αδερφές Luisa και Silvia Pasello στους ρόλους του Εστραγκόν και του Βλαντιμίρ αντίστοιχα. Το γεγονός αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι ο ίδιος ο συγγραφέας είχε αποκλείσει το ενδεχόμενο οι ρόλοι αυτοί να ενσαρκωθούν ποτέ από γυναίκες ηθοποιούς.

Όμως, όλο και περισσότεροι σκηνοθέτες τα τελευταία χρόνια επιλέγουν να πειραματιστούν με τη διαφυλική διανομή. Στο παραδοσιακό σαιξπηρικό θέατρο Globe, το 2003, η Phyllida Lloyd ανέβασε *Το Ημέρωμα της Στρίγγλας* (1593) του Shakespeare, αποκλειστικά με γυναικεία διανομή, επιλογή που όπως υποστήριξε η σκηνοθέτης, της έδωσε τη δυνατότητα να προσεγγίσει πιο δυναμικά και σε βάθος τις σχέσεις των δύο φύλων μέσα στο έργο.

Η πρώην καλλιτεχνική διευθύντρια του Globe, Emma Rice, επιλέγει να συνεχίσει την παράδοση του διαφυλικού θεάτρου που χαρακτήριζε το θέατρο στα χρόνια του Shakespeare. Στην πρώτη της συνέντευξη, όταν ανέλαβε τα καθήκοντά της το 2016, δήλωσε πως «δεν υπάρχει λόγος ο Γκλόστερ να μην παιχτεί από γυναίκα. Αν κάποιος έπαιξε με το φύλο στο θέατρο, αυτός ήταν ο ίδιος ο Shakespeare. Απλώς, χρειάζεται μια ευλυγισία στην πρόσληψη (Rice, 2016, χ.σ).

⁵ Butch, ο όρος αναφέρεται στις «ανδροπρεπείς» λεσβίες.

⁶ <http://www.split-britches.com/sbarchive>.

⁷ Το δικαστήριο της Ρώμης, που εκδίκασε την υπόθεση τον Φεβρουάριο του 2006, αποφάνθηκε πως οι δύο αυτοί ρόλοι δεν αποτελούν ανδρικό μονοπώλιο (McMahon 2006).

Στα πλαίσια του πειραματισμού, μέσα στα οποία κινείται το διαφυλικό θέατρο τις τελευταίες δεκαετίες, περιλαμβάνονται και παραστάσεις με κοινωνικά μη συμβατικό καστ. Έτσι, στην πρωτοποριακή παράσταση *Ιούλιος Καίσαρας*, του Σαίξπηρ που σκηνοθέτησε η Phyllida Lloyd το 2012, στο Donmar Warehouse, η αποκλειστικά γυναικεία διανομή του έργου αποτελούνταν από φυλακισμένες γυναίκες, κάτι που προσέδωσε ιδιαιτερότητα στην παράσταση, αλλά και κοινωνικό μήνυμα αφού, όπως δήλωσε η σκηνοθέτης, οι έγκλειστες αυτές γυναίκες αποτελούν την πιο αδύναμη κοινωνικά ομάδα, η οποία ωστόσο μέσα από τους ρόλους του έργου, αποκάλυψε πως οι αξίες της φιλίας, της τιμής και της αφοσίωσης, εγγενείς στην κλασική Ρώμη, μπορούν, μέσα από το θέατρο, να βγουν στην επιφάνεια ακόμα και στους διαδρόμους μιας φυλακής. «Δεν γνωρίζαμε αν θα πετύχει το πείραμα, αλλά τελικά τα πάντα είναι ένστικτο. Είναι σημαντικό στο θέατρο να προκαλείς το προσδόκιμο και να απολαμβάνεις την αντίδραση του κοινού» (Lloyd, στο Hemming, 2014, σ.4).

Κεφάλαιο 3

Φεμινιστικές θεωρίες

3.1 Μια διαφορετική ανάγνωση του σκηνικού σώματος

Τι είναι αυτό που κάνει τη γυναίκα γυναίκα και τον άνδρα άνδρα; Η διάκριση μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου (sex και gender) υπονοεί την ύπαρξη ενός «προ-κοινωνικού φύλου που υπερβαίνει τον ορίζοντα της κοινωνικής σημασιοδότησής του και εγγράφεται στη σφαίρα του φυσικού, του εγγενούς και του σταθερού» (Καντσά 2009, σ. ix). Η Simon de Beauvoir, στο βιβλίο της *Δεύτερο Φύλο* (1949), προβληματίζεται από το γεγονός ότι ενώ η μισή ανθρωπότητα απαρτίζεται από γυναίκες, η θηλυκότητα βρίσκεται σε φθίνουσα κατάσταση. Αποφαινεται μάλιστα πως, εντέλει, «γυναίκα δεν γεννιέσαι παρά γίνεσαι», τονίζοντας πως η γυναίκα, ως ορισμός, είναι μια κατασκευασμένη φύση, η οποία νοείται ως ο «καταστατικός Άλλος του άνδρα» (De Beauvoir στην Butler 1999, σ. xi).

Η Esther Newton επισημαίνει πως «η δομή της μιμικής αποκαλύπτει έναν από τους κομβικούς μηχανισμούς επινόησης, μέσω των οποίων, λαμβάνει χώρα η κοινωνική κατασκευή του φύλου» (Καντσά στην Butler 1999, σ. xvii). Εφόσον το θέατρο αποτελεί το ίδιο μιμητική, η οποία μάλιστα βασίζεται, άρρηκτα, στη χρήση των γνώσεων που αποκομίζονται από τις κοινωνικές εντολές, (κοινωνική «επαναλληψιμότητα»), όπως αυτές προοικονομούν και ενισχύουν την ανδρική κυρίαρχη εικόνα και την πολιτισμική της σημασία, η φεμινιστική θεωρία καλείται να προτείνει μεθόδους που θα μπορούν να θέσουν την κυριαρχία αυτή υπό αμφισβήτηση.

Έτσι, η Helene Cixous ισχυρίζεται πως μέσα από το θέατρο η γυναικεία σεξουαλικότητα μπορεί να απενοχοποιηθεί και η γυναίκα να αποκτήσει πρόσβαση στη δύναμή της, η οποία

έχει «ευνουχιστεί» στα πλαίσια του πατριαρχικού κανόνα κι έχει καταδικαστεί σε αρνητικό πρόσημο, με την έννοια του αδύναμου φύλου. Για την ίδια, είναι απόλυτα δυνατό η θηλυότητα να ανακτήσει τη σωματική της κυριαρχία, η οποία στο παρόν βρίσκεται υπό κατοχή. Προκειμένου όμως να καταστεί εφικτό κάτι τέτοιο θα πρέπει να διαρρηχθεί με βιαιότητα η συμβολική ανδρική κανονικότητα που αποστερεί από τις γυναίκες την αυθεντική τους φωνή (Cixous 1986, σ. 84-89).

Για το σκοπό αυτό, η Kritzer προτείνει τη γλωσσική και δομική χειραφέτηση, που θα αποδυναμώσει το κείμενο από μία φαλλοκρατική διατύπωση, που περιορίζει τις γυναίκες στο ρόλο του «άλλου», στερώντας τις από ενεργές θέσεις υποκειμένου. Για την ίδια, ο φαλλοκεντρισμός ξεκινά συμβολικά, από το ίδιο το αριστοτελικό θεατρικό ιδεώδες της χωροχρονικής ενδελέχειας, το οποίο απαιτεί μια δομή που ξεκινά από την δέση, για να συνεχίσει στην κορύφωση και να καταλήξει στη λύση. Η Kritzer παραλληλίζει την ιδέα αυτή με την αρσενική στύση, την εκσπερμάτωση και την επιστροφή του πέους, δηλαδή του ανδρισμού, στην πλαδαρότητα (1989, σ. 128-129).

Σκοπός του φεμινιστικού θεάτρου θα είναι να δυναμιτίσει αυτό το αριστοτελικό ιδεώδες του δράματος και να εξεγερθεί ενάντια στην πατριαρχική ηγεμονία, δημιουργώντας στο ιδεώδες αυτό ρωγμές μέσα από φόρμες έκφρασης που θα επικυρώνουν την υπόσταση των γυναικών, όχι μόνο μέσα από την παρουσία ισχυρότερων γυναικείων προσώπων στη δραματουργία, αλλά και με την ενθάρρυνση κι ενίσχυση των γυναικών κατά την δραματουργική παραγωγή. Όλο και περισσότερες γυναίκες συγγραφείς, όπως η Caryl Churchill, η Suzan-Lorie Parks, η Paula Vogel, αμφισβητούν την πατριαρχική δραματουργική παρακαταθήκη και κομίζουν μια μεταστροφή και μια ισορροπία στη φυλική παρουσία της σκηνής.

Το φεμινιστικό θέατρο αποδομεί την ισχύουσα φαλλοκρατική δομή με το να αμφισβητεί την παραδοσιακή έννοια της «γυναίκας», ως σταθερής και εγγενούς κατηγορίας, η οποία κατά κύριο λόγο, εννοιοδοτείται από τον πατριαρχικό κανόνα, και με το να προσεγγίζει την λογοθετικότητα του θεατρικού ρόλου από μια θηλυκή σκοπιά.

Προτεραιότητα αποτελεί η αποσταθεροποίηση της ιδέας της «γυναίκας», ως αδιατάρακτης κατηγορίας, μονοσήμαντης και δεδομένης. Σύμφωνα με τη φεμινιστική οπτική, η γυναίκα στα πλαίσια του ετεροσεξουαλικού φάσματος, αποκτά την ταυτότητα της μόνο σε αντιδιαστολή με αυτήν του άνδρα. Υφίσταται δηλαδή, μόνο μέσα από την «ετερότητα», κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την περαιτέρω περιθωριοποίηση της και τη διαιώνιση της θέσης της ως υποδεέστερης. Όπως υποστηρίζει η Kritzer, η τακτική της πατριαρχικής ιδεολογίας να δημιουργεί συμβάσεις «ισχυρού κυρίαρχου» και «ανίσχυρου κυριαρχούμενου», επεκτείνεται και στο θέατρο (1991, σ. 6).

Και πράγματι, μέσα σε ένα δυαδικό σύστημα υποκειμένου-αντικειμένου, οι άνδρες, δραματουργικά, εμφανίζονται ισχυροποιημένοι, έναντι των γυναικών. Στη δυτική δραματουργία συναντώνται σημαντικά περισσότεροι σπουδαίοι ανδρικοί ρόλοι σε σχέση με τους αντίστοιχους γυναικείους. Για κάθε Οφηλία, Μάνα Κουράγιο και Νόρα, υπάρχουν οι Άμλετ, Λαέρτης, Κλαύδιος, Πολώνιος, Φάντασμα, Στρατολόγος, Λοχίας, Αϊλιφ, Στρατηγός, Τόρβαλντ, Νιλς και Ρανκ αντίστοιχα. Στο δυτικό θεατρικό ρεπερτόριο, από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας, η ανδρική παρουσία στη σκηνή υπερτερεί ποιοτικά και ποσοτικά έναντι της γυναικείας. Δεν είναι τυχαία η επισήμανση της Emma Rice, σχετικά με τα σαιξπηρικά έργα: «Σε μια στατιστική ανάλυση των έργων του Shakespeare, οι ατάκες που αντιστοιχούν σε γυναικείους ρόλους μόλις που αγγίζουν το δεκατρία τοις εκατό του συνολικού έργου του ποιητή. Ενώ στα διάσημα έργα του, όπως ο *Άμλετ* και ο *Ιούλιος Καίσαρας*, δεν φτάνουν ούτε το δέκα τοις εκατό. Εύλογα μπορεί να φανταστεί κανείς πόσο κάτι τέτοιο επηρέασε τη μετέπειτα δραματουργία, μειώνοντας αισθητά τους γυναικείους ρόλους ή περιορίζοντάς τους σε σημαντικότητα» (στην Reimers 2016, χ.σ).

Ξεκινώντας από το δίπολο των φύλων που προκύπτει από την επισήμανση του Derrida ως τρόπος κατασκευής της ταυτότητας, δηλαδή της θεώρησής της δια του αποκλεισμού του άλλου, το φεμινιστικό θέατρο επιδιώκει να αποδομήσει το θεατρικό πατριαρχικό σύστημα, που καθιστά την γυναικεία θεατρική παρουσία δευτερεύουσα και ανίσχυρη (στο Yilmaz 2011, σ. 96). Με το να υπονομεύσει αυτή τη δυαδική πόλωση, τόσο στα πλαίσια του δραματικού κειμένου, όσο και πάνω στη σκηνή, μέσα από την διαφυλική διανομή, η φεμινιστική θεωρία υπογραμμίζει πως η διαφορά μεταξύ των δύο κοινωνικών φύλων είναι

πρωτίστως διεκπεραιωτική και όχι αυτοδίκαιο αποτέλεσμα της βιολογικής και κοινωνικής σύγκλισης των χαρακτηριστικών τους.

Η ουσία που αποδίδεται στο κοινωνικό είδος, όπως αυτό ταυτίζεται με το αντίστοιχο του βιολογικό, είναι αυτή που στοιχειοθετεί τη διαφορά τους, με αποτέλεσμα η ανθρώπινη φύση, ως ειδοποιός κατηγορία να καθίσταται άκυρη. Η γυναίκα παραμένει το αποκλεισμένο «άλλο» σε μια αέναη παραλληλότητα με τον άνδρα. Συνεπώς, σύμφωνα με τον πατριαρχικό κανόνα μπορεί να αναγνωρίσει τον εαυτό της μόνο δια μέσου αυτού που «δεν είναι».

Ωστόσο στην προσπάθειά της να διατηρηθεί ως μια άλλη υπόσταση ανεξάρτητη από την έτερη γυναικεία, η πατριαρχική ηγεμονικότητα αυτό-παγιδεύεται. Άθελά της, υπογραμμίζει τη διαδικασία της κατασκευής του φύλου, ως μια κατάσταση σύγκρισης και αποκλεισμού του «άλλου», καθιστώντας την, όπως θα δούμε, μια εξωτερική - και άρα κατασκευασμένη και κατασκευάσιμη - διαδικασία, η οποία κατ' επέκταση μπορεί να αποδομηθεί, μετατραπεί και αναστραφεί (Buttler 1999, σ 31-36).

3.2 Judith Butler: επιτέλεση και επιτελεστικότητα. Βιολογία και επαναλαμβανόμενες συμπεριφορές ως φορείς καθορισμού φύλου

Τη δεκαετία του 1990 η Judith Butler⁸, όρισε το κοινωνικό φύλο ως μια σειρά επιτελεστικών πράξεων, μέσω των οποίων τα άτομα διαμορφώνονται σύμφωνα με επιβαλλόμενα συστήματα διαφοροποίησης. Υποστήριξε ότι «οι πράξεις μέσω των οποίων

⁸ Judith Butler, Αμερικανίδα φιλόσοφος, που με το έργο της περί της φυλικής ταυτότητας, επηρέασε σημαντικά τα πεδία θεωρίας queer, της πολιτική φιλοσοφίας και του φεμινισμού.

διαμορφώνεται το κοινωνικό φύλο (gender) φέρουν ομοιότητες με την επιτέλεση, όπως αυτή νοείται στα πλαίσια της θεατρικής συνθήκης, ωστόσο αυτό που παράγεται, δηλαδή το φύλο, αποτελεί το ίδιο, μια επιτελεστικότητα» (1988, σ. 521). Στη συνέχεια, διαχώρισε τους όρους, επεξηγώντας πως ενώ ο πρώτος ορισμός της επιτέλεσης (performance) προϋποθέτει ένα υποκείμενο-εθελοντή, (τον performer με την πράξη της μίμησης την παράγει), στα πλαίσια του δεύτερου ορισμού, της επιτελεστικότητας (performativity), το υποκείμενο είναι αυτό το ίδιο που παράγεται μέσα από τη μίμηση (1988, σ. 522). Έτσι, αντιλαμβάνεται κανείς πως η επιτελεστικότητα γίνεται η διαδικασία του «πράττειν» το γένος, δηλαδή η υλική υπόσταση της επιτέλεσης.

Στα πλαίσια της διαδικασίας αυτής, το έμφυλο σώμα καθίσταται απόσταγμα των επαναλαμβανόμενων πράξεων, μέσα στα πλαίσια της κοινωνίας. Πατριαρχικά και ετεροφυλικά δομημένη, η κοινωνία παράγει πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά προαπαιτούμενα με σκοπό τη διατήρηση των κυρίαρχων θεσμών της μέσω της υιοθέτησης φυλικών ρόλων (Shepherd 2012, σ 221).

Η Butler, υποστηρίζει σθεναρά την απείθεια στη σταθερότητα του βιολογικού και κοινωνικού φύλου, καθώς θεωρεί, το γένος μια παραγόμενη κι επίκτητη κατάσταση και όχι ένα φυσικό γεγονός. Αμφισβητεί και απογυμνώνει τον υποτιθέμενα ιερό και αρχέγονο δεσμό μεταξύ του βιολογικού και κοινωνικού φύλου και σημειώνει πως το κοινωνικό φύλο δεν είναι κάτι που κάποιος ήδη είναι από τη γέννησή του, αλλά κάτι που κάποιος αποκτά από την επαναλαμβανόμενη πρακτική κωδίκων φυλικής ταυτότητας:

Είναι ξεκάθαρο πως κάποιος γίνεται γυναίκα και κατ' αναλογία άνδρας κάτω από την πίεση πολιτισμικών καταναγκασμών. Είναι προφανές πως το φύλο δεν προέρχεται από την βιολογία του. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει τίποτα που να εγγυάται πως αυτός ή αυτή που γίνεται γυναίκα, κατέχει αυτό που η βιολογία έχει καταχωρήσει ως θηλυκό αναπαραγωγικό σύστημα. Αν το σώμα είναι μια κατάσταση, όπως υποστηρίζει η De Beauvoir, δεν υπάρχει κάποια έκφραση για το σώμα που να μην είναι ήδη ταξινομημένη κοινωνικά. Έτσι η σεξουαλική ανατομία αυτή καθ' εαυτή,

ακυρώνεται ως παράγοντας προσδιορισμού του φύλου, αλλά αποτελεί έναν λογοθετικό προσδιορισμό. (1999:16)

Η γλώσσα, που προ-υπάρχει των πράξεων, δρα πάνω σε αυτές προκειμένου να τις νομιμοποιήσει και να τις καταστήσει ενεργές, υποστηρίζει η Butler και διερωτάται πού τοποθετείται το φυλικό σώμα μέσα στα πλαίσια της διαλεκτικής σχέσης λόγου και επιτέλεσης (Labo LAPS 2014, 19' 40"). Τάσσεται με τον λόγο ή με την πράξη; Η ίδια πιστεύει πως το σώμα είναι ρευστό (free agent) που μπορεί να λειτουργήσει ως προσδοκία φύλου, μέσα από μια σειρά χειρονομιών, λόγων ή συνδυασμού αυτών χωρίς απαραίτητα να ακολουθήσει τα βιολογικά του προαπαιτούμενα (2014, 17' 13"). Με άλλα λόγια να παρουσιαστεί ως παρενδυτικό και ως τέτοιο να καταρρίψει τις κατασταλαγμένες και συνήθεις πολιτισμικές αντιλήψεις περί της φυλικής του ακεραιότητας.

Επιπλέον για την Butler, στο θέατρο, το παρενδυτικό σώμα του ηθοποιού αποτελεί το μέσο με το οποίο η «φυσικοποιημένη γνώση του φύλου» αποκαλύπτεται ως τεχνητή, ως μια σειρά επαναλήψεων και κανόνων που οριοθετούν τι θεωρείται φυσικό και τι αφύσικο από την πατριαρχική ηγεμονικότητα (1999, σ. 15). Η υποκειμενικότητα παράγεται λογοθετικά⁹ και το βιολογικό φύλο γίνεται μια πολιτική κατηγορία που θεμελιώνει την ετεροσεξουαλικότητα. Η συνοχή μεταξύ κοινωνικού, βιολογικού φύλου και σεξουαλικότητας, οφείλεται σε αυτή την επιτελεστική επανάληψη που έχει παγιωθεί μέσα στο χρόνο στα πλαίσια της ετεροκανονικότητας, καθώς και στη δυναμική του λόγου, ως παράγοντα δημιουργίας ενός λόγου τετελεσμένου, με την έννοια του *είμαι αυτό που λέω πως είμαι*. Η οποιαδήποτε μετακίνηση από αυτή την επιτέλεση, θα μετακινήσει και το παραγόμενο αποτέλεσμα.

Η επιρροή του Foucault και του μεταδομισμού γενικότερα, είναι εμφανής στις σκέψεις της Butler: η γλώσσα δεν αποτελεί μόνο ένα μέσο αντίληψης του κόσμου, αλλά και κατασκευής αυτού μέσα από τη διαδικασία περιγραφής του. Η πραγματικότητα, ούσα λογοθετικά κατασκευασμένη, δημιουργείται στα πλαίσια της «βάπτισης», της ονοματοθεσίας και του χαρακτηρισμού. «Η ουσία της ύλης ονομάζεται για να υπάρξει» (Butler 1993, χ.σ).

⁹ Η έννοια που παράγεται από όσα έχουν καθοριστεί ως γενικές αποδεκτές αλήθειες, από την ισχύουσα τάξη πραγμάτων και σε αντιδιαστολή με όλες τις υπόλοιπες έννοιες.

Ο λόγος ισχύει όταν τα λεχθέντα βρίσκονται σε απόσταση ακοής, όταν υπάρχει κάποιος δηλαδή που τα προσλαμβάνει και ο οποίος γνωρίζει τον συγκεκριμένο μηχανισμό των λέξεων, προκειμένου να κατανοήσει τη συγκεκριμένη εννοιοδότηση όσων έχουν λεχθεί. Σύμφωνα με την Elin Diamond, η επιτέλεση είναι ο χώρος που η επιτελεστικότητα παίρνει την υλική της μορφή και όπου οι λέξεις και οι πράξεις, διαφοροποιημένες μπορούν να υπονομεύσουν το αποτέλεσμα (1997, σ. 47).

Κατά τη θεατρική πράξη το κοινό και ο ηθοποιός εμπλέκονται σε μια διπλή διαδικασία αντίληψης της επιτέλεσης : τη διαδικασία επιτέλεσης και του επιτελεσμένου γεγονότος, δηλαδή της επιτελεστικότητας με την έννοια που της δίνει η Butler. Μεταφέροντας την σκέψη της Diamond στη θεατρική συνθήκη η Christina Wald, προσδίδει στη θεατρική παράσταση τη δυνατότητα διαφορετικού στοχασμού σχετικά με τα επιτελούμενα. Για την ίδια, η παράσταση είναι ο χώρος όπου η επιτελεστικότητα υλοποιείται, όπου καλυμμένες και επίπλαστες αρχές κατασκευής του φύλου, γίνονται ορατές και μπορούν να επανεγγραφούν (2007, σ. 19).

Μέσω της παρένδυσης η εικόνα του ηθοποιού, μπορεί να αναστρέψει τις φυλικές κατασκευές της ετεροκανονικότητας. Η Butler βλέπει στην παρενδυσία όχι την παρωδία του φύλου, αλλά τη παρωδία της απολυτότητας με την οποία το φύλο κατασκευάζεται αλλά και προσλαμβάνεται. Έτσι, η παρενδυσία αποστεγανοποιεί το φύλο και το επανεγγράφει ως ομοίωμα (simulacrum), το οποίο στερείται αυθεντικής βάσης. Οι κατηγορίες άνδρας-γυναίκα, ετεροφυλόφιλοι - ομοφυλόφιλοι κ.λ.π., είναι ταξινομήσεις ανάλογες με την αναπαραγωγική τους κατεύθυνση και διατηρούνται προκειμένου να διασφαλιστεί, αυτό που η Butler ονομάζει «ετεροφυλόφιλο συμβόλαιο». Οι φυλικοί κανόνες, που το συμβόλαιο αυτό θέτει, μας κατασκευάζουν και ταυτόχρονα μας αποκλείουν από οποιοδήποτε άλλο φύλο (στο Tavares, 2015, 3': 41").

Η επιτελεστικότητα δίνει την εντύπωση ενός έμφυλου πυρήνα του φύλου, μια κρυμμένης ψυχικής ουσίας, με αποτέλεσμα αυτό να εκλαμβάνεται ως αληθινό, χωρίς ωστόσο να είναι παρά μια μίμηση, μια διαρκής παρωδία του πρωτότυπου το οποίο στην ουσία του δεν υπάρχει, αλλά αποτελεί μια επίπλαστη έννοια. Στο πλαίσιο αυτό η αποτυχημένη μίμηση, η

ατελέσφορη εκτέλεση της εντολής να είσαι ένα δεδομένο φύλο, μπορεί να αναταράξει τις κατηγορίες του φύλου και να δημιουργήσει ρήγματα που θα επιτρέπουν την ανασήμανσή του (Καντσά, στη Butler 2009, σ. xvi).

Συνεπώς, το γένος υφίσταται μέχρι του σημείου που επιτελείται. Η κατασκευασμένη αυτή παραδοχή αποκτά νομιμότητα μέσα από την κοινή συνθήκη αποδοχής της, την οποία κοινό και ηθοποιοί, «συνυπογράφουν» στα πλαίσια μια παράστασης.

Πώς επομένως μπορεί μια διαφυλική διανομή να «βαπτιστεί» ως κάτι φυσικό μέσα στα πλαίσια της θεατρικής κανονικότητας; Στο γεγονός πως δεν υπάρχει πραγματικός *εαυτός* που να νοείται εκτός του «φυλοποιημένου». Αν το γένος δομείται, δεν το κάνει απαραίτητα μέσα από το «εγώ» ή το «εμείς» το οποίο προϋπάρχει με τη χώρο-χρονική έννοια του «πριν». Η Butler αμφιβάλει αν μπορεί να υπάρξει ένα «εγώ» ή ένα «εμείς» χωρίς τη διαδικασία της αντιπαράθεσής του με κάτι «άλλο». Το «εγώ» δεν είναι ούτε προϋπόθεση φύλου ούτε παρεπόμενο φυλοποίησης αλλά προκύπτει μέσα από τον μηχανισμό της διαλεκτικής με αυτό που δεν είναι (Butler 1999, σ. 87).

Ως επανάληψη πράξεων, η επιτελεστικότητα είναι μίμηση και απομίμηση των ισχυρών στερεοτύπων του κοινωνικού φύλου. Η πράξη που κάνει κάποιος βρίσκεται κατά μία έννοια ήδη σε εξέλιξη πριν το «υποκείμενο» εμπλακεί σε αυτήν (προϋπάρχει δηλαδή ούσα κοινωνικά προκαθορισμένη).

Για την Butler, σεξουαλικότητα και φύλο δεν συνδέονται. Αμφισβητεί ακόμα και την ίδια την οντολογικότητα του βιολογικού φύλου, υποστηρίζοντας πως είναι επίσης κοινωνικά κατασκευασμένο (στο Tavares 2015, 9': 20"). Στον βαθμό που το γένος είναι το κοινωνικό σημαίνον που σημειοδοτεί το βιολογικό φύλο μέσα σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, τότε τι παραμένει στο βιολογικό φύλο, αφού έχει προσλάβει τον κοινωνικό του χαρακτήρα ως γένος; Αν το γένος αποτελείται από τις κοινωνικές ταυτότητες που το φύλο υιοθετεί, τότε το τελευταίο δεν συσσωρεύει κοινωνικά πρόσημα ως επιπρόσθετες ιδιότητες, αλλά μάλλον υποκαθίσταται από τα πρόσημα αυτά. Το βιολογικό φύλο οπισθοχωρεί καθώς το γένος εμφανίζεται ως πράξη μίμησης.

Αυτό που διακυβεύεται στα πλαίσια της διαφυλικής διανομής είναι η ιδεολογία της ετεροσεξουαλικότητας. Το να υποστηρίζεται πως το γένος είναι *ως παρενδυσία (τραβεστισμός)* υπονοεί πως η μίμηση βρίσκεται στο κέντρο της ετεροσεξουαλικότητας και των φυλικών δυισμών της και ότι η παρενδυσία δεν είναι μια δευτερεύουσα απομίμηση η οποία προϋποθέτει ένα προηγούμενο αυθεντικό γένος, αλλά ότι η ηγεμονική ετεροσεξουαλικότητα αποτελεί η ίδια μια συνεχή και επαναλαμβανόμενη προσπάθεια μίμησης των ίδιων των ιδανικών της.

Επιπλέον, το γεγονός πως η μίμηση πρέπει να επαναλαμβάνεται προκειμένου να καθαγιάσει το δικαίωμα στην αυθεντικότητα και την ευπρέπεια, κατά την Butler, είναι ενδεικτικό του ότι η ετεροσεξουαλική παραστατικότητα είναι διάστικτη από ένα άγχος από το οποίο δεν μπορεί να απαλλαγεί πλήρως, διότι γνωρίζει πως υπάρχουν εναλλακτικές εκφράσεις ταυτότητας του φύλου, όπως η παρενδυσία (1999, σ.σ. 534-536).

Η Butler φαίνεται πεπεισμένη ότι η παρενδυσία μπορεί να είναι υπονομευτική, στο βαθμό που αποστερεί από την ετεροσεξουαλικότητα το απόλυτο δικαίωμα της πάνω στη «φυσικότητα» και την «αυθεντικότητα» του γένους. Ωστόσο, αναγνωρίζει πως αυτή η υπονόμηση μέσω της επιτέλεσης δεν είναι αυτόματη ούτε εύκολη. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει:

Δεν μπορώ να σηκωθώ το πρωί, να κοιτάξω στη ντουλάπα μου και να αποφασίσω ποιο γένος θέλω να είμαι σήμερα. Παίρνω δηλαδή ένα ρούχο και στυλιζάρω το γένος, ενώ το ίδιο βράδυ μπορώ να αλλάξω σε κάτι εκ διαμέτρου αντίθετο. Αυτό θα ήταν κάτι σαν μετατροπή αγαθών και το γένος, ένα είδος καταναλωτισμού (...). Η επιτελεστικότητα βασίζεται στην επανάληψη, συχνά οδυνηρά καταπιεσμένων στερεοτύπων (στην Kotz 1992, χ.σ).

Αν η θεατρική σκηνή αντικατοπτρίζει τις πολιτισμικές και κοινωνικές συμβάσεις, τότε σύμφωνα με την Butler θα πρέπει να προβληματιστούμε τι είδους εικόνα αντανακλά και να προσπαθήσουμε να απελευθερωθούμε από τα δεσμά των κανόνων, ανατρέποντας και καθαιρώντας τη δύναμη του σημείου και του συμβόλου ως μονοδιάστατων αναγνώσεων.

Πρέπει να επαναδιαπραγματευτούμε τη σχέση μεταξύ του *υπακούω* σε ένα φύλο και του *εξαναγκάζομαι* σε αυτό, και να βρούμε τους τρόπους να το πραγματοποιήσουμε, παραμένοντας ανοικτοί σε κάτι εναλλακτικό μέσα από την διάδραση μας με τους άλλους (1999, σ. 278).

Κεφάλαιο 4

Το φύλο και ο σκηνικός ρόλος

4.1 Το ανθρώπινο σώμα ως φορέας σημαινόντων και σημαινόμενων. Η σκηνική ανάγνωση του σώματος μέσα από τις μπρεχτικές τεχνικές θεάτρου.

Αν η σημειωτική περιγράφει και αναλύει τους τρόπους νοηματοδότησης και επικοινωνίας μέσα στην κοινωνική σφαίρα, για τον Pavis είναι μια επιστήμη που έχει το χάρισμα να αναλύει εξίσου τη δράση του σώματος ή την έλλειψη αυτής ως παράγοντα σημασιοδότησης (2000, σ. 35). Για τον Merleau-Ponty (1962, σ. 286), η εμπειρία βασίζεται σε αυτό το φυσικό σώμα, το οποίο, κατά τον ίδιο, δεν αποτελεί παρά μια σάρκινη οντότητα που ενεργεί κι ενεργοποιείται μέσα στον κόσμο. Κατ' επέκταση το θέατρο, ως πλαίσιο ανάπτυξης δράσης κι εμπειρίας, αποτελεί τη σύμβαση μέσα στην οποία η παρουσία των ηθοποιών νοηματοδοτεί το χώρο, ενώ μέσα από το σώμα τους ενεργοποιούνται τα σημεία (McAuley 2000. σ 90).

Η φαινομενολογική θεωρία των δράσεων, των Husserl και Merleau-Ponty, μεταξύ άλλων, εισηγείται τη δυναμική των σημείων της γλώσσας, των κινήσεων, της συμπεριφοράς και της έξωθεν εικόνας συνολικότερα, ως τελεολογικών παραγόντων της κοινωνικής και φυλικής εικόνας του ατόμου (Merleau-Ponty, 1962, σ.114-121). Ωστόσο για την Butler, τίποτα δεν είναι τελεολογικό, διότι μέσα στο ίδιο το σώμα ελοχεύει μια διαλεκτική που αναμένει το μικρό κενό, τη ρωγμή εκείνη, που προκύπτει στο διάκενο μεταξύ των «κανόνων» ως ορισμών και της εφαρμογής τους ως κοινωνικών πρακτικών. Αυτή η απόκλιση, αποτελεί το περιθώριο που απαιτείται προκειμένου να τεθεί υπό αμφισβήτηση η γνωστή δυαδικότητα άνδρα-γυναίκας (1993, σ.31).

Η De Laurentis συνηγορεί, υποστηρίζοντας πως: «οι συνισταμένες της όρασης, καθώς και οι τρόποι αναπαράστασης, δεν είναι δυνατόν να περιορίζονται σε μια μοναδική και αδιάσπαστη ταυτότητα-ανάγνωση, είτε αυτό αφορά τον ηθοποιό, ως πομπό, είτε το κοινό, ως παραλήπτη-δέκτη. Δεν μπορούν δηλαδή τα δύο φύλα να αποτελούν μονοσήμαντα την μία ή την άλλη κατηγορία, βασισμένα αποκλειστικά στην αντιδιαστολή με το αντίθετό τους» (De Laurentis 1988, σ. 171). Έτσι, μια γυναίκα δεν χαρακτηρίζεται ως γυναίκα επειδή δεν είναι άνδρας και αντίστοιχα ένας άνδρας δεν είναι άνδρας επειδή δεν είναι γυναίκα. Αντίθετα, προσδιορίζονται από τα σημεία τα οποία έχουν υιοθετήσει οικειοθελώς.

Η Buttler υπογραμμίζει πως θα έβρισκε πολύ ελκυστική την ιδέα σύμφωνα με την οποία το αντίθετο της αρρενωπότητας δεν θα ήταν απαραίτητα η θηλυκότητα (1999, σ.σ. 19-20). Αναγόμενος στη θεατρική συνθήκη αυτός ο αποχαρακτηρισμός, μεταφράζεται για τον Herrmann, σε αποσύνδεση του σώματος του ηθοποιού από τον χαρακτήρα που επιτελείται επί σκηνής. Αυτή η διάρρηξη συμπαρασύρει, κατά τον ίδιο, και τη σύνδεση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου στα πλαίσια της κατασκευαστικής διαδικασίας της φυλικής ταυτότητας μέσα από το γλωσσικό σύστημα, αποχρωματίζοντας το σώμα του ηθοποιού από τα βιολογικά του φαινότυπα και καθιστώντας ως μόνη αλήθεια τον αυτοπροσδιορισμό του χαρακτήρα κατά το δοκούν (1990, σ. 315).

Ο Patrice Pavis υποστηρίζει πως η «γλώσσα του ηθοποιού εικονοποιείται τη στιγμή που ομιλείται από τον ηθοποιό», με την έννοια πως αυτό που παράγεται με τη μορφή της γλώσσας, ουσιαστικά αποτελεί ίχνος, όμοιο με αυτό που εννοείται (1976, σ. 16). Ο παραγόμενος λόγος επιτελείται, όπως και ο χαρακτήρας. Επομένως, αν αυτό που λέγεται επί σκηνής είναι μια επιτελεσμένη λεκτική συνθήκη, κατ' επέκταση και αυτός που την παράγει αποτελεί ο ίδιος μια επιτελεστική συνθήκη που με τη σειρά της μπορεί να διανοιχτεί σε διαφορετικές επιτελέσεις με διαφορετικό αποτέλεσμα. Η δημιουργία πολυμορφικών, ρευστών ταυτοτήτων, μέσα από την επανάληψη των κατάλληλων πράξεων και λογοθετικών εκφωνημάτων, φαντάζει στα πλαίσια αυτά εφικτή. Από τη στιγμή που ένα κατηγορημα *γίνεται* έννοια μέσα από τον λόγο και την πράξη, μια διαφορετική έκβαση είναι δυνατή με την μετατροπή των συνθηκών και των δεδομένων δημιουργίας της.

Σε μια «ορθόδοξη» στερεοτυπική διανομή, το κοινό ενθαρρύνεται να εκλάβει τα λεκτικά και τα λοιπά παραστασιολογικά σημεία, ως απευθείας ανάλογα με τα όσα εμφανίζονται

πως αντιπροσωπεύουν, δηλαδή κυριολεκτικά. Η θεατρική γλώσσα ωστόσο, η οποία είναι αμιγώς σημειωτική, υπόκειται άμεσα στα εναλλασσόμενα κριτήρια με τα οποία διαμορφώνεται ο κοινωνικός ιστός, ενώ η αποκωδικοποίησή της βασίζεται και αυτή στα εκάστοτε ισχύοντα κοινωνικά προθέματα. Η σκηνή γίνεται η ασφαλής πλατφόρμα επαναπροσδιορισμού των κοινωνικών προσήμων, διότι όπως επισημαίνει και η Jill Dolan, τα κοινωνικά κατασκευασμένα φύλα, που εγγράφονται μέσα στην και από την γλώσσα και το σώμα, μπορούν να διαταραχθούν στο θέατρο, μέσω της παρένδυσης, με ασφάλεια και σχετική ατιμωρησία. «Αν πάψουμε να βλέπουμε τη σκηνή ως καθρέφτη της πραγματικότητας, τότε μπορούμε να τη θεωρήσουμε ως ένα εργαστήριο φυλικών ζυμώσεων» (1992, σ. 8).

Οι προκαταλήψεις της κοινωνικοαισθητικής Δυτικής παράδοσης περί «φυσικότητας» στην υπόκριση εκπαιδεύουν τον θεατή να αποζητά την απόλυτη ταύτιση της εικόνας του ηθοποιού με αυτό που επιτελεί. Σύμφωνα με το δόγμα αυτό, η ηθοποιός που ερμηνεύει την Blanche Dubois, στο *Λεωφορείο ο Πόθος*, αναμένεται να είναι πάντοτε γυναίκα. Αντίστοιχα, αυτός που ερμηνεύει τον Ριχάρδο τον Β, άνδρας. Κάθε απόκλιση κινδυνεύει να θεωρηθεί παρωδία. Για τον Richard Schechner, παρόλο που η τέχνη γενικότερα δεν κράτησε ούτε κρατά πάντοτε ακριβή σύνδεση μεταξύ σημαίνοντος και σημαίνόμενου, ωστόσο στο θέατρο, τη «ριζοσπαστικότερη των τεχνών», η σημειωτική αντιστοιχία είναι πολύ πιο αυστηρή, ίσως εξ' αιτίας της άμεσης σωματικότητας, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, η οποία επιβάλλει η απόκλιση μεταξύ ηθοποιού και χαρακτήρα να δικαιολογείται.

Στο Δυτικό θέατρο δεν υφίστανται κώδικες σωματικής αναπαράστασης, αποκομμένοι από αυτούς της καθημερινής ζωής που επιβάλλονται από το κοινωνικό πλαίσιο. Ακόμα και στις περιπτώσεις που το σώμα του ηθοποιού χρησιμοποιείται ως φορέας απόρριψης, επιβεβαίωσης ή όποιας επικοινωνίας εναλλακτικού νοήματος, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, τα σημαίνοντα σε χρήση βασίζονται σε κάτι γνώριμο το οποίο έχει επαναληφθεί και καταχωρηθεί ως τέτοιο. (1988, σ. 8-12)

Αυτό συμβαίνει διότι η ίδια η αντιληπτική δομή, στην πράξη της, προσδιορίζεται και αυτή από αμοιβαίο αποκλεισμό: το κοινωνικό φύλο δηλαδή ορίζεται από ένα κλειστό σύστημα σημαίνοντων που προσδιορίζονται ως τέτοια σε αντιδιαστολή με όλα τα άλλα σημαίνοντα που δεν προσδιορίζουν το φύλο. Έτσι, το φυλικό γένος είναι περισσότερο μια κατάσταση

που διαμορφώνεται μέσα στο χρόνο με την επανάληψη τυποποιημένων πράξεων, παρά μια γενετική παρακαταθήκη. Η φυσική διάσταση του σώματος του ηθοποιού είναι αδιαμφισβήτητη, ωστόσο διαφοροποιείται από τη διαδικασία μέσω της οποίας φέρει τα πολιτισμικά νοήματα του. «Η φαινομενολογική θεωρία προκειμένου να περιγράψει το φυλικό σώμα, χρειάζεται να επεκτείνει την παραδοσιακή σημασία των «πράξεων» ώστε να συμπεριλάβει τόσο το νόημα όσο και την διαδικασία δημιουργίας του νοήματος αυτού. Το σώμα θα παραγάγει, στην ουσία, την ψευδαίσθηση του γένους, η οποία αποτελεί περισσότερο μια ιστορική ιδέα παρά ένα φυσικό είδος. Στο σώμα τότε αναγνωρίζεται μια πληθώρα νέων δυνατοτήτων για εναλλακτικές εκφράσεις και εγγραφές» (Merleaux Ponty στην Butler 1993 σ. 520). Η Butler εξηγεί την άποψη αυτή ως εξής:

Το σώμα νοηματοδοτείται μέσα από την ιστορικά διαμεσολαβημένη εικόνα του στον κόσμο. Το ότι αυτό το ίδιο αποτελεί ένα σύνολο πιθανοτήτων σημαίνει ότι α) η παρουσία που προσφέρει προς αντίληψη δεν είναι προδιαγεγραμμένη από κάποια εσωτερική ουσία, και β) ότι η σταθερή εικόνα του πρέπει να νοηθεί ως η υιοθέτηση συγκεκριμένων ιστορικών πιθανοτήτων (...) οι οποίες, ως ιστορικές, είναι χρονικά περιορισμένες». (1993 σ. 519)

Το σώμα, επομένως, είναι μια υλικότητα που μπορεί να φέρει νόημα, ενώ ο τρόπος με τον οποίο το κάνει μεταβάλλεται διαρκώς. Ο ηθοποιός επί σκηνής δεν είναι απλώς ένα σώμα: είναι το άτομο που «επιτελεί αυτό που δείχνει το σώμα», γεγονός που δικαιολογεί τις διάφορες «σωματοποιήσεις» τόσο ανάμεσα σε χρονο-ιστορικά σύγχρονα άτομα, όσο και συγκριτικά με τους επιγόνους και προγόνους του ατόμου (1993, σ. 521).

Η Anne Ubersfeld, αντίστοιχα, περιγράφει τον ηθοποιό ως «ένα ανθρώπινο ον του οποίου σκοπός είναι μέσα από την πράξη να δημιουργήσει σημεία, να μετατραπεί και ο ίδιος σε ένα σημειωτικό σύστημα που ωστόσο παραμένει ατελέσφορο διότι υπάρχει πάντοτε ένα τμήμα του που δεν σημειοδοτείται οριστικά και τελεσίδικα (στην Ραο 2013, σ. 27).

Όσο η θεατρική διανομή παραμένει «ορθόδοξη», το φύλο κινείται στην περιοχή της μονομερούς και ασφυκτικά προκαθορισμένης σημειοδότησης, διότι προσαρμοσμένο στον πατριαρχικό κανόνα, δεν απαιτεί περαιτέρω ανάγνωση, εφόσον τα σημεία που προσφέρει είναι αναμενόμενα και απαρέγκλιτα κανονικά. Είναι στην περίπτωση της σύγκρουσης

μεταξύ ρόλου και σώματος, που ο θεατής υποχρεώνεται να συνειδητοποιήσει την υλικότητα αυτού και να αφεθεί στα εναλλακτικά σημειωτικά δεδομένα (Ραο 2013, σ.σ. 30-33).

Το παρενδυτικό σκηνικό σώμα εκτροχιάζει την ταύτιση κοινωνικού και βιολογικού σώματος, με το να αποτρέπει τη σταθεροποίηση των σημείων σε μια συγκεκριμένη σημειωτική. Η απουσία ισολογισμού μεταξύ δραματικού λόγου, δραματικού προσώπου και ηθοποιού, θέτει το κοινό σε εγρήγορση προκειμένου να ανακαλύψει και να αποδεχτεί νέους συμβολισμούς. Αναμφισβήτητα η διαφυλική διανομή, ξεβολουεί το θεατή και τον καλεί να προβληματιστεί.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας θεατρικής παρενδυτικής πρακτικής με προεκτάσεις αποτελούν οι παραστάσεις της αμερικανικής ομάδας Wooster Group, με σκηνοθέτη την Elizabeth LeCompte, οι οποίες αποδομούν τους παραστατικούς κώδικες, και με τις διαφυλικές διανομές, φωτίζουν την τεχνητή κατηγοριοποίηση, τόσο του φύλου σε αρσενικό και θηλυκό, όσο και της φυλής σε λευκούς και έγχρωμους. Σκοπός της συγκεκριμένης ομάδας είναι η αισθητική και πολιτική αντίσταση, μέσα από την στρέβλωση των παραδοσιακών συμβόλων και συμβολισμών.

Στην παράσταση *Emperor Jones* (1920) του Ευγένιου Ο' Νηλ, που ανέβηκε από τη συγκεκριμένη ομάδα το 1993, η χρήση μεταθεατρικών τεχνικών - τηλεοπτικοί δέκτες πήραν τη θέση ηθοποιών - και διαφυλικών επιτελέσεων - ο Jones ενσαρκώνεται από την λευκή ηθοποιό Kate Valk, η οποία, επιπροσθέτως, εμφανίζεται με το πρόσωπο βαμμένο μαύρο προκειμένου να συμβαδίσει με την φυλή του Jones - υπογραμμίζει τη διαδικασία κατασκευής του φύλου και της φυλής μέσω των κοινωνικών στερεοτύπων. Αυτή η διαδικασία μπορεί να έχει ως αφετηρία οποιαδήποτε μορφή ενώ το τέρμα της παραμένει ανοιχτό προς διαπραγμάτευση.

Η Butler, άλλωστε, πιστεύει πως οι τρόποι υλοποίησης της σωματικότητας υπόκεινται σε ιστορικούς περιορισμούς, που την καθιστούν ένα σύνολο στυλιστικών επιλογών που είναι επιτελεστικές και εσκεμμένες. Κατά την ίδια, η στιγμή που προκύπτει από την επιτέλεση δεν είναι μόνο μια προσωπική στιγμή του πράττοντος (επιτελούντος), αλλά μια ευρύτερη πολιτικοποιημένη στιγμή. Η κατάσταση στην οποία βρίσκεται το σώμα του ηθοποιού, είναι

η δική του κατάσταση και ταυτόχρονα του φύλου του, όπως σχηματοποιείται μέσα από μια σειρά συγκεκριμένων πράξεων, ουδέποτε όμως στεγανοποιείται (1993, σ.σ. 486-499).

Παρ' όλα αυτά, τα σημεία τα οποία το σώμα μπορεί να επιλέξει προκειμένου η επιτέλεση να γίνει επιτελεστικότητα, δηλαδή ύλη, δεν προκύπτουν *in situ*, αλλά προϋπάρχουν κατά μια έννοια καταγεγραμμένα στον πατριαρχικό κώδικα, ενώ το παρενδυτικό σώμα επιλέγει να τα συνδυάζει διαφορετικά, αλλοιώνοντας το αποτέλεσμα. Αυτό που προκύπτει δηλαδή, επί σκηνής, είναι η παραγωγή ενός ήδη «προβαρισμένου» κοινωνικά σώματος, το οποίο προάγει τη δυαδικότητα άνδρα-γυναίκας, με την διαφορά όμως πως το υποκείμενο που τα παράγει, ο performer, υπονομεύοντας την ταύτιση του δικού του φύλου με αυτό του δραματικού προσώπου, τα έχει παραγάγει διαφοροποιημένα από αυτό που ορίζει ο πατριαρχικός κώδικας (Turner 1983, σ. 231).

Ωστόσο για τον Bruce Wilshire - όπως άλλωστε και για την Butler- το σώμα των ηθοποιών το οποίο δεν είναι παθητικά προκαθορισμένο, αλλά σχηματοποιείται μέσα από τη σκηνική διαδικασία, πλεονεκτεί έναντι της πραγματικότητας. Αυτό, διότι η όποια παρέκκλιση από το γενικώς «αποδεκτό» επιφέρει μικρότερη τιμωρία μέσα στη θεατρική συνθήκη, από την αντίστοιχη «παρεκτροπή» από το ως είθισται της καθημερινότητας (1981, σ. 146). Για την Butler αυτό οφείλεται στον εφησυχασμό του κοινού, που στη σκέψη πως τα σημεία που επιτελεί το σώμα είναι προσωρινά, οριοθετεί την πραγματικότητα από την επιτέλεση (1993, σ. 47). Το θέατρο, με τον τρόπο αυτό, τοποθετεί τα παραγόμενα από αυτό σημεία, εντός εισαγωγικών¹⁰.

Κι ενώ στα πλαίσια του πατριαρχικού κανόνα η παρενδυσία, σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, μπορεί να θεωρηθεί κοινωνικά και ηθικά κολάσιμη απόκλιση, σύμφωνα με τα όρια ανοχής ή αποδοχής του καθενός, θεατρικά, μοιάζει να δικαιώνεται. Το κοινό, ανταποκρινόμενο στα σημαίνοντα που το παρενδυτικό σώμα παρουσιάζει επί σκηνής, τα αξιολογεί ως επιτυχημένα ή αποτυχημένα, ανάλογα με τον βαθμό προσέγγισης του «αυθεντικού». Αναγνωρίζει, έστω και προσωρινά, όσο δηλαδή διαρκεί μια παράσταση, την

¹⁰ Η Butler επίσης υποστηρίζει πως δεν υπάρχει σωστή και λάθος ταυτότητα, παρά μόνο αυτή ή η άλλη κατασκευή που προκύπτει από σημαίνοντα τα οποία έχουν προ-ανατεθεί σε συγκεκριμένα σημαινόμενα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα το σώμα να υποχρεούται να ακολουθήσει την κοινωνικά εδραιωμένη κατεύθυνση (1993 σ. 528). Ο Keir Elam, από την άλλη, πιστεύει πως το θέατρο χαρακτηρίζεται από μια συνθήκη «αποποίησης» την οποία αποδίδει με τον όρο θεατρικότητα (1980, σ 12).

κατασκευασμένη φύση του γένους, ως μια επίκτητη κατάσταση, που μπορεί να ανατραπεί χωρίς να ανατρέψει ταυτόχρονα την αξιοπιστία του δραματικού κειμένου.

Η Butler ωστόσο βλέπει με σκεπτικισμό το ρεαλιστικό θέατρο ως σημείο εκκίνησης αλλαγών στην πρόσληψη των φύλων. Για την ίδια, αποτελεί μια αναπαραγωγή των φυλικών μοντέλων, με αποτέλεσμα πολύ σπάνια να προσφέρει μια εναλλακτική ανάγνωση. Μια τέτοια δυνατότητα τη διαβλέπει στη διαφυλική διανομή και στις μπρεχτικές θεατρικές τεχνικές του επικού θεάτρου (Labo LAPS, 2015, 35':00-39':00”).

Το θέατρο επιστρατεύει τις τεχνικές αυτές, προκειμένου να προσφέρει τα ερείσματα δόμησης μιας κοινωνικής συνείδησης. Ο ηθοποιός, μη ταυτιζόμενος με το χαρακτήρα, θέτει εντός εισαγωγικών τα όσα αυτός αναπαριστά, γεγονός που τα διανοίγει σε μια διαρκή κριτική που μπορεί να αμφισβητήσει τα στεγανά του πατριαρχικού συστήματος.

Το θέατρο του Brecht εξοβελίζει την αριστοτελική κάθαρση, δηλαδή τα συναισθήματα που πηγάζουν από τη μοίρα του ήρωα. Αντίθετα, αποσκοπεί στη δημιουργία έκπληξης-σοκ. Με άλλα λόγια, όπως παρατηρεί ο Walter Benjamin, ο θεατής πρέπει να μάθει να ξαφνιάζεται από τις συνθήκες μέσα στις οποίες βρίσκεται ο πρωταγωνιστής και στις οποίες ενεργεί, με την δημιουργία μιας κατάστασης πρωτόφαντης (2003, σ.44). Αυτό επιτυγχάνεται με την αποσπασματική δράση, που θέτει το δραματικό κείμενο μέσα σε εισαγωγικά, δίνοντας στον θεατή την ευκαιρία να σταθμίσει τα όσα ακούει και βλέπει.

Ευθύνη του ηθοποιού στο επικό θέατρο είναι να παρουσιάσει μέσα από το παίξιμο του την ιστορία και τον εαυτό του. Όπως λέει σχετικά και ο ίδιος ο Brecht, ο ηθοποιός δείχνει την ιστορία με το να δείχνει τον εαυτό του, και τον εαυτό του με το να δείχνει την ιστορία. Αν και τα δύο τέμνονται, δεν πρέπει να συγχέονται σε μια οντότητα (στον Benjamin, 2005, σ. 306). Η διαφορά μεταξύ τους πρέπει να μένει διακριτή. Με άλλα λόγια, ο ηθοποιός πρέπει να διατηρεί την ευχέρεια να βγει από τον χαρακτήρα και να αποστασιοποιηθεί από αυτόν εξετάζοντας τον ρόλο του κριτικά. Σε μια διαφυλική διανομή, ο ηθοποιός γίνεται με αυτόν τον τρόπο ο επιτελεστής, τόσο του δραματικού φύλου, όσο και του βιολογικού πρόσημου του χαρακτήρα, αφήνοντας τον προσωπικό δικό του σε εκκρεμότητα.

Η Jill Dolan διατείνεται πως στην επική δομή, η Αποστασιοποίηση (Verfremdungseffekt) και η Κοινωνική Χειρονομία (Gestus) αποκαλύπτουν την υλιστική δομή της κοινωνικής πραγματικότητας και τον τρόπο με τον οποίο οι αρχέγονες κοινωνικές επιταγές

μετατρέπονται σε σωματικά ίχνη που εγγράφονται στο σώμα ως χαρακτηριστικά του «βιολογικού» φύλου, ονοματίζοντας τα γενετικά (1992, σ 113-124). Υπογραμμίζεται με αυτόν τον τρόπο το τεχνητό της κατασκευής των ταυτοτήτων και απελευθερώνεται ο θεατής από τα δεσμά της προδιαγεγραμμένης ανάγνωσης της πραγματικότητας, η οποία του αποκαλύπτεται πλέον ως επίκτητη και διόλου φυσική.

Οι διάφοροι ρόλοι που διαδραματίζουν τα φύλα γίνονται αντικείμενα ανάλυσης, αμφισβήτησης και αποδόμησης. Η Αποστασιοποίηση αποξενώνει το γνωστό, καθιστώντας το άγνωστο και διανοίγοντάς το σε μια νέα ανάγνωση, ξαναγράφοντας έτσι τον κόσμο. Όπως ο ίδιος ο Μπρεχτ εξηγεί, η Αποστασιοποίηση μετατρέπει κάτι από κοινό και οικείο σε απρόσμενο και θεαματικό:

Δεν είναι αρκετό να αναζητούνται πληροφορίες της πραγματικότητας από το θέατρο. Οι θεατές πρέπει να διαθέτουν μια επιθυμία για κατανόηση, μια ευχαρίστηση σε μια εναλλακτική πραγματικότητα. Δεν αρκεί το κοινό να μάθει τους τρόπους εκείνους που θα απελευθερώσουν τον Προμηθέα, αλλά να μάθει να επιθυμεί την απελευθέρωσή του. Το θέατρο πρέπει να διδάξει τα συναισθήματα που σχετίζονται με τον θρίαμβο της απελευθέρωσης. (Brecht, 2016 σ. 355)

Ο ηθοποιός απεκδύεται του εαυτού του, όταν αποσυνδέεται από τα ψυχικά δεσμά του χαρακτήρα που η ταύτιση προαπαιτεί. Η διαδικασία της κατασκευασμένης ταυτότητας καθίσταται φανερή και διαφανής, φανερώνοντας με την αποκάλυψη της επιτελεστικότητας, τη δημιουργία της φυλικής ταυτότητας, ως μια κατάσταση επίπλαστη και κατασκευασμένη, όπως ακριβώς την εισηγείται η Buttler. Έτσι, όταν οι θεατές «βλέπουν το κοινωνικό φύλο (gender), βλέπουν κατ' ουσίαν τα αναπαραγόμενα κοινωνικά σημεία του γένους και κατ' επέκταση την ιδεολογία της κουλτούρας που τα δημιουργεί και τα ονοματίζει ως φυσικά και αμετάβλητα, ταυτίζοντας τα με τα βιολογικά αντίστοιχά τους» (Diamond στο Senelik 2002, σ. 486).

Κι ενώ ο ρόλος του θεατή είναι να παρακολουθήσει την παράσταση, να παραστεί δηλαδή μάρτυρας στο θεατρικό γεγονός, δεν γίνεται ο ίδιος παράγοντας αλλαγής, αλλά μπορεί να εξακριβώσει ιδίως όμμασι τις ανισότητες και όπως προτείνει και ο Brecht να στοχαστεί μια διαφορετικότητα. Ο Benjamin σχολιάζοντας την ιδέα του Επικού Θεάτρου αναζητά ένα

κοινό που παρακολουθεί τη δράση χωρίς ψυχική καταπόνηση, αλλά ψύχραιμα και εικονοκλαστικά (2005, σ. 302).

Μέσα από τις τεχνικές που προτείνει ο Μπρεχτ, η πιστή αναπαράσταση στη σκηνή μιας συνθήκης, που βασίζεται σε προϋπάρχοντες, προσυμφωνημένους κοινωνικούς κανόνες, ανατρέπεται. Από τη μία πλευρά, το κείμενο παρατίθεται με τα γλωσσικά σημεία που επικρατούν στη συγκεκριμένη κοινωνικο-ιστορική στιγμή, ενώ από την άλλη εικονιστικά, τα σημεία παραπέμπουν σε κάτι διαφορετικό. Το οπτικό σημειολογικό σύστημα που απαρτίζεται από το σώμα του ηθοποιού, τα κοστούμια, το σκηνικό κλπ, αντικρούει το λεκτικό. Η σκηνή γίνεται μια πολιτική πλατφόρμα που αποκαλύπτει τον καταναγκασμό του πατριαρχικού κανόνα και το θέατρο μετατρέπεται, σε αυτό που ο Philip Auslander ονομάζει, το «θέατρο της αντίστασης», όπου διερευνάται η διαδικασία δημιουργίας του ελέγχου μέσα από την παραστασιμότητα και επανεξετάζεται η εικονογραφία της υπάρχουσας πολιτικής και κοινωνικής εικόνας (στην Jouve 2015, σ. 6).

Συγκεκριμένα, η Butler προτείνει την Κοινωνική Χειρονομία ως τεχνική στον ηθοποιό, διότι όπως υπογραμμίζει, απομονώνει την κίνηση από το προϋπάρχον λογοθετικό της υπόβαθρο και την αποκόβει από κάθε γνωστή εννοιολογική αναγωγή. Η έννοια του φυσικού φύλου που βασίζεται στην κίνηση, αποφυσικοποιείται και η διάρρηξη αυτή καθιστά τη διαφυλική εμφάνιση, μια πιθανότητα. Αυτές οι χειρονομίες, διακριτικές ή πολύπλοκες, εκθέτουν με γλαφυρότητα τα όσα η κοινωνία έχει αναθέσει και αναμένει ως δεδομένα από τον κάθε χαρακτήρα, όπως είναι για παράδειγμα το βάδισμα, η στάση του σώματος, η εξωτερική εμφάνιση. Κι ενώ η συγκεκριμένη μπρεχτική τεχνική σκοπό έχει το *exposé* των κοινωνικο-οικονομικών συνθηκών, για τη Diamond είναι η μέθοδος ακριβώς που χρειάζεται το φεμινιστικό θέατρο, προκειμένου να εισηγηθεί τη δική του ανάγνωση της σχέσης βιολογικού και κοινωνικού φύλου, τόσο μέσα στο δραματικό κείμενο όσο και στην κοινωνία εν γένει μέσα στην οποία έχει δημιουργηθεί και την οποία αντιπροσωπεύει. Άλλωστε, όπως η ίδια επισημαίνει περαιτέρω, «η ιερότητα της κλασικής μίμησης διαρρηγνύεται. Το πιστό αντίγραφο καταποντίζεται και αντ' αυτού ανασύρεται στην επιφάνεια το ίχνος που η πράξη προσπαθεί αρχικά να αποκρύψει (Semelick 2002, σ. 496-490).

Σύμφωνα με τον Brecht, ο ηθοποιός που βρίσκεται επί σκηνής εκτός από αυτό που κάνει κατά κυριολεξία, πρέπει να υπονοήσει και αυτό που δεν κάνει, παίζοντας με τέτοιο τρόπο ώστε η εναλλακτική δράση να εισαχθεί ως πιθανή. Το σχόλιο της Shaw¹¹ ως προς την υποχρέωση του θεάτρου να δημιουργεί υπομνήσεις μέσω του υπαινιγμού και όχι της κυριολεκτικής αναπαράστασης, ισχυροποιείται, δικαιώνεται.

Για την Elaine Aston, η προοπτική μιας φεμινιστικής Κοινωνικής Χειρονομίας απομακρύνει το γυναικείο σώμα από τη θέση αντικειμενοποίησης, που το «αρσενικό βλέμμα» του έχει επιφυλάξει και το μετατρέπει σε ενεργό και χειραφετημένο αγωγό, που «βλέπει πως τον βλέπουν», και κατά συνέπεια μπορεί να ελέγξει αυτό που δείχνει (2003, σ. 20). Η παθητική υποτέλεια αναστέλλεται και ενεργοποιείται η διαδικασία μιας νέας εγγραφής της εικόνας. Με τη χρήση της Κοινωνικής Χειρονομίας και της Αποστασιοποίησης δίνεται η δυνατότητα προβολής της φυλικής ανομοιογένειας και της σεξουαλικής καταπίεσης που αυτή συνεπάγεται.

Ο Laurence Senelick αναρωτιέται αν μια διαφυλικά «τυφλή» διανομή θα καταστεί ποτέ δυνατή, στο σημείο που μια γυναίκα ηθοποιός υποδυόμενη τον ρόλο του Willie Loman (*Ο θάνατος του εμποράκου*, Άρθουρ Μίλλερ), ή ένας άνδρας, αυτόν της Hedda Gabler (Ιψεν), θα αποτελούν κάτι περισσότερο από μια ατραξιόν. Εκφράζει την πεποίθηση πως η μονοσήμαντη ανάγνωση των φυλικών σημείων, είναι κατασκευή κοινωνικών στεγανών και θα πρέπει να υπερκεραστεί. «Η πειστικότητα με την οποία ένας ηθοποιός αντανακλά τα «αρσενικά» ή τα «θηλυκά» χαρακτηριστικά θα πρέπει να θεωρείται δευτερεύουσας σημασίας έναντι της ικανότητας του ηθοποιού να προάγει στη σκηνή το ανθρώπινο νόημα του χαρακτήρα (2002, σ. 42).

11 · Για το σχετικό σχόλιο της Fiona Shaw, βλ. εισαγωγή.

Κεφάλαιο 5

Case studies

5.1 *Cloud Nine* της Caryl Churchill

Σημαντικό χαρακτηριστικό της πρωτοπορίας, αποτελεί αυτό που ο Ezra Pound ονομάζει ανανέωση, όταν δηλαδή μια καλλιτεχνική ομάδα παραβιάζει τις παραδοσιακές συμβάσεις όχι μόνο της τέχνης, αλλά και της κοινωνίας γενικότερα (στο Rainey 1994. σ. 196). Η Caryl Churchill, η βρετανίδα θεατρική συγγραφέας με τις ρηξικέλευθες θεατρικές πρακτικές, στέκεται κριτικά και ανατρεπτικά ενώπιον του πατριαρχικού κατεστημένου. Η δραματουργική της πορεία, που ξεκινά από τα τέλη της δεκαετίας του πενήντα, στοχεύει πάντοτε στην αμφισβήτηση των κοινωνικών συμβάσεων και στεγανών, προτρέποντας το κοινό να αναγνώσει διαφορετικά τον κόσμο με τη βοήθεια μιας εναλλακτικής σκηνικής πραγματικότητας.

Η γυναικεία της ταυτότητα την εμπνέει στο να ερευνήσει ιδιαίτερες θεματικές, φυλικά και κοινωνικά προσανατολισμένες, τις οποίες προσεγγίζει από μια πειραματική οπτική που έρχεται σε ευθεία αντιπαράθεση με τους αριστοτελικούς δραματικούς κανόνες. Το πρίσμα της είναι ταυτόχρονα μαρξιστικό και φεμινιστικό και όπως δηλώνει και η ίδια, οι δύο οπτικές την ενδιαφέρουν συνδυαστικά και όχι μεμονωμένα, προκειμένου να κατανοήσει τη σύγκρουση δυνάμεων, τόσο σε φυλικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο (1985, σ. xii).

Στο έργο της *Cloud Nine*, η Churchill απογυμνώνει την έννοια της σεξουαλικότητας από τον υποτιθέμενο «φυσικό» χαρακτήρα της και αποκαλύπτει την ιδεολογική κατασκευή της, μέσα από τις μπρεχτικές τεχνικές που αφήνει ως παρακαταθήκη στις σκηνικές οδηγίες του έργου. Έτσι, επιτυγχάνει αριστοτεχνικά την κάθετη διάσπαση της σχέσης μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου. Στο έργο διερευνάται η διαδικασία κατασκευής του

βιολογικού και κοινωνικού φύλου μέσα στα πλαίσια μιας καταπιεστικής κοινωνικής δομής. Μέσα από τις τεχνικές που η συγγραφέας επιστρατεύει, στην ουσία, διακυβεύεται η μονοδρομημένη σεξουαλική συνοχή που ο πατριαρχικός κανόνας καθορίζει, ως επιθυμητή, για το αντίθετο μόνο φύλο.

Το έργο δομείται σε δύο πράξεις, τις οποίες ο Kritzer ονομάζει «πολυπρισματικά πρότυπα αλλαγής», και οι οποίες δίνουν έμφαση στην αποδόμηση του χρόνου, του τόπου και του σώματος του ηθοποιού ως φορείς φυλικών σημαινόμενων (1991, σ. 136).

Στην πρώτη πράξη, ο Clive, ένας αποικιοκράτης στην Αφρική, τη Βικτωριανή περίοδο, ζει με τη σύζυγό του, Betty, τον γιο του Edward, καταπιεσμένο ομοφυλόφιλο, την κόρη του Victoria, την πεθερά του, Maud, την γκουβερνάντα, Ellen και τον υπηρέτη, Joshua. Το έργο ξεκινά με τις αναταραχές που έχουν ξεσπάσει μεταξύ των αυτοχθόνων. Στο σπίτι της οικογένειας φτάνουν, η κυρία Saunders, χήρα, για να ζητήσει καταφύγιο και προστασία από τις ταραχές και ο Harry Bagley, εξερευνητής.

Η Betty και ο Harry δείχνουν αμοιβαία έλξη, ενώ αυτός έχει παράλληλα σεξουαλικές σχέσεις και με τον μαύρο υπηρέτη. Αποκαλύπτεται επίσης πως έχει και μια ερωτική προϋστορία με τον γιο της οικογένειας Edward, την οποία ο νεαρός γόνος προσπαθεί να αναθερμάνει. Ο Clive, από την πλευρά του, ερωτοτροπεί με την χήρα Saunders. Η γκουβερνάντα Ellen, εκδηλώνει τον έρωτά της για την Betty, κάτι που εκείνη, ούσα ερωτευμένη με τον Harry, αποκρούει. Αυτός ο τελευταίος δηλώνει έλξη για τον Clive, που αντιδρά σοκαρισμένος. Χαρακτηρίζοντας τη σεξουαλική προτίμηση του Harry ως διαστροφή, προσπαθεί να τον θεραπεύσει αρραβωνιάζοντας τον με την Ellen.

Η δεύτερη πράξη εκτυλίσσεται στο Λονδίνο εκατό περίπου χρόνια αργότερα, αν και ηλικιακά οι χαρακτήρες έχουν γεράσει μόνο κατά είκοσι πέντε χρόνια. Η Betty εμφανίζεται αποφασισμένη να χωρίσει από τον Clive, ο Edward έχει σχέση με τον Gerry (πρόσωπο β' σκηνής), την οποία δεν κρύβει, ενώ η αδερφή του η Victoria, που είναι παντρεμένη με τον Martin, έναν ιδιαίτερα καταπιεστικό σύζυγο, προκειμένου να ξεφύγει, ερωτεύεται την Lin και αποφασίζει να συζήσει μαζί της.

Όταν ο Edward και ο Gerry καυγαδίζουν, η σχέση τους διαλύεται. Ο πρώτος τότε, δηλώνει πως στην πραγματικότητα είναι αμφιφυλόφιλος και αποφασίζει να συζήσει με την Lin και

την αδερφή του. Οι τρεις τους, μεθυσμένοι, κάνουν μια τελετή προς τιμήν της θεάς του σεξ, στη διάρκεια της οποίας παρουσιάζονται μπροστά τους νεκροί από το παρελθόν και χαρακτήρες από την Αφρική της πρώτης πράξης. Στο μεταξύ η Betty μαθαίνει να αυτοικανοποιείται σεξουαλικά και αποδέχεται πλέον το γεγονός πως ο γιος της είναι ομοφυλόφιλος. Το έργο καταλήγει με την Betty της Αφρικής να επιστρέφει και να συμφιλιώνεται με την Betty του σύγχρονου Λονδίνου.

Η εποχή, στην οποία εξελίσσεται το έργο ιστορικά, είναι δομημένη πάνω σε αυστηρά περιχαρακωμένους κοινωνικούς και φυλικούς ρόλους. Η δυσφορία που προκαλεί η στένωση του «ως είθισται», αντιμετωπίζεται ως πρόκληση από την συγγραφέα η οποία την αντιμετωπίζει δραματουργικά με την ανατρεπτική διανομή που επιφυλάσσει για τους χαρακτήρες, μια διανομή αντίθετη προς όλα τα στερεότυπα. Χαρακτηριστικά, η Churchill επιτίθεται κατά μέτωπο στην πατριαρχική τάξη πραγμάτων από τις πρώτες στιγμές του έργου, τόσο μέσω της εικόνας, όσο και του νοήματος: μια διαφυλική διανομή διαταράσσει πλήρως την ετεροσεξουαλική και κοινωνική κανονικότητα και σύμβαση, προβάλλοντας μια συνάφεια μεταξύ των δύο και υπογραμμίζοντας τον παραλληλισμό μεταξύ σεξουαλικής καταπίεσης και αποικιοκρατίας ως προέκτασης του «ισχυρού ανδρικού μορίου και του υποτακτικού αιδοίου» (Genet στον Girvetz 1974, σ. 245).

Στην πρώτη πράξη, ο ρόλος της Betty διανέμεται σε άνδρα ηθοποιό, διότι όπως εξηγεί η συγγραφέας, η Betty θέλει να γίνει αυτό που οι άνδρες περιμένουν από αυτήν να είναι. Η επιλογή αυτή προβάλλει την κατασκευή του φύλου, αφού το αποξενώνει από το σώμα. Και όχι μόνο πρακτικά, δηλαδή το σώμα του ηθοποιού από το φύλο του, αλλά και εκείνο του χαρακτήρα από το δικό του. Η Βικτώρια, αντίστοιχα, ενσαρκώνεται από μια κούκλα, γεγονός που συνάδει με τον ρόλο της ως ανδρείκελο, χωρίς τη δυναμική της αντίστασης και αντίδρασης απέναντι στην πατριαρχική κυριαρχία. Ταυτόχρονα η επιλογή αυτή αποτελεί μια περίτρανη κρούση για την τεχνητότητα του φύλου. Η κούκλα, ως αντικείμενο, έχει φύλο μόνο στα πλαίσια που αυτό ορίζεται από τον δημιουργό της. Στην ουσία δηλαδή, η κατανομή του γένους της είναι τυχαία.

Από την άλλη, ο Edward, που ζει καταπιεσμένος μέσα στις κοινωνικές φυλικές συμβάσεις και καταπνίγει τα δικά του ένστικτα θηλυκότητας, ερμηνεύεται από μια γυναίκα ηθοποιό. Και οι τρεις επιλογές υπογραμμίζουν τον τυχαίο χαρακτήρα που φέρει το κοινωνικό, αλλά

και το βιολογικό φύλο, και ενισχύονται από την αίσθηση της «αποξένωσης» που προκαλούν εικονιστικά στον ίδιο τον ηθοποιό, αλλά και στο κοινό.

Επιπλέον η επιλογή, ένας λευκός ηθοποιός να ενσαρκώσει τον μαύρο υπηρέτη Joshua, υποδηλώνει το άγχος και την αίσθηση της ενοχής που ελοχεύει σε κάθε είδους διαφοροποίηση από τα στεγανά της κυριαρχίας. Η Churchill υπενθυμίζει πως η κοινωνία αποδέχεται ως αξιό της αυτόν που ταυτίζεται με όσα οι κοινωνικές συμβάσεις έχουν ορίσει ως σημαντικά και πως όποιος δεν κατέχει το συγκεκριμένο γνώρισμα, έχει ως διέξοδο να ακολουθεί ή να ονειρεύεται χωρίς ελπίδα.

Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η πρώτη πράξη, που επικεντρώνεται στην αποικιοκρατική οικογένεια και τις απειλές που αντιμετωπίζει από τους δυσारेστημένους αυτόχθονες Αφρικανούς, αντανακλά την κοινωνία, που καταπιεστική και πατριαρχική, δημιουργεί δυστυχείς ανθρώπους (Yarrow 2008, σ. 86). Ο Clive είναι το αρσενικό πρότυπο του στερεοτυπικού μονολιθικού πάτερ-φαμίλια ο οποίος δεν αποδέχεται την αμφισβήτηση της κυριαρχίας του, όχι μόνο από τα μέλη της οικογένειας και τους αγρότες, αλλά και από τους ίδιους του τους καλεσμένους. Ο Clive αποτελεί επιπλέον το σύμβολο της ίδιας της ετεροκανονικότητας. Στην εισαγωγική σκηνή του έργου, αυτοπαρουσιάζεται στο κοινό ως ηγέτης της δικής του φυλής (οικογένεια-αγρότες-άμεσο περιβάλλον), ενώ ταυτόχρονα υπερθεματίζει υπέρ του καθήκοντος προς τη Βασίλισσα. Διαλαλεί πως είναι «ο αγαπητός πατέρας της οικογένειάς μου» (Churchill 1985, σ. 251), θεωρώντας αυτονόητη την αγάπη και την αφοσίωση που του οφείλεται. Γεγονός, που κατά την Churchill, συμβαδίζει με το υπερτροφικό ανδρικό «εγώ», το οποίο υποβιβάζει τα υπόλοιπα μέλη σε κατώτερα (1985, σ. 247).

Η σύζυγός του Clive, Betty, παρόλο που δεν φτάνει στα άκρα, όπως η μητέρα της, Maud, που θεωρεί τους άνδρες ελέω Θεού κυρίαρχους του κόσμου, αποτελεί ωστόσο την ιδανική βικτωριανή σύζυγο που έχει ως μοναδικό σκοπό την ευτυχία του συζύγου της, διατυμπανίζοντας περίτρανα πως αποτελεί δημιούργημα ανδρικό και πως επιδιώκει να γίνει αυτό που ο άνδρας της επιθυμεί για εκείνη (1985, σ. 251). Σε αυτό συνηγορεί και ο Clive, όταν επαναλαμβάνει πως η σύζυγός του είναι ακριβώς αυτό που εκείνος θα ήθελε από την ίδια. Τελικά τι είναι αυτό που σύμφωνα με την Churchill αναζητά το ζεύγος; Σημειωτικά ιδωμένο, ο Clive ζητά μια επανάληψη του εαυτού του, αλλά αποδυναμωμένη, μετριότερη. Συνεπώς θα πρέπει να είναι κάτι «κατώτερο» δηλαδή, γυναίκα. Η έμφαση της

συγγραφώς σε αυτό το σημείο, υπογραμμίζει περίτρανα την κατασκευαστική διαδικασία του κοινωνικού γένους, αποσυνδέοντας το από το βιολογικό, που μέσα από αυτή την κυκλωτική κίνηση παρουσιάζεται και το ίδιο ως κατασκευασμένο. Ο χαρακτήρας της Betty είναι «γυναικείος», το σώμα του ηθοποιού ανδρικό, αλλά αναγνωσμένο ως γυναικείο μέσα στη συνθήκη του έργου.

Οι θεατές καλούνται να ξεκαθαρίσουν τι είναι ακριβώς αυτό που βλέπουν: έναν άνδρα που προσποιείται τη γυναίκα, εστιάζοντας αποκλειστικά και μόνο στο σώμα του ηθοποιού; Μια γυναίκα μέσα από το φίλτρο του ανδρικού βλέμματος που μόνο ως ον «αρσενικής φύσης» μπορεί να σταθεί αντάξια στα μάτια του συζύγου της; Ένα ομοφυλόφιλο ζευγάρι επί σκηνής που ακυρώνει και περιπλέκει την όποια σύνδεση με το κοινωνικό φύλο; Οι αναγνώσεις είναι δαιδαλώδεις και σύνθετες. Μόνο μέσω της απομάκρυνσης από το καθιερωμένο ετεροκανονικό (heteronormative) νόημά τους μπορούν ίσως να προσφερθούν σε ερμηνείες διαφορετικές από τη βιολογία του σώματος, η οποία σύμφωνα με την Butler, είναι ούτως ή αλλιώς κατασκευασμένη.

Το *Cloud Nine* μπορεί εύκολα να χαρακτηριστεί ένα φεμινιστικό έργο- σχολιασμός πάνω στο κοινωνικό φύλο, στη φυλή και κυρίως την ετεροσεξουαλικότητα. Η πρώτη πράξη, είναι εσκεμμένα αυτοπεριοριστική, όσον αφορά τις εναλλακτικές που δίνονται στους χαρακτήρες. Αποτελεί ουσιαστικά μια ακτινογραφία κομφορμισμού με περιχαρακωμένα όρια, τα οποία πνίγουν τους χαρακτήρες μέσα στους κανόνες που τους έχουν αναταθεί κοινωνικά (Kritzer 1989, σ. 129-130).

Στη δεύτερη πράξη που διαδραματίζεται στη Βρετανία του 1970, οι χαρακτήρες ενώ έχουν γεράσει μόνο κατά είκοσι πέντε χρόνια, υφίστανται ωστόσο δραστικές μετατροπές: Η Betty παίζεται πλέον από γυναίκα ηθοποιό και μάλιστα στις περισσότερες παραγωγές, από την ίδια ηθοποιό που στη πρώτη πράξη έπαιζε τον Edward, ο οποίος τώρα παίζεται από άνδρα ηθοποιό. Η Victoria δεν είναι πλέον η κούκλα-ανδρείκελο, αλλά συνήθως, την υποδύεται η γυναίκα ηθοποιός που στην πρώτη πράξη ερμήνευε τον ρόλο της Maud. Στους χαρακτήρες αυτούς που τους συναντάμε και στην πρώτη πράξη, προστίθενται ο σύζυγος της Victoria, Martin, ο Gerry, εραστής του Edward, η Lin η οποία είναι μια ανύπαντρη μητέρα, λεσβία και η Cathy η πεντάχρονη κόρη της που ερμηνεύεται από τον άνδρα ηθοποιό που είθισται να είναι ο ίδιος που στην πρώτη πράξη παρίστανε τον Clive.

Η Kritzer σημειώνει πως η χρήση της χρονικής αυτής δόμησης επικολλά τον χαρακτήρα του «βικτωριανισμού» στη σύγχρονη εποχή δηλώνοντας την ύπαρξη κατάλοιπων πατριαρχικής καταπίεσης και μια ανολοκλήρωτη σεξουαλική απελευθέρωση (1989, σ. 115). Σύμφωνα με την Butler, η όποια αλλαγή επέρχεται στον κοινωνικό ιστό, είναι μια αλλαγή που πρέπει να γίνει συλλογικά, ωστόσο η κάθε διαφορετική οπτική που προτείνεται, θα πρέπει να περάσει μοιραία μέσα από τις Συμπληγάδες του πατριαρχικού κανόνα προκειμένου να πραγματωθεί (1998 σ 376-381). Μεταφέροντας κατάλοιπα της βικτωριανής εποχής στην σύγχρονή της εποχή, η Churchill αναγνωρίζει τα ίχνη της πατριαρχικής καταπίεσης που ακόμα και σε μια σύγχρονη κοινωνία προσπαθούν να επαναφέρουν την ελευθερία στις «ρυθμίσεις του κατασκευαστή» (Kritzer 1991, σ.σ. 111-13, 122).

Με τη χρήση της παρενδυσίας στο συγκεκριμένο έργο, η Churchill προκαλεί τριγμούς στην ιερότητα της σταθερής και αναλλοίωτης φυλικής ταυτότητας, κάτι που ενίοτε μπορεί να θεωρηθεί «βλάσφημο» για την φυσική τάξη πραγμάτων όπως αυτή έχει αρχέγονα εδραιωθεί. Μέσα από το cross casting, ο κόσμος που προτείνει η συγγραφέας κινείται στα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, φανερώνοντας πως «το κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικότητα αποτελούν μια συνεχή συνδιαλλαγή μεταξύ της κοινωνικής επιταγής και της προσωπικής αντίστασης, καθώς και το ότι η φυλική ταυτότητα είναι μια κατασκευή η οποία μπορεί να δομηθεί ανακόλουθα» (Dolan 2005, σ 91).

Η χρήση της διαφυλικής διανομής και της παρενδυτικής παρουσίας των ηθοποιών στη σκηνή, στο *Cloud Nine*, μεταφέρει τη δημιουργία ταυτότητας στη σφαίρα της ιστορικής χωροχρονικότητας, αφού αποσυνδέει την ταυτότητα του χαρακτήρα από την εσωτερικότητα της «φύσης» του φύλου και την κάνει μια επιτελεστική πράξη.

Εφαρμόζοντας την πεποίθηση των De Beauvoir και Butler πως η ταυτότητα του γένους μορφοποιείται σταδιακά με την επανάληψη των πράξεων «γένους» και δεν αποτελεί μια αδιάρρηκτη συνοχή, τότε η διαφοροποιημένη, *αντι-κανονική* επανάληψη, θα προσδώσει αλήθεια και κύρος στη διαφορετική αυτή εκδοχή (Butler 1986, σ. 35-39).

Η χρήση των «ακραίων» τεχνικών αναπαράστασης του φύλου – παρενδυσία, ανδρείκελα, διαφυλική διανομή- καταστρατηγεί την κανονιστική απεικόνιση και την εκθέτει ως κατασκευασμένο πρόσημο κοινωνικών νοημάτων. Έτσι, ο άνδρας μπορεί κάλλιστα να έχει

ως σημαίνουν το γυναικείο σώμα και ως σημαινόμενο την κοινωνική αρσενική ταυτότητα. Η Churchill αποκαλύπτει τις εύθραυστες ισορροπίες που διατηρούν τον ιστό του βιολογικού και του κοινωνικού φύλου μέσα από το θεατρικό κοστούμι, το ρόλο και το σώμα του ηθοποιού. Όπως σημειώνει η Aston, «δίνεται στον θεατή η δυνατότητα να δει πέρα από την κατεστημένη φυλική ορθοδοξία, με τη χρήση ενδυματολογικών σημειωτικών συστημάτων» (στο Yilmaz 2012, σ 72).

Στο ίδιο πνεύμα, η Case πιστεύει πως το θέατρο είναι ένα είδος εργαστηρίου στο οποίο η πιο ισχυρή μορφή καταστολής-το κοινωνικό φύλο- μπορεί να γίνει αντικείμενο πειραματισμού, ανατροπής, αποδόμησης και αναδόμησης όπου μυριάδες πιθανότητες είναι εφικτές (1990, σ 29).

Η διαφυλική διανομή καθώς και η διπλή διανομή, χαρακτηριστικές στο *Cloud Nine*, προβάλλουν μια τραγικωμική σχέση μεταξύ «κανονικότητας» και «ετερότητας» των ζευγών που σχηματίζονται. Έτσι έχουμε έναν ετεροφυλόφιλο γάμο μεταξύ ομοφυλόφυλων χαρακτήρων, όπως η Ellen και ο Harry, των οποίων ο σεξουαλικός προσανατολισμός παραμένει ασαφής για τα ετεροκανονικά δεδομένα, ενώ ταυτόχρονα, αν διαβάσουμε αποκλειστικά το σώμα των ηθοποιών στη σκηνή, η εικόνα που παρουσιάζεται φαίνεται να φλερτάρει με την πεμπτουσία του πατριαρχικού κανόνα: την έλξη για το αλλόφυλο που θα διασφαλίσει την αναπαραγωγή, δηλαδή το φυλικό σύστημα σχέσεων που μετατρέπει τα αρσενικά σε άνδρες και τα θηλυκά σε γυναίκες (Butler 1988, σ. 16-19).

Στο συγκεκριμένο έργο, η ομοφυλοφιλία του Harry θεωρείται “επιδημία” (σ. 52) που μπορεί να «καταστρέψει την αυτοκρατορία» (σ.52). Όποιες και αν είναι οι απόψεις του κοινού σχετικά με τον σεξουαλικό προσανατολισμό του Harry- ο οποίος όπως προαναφέρθηκε ενσαρκώνεται από γυναίκα ηθοποιό – εκείνη τη στιγμή προσλαμβάνει την «ουσία» του Harry ως ομοφυλόφιλου άνδρα, παραβλέποντας το βιολογικό φύλο της ηθοποιού, σαν αυτό να είναι ένα δευτερεύον στοιχείο, μια παρενέργεια. Αυτό το τέχνασμα της συγγραφέως προτάσσει και πάλι την ασυνέχεια μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου, θέτοντας ίσως και το ίδιο το βιολογικό φύλο υπό αμφισβήτηση. Η Aston πιστεύει πως με αυτήν της την επιλογή η Churchill στιγματίζει την καταπίεση που επιφυλάσσει η κοινωνία για την οποιαδήποτε άλλη διαφορετικότητα (1997, σ 33).

Σύμφωνα με τον Foucault, η ελευθεριάζουσα σεξουαλικότητα του 17^{ου} αιώνα καταπιέστηκε στη Βικτωριανή εποχή, γεγονός που σημαίνει πως δεν είναι τελικά αποτέλεσμα φύσης και βιολογίας, αλλά αποτέλεσμα χωροχρονικής συγκυρίας (1978, σ. 19). Με την επιλογή μίας γυναίκας στο ρόλο του Harry, μίας κούκλας στο ρόλο της Victoria, και την διπλή διανομή που ενέχει ως χαρακτηριστικό την εναλλαξιμότητα και το τυχαίο, η Churchill προσφέρει την ιδανικότερη απολογία στο σχόλιο της Kate Bornstein «ότι ένας ή μία διαφυλικός/η δε μπορεί να περιγράφεται με τα ουσιαστικά «γυναίκα», «άνδρας», αλλά πρέπει να προσεγγίζεται μέσω ενεργητικών ρημάτων τα οποία μαρτυρούν τον διαρκή μετασχηματισμό, που «είναι» η νέα ταυτότητα ή ακόμα και το «κάπου μεταξύ», που θέτει σε αμφισβήτηση το *είναι* της έμφυλης ταυτότητας (στη Butler 1999, σ. 5).

Η αρρενωποιημένη Betty της πρώτης πράξης και η γυναίκα ηθοποιός της δεύτερης, δείχνουν πως οι «γυναίκες είναι το φύλο που δεν είναι Ένα», όπως εξηγεί η Butler, για να συνεχίσει: «Μέσα σε μια διάχυτα ανδροκρατική γλώσσα (...) οι γυναίκες συνιστούν αυτό που δεν αναπαρίσταται. Αντιπροσωπεύουν το φύλο που δεν είναι νοητό, μια γλωσσική απουσία μια αδιαφάνεια (...). Οι γυναίκες είναι η έλλειψη βάσει της οποίας διαφοροποιείται η ανδρική ταυτότητα» (1999, σ. 35). Για την Butler, όπως και για την Churchill, αν λάβουμε υπόψη την επιλογή της διαφυλικής διανομής, ο Άνδρας στον δυτικό ετεροσεξουαλικό κανόνα, ισοδυναμεί με τον Άνθρωπο, ως ειδοποιός κατηγορία. Άλλωστε στις περισσότερες αγγλοσαξονικές γλώσσες χρησιμοποιείται η ίδια λέξη και για τα δύο. Αυτό το γεγονός καθιστά το γυναικείο φύλο ευέλικτο και ρευστό, κάτι που κατά την De Beauvoir «είναι ένα μεταβλητό σύνολο νοημάτων που γίνονται αντιληπτά μέσα σε ένα πολιτισμικό πεδίο» (στη Butler 1999, σ. 149). Με άλλα λόγια, «η γλώσσα καλύπτει με δεσμίδες πραγματικότητας το κοινωνικό σώμα» (1975, σ. 46).

Παρόλα αυτά, η Betty του Λονδίνου χειραφετείται σκηνικά καθώς ο ρόλος περνά σε γυναίκα ηθοποιό. Όπως δραματουργικά απαλλάσσεται από τον δεσποτικό Clive, έτσι και σημειωτικά «πετά» από πάνω της τον άνδρα που της φόρτωσε ο πατριαρχικός κανόνας. Από την άλλη, η Victoria, και πάλι ως γυναίκα, κάνει και εκείνη τη δική της επανάσταση ενάντια στην ανδρική καταπίεση του ετεροσεξουαλικού κανόνα, που την έχει προορίσει για το «αντίθετο» αρσενικό. Η στροφή στο δικό της φύλο λειτουργεί ως μια υπενθύμιση πως οι ονοματοθεσίες είναι κατασκευασμένες βαπτίσεις και πως το άτομο δεν χρειάζεται ετικέτες στις σχέσεις του με τον συνάνθρωπο προκειμένου να αυτοαξιολογηθεί.

Παρόλα αυτά, στο *Cloud Nine* η πιο ενδιαφέρουσα διαφυλική διανομή και με κάποιο τρόπο η περισσότερο πλούσια σημειολογικά, είναι η μορφή του Clive. Στο πρώτο μέρος είναι η *ορθόδοξη* μορφή του ηγεμονικού αρσενικού, με όλα τα παρελκόμενα αυτής: δεσποτισμός, φυσική και κοινωνική υπόσταση ανάλογη του γένους και της τάξης του, αδιαλλαξία, «παντογνωσία», αλάθητο και γενικά όλα όσα αναμένει κάποιος από τον «γενάρχη» της οικογένειας. Όλα τα σημεία αυτά είναι σημαίνοντα της ταυτότητας του ετεροκανονικού θεσμού. Όμως, η μεγάλη ανατροπή της δεύτερης πράξης έρχεται να αναταράξει άρδην τα σημαινόμενα. Ο Clive δεν είναι πλέον ο ισχυρότερος, ο αδαμάντινος και μονολιθικός αρσενικός «Άλφα», αντίθετα η συγγραφέας του έχει επιφυλάξει την πιο ανίσχυρη κοινωνικά θέση. Ως χαρακτήρας, απουσιάζει. Υπάρχει μόνο ως αναφορά, αλλά σωματικά, εμφυτεύεται στο σώμα της Cathy. Το σώμα του ηθοποιού αποξενώνεται πλήρως από το φύλο του και από την ίδια την βιολογική του λογική. Ένας ενήλικος άνδρας απογυμνώνεται πλήρως από τα στοιχεία που τον κάνουν αυτό που η κοινωνία αναγιγνώσκει στο σώμα του και «συρρικνώνεται» νοερά και νοηματικά στο σώμα ενός πεντάχρονου κοριτσιού. Μοιάζει σαν καρμική τιμωρία, αλλά τελικά η επιλογή αυτή της Churchill είναι εκείνη που υπογραμμίζει περισσότερο το τυχαίο, το ασυνεχές και το ασύνδετο του βιολογικού και του κοινωνικού φύλου.

5.2 Παράσταση *Ριχάρδος II* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία Deborah Warner

Στο έργο του Σαίξπηρ (1597), ο Ριχάρδος, ελέω Θεού μονάρχης, άνθρωπος με αδυναμίες, εμπλέκει τους υπηκόους του σε έναν εμφύλιο που πρόκειται να διαρκέσει σχεδόν έναν αιώνα.

Μετά από τις κατηγορίες περί κατάχρησης και συνωμοσίας που εξαπολύει για τον Δούκα του Νόρφολκ, ο Ερίκος Μπόλινγκμπροκ, εξορίζεται. Όταν ο πατέρας του πεθαίνει, ο ξάδερφός του Ριχάρδος, χρίζεται Βασιλιάς και εκστρατεύει στην Ιρλανδία. Ο Μπόλινγκμπροκ επιστρέφει στην Αγγλία με στρατό για να διεκδικήσει το θρόνο, αλλά υπόσχεται να παραδώσει το στρατό, αν αποκατασταθεί στα βασιλικά του δικαιώματα. Ο Ριχάρδος συμφωνεί να παραιτηθεί. Ο Μπόλινγκμπροκ ανακοινώνει την ενθρόνισή του. Μια

συνωμοσία εξυφάνεται για να αποκαταστήσει τον Ριχάρδο στο θρόνο, όμως δολοφονείται όσο βρίσκεται έγκλειστος στο Κάστρο του Πομφρετ. Ο Μπόλινγκμπροκ υπόσχεται να «μισέψει» προκειμένου να εξιλεωθεί για τις αμαρτίες του.

Το 1995, η σκηνοθέτης Deborah Warner ανέλαβε να σκηνοθετήσει την παράσταση *Ριχάρδος II* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ στο Εθνικό Θέατρο του Λονδίνου. Η απόφασή της να διανείμει το ρόλο του Ριχάρδου σε γυναίκα ηθοποιό, τη Fiona Shaw, προκάλεσε πολλές αντιδράσεις. Κοινό και κριτικοί προσπάθησαν να κατανοήσουν το νόημα που η διαφυλική αυτή διανομή υπονοούσε, πριν ακόμα την πρεμιέρα, ενώ, η μέλλουσα παράσταση κρίθηκε και κατακρίθηκε από τον αγγλικό Τύπο ως «απάτη», «τέχνασμα», «υπερφίαλη παραδοξολογία» (Armistead 1995, σ. 10).

«Πιο επικίνδυνο και τολμηρό δεν γίνεται», έγραψε η κριτικός Carole Woddis, αποδίδοντας τον πρώτο όρο, *επικίνδυνο*, στην διανομή της Ιρλανδής ηθοποιού στο ρόλο του Ριχάρδου, και τον δεύτερο, *τολμηρό*, στην πρακτική της αναβίωσης της διαφυλικής διανομής στα σαιξπηρικά έργα των λονδρέζικων θεατρικών σκηνών της σύγχρονης εποχής (Woddis 1995, σ 21).

Η σκηνοθέτης υπερασπίστηκε την επιλογή της Shaw, υποστηρίζοντας πως δεν αποτελεί πράξη φεμινιστικού ακτιβισμού, ούτε ανατροπής της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων, αλλά μια απόπειρα δημιουργίας μίας νέας θεατρικής σύμβασης που βλέπει πέρα από το φύλο της ηθοποιού: «η Fiona είναι για μένα ο καλύτερος Ριχάρδος που μπορώ να φανταστώ, όχι διότι είναι γυναίκα αλλά διότι είναι μια εξαιρετική ηθοποιός», είπε, συμπληρώνοντας πως η ουσία του Σαίξπηρ ξεπερνά τη φύση του γένους. Αναγνωρίζει ωστόσο πως το φύλο της ηθοποιού υπήρξε καταλυτικό τόσο για την παράσταση όσο και για τον χαρακτηρισμό της προσωπικότητας του Ριχάρδου που εκείνη δημιούργησε. Συγκεκριμένα υπερασπίστηκε την επιλογή της ως εξής:

Ένα στοιχείο που μπορεί να αποκομίσει κάποιος από την παράσταση αυτή και μάλιστα δωρεάν είναι η ασυμφωνία, η αμηχανία, ένα άτομο «αταίριαστο» με τον ρόλο γιατί είναι το λάθος φύλο (...) Ήθελα όλοι όσοι έρθουν σε επαφή με τον Ριχάρδο, να προβληματιστούν όταν συναντήσουν αυτό το άτομο, το οποίο πρέπει να είναι άνδρας, κατά συνθήκη, λόγω της θέσης του ως άνδρα

Βασιλιά, ωστόσο μοιάζει με γυναίκα, [είναι] θηλυπρεπής. (Στην Cousin 1996, σ. 233)

Η Warner, έτσι, αξιολογεί την παραδοξότητα της παρουσίας της Shaw ως Ριχάρδου, στο πλαίσιο μιας σύγκρουσης των σημαινόντων τα οποία, η ηθοποιός προσωποποιεί σκηνικά, μέσα από τον συνδυασμό του ανδρικού ρόλου μέσα σε γυναικείο σώμα (Klett 2006, σ. 176).

Ωστόσο άλλοι κριτικοί, όπως η Grace Tiffany, διάβασαν στην επιλογή της σκηνοθέτιδος μια ιστορική απολογία για την αδυναμία του Ριχάρδου να λειτουργήσει με αποτελεσματικότητα ως βασιλιάς, η οποία ενδεχομένως να οφείλεται στην «διαβρωτική θηλυπρέπεια του» (1999, σ. 21). Η Tiffany έτσι, έκρινε την παρενδυτική παρουσία της Shaw στον ομώνυμο ανδρικό ρόλο ως εντελώς συμβατική και καθόλου επαναστατική. Η Ιρλανδή ηθοποιός, σύμφωνα με την κριτική αυτή, πρόταξε το γυναικείο της σώμα χωρίς να προσπαθήσει να καλύψει το γυναικείο της φύλο, ως υπενθύμιση της βιολογικής θηλυκής αδυναμίας έναντι του ισχυρού αρσενικού (1999, σ. 21). Αντίθετα, κάποιοι άλλοι διάβασαν σε αυτήν την ασυμφωνία ρόλου-σώματος της ηθοποιού, μια μπρεχτική αποστασιοποίηση που επιτρέπει μια ανανεωμένη προοπτική στον χαρακτήρα και στην ερμηνεία (Rutter 1995, σ. 58).

Συγκεκριμένα, κατά την Carol Rutter, το φύλο της Shaw δεν παίζει κανένα ρόλο. Η κριτικός υποστηρίζει πως το μεγαλύτερο κατόρθωμα της ηθοποιού ήταν ο τρόπος με τον οποίο αποδόμησε τον βασιλικό χαρακτήρα, ταυτόσημο του ανδρισμού και της σοβαρότητας. Και πράγματι, η Shaw πειραματίστηκε με το στοιχείο του βασιλιά-παίκτη διανοίγοντας το τραγικό στο κωμικό παράδοξο του άνδρα που παίζει με την ίδια του τη φύση και που ουσιαστικά αμφισβητεί τα όσα αναμένει ο ηγεμονικός κανόνας από έναν άνδρα βασιλιά. «Είναι υποκρισία η ανάγνωση της επιτέλεσης της ηθοποιού να γίνεται με γνώμονα την θηλυπρέπεια του βασιλιά. Η ουσία της ερμηνείας της δεν βρίσκεται εκεί, αλλά στο γεγονός πως αρνήθηκε να παίζει με τους κανόνες των «αγοριών» (1997, σ. 315).

Η Shaw παρουσίασε έναν βασιλιά, αντί-ηγεμονικό, και άρα σύμφωνα με τις ηγεμονικές συμβάσεις, *αντί-ανδρικό*. Δημιούργησε, αντίθετα, έναν βασιλιά απελευθερωμένο από το φύλο του. «Κάτι δυναμικό απελευθερώνεται όταν ένας άνδρας βασιλιάς παίζεται από μια γυναίκα-μη βασιλιά» (Brown, 1995 σ. 25). Τα λόγια που ηχούν δυναμικά από μια γυναίκα ηθοποιό εγκιβωτισμένη σε έναν ανδρικό ρόλο, αντανακλώνονται στο στοχασμό του Ριχάρδου

για την *πανανθρώπινη* φύση του ατόμου: «κι ευθύς δεν είμαι τίποτα. Μα ό,τι κι αν είμαι, ουτ' εγώ ουτ' άλλος άνθρωπος, φτάνει να ν' άνθρωπος, ευχαριστιέται με το τίποτα, ώστε να ησυχάσει μην όντας τίποτα» (Σαίξπηρ, *Ριχάρδος II*, Μτφ. Βασίλη Ρώτα 1997, σ. 128).

Η Butler προτείνει πως, «οι ανθρωπιστικές συλλήψεις του υποκειμένου τείνουν να υποθέτουν ένα ενυπόστατο πρόσωπο ως φορέα ποικίλων (...) γνωρισμάτων» (1997 σ. 316). Υπό το πρίσμα αυτό, τα παραπάνω λόγια του Ριχάρδου, εκ στόματος της Shaw, αποξενώνουν τον βασιλιά από την ανδρική του υπόσταση και του προσθέτουν μια διαφορετική ταυτότητα. Αν το φύλο δημιουργείται λογοθετικά, τότε η Shaw με την παρουσία της θέτει τη λέξη εναντίον της ίδιας της λέξης. Τα λόγια του Μπούσου στην δεύτερη πράξη του έργου: «κάθε ουσία (...) είναι σαν πολυσκοπικές εικόνες, που αν τις βλέπεις ίσια γίνονται σκέτη σύγχυση» (Σαίξπηρ, *Ριχάρδος II*, 1997 σ.58), μαζί με τη διάσταση χαρακτήρα και ηθοποιού στην συγκεκριμένη παράσταση, συνθέτουν το πρίσμα μέσα από το οποίο μπορεί κάποιος να προσλάβει τον Ριχάρδο. Ο ίδιος ο Βασιλιάς βλέπει τον εαυτό του ως μια *ανδρόγυνη* διαφυλική ύπαρξη: «το νου μου (...) θηλυκό (...) η ψυχή ο πατέρας». Ο Ριχάρδος και η Shaw πάνω στη σκηνή είναι και αυτοί *ανδρόγυνοι* εξ αντιπαραβολής (άνδρας-γυναίκα) και ταυτόχρονα δια συμπτώξεως (ηθοποιός-ρόλος).

Συνεπώς, ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθέτης και ηθοποιός προσέγγισαν τον ρόλο διαφέρει, όπως παρατηρεί ο Senelick, από τον συνήθη τρόπο αναπαράστασης ενός θηλυπρεπούς Ριχάρδου. Η Shaw επανεγγράφει το θηλυκό στοιχείο του Ριχάρδου, απογυμνώνοντας το ρόλο από εξωτερικά θηλυπρεπή στοιχεία και καθιστώντας τον μια ανθρώπινη φόρμα και όχι μια φυλική διεκπεραίωση καθυποταγμένη σε κοινωνικούς κανόνες. «Η παρουσία της δεν θύμιζε σε τίποτα τους κλασικούς σαιξπηρικούς Ριχάρδους του παρελθόντος με τους υακινθινούς βοστρύχους. Αντίθετα, ο Ριχάρδος της Warner ήταν «θηλυκός» μέσα στην ασάφειά του για την ορθώς νοούμενη βασιλεία, την απόσταση και αποστροφή του προς του υπόλοιπους *macho* χαρακτήρες, που συντάσσονται με την δύναμη και την ηγεμονικότητα. Το ότι μια γυναίκα στη διαφυλική αυτή διανομή παίζει τον βασιλιά, χωρίς να προσποιείται τον άνδρα ή την ανδρική συμπεριφορά σημαίνει πως το κοινό είδε έναν ανδρόγυνο Ριχάρδο και όχι έναν θηλυπρεπή Βασιλιά, του οποίου η «θηλυκότητα» δεν ήταν μια αποκλίνουσα, αφύσικη συμπεριφορά, αλλά μια ακέραιη και ηχηρή εναλλακτική πραγματικότητα, τόσο προσωπική όσο και πολιτική.

Η ίδια η ηθοποιός πιστεύει πως η επιλογή μιας διαφυλικής διανομής για τον συγκεκριμένο ρόλο είναι ουσιαστική: «Ο Ριχάρδος δεν είναι στην ουσία άνδρας, είναι θεός (...) Εγώ, μια μη-άνδρας παίζω κάποιον ο οποίος αυτό-προσλαμβάνεται ως μη-άνδρας» (στο Covington 1996, χ.σ). Αυτό εγγράφεται καθαρά από την αρχή του έργου, όταν η Shaw εμφανίζεται στο κοινό κρυμμένη πίσω από ένα ημιδιαφανές πάνελ. Εμφανίζεται και εξαφανίζεται ταυτόχρονα ως μορφή. Αυτό που θα ακολουθήσει, είναι μια σταυρωτή σύζευξη αρσενικού-θηλυκού και άνδρα-Βασιλιά, με όλες αυτές τις μορφές και τις έννοιες να συγχέονται.

Μέσα από έναν ταυτόχρονο συνδυασμό μπρεχτικών τεχνικών, όπως η Αποξένωση, η Κοινωνική Χειρονομία και η αποκάλυψη της θεατρικής διαδικασίας στο κοινό, οι θεατές γίνονται μάρτυρες της ένδυσης της ηθοποιού, από γυναίκα σε άνδρα και από άνδρα σε βασιλιά, ενώ ταυτόχρονα αυτό λειτουργεί ως υπενθύμιση της κατασκευαστικής διαδικασίας του σώματος. Η Shaw, ως Ριχάρδος, εμφανίζεται ντυμένη με σφιχτές γάζες που κρύβουν το θηλυκό της σώμα, ενώ ταυτόχρονα αρχίζει να ενδύεται τα βασιλικά της ενδύματα που θα την μεταμορφώσουν σε Βασιλιά.

Κατά την Klett, στο σύνολό της η συγκεκριμένη παράσταση, δεν αποπειράθηκε να κρύψει το φύλο, αλλά αντίθετα το τοποθέτησε στο κέντρο, για να ζητήσει από το κοινό να αναγνώσει το σώμα της ηθοποιού ως ένα ρευστό δραματικό κείμενο (2006, σ. 178). Η Shaw κατάφερε να αποκαλύψει ταυτόχρονα την επιτελεστικότητα του φύλου και την αστάθεια της αρσενικότητας. Ακριβώς εξ' αιτίας του ότι το φύλο υλοποιείται μέσα από το σώμα ενώπιον του κοινού, η συγκεκριμένη επιτέλεση του *Ριχάρδου*, με τα ταυτόχρονα ανδρικά και θηλυκά στοιχεία, δημιουργεί μια συναρπαστική πολυδιάσταση.

Η Judith Halberstam, ταυτιζόμενη με τη θέση της Butler περί της ρευστότητας¹² της γυναικείας φύσης, σημειώνει πως η αρρενωπότητα «απλά υπάρχει», ενώ η θηλυκότητα θρύβει επιτελέσεων (1998, σ. 234). «Όταν οι γυναίκες επιτελούν την αρρενωπότητα, την αποκαλύπτουν ως τεχνητή και όχι ως έμφυτη, ως κατάσταση κατασκευασμένη, γεγονός που παραβιάζει την ηγεμονική κουλτούρα που τη θεωρεί ως αυτούσια και πηγαία» (Klett 2006, σ. 179).

¹² “Free agent” στο πρωτότυπο, σχετικά με την επεξήγηση του όρου αναφορικά με τη γυναικεία φύση βλ. Κεφ. 3.

Στην περίπτωση της διαφυλικής επιτέλεσης, όπως αυτή της Shaw στο ρόλο του *Ριχάρδου*, καταρρίπτεται, μέσα από την αμφισβήτηση του ανδρικού σώματος, ο κοινωνικός μύθος που θέλει την αρρενωπότητα άμεσα συνδεδεμένη με αυτό. Όπως και η De Beauvoir, έτσι και η Judith Lorber αποδίδει τον κοινωνικό προσδιορισμό του φύλου στην ονοματοθεσία και τα φυλικά σημεία που έχουν ιστορικά ανατεθεί σε αυτό (1994, σ. 14).

Η Shaw, με την φυλικά ακαθόριστη επιτέλεση, αποκάλυψε τη δυνατότητα και του «θηλυκού ανδρογύνου». Οι κινήσεις της και οι αντιδράσεις της βρίσκονται σε μια δική τους φυλική σφαίρα. Στην πρώτη σκηνή εφορμά ακράτητη στη σκηνή σαν παιδί, αδοκίμαστο ακόμα από το βάρος της κοινωνικής φυλικής περιχαράκωσης. Σαν να βρίσκεται στην ηλικία που το παιχνίδι με το φύλο μένει ακόμα ατιμώρητο. Στη συνέχεια, ο βηματισμός είναι άχαρος αλλά στερεός, χωρίς την παραμικρή θηλυκή πλαστικότητα, ενώ ταυτόχρονα γελά σαν έφηβο κορίτσι. Κρατά τα χέρια κοντά στο σώμα σαν να προσπαθεί να αποτρέψει την όποια θηλυκή απόχρωση να ξεφύγει. Ωστόσο, στη σκηνή της παράδοσης του στέμματος στον Μπόλινγκμπροκ, τα μάτια της δακρύζουν και η ευαισθησία που δείχνει έρχεται σε αντίθεση με τις *υπερανδρικές*, περιορισμένες κινήσεις της, ενώ η εμφανής ομοιότητα των δύο ηθοποιών, της Fiona Shaw και του David Threlfall που υποδύεται τον Μπόλινγκμπροκ, είναι μεστή σημείων.

Η εύστοχη διανομή των δύο αυτών ηθοποιών, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη. Οι γωνίες του προσώπου τους, η κατατομή των χαρακτηριστικών τους, ακόμα και οι κινήσεις τους λειτουργούν ως ο καθρέφτης του ενός ρόλου στον άλλον, μια ακούσια συναίρεση του αρσενικού με το θηλυκό, ενώ το αποτέλεσμα λειτουργεί ως υπενθύμιση για μια κοινή ανθρώπινη μοίρα. Η διανομή, φέρνει στην επιφάνεια δύο συστήματα παραλληλισμών. Τόσο ο Ριχάρδος όσο και ο Μπόλινγκμπροκ ακολουθούν, ως χαρακτήρες μια παρεμφερή πορεία, η οποία περνά από την εξουσία, τη δύναμη, την αδικία και καταλήγει στην τιμωρία και στην αυτό-τιμωρία. Ως ηθοποιοί, εικονιστικά, ο ένας άνδρας και η άλλη γυναίκα που ενσαρκώνει τον άνδρα, εμπλέκονται ο ένας μέσα στην ουσία του άλλου για να δημιουργήσουν μια εικόνα που συχνά είναι τόσο όμοια, ώστε το ίχνος της μνήμης που αφήνει πίσω, να αφορά μια συγκεχυμένη ανδρογύνη φύση δύο χαρακτήρων και δύο σωμάτων.

Η πολυεπίπεδη αυτή φυλική ανάγνωση που η συγκεκριμένη παράσταση δημιούργησε δεν αποτελεί ένα μεμονωμένο παράδειγμα στην παραστασιολογία της Deborah Warner.

Πρόσφατα, το 2016, η Glenda Jackson υποδύθηκε με τεράστια επιτυχία τον Βασιλιά Ληρ στο Old Vic υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες της Warner, είκοσι χρόνια μετά την παράσταση του *Ριχάρδου II*. Όπως παρατηρεί η Susannah Clap, δεν είναι αυτό που κάνει η Jackson, που μετατρέπει την ερμηνεία της από απλή σε εικονική, αλλά αυτό που δεν κάνει. Δεν βάζει δισταγμό στη φωνή, δεν έχει αβεβαιότητα στο βλέμμα. «Η Jackson κάνει όλη την αντίδραση για το γεγονός, πως εκείνη, γυναίκα, παίζει τον Ληρ, να μοιάζει με παλιομοδίτικη ανούσια φασαρία»(Clapp 2016, χ.σ).

Αντίστοιχα, και η Shaw αποφεύγει όλα εκείνα τα στοιχεία που θα έκαναν τον Ριχάρδο της, μια θηλυπρεπή καρικατούρα. Είναι σταθερή και σίγουρη για την διαλεκτική που παράγεται μεταξύ του σώματος της και του χαρακτήρα. Και κατά έναν θαυμαστό τρόπο, η ηθοποιός εισέρχεται κι εξέρχεται από την ανδρική φύση, καθώς εισέρχεται κι εξέρχεται από το βασιλικό αξίωμα. Είναι χαρακτηριστικό πως στις σκηνές που φορά το στέμμα, ο Ριχάρδος/Shaw εμφανίζεται με έναν αέρα θεικής ανδρικής αποστασιοποίησης, ενώ, όταν την αφαιρεί από το κεφάλι, μεταμορφώνεται σε ένα πλάσμα, έτοιμο για παιχνίδι και χωρίς την παραμικρή υπεροψία. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα η σκηνή όπου ο Βασιλιάς καλείται να κρίνει την αντιδικία του μεταξύ του Μπόλινγκμπροκ και του Δούκα του Νόρφολκ. Αφού ανακοινώσει την απόφασή του με ύφος αυθεντίας και βγάλει το στέμμα, η Shaw ως Ριχάρδος μεταμορφώνεται σε ένα σχεδόν άτακτο αγόρι που απλά έπαιζε τον εξουσιαστή, γεγονός που μόνο να προβληματίσει μπορεί για το ποια είναι τελικά η φύση του χαρακτήρα αυτού, καταδεικνύοντας πως όλα αποτελούν ρόλο προς διεκπεραίωση, είτε πρόκειται για την κοινωνία, είτε εντέλει για το φύλο.

Η ηθοποιός κατάφερε να παραγάγει φυλικά αποχρωματισμένα σημαινόμενα παρά τα σχισματικά της σημαίνοντα, τα οποία λογοθετικά ήταν αρσενικά, ενώ εικονιστικά ουδέτερα μέσα από μια διαρκή σύγκρουση του βιολογικού της φύλου και της απουσίας αυτού μέσα από την επιτέλεσή της. Εφαρμόζοντας τη μπρεχτική τεχνική της αποξένωσης, (Verfremdungseffekt), βοήθησε τους θεατές να αναγνωρίσουν την εικόνα και ταυτόχρονα τους την κατέστησε αινιγματική και ρευστή. Η Shaw επέτρεψε στους θεατές να αναγνωρίσουν τα σημεία τους γένους αλλά και τους απομάκρυνε από αυτά, μέσα από μία πολυεπίπεδη φυλική ταυτότητα, υπογραμμίζοντας έτσι πως το φύλο δημιουργείται στερεοτυπικά και μόνο από τους ίδιους τους κοινωνικούς θεσμούς.

Τελικά, η ηθοποιός «εκθρόνισε» τον εαυτό της ως *Ριχάρδο*, και προσέδωσε στην όλη εικόνα μια διαφορούμενη παιδική αφέλεια και κωμικότητα. Κάθισε στο θρόνο της/του, ακούμπησε το στέμμα στο έδαφος και λέγοντας: «δες τώρα πως θα ξεκάνω τον εαυτό μου», με υπερβολικές κινήσεις, απεκδύθηκε τη φανταστική της *φυλική* μοναρχία (Rutter 1997, σ. 322-324).

(Φωτογραφίες από την παράσταση *Ριχάρδος ο Β*, 1995 - Λονδίνο)



Το κοστούμι της πρωταγωνίστριας - γάζες τυλιγμένες γύρω από το σώμα της- εξουδετερώνει τα όποια θηλυκά χαρακτηριστικά του σώματος, ενώ η αίσθηση της περιτύλιξης παραπέμπει αφενός στο κρυμμένο σώμα κι αφετέρου προσδίδει μια αίσθηση αναμονής για την αποκάλυψη του τι κρύβεται. (Φωτογραφία Neil Libbert 1995).



Η αμφίσημη παρουσία της Fiona Shaw στο ρόλο του Ριχάρδου, προσέδωσε μια πολλαπλή ανάγνωση στα φυλικά σημεία του σώματος. (Φωτογραφία Neil Libbert, 1995).



Η συνάφεια στην εξωτερική εμφάνιση μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών: Fiona Shaw (Ριχάρδος Β) και David Threlfall (Μπόλινγκμπροκ), λειτουργεί υποσυνείδητα ως μία υπενθύμιση της εξουδετερωμένης φυλικής ταυτότητας. Ο θεατής μπορεί να αναγνώσει σε αυτήν πως η διαχωριστική γραμμή μεταξύ των δύο φίλων είναι τόσο λεπτή που το ένα φύλο εικονιστικά, εκχέεται μέσα στο άλλο. (Φωτογραφία Neil Libbert 1995).



Η Fiona Shaw παρουσίασε το βασιλιά Ριχάρδο αποχρωματισμένο από το βασιλικό του πρόσημο, μετατρέποντάς τον σε βασιλιά "παίχτη" που αποδομεί την ίδια την ετερο-ηγεμονική φύση του.(φωτογραφία Neil Libbert, 1995).



Στη σκηνή της παράδοσης του στέμματος στον Μπόλινγκμπροκ, η πρωταγωνίστρια κατάφερε να εισάγει μια θηλυκή ευαισθησία, αποφεύγοντας ωστόσο να μετατρέψει τον Ριχάρδο σε θηλυπρεπή καρικατούρα (φωτογραφία Neil Libbert 1995).

Κεφάλαιο 6

Επίλογος

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή αποπειράθηκε να ερευνήσει την πολυπλοκότητα της κατασκευής του φύλου μέσα από την επιτελεστικότητα, η οποία παράγεται από ένα σύνολο κοινωνικά προκαθορισμένων επιτελέσεων. Αντλώντας κυρίως από τις θεωρίες της Judith Butler, μετέφερε τις ιδέες αυτές στη θεατρική συνθήκη εξετάζοντας την πρακτική εφαρμογή και επίδραση που αυτές έχουν στο σκηνικό σώμα του ηθοποιού στα πλαίσια της διαφυλικής διανομής.

Αναζητήθηκαν οι τρόποι με τους οποίους το διαφυλικό σώμα μπορεί να προσφέρει τη δυνατότητα μίας διαφορετικής πρόσληψης του δραματικού χαρακτήρα, και η διατριβή κατέληξε στο συμπέρασμα πως οι μπρεχτικές τεχνικές του Επικού Θεάτρου, μπορούν να βοηθήσουν το ρήγμα που προκαλεί το ξάφνιασμα της διαφυλικής παρουσίας στο θεατή, να μετατραπεί σε μία κριτική στάση απέναντι στα φυλικά στεγανά.

Ποια λοιπόν θα είναι τα οφέλη που θα προκύψουν από τη διαφυλική διανομή για τον ηθοποιό, τους θεατές και το θέατρο ευρύτερα; Η διατριβή απέδειξε πως πρακτικά για τους ίδιους τους ηθοποιούς αποτελεί μία ευκαιρία να εκτεθούν σε ένα ευρύτερο ρεπερτόριο ρόλων που θεωρούνται τυπικά ασύμβατοι με τη βιολογία τους και άρα, ακατάλληλοι. Η διαφυλική διανομή τους παρέχει τη δυνατότητα να τους δοκιμάσουν και να δοκιμαστούν σε αυτούς, χωρίς αυτό να γίνεται αποκλειστικά μέσα από το πρίσμα της παρωδίας.

Το χάσμα που δημιουργείται μεταξύ δραματικού προσώπου και ηθοποιού, εξαιτίας της απόστασης μεταξύ λόγου και σώματος, βοηθά σε μια περαιτέρω ανάγνωση των διαστάσεων των κειμένων. Αποχρωματισμένες από την φυλική και κοινωνική υπόσταση των χαρακτήρων, οι καταστάσεις που βιώνουν μπορούν να τους αγγίξουν σε ένα

πανανθρώπινο επίπεδο, που δεν κάνει διακρίσεις σύμφωνα με τη βιολογία, αλλά θέτει τα φύλα και την φυλή, όπως και τις ηλικίες, σε έναν ανθρώπινο ισολογισμό, όπως διαφάνηκε από την ανάλυση του έργου *Cloud Nine* και της παράστασης, *Ριχάρδου του Β*.

Τέλος, η διαφυλική διανομή υπονομεύοντας τα στεγανά της πατριαρχικής ετεροσεξουαλικής ιεραρχίας, προσφέρει μια ευκαιρία αμφισβήτησης της φυλικής υπόστασης μέσα στα θεατρικά πλαίσια και ευρύτερα ίσως στην κοινωνία, αν και ασφαλώς σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να λειτουργήσει ως απόλυτο και δογματικό μοντέλο, εφόσον το θέατρο παραμένει και οφείλει να παραμείνει ένας χώρος ζυμώσεων και όχι μια στεγανοποιημένη πλατφόρμα αξιωμάτων, από όπου κι αν αφορμώνται, όπου κι αν καταλήγουν αυτά.

Βιβλιογραφία

1. Armistead, C. (1995). «Kingdom under Siege». *The Independent on Sunday*, 31 Μαΐου 1995. The Guardian Observer Digital Archive. URL: <http://pqasb.pqarchiver.com/guardian/doc/187763185.html?FMT>. [10/10/2016].
2. Arnould, A. J. (2002). *Histoire de la Bastille depuis sa fondation, 1374, jusqu' à sa destruction, 1789*. Παρίσι: Jules Edouard Alboise du Pujo.
3. Aston, E. (2003). *An Introduction to Feminism and Theatre*. Νέα Υόρκη: Routledge.
4. Benjamin, W. (2003). *Understanding Brecht (New Edition)*. Λονδίνο: Verso books.
5. Brecht, B. (2016). *Bertolt Brecht Journals, 1934-55*. Σίδνεϊ: Bloomsbury Publishing.
6. Brown, G. (1995). «And She is Not Bad at Tennis Either. Independent». *The Independent*, 26 Μαΐου 1995. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/and-shes-not-bad-at-tennis-either-1621147.html>. [14/11/2016].
7. Butler, J. (1988). «Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal* Vol 40. No. 4 (Δεκέμβριος 1988) σσ. 519-531. The Johns Hopkins University Press. ΗΠΑ. URL: <http://www.jstor.org/stable/3207893>. [10/10/2016].
8. Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. Λονδίνο: Pshychology Press.
9. Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Νέα Υόρκη: Routledge Classics.
URL: http://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf. [12/10/2016].
10. Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, Καντσά, Β. (επιμ.), Καράμπελας Γ. (μτφ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

11. Case, S.E. (1996). «Split Britches Lesbian Practice/Feminist Performance». *Phil Papers, Center For Digital Philosophy*. URL:<https://philpapers.org/rec/CASSBL>. [21/10/2016].
12. Chermayeff, C. (1995). *Drag Diaries*. Σαν Φρανσίσκο: Chronicle Books.
13. Chillington-Rutter, C. (2001). *Enter the body: Women and representation on Shakespeare's stage*. Νέα Υόρκη: Routledge. Νέα Υόρκη
14. Churchill, C. (1985). *Cloud Nine, Plays: One*. Νέα Υόρκη: Methuen.
15. Cixous, H. & Clément, C. (1986). *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
16. Clapp, S. (2016). «King Lear Review: Glenda Jackson is Magnificent. » *The Observer* ,23 Νοεμβρίου 2016. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/nov/13/king-lear-review-glenda-jackson-old-vic>. [10/10/2016].
17. Cousin, G. (1996). «Exploring Space at Play: the Making of the Theatrical Event». *New Theatre Quarterly*, Vol 12 No. 47. Αύγουστος 1996. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/exploring-space-at-play-the-making-of-the-theatrical-event>. [17/10/2016].
18. Covington, R. (1996). «Portrait of the Actress as a Non-man». *Salon*, 6 Απριλίου 1966. URL: <http://www.salon.com/1996/04/06/shaw1/>. [22/10/2016].
19. De Laurentis, T. (1988). «Sexual Indifference and Lesbian Representation». *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2 (Μάιος, 1988), σσ. 155-177. Johns Hopkins University URL: <http://www.jstor.org/stable/3207654>. [11/10/2016]
20. Diamond, E. (1985). «Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Bermussa, Duras». *Theatre Journal*, Vol. 37, No 3. Staging Gender (Οκτ. 1985) σ.σ 273-285. The Johns Hopkins University Press. ΒακτιμόρηΒαλτιμόρη ΗΠΑ. URL: <http://www.jstor.org/stable/3206848>. [9/11/2016].
21. Diamond, E. (1997). «Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism». *TDR*. (1997-) Vol 32. No 1 . (Ανοιξη, 1997). Σς 82-94. The MIT Press. Massachusetts. ΗΠΑ. URL: <http://www.jstor.org/stable/1145871>. [17/10/2016]
22. Dolan, J. (1992). *Geographies of Learning: Theory and Practice, Activism and Performance*. -Middleton, CT: Wesleyan University Press.

23. Dolan, J. (2005). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
24. Elam, K. (1980). *The semiotics of Theatre and Drama, (New Accents)*. 2η έκδ. Νέα Υόρκη: Routledge.
25. Foley, H. (1981). *Reflections of Women in Antiquity*. Νέα Υόρκη: Gordon and Breach.
26. Foucault, M. (1978). L'Histoire de la Sexualité: La Volonté de savoir. Introduction. *Editions Gallimard Gallimard* Παρίσι. Γαλλία. URL: [https://monoskop.org/File:Foucault Michel Histoire de la sexualite 1 La volonte de savoir.pdf](https://monoskop.org/File:Foucault_Michel_Histoire_de_la_sexualite_1_La_volonte_de_savoir.pdf). [27/10/2016].
27. Gilbert, O.P. (1926). *Men in Women's Guise: Some Historical Instances of Female Impersonation*. Νέα Υόρκη: Brentano.
28. Girvetz, H. (1974). *Contemporary Moral Issues*. Belmont: Wadsworth Pub. Co.
29. Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
30. Herrmann, A. (1990). *Travestism in Shakespeare, Brecht and Churchill*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
31. Hunt, L. (1897). *Dramatic Essays*. (επιμ.) W.Archer και R.W. Lowe. Λονδίνο:Walter Scott.
32. Jouve, E. (2015). «Gender and Race Trouble: The Emperor Jones by The Wooster Group». *Angles French Perspectives on the Anglophone World*, 23 Ιουνίου 2015.URL:<http://angles.saesfrance.org/index.php?id=209>. [10/12/2016].
33. Keyser, D. (1987).«Cross-sexual casting in Baroque Opera. Musical and Theatrical Conventions». *Opera Quarterly*. Χειμώνας 1987-1988 vol 5 no. 4. URL: https://oup.silverchair-cdn.com/oup/backfile/Content_public/Journal/. [21/10/2016].
34. King, T.J (2009). *Casting Shakespeare's Plays: London Actors and their Roles, 1590-1642*. Cambridge: Cambridge University Press.
35. Klett, E. (2006). «Many Bodies, Many Voices: Performing Androgyny in Fiona Shaw and Deborah Warner's Richard II». *Theatre Journal*, Vol 58. No. 2 Μάιος 2006 σ.σ. 175-194. Johns Hopkins University Press. URL: <https://muse.jdu.edu/article/199978>. [23/10/2016].

36. Kotz, L. (1992). «The Body You Want: an Interview With Judith Butler». *Artforum*, Νοέμβριος 1992.
URL:<https://www.artforum.com/inprint/issue=199209&id=33505>. [21/10/2016].
37. Kritzer, A. (1989). «Theatricality and Empowerment in the Plays of Caryl Churchill». *Journal of Dramatic Theory*. Φθινόπωρο 1989. Vol. 2 [17/11/2016].
38. Kritzer, A. (1991). *The plays of Caryl Churchill: Theater of Empowerment*. Λονδίνο: McMillan.
39. Labo Laps. (2014). *Judith Butler, When gesture becomes event*. Sorbonne, Παρίσι.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iuAMRxSH--s>.
[13/11/2016].
40. Lorber, J. (1994). *Paradoxes of Gender*. New Haven: Yale University Press.
41. McAuley, C. (2000). *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre (Theater: Theory/Text/Performance)*. Michigan: University of Michigan Press.
42. McMahon, B. (2006). «Beckett estate fails to stop women waiting for Godot». *The Guardian*, 4 Φεβρουαρίου 2006. URL:
<https://www.theguardian.com/world/2006/feb/04/arts.italy>. [18/11/2016].
43. Merleau-Ponty, M. (1962). *The body in its Sexual Being. The Phenomenology of Perception*. Λονδίνο: Routledge.
44. Mitchell, B. (2007). «Lecture notes on the opera seria convention». *Theory of Music*, 2 Νοεμβρίου 2007. URL: <https://theoryofmusic.wordpress.com/2007/11/02/lecture-notes-on-the-opera-seria-convention/>. [20/01/2017].
45. Noble, Y. 1988. *Sex and Gender in Gay's Achilles*. Λονδίνο: Vision Press.
46. Pao, A. (2013). *No Safe Spaces: Re-casting Race, Ethnicity, and Nationality in American Theater (Theater: Theory/Text/Performance)*. Michigan: University of Michigan Press.
47. Pao, A. (2000). «Recasting Race: Casting Practices and Racial Formations». *Theatre Survey* 41 no 2 σ.σ 1-21. Cambridge Journals. Cambridge University Press. URL:
<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=5170460>. [6/11/2016].
48. Paul, C. (2002). «Oxford, Son of Queen Elizabeth». *Shakespeare Matters* 2002, Vol. 1 no 4 σσ 17-21.
(URL:<https://pdfs.semanticscholar.org/8c6d/1b242bf09d44f6351d578919bc8a8f513328.pdf>).

49. Pavis, P. (1976). «Problèmes de sémiologie théâtrale». *ERUDIT* Vol.2, No3, Απρίλιος 1997. URL: [https://www.erudit.org/en/journals/vi/1977-v2-n3-n3/200076ar/](https://www.erudit.org/en/journals/vi/1977-v2-n3-n3/200076ar/.). [3/11/2016].
50. Pavis, P. (2000). *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Lille: Presses Universitaires Septentrion.
51. Pickard-Cambride, A. Sir. (1968). *The dramatic festivals of Athens*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
52. Rainey, L. (1994). «The Creation of the Avant-Garde: F. T. Marinetti and Ezra Pound». *Modernism/Modernity* Vol 1, 3 Σεπτεμβρίου 1994. σσ. 195-220. URL: <https://muse.jhu.edu/article/23010>. [6/12/2016].
53. Reimers, S. (2016). «Emma Rice's successor at the Globe must have the same commitment to cross-gender casting». *The Conversation*, 28 Οκτωβρίου 2016 URL: <http://theconversation.com/emma-rices-successor-at-the-globe-must-have-the-same-commitment-to-cross-gender-casting-67807>. [29/11/2016].
54. Σαίξπηρ, Ου. (1596). *Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Β*. Μετ. Ρώτας, Β. 1997. Αθήνα: Επικαιρότητα Ο.Ε.
55. Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology: Restoration of Behavior*. Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press.
56. Schechner, R. (2010). «Race Free, Gender Free, Body-Type Free, Age Free Casting». *TDR* (1988). Vol. 33, No.1 (Άνοιξη, 1989) σσ 4-12. Μασαχουσέτη: The MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1145934>. [17/11/2016].
57. Segal, C. (1978). The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides' Bacchae. Στο *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers*. (επιμ.) Peradotto, J. και Sullivan, P. 1984. Νέα Υόρκη: SUNY Press.
58. Senelick, L. (2000). *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre (Gender in Performance)*. 1η έκδ. Λονδίνο: Routledge.
59. Shepherd, S. (2012). *Drama/Theatre/Performance (The New Critical Idiom)*. Λονδίνο: Routledge.
60. Solomon, A. (1981). *Re-Dressing the Canon: Essays on Theatre and Gender (To Philosophy)*. 1η αμερ. έκδ. Νέα Υόρκη: Routledge.
61. Sprengnether, M. (1996). *Shakespearean Tragedy and Gender*. Indianapolis: Indiana University Press.

62. Tavares, Lb. (2015). *Why Bodies Matter*. Teatro Maria Matos Λισαβόνα. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OVExYVYHe2I> . [18/11/2016].
63. Tiffany, G. (1999). *How Revolutionary is Cross-Cast Shakespeare? A Look at Five Contemporary Productions*. Newark: University of Delaware Press.
64. Turner, V. (1983). «Body Brain and Culture». *Zygon* vol 18 no 3. *Philpapers*. Center for Digital Philosophy. URL:<https://philpapers.org/rec/TURBBA>. [4/11/2016].
65. Twycross, M. 1994. *The Theatricality of Medieval English Plays*, στο *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, (επιμ.) R. Beadle. Cambridge: Cambridge University Press.
66. Ubersfeld, A. 1999. *Reading Theater*. Τορόντο: University of Toronto Press.
67. Wald, C. 2007. *Hysteria, Trauma and Melancholia: Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*. Νέα Υόρκη: Pargrave Macmillan.
68. Warner, D. 1997. *Richard II*. DVD. Λονδίνο: Illuminations Media.
69. Wilshire, B. (1981). *Role-Playing and Identity: The limits of Theatre as metaphor*. Βοστώνη: Routledge.
70. Witig, M. 1975. *The Lesbian Body*. Νέα Υόρκη: William Morrow.
71. Woddis, C. 1995. «Ideal for a king sized part. Carole Woddis discovers why actress Fiona Shaw decided to take on the role of Richard II-and stun the critics». *The Sunday Herald*, 2 Σεπτεμβρίου 1995. URL: [http://www.heraldscotland.com/news/12089669.Ideal for a king sized part Carole Woddis](http://www.heraldscotland.com/news/12089669.Ideal+for+a+king+sized+part+Carole+Woddis). [14/12/2016].
72. Yarrow, R. 2008. *Sacred Theatre (Theatre and Consciousness)*. Σικάγο: Intellect Ltd. University of Chicago Press.
73. Yilmaz, N. 2012. *Gender Politics and Feminism in Caryl Churchill's Cloud Nine*. Βαρκελώνη: Universitat de Barcelona.

