



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Η στήλη έχει στόχο την παρουσίαση νέων θεατρικών συγγραφέων μέσα από πρωτότυπες παρουσιάσεις ή/και συνεντεύξεις, με απώτερο σκοπό τη γνωριμία τους με το θεατρικό κοινό και τους επαγγελματίες του θεάτρου. Επιπλέον, στη στήλη θα παρουσιάζονται και νέα θεατρικά κείμενα, τονίζοντας τόσο τη σπουδαιότητα της διερεύνησης του θεατρικού ρεπερτορίου όσο και της ανάδειξης της νέας ελληνικής δραματουργίας. Παράλληλα επιχειρείται η ιστορική αναδρομή σε σημαντικές παραστάσεις έργων της ελληνικής δραματουργίας, και ο τρόπος με τον οποίο αυτά πλέον προσεγγίζονται μέσα από νέες σκηνοθετικές αναγνώσεις.

Η γυναίκα ως σιωπηλή παρουσία / εκκωφαντική απουσία – Ο άντρας ως αφήγημα

Ακη Δήμου – *Τα λουλούδια στην κυρία, Ντέστιν*: Μια παράλληλη ανάγνωση

Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου

Περίληψη: Σε δύο φαινομενικά «ανάλαφρες» κωμωδίες, που στην πραγματικότητα συνιστούν δύο ιδιότυπα «θυέστεια δείπνα», το εκάστοτε απόν θηλυκό και αρσενικό καταναλώνεται ανηλεώς αντίστοιχα από τους «άλλους» και τις «άλλες». Στα *λουλούδια στην κυρία*, ένα έργο για τρεις άντρες, η γυναίκα λάμπει κυριολεκτικά διά της απουσίας της. Υπάρχει μόνο μέσα από σύμβολα, στερεότυπα, και εκδοχές της στην πατριαρχική κουλτούρα. Η αντικειμενοποίησή της ως «θέαμα» μαζί και η υποτιθέμενη λατρεία και εξιδανίκευσή της ως «ωραίο φύλο» αναπαράγονται και φωτίζονται στις πραγματικές τους διαστάσεις ως βία. Η τελική, τελετουργική της «εκτέλεση» καταναλώνεται και αυτή ως θέαμα. Στο *Ντέστιν*, έργο για δύο γυναίκες, ο άντρας απουσιάζει εξίσου εκκωφαντικά – μήπως εδώ εκούσια; Καθένα από τα δύο έργα μοιάζει να είναι το συμμετρικό του άλλου. Από τα δύο δίπολα «εκείνοι/η άλλη»-«εκείνες/ο άλλος» ποιος «πόλος» δικαιώνεται –αν δικαιώνεται- κάθε φορά; Και ποιος διασώζεται;

Λέξεις-κλειδιά: αντικειμενοποίηση, θέαμα-δράμα, κατανάλωση, πατριαρχία, απουσία

*Ἡ πρὸς τὴν γυναῖκα θεραπεία μοιάζει κατὰ πολὺ τὰς θωπείας,
τὰς ὁποίας πολλοὶ ἐπιδαψιλεύομεν εἰς τοὺς σκύλους μας, ὀλίγα δευτερόλεπα πρὶν τοὺς καταφέρωμεν
τὴν κλωτσιάν.*

(Βλάσης Γαβριηλίδης αναδημοσίευση ἀπὸ τὴν Ακρόπολη 1896)

Σύμφωνα με την φιλόλογο ερευνήτρια και θεωρητικό του φεμινισμού Patricia Schroeder, το να υποθέσουμε ότι οι παραδοσιακές θεατρικές φόρμες είναι ενδογενώς «αρσενικές», είναι μια



ουσιοκρατική θέση, τόσο όσο και η αντίστοιχη υπόθεση ότι οι πειραματικές, μοντερνιστικές φόρμες είναι αυτομάτως «θηλυκές», ή ότι αναπόδραστα ανατρέπουν το πατριαρχικό status quo.⁴³ Βέβαια, ο μαρξιστικός-υλιστικός φεμινισμός ασκεί αυστηρή κριτική στο παραδοσιακό, ρεαλιστικό θέατρο, με το επιχείρημα ότι αναπαράγει δήθεν πιστά επί σκηνής, μια τεχνητή «πραγματικότητα» εκτός σκηνής, πλασάροντας ως «αλήθεια» μία κατασκευή, αποφεύγοντας να αναδείξει τους μηχανισμούς που την συγκροτούν και λησμονώντας ότι, όπως είχε εύστοχα πει ο Βρετανός φιλόσοφος Raymond Williams, *το νόημα δεν εκφράζεται απλώς, αλλά μάλλον παράγεται*.⁴⁴ Και είναι γεγονός ότι υπάρχουν πολλά επιχειρήματα εναντίον αυτής της μονομερούς θέσης, που, με μία υπεραπλουστευτική γενίκευση απορρίπτει συλλήβδην τον ρεαλισμό ως συντηρητικό, «κακό», «λάθος». Ωστόσο, είναι επίσης γεγονός ότι πολύ συχνά αυτή η τάση, με το πρόσχημα της αληθοφάνειας και της δήθεν καταγγελίας, απλώς αναπαράγει και διαιωνίζει συντηρητικά σχήματα, κλείνοντας το μάτι στον περιβόητο «μέσο θεατή» -που κι αυτός είναι βέβαια μια τεχνητή κατασκευή, αλλά υπάρχει πάντα ως δυνατότητα, μια δυνατότητα που ο κακός ρεαλισμός υποθάλλει και προάγει.

Ο Λούκατς χαρακτήρισε το ρεαλιστικό θέατρο ως “το είδος της αστικής τάξης” στο άρθρο του «Η Κοινωνιολογία του σύγχρονου δράματος»⁴⁵. Στο μέτρο που η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας είναι αδύνατη και θα ήταν κατά πάσα πιθανότητα και αφόρητα πληκτική, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι αυτή, η πραγματικότητα, δεν αναπαρίσταται ούτε απεικονίζεται καθολικά, αλλά διαμεσολαβείται ως αφήγημα. Για τον Λούκατς, το ρεαλιστικό θέατρο γράφεται από αστούς για αστούς, για τον μαρξιστικό φεμινισμό από άντρες για άντρες, μέσα από μια αρσενική οπτική, καταγράφοντας και κανονικοποιώντας την «αρσενική» εμπειρία· αυτού του είδους το θέατρο –το οποίο δεν γράφεται απαραίτητα από άντρες, υπάρχουν και πολλές γυναίκες δραματουργοί που ενστερνίζονται την «ανδροκεντρική» θέαση του κόσμου– αποκλείει την υποκειμενικότητα της γυναίκας, εγγράφοντάς την ως «Αντικείμενο», ειδικά στο ερωτικό πεδίο: είτε ως «σκοτεινό αντικείμενο του πόθου» είτε ως «μακρινό και απροσπέλαστο όνειρο», είτε ως γήινη σεξουαλική οντότητα, ετεροκαθορίζεται από την ανδρική ματιά. Και, όταν αντενεργεί, εύκολα εκπίπτει σε γυναίκα-αράχνη, «διαβολική γυναίκα», δηκτικό αιδόιο (vagina dentata), πόρνη.

Στον ιδιότυπο «λυρικό ρεαλισμό» του Άκη Δήμου, όπως τον έχει καταχωρίσει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος,⁴⁶ η γυναίκα κατέχει ξεχωριστή θέση. Στα πιο ποιητικά του έργα, αναφέρω ενδεικτικά τα *Απόψε η μουσική*, *Αλμυρός ουρανός, ...Και Ιουλιέτα*, *Ανδρομάχη ή τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας*, έχει ισχυρή παρουσία, αρθρώνει λόγο, είναι αυτόνομη και αυθύπαρκτη. Στα περισσότερα ρεαλιστικά του, ιδιαίτερα στις κωμωδίες, υποχωρεί, οι καταστάσεις, παρά τον υποφώσκοντα, συχνότατα και έκδηλο σουρεαλισμό τους, έχουν ένα μάλλον συμβατικό υπόβαθρο και μία εκ πρώτης όψεως ξεκάθαρα ανδρική οπτική.

Τα λουλούδια στην κυρία καθώς και το *Ντέστιν* ανήκουν τυπικά σε αυτή την κατηγορία. Το πρώτο, έργο φαινομενικά αντρικό, μια ρεαλιστική slice of life, ρίχνει μια φευγαλέα αλλά διεισδυτική ματιά στα έργα και τις –έξι- ημέρες ενός τυχαίου Σεπτεμβρίου, σύμφωνα με την εισαγωγική σκηνική οδηγία, τριών νεαρών συγκατοίκων και μίας αόρατης σε εμάς –μήπως και σ' αυτούς;- γυναίκας που κατοικεί στην απέναντι πολυκατοικία. Το δεύτερο, αντίστοιχα εκ πρώτης όψεως γυναικείο, έργο «δωματίου» όπως και *Τα λουλούδια*, φωτογραφίζει δύο καλοκαιρινά

⁴³ Schroeder, *The Feminist Possibilities of Dramatic Realism*. 1996 σελ. 25

⁴⁴ Williams 1977 σελ. 166

⁴⁵ Lukacs 1965 σελ. 147

⁴⁶ Δήμου, 2006 α' σσ.8-9



βράδια, ένα πρωινό και μία εκπληρωμένη (;) ερωτική φαντασίωση δύο γυναικών, με πρωταγωνιστή τον *Ντέστιν*, έναν επίσης αθέατο σ'εμάς, ωστόσο πλήρως περιγεγραμμένο και απολύτως οικείο άνδρα.

Ο Δήμου φιλοτεχνεί λοιπόν τις δύο περισσότερο –συνειδητά ή ασυνείδητα–«λακανικές» κωμωδίες του, εξεικονίζοντας και δραματοποιώντας την απουσία του άλλου. Ο *Άλλος* και η *Έλλειψη* του, κομβικές έννοιες στη λακανική ανάλυση, συνθέτουν το υπέδαφος της επιθυμίας.⁴⁷ Για τον Λακάν, το Εγώ, αδυνατώντας να αυτοπροσδιοριστεί ως Όλον,⁴⁸ στρέφεται, ως εκ τούτου, προς το Άλλο, το οποίο είναι αντίστοιχα λειψό και αδυνατεί κι αυτό με τη σειρά του να υπάρξει σε μια ολότητα. Η ελλειπτική και θραυσματική σχέση που οικοδομείται, εντείνει την έλλειψη, γιγαντώνοντας έτσι την Επιθυμία: μία επιθυμία καταδικασμένη να μείνει ανικανοποίητη, δεδομένης και της μη πληρότητας του Άλλου, αλλά και της ανεπαρκούς διαμεσολάβησης της γλώσσας, που δεν μπορεί, λόγω της μοιραία ρευστής σχέσης μεταξύ σημασιόμενου και σημαίνοντος, να αποτυπώσει επαρκώς το Αντικείμενο της Επιθυμίας. Η επιθυμία λοιπόν είναι καταδικασμένη να μείνει στην περιοχή του ανικανοποίητου αλλά και του ανείπωτου.⁴⁹

Μέσα από αυτό το πρίσμα και με αυτήν την ανάγνωση, και το *Ντέστιν* και *Τα λουλούδια* περιστρέφονται γύρω από την αναζήτηση ενός αόρατου, λακανικού Άλλου: Η γλώσσα προστρέχει εναγωνίως να τους συνδράμει, περιγράφοντας πρόχειρα το αόρατο σημανόμενο με τα σημαίνοντα «αρσενικό-θηλυκό», τα οποία ουσιαστικά λειτουργούν ως μετωνυμίες. Ο κενός χώρος ανάμεσα στο σημαίνον του αρσενικού-θηλυκού και το ανείπωτο σημανόμενο, καλύπτεται στην περίπτωση του θηλυκού στα *Λουλούδια* από τη *χρήση-εξουσία* στην δε περίπτωση του αρσενικού στο *Ντέστιν* από την *προσδοκία* σχέσης.

Και στα δύο έργα ο Δήμου αφήνει το σημανόμενο στη σκιά, επιτρέποντας να εμφιλοχωρήσει η αμφιβολία: Υπάρχουν άραγε στ'αλήθεια ο φευγάτος Ντέστιν και η «Κυρία» απέναντι; Ο πρώτος λανθάνει στις αφηγήσεις των γυναικών, διαφεύγει, διχάζεται σε δύο πιθανές εκδοχές, εξιστορείται και καταγγέλλεται, εναλλάσσει τους ρόλους *αντικείμενο πόθου/θυμού* και μ'ένα τελικό κλείσιμο ματιού υπερβαίνεται: «*Και στο σπίτι μας να κοιμάται κάποιος δε θα μας νοιάζει*» λέει η Άννα, «*θα ζυπνήσει με τ'αηδόνια και θα φύγει...*»⁵⁰ Το ζητούμενο και στις δύο περιπτώσεις είναι μια ερωτική νύχτα· στα *Λουλούδια* δεν κατορθώνεται, οι τρεις άνδρες μοιάζουν ανήμποροι να δουν το απέναντι *Σώμα* ως *Πρόσωπο*, πέρα από την χρηστική γι'αυτούς σήμανσή του, και το έργο κλείνει με την τελετουργική θανάτωση αυτού του σώματος. Παρότι ολόκληρο το έργο περιστρέφεται ηδονοβλεπτικά γύρω από το *θέαμα* του ποθούμενου αντικειμένου, οι «θεατές» αποδεικνύονται εν τέλει τυφλοί, ελλειπείς και κατά βάθος αδιάφοροι απέναντι στο *δράμα* του.⁵¹ Το τελικό coup de théâtre της «εκτέλεσής» του, το μετακινεί οριστικά στην περιοχή της φαντασίωσης αλλά και του εφιαλτικά «πραγματικού»: Η ύπαρξή του ακυρώθηκε προτού καν το δούμε!

Μια κωμωδία... bitter ήταν ο υπότιτλος στο πρώτο ανέβασμα των *Λουλουδιών* το 1999⁵². Η χαλαρή αλλά έντεχνα κλιμακούμενη πλοκή περιστρέφεται γύρω από την τραγικά ατελέσφορη στρατηγική που αναπτύσσουν οι τρεις φίλοι για να προσεγγίσουν τη γυναίκα. Συνοπτικά,

⁴⁷ Σταυρακάκης, 2010 σσ. 27-28

⁴⁸ Fink 1995 σσ. 53-55

⁴⁹ Σταυρακάκης, 2010 σελ.96

⁵⁰ Δήμου, 2006β' σελ.241

⁵¹ Περισσότερα για την διάκριση drama/spectacle βλ. Nikolay Evreinov *An Introduction to Monodrama* στο *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists* σελ.183

⁵² Θίασος *Νέες Μορφές*, Θεσσαλονίκη 1999. Σκηνοθ. Μαγδαληνή Μπεκρή



εξελίσσεται σε τρεις φάσεις: Παρατήρηση-θαυμασμός-πόθος/τυχαίες συναντήσεις/πρόσκληση σε πάρτυ γενεθλίων. Και τα τρία αυτά στάδια τα παρακολουθούμε διαμεσολαβημένα, ως αφηγήματα από τους τρεις άντρες. Ως αφήγημα περνούν από το σώμα του έργου και στιγμιότυπα από τη ζωή τους, αναμνήσεις, σπαράγματα εμπειριών, στοιχεία της ταυτότητάς τους. Τυπικό έργο δωματίου, τα πάντα συμβαίνουν μέσα στο διαμερισμάκι όπου συγκατοικούν οι τρεις στα πρόθυρα της ενηλικίωσης νεαροί, με τα κλισέ και τα πατριαρχικά στερεότυπα στα οποία είναι παγιδευμένοι να παράγουν μία σχεδόν κλειστοφοβική αίσθηση. Έργο ενηλικίωσης το χαρακτηρίζει ο συγγραφέας,⁵³ ενώ ο Σάββας Πατσαλίδης το θεωρεί σχόλιο πάνω στην κοινωνία του θεάματος, στην πρωτοφανή για τα δεδομένα του 1999 όπου πρωτοπαραστάθηκε, εξάπλωση της χρήσης του διαδικτύου και τα παραφερνάλιά της, στην σταδιακή παθητικο-ποίηση και αδρανοποίηση της κοινωνίας, στην έκπτωση του Προσώπου σε θεατή. Ως εκ τούτου και ο έρωτας και το ερωτικό αντικείμενο εκπίπτουν σε θέαμα,⁵⁴ ένα ιδιότυπο θέατρο εν θεάτρω. Το εγκιβωτισμένο θέαμα που καταναλώνουν και εν τέλει κατασπαράσσουν οι τρεις άρρενες πρωταγωνιστές, μένει αθέατο και κυρίως ανώνυμο για εμάς. Όχι επειδή είναι «άπιαστο και αιθέριο», «ιδανική γυναίκα», «φύση ρομαντική», «μυστηριώδης θηλυκή ύπαρξη», όπως συμφώνησαν σχεδόν ομόφωνα οι κριτικές που γράφτηκαν για το έργο, αλλά απλώς επειδή είναι επί της ουσίας ανύπαρκτο και χωρίς σημασία. Πράγματι, επίσης, είναι ένα έργο ενηλικίωσης, μιας ενηλικίωσης που επιτελείται με τον ίδιο θλιβερό και άχαρο τρόπο των προπατόρων των τριών νεαρών: πνιγμένη στα έμφυλα κλισέ, στην έμφυλη λεκτική, ακόμα και σωματική βία, στο φτηνιάρικο σεξ που βιώνεται ως εξευτελισμός της γυναίκας, στις βρισιές και στην «αντρίλα».

Το κείμενο βρίθει, ασφυκτιά σχεδόν, από μισογυνικό λόγο και αφορισμούς τύπου: «*Ό,τι και να σου είπε φούμαρα, άμα δεν το κατάπιε*»⁵⁵, εννοώντας την καταναγκαστική πεολειχία ως απόδειξη αγάπης, ή «*Αυτό μου έλειπε, μετά από κάθε τσιμπούκι να τρέχω για βέρες*»⁵⁶, αναπαράγοντας τον παγιωμένο μύθο της πονηρής γυναίκας που επιζητά να «τυλίξει» το ανυποψίαστο αρσενικό. Στον κόσμο τους, οι τρεις είναι «τέρατα» (*Τα τραβεστόνια που έφερνες εδώ μέσα; Άσχημα σαν τέρατα*)⁵⁷ ενώ η γυναίκα στην καλύτερη περίπτωση είναι ντεκόρ στις ηδονοβλεπτικές τους φαντασιώσεις, στη χειρότερη απλά χρηστικά αντικείμενα, αναλώσιμα υλικά, σκεύη ηδονής ή οικιακές βοηθοί: *Το καλύτερο κορίτσι, μαλάκα! Οι καλύτερες μακαρονάδες*,⁵⁸ λέει πάλι ο Νικήτας, αναφερόμενος στην πρώην κοπέλα του Γρηγόρη, η οποία έχει υποστεί ακραία σωματική κακοποίηση από αυτόν, όπως ομολογείται με απόλυτη φυσικότητα, ενώ δεν καταγγέλλεται καν, μόνο σχολιάζεται χλιαρά ως προϊόν «παρεξήγησης». Στον κόσμο τους, καμιά γυναίκα δεν μπορεί να διαθέτει χρήματα και οικονομική αυτοτέλεια, τουλάχιστον όχι ως αποτέλεσμα νόμιμης εργασίας. Υποθέτουν ότι η «απέναντι» είχε πολλά χρήματα στο πορτοφόλι της γιατί *θα παίρνει βίζιτες*, ή θα είναι ντίλερ ναρκωτικών.⁵⁹ Τα κλισέ διαδέχονται το ένα το άλλο. Είτε η γυναίκα μέσα σε ποιητικές εκλάμψεις εξιδανικεύεται, είναι το μακρινό, απρόσιτο αντικείμενο πόθου που τοποθετείται στην περιοχή του ανέφικτου, είτε εκπορνεύεται με την ίδια

⁵³Πρόγραμμα παράστασης από την ομάδα *Teatro ma non troppo*, Αθήνα, *Από μηχανής θέατρο* 2014. Σκηνοθ. Γιώργος Παλούμπης

⁵⁴Εφημ. *Αγγελιοφόρος* 12/12/1999

⁵⁵Δήμου 2006α' σελ.192

⁵⁶Ο.π.σελ.193

⁵⁷Ο.π. σελ.233

⁵⁸Ο.π. σελ.212

⁵⁹Ο.π. σελ.224



άνεση και ευκολία. Αγία ή πόρνη; Σαν τα *παιδάκια του Ζαχαρία* ή σαν ένα ψέμα που περπατάει,⁶⁰ Φαίνεται να είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Στο στερεοτυπικά «γυναικείο» *Ντέστιν* παρελαύνουν όλα τα αντίστοιχα κλισέ που θέλουν τη γυναίκα πιο «σοβαρή», λιγότερο καταναλωτική και περισσότερο απαιτητική στην ερωτική σχέση: συγκρατημένος κυνισμός που κρύβει πικρία και διάψευση, άντρες που στάθηκαν «λίγοι», άσκοπες θυσίες, ιψενικά τρίγωνα με τη γυναίκα ως συνήθως στον ρόλο του loser (η Ρεβέκκα έχει χάσει τον ύπνο της προκειμένου να ανταποκριθεί στη σχέση με τον παντρεμένο συνάδελφο⁶¹) σχέσεις συμβιβασμού (η Άννα φυτοζωεί σ'έναν πληκτικό «αρραβώνα» απ'όπου δεν τολμά να φύγει), σαρκοβόρες, ανταγωνιστικές μητέρες, αυτό-υποτίμηση (...*μετά το πρώτο, δεύτερο πήδημα θα περάσεις στις ανεπιθύμητες*⁶²), ανάγκη για στοργή και τρυφερότητα (...*τι να το κάνω το δαχτυλίδι ρε; Εγώ για το χάδι πήγαινα.*⁶³) και πολλές φαντασιώσεις, οι οποίες όμως εδώ επικυρώνονται με την τελική, κρυφή ανατροπή της διαφορούμενης πραγμάτωσής τους.

Και στα δύο έργα το ποθητό αντικείμενο είναι ένα και οι διεκδικητές του περισσότεροι: τρεις άνδρες στα *Λουλούδια* και δύο γυναίκες στο *Ντέστιν*. Στο πρώτο δεν διαφαίνεται ίχνος ανταγωνισμού, ουσιαστικά κανείς δεν διεκδικεί τη γυναίκα, όλοι θέλουν να την καταναλώσουν ως βρώσιμο σώμα, δεν ζηλεύουν ο ένας τον άλλο, γιατί δεν επιδιώκουν την αποκλειστικότητα της σχέσης. Στο δεύτερο, οι δύο γυναίκες διεκδικούν ξεκάθαρα το αρσενικό, ως πρόσωπο και δευτερευόντως ως σώμα. Τον «αφηγούνται» ως ολότητα και, διόλου τυχαία, στο φινάλε ο θεατής έχει μια πλήρη εικόνα του: (*Δεν είναι ωραίος... Έχει κάτι απροσδιόριστο... Χωρισμένος με μια κόρη*⁶⁴...*Ονειρεύεται να κάνει τον γύρο του κόσμου.*⁶⁵) Επιπλέον, μετά την υποτιθέμενη ερωτική νύχτα, η Ρεβέκκα ισχυρίζεται με κάποια πικρία ότι ο άνδρας έδειξε προτίμηση στην Άννα: *Να σε καταβροχθίσει ήθελε*...⁶⁶ Ταυτόχρονα, στην πορεία του έργου μαθαίνουμε σχεδόν τα πάντα για τη ζωή των γυναικών: Για τις αδιέξοδες, ανούσιες και μηχανικές σχέσεις τους, τις ματαιωμένες προσδοκίες που τις οδηγούν σε φαντασιώσεις και ανήσυχα όνειρα με τη φευγαλέα αλλά αποκαλυπτική μαρτυρία των πατριαρχικών στερεοτύπων, που, μασκαρεμένα σε «κοινωνικές επιταγές» τις ταλανίζουν: Η καταπιεστική, απορριπτική μητέρα της Άννας, η Τέλεια Ομορφιά ως γυναικείο καθήκον μαζί και άπιαστο ιδεώδες, η τεκνοποιία ως ολοκλήρωση –χαρακτηριστικό το όνειρο της Ρεβέκκας με την Άβα Γκάρντνερ που κρατάει ένα μωρό.⁶⁷

Για να το θέσουμε απλά, στα *Λουλούδια* τα τρία «αρσενικά» δεν στάθηκαν αντάξια του παρόντος/απόντος «θηλυκού», και αντίστοιχα, το ένα «αρσενικό» *Ντέστιν* (πόσο βαθιά ειρωνικό, αλήθεια, το παρώνυμο!) σταθερά απόν, στάθηκε υπερβολικά «λίγο» για τα δύο «θηλυκά» και ίσως, μ'ένα τελικό αμφίσημο κλείσιμο ματιού, αχρείαστο! (*Και στο σπίτι μας να κοιμάται κάποιος δε θα μας νοιάζει[...]* *Θα ξυπνήσει με τ'αηδόνια και θα φύγει*⁶⁸) Η φαινομενική, επισφαλής συμμετρία των δύο έργων υπονομεύεται σοβαρά από τον τρόπο που προσεγγίζει ο συγγραφέας τα στερεότυπα «αρσενικού-θηλυκού», τεντώνοντάς τα ως τα άκρα, ενίοτε ξεχειλώνοντάς τα, εκθέτοντάς τα ως φτηνά κλισέ, αλλά τεχνηέντως αναδεικνύοντας τα ψήγματα εγκυρότητας που τα διαιωνίζουν μέσα

⁶⁰ Ο.π. σελ.235

⁶¹ Δήμου 2006β', σελ.194

⁶² Ο.π. σελ.220

⁶³ Ο.π. σελ.234

⁶⁴ Ο.π. σελ.205

⁶⁵ Ο.π. σελ.208

⁶⁶ Ο.π. σελ.233

⁶⁷ Ο.π. σελ.215

⁶⁸ Ο.π. σελ.241



στον πατριαρχικό φαύλο κύκλο: Η πατριαρχία δημιουργεί μόνο θύματα, «αρσενικά» και «θηλυκά», στα έργα του Δήμου όμως η γυναίκα διασώζεται ως Πρόσωπο μέσα από την επίγνωση, την δυνατότητα να κοιτάξει βαθύτερα τον εαυτό της και να αρθρώσει πιο πολύπλοκα αιτήματα. Επομένως, το στερεότυπο του *ευαίσθητου θηλυκού vs σκληρού αρσενικού* που συνήθως επιστρατεύεται για να περιχαρακώσει τους έμφυλους κοινωνικούς ρόλους και να οριοθετήσει το κοινωνικό φύλο, χρησιμοποιείται εδώ για να εκθέσει τους άνδρες ως θύτες και θύματα εν πλήρει αγνοία φωτίζοντας παράλληλα τις γυναίκες ως περισσότερο σύνθετα και ενδιαφέροντα Πρόσωπα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- [Case, S. E.](#) (1990). *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre*. Johns Hopkins University Press.
- Fink, B. (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton University Press.
- Howe-Kritzer, A. et al. (1999). *The Cambridge companion to American women playwrights*. Cambridge University Press.
- Lukacs, G. (1965) The Sociology of Modern Drama. *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 4 (Summer, 1965), pp. 146-170
- Pushkin, A. et al. (1981) *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists, An Anthology*. Slavic series Nr 5. University of Texas Press.
- [Schroeder, P. R.](#) (1996). *The feminist possibilities of dramatic realism*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Thomas, J. (2015). *Towards Gender Inclusive Representation in the Theatre: The Actor and the Spectator*. Thesis for the Degree of Master of Arts Susquehanna University.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.
- Δήμου, Α. (2006) *Άπαντα τα θεατρικά τ. α΄*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δήμου, Α. (2006) *Άπαντα τα θεατρικά τ. β΄*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σταυρακάκης, Γ. (2010) *Ο Λακάν και το πολιτικό*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Σταυρακάκης, Γ. (2012) *Η λακανική αριστερά*. Αθήνα: Σαββάλας.

Βιογραφικό: Η Κατερίνα Θεοδωράτου γεννήθηκε στην Κεφαλονιά. Σπούδασε Γαλλική Φιλολογία και Θεατρολογία στο Ε.Κ.Π.Α., όπου και ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό της, στο Τ.Θ.Σ. Κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε θεατρικά προγράμματα (Εθνικό Θέατρο, Μεταξουργείο, Ροές, Θ.Ο.Κ. κ.ά.) καθώς και σε λογοτεχνικά περιοδικά της Αθήνας και της Κύπρου (*Μανδραγόρας, Άνευ, Θέματα Λογοτεχνίας-Εκδ. Γκοβόστη, Παιδεία και Κοινωνία-εφημ.Αυγή* κ.λπ.) και σε sites όπως το diastixo.gr, το fractal, το varelaki κ.ά.. Διδάσκει Θεατρική Αγωγή στην Α΄βάθμια Εκπαίδευση. Έχει μόνιμη στήλη θεατρικής κριτικής στο περιοδικό *Κοράλλι* και είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <theokat2@hotmail.com>