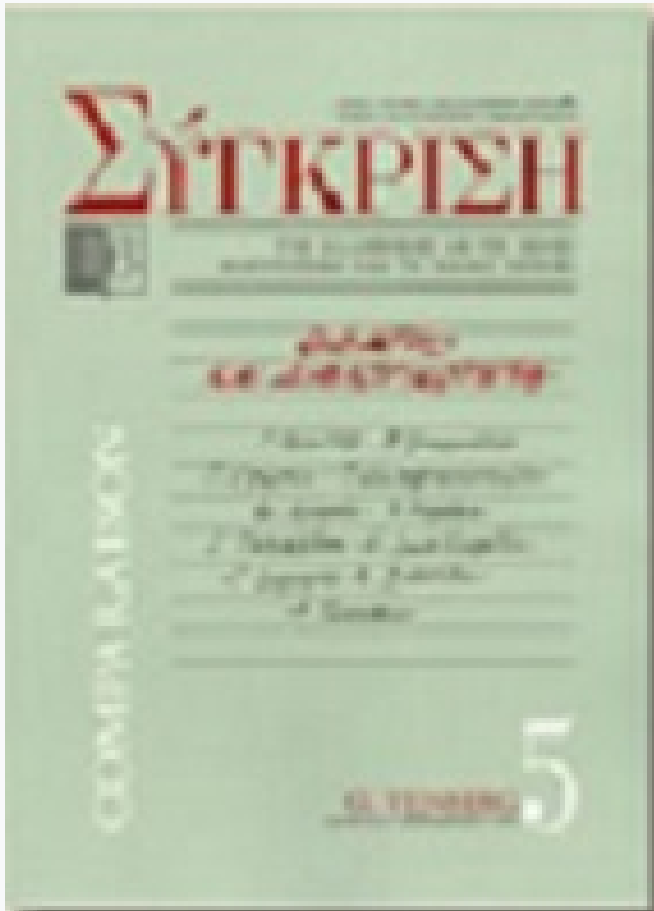


## Σύγκριση

Τόμ. 5 (1993)



### Ανα-προσανατολίζοντας το Θεατή: Το «Άλλο» Θέατρο και η Αναθεώρηση των Θεατρικών Κωδίκων

Έλση Σακελλαρίδου

doi: [10.12681/comparison.10717](https://doi.org/10.12681/comparison.10717)

Copyright © 2016, Έλση Σακελλαρίδου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Σακελλαρίδου Έ. (2017). Ανα-προσανατολίζοντας το Θεατή: Το «Άλλο» Θέατρο και η Αναθεώρηση των Θεατρικών Κωδίκων. *Σύγκριση*, 5, 118–130. <https://doi.org/10.12681/comparison.10717>

## Ανα-προσανατολίζοντας το Θεατή Το «Άλλο» Θέατρο και η Αναθεώρηση των Θεατρικών Κωδικών\*

Ο ΦΙΛΟΘΕΑΜΟΝ ΚΟΙΝΟ ΠΟΥ ΣΥΧΝΑΖΕΙ ΣΤΙΣ ΑΙΘΟΥΣΕΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ και του θεάτρου σπάνια αναρωτιέται για την ύπαρξη και την ταυτότητα της ιδεολογίας που δρα πίσω από τα κείμενα αναπαράστασης. Εκτός από περιπτώσεις εμφανούς πολιτικοποίησης του κειμένου, όπου η ιδεολογία παρουσιάζεται και κινείται στην επιφάνεια, και άρα είναι άμεσα αναγνωρίσιμη, ο κοινός θεατής δε βλέπει παρά μια απατηλή ουδετερότητα, αποτέλεσμα μιας φαινομενικής εξουδετέρωσης της ιδεολογίας του κειμένου. Εξίσου ύπουλη με την ουδετερότητα του κειμένου της αναπαράστασης είναι και η ουδετερότητα του θεατή.

Όλα τα πορίσματα των μελετητών της κειμενικότητας και της ανάγνωσης βρίσκουν εφαρμογή και στις οπτικές τέχνες, όπως ο κινηματογράφος και το θέατρο, και πολλές έννοιες και όροι των πρώτων έχουν βρει την αντιστοιχία τους στη θεωρία των δύο αυτών οπτικών μέσω των καλλιτεχνικών επικοινωνιών. Έτσι μιλούμε πλέον με βεβαιότητα για την κατασκευή του «ιδανικού θεατή» όπως θα μιλούσαμε για τον «ιδανικό αναγνώστη» στη θεωρία της ανάγνωσης. Ο όρος «ιδανικός» σημαίνει κάποιες προδιαγραφές για το θεατή (άσχετα αν αυτές παραμένουν αθέατες και ανείπωτες), σημαίνει κάποια οριοθέτηση, η οποία κατ' ανάγκη ή τον τοποθετεί μέσα σε μια ομοιόμορφη ομάδα μνημένων, δεκτών μιας κωδικοποιημένης επικοινωνίας, ή τον αφήνει απ' έξω και τον αγνοεί. Η οριοθέτηση του θεατή ανέχεται μόνο το «όμοιο». Για το

\* Το άρθρο αυτό βασίζεται σε εισήγηση που παρουσιάστηκε στο Δ' Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας (Θεσσαλονίκη, 8-12 Οκτωβρίου 1992).

ανόμοιο, το διαφορετικό, δε δείχνει κανένα ενδιαφέρον. Το αναγνωρίζει μόνο αν αφομοιωθεί, αλλιώς το απορρίπτει.

Το ότι η διαφορετικότητα ενοχλεί αποδεικνύεται από πάμπολλα παραδείγματα και στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Θα αναφερθώ ανεκδοτολογικά σε μια μεταμοντέρνα αμερικανική παράσταση του *Τέλους του Παιχνιδιού*<sup>1</sup>, του γνωστού έργου του Σάμουελ Μπέκετ, όπου η διπλή σκηνοθετική μετατόπιση του κειμένου, φυλετική και χωρική (το έργο παίχθηκε από μαύρους ηθοποιούς και η δράση του τοποθετήθηκε στο μετρό της Νέας Υόρκης), προκάλεσε τη μήνι του ίδιου του συγγραφέα, μολονότι από πολλές απόψεις αυτός ήταν ο πρώτος εισαγωγών το «άλλο» στη γλώσσα του θεάτρου. Παρόμοια αίσθηση δυσφορίας και κρυφής αντίδρασης μου δημιούργησε μια ανάλογη παράσταση του γνωστού έργου του Πίντερ *Ο Επιστάτης* το 1984 στο Young Vic του Λονδίνου, όπου ο ένας από τους χαρακτήρες του έργου, ο νεότερος αδελφός, ο Άστον, παιζόταν από μαύρο ηθοποιό. Ή, για να πάρω ένα παράδειγμα από το σύγχρονο κινηματογράφο, άκουσα περιφρονητικές και απορριπτικές κριτικές από άνδρες θεατές για το πρόσφατο φεμινιστικό φιλμ *Θέλημα και Λουίζ*, ενώ τα σχόλια των γυναικών ήταν εγκωμιαστικά.

Πέρα όμως από τη γενική διαπίστωση των διαφόρων μεταδομικών θεωριών ότι όντως τα κείμενα κατασκευάζουν σιωπηρά έναν ιδανικό δέκτη (είτε αυτός λέγεται αναγνώστης είτε θεατής) και ότι η ενέργεια αυτή είναι τόσο πράξη εγκλεισμού όσο και αποκλεισμού, υπάρχει ένα πολύ πιο κρίσιμο πολιτικό ερώτημα που απασχολεί κυρίως τους «άλλους», δηλαδή τους αποκλεισμένους από την πρόσληψη των κειμένων. Το καίριο αυτό ερώτημα αφορά στην αποκάλυψη της ταυτότητας του ιδανικού δέκτη. Πράγματι, η ιστορία της ανάπτυξης των πολιτισμικών και φεμινιστικών σπουδών κατά τα τελευταία είκοσι χρόνια μαρτυρεί ότι οι γυναίκες, οι έγχρωμοι, οι τριτοκοσμικοί, οι ομοφυλόφιλοι, με άλλα λόγια οι κοινωνικά αγνοούμενοι και ανίσχυροι, είναι αυτοί που έχουν κάνει επισταμένες έρευνες για την επισήμανση της κρυπτής ιδεολογίας των κειμένων και την απορρέουσα αφομοίωση του αναγνώστη/θεατή με το δυτικό λευκό ετεροφυλόφιλο μεσοαστό άνδρα. Το γεγονός ότι τα εννέα δέκατα τουλάχιστον της παραγωγής κινηματογραφικών και θεατρικών κειμένων εξακολουθούν να προέρχονται απ' αυτή την ηγεμονεύουσα ανθρώπινη κατηγορία είναι μια αισθητή πραγματικότητα στη βιομηχανία του θεάματος, ορατή σε πολλούς. Η θέση του θεατή όμως σε σχέση με την πρόσληψη αυτών των κατά βάση οπτικών κειμένων είναι πολύ

δύσκολο να προσδιορισθεί, και προς τα κει έχει προσανατολισθεί τελευταία η φεμινιστική έρευνα, ανοίγοντας έτσι νέες προοπτικές, όχι μόνο για την ανάλυση υπαρχόντων κειμένων, αλλά και για την παραγωγή νέων, στα οποία να κυριαρχεί η εγγραφή του «άλλου» και τα οποία, επίσης, να απευθύνονται σε ένα «άλλο» αναμορφωμένο κοινό.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσω ότι, μολονότι ο τίτλος του άρθρου μου αναφέρεται στο «άλλο» χωρίς περαιτέρω εξειδικεύσεις, αναγκάζομαι εκ των πραγμάτων να δώσω περισσότερη έμφαση στη φεμινιστική θεωρία και μόνο επαγωγικά να αναφερθώ στην πρακτική άλλων πολιτισμικών μειονοτήτων. Αυτό το κάνω όχι για να επιβάλω μια προσωπική μου ιεράρχηση, αλλά γιατί η φεμινιστική θεωρία είναι η μόνη που έχει προχωρήσει τελευταία τόσο πολύ και σε αναλύσεις και σε προτάσεις αναφορικά με την παραγωγή και πρόσληψη των κειμένων, και η μόνη που διαθέτει μια πολύπλοκη και επαρκή μεθοδολογία, ικανή για μια πολύπλευρη αντιμετώπιση του θέματος. Έτσι, όταν λόγου χάριν η Γαλλίδα θεωρητική του φεμινισμού Ελέν Σιζούς δηλώνει ότι «σταμάτησα να πηγαίνω στο θέατρο [γιατί] ήταν σαν να πηγαίνω στην κηδεία μου» (CIXOUS: 546), καταγγέλλει μια κατάσταση απουσίας της γυναικείας —στην περίπτωση της— υποκειμενικής οντότητας από τα θεατρικά κείμενα, η οποία είναι ανάλογη με το συναίσθημα απουσίας που βιώνεται από πάμπολλες άλλες περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες.

Για την προβληματική της απουσίας του «άλλου» ως υποκειμένου στα κείμενα και στην πρόσληψή τους η σύγχρονη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου έχει κάνει πρωτοπόρες έρευνες, οι οποίες έχουν διαφωτίσει ανάλογα πεδία ερευνών σε άλλους τομείς. Ιδιαίτερα η σύγχρονη θεωρία του γυναικείου θεάτρου, όπως φαίνεται καθαρότατα από τις σαφείς αναφορές της θεωρητικής του θεάτρου Σου-Έλεν Κέις, έχει δανεισθεί πολλά από τα πορίσματα ψυχοσημειωτικών αναλύσεων του κινηματογράφου για να διατυπώσει τις δικές της θέσεις (CASE 1988: 112-32). Ονόματα όπως της Λόρας Μάλβει και της Τερέζας ντε-Λορέτις μνημονεύονται συνεχώς και στην ευρύτερη εξέλιξη της φεμινιστικής σκέψης σήμερα, αλλά και στην προαγωγή μιας νέας θεωρίας και αισθητικής του θεάτρου, ιδωμένης από την πλευρά των γυναικών, των μαύρων, των Λατινοαμερικανών, των ομοφυλόφιλων κ.ο.κ.<sup>2</sup>

Η πρώτη σημαντική ανακάλυψη, στην οποία θεμελιώθηκε όλη η περαιτέρω σχετική έρευνα, έγινε από τη Λόρα Μάλβει στο καθοριστικό άρθρο της «Οπτική Ηδονή και Αφηγηματικός Κινηματογράφος»

(1975).<sup>3</sup> Στο άρθρο αυτό η Μάλβει, με αφετηρία το διαχωρισμό του αφηγηματικού νήματος από την εικόνα, παρατηρεί ότι, παραδόξως, ενώ η γυναικεία παρουσία κυριαρχεί οπτικά (στο κείμενο του θεάματος), πράγμα που κανονικά θα εξισορροπούσε την κυριαρχία του ανδρός στην αφήγηση, στην ουσία η γυναίκα ως εικόνα αντικειμενοποιείται καθώς εκτίθεται στο ηδονοθηρικό βλέμμα της κάμερας, των ανδρικών χαρακτήρων και του θεατή. Αναφερόμενη στις σχετικές ψυχαναλυτικές μελέτες η Μάλβει υιοθετεί τον φροϊδικό όρο σκοποφιλία (επιθυμία/ηδονή της θέασης ως έκφραση μιας σεξουαλικής ορμής του ατόμου) και καταλήγει ότι ο άνδρας ελέγχει όχι μόνο την αφήγηση, ως κυρίαρχος του λόγου, της γλώσσας, αλλά και την εικόνα, την οποία χρησιμοποιεί ως προβολή του δικού του φαντασιακού.<sup>4</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι οι επιστημονικές διαπιστώσεις της Μάλβει πάνω στο κατ' εξοχήν οπτικό μέσο επικοινωνίας, τον κινηματογράφο, συμπίπτουν με προγενέστερες, πιο μεταφορικές ή πιο φιλοσοφικές δηλώσεις επί του θέματος, π.χ. της Βιρτζίνια Γουλφ, ότι οι άνδρες πάντα χρησιμοποιούσαν τις γυναίκες ως καθρέφτη του εαυτού τους και πιο πρόσφατα της Γαλλίδας θεωρητικής Λους Ιριγκαρέ, ότι οι γυναίκες πρέπει να περάσουν πίσω από τον καθρέφτη για να βρουν το δικό τους φαντασιακό. Η προβληματική της γυναικείας αναπαράστασης στην οθόνη και στη σκηνή είναι ακριβώς μια πιο άμεση απεικόνιση των προβλημάτων της έκφρασης του γυναικείου υποκειμένου, που είχαν διατυπωθεί διά λόγου από τη Γουλφ και την Ιριγκαρέ και αποδοθεί μεταφορικά με την εικόνα του καθρέφτη. Η σύγχρονη φεμινιστική θεωρία και κριτική θεάτρου και κινηματογράφου βρίθεται από αναφορές που εμπλέκουν σε έξυπνα και περιεκτικά λογοπαίγνια τον καθρέφτη, την οθόνη και τη σκηνή, ο δε μύθος της Αλίκης στη χώρα του καθρέφτη έχει γίνει πλέον το κατ' εξοχήν σύμβολο της προβληματικής της γυναικείας αναπαράστασης.<sup>5</sup> Όπως προανέφερα, στον κινηματογράφο και στο θέατρο είναι που το πρόβλημα συγκεκριμενοποιείται ακόμα περισσότερο απ' ό,τι σε άλλα κείμενα (λογοτεχνικά, ιστορικά κλπ.), κυρίως λόγω της οπτικής διάστασης αυτών των επικοινωνιακών μέσων.

Οι διαπιστώσεις της Μάλβει υποβλήθηκαν σε αναλυτικότερη και πιο εξαντλητική επεξεργασία από την Άννα Κάπλαν στο βιβλίο της *Γυναίκες και Φίλμ* (1983), που αφιερώνει ειδικό Κεφάλαιο (επιγραφόμενο «Είναι το Βλέμμα Ανδρικό;») στον προσδιορισμό του βλέμματος και στις δυνατές του μεταλλάξεις: ακόμα από τη ντε-Λορέτις στο βιβλίο της με τον αρνητικό τίτλο *Η Αλίκη δεν* (1984), που υποδηλώνει την αντιστα-

σιακή θέση των γυναικών ως δημιουργών και ως θεατών προς τον ανδροκεντρικό κινηματογράφο, και από την Μαίρη-Αν Ντόουν στο εξίσου αποκαλυπτικό και στον τίτλο του βιβλίο της *Η Επιθυμία της Επιθυμίας* (1987). Η Ντόουν αρχίζει με μια πολύ ζωντανή αναφορά στην ταινία του Γούντι Άλεν *Το Κόκκινο Ρόδο του Καίρου*, όπου το αφελές, γεμάτο ευπιστία και λαχτάρα βλέμμα της γυναίκας-θεατή, που υποδύεται η Μια Φάροου, ασκεί τέτοια ακαταμάχητη έλξη στον πρωταγωνιστή της ταινίας, ώστε αυτός ξεκολλά από το πανί και, βγαίνοντας απ' το ρόλο του, τη συναντά στην καθημερινή της ζωή. Με την ειρωνική αυτή αναφορά η Ντόουν καταγγέλλει την ύπουλη εκμετάλλευση της γυναίκας θεατή από τις λεγόμενες «γυναικείες ταινίες» της δεκαετίας του '40. Και η ντε-Λορέτις και η Ντόουν και πιο πρόσφατα η Τζιλ Ντόλαν, στο βιβλίο της *Η Φεμινίστρια Θεατής ως Κριτικός* (1988), δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην πρόσληψη του κινηματογραφικού κειμένου (αφηγηματικού και θεαματικού) από τη γυναίκα-θεατή, αποκαλύπτουν τη δυσχέρεια της θέσης της, ακόμα και όταν φαινομενικά της δίνεται θέση υποκειμένου της πρόσληψης (όπως στις επιλεγόμενες «γυναικείες ταινίες»), και εκφράζουν την ανάγκη να προχωρήσουν οι γυναίκες στην εγγραφή της δικής τους επιθυμίας και στην ικανοποίηση της δικής τους ηδονής πέρα από την υπονόμευση και καταστροφή της ανδρικής επιθυμίας και ηδονής του κυρίαρχου ανδροκεντρικού κινηματογράφου, όπως προέτρεπε αρχικά η Μάλβειϊ.

Ομολογουμένως, ο προσδιορισμός της «άλλης» επιθυμίας και ο τρόπος της ικανοποιητικής αναπαράστασής της είναι ένα δαιδαλώδες θέμα, τόσο φιλοσοφικό όσο και πολιτικό, και αυτή τη στιγμή βρίσκει τις γυναίκες που ασχολούνται με τη θεωρία και την πρακτική του κινηματογράφου και του θεάτρου σε τέλεια διάσταση ανάμεσά τους. Όχι μόνο δεν υπάρχει μια κοινή φεμινιστική γραμμή που να ενώνει όλες τις γυναίκες μεταξύ τους, αλλά ακόμα και μέσα σε φεμινιστικές πολιτισμικές υπο-ομάδες, π.χ. των μαύρων ή των λεσβιών γυναικών, υπάρχει διάχυτη μια δυσπιστία και αγωνία για το αν και ο όρος «μαύρη γυναίκα» ή «λεσβία γυναίκα» δεν είναι και αυτός ένας όρος εγκλεισμού μέσα σε ολοκληρωτικές ομάδες, που θέτουν καταπιεστικές προϋποθέσεις για την αυτοέκφραση και ελεύθερη κίνηση του υποκειμένου. Υπάρχει δηλαδή μια τάση, ιδιαίτερα ανάμεσα στις σύγχρονες Αμερικανίδες θεωρητικές του είδους, οι οποίες κυρίως έχουν αναπτύξει τη φεμινιστική θεωρία του θεάματος, για πλήρη αποδόμηση του γυναικείου υποκειμένου (είτε ως

ενδοκειμενικού προσώπου είτε ως λήπτη του θεάματος) — θέση που βέβαια μπορεί να ασκεί ακόμα μια θεωρητική γοητεία, με την τολμηρότητά της, αλλά δε βοηθάει καθόλου στην έμπρακτη προαγωγή μιας νέας αντίληψης παραγωγής του θεάματος.

Προφανώς διαισθανόμενη τους κινδύνους των αποδομητικών τάσεων προς απόλυτη επικράτηση των «διαφορών», η Σου-Έλεν Κέις παρατηρεί ότι «σ' αυτή την εποχή των "διαφορών" είναι επίσης απαραίτητο να βρούμε κάποια έννοια του "όμοιου" που επιτρέπει πολιτική συνασπισμού και ενωμένα μέτωπα» (CASE 1990: 13). Πρέπει να σημειωθεί ότι η Κέις κατά το παρελθόν είχε ταχθεί σαφώς υπέρ της διάσπασης του σημειολογικού όρου «γυναίκα» (ιδιαίτερα ως οπτικού σημείου) σε «γυναίκες» ως ιστορικά υποκειμένα (CASE 1988), ακολουθώντας την διαπίστωση της Μάλβει περί κατασκευής της γυναίκας/εικόνας/σημείου από την ανδρική επιθυμία, ως αντικείμενο οπτικής ηδονής για το ανδρικό βλέμμα. Η πρόσφατη μεταστροφή της προς μια «στρατηγική ουσιοκρατία» (CASE 1990: 12), τώρα που οι τάσεις κατακερματισμού και διαφοροποίησης έχουν διαβρώσει όλες τις γυναικείες υπο-ομάδες, είναι ένας αισιόδοξος οιωνός για μια περίοδο θετικότερης δημιουργίας.

Σύμφωνα με τις υπάρχουσες ενδείξεις, και στην Αγγλία τελευταία επικρατούν παρόμοιες αναθεωρητικές φεμινιστικές τάσεις για θετικότερη αναδόμηση. Λέει π.χ. φανερά ενοχλημένη η Νικόλ Γουόρντ-Ζουβ στο πρόσφατο βιβλίο της *Λευκή Γυναίκα μιλά με Διχαλωτή Γλώσσα* (1991): «Μας έχει ζητηθεί να συμβαδίσουμε με τον αποδομισμό ενώ δεν έχουμε φθάσει ούτε στο στάδιο του δομισμού. Πρέπει να διαθέτεις έναν εαυτό πριν να έχεις τη δυνατότητα να τον αποδομήσεις» (WARD-JOUVE: 7). Μπροστά στα νέα αυτά δεδομένα σκεπτικισμού δε θα ήθελα να κλείσω το άρθρο μου με τις θεωρητικές αντιφάσεις των ακραίων αποδομιστριών που ανέφερα προηγουμένως. Θα προσπαθήσω λοιπόν να παρουσιάσω εν συντομία όλα τα χρήσιμα πορίσματα των ερευνών τους σχετικά με τη λειτουργία του υποκειμένου στον κινηματογράφο και στο θέατρο και τη σχέση αναπαράστασης και θεατή — στοιχεία άριστα εκμεταλλεύσιμα για την αναθεώρηση των σημειολογικών κωδίκων του θεάματος και, αντίστοιχα, των προσδοκιών του θεατή.

Το βασικότερο πρόβλημα στη διαδικασία εσωτερικής αναμόρφωσης των κωδίκων από το «άλλο» θέατρο και τον «άλλο» κινηματογράφο είναι η κένωση των σημείων (κυρίως των οπτικών) από την ιδεολογική τους φόρτιση. Η γυναίκα, ο μαύρος, ο ομοφυλόφιλος, η λεσβία, δεν

είναι παρά σύμβολα αναπαράστασης εννοιών όπως αυτές έχουν εκτιμηθεί από την κρατούσα κοινωνική τάξη, δηλαδή τη δυτική πατριαρχική κοινωνία. Η ιδεολογική τους αποφόρτιση είναι δυσχερής τόσο στη γλώσσα όσο και στην εικόνα. Σ' αυτή τη δεύτερη μάλιστα είναι ακόμα δυσχερέστερη: στη γλώσσα, θεωρητικά τουλάχιστον, θα μπορούσε κανείς να παίξει με νέους ηχητικούς (και γραφικούς) συνδυασμούς για τη δημιουργία νέων λέξεων· στην εικόνα όμως είναι αδύνατη μια ολική οπτική αντικατάσταση.<sup>6</sup> Εκείνο που μένει λοιπόν είναι μια μερική επέμβαση στην εικόνα, όπως επίσης και ένας καινούργιος συσχετισμός της εικόνας με την αφήγηση και με τον ήχο.

Η οπτική κυριαρχία της γυναίκας σε αντιδιαστολή προς την απουσία της στο λόγο, στην αφήγηση, είναι μια πολύ σημαντική διαπίστωση των φεμινιστικών φιλικών αναλύσεων. Εκείνο που μένει να γίνει από τη γυναίκεια αναπαράσταση είναι να εξασφαλισθεί η μη υποταγή της γυναίκας-θεάματος στον ανδρικό λόγο της αφήγησης. Ένας τρόπος είναι ο κατακερματισμός της ίδιας της αφήγησης, κάτι που ήδη έχει προταθεί και ασκηθεί από τον πρωτοποριακό κινηματογράφο και το μπρεχτικό θέατρο. Με τον κατακερματισμό της αφήγησης διασπάται το αφηγηματικό —κατά κανόνα ανδρικό— υποκείμενο και αποδεδμεύεται η εικόνα από τη γραμμική και ενοποιημένη οπτική της αφήγησης. Έτσι π.χ. μπορεί να αποφευχθεί η μετατροπή της γυναίκας-εικόνας σε ερωτικό αντικείμενο του ανδροκεντρικού αφηγηματικού κειμένου. Όμως ο αντι-αφηγηματικός κινηματογράφος ή η μπρεχτική θεατρική παράσταση δε λύνουν αυτόματα όλα τα προβλήματα της οπτικής αναπαράστασης του «άλλου». Η ίδια η εικόνα, όπως είπα παραπάνω, πρέπει να κενωθεί και να επαναφορτισθεί ιδεολογικά. Ακόμα και στην περίπτωση αυτονόμησής της από την αφήγηση (δηλαδή από το βλέμμα της κάμερας και των χαρακτήρων, που είναι ενδοαφηγηματικά στοιχεία), η εικόνα εκτίθεται στο βλέμμα του θεατή ο οποίος έχει εθισθεί σ' έναν ορισμένο τρόπο πρόσληψης των οπτικών κωδίκων, αυτόν της κυρίαρχης ανδρικής ιδεολογίας.

Οι έρευνες εδώ οφείλουν πολλά, μεταξύ άλλων, στις πρωτοπόρες μελέτες του Ρολάν Μπαρτ για τη ρητορική της εικόνας, η οποία αδιαφορεί για την αφήγηση και κατασκευάζει ένα άλλο κείμενο δικό της, που δεν αρθρώνεται — μ' άλλα λόγια παράγει μια αντι-αφήγηση.<sup>7</sup> Στον τομέα της φεμινιστικής φιλικής θεωρίας η Μάλβει έχει ήδη απομονώσει περιπτώσεις μέσα σε χολιγουντιανά φιλμ που αναλύει, όπου η εικόνα



δρα αντίθετα προς την αφήγηση του έργου. Κάτι τέτοιες στιγμές απουσίας του ανδρικού βλέμματος δημιουργούν ευνοϊκές προϋποθέσεις για την εγγραφή μιας πιο αυθεντικής γυναικείας επιθυμίας (MULVEY: 11, 15).

Μια άλλη συναφής μελέτη του Μπαρτ, η σχετική με τη λειτουργία του μύθου, έχει επίσης βρει ευρεία απήχηση στη φεμινιστική πρακτική. Στην προκειμένη περίπτωση, η άποψη του Μπαρτ ότι ο καλύτερος τρόπος για να πολεμήσεις ένα μύθο είναι να τον μυθοποιήσεις, να κατασκευάσεις ένα τεχνητό μύθο (BARTHES 1972: 135), οδηγεί τη Ντόουν σε μια ενδιαφέρουσα πρόταση για ένα νέο φεμινιστικό μοντέλο αναπαράστασης (DOANE: 181). Συνδυάζοντας τις απόψεις του Μπαρτ με την πρακτική του μπρεχτικού θεάτρου και με το παιχνίδι της μίμησης που συμβουλεύει στις γυναίκες η Λους Ιριγκαρέ (IRIGARAY 1985: 76), η Ντόουν προτείνει μια αναπαράσταση της αναπαράστασης της γυναίκας. Με τη διαδικασία του διπλού γυναικείου κατοπτρισμού αναιρείται το πρώτο ανδρικό καθρέφτισμα της γυναίκας στο πεδίο του συμβολικού, δηλαδή των σημείων (DOANE: 181-3).

Η πρόταση αυτή στην ουσία σημαίνει τη σχεδόν άνευ όρων υιοθέτηση της μπρεχτικής τακτικής, η οποία, σημειωτέον, αποτελεί και το μόνο σημείο σύγκλισης όλων των προαναφερθεισών γυναικών θεωρητικών. Είναι χαρακτηριστικό το πολύ σημαντικό άρθρο της Έλιν Ντάιαμοντ «Μπρεχτική Θεωρία / Φεμινιστική Θεωρία: Προς μια Φεμινιστική Κριτική του "Gestus"» (1988), στο οποίο συνθέτει όλες τις υπάρχουσες θεωρητικές τάσεις σε μια ολοκληρωμένη θεωρητική πρόταση και δίνει ώθηση σε περαιτέρω αναζητήσεις. Η ντε-Λορέτις, από την πλευρά της, μιλάει για την «απο-αισθητικοποίηση» (ή, κάνοντας λογοπαίγνιο, την «αν-αισθητικοποίηση») της γυναικείας αναπαράστασης, υπονοώντας προφανώς μια μπρεχτικού τύπου συναισθηματική αποστασιοποίηση (LAURETIS 1985: 174-5). Ακόμα και η Σιζούς, που φαίνεται να προτιμά την προσέγγιση παρά την αποστασιοποίηση, παραδόξως μιλάει για «gesture» και άρα συγκλίνει, αν και με λόγο αντιφατικό, με τις προτάσεις των άλλων θεωρητικών σχετικά με την πρακτική της γυναικείας αναπαράστασης (CIXOUS: 547).

Με την τακτική αυτή καθίσταται δυνατή η διάβρωση του συμβολικού πεδίου, στο οποίο ανήκει η εικόνα, με διάφορα επί μέρους τεχνάσματα, π.χ. με την αντιπαράθεση ήχου/φωνής και θεάματος, με την αντι-συμβατική διανομή των ρόλων όσον αφορά το φύλο και το χρώμα των ηθοποιών, με την ανορθόδοξη χρήση της αμφίεσης κλπ., έτσι ώστε να επι-

τευχθεί η τέλεια αποδιάρθρωση της δυϊκής αντίληψης της ταυτότητας του υποκειμένου (άνδρας/γυναίκα, λευκός/μαύρος, δυτικός/ανατολίτης, πολιτισμένος/απολίτιστος) και να απελευθερωθεί το πεδίο για ατέρμονες εγγραφές πολλαπλών μορφών διαφορετικότητας. Ανακεφαλαιώνοντας όλες αυτές τις δραστηριότητες στο θεωρητικό ερευνητικό πεδίο, η ντε-Λορέτις εύστοχα προσδιορίζει το αντικείμενό τους ως την εξασφάλιση «συνθηκών ορατότητας» για τη γυναικεία αναπαράσταση (LAURETIS 1984: 9), και ευρύτερα για την αναπαράσταση του διαφορετικού. Ομολογουμένως, η θεωρία για μια ακόμη φορά φαίνεται να ανακυκλώνεται μέσα στα δικά της αδιέξοδα, αφού η ίδια η ντε-Λορέτις, μετά τη σιγουριά που αποπνέουν οι γενικεύσεις της, επανέρχεται στο εναγώνιο ερώτημα της ουσίας: ποιο και τι λοιπόν είναι αυτό που μπορεί να θεαθεί, να αναπαρασταθεί; (LAURETIS 1990: 35)

Πιστεύω πως το κλίμα απορίας της θεωρητικής αναζήτησης εξισορροπείται αποτελεσματικά από τα πολύ πιο αισιόδοξα μηνύματα των ίδιων των κειμένων οπτικής αναπαράστασης. Όλα τα θετικά πορίσματα των ερευνών που προανέφερα και που η θεωρία δε βρίσκει τρόπο να τα εκμεταλλευθεί στην πράξη, λόγω της εσωστρεφούς της ενασχόλησης με τα δικά της μεταφυσικά προβλήματα, έχουν βρει γόνιμο χώρο για πειραματισμό και ανάπτυξη στην πρακτική του γυναικείου θεάτρου και κινηματογράφου. Ένα άριστο παράδειγμα της νέας πρακτικής του «άλλου» θεάτρου, εκπληκτικό στην πολυσημία και συνθετότητά του, είναι το έργο της σύγχρονης Αγγλίδας δραματουργού Καρλ Τσέρτσιλ *Το Σύννεφο Εννιά (Cloud Nine)*,<sup>8</sup> που ανεβάστηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο το 1979 από τον πρωτοποριακό θίασο Τζόιντ Στοκ. Το έργο αυτό το επέλεξα γιατί ασκεί μια παράλληλη κριτική σε ποικίλες μορφές καταπίεσης και προσπαθεί να καταρρίψει σχεδόν όλες τις δυαδικές κατηγορίες που έχει δημιουργήσει η δυτική ιμπεριαλιστική κυριαρχία και στις πολιτικοκοινωνικές δομές και στη διάνοηση.

Το πρώτο μέρος του έργου τοποθετείται σε μια αγγλική αποικία στην Αφρική κατά τη βικτωριανή εποχή. Ο επιτυχημένος αυτός συνδυασμός χωροχρόνου επιτρέπει στη συγγραφέα να παρουσιάσει επί τάπητος συγχρόνως την καταπίεση της γυναίκας, τη δουλεία των μαύρων και την αποσιώπηση της πολύμορφης σεξουαλικότητας του ατόμου. Το πιο ενδιαφέρον όμως για το έργο αυτό είναι όχι τόσο η επιλογή του θέματος (αυτή είναι η ευκολότερη αλλαγή για την εκδήλωση του «άλλου»), αλλά η αφηγηματική του φόρμα (που είναι μπρεχτική) και, κυ-

ρίως, η τεχνική της σκηνικής παρουσίασης, που προχωρεί σε πολύ πιο ρηξικέλευθες λύσεις από τη μπρεχτική αντίληψη.

Το βασικό κλειδί της σκηνικής αναπαράστασης είναι η αντίστροφη επιλογή των ηθοποιών στη διανομή των ρόλων ως προς το φύλο, τη φυλή, την ηλικία και τη σεξουαλική προτίμηση των χαρακτήρων. Έτσι π.χ. η Μπέτι, η βικτωριανή Αγγλίδα καταπιεσμένη σύζυγος, παίζεται από άνδρα, ο μαύρος υπηρέτης από λευκό, ο σεξουαλικά καταπιεσμένος γιος από γυναίκα κ.ο.κ. Στο δεύτερο μέρος του έργου, που μας μεταφέρει εκατό χρόνια αργότερα, στο πολιτισμικό μωσαϊκό της σύγχρονης Αγγλίας, με τους ίδιους χαρακτήρες γερασμένους κατά είκοσι πέντε χρόνια μόνο, οι ρόλοι ανακατανέμονται στους ηθοποιούς συμβατικά πια, μια που τώρα κανένα πρόσωπο δεν καταπιέζεται από το κρατούν σύστημα, ώστε να κρύψει την πραγματική του ταυτότητα. Μόνο μια διανομή γίνεται αντισυμβατικά: ο ρόλος ενός μικρού κοριτσιού δίνεται στον άνδρα ηθοποιό που έπαιζε στο πρώτο μέρος το σκληρό Άγγλο διοικητή της αποικίας. Όπως εξηγεί η ίδια η Τσέρτσιλ, είναι ένας δηκτικός σχολιασμός για «τις διαδικασίες που εμπλέκονται στην εκμάθηση αυτού που θεωρείται ως σωστή συμπεριφορά για ένα κορίτσι» (CHURCHILL: 246). Γενικά η Τσέρτσιλ δίνει λεπτομερείς οδηγίες για την αντιστροφή ρόλων και ηθοποιών και αναλύει το σκεπτικό της καθώς και το αναμενόμενο αποτέλεσμα πάνω στους θεατές. Με τη χρήση της δια-φυλικής και διαφυλετικής μεταμφίεσης (που εγγίζει τα όρια του καρναβαλικού, με όλες τις ανατρεπτικές δυνατότητες που έχει επισημάνει ο Μπαχτίν) καταδεικνύεται το τεχνητό και αφύσικο της δυϊκής κατηγοροποίησης των ατόμων. Ειδικά η ασυμφωνία χρώματος, αμφίεσης και συμπεριφοράς με την κομορμιστική επίσημη ταυτότητα των χαρακτήρων αποδεικνύει ότι η φυλική ταυτότητα, σε συνάρτηση με φυλή, εθνότητα και σεξουαλική προτίμηση, είναι κοινωνικό κατασκεύασμα που επιτυγχάνεται με την επιβολή κανόνων κυρίως ένδυσης και συμπεριφοράς. Το έργο της Τσέρτσιλ λοιπόν αναπαριστά με θαυμάσιο θεατρικό τρόπο, που δεν υστερεί καθόλου σε χιούμορ και ειρωνεία, αυτό που αρκετά χρόνια αργότερα διατύπωσε θεωρητικά, αν και πάλι μέσω θεατρικής μεταφοράς, η φεμινίστρια θεωρητική Τζούντιθ Μπάτλερ, ότι δηλαδή αυτό που θεωρείται ως φυλική ταυτότητα του ατόμου δεν είναι παρά μια σειρά από θεατρικά δρώμενα: καλά μαθημένοι επαναλαμβανόμενοι ρόλοι θεατρίνων.

Η επιτυχία του έργου της Τσέρτσιλ είναι μια από τις πολλές ενδείξεις ανόδου και ανάπτυξης ενός διαφορετικού θεάτρου που προσπαθεί να

αρθρώσει διαφορετικές εμπειρίες του κόσμου από αυτές που έχει συνηθίσει στο κοινό του το κατεστημένο θέατρο του Δυτικού λευκού άνδρα μεσοαστού. Παρά τις ατέρμονες (αν και συχνά γόνιμες) αντιφάσεις της φεμινιστικής θεωρίας, η θεατρική αναζήτηση στην πράξη της από πλευράς γυναικών και άλλων περιθωριοποιημένων πολιτισμικών ομάδων προχωρεί σταθερά στην επίτευξη των στόχων της, που είναι κυρίως να διανοίξει και να χαρτογραφήσει ένα πεδίο για πολλαπλές εκδοχές αναπαράστασης και να προετοιμάσει τους θεατές για μια πρόσληψη του θεάματος απαλλαγμένη από τους άτεγκτους και αποκλειστικούς ερμηνευτικούς κώδικες της κυρίαρχης φυλο-φυλετικής τάξης και ιδεολογίας.

### Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. Η παράσταση σκηνοθετήθηκε από τη Jo Anne Akalaitis για το American Repertory Theatre το 1984.

2. Είναι παράδοξο πως, ενώ η θεωρία του θεάτρου καθεαυτή, κυρίως με τις έρευνες της Anne Ubersfeld και της Josette Féral, έχει προχωρήσει προς το πεδίο της ψυχοσημειωτικής (και ειδικότερα στο θέμα της επιθυμίας) ανεξάρτητα από τη φιλική θεωρία, παρουσιάζει μια ασυνέχεια με την μετέπειτα ανάπτυξη της φεμινιστικής θεατρικής θεωρίας, αφού αυτή η τελευταία εμφανίζεται ως παραφυάδα της φεμινιστικής φιλικής θεωρίας παρά της σύγχρονης θεωρίας θεάτρου. Σ' αυτό θα πρέπει να έπαιξε ρόλο η προτίμηση για τον φεμινιστικό προσανατολισμό της φιλικής θεωρίας παρά για μια καθαρόαιμη θεατρική επιστημολογία, ήδη προσαρμοσμένη στις ιδιαιτερότητες της σκηνής, αλλά όχι κατ' ανάγκην φεμινιστική.

3. Το άρθρο της Μάλβει δημοσιεύθηκε την ίδια χρονιά (1975) με τις συναφείς μελέτες του Κριστιάν Μετς στο *Communications* και διακρίνεται εμφανέστατα για την ευαισθησία του στον παράγοντα του κοινωνικοβιολογικού φύλου, κάτι που αφήνει αδιάφορο τον Μετς.

4. Ο Κριστιάν Μετς, αναφερόμενος και στο Φρόιντ και στις ειδικότερες μελέτες του Λακάν, μιλά για «σκοπική ορμή» και προτείνει τους όρους «scopophilia» και «voyeurism» αρχικά ως περίπου συνώνυμους. Όμως από την προσεκτική επιλογή στη χρήση τους μέσα στο κείμενό του συνάγεται ότι αναγνωρίζει λεπτές εννοιολογικές διαφορές (σύμφωνα με τη φροϊδική αντίληψη) και ότι ο δεύτερος όρος είναι φορτισμένος αρνητικά, όπως και ο αντίστοιχος ελληνικός «ηδονοβλεψία» (ΜΕΤΖ 58-60). Για την ελληνική βιβλιογραφία ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενημερωτική μελέτη του Νίκου ΚΑΤΣΑΡΟΥ *Η Γυναίκα στον Κινηματογράφο* (1989).

5. Επιλεκτικά αναφέρω: το άρθρο της Λους Ιριγκαρέ «Le Miroir de l'autre côté» (1973)· το Πρώτο Κεφάλαιο του βιβλίου των Σάντρα Γκίλμπερτ και Σούζαν Γκούμπαρ *The Madwoman in the Attic* (1979), επιγραφόμενο «The Queen's Looking Glass» και το βιβλίο της Τερέζας ντε-Λορέτις *Alice Doesn't* (1984), ειδικότερα την Εισαγωγή της· σημειωτέον ότι και το Πρώτο Κεφάλαιο του βιβλίου της επιγράφεται «Through the Looking-Glass», ακολουθώντας το μύθο της Αλίκης.

6. Μετά τον Ρολάν Μπαρτ, που είχε ήδη μιλήσει για τη «ρητορική της εικόνας» από το 1964, ο Ουμπέρτο Έκο στις πιο πρόσφατες έρευνές του έχει αποδείξει ότι η αντιστοιχία λέξης και εικόνας είναι σφαλερή. Αυτό που ονομάζουμε εικονικό σημείο είναι στην ουσία κείμενο, καμιά φορά και ολόκληρος λόγος και συνεπάγεται τη διαδικασία συγκρότησης κάποιου κώδικα (ECO 1978).

7. Ρολάν Μπαρτ, *Image, Music, Text* (1977). Ιδιαίτερα σημαντικό για την περίπτωση είναι το Κεφάλαιο «The Third Meaning».

8. Αξίζει να σημειωθεί πως το «cloud nine» είναι έκφραση που θ' αντιστοιχούσε στην ελληνική «στον έβδομο ουρανό». Επειδή πρόκειται για τίτλο έργου, προτίμησα την κατά λέξη μετάφραση για να μη χαθούν τελείως τα ίχνη του αγγλικού λόγου.

## Βιβλιογραφία

- BARTHES (Roland) 1972, *Mythologies*, μτφρ. Annette Lavers, New York: Hill & Wang.
- IDEM 1977, *Image, Music, Text*, μτφρ. Stephen Heath, New York: Hill & Wang.
- BUTLER (Judith) 1990, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», στο CASE 1990: 270-82.
- CASE (Sue-Ellen) 1988, *Feminism and Theatre*. Houndmills, Basingstoke/London: Macmillan.
- IDEM [επιμ.] 1990, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore/London: Johns Hopkins U.P.
- CHURCHILL (Caryl) 1985, *Plays: One*, London / New York: Methuen.
- CIXOUS (Hélène) «Aller à la mer» (1984), μτφρ. Barbara Kerslake, *Modern Drama* 27, 4: 546-48.
- DIAMOND (Elin) 1988, «Brechtian Theory / Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism», *Drama Review* 32, 1: 82-94.
- DOANE (Mary Ann) 1987, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington / Indianapolis: Indiana U.P.
- DOLAN (Jill) 1988, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor / London: UMI Research Press.
- ECO (Umberto) 1978, «Pour une reformulation du concept de signe iconique», *Communications* 29: 141-91.
- GILBERT (Sandra M.) / GUBAR (Susan) [επιμ.] 1979, *The Madwoman in the Attic*, New Haven / London: Yale U.P.
- IRIGARAY (Luce) 1973, «Le Miroir de l'autre côté», *Critique* 309.
- IDEM 1985, «The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine», στο *This Sex Which Is Not One*, μτφρ. Catherine Porter, Ithaca, New York: Cornell U.P.

- ΚΑΤΣΑΡΟΣ (Νίκος) 1989, *Η Γυναίκα στοί Κινηματογράφο*, Αθήνα: Αιγόχερως.
- KAPLAN (Ann E.) 1983, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York: Methuen.
- LAURETIS (Teresa de) 1984, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana U.P.
- IDEM 1985, «Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's cinema», *New German Critique* 34: 154-75.
- IDEM 1990, «Sexual Indifference and Lesbian Representation», στο CASE 1990: 17-39.
- METZ (Christian) 1982, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana U.P.
- MULVEY (Laura) 1975, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16, 3: 6-18.
- WARD-JOUBE (Nicole) 1991, *White Woman Speaks with Forked Tongue*, London / New York: Routledge.

## A b s t r a c t

Elsi SAKELLARIDOU, *Reorienting Spectator: The "Other" Theatre and the Revision of the Theatre Codexes*

In recent years social groups marginalized in terms of class, race, ethnicity, gender and sexual preference have tried, through their dynamic theatre practice, to subvert the hegemony of the white, middleclass, heterosexual male in the production and reception of spectacle. Feminist film and theatre theorists and practitioners in particular have already explored the mechanisms of the male gaze in the construction and interpretation of images (in parallel to the male construction of narrative and discourse) and experimented with new strategies which aim at destroying this exclusive inscription of male desire on the screen and the stage. Furthermore they are working towards forestalling instead a polyvocal subjective inscription in the filmic and theatrical text which would invite a similar multiplicity in audience reception.

