

**ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ**

ΜΑΡΙΝΑ-ΖΩΗ-ΑΦΕΝΔΡΑ ΜΕΡΓΟΥ

***Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ***

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ 2014

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΑΡΩΝΗ-ΤΣΙΧΛΗ

ΜΕΛΟΣ: ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ

ΜΕΛΟΣ:ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Φύλο: Εννοιολογικοί Προσδιορισμοί	
1.1 Το κοινωνικό φύλο στη φεμινιστική σκέψη	19
1.2 Στερεότυπα, κοινωνικές προκαταλήψεις και διακρίσεις	24
1.3 Στερεότυπα των ρόλων των φύλων και σεξισμός	25
1.4 Αρρενωπότητα και θηλυκότητα ως ταυτότητες φύλου	29
1.5 Οι παραδοσιακοί κοινωνικοί ρόλοι των δυο φύλων στην οικογένεια. Μητρότητα-Πατρότητα	32
1.6 Ο κατά φύλο διαχωρισμός της εργασίας.....	34
1.7 Φύλο και σεξουαλικότητα	36
1.8 Η έννοια της πατριαρχίας στη φεμινιστική σκέψη	38
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η αναπαράσταση του φύλου στη φεμινιστική θεωρία και τη λογοτεχνική κριτική	
2.1 Αναπαράσταση της γυναίκας στην ανδρική λογοτεχνία	41
2.2 Αναπαράσταση της γυναίκας από γυναίκες συγγραφείς	46
2.3 Αναπαράσταση του φύλου και γυναικεία γραφή στη γαλλική φεμινιστική σκέψη	52
2.4 Φύλο και λογοτεχνία στο τρίτο φεμινιστικό κύμα	58
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η αόρατη ιστορία της ελληνικής γυναικείας δραματουργίας	
3.1 19 ^{ος} Αιώνας	63
3.2 1900-1940	73
3.3 1941-1960	80
3.4 1961-1980	88
3.5 1981-2008	94

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Μεθοδολογία

4.1	Σύσταση σώματος θεατρικών έργων προς ανάλυση	113
4.1.α	Προσδιορισμός της χρονολογικής περιόδου	113
4.1.β	Θεματολογία και περιλήψεις των προς ανάλυση έργων	115
4.1.γ	Πρώτη παρουσίαση και πρώτη έκδοση των προς ανάλυση έργων	119
4.2	Ανάπτυξη Ερευνητικής Μεθοδολογίας: Κριτική Ανάλυση Λόγου	122
4.3	Θεματικές κατηγορίες	125
4.3.α	Οικογένεια	126
4.3.β	Εργασία	126
4.3.γ	Σεξουαλικότητα	126

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Ανάλυση των έργων

5.1	Ρόλοι των δύο φύλων στην οικογένεια	127
5.2	Ρόλοι των δύο φύλων στην εργασία	161
5.3	Αναπαράσταση του φύλου και σεξουαλικότητα	207

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

237

ΕΠΙΜΕΤΡΟ. Καταγραφή των έργων της γυναικείας δραματουργίας

A.	Τα έργα κατά δραματουργό	246
B.	Τα έργα κατά χρονολογική περίοδο	273

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

300

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Όταν πρωτοξεκίνησα την έρευνα της διδακτορικής μου διατριβής ο αριθμός των γυναικών δραματουργών που γνώριζα ήταν διψήφιος. Κίνητρο στην ενασχόληση μου με το συγκεκριμένο αντικείμενο υπήρξε η ιστορία της ζακυνθινής δραματουργού Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, η οποία, πραγματικά κεκλεισμένων των θυρών μέσα στο αρχοντικό της οικογένειας της, συνέγραψε μια πλούσια συλλογή θεατρικών έργων και άλλων πονημάτων, τα οποία σχεδόν όλα έχουν χαθεί, καθώς και η αυτοβιογραφία της που με συγκίνησε βαθύτατα. Η τεράστια αγάπη που έχω για το θέατρο και τη δραματουργία και η ορατή απουσία της πλειονότητας των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών σε σχέση με τους ομότεχνους τους άνδρες από τις θεατρικές σκηνές, τα ερευνητικά πονήματα, ακόμα και τα βιβλιοπωλεία με οδήγησαν στη διερεύνηση του συγκεκριμένου ερευνητικού θέματος.

Έτσι λοιπόν ξεκίνησα αυτό το μακρύ και δύσκολο ταξίδι, το οποίο αποδείχτηκε ιδιαίτερα περιπετειώδες, καθώς ο αριθμός των δραματουργών από διψήφιος έγινε τριψήφιος και οι αόρατες δραματουργοί εμφανίζονταν μπροστά μου στα πιο απίθανα σημεία. Στη συγκεκριμένη διατριβή φυσικά δεν θα κατορθώσω να μιλήσω διεξοδικά για όλες τις Ελληνίδες δραματουργούς, αλλά θα επικεντρωθώ στη σκιαγράφηση του τοπίου της σύγχρονης γυναικείας δραματουργίας στην Ελλάδα και τις ιδεολογικές και πολιτικές διαστάσεις της, καθώς πιστεύω ότι μέσα από το συγκεκριμένο θέμα αντανακλάται η κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική ταυτότητα της χώρας μας και οι ιδέες που διαμορφώνουν και διαπλάθουν τις ταυτότητες και αντιλήψεις των κοινωνικοπολιτισμικών της υποκειμένων, ενός εκ των οποίων είμαι και εγώ.

Σε αυτό το σημείο θέλω να ευχαριστήσω ολόψυχα τα μέλη της τριμελούς μου επιτροπής, την επιβλέπουσα της διατριβής μου Καθηγήτρια κα Καίτη Αρώνη-Τσίχλη, την Καθηγήτρια κα Άννα Ταμπάκη και την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κα Δέσποινα Παπαδημητρίου για την καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές που μου έδωσαν κατά τη διάρκεια της διδακτορικής μου έρευνας. Επίσης, είμαι ευγνώμων στον Καθηγητή κο Στέφανο Παπαγεωργίου, για την καθοδήγησή του στα πρώτα βήματα της διατριβής μου και την

υποστήριξή του καθ'ολη τη διάρκεια διεξαγωγής της. Ευχαριστώ επίσης την Επίκουρη Καθηγήτρια κα Ιωάννα Βώβου για τις συζητήσεις μας και τις συμβουλές της που βοήθησαν σημαντικά στην τελική οριοθέτηση της ερευνητικής μου θεματολογίας. Τις θερμές μου ευχαριστίες θέλω επίσης να δώσω στην Επίκουρη Καθηγήτρια κα Κλεοπάτρα Διακογιώργη για τις εύστοχες και ουσιαστικές παρατηρήσεις και συμβουλές της που υπήρξαν κομβικής σημασίας για την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής. Οφείλω ευχαριστίες στη Διδάκτωρα του Παντείου Παν/μίου κα Αγγελική Συνοδινού για την ενθάρρυνση που μου προσέφερε στο ξεκίνημα αυτής της διατριβής. Ξεχωριστή θέση στις ευχαριστίες μου κατέχει η φιλόλογος και φίλη μου κα Αδαμαντία Φυτιλή για την ανεκτίμητη βοήθεια της και την ατελείωτη ηθική υποστήριξή της από την αρχή μέχρι το τέλος της διδακτορικής μου διατριβής. Επίσης, ευχαριστώ το σύντροφο μου Γιώργο Καρτάλο για την κατανόησή, υπομονή και εμπύχωση του καθ'ολη τη διάρκεια της προσπάθειάς μου. Πάνω απ' όλα, είμαι ευγνώμων στους γονείς μου, Ιωάννη και Ευαγγελία Μέργου για την ολόψυχη αγάπη και υποστήριξή τους όλα αυτά τα χρόνια. Τέλος αφιερώνω τη διατριβή μου στη Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου με την οποία πρωτοξεκίνησα αυτό το ερευνητικό πόνημα και δυστυχώς έφυγε από τη ζωή πολύ σύντομα και πριν να το δει ολοκληρωμένο, και από την οποία διδάχτηκα το πιο σημαντικό μάθημα απ' όλα: όσο αντίξοες συνθήκες και να σου φέρει η ζωή να μην τα παρατάς, να έχεις πίστη στον εαυτό σου και να μένεις μέχρι το τέλος πιστή υπηρετώντας αυτό που αγαπάς.

Μαρίνα Ζ.Α. Μέργου

Αθήνα 2014

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Θέμα της παρούσας διατριβής είναι η αναπαράσταση του φύλου, όπως αυτή αποτυπώνεται στα θεατρικά έργα σύγχρονων Ελληνίδων γυναικών δραματουργών. Η φύση της δραματουργίας είναι δισυπόστατη, καθώς δεν αποτελεί μόνο μέρος της λογοτεχνίας, αλλά και του θεάτρου που ως δημόσιο θέαμα συνιστά ένα μαζικό κοινωνικό φαινόμενο. Ο θεσμός του θεάτρου, με αναπόσπαστο μέρος του τη δραματουργική παραγωγή, θεωρείται από την έρευνά μας ως ένας ενεργός μηχανισμός αναπαραγωγής ή αμφισβήτησης των έμφυλων σχέσεων εξουσίας στο πλαίσιο του οποίου ανακλώνται οι πολιτικές και ιδεολογικές πεποιθήσεις αλλά και ζυμώσεις μιας κοινωνίας. Η παρούσα έρευνα λοιπόν εντάσσεται στον ευρύτερο χώρο της μελέτης της ιδεολογίας, της πολιτικής και των έμφυλων σχέσεων εξουσίας στο χώρο της τέχνης και του πολιτισμού με έμφαση στη δραματουργία.

Το εκάστοτε λογοτεχνικό και δραματουργικό έργο αποτελεί ένα πολιτισμικό προϊόν της εποχής στην οποία παράγεται. Οι κυρίαρχες ιδεολογίες μιας κοινωνίας διαμορφώνονται ανάλογα με το κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της κάθε εποχής και μεταδίδονται μέσα από τα πολιτισμικά της προϊόντα. Ο λογοτεχνικός και δραματουργικός κανόνας εγγράφει και αποτυπώνει τις κυρίαρχες ιδεολογίες που επικρατούν στην εκάστοτε κοινωνία της κάθε εποχής. Εκτός όμως από τις κυρίαρχες ιδεολογίες λειτουργούν επίσης, όπως εξηγεί διεξοδικά ο Raymond Williams (1981) και «οι εναπομείνουσες ιδεολογίες, οι οποίες εκφράζουν ιδεολογικά κατάλοιπα του παρελθόντος αλλά και οι εναλλακτικές ή εναντιωματικές ιδεολογίες, οι οποίες εκφράζουν συγκεκριμένες φυγόκεντρες τάσεις του παρόντος.»¹

Κύριο ενδιαφέρον της παρούσας διατριβής αποτελεί η ανίχνευση των ιδεολογιών που προβάλλονται στον τόπο της ελληνικής γυναικείας δραματουργίας. Η μακροχρόνια απουσία και ο αποκλεισμός της πλειονότητας των γυναικών δημιουργών από τον ελληνικό δραματουργικό κανόνα αποτελεί μια πατριαρχική πρακτική που λειτουργεί προς όφελος της αναπαραγωγής της φαλλοκεντρικής ιδεολογίας, η οποία κυριαρχεί στο δυτικό τρόπο σκέψης. Το κυριότερο ζήτημα που απασχολεί την παρούσα έρευνα είναι εάν η σύγχρονη

¹ Αναστασία Οικονομίδου «Τελικά, τα αγόρια κλαίνε; Έμφυλες ταυτότητες στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες: μία πρώτη προσέγγιση», *Κείμενα*, τχ. 1, 2004. σ. 2.

ελληνική γυναικεία δραματουργία παράγει και αναπαράγει τις στερεοτυπικές αυτές φαλλογοκεντρικές αναπαραστάσεις του φύλου ή εάν τις αμφισβητεί και τις ανατρέπει.

Ιστορικά η γυναίκα έχει υπάρξει κυρίως το αντικείμενο ανδρικών λογοτεχνικών και δραματουργικών αναπαραστάσεων, οι οποίες παίζουν κομβικό ρόλο στην παραγωγή και αναπαραγωγή της ίδιας της έννοιας ‘γυναίκα’. Από τις απαρχές της φεμινιστικής σκέψης μέχρι και τις μέρες μας πολλές φεμινίστριες θεωρητικοί, όπως η Virginia Wolf, η Simone De Beauvoir, η Elaine Showalter, η Hélène Cixous, η Luce Irigaray και άλλες για να εξηγήσουν τη γυναικεία υποτέλεια και καταπίεση έστρεψαν την προσοχή τους στην προβληματική της γυναικείας αναπαράστασης, εστιάζοντας αφενός στο ότι η έννοια της γυναίκας βασίζεται κυρίως στο ανδρικό φαντασιακό και ως εκ τούτου αποτελεί ένα ανδρικό δημιούργημα, αφετέρου πως η αναπαράσταση των γυναικών από τις ίδιες τις γυναίκες μέσα από τη λογοτεχνική και δραματουργική παραγωγή τους απουσιάζει από το λογοτεχνικό και δραματουργικό κανόνα. Με βάση αυτές τις δύο διαπιστώσεις ξεκίνησε τόσο στην αγγλοσαξονική όσο και στη γαλλική φεμινιστική σκέψη μια σειρά αναλύσεων και μελετών, οι οποίες εστιάζουν στην αποδόμηση των πατριαρχικών αναπαραστάσεων της γυναίκας στον ανδρικό λογοτεχνικό και δραματουργικό κανόνα, στην ανάδειξη των γυναικών λογοτεχνών και δραματουργών και των έργων τους και στη διερεύνηση της γραφής τους.

Δεδομένου ότι η δραματουργία αποτελεί ένα πεδίο, όπου η γραφή συνδέεται με τη διαμόρφωση της ταυτότητας των κοινωνικών υποκειμένων, η δραματουργική παραγωγή των γυναικών αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς θέτει τη γυναίκα στη θέση του υποκειμένου. Ο δραματουργικός λόγος δεν αποτελεί απλά μέρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των γυναικών αλλά μέρος του δημόσιου λόγου των γυναικών. Οι γυναίκες ως γράφοντα υποκείμενα μέσω της δραματουργικής τους παραγωγής εκφράζουν και επικοινωνούν τα ζητήματα που τις απασχολούν και τις προβληματίζουν. Καθώς η θεωρία ότι η λογοτεχνία και το θέατρο αποτελούν έναν καθρέφτη του κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος θεωρείται πλέον ξεπερασμένη, στην παρούσα διατριβή υιοθετείται η σύγχρονη άποψη ότι η λογοτεχνική και δραματουργική παραγωγή μετουσιώνει, παραμορφώνει και διαθλά την κοινωνικοπολιτισμική πραγματικότητα των εκάστοτε δημιουργών, απεικονίζοντας τις συνειδητές και ασυνείδητες επιθυμίες και ερμηνείες τους. Ως εκ τούτου οι δραματουργικές αναπαραστάσεις του φύλου τις οποίες θα εξετάσουμε και οι οποίες επικεντρώνονται σε θεατρικά έργα σύγχρονων Ελληνίδων γυναικών που έχουν επιλέξει ως θεματική τους τη γυναίκα ή ζητήματα που σχετίζονται με

αυτήν προβάλλουν τις έμφυλες αντιλήψεις, επιθυμίες και προβληματισμό των συγκεκριμένων δραματουργών που είναι ριζωμένες στην κοινωνικοπολιτισμική πραγματικότητα της εποχής τους.

Η σύγχρονη νεοελληνική κοινωνία έχει επηρεαστεί τόσο από τη φεμινιστική ιδεολογία όσο και από τα αιτήματα των ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών για την απελευθέρωση της σεξουαλικής ταυτότητας και την καταπολέμηση κάθε είδους διάκρισης και σεξισμού. Στη νεοελληνική πραγματικότητα όμως επικρατεί ένα αντιφατικό συνονθύλευμα ιδεών σε σχέση με το φύλο, τη σεξουαλικότητα και την έμφυλη ταυτότητα. Ο λόγος είναι ότι η νεοελληνική κοινωνία, η οποία φαινομενικά διανύει μια μετα-φεμινιστική περίοδο είναι δέσμια στην πλειονότητα της των στερεοτυπικών πατριαρχικών στερεοτύπων, όπως απεικονίζεται ξεκάθαρα και στο σύνολο της λογοτεχνικής και δραματουργικής της παραγωγής, συμπεριλαμβανομένου και μεγάλου μέρους της γυναικείας δραματουργικής παραγωγής. Κύριο αίτιο της συγκεκριμένης αντίφασης αποτελεί το γεγονός ότι οι σπουδαιότερες κοινωνικοπολιτικές διεκδικήσεις του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος ήρθαν ετοιμοπαράδοτες από την ευρωπαϊκή νομοθεσία με την ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Όμως παρόλο που σε νομικό και θεσμικό επίπεδο εξασφαλίστηκε η ισότητα των δύο φύλων, τα κοινωνικά υποκείμενα παρέμειναν παγιδευμένα ιδεολογικά σε ένα στερεοτυπικά παραδοσιακό τρόπο σκέψης και αντιλήψεων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και η Οικονομίδου (2004): «Μπορούμε, επομένως, να ισχυρισθούμε ότι από πλευράς ιδεολογικών ανακατατάξεων η ελληνική κοινωνία διέρχεται μία ‘μετα-φεμινιστική’ περίοδο χωρίς να έχει καν ολοκληρώσει την φεμινιστική της.»² Συνέπεια των παραπάνω είναι η περιθωριοποίηση του φεμινιστικού κινήματος και μαζί του η περιθωριοποίηση σημαντικών ζητημάτων που αφορούν τις στερεοτυπικές αντιλήψεις των έμφυλων ρόλων, τις προκαταλήψεις γύρω από τη σεξουαλική ταυτότητα, καθώς και τις σχέσεις εξουσίας μεταξύ των δύο φύλων.

Με αφορμή αυτή τη διαπίστωση στην παρούσα διατριβή εστιάζουμε την έρευνα μας στην αναπαράσταση του φύλου στα θεατρικά έργα των σύγχρονων Ελληνίδων γυναικών δραματουργών που θεματική τους έχουν τη γυναίκα, με στόχο να ανιχνεύσουμε την ιδεολογία που προβάλλεται και επικρατεί σε σχέση με την αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα, όπως αυτές διαμορφώνονται από τις ίδιες τις σύγχρονες Ελληνίδες γυναίκες, οι οποίες συνειδητά

² Ο.π., σ.2.

επιλέγουν να πραγματευτούν τη συγκεκριμένη θεματική. Παρόλο που η πλειονότητα των δραματουργικών αναπαραστάσεων της θηλυκότητας και του ανδρισμού στο σύνολο της σύγχρονης ελληνικής γυναικείας δραματουργίας παραμένει παραδοσιακή, το έργο *Lesbian Blues*, το οποίο εντάσσεται στα προς ανάλυση έργα του σώματος της έρευνάς μας, αποτελεί εξαίρεση, καθώς ανταποκρίνεται σε μία εναντιωματική ιδεολογία της εποχής του, προβάλλοντας τις σύγχρονες διεκδικήσεις του μεταφεμινιστικού και ‘queer’ κινήματος, απεικονίζοντας τις εναλλακτικές σεξουαλικές ταυτότητες των ηρωίδων του, σύγχρονων Ελληνίδων ομοφυλόφιλων γυναικών. Το έργο γράφτηκε σε εργαστήριο δημιουργικής γραφής με στόχο την ενδυνάμωση της ταυτότητας των ομοφυλόφιλων γυναικών. Την επιμέλεια του έργου, το οποίο είναι γραμμένο από οκτώ (8) ομοφυλόφιλες γυναίκες και εκφράζει τις προσωπικές τους εμπειρίες και βιώματα σε σχέση με τη ζωή και τη σεξουαλικότητα τους, επιμελήθηκε δραματουργικά η Χριστιάννα Λαμπρινίδη. Εν αντιθέσει στο έργο της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου *Η Μπλόφα*, παρόλο που γίνεται η προσπάθεια να θιγούν σημαντικά ζητήματα σε σχέση με τη γυναικεία καταπίεση και υποτέλεια, παρουσιάζονται όλα τα στερεότυπα των ρόλων των δύο φύλων με αποτέλεσμα να αναπαράγεται η πατριαρχική ιδεολογία από την οποία δεν καταφέρνει να ξεφύγει η δραματουργός, η οποία απλώς δακτυλοδειχτεί το πρόβλημα χωρίς όμως να αμφισβητεί ή να διερευνά τις ρίζες του. Το εμπειρικό υλικό της έρευνας που παρουσιάζεται σ’ αυτήν την εργασία αποτελείται από μια σειρά θεατρικών έργων σύγχρονων Ελληνίδων δραματουργών, οι οποίες επιχειρώντας να πραγματευτούν καλλιτεχνικά τη θεματική γυναίκα και θέματα που σχετίζονται με αυτήν, παρουσιάζουν μια ευρεία και αντιφατική γκάμα αντιλήψεων και ιδεολογιών που καθρεφτίζουν την ιδεολογική ιδιαιτερότητα της νεοελληνικής κοινωνίας.

Ο τρόπος με τον οποίο αναπαριστούν οι σύγχρονες Ελληνίδες γυναίκες δραματουργοί τα δύο φύλα, οι ιδιότητες, τα πρότυπα και τα στερεότυπα που τους αποδίδουν, καθώς και το κατά πόσο οι έμφυλες εικόνες, οι οποίες προβάλλονται μέσα από τα έργα τους λειτουργεί ενισχυτικά για τις ίδιες τις γυναίκες είναι τα κύρια ζητήματα με τα οποία ασχολείται η παρούσα διατριβή. Επίσης σημαντικό μέρος της προβληματικής της διατριβής αυτής αφορά τη διερεύνηση της φύσης της ‘γυναικείας γλώσσας’ και ‘γυναικείας γραφής’, όπως αυτή ορίστηκε από τη σύγχρονη μεταφεμινιστική θεωρία και κριτική.

Η Λαμπρινίδη προσπαθεί να ανιχνεύσει την κύρια προβληματική που διέπει αυτό που ονομάζουμε ‘γυναικεία γραφή’: «Συνήθως όταν ρωτάει κάποιος τι είναι η γυναικεία γραφή,

του είναι δύσκολο να καταλάβει πως γράφοντας ως γυναίκα και για γυναίκες δεν θα πει πως εξαιρείς τους άνδρες' θα πει πως στο κέντρο της σκηνης σου βρίσκονται γυναίκες, γράφονται γυναίκες που έχουν κύριο λόγο για τις ζωές τους όπως είναι και όχι όπως κάποιος άλλος φαντασιώνεται πως είναι ή δεν είναι.».³ Δεδομένου ότι η γλώσσα είναι ανδροκρατική, η θεωρία της 'γυναικείας γραφής' αναγνωρίζει και διερευνά την προβληματική σχέση της γυναίκας με τη γλώσσα συνδέοντας τη 'γυναικεία γραφή' με τη 'γραφή της ετερότητας', η οποία έχει ως κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό της την παραγωγή κειμένων, τα οποία αμφισβητούν και ανατρέπουν το φαλλογοκεντρισμό⁴ που επικρατεί στο διπολικό τρόπο της δυτικής σκέψης. Είναι σημαντικό λοιπόν να υπογραμμιστεί ότι η 'γυναικεία γραφή' δεν περιορίζεται μόνο στη γραφή των γυναικών, αλλά και άλλων ομάδων που αποτελούν μειονότητες, όπως ομοφυλόφιλοι, μαύροι, μετανάστες κ.ά. Τα δύο βασικά ερευνητικά ερωτήματα που θα διερευνηθούν προς αυτήν την κατεύθυνση στο εμπειρικό υλικό της έρευνας της παρούσας διατριβής είναι το κατά πόσο η γλώσσα που χρησιμοποιούν οι σύγχρονες Ελληνίδες γυναίκες δραματουργοί στα έργα τους κατορθώνει να ξεφύγει από τα ανδροκρατικά γλωσσικά πρότυπα που παράγουν και αναπαράγουν τα πατριαρχικά στερεότυπα και το εάν υπάρχουν γλωσσικές στρατηγικές που είναι κοινές στα έργα τους και, εάν ναι, ποιες είναι αυτές.

Συνέπεια της προβληματικής σχέσης γλώσσας και γυναικών στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω αποτελεί και η απουσία των γυναικών από το λογοτεχνικό και δραματουργικό κανόνα. Η Elaine Showalter εξηγεί χαρακτηριστικά ότι: «Το πρόβλημα δεν είναι ότι η γλώσσα είναι ανεπαρκής να εκφράσει τη συνείδηση των γυναικών, αλλά ότι οι γυναίκες έχουν αποκλεισθεί από την πρόσβαση στο σύνολο των γλωσσικών στοιχείων της έκφρασης και, όπως κατ' ευφημισμόν και περιγραφικά έχει αποδοθεί, έχουν εξαναγκαστεί στη σιωπή.»⁵.

Για το λόγο αυτό στην παρούσα διατριβή απομονώνουμε και αντιμετωπίζουμε τη γυναικεία δραματουργία ως ξεχωριστό κομμάτι της νεοελληνικής δραματουργίας, καθώς η

³ Χριστιάνα Λαμπρινίδη (επιμ.), *Η δι-εκδίκηση της Barbie, Δοκίμια για τη γυναικεία γραφή*, Κοχλίας, Αθήνα, 2002. σ.19.

⁴ Ο φαλλογοκεντρισμός του δυτικού λόγου εντοπίζεται αφενός στο λεξιλόγιο και στη σύνταξη του δυτικού τρόπου σκέψης, αφετέρου στους αυστηρούς κανόνες της διπολικής λογικής που χωρίζει τον κόσμο σε δύο διακριτές σφαίρες, την ανδρική και τη γυναικεία με βάση το βιολογικό φύλο των κοινωνικών υποκειμένων.

⁵ Elaine Showalter, *The female malady: women, madness, and English culture, 1830–1980*. Pantheon Books, New York, 1985. σ. 255.

απουσία του μεγαλύτερου μέρους των Ελληνίδων γυναικών θεατρικών συγγραφέων από τα περισσότερα συγγράμματα ιστορίας αφιερωμένα στο νεοελληνικό θέατρο υποδηλώνει και επιβεβαιώνει τη διαφορετική αντιμετώπιση της οποίας χρήζουν οι γυναίκες σε σχέση με τους άνδρες θεατρικούς συγγραφείς.

Η θέση της Ελληνίδας γυναίκας από τα προεπαναστατικά χρόνια -αν και περιορισμένη μέσα σ' ένα συντηρητικό νεοσύστατο ελληνικό κράτος- υπήρξε ιδιαίτερη. Σε μια εποχή που η ιστορία κάθε έθνους γραφόταν από άνδρες για άνδρες ξεπροβάλλουν γυναικείες φωνές που δίνουν μια διαφορετική διάσταση στην κατανόηση της ελληνικής ιστορικής κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας. Αυτές οι γυναικείες φωνές, ακόμα και στις μέρες μας, βρίσκονται απομονωμένες και πολλές φορές κρυμμένες στις παρυφές της ιστορίας της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Υπάρχει ένα σημαντικό ερευνητικό κενό στην καταγραφή, κατηγοριοποίηση αλλά και αξιολόγηση της ελληνικής γυναικείας δραματουργίας και της ιστορίας της. Η συγγραφή του κεφαλαίου της ιστορικής επισκόπησης της ελληνικής γυναικείας δραματουργίας αποτέλεσε το πιο χρονοβόρο και δύσκολο ερευνητικό εγχείρημα της παρούσας διατριβής, καθώς ακόμα και τα πιο αξιόλογα αρχεία, όπως αυτό του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο και του ΕΚΕΒΙ, δεν περιείχαν μια πλήρη και αναλυτική καταγραφή των γυναικών δραματουργών και των έργων τους. Θεωρούμε ότι η απουσία αυτή των γυναικών δημιουργών από τα αρχεία και τα συγγράμματα της θεατρικής και λογοτεχνικής ιστορίας αντικατοπτρίζει την ανδροκρατική ιδεολογία, που επικρατεί στην ελληνική κοινωνία από τις απαρχές του νεοσύστατου ελληνικού κράτους μέχρι και τις μέρες μας.

Στην έρευνά μας για την παρούσα διατριβή ήρθαμε επίσης αντιμέτωπες με σημαντικές βιβλιογραφικές ελλείψεις όσον αφορά μελέτες αφιερωμένες αποκλειστικά στην ανάλυση των έργων Ελληνίδων γυναικών δραματουργών αλλά και γενικότερα την ανάλυση ελληνικών θεατρικών έργων υπό το πρίσμα του φύλου. Αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι υπάρχουν λιγοστές αλλά εξαιρετικά αξιόλογες μελέτες και άρθρα αφιερωμένα στη μελέτη του γυναικείου θεάτρου ή μεμονωμένων γυναικών δραματουργών. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της επανάστασης* του Βάλτερ Πούχνερ (2001), το οποίο παρουσιάζει τα πρώτα δείγματα της γυναικείας δραματουργίας της νεότερης Ελλάδας μέσα από τρεις περιπτώσεις γυναικών δραματογράφων στα χρόνια της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, της Μητιώς Σακελλαρίου, της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου και της Ευανθίας

Καΐρη, το *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο* της Έλσης Σακελλαρίδου (2006), το οποίο εστιάζει κυρίως στη σκιαγράφηση του αγγλοσαξονικού γυναικείου θεατρικού τοπίου και το *Γυναικείες διαδρομές: Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το Θέατρο* της Βαρβάρας Γεωργοπούλου (2011), το οποίο επικεντρώνεται στη σχέση της συγκεκριμένης συγγραφέως με το θέατρο. Από μελέτες που επικεντρώνονται σε θέματα φύλου ξεχωρίζουμε το *Ζητήματα φύλου στο θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης* της Ξένιας Γεωργοπούλου (2010), το οποίο διερευνά τους έμφυλους ρόλους και σχέσεις εξουσίας στα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ και άλλων δραματουργών της αναγεννησιακής εποχής. Από άρθρα ξεχωρίζουμε τα ακόλουθα: *Το Ελληνικό Γυναικείο (Φεμινιστικό;) Θέατρο: Μια Πρώτη προσέγγιση*, του Σάββα Πατσαλίδη (1992), το οποίο διερευνά τις φεμινιστικές καταβολές του γυναικείου θεάτρου στην Ελλάδα, *Η γυναίκα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, της Κυριακής Πετράκου (1999), που εξετάζει την κοινωνική και ψυχολογική εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία, καθώς και το *Οι δραματουργικές αντιλήψεις στο έργο της Μαρτινέγκου*, της Άννας Ταμπάκη (2002), το οποίο ξεκινώντας από την παρουσίαση του ιδεολογικού πλαισίου της εποχής του Διαφωτισμού φωτίζει τις αντιλήψεις που εγκολπώνονται στα θεατρικά έργα της Ζακυνθινής δραματουργού.

Αξίζει σε αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι η πλειονότητα των ανωτέρω μελετών γράφτηκαν από το 2000 και μετά, γεγονός που φανερώνει μια στροφή ενδιαφέροντος προς τη συγκεκριμένη ερευνητική θεματολογία. Αντίθετα, υπάρχει πληθώρα ερευνών, μελετών και άρθρων που εξετάζει τη γυναικεία δραματουργία και την ιστορία της, το γυναικείο θέατρο και γενικότερα τη γυναικεία καλλιτεχνική παραγωγή ιδιαίτερα στην Αγγλία, την Αμερική και τη Γαλλία υπό το πρίσμα του φύλου. Η παρούσα διατριβή εστιάζοντας αφενός στην ανάδειξη των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών και αφετέρου στη διερεύνηση των θεατρικών έργων τους υπό το πρίσμα του φύλου έχει ως στόχο να καλύψει το βιβλιογραφικό κενό που υπάρχει στον ελληνικό χώρο σε σχέση με τη συγκεκριμένη θεματολογία.

Η παρούσα διατριβή τιτλοφορείται: *Η αναπαράσταση του φύλου στη σύγχρονη δραματουργία στην Ελλάδα. Πολιτικές και ιδεολογικές διαστάσεις* και αποτελείται από πέντε κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο της διατριβής αφορά την εννοιολόγηση των βασικών όρων που χρησιμοποιούνται στη διατριβή. Αρχικά ορίζεται η έννοια του κοινωνικού φύλου όπως αυτή διαμορφώθηκε στην πορεία της φεμινιστικής σκέψης από τις αρχικές διχοτομικές

προσεγγίσεις, με την κύρια διάκριση του σε βιολογικό και κοινωνικό φύλο, ως τις σύγχρονες μεταμοντέρνες φεμινιστικές και μεταστρουκτουραλιστικές θεωρίες βασισμένες στην αποδομιστική θεωρία του Derrida. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης της Butler, η οποία υπογραμμίζει τη ρευστότητα του κοινωνικού φύλου και της έμφυλης ταυτότητας, τα οποία αντιμετωπίζει ως παράγωγα των εκάστοτε κυρίαρχων κοινωνικών Λόγων. Προσδιορίζεται η έννοια των στερεοτύπων, των κοινωνικών προκαταλήψεων και διακρίσεων με επικέντρωση στα στερεότυπα που συνδέονται με το ρόλο των φύλων ως πρότυπα που οδηγούν στο σεξισμό. Εν συνεχεία διερευνώνται οι έννοιες της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας ως ταυτότητες φύλου, η αμφίδρομη σχέση τους με τα στερεότυπα του ρόλου των φύλων και τονίζεται ότι αυτά είναι βαθιά ριζωμένα στην ιδεολογία του εκάστοτε κοινωνικοπολιτισμικού συστήματος που αντανακλά τις κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις.

Εστιάζουμε κυρίως στις, κατά Connell, κατηγορίες ανδρικών ταυτοτήτων και στους, κατά Bartky, κανόνες και πρακτικές της κανονιστικής θηλυκότητας. Προχωρούμε εξετάζοντας τους παραδοσιακούς κοινωνικούς ρόλους των φύλων στην οικογένεια, οι οποίοι απορρέουν από την ιδεολογία της μητρότητας και της πατρότητας. Παρουσιάζουμε επίσης τις ποικίλες προσεγγίσεις που έχει προτείνει η φεμινιστική σκέψη σχετικά με τη διαμόρφωση των παραπάνω ιδεολογιών, οι οποίες βασίζονται κυρίως στη βιολογική ικανότητα της γυναίκας να κυοφορεί και να γεννά και εξετάζουμε τους τρόπους που παράγουν και αναπαράγουν μια άνιση σχέση μεταξύ των δύο φύλων, η οποία, τελικά, οδηγεί στην καταπίεση και στην υποτέλεια των γυναικών στους άνδρες.

Στη συνέχεια αναφερόμαστε στις θεωρίες που αφορούν τον διαχωρισμό της εργασίας με βάση το φύλο, προσδιορίζουμε τους όρους του 'οριζόντιου και κάθετου επαγγελματικού διαχωρισμού' και εξετάζουμε την φύση των «γυναικείων» και «ανδρικών» επαγγελμάτων και τη θέση τους στην επαγγελματική ιεραρχία.

Αναλύεται επίσης η έννοια της σεξουαλικότητας υπό το πρίσμα της σύγχρονης φεμινιστικής σκέψης και παρουσιάζονται οι πιο σημαντικές θεωρίες που συνδέουν τη σεξουαλική με την έμφυλη ταυτότητα αναδεικνύοντας την πολιτική διάστασή της. Τέλος παρουσιάζεται ο διάλογος για τις πολλαπλές και πολύμορφες έννοιες που παίρνει η πατριαρχία μέσα από τις πιο σημαντικές θεωρίες που έχουν διατυπωθεί από τους θεωρητικούς του φεμινισμού και μεταφεμινισμού.

Στόχος του δεύτερου κεφαλαίου είναι η εκτενής παρουσίαση και σχολιασμός των πρόσφατων θεωρητικών προσεγγίσεων του ζητήματος της αναπαράστασης του φύλου και της γυναικείας γραφής στην πορεία της φεμινιστικής θεωρίας, όπως αυτή εξελίχθηκε στο πλαίσιο της λογοτεχνικής κριτικής. Οι θεωρίες στις οποίες αναφερόμαστε πραγματεύονται τη συγκρότηση και αναπαράσταση των έμφυλων υποκειμένων στη λογοτεχνία. Ξεκινάμε από τις ρηξικέλευθες απόψεις της Simone de Beauvoir για την καταλυτική συμβολή της αναπαράστασης της γυναίκας στη δημιουργία της ίδιας της έννοιας της Γυναίκας. Αποδίδουμε μεγάλη σημασία στη σημαντική συμβολή της Kate Millet, η οποία με την επαναστατική φράση της «το προσωπικό είναι πολιτικό» έδωσε αξία στις προσωπικές εμπειρίες και βιώματα των γυναικών, οι οποίες μέχρι τότε υποτιμούσαν την αξία τους. Στη συνέχεια παρακολουθούμε τις ποικίλες θεωρίες και προσεγγίσεις της αναπαράστασης του φύλου που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της αγγλοσαξονικής φεμινιστικής σκέψης του δεύτερου κύματος, η οποία έστρεψε την προσοχή της στη γυναικεία εμπειρία και τη μητρογονική κληρονομιά αναδεικνύοντας τη γυναικεία λογοτεχνική δημιουργία και ασκώντας έντονη κριτική στον αποκλεισμό των γυναικών από το λογοτεχνικό κανόνα, αλλά και στο μισογυνικό ανδροκρατικό τρόπο αναπαράστασης που επικρατεί σε αυτόν. Πιο συγκεκριμένα αναφερόμαστε στις αναλύσεις και θεωρίες των πιο αντιπροσωπευτικών θεωρητικών του κινήματος, της Mary Ellman, Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra Gilbert και Susan Gubar. Εν συνέχεια, παρακολουθούμε τις θεωρίες που διατυπώθηκαν στο πλαίσιο της γαλλικής φεμινιστικής σκέψης, η οποία εξετάζει την αναπαράσταση του φύλου στη λογοτεχνία βασιζόμενη στη μεταδομιστική θεώρηση της φροϋδικής ψυχανάλυσης του Jacques Lacan και στη γλωσσολογική θεωρία του Ferdinand de Saussure. Δίνεται δε ιδιαίτερη βαρύτητα στις θεωρίες περί γυναικείας γλώσσας και γυναικείας γραφής που ανέπτυξαν η Julia Kristeva, η Luce Irigaray, η Hélène Cixous και η Monique Wittig. Τέλος αναφερόμαστε στις σύγχρονες προσεγγίσεις της queer θεωρίας η οποία αμφισβητώντας τις παραδοσιακές λογοτεχνικές προσεγγίσεις μελετά το ρόλο που παίζει η σεξουαλικότητα στη διαμόρφωση της πολιτικής της ταυτότητας. Δίνουμε ιδιαίτερη έμφαση στην ανάλυση εξουσίας της Judith Butler, η οποία, για ν' αναλύσει κριτικά την κανονιστική θηλυκότητα, χρησιμοποιεί τις αρχές της θεωρίας του Michel Foucault για την πειθαρχική εξουσία, που θα αποτελέσουν πολύτιμο εργαλείο στην ανάλυση του εμπειρικού μας υλικού.

Στο τρίτο κεφάλαιο κάνουμε μια ιστορική επισκόπηση της γυναικείας δραματουργίας στην Ελλάδα παρουσιάζοντας τα πορτρέτα γνωστών και άγνωστων γυναικών δραματουργών, καθώς και τα θεατρικά έργα τους. Ξεκινάμε από τις απαρχές του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και σταματάμε στο έτος 2008, έτος εκκίνησης της παρούσας διατριβής. Στόχος του κεφαλαίου είναι να γίνει μια διεξοδική σκιαγράφηση του τοπίου της σύγχρονης γυναικείας νεοελληνικής δραματουργίας. Δεν αναφερόμαστε σε γυναίκες δραματουργούς κυπριακής καταγωγής ή σε γυναίκες δραματουργούς που συνέγραψαν για το παιδικό θέατρο, καθώς ο πλούσιος όγκος του ερευνητικού υλικού χρήζει ξεχωριστής μελέτης. Ακολουθούμε τη χρονολογική κατηγοριοποίηση των Ελλήνων δραματουργών που προσφέρει το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο με τις ακόλουθες χρονολογικές περιόδους: ο 19^{ος} Αιώνας, από το 1900 έως το 1940, από το 1941 έως το 1960, από το 1961 έως 1980 και τέλος από το 1981 έως και το 2008.

Το τέταρτο κεφάλαιο της διατριβής αφορά τη μεθοδολογία που θα χρησιμοποιήσουμε για να αναλύσουμε το εμπειρικό κομμάτι της έρευνας μας, το οποίο αποτελείται από τα ακόλουθα θεατρικά έργα: *Φυτά εσωτερικού χώρου* της Μαρίας Κονδύλη και Θάλειας Ασλανίδου, *Σκίστε τη Γάτα* της Καρίνας Ιωαννίδου, *Η Μπλόφα* της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου, *Κορίτσι Γυναίκα Ερωμένη Μαμά* της Αλμπέρτας Τσοπανάκη, *Ποιος Ανακάλυψε την Αμερική* της Χρύσας Σπηλιώτη, *Lesbian Blues* της Χριστιάνας Λαμπρινίδη, *Δύο κοπέλες μόνες!* της Μέλπως Ζαρόκωστα, *Ονομάζομαι... γυναίκα* της Καλλιόπης Εξάρχου, *Η ωραία θυμωμένη* της Λένας Διβάνη και *Διαμάντια και μπλουζ* της Λούλας Αναγνωστάκη. Παρουσιάζονται διεξοδικά τα κριτήρια με βάση τα οποία συστάθηκε το σώμα των προς ανάλυση θεατρικών έργων. Ως χρονολογική περίοδος κατά την οποία συγγράφηκαν τα προς ανάλυση έργα επιλέχθηκε η περίοδος από το 1980 έως και το 2008 με βάση κριτήρια κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα, τα οποία και περιγράφονται λεπτομερώς στην έρευνά μας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις νομοθετικές και θεσμικές μεταρρυθμίσεις σε σχέση με τα γυναικεία δικαιώματα που τέθηκαν σε εφαρμογή στη χώρα μας τη συγκεκριμένη χρονολογική περίοδο. Εν συνεχεία, παρουσιάζεται η θεματολογία και οι περιλήψεις των προς ανάλυση έργων, καθώς και πληροφορίες σχετικά με την πρώτη παρουσίαση και πρώτη έκδοσή τους.

Στη δεύτερη ενότητα του κεφαλαίου αναπτύσσουμε την ερευνητική μέθοδο που θα χρησιμοποιήσουμε για να αναλύσουμε το εμπειρικό μέρος της διατριβής. Επιλέχθηκε η Κριτική Ανάλυση Λόγου, καθώς κρίνεται πως συμβάλλει πληρέστερα στην ανίχνευση των

ιδεολογικών διαστάσεων της σύγχρονης ελληνικής γυναικείας δραματουργίας. Επιλέξαμε την ανωτέρω μέθοδο, καθώς δεν περιορίζεται στη θεματική κατηγοριοποίηση ή ποσοτικοποίηση των ευρημάτων, αλλά επεκτείνεται και στον εντοπισμό και σχολιασμό λανθανόντων μηνυμάτων, όπως αυτά εγγράφονται στις γλωσσικές επιλογές των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών. Η Κριτική Ανάλυση Λόγου προσεγγίζει επίσης τη γλώσσα ως μορφή κοινωνικής πρακτικής, εστιάζοντας στους τρόπους αναπαραγωγής της κοινωνικής και πολιτικής κυριαρχίας μέσα από τον προφορικό και το γραπτό λόγο αποκαλύπτοντας τα γλωσσικά μέσα που χρησιμοποιούνται για να νομιμοποιήσουν πρακτικές κάθε είδους διακρίσεων, καθώς και πρακτικές αποκλεισμού από το δημόσιο λόγο. Ως εκ τούτου η κριτική διάσταση της συγκεκριμένης μεθοδολογίας, η οποία λειτουργεί και ως μορφή κοινωνικής δράσης, αποσκοπώντας στην υποστήριξη καταπιεσμένων ομάδων και την άρση κάθε είδους διακρίσεων εναντίον τους, συνάδει με τους ερευνητικούς στόχους της παρούσας μελέτης. Στην τελευταία ενότητα αυτού του κεφαλαίου παρουσιάζουμε τις θεματικές κατηγορίες που θα χρησιμοποιηθούν για μια διεξοδική και εις βάθος ανάλυση του ερευνητικού μας υλικού. Ως θεματικές κατηγορίες της ανάλυσης μας ορίστηκαν η οικογένεια, η εργασία και η σεξουαλικότητα, καθώς αποτελούν τις κυρίαρχες κατηγορίες παραγωγής και αναπαραγωγής των στερεοτυπικών ή μη έμφυλων ρόλων.

Το πέμπτο κεφάλαιο αποτελείται από την έρευνα πάνω στο εμπειρικό μας υλικό. Τα επιλεγμένα θεατρικά έργα των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών αναλύονται υπό το πρίσμα της φεμινιστικής κριτικής εστιάζοντας στις δραματουργικές πραγματώσεις των έμφυλων αναπαραστάσεων ώστε να διερευνηθεί κατά πόσο ανταποκρίνονται ή αποκλίνουν από τους έμφυλους ρόλους που καθιερώνονται κοινωνικά στην Ελλάδα στην προσδιορισθείσα χρονολογική περίοδο. Η έρευνα επικεντρώνεται στην στερεοτυπική ή μη αναπαράσταση των ρόλων των δύο φύλων στην οικογένεια και στην εργασία καθώς και στον τρόπο με τον οποίο αναπαρίσταται το φύλο σε σχέση με τη σεξουαλικότητα των υποκειμένων. Καθώς η φύση του κοινωνικού φύλου είναι πολυσύνθετη και πολυδιάστατη, επιλέξαμε να μελετήσουμε τις ανωτέρω θεματικές κατηγορίες ανά έργο ώστε να μπορούμε να θίξουμε και τα επιμέρους ζητήματα που τίθενται και σχετίζονται με την κάθε επιμέρους κατηγορία ξεχωριστά. Θέλουμε να υπογραμμίσουμε σε αυτό το σημείο ότι στην παρούσα έρευνα δεν ασχολούμαστε με την καλλιτεχνική αξία του κάθε θεατρικού έργου, αλλά εστιάζουμε στις ιδεολογικές και πολιτικές διαστάσεις που εμπεριέχει.

Στο τέλος επιχειρούμε να παρουσιάσουμε μια σύνθεση των τελικών συμπερασμάτων της διατριβής με κύριο στόχο αφενός να αναδειχτούν τα πρότυπα, τα στερεότυπα και οι αντιλήψεις που επικρατούν σε σχέση με το φύλο στη σύγχρονη ελληνική γυναικεία δραματουργία και αφετέρου να εκτιμηθεί η συμβολή των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών στην ιστορία της νεοελληνικής δραματουργίας.

Το επίμετρο είναι αφιερωμένο στην αναλυτική καταγραφή των έργων της γυναικείας δραματουργίας από τη δημιουργία του νεοσύστατου ελληνικού κράτους έως και το 2008. Στο πρώτο μέρος οι γυναίκες συγγραφείς και τα έργα τους παρατίθενται αλφαβητικά έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα χρήσιμο ευρετήριο των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών και των έργων τους. Στο δεύτερο μέρος οι γυναίκες συγγραφείς παρατίθενται χρονολογικά. Η συγκεκριμένη καταγραφή συμπεριλαμβάνει όλους τους τίτλους θεατρικών έργων, συμπεριλαμβανομένων των ανέκδοτων και αχρονολόγητων, των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών. Δεν συμπεριλαμβάνονται οι γυναίκες συγγραφείς που ασχολήθηκαν μόνο με το παιδικό θέατρο.

Παραθέτουμε επίσης τη βιβλιογραφία που χρησιμοποιήσαμε κατά την εκπόνηση της διατριβής, η οποία εμπεριέχει τόσο πρωτογενείς όσο και δευτερογενείς πηγές ιστορικού, κοινωνικοπολιτικού και ιδεολογικού περιεχομένου με σκοπό τη χαρτογράφηση του κοινωνικού και πολιτικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο στοιχειοθετείται ο γυναικείος θεατρικός λόγος του σύγχρονου ελληνικού κράτους. Κατά τη διαδικασία της έρευνας της παρούσας διατριβής χρησιμοποιήθηκε ελληνική και ξένη βιβλιογραφία (αγγλική και γαλλική), αντιστοίχως άρθρα περιοδικών και ημερήσιου τύπου, συνεντεύξεις με τις δραματουργούς και με ακαδημαϊκούς ερευνητές και τέλος πληροφορίες μέσω του διαδικτύου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΦΥΛΟ: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ

1.1 Το κοινωνικό φύλο στη φεμινιστική σκέψη

Ο διαχωρισμός του κοινωνικού φύλου από το βιολογικό φύλο κατατάσσοντας το πρώτο σε μια κοινωνικοπολιτισμική κατηγορία και το δεύτερο σε μια βιολογική κατηγορία είναι απόρροια του δεύτερου κύματος του φεμινισμού⁶, η οποία άνηψε και κατά το τρίτο φεμινιστικό κύμα. Το κοινωνικό φύλο αναδείχθηκε σε θεμελιώδη αναλυτική κατηγορία των κοινωνικών επιστημών και επεκτάθηκε και σε άλλους τομείς μεταξύ των οποίων η λογοτεχνία, η δραματουργία και οι παραστατικές τέχνες. Ο διαχωρισμός αυτός αποσκοπούσε στο να αμφισβητήσει κατά πόσο το φύλο είναι ριζωμένο στο βιολογισμό και να προσδώσει στο φύλο και το κοινωνικο-πολιτιστικό του στοιχείο καταδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την πολιτική διάσταση της κατασκευής της έμφυλης υποτέλειας. Όπως υποστηρίζει η Αμερικανίδα φιλόσοφος Judith Butler «τον προορισμό τον δημιουργεί η κουλτούρα και όχι η βιολογία»⁷ υποσκάπτοντας έτσι τον ηγεμονικό Λόγο που χαρακτηρίζει ως αναπόφευκτο το βιολογικό πεπρωμένο βάσει του οποίου παγιωνόταν η ανδρική κυριαρχία απέναντι στις γυναίκες.

Η κοινωνιολόγος Ann Oakley είναι η πρώτη που διαχώρισε το κοινωνικό φύλο από το βιολογικό. Στο έργο της *Sex, Gender and Society* (1972) περιγράφει τους ορισμούς του βιολογικού και κοινωνικού φύλου: *Ο όρος «βιολογικό φύλο» (sex) αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, στην ορατή διαφορά των γεννητικών οργάνων τους και τη συνακόλουθη διαφορά των αναπαραγωγικών τους λειτουργιών. Το «κοινωνικό φύλο» (gender) αφορά τον πολιτισμό, αναφέρεται στην κοινωνική κατηγοριοποίηση σε «ανδρικό» και «γυναικείο»*.⁸ Από τον ορισμό της Oakley αναδεικνύεται η κοινωνική κατασκευή των διαφορών ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες. Το κοινωνικό φύλο σχετίζεται αφενός με την ατομική ταυτότητα, αφετέρου αποκτά μια συμβολική διάσταση και

⁶ Το δεύτερο κύμα του φεμινισμού ξεκινά τη δεκαετία του 1960 και εστιάζει στη χειραφέτηση και ανεξαρτησία των γυναικών και τη διεκδίκηση των πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων τους. Το τρίτο φεμινιστικό κύμα εξελίχθηκε κατά τη δεκαετία του 1990 και επικεντρώθηκε στην επέκταση των ιδεολογικών ορισμών του φύλου και της σεξουαλικότητας.

⁷ Judith Butler, *Αναταραχή φύλου*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2009.

⁸ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Gower, London, 1985.

επεκτείνεται στην κοινωνική κατασκευή της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας στο πλαίσιο των κοινωνικο-πολιτισμικών στερεοτύπων. Εκτός από το συμβολικό επίπεδο, το κοινωνικό φύλο αναφέρεται και στις έμφυλες διακρίσεις που παρατηρούνται στην κοινωνική οργάνωση και στους θεσμούς όπως χαρακτηριστικά στην εργασία.

Στο γνωστό δοκίμιο της *The Traffic in Women* (1975) η πολιτισμική ανθρωπολόγος Gayle Rubin εισάγει τον όρο βιολογικο-κοινωνικό φύλο (sexgender system) συνδέοντας την ανθρωπολογική θεωρία με τη διάκριση φύση-πολιτισμού του δομιστή ερευνητή Claude Lévi-Strauss. Με τον όρο βιολογικο-κοινωνικό φύλο, η Rubin περιγράφει: «μια κοινωνία όπου το βιολογικό φύλο φιλτράρεται μέσα από τους κυρίαρχους πολιτισμικούς κώδικες που ρυθμίζουν τις αποδεκτές συμπεριφορές των ανδρών και των γυναικών και αστυνομεύουν όχι μόνο τη σεξουαλικότητα, αλλά καθορίζουν και τον κοινωνικό διαχωρισμό μεταξύ των φύλων σε αμοιβαία αποκλειόμενες κατηγορίες».⁹ Μέσα από τη θεωρία της, η Rubin φέρνει στην επιφάνεια το ηγεμονικό-κοινωνικό σύστημα που ορίζει τις διαφορές μεταξύ των δύο φύλων και είναι εξίσου καταπιεστικό και για τα δύο κοινωνικά υποκείμενα.

Η εννοιολόγηση του κοινωνικού φύλου στη φεμινιστική θεωρία αλλάζει προσανατολισμό κατά τη δεκαετία του 1980, όπου αμφισβητείται η διάκριση βιολογικού και κοινωνικού φύλου στο πλαίσιο της θεωρίας του μεταδομισμού. Η γαλλική φεμινιστική σκέψη αμφισβητεί το διχοτομικό διαχωρισμό του φύλου και την άποψη ότι οι ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων αναπαράγονται από το βιολογικό φύλο, το οποίο εθεωρείτο ότι προϋπάρχει. Με βάση την ανωτέρω διαλεκτική, η Γαλλίδα φεμινίστρια Christine Delphy υποστηρίζει ότι οι ‘φυσικές’ κατηγορίες ‘άνδρας’, ‘γυναίκα’ είναι κοινωνικά προϊόντα που κατασκευάζονται ιδεολογικά βασιζόμενα στην ανατομία. Ισχυρίζεται επίσης ότι ακόμα και ο όρος ‘φυσικό’ είναι κοινωνικά κατασκευασμένος και απόρροια κοινωνικών σχέσεων. Η φεμινίστρια κοινωνιολόγος Judith Lorber εξηγεί επίσης πως «οι προϋποθέσεις μας για τις έμφυλες βιολογικές διαφορές μας ωθούν στο να κατασκευάζουμε τα συγκεκριμένα τα οποία με τη σειρά τους θα ενισχύσουν αυτές τις προϋποθέσεις, μετατρέποντας τη βιολογία σε ιδεολογία».¹⁰ Στο ίδιο πλαίσιο θεωρητικής σκέψης κινήθηκε και η Γαλλίδα θεωρητικός Monique Wittig, η οποία υποστήριξε ότι «η ‘φυσικότητα’ του φύλου αποτελεί ιδεολογικο-

⁹ Δ. Κογκίδου, Φ. Πολίτης «Η εννοιολόγηση του φύλου στη φεμινιστική σκέψη στην απαρχή του τρίτου φεμινιστικού κινήματος» Προλογικό σημείωμα στο βιβλίο του R.W. Connell, *Το Κοινωνικό Φύλο*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 7.

¹⁰ Ο.π., σ. 5.

πολιτική κατασκευή και εντάσσεται στο πλαίσιο των κοινωνικών σχέσεων κυριαρχίας, υποτέλειας, ανισότητας, καταπίεσης και εκμετάλλευσης».¹¹ Ως συνέπεια της συγκεκριμένης προσέγγισης του φύλου προκύπτει η ιδέα ότι το βιολογικό φύλο έπεται και κατασκευάζεται από το κοινωνικό προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο στην έννοια της κοινωνικο-πολιτισμικής κατασκευής του φύλου και μια ξεκάθαρη πολιτική διάσταση.

Η αποδομιστική θεωρία του Jacques Derrida έπαιξε κομβικό ρόλο στη διαμόρφωση της φεμινιστικής σκέψης του μεταστρουκτουραλιστικού και μεταμοντέρνου φεμινισμού που αναπτύχθηκε κατά τη δεκαετία του 1990. Ο Derrida πρόβαλε την ιδέα ότι η κοινωνική πραγματικότητα συνίσταται από ένα ατελείωτο πλέγμα σημαινόντων όπου κάθε σημαίνον νοηματοδοτείται μέσω των συγχρονικών και διαχρονικών διαφορών του με τα άλλα σημαίνοντα και ως εκ τούτου κατανοείται ως γλώσσα, ως κείμενο, ή καλύτερα ως δίκτυο γλωσσών και κειμένων, τα οποία έχουν σημεία αναφοράς τους άλλα κείμενα.¹² Έτσι το νόημα κάθε σημαίνοντος ή κειμένου είναι εντελώς ρευστό, ασταθές και απροσδιόριστο, δεδομένου ότι είναι αδύνατη η θεμελίωσή του στην εμπειρική πραγματικότητα.¹³ Χρησιμοποιώντας την ανωτέρω ιδέα, οι μεταστρουκτουραλίστριες και μεταμοντέρνες φεμινίστριες απομακρύνθηκαν από τα αντιθετικά ιεραρχικά δίπολα και οδηγήθηκαν σε μια αντίληψη του κοινωνικού φύλου ως ρηματικού και ρευστού, καθώς το νόημά του υφίσταται διαρκείς μετατοπίσεις από τα διαφορετικά υποκείμενα, κοινωνικοπολιτισμικά και πολιτικά προϊόντα, που το νοηματοδοτούν. Η ανωτέρω θεώρηση οδήγησε στις σύγχρονες προσεγγίσεις των μεταμοντέρνων φεμινιστριών, των θεωρητικών του μαύρου φεμινισμού και των μετα-αποικιοκρατικών σπουδών, οι οποίες υιοθετούν την οπτική των πολλαπλών ταυτοτήτων θέτοντας το ζήτημα της έμφυλης ταυτότητας σε συνδυασμό και με την οπτική της φυλής. Οι αναλύσεις λοιπόν της έννοιας της έμφυλης ταυτότητας, ως παραγωγή πολλαπλών υποκειμενικών τοποθετήσεων μέσα στους Λόγους¹⁴ οδήγηθηκε στην ταυτόχρονη μελέτη διαρκώς μεταβαλλόμενων, υβριδικών και νομαδικών υποκειμενικοτήτων. Συμπερασματικά, το κοινωνικό φύλο προηγείται του βιολογικού, καθώς διαμορφώνεται από Λόγους στο

¹¹ Ό.π., σ. 8.

¹² Αλέξης Καρούζος, *Εισαγωγή στην Κατανοητική Φιλοσοφία Η περιπέτεια της ανθρώπινης χειραφέτησης Εργαστήριο Σκέψης*, Αθήνα, 2011, σ. 70.

¹³ Ό.π., σ. 68.

¹⁴ Χρησιμοποιούμε την έννοια των Λόγων του Γάλλου φιλοσόφου Michel Foucault, ο οποίος στη θεωρία του αναπτύσσει την ιδέα πως η αντίληψή μας για τον κόσμο συγκροτείται από τους ποικίλους Λόγους, οι οποίοι καθορίζονται από συστήματα γνώσης, κυριαρχίας και εξουσίας.

πλαίσιο πολλαπλών και συνεχώς μεταβλητών σχέσεων εξουσίας. Το έμφυλο υποκείμενο λοιπόν είναι προϊόν των σχέσεων εξουσίας καθώς το κοινωνικό φύλο είναι απόρροια αυτών.

Η θεωρία της Αμερικανίδας φεμινίστριας φιλοσόφου Judith Butler αποτέλεσε τον αντίλογο στις διχοτομικές προσεγγίσεις του φύλου επηρεάζοντας τις σύγχρονες θεωρίες περί φύλου και σεξουαλικότητας. Η Butler εισάγοντας τη θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης υπογραμμίζει τη ρευστότητα του κοινωνικού φύλου και της έμφυλης ταυτότητας. Σύμφωνα με την Butler «το φύλο και το έμφυλο σώμα είναι παραστασιακά – η πραγματικότητα και εσωτερικότητα του σώματος κατασκευάζονται από ένα αναντίρρητα δημόσιο και κοινωνικό λόγο».¹⁵ Στο ρηξικέλευθο βιβλίο της *Gender Trouble* ορίζει το κοινωνικό φύλο ως απόρροια των πολιτισμικών νοημάτων που προσδίδονται στο έμφυλο σώμα και το χαρακτηρίζει ως ένα δημιούργημα που μεταβάλλεται συνεχώς. Εμπνευσμένη από τη θεωρία του Foucault, η Butler διατείνεται ότι το έμφυλο υποκείμενο διαμορφώνεται από τους κυρίαρχους κοινωνικά Λόγους, οι οποίοι ενσωματώνονται σε αυτό μέσα από παραστασιακές/ επιτελεστικές πράξεις. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «Το φύλο είναι μια ταυτότητα που συγκροτείται με κοπιώδεις διαδικασίες μέσα στο χρόνο [...] εγκαθιδρύεται μέσα από υφολογική τυποποίηση (στυλιζάρισμα) του σώματος, και επομένως πρέπει να το εννοήσουμε ως τον καθημερινό τρόπο με τον οποίο οι χειρονομίες, οι κινήσεις του σώματος και οι κάθε είδους παραστασιακές εκδηλώσεις κατασκευάζουν την ψευδαίσθηση ενός έμφυλου εαυτού».¹⁶

Κατά τη Butler οι παραδοσιακές έμφυλες συμπεριφορές, που συνεχώς επαναλαμβάνονται, διαμορφώνονται από κοινωνικο-πολιτισμικούς παράγοντες της εκάστοτε εποχής και ως εκ τούτου είναι δυνατόν να αλλάξουν από την επιτέλεση διαφορετικών παραστασιακών πράξεων. Η Butler υποστηρίζει επίσης ότι, εφόσον το φύλο κατασκευάζεται κοινωνικά και ιστορικά και δεν είναι φυσικό ή έμφυτο, οι εναλλακτικές από τις κανονιστικές σύμφωνα με την πατριαρχία έμφυλες ταυτότητες και σεξουαλικότητες, οι οποίες δεν προσαρμόζονται στους ετεροφυλοφιλικούς κανόνες νοούνται εξίσου πραγματικές με τις συμβατές πατριαρχικές. Η Butler καταπιάνεται και με το βιολογικό φύλο στο ίδιο επιστημονικό έργο. Υποστηρίζει ότι το βιολογικό φύλο ανήκει στο προ-λογικό όπως το χαρακτηρίζει, προϋπάρχει δηλαδή του λόγου και είναι απόρροια των πολιτισμικών μηχανισμών που το κατασκευάζουν και προσδιορίζονται στην πραγματικότητα από το αυτό κοινωνικό φύλο.

¹⁵ Judith Butler, *Αναταραχή φύλου*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2009, σ. 185.

¹⁶ Judith Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York, 2004, σ. 382.

Ο Robert Connell στο έργο του το *Κοινωνικό Φύλο* αναφέρεται στο βιολογισμό του φύλου, τον οποίο και αμφισβητεί προσδίδοντας στο σώμα την κοινωνική και συμβολική διάσταση του. Με κύριο στόχο την κατάδειξη της πολιτικής κατασκευής της έμφυλης υποτέλειας, ο Connell υπογραμμίζει τη σημασία του κοινωνικο-πολιτισμικού στοιχείου του φύλου. Υποστηρίζει ότι οι έμφυλες ταυτότητες πηγάζουν από τις σχέσεις εξουσίας και θεσπίζονται κοινωνικά χωρίς ωστόσο να προκαθορίζονται με μηχανιστικό τρόπο. Υποστηρίζει δηλαδή ότι διαμορφώνονται στην καθημερινή ζωή του έμφυλου υποκειμένου με την ενεργό δράση και θέση που αυτό λαμβάνει και όχι παθητικά, όπως υποστηριζόταν σε προγενέστερες θεωρίες. Εστιάζοντας την ανάλυσή του στην εννοιολόγηση του ανδρισμού διαπιστώνει τις διαφορετικές σημασίες, που λαμβάνει το φύλο από πολιτισμό σε πολιτισμό, εξαρτώμενες από διαφορετικούς κοινωνικούς, πολιτικούς, οικονομικούς και ιστορικούς παράγοντες. Για τον Connell οι έμφυλες ταυτότητες δύνανται να αλλάξουν, εφόσον οι κοινωνικές δομές που είναι σε αλληλεξάρτηση με την ιστορία μπαίνουν σε μια διαδικασία κρίσης, αναθεώρησης, εξέλιξης και συνεπώς αλλαγής. Ο Connell χαρακτηρίζει τη φύση του φύλου σχεσιακή, η οποία συγκροτείται από τη συνεχή διαδοχή σχέσεων των έμφυλων υποκειμένων που λαμβάνουν χώρα στην καθημερινότητα και ως εκ τούτου το φύλο είναι δημιούργημα, το οποίο δεν υπάρχει εκ των προτέρων αλλά διαμορφώνεται κάθε φορά στην καθημερινή ζωή. Καθώς κατά τον Connell ο ανδρισμός και η θηλυκότητα είναι έννοιες ρευστές, οι οποίες εξαρτώνται από ποικίλους και μεταβλητούς κοινωνικοπολιτισμικούς παράγοντες όπως η φυλή, η ηλικία και ο σεξουαλικός προσανατολισμός και από τα μοναδικά βιώματα του κάθε υποκειμένου, θα έπρεπε να αναφερόμαστε στο κοινωνικό φύλο στον πληθυντικό αριθμό, δηλαδή σε ανδρισμούς και θηλυκότητες.

Συμπερασματικά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία «τόσο το λεγόμενο βιολογικό φύλο (sex) όσο και το κοινωνικό (gender) συνιστούν πολιτισμικές κατηγορίες».¹⁷ Παρά την ποικιλία των συχνά αντικρουόμενων θεωριών και θεωρήσεων του φύλου, οι σύγχρονες προσεγγίσεις συγκλίνουν στην αμφισβήτηση του βιολογισμού του φύλου και υποστηρίζουν την κοινωνική κατασκευή του, η οποία διαμορφώνεται ιστορικά. Θεωρούν ότι ακόμα και το σώμα και η σεξουαλικότητα που θεωρούνται ‘φυσικά’ εξαρτώνται και ως εκ τούτου νοηματοδοτούνται με βάση τις εκάστοτε κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες. Το φύλο λοιπόν

¹⁷ Μάρω Παντελίδου-Μαλούτα, *Το φύλο της δημοκρατίας*, Σαββάλας, Αθήνα, 2002, σ. 157.

αποτελεί όπως αναφέρει και η Bryson (2005) μια σημαίνουσα κοινωνική «κατηγορία νοήματος»¹⁸ που αλληλεπιδρά με όλα τα κοινωνικο-πολιτισμικά και πολιτικά φαινόμενα.

1.2 Στερεότυπα, κοινωνικές προκαταλήψεις και διακρίσεις

Οι ιδέες και οι αξίες που επικρατούν σε κάθε ιστορική περίοδο αφενός αντικατοπτρίζουν την ιδεολογία των κυρίαρχων κοινωνικών τάξεων, αφετέρου παράγουν και αναπαράγουν τα συμφέροντα τους εγκαθιδρύοντας και επιμηκύνοντας ταυτόχρονα την κυριαρχία τους. Τα στερεότυπα διαμορφώνονται με βάση την κυρίαρχη ιδεολογία με κύριο στόχο να διαιωνίζουν τις αξίες της και να προωθούν τους επιθυμητούς τρόπους συμπεριφοράς των κοινωνικών υποκειμένων προς όφελος της εκάστοτε κυρίαρχης κοινωνικά τάξης.

Ο Lippmann (1922) είναι ο πρώτος ο οποίος απέδωσε την έννοια του 'στερεότυπου' μιλώντας για «εικόνες μέσα στο μυαλό μας». Η Αμπατζοπούλου (1998) χαρακτηρίζει τα στερεότυπα ως «μια ακατέργαστη ομάδα νοητικών απεικονίσεων του κόσμου. [...] Διαιωνίζουν μια απαραίτητη αίσθηση της διαφοράς ανάμεσα στον 'εαυτό' και το 'αντικείμενο', που γίνεται ο 'Άλλος'».¹⁹ Η Μπάτζιου (2009) έχει ορίσει τα στερεότυπα ως γνωστικές κατασκευές που απεικονίζουν με υπεραπλουστευμένο τρόπο μια κοινωνική ομάδα και διαμορφώνουν απόψεις και συμπεριφορές σχετικά με αυτήν. Η απεικόνιση γίνεται κυρίως σε μία και μόνη κατηγορία²⁰. Τέλος ο Φίλιας (1991) αναφέρει για τη φύση των στερεοτύπων: «Πρόκειται για απόψεις, στάσεις ζωής και κρίσεις, που τα μέλη ενός κοινωνικού συνόλου, ενός λαού, έχουν μάθει να αποδέχονται χωρίς συζήτηση, σαν κάτι το αυτονόητο. Με άλλα λόγια, είναι αυτό που εμφανίζεται πάντα με την ίδια μορφή, που γίνεται με τον ίδιο τρόπο, που διατυπώνεται με τα ίδια λόγια. Τα στερεότυπα είναι οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές αντιλήψεις, που μαθαίνει ένας λαός να θεωρεί σαν αυτονόητες, χωρίς κριτική επεξεργασία, χωρίς συζήτηση ή αντίρρηση. Είναι προκατασκευασμένες ιδέες, που έχουν διαμορφωθεί στη συνείδησή μας από την κοινωνία και οι οποίες εμποδίζουν να σχηματίσουμε σωστή αντίληψη

¹⁸ Δήμητρα Σαμίου, *Γυναίκες Φύλο και Πολιτική*, Ερευνητική εργασία για το Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2006. Στο <http://www.aegean.gr/genderpostgraduate/Documents/%CE%9C%CE%B5%CE%BB%CE%AD%CF%84%CE%B7%20%CE%A3%CE%B1%CE%BC%CE%AF%CE%BF%CF%85.pdf>

¹⁹ Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1998, σ. 161.

²⁰ Αθανασία Μπάτζιου, *Η εικόνα της ετερότητας στα ΜΜΕ: Μια συγκριτική μελέτη της οπτικής απεικόνισης των μεταναστών στον τύπο δύο νέων χώρων υποδοχής (Ελλάδα, Ισπανία)*, Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2009, σ. 25.

για τη νέα πραγματικότητα, γιατί την απλοποιούν, τη γενικεύουν, τη διαστρεβλώνουν»²¹. Ως εκ τούτου διαπιστώνουμε ότι τα στερεότυπα αποτελούν έναν τρόπο κοινωνικής χειραγώγησης από την κυρίαρχη κοινωνική ομάδα προς όλες τις υπόλοιπες τις οποίες και αντικειμενοποιούν.

Τα στερεότυπα αντανakλούν τις κοινωνικές προκαταλήψεις και διακρίσεις και έρχονται σε ρήξη με ποικίλα ατομικά και κοινωνικά δικαιώματα. Σε αυτό το σημείο να διασαφηνίσουμε ότι το στερεότυπο διαχωρίζεται από την προκατάληψη, καθώς το στερεότυπο αποτελεί μια κατηγορία αντιλήψεων, η οποία μπορεί να εμπεριέχει είτε θετικό είτε αρνητικό περιεχόμενο για την εκάστοτε ομάδα που χαρακτηρίζει, ενώ η προκατάληψη αποτελεί μια δυσμενή τοποθέτηση, η οποία παράγεται και αναπαράγεται από τα στερεότυπα και προάγει αρνητικά συναισθήματα, όπως περιφρόνηση, υποτίμηση, απαξίωση και απέχθεια προς την ομάδα στην οποία αναφέρεται. Η διάκριση αποτελεί μια συνέπεια της προκατάληψης, η οποία οδηγεί στην υποτιμητική και δυσμενή αντιμετώπιση ενός προσώπου ή μιας ομάδας. Οι προκαταλήψεις και οι διακρίσεις γίνονται εις βάρος ομάδων που σχετίζονται με τη φυλή, το φύλο, τη θρησκεία κ.ά. Εν αντιθέσει, τα στερεότυπα χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τα φυσικά, νοητικά ή και συναισθηματικά γνωρίσματα των μελών μιας ομάδας. Τέλος τα στερεότυπα, οι προκαταλήψεις και οι διακρίσεις αλλάζουν μορφή και περιεχόμενο, καθώς εξαρτώνται από διαφορετικά κοινωνικά συστήματα κάθε φορά.

1.3 Στερεότυπα των ρόλων των φύλων και σεξισμός

Τα στερεότυπα των ρόλων των φύλων αποτελούν προσχηματισμένες κοινωνικές αντιλήψεις σύμφωνα με τις οποίες ο πληθυσμός κατηγοριοποιείται σε δύο διακριτές ομάδες σε σχέση με το βιολογικό φύλο, σε άνδρες δηλαδή και γυναίκες και τους αποδίδονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, ικανότητες και τρόποι συμπεριφοράς με βάση αυτή τη διάκριση. Η κατανομή των ρόλων των φύλων ελάχιστα σχετίζεται με επιστημονικά τεκμηριωμένες βιολογικές καταβολές των ατόμων και αποτελεί κυρίως ένα κοινωνικοπολιτισμικό φαινόμενο. Τα στερεότυπα των ρόλων του φύλου ακολουθούν τη λογική της αντίθεσης (άνδρας-γυναίκα, πολιτισμός-φύση, λογική-συναίσθημα κ.ο.κ.). Με βάση αυτό το αντιθετικό δίπολο αποδίδονται χαρακτηριστικά της προσωπικότητας της κάθε έμφυλης κατηγορίας με το ανδρικό στερεότυπο να συνδέεται με την ανεξαρτησία, την ανταγωνιστικότητα, τη λογική, τη

²¹ Βασίλης Φίλιας, *Δεκατέσσερα δοκίμια κοινωνιολογίας*, Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1991, σ. 32.

γενναιότητα, την επιθετικότητα κ.ά., ενώ το γυναικείο με ακριβώς τα αντίθετα χαρακτηριστικά, την εξάρτηση, την υποχωρητικότητα, τα συναισθήματα, το ένστικτο, το φόβο και την ευγένεια.

Η Κανατσούλη (1997) χαρακτηρίζει τα στερεότυπα του ρόλου των φύλων και ως σεξιστικά πρότυπα ορίζοντάς τα ως «το σύνολο των προσχηματισμένων και υπεραπλουστευμένων κοινωνικών αντιλήψεων αναφορικά με τους τρόπους συμπεριφοράς, τις ικανότητες, τους ρόλους, τα επαγγέλματα κτλ. των ατόμων, απλώς και μόνο με βάση το φύλο τους. Τα στερεότυπα που έχουν διαμορφωθεί και επικρατούν για τα δύο φύλα είναι διαμετρικά αντίθετα. Σε πολύ γενικές γραμμές, με βάση τις σχετικές μελέτες, τα χαρακτηριστικά προσωπικότητας που συνθέτουν το αντρικό στερεότυπο αξιολογούνται ως θετικά συχνότερα από εκείνα του γυναικείου. Τα θετικά χαρακτηριστικά προσωπικότητας, ικανότητα, ορθολογισμός, και επιβολή για τους άνδρες, αγάπη, στοργικότητα και εκφραστικότητα για τις γυναίκες, έχουν ενσωματωθεί στην αυτοαντίληψη και των δύο φύλων σχετικά με τα όρια και τις δυνατότητες του φύλου τους και εξακολουθούν ακόμη να επικρατούν, ανεξάρτητα από ηλικία, φύλο, οικογενειακή κατάσταση και μορφωτικό επίπεδο».²²

Ο Connell (2002) εστιάζοντας στην ιδέα της έμφυλης διαφοράς υπογραμμίζει στο έργο του ότι οι έμφυλες διαφορές συγκροτούσαν δύο διαφορετικούς κόσμους, τον γυναικείο και τον ανδρικό. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο κάθε κόσμος ταξινομήθηκε με βάση τις χειρονομίες, τις κινήσεις, τις συνήθειες και τις δραστηριότητες των κοινωνικών προϊόντων/υποκειμένων του δημιουργώντας δύο διακριτές σφαίρες. Η σφαίρα της γυναίκας και της θηλυκότητας συνδέθηκε με τις οικιακές ασχολίες, την ανατροφή των παιδιών, τη συναισθηματική αφοσίωση, το συναισθήμα και η σφαίρα του άνδρα και της αρρενωπότητας με τη δύναμη, τον ηρωισμό, τον ανταγωνισμό, τη φιλοσοφία, τον ορθολογισμό και την επιστήμη δημιουργώντας ένα δίπολο στερεοτυπικών κανονικοτήτων».²³ Η παρέκκλιση των υποκειμένων από αυτό το δίπολο είναι επιζήμιο για τους αποκλίνοντες οδηγώντας τους στην περιθωριοποίηση.

Τα στερεότυπα τα οποία συνδέονται με τους ρόλους των δύο φύλων αναπαράγονται μέσω της κοινωνικοποίησης των ατόμων. Καθώς τα στερεότυπα του φύλου ανακλούν συγκεκριμένες κοινωνικές προσδοκίες για το ρόλο του κάθε φύλου, τα κοινωνικά υποκείμενα διαμορφώνουν την αυτοαντίληψή τους για το φύλο τους με βάση αυτές τις στερεοτυπικές

²² Μένη Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1997, σ. 20.

²³ R.W Connell, *Το Κοινωνικό Φύλο*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006, σσ. 7-8.

κοινωνικές αντιλήψεις τις οποίες και υιοθετούν είτε γιατί τις αντιλαμβάνονται ως φυσικές είτε γιατί η απόκλιση συνοδεύεται από κοινωνικό στιγματισμό ή και αποκλεισμό.

Η φεμινίστρια κοινωνιολόγος Joan Ackner (2001) προσδιορίζει πέντε διαφορετικά στάδια του μηχανισμού της κοινωνικοποίησης που σχετίζονται με το κοινωνικό φύλο και προέρχονται από πέντε κοινωνικές διαδικασίες που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Η πρώτη συνίσταται στην κατασκευή των έμφυλων διακρίσεων που δημιουργούνται στην οικογένεια, στην εργασία, στην πολιτική και το κράτος. Η δεύτερη αποτελεί τις κατασκευασμένες εικόνες και αναπαραστάσεις που ενδυναμώνουν και αναπαράγουν τις ανωτέρω διακρίσεις και λαμβάνουν χώρα στη γλώσσα, την ιδεολογία και άλλους πολιτισμικούς φορείς. Η Ackner εντοπίζει την τρίτη στις αλληλεπιδράσεις των έμφυλων υποκειμένων στη μεταξύ τους επικοινωνία, οι οποίες υποκρύπτουν στοιχεία εξουσίας και υποταγής και η ανάλυση τους δύναται να αποκαλύψει την ανισότητα μεταξύ των δύο φύλων. Κατά την Ackner οι ανωτέρω διαδικασίες διαμορφώνουν την έμφυλη ατομική ταυτότητα των υποκειμένων. Η τελική κατά Ackner διαδικασία είναι η υποβολή και επιβολή των συνεχώς μεταβαλλόμενων κοινωνικών δομών στη διαμόρφωση των έμφυλων υποκειμένων.

Η έννοια του σεξισμού είναι άμεσα συνδεδεμένη με τα στερεότυπα των δύο φύλων, καθώς απορρέει από αυτά. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από Αμερικανίδες φεμινίστριες για να περιγράψει τη διαίρεση του πληθυσμού σε δύο μεγάλες κατηγορίες με βάση τις βιολογικές τους διαφορές και τις διακρίσεις εις βάρος της μίας κατηγορίας προς όφελος της άλλης. Πιο αναλυτικά «σεξισμό ονομάζουμε το σύνολο των προκαταλήψεων και συμπεριφορών, οι οποίες πηγάζουν από τη βίαια (δηλαδή αυθαίρετα άνιση) δυσιστική ιδεολογία που έχει τη βάση της στο διαχωρισμό των φύλων σε αρσενικό και θηλυκό (de Beauvoir 1949, Cixous 1997), και οι οποίες θεωρούν το ένα εκ των δύο φύλων βιολογικά, ηθικά, διανοητικά και πνευματικά υποδεέστερο του άλλου, επιτρέποντας – ή και θεσμοθετώντας – τις εναντίον του συστηματικές διακρίσεις, αρνητικές ή φοβικές κρίσεις, φυσικούς περιορισμούς ή και εκδηλώσεις μίσους.»²⁴

Διερευνώντας περαιτέρω την έννοια του σεξισμού οι Frazier και Sadker (1975) υποστήριξαν ότι ο σεξισμός αποτελεί την αντίληψη πως τα δύο φύλα είναι κατασκευασμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να καθορίζουν τις ζωές των κοινωνικών υποκειμένων. Η ιδέα του σεξισμού, επισήμαναν, βασίζεται στην ανωτερότητα και κατ' επέκτασιν στην επιβολή του

²⁴ www.fylopedia.uoa.gr/~fylopedia/index.php/Σεξισμός Ημερομηνία πρόσβασης [15/4/2013]

ενός φύλου στο άλλο, ιδέα η οποία ενδυναμώνεται αλλά και διαιωνίζεται από μια συγκεκριμένη πολιτική και πάνω στην οποία στηρίζονται το κάθε κοινωνικό σύστημα και οι εκάστοτε κυβερνήσεις.²⁵

Καθώς τα στερεότυπα των ρόλων των φύλων είναι άμεσα συνδεδεμένα με το εκάστοτε κοινωνικό σύστημα στο οποίο παράγονται και αναπαράγονται, για να κατανοήσουμε τη δομή τους πρέπει να διερευνήσουμε την ιεραρχική δομή που επικρατεί στις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων. Οι ρόλοι των δύο φύλων διαφέρουν ανά χρονικές περιόδους και ανά διαφορετικό πολιτισμό, όμως κάθε κοινωνία έχει συγκεκριμένες αντιλήψεις για τους ανδρικούς και τους γυναικείους ρόλους των δύο φύλων αποδίδοντας διαφορετικά χαρακτηριστικά, ιδιότητες και συμπεριφορές στον κάθε έναν από αυτούς. Στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες ο άνδρας συνδέεται στερεοτυπικά με την ευφυΐα, την ευρηματικότητα, τη μυϊκή δύναμη, τη λογική και την κλίση του στα μαθηματικά και στις φυσικές επιστήμες, εν αντιθέσει με τη γυναίκα, η οποία συνδέεται στερεοτυπικά με το συναίσθημα, την εκφραστικότητα, τη δοτικότητα, την αυταρέσκεια και την κλίση της για τις γλώσσες. Τα στερεοτυπικά αυτά χαρακτηριστικά διαμορφώνουν με τη σειρά τους μια σειρά αντιλήψεων για τον ανδρικό και το γυναικείο ρόλο, με τον πρώτο να συνδέεται με τη δημόσια σφαίρα, την καριέρα και μια ευρεία γκάμα επαγγελματικών επιλογών, ενώ το δεύτερο να βρίσκεται σε μειονεκτική θέση και να συνδέεται στερεοτυπικά με την ιδιωτική σφαίρα, την οικία, το γάμο, τη μητρότητα, την εργασία σε παραδοσιακά γυναικεία επαγγέλματα, τη φροντίδα, τη διδασκαλία, την εξωτερική εμφάνιση που σχετίζονται με τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά. Οι ρόλοι των ανδρών είναι επίσης ανώτεροι από αυτούς των γυναικών με τους άνδρες να κατέχουν στερεοτυπικά θέσεις ισχύος στην οικογενειακή, κοινωνική, οικονομική και πολιτική ζωή και τις γυναίκες να βρίσκονται στερεοτυπικά σε εξαρτημένες θέσεις περιορισμένης ισχύος.

²⁵ http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00094056.1976.10728298?journalCode=uced20#.U0pHT_1_uls
Ημερομηνία πρόσβασης [17/3/2012]

1.4 Αρρενωπότητα και θηλυκότητα ως ταυτότητες φύλου

Τα στερεότυπα για το φύλο σχετίζονται άμεσα με τις αντιλήψεις και τις ιδέες που επικρατούν για την αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα στο εκάστοτε κοινωνικό σύστημα. Οι αντιλήψεις αυτές παράγονται και αναπαράγονται από την κυρίαρχη κοινωνικά ιδεολογία και συνεπώς διαμορφώνονται και μεταβάλλονται ανά ιστορική περίοδο και πολιτισμικό σύστημα.

Η Αμερικανίδα ψυχολόγος Bem (1993) υποστηρίζει ότι οι επιλογές που κάνουν τα κοινωνικά υποκείμενα και αφορούν τη συμπεριφορά τους διαφοροποιούνται από εποχή σε εποχή και από κοινωνία σε κοινωνία και καθοδηγούνται από τις πολιτισμικές προσδοκίες με βάση το φύλο, το οποίο χαρακτηριστικά περιγράφει σαν ένα φακό μέσα από τον οποίο βλέπουμε τον κόσμο. Στη μελέτη της για την κατασκευή της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας ως κοινωνικών και ψυχολογικών προϊόντων ιστορικά προσδιοριζόμενων καταγράφει μια σειρά από γνωρίσματα που τα διαμορφώνουν. Για να προσδιορίσει αυτά τα γνωρίσματα η Bem δημιούργησε το Bem Sex Role Inventory (1974), μια κλίμακα αρρενωπότητας-θηλυκότητας, βάσει της οποίας εντόπισε ότι τα παραδοσιακά αρρενωπά χαρακτηριστικά συνίστανται στην ανεξαρτησία, την κυριαρχία, την αποφασιστικότητα, την υπεράσπιση των πεποιθήσεων, τη φιλοδοξία, την αγάπη για το ριψοκίνδυνο, την κυριαρχία, την επιθετικότητα, την αναλυτική σκέψη, τη διεκδικητικότητα, την ηγετική και ισχυρή προσωπικότητα και την επιθυμία για άθληση, ενώ τα παραδοσιακά θηλυκά χαρακτηριστικά συνίστανται στην τρυφερότητα, στην κατανόηση, στη συμπόνια, στην ευγένεια, στην ευπιστία, στην ενσυναίσθηση, στην προθυμία να απαλύνει τον πόνο και την αγάπη προς τα παιδιά. Η Bem εισάγει επίσης δύο επιπλέον διαστάσεις στους προσδιορισμούς του φύλου, τον «ανδρόγυνο» τύπο, ο οποίος έχει υψηλή βαθμολογία τόσο στην κλίμακα της αρρενωπότητας όσο και της θηλυκότητας και τον «αδιαφοροποίητο» τύπο, ο οποίος έχει εξίσου χαμηλή βαθμολογία και στις δύο κλίμακες.

Σύμφωνα με τη σύγχρονη φεμινιστική σκέψη, η διαμόρφωση της ταυτότητας των ανδρών αποτελεί μια πολυσύνθετη και πολυδιάστατη διαδικασία, η οποία παράγει πολλαπλές υποκειμενικότητες που ανακλούν περισσότερα από ένα είδη αρρενωπότητας. Η αρρενωπότητα δεν αποτελεί μια αμετάβλητη ανδρική ταυτότητα η οποία είναι έμφυτη στους άνδρες. Εν αντιθέσει, οι ποικίλες μορφές αρρενωπότητας που ανακλούν μια ποικιλία ανδρικών ταυτοτήτων, διαμορφώνονται από επιτελεστικές πρακτικές των υποκειμένων στο

κοινωνικό τους περιβάλλον και συνεπώς δύναται να διαφέρουν μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών ιστορικά. Χαρακτηριστικά των ανδρικών ταυτοτήτων λοιπόν αποτελούν η ανομοιογένεια, ο ανταγωνισμός και η αλληλοεπικάλυψη. «Οι ανδρικές ταυτότητες αποτελούν τους τρόπους κατασκευής και επίδειξης της αρρενωπότητας και λειτουργούν ως ένα ανεπίσημο δίκτυο που καθορίζει τον τρόπο ζωής, τις γνώσεις και τις επαγγελματικές επιλογές των ατόμων»²⁶.

Ο Connell (1995) εντοπίζει τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες ανδρικών ταυτοτήτων: την ηγεμονική, τις συμπληρωματικές, τις υποδεέστερες και τις περιθωριοποιημένες. Η ηγεμονική αρρενωπότητα θεωρείται η πιο εξέχουσα και επιθυμητή μορφή ανδρικής ταυτότητας στην πατριαρχική κοινωνία, καθώς αποτελεί το κυρίαρχο μοντέλο ανδρισμού το οποίο έχει το μεγαλύτερο κύρος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Kenway & Fitzclarence (1997) «...σ' αυτό το σημείο της Δυτικής ιστορίας, η ηγεμονική ανδρική ταυτότητα, *κινείται και οργανώνεται* σε σχέση με τη σωματική δύναμη, με το να είναι κανείς περιπετειώδης, συναισθηματικά ουδέτερος, να διαθέτει σιγουριά, έλεγχο, διεκδικητικότητα, ατομικότητα και ανταγωνιστικότητα, να έχει εμπιστοσύνη στον εαυτό του και την ικανότητα συντονισμού, να διακρίνεται από την πειθαρχία, τη λογική, την αντικειμενικότητα και τον ορθολογισμό...»²⁷. Κύρια χαρακτηριστικά της ηγεμονικής αρρενωπότητας είναι η επιβολή της έναντι των άλλων μορφών ταυτοτήτων είτε ανδρικών είτε γυναικείων και ο ετεροφυλοφιλικός προσανατολισμός της. Η ηγεμονική αρρενωπότητα είναι ρευστή και διαρκώς επαναδιαπραγματεύσιμη και η κατασκευή της εξαρτάται και αλληλοεπιδρά τόσο με τις γυναικείες ταυτότητες φύλου όσο και με τις υποτελείς ανδρικές. Οι άλλες μορφές ανδρικών ταυτοτήτων δημιουργούνται σε συνάρτηση με τη ηγεμονική αρρενωπότητα, είναι κατώτερες ιεραρχικά από αυτήν και ανταγωνιστικές μεταξύ τους.

Η υποτέλεια των γυναικών στις πατριαρχικές κοινωνίες νομιμοποιείται, παράγεται και διαιωνίζεται από τις επιτελεστικές πρακτικές ηγεμονικής αρρενωπότητας των ανδρών. Η κυριαρχία των ανδρών με ηγεμονική αρρενωπότητα δεν εξαρτάται μόνο από βίαιους τρόπους υπερίσχυσης, αλλά εγκαθιδρύεται και διαιωνίζεται μέσω των πολιτισμικών θεσμών. Οι σύγχρονες έρευνες σε θέματα φύλου έχουν στραφεί στη μελέτη της ηγεμονικής αρρενωπότητας

²⁶ N. Lesco, *Masculinities at school*, Sage, Thousand Oaks, Ca, 2000.

²⁷ J. Kenway, L. Fitzclarence, *Gender and Education*, Taylor & Francis, 1997, σ. 121.

για να κατανοήσουν βαθύτερα τους τρόπους επιβολής και διαιώνισης της ανδρικής κυριαρχίας επί των γυναικών, αλλά και άλλων ομάδων, όπως είναι πχ. οι ομοφυλόφιλοι.

Κατ' αντιστοιχία με την αρρενωπότητα, η έννοια της θηλυκότητας ως γυναικεία ταυτότητα είναι μια έννοια πολυδιάστατη, η οποία αποτελείται από μια σειρά από κανόνες, πρακτικές και κώδικες και μεταβάλλεται ανάλογα με την ιστορική περίοδο και τον πολιτισμό στον οποίο παράγεται και αναπαράγεται. Η Sandra Lee Bartky (1988) εξηγεί πως οι λογοπρακτικές που παράγουν τη «θηλυκότητα» εντοπίζονται μέσα στην κουλτούρα και εντυπώνονται μέσα στις ίδιες τις γυναίκες. Η Bartky αναπτύσσει την ιδέα ότι η πειθαρχία του σώματος έχει έμφυλη διάσταση και εξηγεί πως οι βίαιες επιταγές της θηλυκότητας και οι δομές ενσωμάτωσής τους από τα γυναικεία υποκείμενα μετατρέπουν τα σώματα των γυναικών περισσότερο ως αντικείμενα θέασης και κριτικής παρά ως βιώσιμα και βιωμένα σώματα. Οι γυναίκες, υποστηρίζει, από μικρή ηλικία διδάσκονται να ελέγχουν και να παρακολουθούν την εμφάνιση, τις κινήσεις και το ντύσιμο το δικό τους και των άλλων γυναικών. Η Bartky διακρίνει τρεις κατηγορίες πειθαρχικών πρακτικών που παράγουν το σώμα εκείνο που στις χειρονομίες και την εμφάνιση είναι αναγνωρίσιμα θηλυκό: α) εκείνες που στοχεύουν στη δημιουργία ενός σώματος ορισμένου μεγέθους και μορφής, β) εκείνες που αποδίδουν στο σώμα αυτό συγκεκριμένο ρεπερτόριο χειρονομιών, στάσεων και κινήσεων, και γ) εκείνες που στοχεύουν στην επίδειξή του ως διακοσμημένης επιφάνειας. Ως εκ τούτου καταλήγει πως στις αόρατες πατριαρχικές θεσμίσεις που συγκροτούν το θηλυκό υποκείμενο συνεπικουρεί και η καπιταλιστική συνθήκη ως παράλληλος μηχανισμός κατασκευής του καταναλωτικού υποκειμένου.²⁸

Η Nancy Armstrong (2000) διαχωρίζει την έννοια της γυναίκας από την έννοια της θηλυκότητας υποστηρίζοντας ότι «το 'να είσαι γυναίκα' συμπεριλαμβάνει τις επιθυμίες και τα ένστικτα μιας γυναίκας ως ανθρώπου, και την ιδέα ενός γυναικείου σώματος το οποίο δεν μπορεί να εξηγηθεί και να καθοριστεί από αυστηρές επιταγές και κλειστές κατηγορίες, είναι το ένστικτο ότι υπάρχουν πέρα από τις ενδείξεις της θηλυκότητας»²⁹. Όσον αφορά στην έννοια της θηλυκότητας, η Armstrong επισημαίνει πως αποτελεί την είσοδο της γυναίκας στον

²⁸ Sandra Lee Bartky «Foucault, θηλυκότητα και εκσυγχρονισμός της πατριαρχικής κοινωνίας» στο Diamond I. & Quinbee L. (eds) *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* Northeastern University Press, Boston, 1988.

²⁹ Nancy Armstrong, "Gender and the Victorian Novel" στο *The Cambridge Companion of The Victorian Novel*, Cambridge, 2000, σσ. 100-113.

πολιτισμό, η οποία ακολουθώντας συγκεκριμένους έμφυλους κανόνες και συμπεριφορές ανακλά τις κοινωνικές προσδοκίες του ρόλου της ανάλογα με την εποχή και τον πολιτισμό στα οποία ζει. Η έμφυλη κανονικότητα που διαμόρφωνε τον τρόπο συμπεριφοράς, εμφάνισης και προσωπικότητας μιας γυναίκας κατά τη βικτωριανή εποχή σύμφωνα με τον Matthew Arnold (1869) αποτελείται από την επιθυμία να είναι όμορφη, υπάκουη και σιωπηλή, να βάζει προτεραιότητα στην ευχαρίστηση των άλλων έναντι στη δική της, να δείχνει αυταπάρνηση και τέλος να παντρευτεί και να κάνει οικογένεια και παιδιά. Διαπιστώνουμε ότι οι κώδικες θηλυκότητας που εντόπισε ο Arnold μελετώντας το βικτωριανό μυθιστόρημα στην Αγγλία μας είναι ιδιαίτερα αναγνωρίσιμοι, καθώς επικρατούν ακόμα και στις μέρες μας στην ελληνική κοινωνία και ιδιαίτερα στις πιο συντηρητικές περιοχές της ελληνικής επαρχίας.

Η Rozsika Parker (1989) υπογραμμίζει ότι η θηλυκότητα αποτελεί ένα σημείο αναφοράς για τις γυναίκες, μια ταυτότητα την οποία είτε την υιοθετούν είτε της αντιστέκονται. Η Parker υποστηρίζει ότι η θηλυκότητα είναι μια κατασκευή, η οποία ανακλά τις αντιλήψεις για τις διαφορές των δύο φύλων σε κοινωνικό, πολιτισμικό, ιστορικό, και ψυχαναλυτικό επίπεδο.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι η έννοια της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας καταπιέζει τα κοινωνικά υποκείμενα επιβάλλοντας τους μια σειρά από κώδικες και κανόνες συμπεριφοράς, οι οποίοι περιορίζουν την ατομική τους έκφραση και ελευθερία οδηγώντας στην ομαδοποίηση και τη χειραγώγηση τους.

1.5 Οι παραδοσιακοί κοινωνικοί ρόλοι των δυο φύλων στην οικογένεια.

Μητρότητα-Πατρότητα

Η κάθε κοινωνία έχει συγκεκριμένες προσδοκίες που συνδέονται με το φύλο των κοινωνικών υποκειμένων. Οι κοινωνικές αυτές προσδοκίες αποτελούν έναν κοινωνικό οδηγό που ορίζει την συμπεριφορά του κάθε φύλου. Οι παραδοσιακές συνήθειες για τις γυναίκες μεταφράζονται στον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο της «συζύγου και μητέρας» με τη διπλή υποχρέωση γάμου και μητρότητας.³⁰ Οι παραδοσιακοί κοινωνικοί ρόλοι των γυναικών εμπεριέχουν τη φροντίδα, τη διατροφή και τη συναισθηματική στήριξη των ανδρών και των παιδιών. Ιδιαίτερα ο ρόλος της μητέρας αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους παραδοσιακούς

³⁰ Nancy Felipe Russo, *The Motherhood Mandate*. Journal of Social Issues, 32, 3, Sum 76. 1976, σσ. 143-154.

γυναικείους ρόλους και παίρνει επίσης τις μορφές της θετής μητέρας, της πνευματικής μητέρας ή αλλιώς νονάς, της γιαγιάς, της πεθεράς κ.ά.

Η ιδεολογία της μητρότητας κυριαρχεί και διαμορφώνει τις συνειδήσεις των κοινωνικών υποκειμένων και των δύο φύλων για τη 'φύση' των γυναικών και τον κυριότερο οντολογικό σκοπό τους. Η μητρότητα συνδέεται αφενός με τη βιολογική ικανότητα της γυναίκας να κυοφορεί και να γεννά, αφετέρου με την κοινωνικοπολιτισμικά κατασκευασμένη ιδιότητά της για την ανατροφή των παιδιών κάτι που κάνει τις ζωές των γυναικών να περιστρέφονται γύρω από την ιδέα της αυταπάρνησης και της αφοσίωσης στα παιδιά. Η μητέρα 'τροφός' αποτελεί το ιδεώδες της γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία. Ως εκ τούτου η εξιδανίκευση του ρόλου της μητέρας στην πατριαρχική κοινωνία περιορίζει τη γυναίκα στην ιδιωτική σφαίρα του οίκου και την απομακρύνει από τη δημόσια σφαίρα και τα κοινά.

Η φεμινιστική σκέψη έχει προσεγγίσει τη μητρότητα και την ιδεολογία της μέσα από μια σειρά ποικίλων και διαφορετικών μεταξύ τους προσεγγίσεων. Η Simone de Beauvoir (1949) επικρίνει τη μητρότητα υποστηρίζοντας ότι καθιστά τη γυναίκα φυλακισμένη στο κορμί της σαν ένα ζώο, επιτρέποντας στον άνδρα να την κυριαρχήσει και να την φυλακίσει στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού να μεγαλώνει τα παιδιά, ενώ ο ίδιος απολαμβάνει ελεύθερος τα προνόμια της δημόσιας ζωής, όπως τη μόρφωση και την εργασία. Η Chodorow (1978) επισημαίνει ότι «η θεσμικά κατοχυρωμένη υποταγή των γυναικών στις σύγχρονες καπιταλιστικές και μη κοινωνίες εξυπηρετεί σημαντικές οικονομικές σκοπιμότητες, και το αναπαραγωγικό έργο των γυναικών συγκαλύπτεται από την ιδεολογία της μητρότητας».³¹

Η ιδεολογία της μητρότητας αποτελεί επίσης μια από τις κυρίαρχες ιδεολογίες, οι οποίες διαπνέουν και αναπαράγονται από το δυτικό πολιτιστικό σύστημα σε όλο του το εύρος. Μεγάλα αριστουργήματα της λογοτεχνίας, του θεάτρου, της ζωγραφικής και άλλων ειδών τέχνης έχουν δημιουργηθεί από άνδρες, τα οποία πραγματεύονται την ιδέα της μητέρας και την ιδεολογία της μητρότητας.

Η μητρότητα και η ιδεολογία της, ως μια κοινωνικοπολιτισμικά κατασκευασμένη έννοια αποτελεί το ένα από τα δύο σκέλη μιας δυαδικής λογικής, της οποίας το άλλο σκέλος είναι η πατρότητα. Η έννοια της πατρότητας διαφοροποιείται ριζικά από τη μητρότητα και είναι κυρίως συνδεδεμένη με τη συνέχιση της οικογένειας και την παραγωγή τέκνων από την

³¹ Nancy Julia Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, CA, 1978.

αρσενική γενιά από την οποία εγκαθιδρύεται και αναπαράγεται η πατριαρχία. Η φεμινίστρια φιλόσοφος Mary O'Brien (1981) υποστηρίζει ότι οι άντρες αναγκάζονται να δημιουργούν κοινωνικά υποκατάστατα όπως είναι ο θεσμός του γάμου, για να αναπληρώσουν την αδυναμία τους για βιολογική συνέχεια.³² Ο περιορισμός της κοινωνικής ελευθερίας της γυναίκας διαμέσου του γυναικείου ρόλου της ως μητέρας και το βαρύ φόρτο καθηκόντων που τον συνοδεύουν διασφαλίζεται από τον ανδρικό ρόλο του άνδρα ως πατέρα, 'pater familias', ο οποίος καθυποτάσσοντας με αυστηρό έλεγχο τη γυναικεία σεξουαλικότητα διασφαλίζει και επιβεβαιώνει τη μοναδικότητα του ως γεννήτορα των τέκνων. Ο περιορισμός της γυναίκας στα του οίκου με κύριο σκοπό τους την ανατροφή των παιδιών, αλλά και ο καταμερισμός της εργασίας σε 'ανδρικές' και 'γυναικείες' εργασίες, συμβάλλουν σημαντικά στον περιορισμό της συμμετοχής των γυναικών στη δημόσια σφαίρα αποτελώντας μια σειρά από πατριαρχικές πρακτικές, οι οποίες εξασφαλίζουν στους άνδρες τον έλεγχο της γυναικείας σεξουαλικότητας και την εξασφάλιση της μοναδικότητάς τους ως πατέρων των τέκνων.

Ο κοινωνικός ρόλος του πατέρα διαμορφώνεται ως οικονομικός όρος, καθώς συνδέεται με τη μεταφορά υλικών αγαθών και πλούτου στους απογόνους του. Ο πατέρας «κουβαλητής» συμπληρώνει το δίπολο στο πλευρό της μητέρας «τροφού». Καθήκον του πατέρα «κουβαλητή», εκτός από την εξασφάλιση υλικών αγαθών, είναι και η μεταφορά στους κληρονόμους του κοινωνικής δύναμης και κύρους, που προέρχονται από την θέση του στην κοινωνική, οικονομική και πολιτική ιεραρχία.

1.6 Ο κατά φύλο διαχωρισμός της εργασίας

Ο διαχωρισμός της εργασίας με βάση το φύλο συνίσταται στο γεγονός ότι στην αγορά εργασίας τα επαγγέλματα διακρίνονται σε αυτά όπου επικρατούν οι γυναίκες και σε αυτά όπου επικρατούν οι άνδρες σχηματίζοντας δύο κατηγορίες, τον οριζόντιο και τον κάθετο επαγγελματικό διαχωρισμό. Ο οριζόντιος επαγγελματικός διαχωρισμός παρουσιάζει τον αριθμό συμμετοχής ανδρών και γυναικών σε διαφορετικούς κλάδους και επαγγέλματα χωρίς αυτό να δείχνει ανισότητα προς το ένα ή το άλλο φύλο. Ο όρος 'κάθετος επαγγελματικός προσανατολισμός' αναφέρεται σε όλο το εύρος των επαγγελματικών κλάδων και εστιάζει στα

³² Mary O'Brien, *The politics of reproduction*, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1981.

κοινωνικά πλεονεκτήματα βάσει των οποίων οι άνδρες επωφελούνται περισσότερο καταλαμβάνοντας υψηλότερες θέσεις από τις γυναίκες στην επαγγελματική ιεραρχία.

Σύμφωνα με τα ευρήματα ερευνών που αφορούν τον οριζόντιο επαγγελματικό διαχωρισμό σε «γυναικεία» και «ανδρικά» επαγγέλματα, οι άνδρες επικρατούν σε κλάδους που απαιτούν μεγάλο βαθμό εξειδίκευσης και σχετίζονται με τις θετικές επιστήμες (μαθηματικά, φυσική, χημεία, βιολογία) και την τεχνολογία, καθώς και σε κλάδους που απαιτείται σωματική δύναμη όπως γυμναστές, εργάτες, τεχνίτες, φύλακες κ.ά. Οι γυναίκες από την άλλη πλευρά κυριαρχούν σε επαγγέλματα σχετικά με την εκπαίδευση, όπως αυτών της νηπιαγωγού και της δασκάλας, την παροχή φροντίδας, όπως αυτών της νοσηλεύτριας, μαίας, οικιακής βοηθού, σε θέσεις υποστηρικτικού ρόλου όπως σε θέση γραμματέως, καθώς και σε επαγγέλματα που σχετίζονται με την εξωτερική εμφάνιση και την ομορφιά όπως κομμώτρια, μοντέλο, αισθητικός, παρουσιάστρια κ.ά. Διαπιστώνουμε ότι τα στερεότυπα των ρόλων των φύλων επηρεάζουν σε σημαντικό βαθμό τους άνδρες και τις γυναίκες στην επιλογή συγκεκριμένων επαγγελμάτων ακολουθώντας τη λογική του δίπολου και χωρίζοντας τον επαγγελματικό χώρο σε δύο διακριτές σφαίρες, το γυναικείο και τον ανδρικό.

Ο διαχωρισμός της εργασίας σε γυναικεία και ανδρικά επαγγέλματα έχει ως αποτέλεσμα την ενδυνάμωση και αναπαραγωγή των διακρίσεων στον επαγγελματικό χώρο και συνεπώς στον αποκλεισμό των γυναικών από ορισμένα επαγγέλματα. Παρατηρείται η συσσώρευση των γυναικών σε επαγγέλματα με χαμηλότερες από τους άνδρες αποδοχές καθώς και επαγγέλματα με χαμηλότερο status. Παρόλο που τα τελευταία χρόνια οι γυναίκες διεκδικούν και καταλαμβάνουν ανώτερες διοικητικές θέσεις ωστόσο οι ευθύνες που τους αποδίδονται είναι λιγότερες σε σχέση με τους άνδρες σε αντίστοιχες θέσεις.³³

Είναι συνήθης κοινωνική αντίληψη οι άνδρες να βρίσκονται σε θέσεις υψηλού κύρους όπως διευθυντικές ή θέσεις με μεγάλο βαθμό εξειδίκευσης αλλά και θέσεις που απαιτούν μεγάλη διαθεσιμότητα σε χρόνο. Αυτό συμβαίνει γιατί θεωρείται «φυσικό» οι άνδρες να δίνουν προτεραιότητα στην καριέρα τους, ενώ οι γυναίκες οι οποίες καλούνται στερεοτυπικά να ανταποκριθούν στις ανάγκες του νοικοκυριού και της οικογένειας, καταλήγουν να καταλαμβάνουν χαμηλότερες θέσεις στην ιεραρχία με πιο ευέλικτο ωράριο, οι οποίες συνήθως αποτελούν μια προέκταση του κοινωνικού τους ρόλου ως μητέρων.

³³ A. Spencer & D. Podmore, *In a man's world*, Tavistock Publications, London and New York, 1987.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό όπως υποστηρίζει η Ασημάκη (2000) ότι «οι γυναίκες κάποια στιγμή στην επαγγελματική τους πορεία έρχονται αντιμέτωπες με το δίλημμα «καριέρα ή οικογένεια».³⁴ Εν αντιθέσει, οι άνδρες των οποίων ο κοινωνικός ρόλος είναι συνδεδεμένος με το ρόλο του άνδρα «κουβαλητή» και όχι με την ανατροφή των παιδιών και την ενασχόληση με τα οικιακά, έχουν περισσότερες προοπτικές να εξελιχθούν επαγγελματικά και κατ' επέκτασιν οικονομικά. Συμπερασματικά οι γυναίκες αφενός μένουν περισσότερο στάσιμες επαγγελματικά, αφετέρου επωμίζονται ένα διπλό φόρτο εργασίας, αυτόν της έμμισθης και της άμισθης εργασίας, γεγονός που κάνει πρόδηλο ένα πολύ δύσκολο εγχείρημα για τη γυναίκα, το συνδυασμό καριέρας και οικογένειας.

1.7 Φύλο και σεξουαλικότητα

Η σεξουαλικότητα στη φεμινιστική σκέψη αποτελεί μια κοινωνικοπολιτισμική κατασκευή άμεσα συνδεδεμένη με την έμφυλη ταυτότητα των κοινωνικών υποκειμένων. Η σεξουαλικότητα και η αναπαραγωγή έχουν περιγραφεί από φεμινίστριες ως δύο διακριτά συστήματα επιβολής εξουσίας στις γυναίκες. Μια από τις κυριότερες πατριαρχικές πρακτικές αποτελεί ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας και της αναπαραγωγής από τους άνδρες. Ως εκ τούτου διαπιστώνουμε ότι η σεξουαλικότητα αποτελεί έναν καθρέφτη μέσα στον οποίο ανακλώνται οι κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές θεσμίσεις ενός πολιτισμικού συστήματος που διαμορφώνουν τις συνειδήσεις και κατ' επέκτασιν τις ίδιες τις ζωές των κοινωνικών υποκειμένων.

Η Greer (1984) επισημαίνει ότι κατά τη βικτωριανή περίοδο αποκρυσταλλώνεται το τέλειο υπόδειγμα της πυρηνικής οικογένειας, του καταμερισμού των ρόλων των υποχρεώσεων των συζύγων και παιδιών και κυρίως ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας με νόμους και θεσμούς. Όλη η σεξουαλική ηθική, όπως έχει εξελιχθεί ως τις μέρες μας, βασίζεται στη σεξουαλική ηθική εκείνης της εποχής.³⁵ Ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας σε διαφορετικούς πολιτισμούς στην ιστορία ανακλάται σε μια σειρά από πρακτικές – πολλές φορές ιδιαίτερα βίαιες – όπως για παράδειγμα η επιβολή ζώνης αγνότητας, ο ακρωτηριασμός των γυναικείων γεννητικών οργάνων, γνωστός και ως

³⁴ Γ. Ασημάκη, *Η συμμετοχή των γυναικών σε κέντρα λήψης αποφάσεων*, ΜΠΣ. Πάντειο Πανεπιστήμιο. 2000.

³⁵ Germaine Greer, *Sex and Destiny: The Politics of Human Fertility*, Secker, London, 1984.

κλειτοριδεκτομή, ο φόνος τιμής από άνδρες συγγενείς της γυναίκας σε περίπτωση κηλίδωσης της παρθενίας της, ο λιθοβολισμός σε περίπτωση που η γυναίκα συνάψει σεξουαλικές σχέσεις πριν το γάμο ή με άλλον άνδρα ενώ είναι παντρεμένη κ.ά. Το πιο σημαντικό είναι ότι στην ιστορία των πολιτισμών δεν συναντώνται αντίστοιχες πρακτικές που να σχετίζονται με τον έλεγχο της αντρικής σεξουαλικότητας, παρόλο που η μοιχεία του άνδρα-συζύγου αποτελεί για τη θρησκεία ένα θανάσιμο αμάρτημα, η οποία όμως δεν τιμωρείται κοινωνικά αλλά σε πολλές περιπτώσεις επιβραβεύεται κι όλας. Σύμφωνα με τη φεμινιστική σκέψη η γυναικεία καταπίεση βασίζεται στη σεξουαλική υποτέλεια των γυναικών και τον διαρκή έλεγχο της σεξουαλικής δραστηριότητάς τους, όπως προσδιορίζεται στον κώδικα του Χαμουραμπί, στους Ναπολεόντειους Κώδικες αλλά ακόμα και σε σύγχρονες νομοθεσίες.

Η Kate Millet (1960) η πρώτη που εισήγαγε τον όρο ‘σεξουαλική πολιτική’ προσέδωσε στη σεξουαλικότητα μια επιπλέον εξαιρετικά σημαντική διάσταση, τη διάσταση της πολιτικής. Ο Γάλλος φιλόσοφος Michel Foucault (1972) στο γνωστό έργο του *Επιτήρηση και Τιμωρία*, αναφέρει ότι «η σεξουαλικότητα δεν πρέπει να ιδωθεί ως ένστικτο αντιθετικό και απείθαρχο προς την εξουσία, αλλά ως ένα ιδιαίτερα κομβικό σημείο μετάβασης προς σχέσεις εξουσίας [...] Δεν αποτελεί το πλέον ανυπότακτο στοιχείο, αλλά μάλλον ένα από τα προικισμένα με τη μεγαλύτερη εργαλειακότητα προς όφελος της εξουσίας.»³⁶ Από τότε ξεκίνησαν μια σειρά από αναλύσεις των σχέσεων εξουσίας μεταξύ των δύο φύλων που αποδείχθηκαν ιδιαίτερα γόνιμες για τη διεκδίκηση ποικίλων γυναικείων δικαιωμάτων ανάμεσα στα οποία η αυτοδιάθεση και η αυτοδιαχείριση τους σώματος των γυναικών.

Το κίνημα του λεσβιακού φεμινισμού, το οποίο αναπτύχθηκε κυρίως κατά τη δεκαετία του 1970, έδωσε το έναυσμα αναθεώρησης της γυναικείας σεξουαλικότητας, απομυθοποιώντας αντιλήψεις περί διαφόρων ειδών γυναικείου οργασμού και καταπολεμώντας κατά μέτωπο βίαιες πρακτικές, όπως ο βιασμός και η σεξουαλική κακοποίηση. Κατά τη δεκαετία του 1980 η φεμινιστική σκέψη στρέφεται στον επαναπροσδιορισμό της γυναικείας σεξουαλικότητας από τη γυναικεία πλευρά, τάση η οποία κορυφώνεται στο τρίτο κύμα φεμινισμού με τις ρηξικέλευθες ιδέες που αποτυπώνονται στα έργα της Julia Kristeva, *Experiencing the Phallus as Extraneous* (1998) και της Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme* (1974), *Ce sexe qui*

³⁶ Μισέλ Φουκώ, *Επιτήρηση και Τιμωρία*, Κέδρος –Ράππα, Αθήνα, 1989.

n'en pas un (1977), *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979), όπου περιγράφεται και αναλύεται η σεξουαλικότητα και η γυναικεία επιθυμία από τη γυναικεία οπτική.

Παρόλο που στις μέρες μας οι αγώνες των γυναικών έχουν εξασφαλίσει τη θεσμική ισότητα και σε θέματα της γυναικείας σεξουαλικότητας (ποινικοποίηση του βιασμού, δικαίωμα στην έκτρωση κ.ά.), η ενεργητική γυναικεία σεξουαλικότητα αμφιταλαντεύεται ακόμα στις αντιλήψεις των κοινωνικών υποκειμένων καθυποταγμένη στα πατριαρχικά στερεότυπα της 'νυμφομανούς' ή της 'πουτάνας' και όχι μιας γυναίκας απελευθερωμένης που εκφράζει ελεύθερα τη σεξουαλικότητά της και τη σεξουαλική της επιθυμία.

1.8 Η έννοια της πατριαρχίας στη φεμινιστική σκέψη

Η πατριαρχία είναι ένα κοινωνικό σύστημα στο οποίο την εξουσία και τον πρωταρχικό ρόλο στην οργάνωση της κοινωνικής ζωής κατέχουν οι άνδρες, οι οποίοι ηγούνται επίσης επί της πολιτικής ζωής, κατέχουν την ηθική εξουσία και ελέγχουν την ιδιοκτησία έχοντας κυρίαρχη θέση επί των γυναικών και των παιδιών. Η έννοια της πατριαρχίας έχει τις ρίζες της στην Παλαιά Διαθήκη, στην οποία περιγράφεται ο πατριάρχης ως ο αρχηγός της οικογένειας ή και της φυλής. Πολλές πατριαρχικές κοινωνίες είναι πατρογονικές, γεγονός που σημαίνει ότι οι τίτλοι και η ιδιοκτησία κληρονομούνται από άνδρα σε άνδρα.

Ο όρος 'πατριαρχία' χρησιμοποιήθηκε στη φεμινιστική θεωρία για να περιγράψει την καταπίεση των γυναικών μέσω κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών και θρησκευτικών θεσμών/μηχανισμών σε ένα σύστημα όπου επικρατεί και το οποίο αναπαράγει την ανδρική κυριαρχία. Η πατριαρχία χαρακτηρίζεται συχνά στη φεμινιστική σκέψη ως μια κοινωνική κατασκευή, η οποία μπορεί να ξεπεραστεί μέσα από την κριτική ανάλυση και την αποκάλυψη των ποικίλων εκφάνσεων της.³⁷ Η Αμερικανίδα φεμινίστρια θεωρητικός Carole Pateman (1988) αναφέρει χαρακτηριστικά στο βιβλίο της *The Sexual Contract*: «Η πατριαρχική κατασκευή της διαφοράς μεταξύ αρρενωπότητας και θηλυκότητας είναι η πολιτική διαφορά μεταξύ ελευθερίας και υποταγής».³⁸

Η Αμερικανίδα φεμινίστρια ακαδημαϊκός Catherine Mc Kinnon (2006) χαρακτηρίζει την πατριαρχία ως την τελειότερη ιδεολογία που έχει εφευρεθεί και η οποία επηρεάζει όλους

³⁷ Ann J. Tickner, "Patriarchy" στο *Routledge Encyclopedia of International Political Economy: Entries P-Z*. Taylor & Francis, 2001, σσ. 1197–1198.

³⁸ Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford University Press, Stanford, 1988. σ. 207.

τους τομείς του πολιτισμού. Η φεμινίστρια φιλόσοφος Patricia Smith (2005) την περιγράφει «ως τη συστηματική υποτέλεια των γυναικών στους άνδρες».³⁹ Η Smith αναπτύσσει τις ιδέες της περί πατριαρχίας εξηγώντας πως οι μορφές που παίρνει η ανδρική κυριαρχία είναι ποικίλες και τις εντοπίζουμε σε κοινωνικά φαινόμενα, όπως η ενδοοικογενειακή βία, ο βιασμός, η γυναικεία κακοποίηση, η σεξουαλική παρενόχληση αλλά και σε άλλους τομείς, όπως στην ασυμμετρία κατανομής ευθυνών στην εργασία και στην οικογένεια, στις σεξιστικές διακρίσεις στην εργασία και στην εκπαίδευση κ.ά. Η Smith διατείνεται πως η πατριαρχία καθορίζει την πραγματικότητα σύμφωνα με την ιδεολογία της εισχωρώντας παντού.

Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός διαχωρίζοντας την κοινωνία σε δύο κύριες ομάδες, τις γυναίκες και τους άνδρες, που φέρουν γνωρίσματα κοινωνικής τάξης, υποστηρίζει ότι η βάση της πατριαρχίας αποτελείται από την επιβολή της κοινωνικής τάξης των ανδρών στην κοινωνική τάξη των γυναικών. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη θεωρία η πατριαρχία παράγεται και αναπαράγεται μέσα από τις ετεροφυλοφιλικές σχέσεις, το γάμο και την οικογένεια, στο πλαίσιο της επιβολής της ανδρικής κυριαρχίας, η οποία επεκτείνεται τόσο στην ιδιωτική όσο και στη δημόσια σφαίρα. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός εντοπίζει την υποχώρηση και αποδοχή των γυναικών στην ανδρική εξουσία, στην κοινωνικοποίησή τους και στον ενστερνισμό από πολύ νεαρή ηλικία διαφορετικών και ασύμμετρων κοινωνικών ρόλων με βάση το φύλο. Μια υποκατηγορία του ριζοσπαστικού φεμινισμού υποστηρίζει ότι η γυναικεία καταπίεση οφείλεται στη βιολογική δυνατότητα της αναπαραγωγικής λειτουργίας των γυναικών, η οποία είναι συνδεδεμένη και με την ανάληψη της ανατροφής των παιδιών.

Η μαρξιστική ή σοσιαλιστική φεμινιστική σκέψη χωρίζεται σε δύο ρεύματα στην αναζήτηση των αιτιών της ανδρικής κυριαρχίας: το πολιτισμικό ρεύμα, το οποίο βασίζεται στην ψυχαναλυτική θεωρία του Freud και του Lacan και το υλιστικό στη θεωρία του μαρξισμού. Σύμφωνα με τους θεωρητικούς του πολιτισμικού ρεύματος, η αρχή της πατριαρχίας σηματοδοτείται από το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα, με το τελευταίο να αποτελεί τη συμβολική είσοδο του ανθρώπου στον πολιτισμό. Οι θεωρητικοί του πολιτισμικού ρεύματος χρησιμοποίησαν επίσης ανθρωπολογικές θεωρίες φέρνοντας στο προσκήνιο πρακτικές, όπως

³⁹http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:qCGSkKx74J:www.ucy.ac.cy/genderstudies/document/s/gender/second_GENDER_WEBSITE_GLOSSARY_GREEK.doc+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=gr
Ημερομηνία πρόσβασης [10//3/2009]

η ανταλλαγή των γυναικών από τους άνδρες, γεγονός που εγκαθιδρύει και σε συμβολικό επίπεδο την ανδρική κυριαρχία επί των γυναικών. Η προσέγγιση αυτή του ριζοσπαστικού φεμινισμού επικρίθηκε και χαρακτηρίστηκε ως αναγωγική και υπεραπλουστευτική.⁴⁰

Το υλιστικό ρεύμα εστιάζει στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής που παράγει και αναπαράγει μια άνιση κατανομή της εργασίας με βάση το φύλο για να εξηγήσει τη γυναικεία καταπίεση. Οι θεωρητικοί του συγκεκριμένου ρεύματος υποστηρίζουν ότι η πατριαρχία κυριαρχεί στις σχέσεις της αναπαραγωγής στο σπίτι και ο καπιταλισμός στις σχέσεις παραγωγής στην οικονομία⁴¹. Η οικιακή εργασία αποτελεί μέρος των σχέσεων παραγωγής και ως εκ τούτου η άνιση κατανομή των εργασιών στην οικογένεια, από το οποίο επωφελούνται οι άνδρες, οδηγεί στην καταπίεση των γυναικών στην ιδιωτική σφαίρα. Το ανωτέρω θεωρητικό ρεύμα επίσης επικρίθηκε με κύριο επιχείρημα πως δεν δίνει απάντηση στον τρόπο που η πατριαρχία υπηρετεί τα συμφέροντα του καπιταλισμού, από τον οποίο προϋπήρχε αλλά ούτε και αντίστροφα.

Παρόλα που όπως είδαμε κεντρικό θέμα της πατριαρχίας αποτελεί η γυναικεία υποτέλεια στην ανδρική κυριαρχία, η πατριαρχία καταλήγει στην υποτέλεια και άλλων ομάδων, όπως για παράδειγμα των ομοφυλοφίλων, ανδρών και γυναικών. Επίσης όπως επισημαίνει ο Connell (2006) στο βιβλίο του *Το Κοινωνικό Φύλο*, ακόμα και οι ετεροφυλόφιλοι άνδρες υπόκεινται στις πατριαρχικές απόψεις περί ανδρισμού και των ιδεωδών της ηγεμονικής αρρενωπότητας, τα οποία αποτελούν επίσης μια σημαντική πηγή καταπίεσης για ένα μεγάλο ποσοστό του ανδρικού πληθυσμού.

Ο διάλογος για την έννοια και τις πολλαπλές και πολύμορφες εκφάνσεις της πατριαρχίας στη φεμινιστική σκέψη υπήρξε και εξακολουθεί να είναι πολύ γόνιμος δίνοντας έναυσμα για ένα ευρύ φάσμα ερευνών που αγγίζουν θέματα όπως ο σεξισμός, η γυναικεία κακοποίηση, ο βιασμός, η άνιση κατανομή καθηκόντων στην οικογένεια, την εργασία και την εκπαίδευση, οι διαφορετικές προσδοκίες με βάση το φύλο κ.ά. Η πατριαρχία ως μια πολιτική έννοια είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη και τη βαθύτερη κατανόηση εξαιρετικά σημαντικών ζητημάτων. Τέλος η ανάπτυξη αυτού του προσοδοφόρου διαλόγου οδήγησε στην εννοιολογική στροφή από την έρευνα της πατριαρχίας στην έννοια του φύλου σε ποικίλους τομείς των κοινωνικών, πολιτικών και ανθρωπιστικών επιστημών.

⁴⁰ http://www.isotita-epeaek.gr/iliko_sxetikes_ereunes/koinonia/Patriarchy-transl-Gr.pdf, σ.2. Ημερομηνία πρόσβασης [12/9/2010]

⁴¹ Ο.π., σ. 3.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ ΣΤΗ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

2.1 Αναπαράσταση της γυναίκας στην ανδρική λογοτεχνία

Η λογοτεχνική κριτική υπό το πρίσμα της φεμινιστικής θεωρίας εξετάζει την αναπαράσταση του φύλου, τη σεξουαλικότητα καθώς και τις σχέσεις εξουσίας που διέπουν τα έμφυλα υποκείμενα στη λογοτεχνία και τη δραματουργία. Ήδη από τη δεκαετία του 1960, η φεμινιστική θεωρία καταπιάστηκε με τη λογοτεχνία και τη δραματουργία. Στόχος της ήταν αφενός να αναδείξει τις γυναίκες συγγραφείς και τον γυναικείο λογοτεχνικό κανόνα, αφετέρου να καταδείξει τον αρνητικό τρόπο με τον οποίο απεικονίζονταν έως τότε οι γυναίκες στη λογοτεχνία.

Εκτός από τη φεμινιστική θεωρία αναπτύχθηκαν και άλλες θεωρητικές τάσεις και πιο συγκεκριμένα η μελέτη του φύλου, οι λεσβιακές και γκέι θεωρίες και η μελέτη των ανδρών και του ανδρισμού. Ως αποτέλεσμα των θεωρητικών αυτών τάσεων η λογοτεχνική κριτική που εξετάζει το φύλο μελετά όχι μόνο θέματα ταυτότητας, διαφοράς, σεξουαλικότητας και ισότητας μεταξύ των εμφύλων υποκειμενικοτήτων αλλά και τη σχέση ανάμεσα σε φύλο, φυλή και κοινωνική τάξη.

Η λογοτεχνική κριτική που ασχολείται με ζητήματα φύλου σχετίζεται με την ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος και το αίτημα για ισότητα των γυναικών. Ήταν διάχυτη η αντίληψη που πρόσβευαν οι φεμινίστριες ότι αιτία της γυναικείας καταπίεσης υπήρξε η πατριαρχία. Η πατριαρχία μπορεί να οριστεί ως ένα σύστημα που καθοδηγείται από άνδρες, και του οποίου η εξουσία εφαρμόζεται μέσω των κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών και θρησκευτικών θεσμών. Η φεμινιστική σκέψη χαρακτηρίζει την πατριαρχία ως ένα εκ φύσεως ιεραρχικό και επιθετικό σύστημα, που υπάρχει ανεξάρτητα από τις κοινωνικές αλλαγές.

Έναυσμα για μια πιο κριτική θεώρηση της αναπαράστασης της γυναίκας και στον καταλυτικό τρόπο που συμβάλλει στη δημιουργία της έννοιας 'Γυναίκα', καθώς και μιας επιστημονικά συγκροτημένης έννοιας του φύλου έδωσε το ρηξικέλευθο έργο *Το Δεύτερο Φύλο* (1949) της Γαλλίδας συγγραφέως Simone de Beauvoir. Η Beauvoir στο εν λόγω δοκίμιο, επιχειρηματολογώντας υπό το πρίσμα ενός φεμινιστικού υπαρξισμού, εξετάζει τη γυναίκα από βιολογική, ιστορική, κοινωνιολογική, ψυχχαναλυτική, σεξουαλική, φιλολογική

και μυθολογική πλευρά, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η κατωτερότητά της δεν αποτελεί φυσικό χαρακτηριστικό, αλλά μια «κοινωνική κατάσταση» κατασκευασμένη από τους άνδρες στο πλαίσιο μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Η γυναίκα δε γεννιέται· μάλλον γίνεται. Καμιά βιολογική, ψυχολογική ή οικονομική μοίρα δεν προσδιορίζει τη θέση που κατέχει σήμερα στην κοινωνία το ανθρώπινο θηλυκό. Είναι ο πολιτισμός σαν σύνολο που παράγει αυτό το πλάσμα, κάτι ανάμεσα σε αρσενικό κι ευνούχο, που ονομάζεται ‘θηλυκό’». ⁴² Ως υπαρξίστρια, η συγγραφέας υποστηρίζει την αρχή ότι η ύπαρξη προηγείται της ουσίας και αναλύει τη θέση της αυτή εστιάζοντας στην κατασκευή της Γυναίκας ως το τυπικό παράδειγμα του ‘Άλλου’. Η ιδέα του ‘Άλλου’ είναι για την Beauvoir το θεμέλιο της καταπίεσης των γυναικών.

Η Beauvoir χρησιμοποιεί τον όρο ‘Άλλος’ για να καταδείξει πώς στην πατριαρχική κοινωνία η γυναίκα λειτουργεί ως το αρνητικό του άνδρα, ο οποίος ορίζεται ως ‘ο Εαυτός’. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί τη διαλεκτική που ανέπτυξε ο Hegel, υποστηρίζοντας ότι η πραγματικότητα και κατ’ επέκτασιν η συνείδηση του εαυτού αποτελείται από την αλληλεπίδραση των αντίθετων δυνάμεων. Οπότε για να ορίσει ένα όν τον εαυτό του, θα πρέπει επίσης να καθορίσει το αντίθετο του εαυτού του, ‘τον Άλλο’. Σύμφωνα με αυτήν την κριτική διαλεκτική, ο άνδρας ορίζεται ως Εαυτός/υποκείμενο, ενώ, αντίθετα, η γυναίκα ορίζεται ως Άλλος/αντικείμενο, αυτό που δεν είναι ο άνδρας. Ο Εαυτός αντιπροσωπεύει το φυσικό, το λογικό και το υπερβατικό, αυτό το οποίο ενυπάρχει στη σφαίρα του διανοητικού, ενώ ο Άλλος αντιπροσωπεύει την εμμένεια, η οποία περιορίζεται στο σώμα και τη βιολογία. Η Λαμπρινίδη αναφέρει χαρακτηριστικά για τη συγκεκριμένη ιδέα: «Η περιχαράκωση της γυναίκας στο βιολογικό, σ’ αυτό που η Μποβουάρ αποκαλεί ‘κύκλο της εμμένειας’, (Immanence) σχετίζεται με τις βιολογικές διαδικασίες της αναπαραγωγής: Η μητρότητα είναι, υποστηρίζει η φιλόσοφος, το προνομιακό πεδίο στο οποίο εμπεδώνεται η πατριαρχική δοξασία της ‘γυναικείας φύσης’ - αυτό το τέχνημα ριζικής ετερότητας ως προς την πολιτισμικά προνομιακή ετεροφυλοφιλική αρρενωπότητα, που αποτελεί το πρότυπο του ανθρώπινου». ⁴³ Συμπερασματικά οι γυναίκες καθίστανται παγιδευμένες στην υποτέλεια, ενώ οι άνδρες χαίρουν ανεξαρτησίας.

⁴² Σιμόν ντε Μπωβουάρ, *Το Δεύτερο Φύλο*, Γλάρος, Αθήνα, 1979, σ. 293.

⁴³ Χριστιάνα Λαμπρινίδη (επιμ.), *Η δι-εκδίκηση της Barbie, Δοκίμια για τη γυναικεία γραφή*, Κοχλίας, Αθήνα, 2002, σ. 19.

Η αμοιβαία σχέση του Εαυτού/ Άλλου, Άνδρα/ Γυναίκας αποτελεί πρωταρχικό δόγμα της σκέψης της Beauvoir, η οποία εντοπίζει το θεμελιώδες πρόβλημα της υποκειμενικότητας με τον αυτοκαθοριζόμενο Άνδρα/Εαυτό να μονοπωλεί τη θέση του Υποκειμένου, τοποθετώντας αυτόματα τη Γυναίκα/Άλλο στη θέση του Αντικειμένου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η συγγραφέας στον πρόλογο του έργου της *Το Δεύτερο Φύλο* «Η αλλοτριότητα είναι μια θεμελιακή κατηγορία της ανθρώπινης σκέψης. Καμία κοινότητα δεν καθορίζεται ποτέ σαν ενιαία χωρίς να θέσει αυτομάτως απέναντί της τον Άλλον [...] Για τον κάτοικο μιας χώρας οι κάτοικοι των άλλων χωρών είναι ‘ξένοι’. Οι Εβραίοι είναι οι άλλοι για τους αντισημίτες, όπως και οι μαύροι για τους αμερικάνους ρατσιστές, οι ιθαγενείς για τους αποίκους, οι προλετάριοι για τις τάξεις του πλούτου [...] Κανένα υποκείμενο δεν αυτοτοποθετείται εξ αρχής και αυθόρμητα σαν επουσιώδες. Δεν είναι ο άλλος που καθορίζόμενος σαν Άλλος καθορίζει τον Ένα· καθορίζεται σαν Άλλος από τον Ένα που αυτοκαθορίζεται σαν Ένας. Αλλά για να μη γίνει αυτή η αντιστροφή του Άλλου σε Έναν, θα πρέπει να υποταχτεί σε αυτήν την ξένη οπτική. Πως γεννήθηκε στις γυναίκες αυτή η υποταγή;».⁴⁴ Η Beauvoir για να απαντήσει στο συγκεκριμένο ερώτημα προχωρά και αναπτύσσει τη θέση πως το σύνολο της γυναικείας Ιστορίας αποτελεί ανδρικό δημιούργημα. Η συγγραφέας υποστηρίζει επίσης ότι οι γυναίκες «Δεν διαθέτουν δική τους ιστορία και θρησκεία, δεν έχουν σαν τους προλετάριους μια ενότητα εργασίας και συμφερόντων. Δεν υπάρχει καν μεταξύ τους η φυσική προσέγγιση του χώρου που κάνει τους μαύρους της Αμερικής, τους Εβραίους των γκέτο, τους εργάτες του Σεν Ντενί ή των εργοστασίων της Ρενό να αποτελούν ιδιαίτερη κοινότητα. Ζουν κατεσπαρμένες ανάμεσα στους άνδρες, συνδεδεμένες εξαιτίας της κατοικίας, της εργασίας, των οικονομικών συμφερόντων, της κοινωνικής τους θέσης με ορισμένους άνδρες -τον πατέρα ή τον σύζυγο- πιο στενά από ό,τι με τις άλλες γυναίκες. (...) Ο δεσμός που ενώνει τη γυναίκα με τους καταπιεστές της δεν συγκρίνεται με κανέναν άλλο»⁴⁵. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί τις ιδέες του συγγραφέα Poulain de la Barte, ο οποίος είχε υποστηρίξει το δέκατο έβδομο αιώνα ότι «οτιδήποτε έχει γραφτεί στην Ιστορία από άνδρες είναι ύποπτο» παραθέτοντας ποικίλα παραδείγματα από νομοθέτες, ιερείς, φιλόσοφους, συγγραφείς και επιστήμονες, οι οποίοι αγωνιστήκαν να αποδείξουν την υποτέλεια της γυναίκας θέτοντας τη θεολογία και τη φιλοσοφία στην υπηρεσία τους, για να καταλήξει ότι η προβληματική θέση

⁴⁴ Σιμόν ντε Μπωβουάρ, *Το Δεύτερο Φύλο*, Γλάρος, Αθήνα, 1979, σσ. XV, XVI.

⁴⁵ Ο.π., Πρόλογος, σσ. XV, XVI.

των γυναικών δεν προέρχεται από τις ίδιες, αλλά εφευρέθηκε και διαιωνίζεται από τους άνδρες καταπιεστές τους μέσω της αναπαράστασης του γυναικείου φύλου στην Ιστορία, κάτι το οποίο ενσωματώνουν και με το οποίο ταυτίζονται οι ίδιες οι γυναίκες.

Η Beauvoir εξετάζει επίσης στο *Δεύτερο Φύλο* τις πολλαπλές έννοιες της θηλυκότητας και αποδομεί τις διαφορετικές μυθολογίες της ανδρικά κατασκευασμένης έννοιας του 'Αιώνιου θηλυκού' και των ποικίλων μορφών που εμπεριέχει όπως η ιερότητα της μητέρας, η καθαρότητα της Θεοτόκου, η γονιμότητα της γης και της μήτρας, και οι οποίες ταυτίζουν τη γυναίκα με τη γονιμότητα και την αναπαραγωγή στερώντας τους την ατομικότητα και τα προσωπικά ιδανικά. Επιπλέον, προχωρά και αποδεικνύει τον παράδοξο τρόπο με τον οποίο πραγματικές γυναίκες, που αποκλίνουν από την ιδέα αυτής της ασαφούς γυναικείας θηλυκότητας, δεν οδηγούν στο εύλογο συμπέρασμα πως η θηλυκότητα είναι μια ψευδή οντότητα, αλλά στο ότι οι συγκεκριμένες γυναίκες δεν είναι θηλυκές.

Η Beauvoir προβαίνει επίσης σε μια σειρά αναλύσεων λογοτεχνικών έργων από γνωστούς άνδρες συγγραφείς, αποδομώντας το δυσμενή και στερεοτυπικό τρόπο αναπαράστασης της γυναίκας. Ως εκ τούτου, κατά τη Beauvoir, η γυναίκα αποτελεί ένα 'αλλοτριωμένο Υποκείμενο', που δεν έχει κατορθώσει να αναπτύξει αυτοσυνείδηση, και η «κατωτερότητα» του γυναικείου φύλου είναι μια ανδρικά κατασκευασμένη πραγματικότητα που βασίζεται στις ανδρικές αναπαραστάσεις. Η Beauvoir διατείνεται πως η γυναίκα πρέπει να σταματήσει να βλέπει τον εαυτό της μέσα από το ανδρικό βλέμμα και τις στερεότυπες και κοινωνικά επιβεβλημένες πατριαρχικές δομές και να αποποιηθεί τον μονοσήμαντο ρόλο της τροφού και συντηρήτριας του οίκου, ο οποίος της έχει ανατεθεί. Κατά την άποψη της συγγραφέως, οι γυναίκες μέσα από την αυτοδιάθεση του σώματός τους, με το σώμα να αποτελεί όργανο ελευθερίας, μπορούν να οδηγηθούν στην ελεύθερη έκφραση και να κατορθώσουν να αλλάξουν την ήδη υπάρχουσα κατεύθυνση του γυναικείου φύλου χρησιμοποιώντας το βιολογικό φύλο ως φορέα έκφρασης του κοινωνικού.

Για τη Simone de Beauvoir, η γυναικεία γραφή συνεπάγεται μια εκ των προτέρων τάση της κριτικής να παίρνει τις γυναίκες συγγραφείς λιγότερο σοβαρά από τους άντρες συναδέλφους τους.⁴⁶ Η συγγραφέας δεν υπερασπίζεται «μια γυναικεία γλώσσα» με την έννοια του «γυναικείου» αποκαθαρμένου από την ανδρική γλώσσα. Εντοπίζει το πρόβλημα στην

⁴⁶Elaine Showalter: «Feminist Criticism in the Wilderness» στο *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, Theory*, (επιμ. E.Showalter), Pantheon Books, New York, 1985, σσ. 247-250.

κυρίαρχη ιδεολογία και διακηρύσσοντας έναν ακτιβιστικό μαρξιστικό φεμινισμό, ο οποίος αντιτίθεται στις ποικίλες «θεωρίες του θηλυκού» που αναπτύχθηκαν από γαλλίδες φεμινίστριες του δεύτερου κύματος, θεωρεί ότι μόνο με την έλευση του σοσιαλισμού θα σταματήσει η καταπίεση των γυναικών και ως εκ τούτου θα επακολουθήσει η απελευθέρωση της έκφρασής τους στη λογοτεχνική τους παραγωγή.

Παρά τη σύγχρονη κριτική που έχει ασκηθεί στο έργο της Simone de Beauvoir και αφορά κυρίως στην προσκόλληση της στο φιλοσοφικό υπαρξισμό που ανέπτυξε ο Jean-Paul Sartre, οι σύγχρονες Αμερικανίδες φεμινίστριες, όπως θα δούμε και σε μετέπειτα υποκεφάλαιο της παρούσας διατριβής, συμφωνούν κατά κύριο λόγο με την ανάλυσή της για το γυναικείο ζήτημα και την έμφαση που έδωσε στη γλώσσα ως μέσο κοινωνικής επικοινωνίας, το οποίο αναπαράγει μια πατριαρχική κατασκευή της πραγματικότητας.

Έντονη κριτική στην αναπαράσταση των πατριαρχικών αξιών στη λογοτεχνία άσκησε επίσης η Αμερικανίδα συγγραφέας Kate Millet. Στο δοκίμιο της *Sexual Politics* (1969), το οποίο αποτελεί κορυφαίο παραδειγμα του ριζοσπαστικού φεμινισμού που εστίασε στον πολιτισμό και τη λογοτεχνία, η Millet υποστηρίζει ότι «το προσωπικό είναι πολιτικό», δίνοντας κατ'αυτό τον τρόπο αξία στις προσωπικές εμπειρίες και βιώματα των γυναικών, οι οποίες μέχρι τότε δεν συνειδητοποιούσαν τη σημασία τους. Κατά τη Millet «το βιολογικό φύλο έχει συχνά μια παραμελημένη πολιτική πτυχή».⁴⁷ Η σχέση των δύο φύλων διέπεται από σχέσεις εξουσίας, οι οποίες συντηρούνται από την πατριαρχική ιδεολογία και ως εκ τούτου καθίσταται πολιτική.

Η Millet εξετάζει την αναπαράσταση της γυναίκας σε έργα ανδρικής λογοτεχνίας, πιο συγκεκριμένα μελετά τα έργα του D.H. Lawrence, του Henry Miller και του Norman Mailer και καταδεικνύει τον πατριαρχικό και σεξιστικό τρόπο με τον οποίο αναπαρίσταται το γυναικείο φύλο στους προαναφερθέντες συγγραφείς. Αναλύοντας την ανδρική κυριαρχία, η Millet διατείνεται ότι οι αναγνώστες θεωρούν δεδομένο το «συμβατό ρόλο» της γυναίκας όχι μόνο με τα πλαίσια της λογοτεχνίας, αλλά και της ίδιας της κοινωνίας.

Στο δοκίμιο της η Millet ισχυρίζεται ότι τα λογοτεχνικά έργα των συγγραφέων τους οποίους μελετά, εστιάζουν στην ισχύ και την κυριαρχία και όχι στον έρωτα. Για τη Millet λοιπόν, σκοπός κάθε ερωτικής σχέσης, όπως παρουσιάζεται στα έργα των παραπάνω

⁴⁷ Kate Millett, *Sexual Politics*, First Illinois Paperback, New York, 2000.

συγγραφέων, είναι η επιθυμία της κυριαρχίας. Επίσης τάσσεται υπέρ μιας διαφορετικής πολιτικής προσέγγισης για τις σχέσεις των δύο φύλων όπως αυτή που παρουσιάζεται στα έργα του ομοφυλόφιλου συγγραφέα Jean Genet. Τέλος η Millet αντιτίθεται στο μοντέλο του συγγραφέα ως αυθεντία και της παθητικής αναγνώστριας-κριτικού προτείνοντας στην αναγνώστρια να συγκρουστεί με το συγγραφέα προβάλλοντας και αντιπαραβάλλοντας τη δική της οπτική γωνία με τη δική του.

2.2 Αναπαράσταση της γυναίκας από γυναίκες συγγραφείς

Κατά το δεύτερο κύμα του αγγλο-αμερικανικού φεμινισμού η προσοχή στρέφεται στη γυναικεία εμπειρία και τη μητρογονική κληρονομιά. Ξεκινά δηλαδή μια σειρά από αναλύσεις γυναικείων λογοτεχνικών χαρακτήρων με τις γυναίκες τόσο σε ρόλο συγγραφέα όσο και αναγνώστριας. Η φεμινιστική κριτική της λογοτεχνίας του δεύτερου κύματος ξεκίνησε από την αγγλική λογοτεχνία με κύριο στόχο αφενός να καταδείξει τον αποκλεισμό των γυναικών από το λογοτεχνικό κανόνα και αφετέρου να κάνει ορατό τον ανδροκρατικό και πολλές φορές μισογυνίστικο τρόπο αναπαράστασης της γυναίκας σε αυτόν. Πηγή έμπνευσης για αυτού του είδους την κριτική υπήρξε η Αγγλίδα συγγραφέας Virginia Woolf⁴⁸, και κυρίως τα έργα της *Ένα δικό σου δωμάτιο* (1929), *Τρεις γκινέες* (1938) και *Επαγγέλματα για γυναίκες* (1931), τα οποία σκιαγραφούν τη μειονεκτική θέση της αγγλίδας γυναίκας-συγγραφέα σε σχέση με τον άνδρα στις αρχές του εικοστού αιώνα.

Στο *Ένα δικό σου δωμάτιο*, το οποίο μοιάζει περισσότερο μορφολογικά με μυθιστόρημα παρά με κλασσικό δοκίμιο, η Woolf αναπτύσσει μέσα από την ιστορία της λογοτεχνικής παραγωγής των γυναικών και τα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής, τα ποικίλα κοινωνικά και οικονομικά εμπόδια που αντιμετωπίζει η αγγλίδα γυναίκα συγγραφέας.

⁴⁸ Για περισσότερες πληροφορίες για τη συγγραφέα βλ., Beatrice Masini, *Βιρτζίνια Γουλφ*. Μτφ. Βασιλική Νίκα. Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2008. Monique Nathan, *Βιρτζίνια Γουλφ*. Μτφ. Κατερίνα Μαρινάκη. Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 1986, και Werner Waldman, *Βιρτζίνια Γουλφ: ιδιοφυής και μόνη*. Μτφ. Μαρίνα Μπαλάφα. Εκδόσεις Μελάни, Αθήνα, 2008.

Το *Ένα δικό σου δωμάτιο* είναι επίσης το πρώτο βιβλίο που αποτύπωσε μια διακριτή γυναικεία λογοτεχνική παράδοση, καθώς και την εμφάνιση ενός νέου είδους γραφής που παρήγαγαν οι γυναίκες. Η Woolf περιέγραψε τον όρο, σχολιάζοντας την αυτόματη γραφή της σύγχρονης της Dorothy Richardson (1973-1957), λέγοντας πως ανακάλυψε «ψυχολογική πρόταση γένους θηλυκού» την οποία ορίζει «ελαστικότερης υφής, ικανής να επεκταθεί ως τα άκρα και να αγκαλιάσει τις πλέον αόριστες μορφές».⁴⁹ Είναι σημαντικό να αναφερθεί σε αυτό το σημείο πως ο ορισμός τον οποίο μας δίνει η Woolf περιγράφει και τη νεωτερική πειραματική γραφή των αρχών του εικοστού αιώνα, πρακτική η οποία εφαρμόστηκε και από πλήθος αντρών συγγραφέων (Beckett, Proust, Joyce, Genet κ.ά.), γεγονός το οποίο έχει απασχολήσει και έχει συζητηθεί από πολλές φεμινίστριες κριτικούς του δεύτερου και τρίτου κύματος στην προσέγγιση και ανάλυση του όρου ‘γυναικεία γραφή’. Η Woolf στην ανάπτυξη της θέσης της περί ‘γυναικείας γραφής’ υποστήριξε επίσης πως πολλές «γυναίκες-συγγραφείς, από φόβο μην αφεθούν σε συναισθηματολογίες και θηλυπρέπειες, οδηγούνται στο αντίθετο αποτέλεσμα, ένα ύφος που μιμείται τον αντρικό τρόπο γραφής, ξερό και λαχανιασμένο».⁵⁰

Στο *Ένα δικό σου δωμάτιο* η Woolf υποστηρίζει επίσης πως στη γυναικεία λογοτεχνική παραγωγή οι γυναίκες θα πρέπει να εξερευνούν τη γυναικεία εμπειρία από μόνες τους και να μην προβαίνουν σε μια συγκριτική αξιολόγηση των εμπειριών τους σε σχέση με αυτές των ανδρών. Η ίδια η Woolf φέρεται να είναι πολύ συνειδητοποιημένη τόσο για τη δυσμενή θέση της ως γυναίκας στα κοινωνικά πλαίσια της εποχής της όσο και για τη μειονεκτική της σχέση με τους άνδρες, όπως για παράδειγμα την περιορισμένη εκπαίδευση που έλαβε (δεν διδάχθηκε ελληνικά σε αντίθεση με τους αδερφούς της). Στο δοκίμιό της *Επαγγέλματα για γυναίκες*, η συγγραφέας θεωρεί πως η καριέρα της παρεμποδίστηκε για δύο λόγους. Αφενός περιορίστηκε από τις κυρίαρχες ιδεολογίες του «γυναικείου κόσμου», αφετέρου το ταμπού να εκφράσει το θηλυκό πάθος την εμπόδιζε να «πει την αλήθεια σε σχέση με τις εμπειρίες της σαν σώμα».

Η Woolf υποστήριζε πως οι γυναίκες γράφουν διαφορετικά, γιατί η κοινωνική τους θέση είναι διαφορετική. Στόχος της συγγραφέως ήταν να ανακαλύψει γλωσσικούς τρόπους για να περιγράψει τις εμπειρίες των γυναικών στο πλαίσιο του κοινωνικού περιορισμού τους.

⁴⁹ Βιρτζίνια Γουλφ: *Ένα δικό σου δωμάτιο*, Οδυσσέας, Αθήνα, 2005, σ. 101.

⁵⁰ Ο.π. σ. 108.

Πίστευε πως όταν οι γυναίκες θα πετύχαιναν κοινωνική και οικονομική ισότητα με τους άνδρες δεν θα υπήρχε τίποτα να τις εμποδίσει από την ανάπτυξη των καλλιτεχνικών τους ταλέντων. Παρόλο που πίστευε πως οι γυναίκες πάντοτε αντιμετώπιζαν κοινωνικά και οικονομικά εμπόδια στις λογοτεχνικές τους φιλοδοξίες, η ίδια αρνήθηκε να κρατήσει μια ‘φεμινιστική’ στάση και ήθελε η θηλυκότητά της να είναι ανεπαίσθητη, ούτως ώστε να ξεφύγει από την αντιμετώπιση της ως θηλυκότητας ή ανδρικότητας. Η ίδια αποδεχόταν τη σεξουαλική ηθική του ‘ανδρόγυνου’ του Bloomsbury και ευελπιστούσε να πετύχει μια ισορροπία μεταξύ μιας ‘ανδρικής’ αυτό-πραγμάτωσης και μιας ‘γυναικείας’ αυτό-εκμηδένισης.

Η ‘ανδρόγυνη’ αυτή θέση της Woolf δημιούργησε έντονες ακαδημαϊκές συζητήσεις από φεμινίστριες κριτικούς. Η Elaine Showalter κατακρίνει τη συγγραφέα πως αποσύρεται παθητικά από τη σύγκρουση μεταξύ ανδρικής και γυναικείας σεξουαλικότητας. Από την πλευρά της η Toril Moi δίνει μια εντελώς διαφορετική ερμηνεία της στρατηγικής της Woolf, υιοθετώντας την ιδέα της Julia Kristeva για τη σύζευξη φεμινισμού με τη νεωτερική γραφή. Επιχειρηματολογεί πως η Woolf δεν ενδιαφέρεται για μια ‘ισορροπία’ μεταξύ των τύπων ανδρισμού και θηλυκότητας, αλλά για μια πλήρη μετατόπιση από τις παγιωμένες έμφυλες ταυτότητες που συναντώνται στις ουσιοκρατικές έννοιες του φύλου, διασπείροντας συγκεκριμένες απόψεις στις νεωτερικές της μυθοπλασίες. Κατά την άποψη της Moi, η Virginia Woolf απορρίπτει μόνο τον τύπο του φεμινισμού, ο οποίος ήταν απλά ένας αντεστραμμένος σοβινισμός και αναγνωρίζει επίσης μια διακριτή γυναικεία γραφή.

Η συμβολή της Virginia Woolf υπήρξε αδιαμφισβήτητα σπουδαία στον ακαδημαϊκό διάλογο που ξεκίνησε με αφορμή τα έργα και τις διαλέξεις της τόσο στο πλαίσιο της λογοτεχνικής κριτικής όσο και της φεμινιστικής κριτικής. Σε μια εποχή όπου η γυναίκα χαρακτηριζόταν ως ο *Άγγελος του σπιτιού*, η Woolf ανέπτυξε επαναστατικές και ταυτόχρονα πολύ τεκμηριωμένες ιδέες τόσο για την κοινωνικοπολιτική θέση της γυναίκας συγγραφέως όσο και για τη γυναικεία λογοτεχνική παράδοση. Κατέδειξε πως αυτό που ορίζεται ως ‘η ανδρική γλώσσα’ είναι το μοντέλο χρήσης του λόγου, το οποίο ιστορικά εξελίχθηκε ως επί το πλείστον από άνδρες. Επιπλέον φώτισε την έντονη απουσία ‘γυναικείας γλώσσας’ τόσο από το λογοτεχνικό κανόνα όσο και μορφολογικά. Ιχνογράφησε επίσης μια γυναικεία λογοτεχνική παράδοση και προσπάθησε να σκιαγραφήσει τα γλωσσικά χαρακτηριστικά της. Πίστευε πως η ισότητα των δύο φύλων και η ανάπτυξη της γυναικείας λογοτεχνικής δημιουργίας θα

επέλθει από την κοινωνική, οικονομική και πολιτική εξίσωση των γυναικών με τους άνδρες, καθώς το κοινωνικό φύλο καθορίζεται από τη διανομή χρημάτων και εξουσίας.

Η συνεισφορά της Woolf στη φεμινιστική κριτική – παρόλο που η ίδια αρνείται να ονομαστεί «φεμινίστρια», όπως αναφέρει στο βιβλίο της *Τρεις γκινέες* – είναι θεμελιώδης, καθώς η ανδρόγυνη θέση που υιοθέτησε πυροδότησε ακαδημαϊκές συζητήσεις και γόνιμες αντιδράσεις στο χώρο της φεμινιστικής λογοτεχνικής κριτικής φέρνοντας στο προσκήνιο ζητήματα κοινωνικού, πολιτικού και ιδεολογικού περιεχομένου που αφορούν τη σεξουαλική ταυτότητα της γυναίκας ως πολιτισμικού φορέα και είναι άμεσα συνδεδεμένα με το πολυσύνθετο ζήτημα της γυναικείας γλώσσας και γυναικείας γραφής.

Η Mary Ellman, η Ellen Moers, η Elaine Showalter, η Sandra Gilbert και η Susan Gubar είναι μερικές από τις πιο αντιπροσωπευτικές φεμινίστριες κριτικούς του δεύτερου κύματος.

Η Mary Ellman στο βιβλίο της *Thinking about women* (1968) παρατηρεί την τάση του ανθρώπου να κατανοεί όλα τα φαινόμενα και να κατηγοριοποιεί όλες του τις εμπειρίες μέσω σεξουαλικών αναλογιών. Στο έργο της χαρακτηριστικά η τάση αυτή αναφέρεται ως φαινόμενο «σκέψη μέσω σεξουαλικής αναλογίας». Στόχος της μελέτης της είναι να αποκαλύψει τον παράλογο χαρακτήρα αυτού του σεξουαλικού τρόπου σκέψης. Συγκεντρώνει τα έντεκα στερεότυπα της θηλυκότητας, όπως αυτά παρουσιάζονται από τους άνδρες συγγραφείς και κριτικούς: έλλειψη μορφής/σχήματος, παθητικότητα, αστάθεια, περιορισμός, ευσέβεια, υλικότητα, πνευματικότητα, παραλογισμός, συμμόρφωση/ευπρέπεια για να καταλήξει τελικά στις δυο αδιόρθωτες μορφές της Μάγισσας και της Μέγαιρας.

Μια από τις πρωτεργάτριες της φεμινιστικής κριτικής του δεύτερου κύματος είναι και η Ellen Moers. Στο έργο της *Literary Women* (1976) διαχωρίζει τις γυναίκες συγγραφείς από το λογοτεχνικό κανόνα και εξετάζει το γεγονός πως το γυναικείο τους φύλο επηρέασε τη ζωή και το έργο τους. Στο έργο της μελετώνται η Jane Austen, η George Sand, η Colette και η Simone Weil. Στη μελέτη της η Moers εξετάζει τη συμβολή των γυναικών συγγραφέων στη λογοτεχνία και τη σημασία της συνεισφοράς τους για την κάθε συγγραφέα ξεχωριστά. Οι κοινές εμπειρίες που βίωσαν οι γυναίκες συγγραφείς λόγω του φύλου τους και η επιρροή που ασκούσε η μια στην άλλη ήταν ζωτικής σημασίας για τη δημιουργία μιας διακριτής λογοτεχνικής παράδοσης. Η Moers αναφέρθηκε επίσης στον «ηρωισμό» της γυναίκας συγγραφέως. Ο όρος αυτός υποδηλώνει τη σπουδαιότητα της γυναικείας φεμινιστικής

λογοτεχνίας, την προσπάθεια να υπηρετήσει ένα γυναικείο «ηρωικό» ιδανικό και να επικοινωνήσει την ιστορία από την οπτική γωνία της γυναίκας.

Στο έργο *Literary Women*, η Moers αναφέρει ότι ήδη το δέκατο ένατο αιώνα οι Αγγλίδες, Γαλλίδες και Αμερικανίδες συγγραφείς είχαν αναπτύξει τη δική τους λογοτεχνική παράδοση, η οποία εμπλουτίστηκε τον εικοστό αιώνα. Η Moers ισχυρίζεται ότι οι γυναίκες συγγραφείς έχουν ιδιαίτερα ισχυρές θέσεις για εργασιακά, οικονομικά και κοινωνικά θέματα. Η Moers δέχτηκε αρνητική κριτική για το έργο της με την κατηγορία ότι εστιάζει στις γυναίκες, αλλά πλέον θεωρείται μια κλασσική μελέτη με σημαντική συμβολή στη φεμινιστική λογοτεχνική κριτική των αγγλικών και αμερικανικών μυθιστορημάτων.

Κομβικής σημασίας υπήρξε και η συμβολή της Αμερικανίδας κριτικού Elaine Showalter, η οποία στο έργο της *Toward a Feminist Poetics*, (1979) εισήγαγε τον όρο ‘γυνοκριτική’ από τον γαλλικό όρο ‘gynocritique’. Στο έργο της μελετά την εξέλιξη της γυναικείας λογοτεχνίας από τη βικτωριανή περίοδο μέχρι τη σύγχρονή της εποχή, την οποία και χώρισε σε τρεις περιόδους: τη θηλυκή περίοδο (1840-1880), τη φεμινιστική περίοδο (1880-1920) και τη γυναικεία περίοδο (1920-1979).

Η γυνοκριτική ερευνά την ιστορία της γυναικείας λογοτεχνικής παραγωγής προσεγγίζοντας τη γυναικεία λογοτεχνία ως προς το θέμα, το ύφος και τη δομή. Η Αμερικανίδα κριτικός εγείρει ερωτήματα σχετικά με το πόσο αντικειμενικοί είναι οι ισχύοντες κανόνες βάσει των οποίων κρίνεται η ποιότητα ενός έργου, καθώς οι κανόνες έχουν δημιουργηθεί από άνδρες κριτικούς. Υπογραμμίζει πως η ανδροκρατική κοινωνία που ορίζει τους κανόνες της λογοτεχνικής παράδοσης αποτελεί τροχοπέδη για μια διακριτή γυναικεία λογοτεχνική παραγωγή. Η Showalter αναφέρεται σε δύο κόσμους: στον «κυρίαρχο» κόσμο των ανδρών και στο «σιωπηλό» κόσμο των γυναικών και παράλληλα μελετά τις διαφορές ανάμεσα στη γυναικεία και ανδρική συγγραφή και τα κοινά χαρακτηριστικά της γυναικείας λογοτεχνικής δημιουργίας. Δημιουργώντας τον όρο ‘γυνοκριτική’ η συγγραφέας προσπαθεί να αποδώσει τα βασικά γνωρίσματα μιας «γυναικείας γλώσσας» και μιας «γυναικείας αισθητικής», προτρέποντας τις γυναίκες κριτικούς να αναπτύξουν την κριτική τους για το συγγραφικό έργο των γυναικών με βάση τη γυναικεία θέση. Η ίδια αναφέρει δύο είδη φεμινιστικής κριτικής που ασκούνται από τη γυναίκα αναγνώστη και από τη γυναίκα συγγραφέα, αντίστοιχα. Επισημαίνει πως ένα από τα βασικά προβλήματα αποτελεί το γεγονός ότι ακόμα και η φεμινιστική κριτική είναι ανδρικά προσανατολισμένη. Προσπαθεί να διαμορφώσει ένα

διακριτό κανόνα για τη γυναικεία συγγραφή, ο οποίος όμως αναγνωρίζει ότι θα είναι το ίδιο καταπιεστικός και δεσποτικός με τον ήδη υπάρχοντα ανδροκρατικό κανόνα. Υποστηρίζει δηλαδή ότι ο αναγνώστης θα περιορίζεται πάλι στα όποια πλαίσια ενός νέου κανόνα.

Η συμβολή της γυνοκριτικής στη φεμινιστική σκέψη έγκειται στο γεγονός ότι αναθεώρησε τα κριτήρια της μέχρι τότε ανδροκρατικής κριτικής, ανέδειξε άγνωστες γυναίκες συγγραφείς και μελέτησε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των γυναικών ως συγγραφέων.

Ο Αγγλοαμερικανικός φεμινισμός κατηγορήθηκε ότι ασχολήθηκε μονοδιάστατα με τη γυναικεία εμπειρία, δημιουργία και ιστορία. Το έργο της Showalter, το οποίο εξέφραζε τις απόψεις του αγγλοαμερικανικού φεμινισμού αποδοκιμάστηκε και χαρακτηρίστηκε ως ουσιοκρατικό από φεμινίστριες κριτικές. Η Φινλανδή κριτικός Toril Moi υποστήριξε ότι η γυνοκριτική μελετά μόνο τη λογοτεχνική δημιουργία των λευκών γυναικών της αστικής τάξης χωρίς να συμπεριλαμβάνει γυναίκες διαφορετικών εθνοτήτων και φυλών.

Επίσης μεγάλης σημασίας για την αγγλοαμερικανική φεμινιστική κριτική και σκέψη υπήρξε το έργο των Sandra Gilbert και Susan Gubar *The Madwoman in The Attic* (1979). Στο έργο αυτό μελετώνται τα κείμενα γυναικών συγγραφέων, όπως η Jane Austen, η Mary Shelley, οι αδερφές Brontë, η Emily Dickinson και άλλες.

Οι Gilbert και Gubar εξετάζουν τα στερεότυπα των γυναικών συγγραφέων του δεκάτου ενάτου αιώνα, οι οποίες παρουσίαζαν τις ηρωίδες τους είτε ως τον «άγγελο» είτε ως το «τέρας». Το στερεότυπο αυτό προήλθε από άνδρες συγγραφείς, οι οποίοι αναπαριστούσαν τους γυναικείους χαρακτήρες σε δύο κατηγορίες: είτε ως αγνές, αγγελικές γυναίκες, είτε ως επαναστάτριες, ατημέλητες και τρελές. Οι συγγραφείς αποδεικνύουν πως στο δέκατο ένατο αιώνα αντιλαμβάνονταν τη θηλυκότητα ως αγγελική ομορφιά και γλυκύτητα. Ωστόσο πίσω από τον άγγελο ελλοχεύει το τέρας. Η γυναίκα τέρας είναι η γυναίκα που ενεργεί με δική της πρωτοβουλία, που δίνει προτεραιότητα στις δικές της ανάγκες έναντι των άλλων, που έχει να διηγηθεί μια ιστορία, δηλαδή η γυναίκα εκείνη που δεν δέχεται τον πειθήνιο ρόλο που της έχει επιβάλλει η πατριαρχία.

Οι Gilbert και Gubar αναφέρονται στη συγγραφέα Virginia Woolf, η οποία υποστήριζε πως οι γυναίκες συγγραφείς θα πρέπει να σκοτώσουν το αισθητικό ιδανικό μέσω του οποίου οι ίδιες έχουν αμαυρωθεί στην τέχνη. Οι γυναίκες συγγραφείς δηλαδή δεν έχουν καταρθώσει να διαμορφώσουν τις δικές τους εικόνες για τη γυναικεία φύση, αλλά υποχρεώνονται να υιοθετήσουν τα πατριαρχικά πρότυπα που τους επιβάλλονται. Οι

συγγραφείς τονίζουν πόσο σημαντικό είναι να καταρριφθούν και τα δύο προαναφερθέντα γυναικεία στερεότυπα, καθώς κανένα από τα δύο δεν είναι αντιπροσωπευτικό. Υποστηρίζουν πως τα δύο αυτά στερεότυπα έχουν τις ρίζες τους στην πατριαρχική ιδεολογία και πως οι γυναίκες συγγραφείς πρέπει να ξεφύγουν από το διχοτομικό αυτό τρόπο σκέψης και να βρουν νέους ορισμούς για τον εαυτό τους.

Το έργο τους χαρακτηρίστηκε προκλητικό. Η Susan Freeman περιέγραψε πως η μελέτη αυτή διεύρυνε τον μέχρι τότε λογοτεχνικό κανόνα, πολιτικοποίησε την κριτική διαδικασία και αμφισβήτησε την υποχρεωτική ετεροφυλοφιλία στο πλαίσιο της πατριαρχικής ιδεολογίας.

2.3 Γαλλικός Φεμινισμός. Αναπαράσταση του Φύλου. Γυναικεία Γραφή.

Ο γαλλικός φεμινισμός, επηρεασμένος από τους έντονους γλωσσολογικούς, ψυχαναλυτικούς και φιλοσοφικούς προβληματισμούς που εγείρονται στη Γαλλία από τα τέλη της δεκαετίας του εβδομήντα και μετά, προσεγγίζει την αναπαράσταση του φύλου στρέφοντας την προσοχή «στο αποκεντρωμένο υποκείμενο, στο υποσυνείδητο και στη γλώσσα ως τη θεμελιώδη δύναμη που ορίζει τις αντιλήψεις μας για την «ιστορία» και την πραγματικότητα».⁵¹ Η γαλλική φεμινιστική σκέψη εξέτασε την αναπαράσταση του φύλου στη λογοτεχνία βασιζόμενη στη μεταδομιστική θεώρηση της φροϋδικής ψυχανάλυσης του Jacques Lacan και στη γλωσσολογική θεωρία του Ferdinand de Saussure. Ήδη με το ριζοσπαστικό φεμινισμό έχει συντελεστεί αλλαγή στο φεμινιστικό κίνημα, καθώς έμφαση πλέον δόθηκε στη διαφορά αντί της ισότητας. Ο γαλλικός φεμινισμός αναγνωρίζει το δυτικό λόγο ως φαλλογοκεντρικό και τονίζει ότι υπάρχουν βασικές διαφορές μεταξύ ανδρικού και γυναικείου τρόπου συγγραφής. Προσανατολίζεται λοιπόν στην εξερεύνηση, ανάλυση και μελέτη αυτών των διαφορών.

Ο γαλλικός φεμινισμός επικεντρώθηκε στην εξέταση της έννοιας ‘γυναίκα’ από πολιτική, κοινωνική και ηθική πλευρά, στη μελέτη της γυναικείας υποκειμενικότητας και τη χρήση του όρου ‘γυναίκα’ στη γλώσσα, τη φιλοσοφία και την ψυχανάλυση, στη μελέτη της

⁵¹ Χριστιάνα Λαμπρινίδη, *Η διεκδίκηση της Barbie: Δοκίμια για τη Γυναικεία Γραφή*, Κοχλίας Αθήνα, 2002, σ.78.

σχέσης μεταξύ κοινωνικού και βιολογικού φύλου, στο ρόλο που παίζει το κείμενο στην αναδημιουργία του σώματος, στη γυναικεία επιθυμία και ηδονή, στον καθορισμό της σχέσης μεταξύ σώματος και υποκειμένου και στην αμφισβήτηση της φαλλογοκεντρικής δομής του λόγου. Επίσης οι γαλλίδες φεμινίστριες προσεγγίζουν τη συμβολική τάξη αναλύοντας τις γλωσσικές και εννοιακές δομές που την αποτελούν. Τέλος συνδέει το γυναικείο σώμα και τη γυναικεία επιθυμία με νέες πρωτοποριακές μορφές γραφής. Κύριες εκπρόσωποι της γαλλικής φεμινιστικής σκέψης είναι η Julia Kristeva, η Hélène Cixous, η Luce Irigaray και η Monique Wittig.

Καθοριστικής σημασίας για το γαλλικό φεμινισμό υπήρξε η μεταδομιστική θεωρία του Γάλλου ψυχαναλυτή Jacques Lacan. Ο Lacan (1949) υποστηρίζει πως κατά τη διάρκεια της προοιδιπόδειας περιόδου, η οποία ονομάζεται Φανταστικό, το παιδί θεωρεί πως είναι μέρος της μητέρας του και δεν διαχωρίζει τον εαυτό του από αυτή. Το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα σηματοδοτεί την είσοδο του υποκειμένου στο Συμβολικό, η οποία συνοδεύεται και από τις πρώτες γλωσσικές κατακτήσεις. Κατά τη διάρκεια του Οιδιπόδειου συμπλέγματος το παιδί σταματά να ταυτίζεται με τη μητέρα. Το παιδί αποχωρίζεται από το σώμα της μητέρας από το «φόβο του ευνουχισμού» που συμβολίζεται με το φαλλό. Ο φαλλός είναι το σύμβολο του Κανόνα του Πατέρα και σηματοδοτεί για το παιδί το χωρισμό από το σώμα της μητέρας. Αποχωριζόμενο το παιδί το σώμα της μητέρας, το παιδί πρέπει να απωθήσει την επιθυμία του για το σώμα της μητέρας και της φανταστικής ένωσης του με αυτό. Αυτή η απώθηση ενυπάρχει στο ασυνείδητο. Σύμφωνα με το Lacan όταν το ομιλών υποκείμενο λέει 'εγώ είμαι' υποδηλώνει ότι είναι εκείνο που έχασε κάτι. Ο Lacan δηλαδή υποστηρίζει ότι η απώθηση της επιθυμίας για τη χαμένη μητέρα δημιουργεί το ομιλών υποκείμενο.

Εκτός από την επίδραση της θεωρίας του Lacan, η γαλλική φεμινιστική σκέψη επηρεάστηκε και από το γάλλο φιλόσοφο Jacques Derrida. Ο Derrida (1963) εισηγάγε τον νεολογισμό 'διαφορά', λέξη ομόηχη με σκοπό να καταδείξει το λογοκεντρισμό που επικρατεί στο δυτικό πολιτισμό. Ο Derrida υποστηρίζει πως η γλώσσα χαρακτηρίζεται από δίπολα, όπως το σημαίνον και το σημαινόμενο, η φύση και ο πολιτισμός, η ομιλία και η γραφή κ.ά. Σύμφωνα με το Derrida το σημαινόμενο δεν είναι ποτέ παρόν και ως εκ τούτου η έννοια της 'διαφοράς' συνίσταται στη διαφορά που χαρακτηρίζει τη γλώσσα ως σύστημα και παρεμποδίζει την απόλυτη αλήθεια. Αυτό συμβαίνει γιατί η γραφή ακολουθεί την ομιλία και είναι αυτή που διαμορφώνει νοήματα με ποικίλους συνδυασμούς περικειμένων.

Ιδιαίτερης σημασίας υπήρξαν τα βιβλία *Le rire de la Méduse* (1975) και *La Jeune Née* (1975) της γαλλίδας κριτικού Hélène Cixous. Η συγγραφέας επηρεασμένη από τις θεωρίες του Lacan και του Derrida εισάγει στα μέσα της δεκαετίας του 1970 τον όρο «γυναικεία γραφή». Με τον όρο αυτό η Cixous δηλώνει την έμφυλη διάσταση της συγγραφικής δραστηριότητας, την οποία ορίζει ως τη γραφή εκείνη που υπερβαίνει την παραδοσιακή διχοτομική σκέψη και φέρνει στην επιφάνεια το σώμα. Η Cixous υποστηρίζει πως για να ανατρέψουν οι γυναίκες τον φαλλογοκεντρικό λόγο πρέπει να ανακαλύψουν το δικό τους χώρο στη γλώσσα. Στο δοκίμιο της *Le rire de la Méduse*, η Cixous ζητά από τις γυναίκες να γράψουν τον εαυτό τους, να βρουν τη δική τους γλώσσα στα περιθώρια των ανδρικών συνόρων». ⁵² Η γυναικεία γραφή είναι μια επαναστατική γραφή, η οποία επιτρέπει στις γυναίκες να αλλάξουν την πορεία της ιστορίας τους και να μπορέσουν να εκφραστούν με το δικό τους τρόπο. Η Cixous ισχυρίζεται ότι η γυναικεία γραφή προέρχεται από τη μητέρα και το ασυνείδητο. Είναι μια κυκλική γραφή που αφορμάται πρώτα από την εμπειρία και το σώμα. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Όχι να ξεκινάς με το φαλλό για να κλείσεις με το φαλλό, αλλά το να αρχίζεις από όλες τις πλευρές συγχρόνως, τούτο είναι γυναικεία εν-γραφή. Ένα κείμενο ξεκινάει ταυτόχρονα από όλες τις πλευρές, αρχίζει είκοσι, τριάντα φορές». ⁵³

Αυτό που ορίζει η Cixous ως γυναικεία γραφή μπορεί να εκφραστεί όχι μόνο από γυναίκες συγγραφείς, αλλά και από άνδρες. Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της γυναικείας γραφής είναι η Virginia Woolf, η Marguerite Duras, καθώς και ο James Joyce και ο Jean Genet. Η Cixous έχει υποστηρίξει πως «Γράφω γυναικεία σημαίνει αφήνω να εκφραστούν όσα λογόκρινε το Συμβολικό, δηλαδή η φωνή της μητέρας, σημαίνει αφήνω να εκφραστεί ότι πιο αρχαϊκό υπάρχει ...». ⁵⁴ Ενώ οι θεωρίες για τη γυναικεία γραφή διατυπώθηκαν αρχικά από τη γαλλική φεμινιστική σκέψη, τώρα πλέον έχει γίνει ευρέως αποδεκτή και από κριτικούς του αγγλοσαξονικού φεμινιστικού χώρου.

Μεγάλης σημασίας για τη φεμινιστική κριτική και τη θεωρία της γυναικείας γραφής υπήρξε και το έργο της Luce Irigaray. Τα έργα της *Speculum de l'autre femme* (1974) και *Ce sexe qui n'en pas un* (1977), αποτελούν κριτική για την ψυχανάλυση, τη φιλοσοφία και τις κοινωνικές δομές. Για την Irigaray η γυναίκα δεν είναι μόνο ο Άλλος, αλλά το Άλλο κομμάτι

⁵²https://www.google.gr/search?q=La+Rire+de+La+Meduse&aq=La+Rire+de+La+Meduse&aq=chrome..69i57j0l5.484j0j4&sourceid=chrome&espv=210&es_sm=122&ie=UTF-8 Ημερομηνία πρόσβασης [8/10/2012]

⁵³ Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα 2006, σ. 230.

⁵⁴ Ο.π., σ. 228.

του άνδρα. Η Irigaray περιγράφει τη γυναίκα ως την αρνητική κατοπτρική εικόνα του άνδρα και γι' αυτό το λόγο υποστηρίζει πως η γυναίκα δεν αναπαρίσταται στον πατριαρχικό λόγο, έχει εξοριστεί στη θέση ενός αρνητικού, μη ομιλούντος, μη υποκειμένου. Στον πατριαρχικό λόγο δηλαδή η γυναίκα είναι αρνητικότητα, απουσία.

Η Irigaray συνδέει τη θηλυκότητα με μια συγκεκριμένη γλώσσα των γυναικών, την οποία ορίζει ως "le parler femme". Η γλώσσα αυτή εμφανίζεται αβίαστα στις συζητήσεις των γυναικών, αλλά χάνεται με την ανδρική παρουσία. Τα βασικά χαρακτηριστικά της γλώσσας των γυναικών κατά την Irigaray είναι η ρευστότητα και η αίσθηση της αφής. Η γραφή σύμφωνα με τη συγγραφέα είναι ιστορικά συνδεδεμένη με τους πολιτικούς και θρησκευτικούς κανόνες της πατριαρχικής εξουσίας. Η αντίσταση στην εμφυλοποίηση της γλώσσας και της γραφής υποδηλώνει την προσπάθεια για διαιώνιση των προνομίων για το ανδρικό φύλο νόμων και παραδόσεων.

Για την Irigaray το κείμενο χαρακτηρίζεται από μη γραμμική κίνηση, η οποία κατευθύνεται ταυτόχρονα προς όλες τις κατευθύνσεις, ακριβώς όπως το σώμα. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Γραφή σημαίνει τη δημιουργία ενός σώματος (corpus) και ενός νοηματικού κώδικα που να μπορεί να αποθηκευτεί και να κυκλοφορήσει και πιθανόν να μείνει στην Ιστορία. Παίρνοντας τη μορφή και το περιεχόμενο του Λόγου μου, η δική μου χρήση της γραφής στο τέλος του 20^{ου} αιώνα σηματοδοτεί την απόπειρα να δημιουργήσω μια νέα πολιτιστική εποχή : αυτή της έμφυλης διαφοράς».⁵⁵ Η θέση της αυτή αποτυπώνεται και στη φράση: «Είμαι γυναίκα, γράφω μ' αυτό που είμαι».

Το όραμα και η περιγραφή της Irigaray για τη θηλυκότητα και τη γυναικεία γραφή δεν διαφοροποιείται τόσο από αυτό της Cixous. Η Irigaray προτείνει την επιστροφή στις σεξουαλικές απολαύσεις του σώματος ως βάση για την ανα-κατασκευή της γυναίκας. Η Irigaray αναφέρει για τη γυναικεία επιθυμία πως δεν μιλάει την ίδια γλώσσα με την ανδρική, καθώς η τελευταία εκφράζεται με τη σωματική πολλαπλότητα των σεξουαλικών απολαύσεων.

Ο φεμινιστικός λόγος της Irigaray εφαρμόστηκε από τη Josette Feral (1990) σε θεατρικά κείμενα γυναικών. Κατά τη Feral βασικό χαρακτηριστικό της γυναικείας φωνής είναι το «ταυτόχρονο», καθώς αποδίδει το νόημα σε μια διαρκή ροή μέσα στο κείμενο.

⁵⁵ Ο.π., σ. 42.

Μια εξίσου σημαντική φωνή της γαλλικής φεμινιστικής σκέψης που ασχολήθηκε με το θέμα της γυναικείας γραφής είναι και η Julia Kristeva. Η Kristeva (1984) θεωρεί πως δεν είναι το φύλο του γράφοντος υποκειμένου αυτό που έχει τόση σημασία. Η ανάλυσή της για τη θηλυκότητα στα έργα σπουδαίων συγγραφέων εστιάζει στην άρνηση της εξουσίας, της καταπίεσης και του *απόλυτου άλλου*, του εγώ-άνδρα. Σε αντίθεση με τις θεωρητικούς Cixous και Irigaray, οι οποίες μοιράζονται περίπου κοινές απόψεις για τη θεωρία της γυναικείας γραφής ως αντιστάθμισμα στον φαλλογοκεντρισμό, η Kristeva υποστηρίζει ότι στην ποιητική γραφή υπάρχει ένας χώρος που πηγάζει από το πρώτο στάδιο της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης του ατόμου, το οποίο ορίζει ως χώρα, και το οποίο προσπερνά το λόγο του ομιλούντος υποκειμένου. Η Kristeva ονομάζει *σημειωτική* την προγλωσσική και προ-οιδιπόδεια διαδικασία αυτοπροσδιορισμού, επειδή εντοπίζεται κατά το σημειωτικό στάδιο στο σωματικό βίωμα του βρέφους και η οποία απωθείται με την είσοδο του ατόμου στο Συμβολικό και την απόκτηση συνείδησης του εαυτού, χωρίς ωστόσο να σταματά να υποβόσκει.

Για την Kristeva οι γυναίκες έχουν δύο επιλογές: είτε να ταυτιστούν με τη μητέρα, επιτείνοντας το προ-οιδιπόδαιο στάδιο και συνεπώς να περιθωριοποιηθούν στο πλαίσιο της συμβολικής τάξης είτε να ταυτιστούν με τον πατέρα αποτελώντας μια γυναίκα της οποίας η ταυτότητα θα προέρχεται από την ίδια τη συμβολική τάξη. Η Kristeva υποστηρίζει ότι η θηλυκότητα είναι «εκείνο που περιθωριοποιείται από την πατριαρχική συμβολική τάξη»⁵⁶ και αποτελεί μια σειρά επιλογών, οι οποίες εμφανίζονται ακόμα και στο νεαρό αγόρι. Οι θέσεις της Kristeva για τη θηλυκότητα ως μόρφωμα της πατριαρχίας ενισχύουν τη φεμινιστική κριτική σκέψη που αντιτίθεται σε όλες τις μορφές επίθεσης βασιζόμενες σε βιολογικά επιχειρήματα.

Η Kristeva δεν αποδέχεται την ιδέα της γυναικείας γλώσσας. Θεωρεί καταπιεστική την ιδεολογία και φιλοσοφία της μοντέρνας γλωσσολογίας. Υποστηρίζει πως η γλώσσα είναι μια περίπλοκη διαδικασία και όχι ένα μονοδιάστατο σύστημα. Θεωρεί πως η έρευνα πρέπει να απομακρυνθεί από τη Σωσυριανή έννοια της γλώσσας και να εστιάσει στο ομιλούν υποκείμενο. Η Kristeva αντιπροτείνει τη δημιουργία ενός νέου πεδίου, τη *σημειωτική* ή θεωρία κειμένου όπου δεν υφίστανται πλέον διαχωριστικές γραμμές μεταξύ γλωσσολογίας,

⁵⁶ Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*. Basil Blackwell, Oxford, 1986.

ποιητικής και ρητορικής. Την πρόταση της αυτή τη βασίζει στη θέση ότι κάθε νόημα έχει συμφραζόμενα. Για την Kristeva δεν μπορεί να δοθεί ένας ορισμός για τη Γυναίκα. Χαρακτηριστικά υποστηρίζει πως: «Το να πιστεύει ότι κάποιος ‘είναι γυναίκα’ είναι σχεδόν τόσο παράλογο και σκοταδιστικό όσο το να πιστεύει ότι κάποιος ‘είναι άνδρας’». Κατανοώ τον όρο ‘γυναίκα’ ως εκείνο που δεν μπορεί να εκπροσωπηθεί, εκείνο που δε λέγεται, εκείνο που παραμένει έξω από την ονομασία και τις ιδεολογίες.»⁵⁷ Ως εκ τούτου η αμφισβήτηση της γυναικείας ταυτότητας οδηγεί την Kristeva στην απόρριψη της γυναικείας γραφής και της γυναικείας γλώσσας. Η Kristeva εντοπίζει και αποδέχεται κάποια κοινά στοιχεία τόσο στο ύφος όσο και στη θεματολογία που επαναλαμβάνονται στα έργα γυναικών δημιουργών. Ωστόσο υποστηρίζει πως είναι δύσκολο να προσδιορίσει κανείς εάν αυτά τα κοινά σημεία οφείλονται σε κάποια γυναικεία ιδιαιτερότητα ή στην περιθωριοποίηση των γυναικών από την κοινωνία. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η Kristeva δεν διαμορφώνει μια θεωρία της θηλυκότητας ή του γυναικείου, αλλά εισάγει μια θεωρία της περιθωριοποίησης και της ανατροπής. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Πείτε το γυναίκα ή καταπιεσμένη τάξη της κοινωνίας, είναι ο ίδιος αγώνας και ποτέ το ένα δίχως το άλλο.»⁵⁸

Κλείνοντας το υποκεφάλαιο για τη γαλλική φεμινιστική σκέψη θα θέλαμε να αναφέρουμε την ενδιαφέρουσα οπτική της θεωρητικού Monique Wittig. Όπως η Kristeva έτσι και η Wittig δεν προασπίζεται την ιδέα της γυναικείας γραφής. Εν αντιθέσει, παρομοιάζει τις νέες μορφές γραφής με ένα σύγχρονο Δούρειο Ίππο που αποσκοπεί στον κατακερματισμό παλαιών μορφών και συμβάσεων. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Οποιοδήποτε σημαντικό λογοτεχνικό έργο μοιάζει με τον Δούρειο Ίππο την εποχή που παράγεται. Οποιοδήποτε έργο που έχει νέα μορφή λειτουργεί σαν πολιτική μηχανή, επειδή ο σχεδιασμός του και ο στόχος του είναι να κονιορτοποιήσει τα παλαιά σχήματα και τις μορφικές συμβάσεις».⁵⁹ Την άποψη δεν την περιορίζει μόνο στη λογοτεχνική γλώσσα, αλλά την επεκτείνει σε κάθε επιστημονικό κλάδο και ιδιαίτερα στην Ιστορία και στην πολιτική. «Διότι η Ιστορία, πιστεύω, παρεμβαίνει στη λογοτεχνία σε ατομικό και υποκειμενικό επίπεδο και δηλώνεται μέσα από την υποκειμενική άποψη του/της συγγραφέα. Είναι λοιπόν ένα από τα πιο σημαντικά και στρατηγικά

⁵⁷ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Éditions du Seuil, Paris, 1974, σ. 42.

⁵⁸ Ο.π., σ. 48.

⁵⁹ Χριστιάνα Λαμπρινίδη, *Η διεκδίκηση της Barbie: Δοκίμια για τη Γυναικεία Γραφή*, Γυναικείες Εκδόσεις, Αθήνα 1998, σ. 30.

σημεία της αποστολής να οικουμενοποιήσει αυτήν την άποψη... Η οικουμενοποίηση κάθε άποψης απαιτεί να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στα μορφικά στοιχεία που μπορεί να είναι ανοιχτά προς την ιστορία, όπως τα θέματα, τα υποκείμενα των αφηγήσεων και η παγκόσμια μορφή του έργου. Αυτή ακριβώς η προσπάθεια οικουμενοποίησης μιας άποψης μετατρέπει ή δεν μετατρέπει ένα λογοτεχνικό έργο σε πολεμική μηχανή».⁶⁰

2.4. Φύλο, λογοτεχνία και φεμινισμός του τρίτου κύματος

Τις θεωρίες του δεύτερου κύματος διαδέχτηκε η φεμινιστική σκέψη του επονομαζόμενου τρίτου κύματος που έκανε την εμφάνιση του δυναμικά τη δεκαετία του '90. Οι θεωρητικοί του τρίτου κύματος κατέκριναν έντονα τις θέσεις του δεύτερου κύματος σχετικά με το γυναικείο φύλο, υποστηρίζοντας ότι εστίασε το ενδιαφέρον του μόνο στις λευκές ετεροφυλόφιλες γυναίκες που ανήκουν στην αστική τάξη. Με έντονη την επίδραση της μετα-αποικιοκρατικής θεωρίας και της μεταδομιστικής ανάλυσης του φύλου, η φεμινιστική σκέψη του τρίτου κύματος αποδομεί την έννοια «γυναίκα» και υποστηρίζει πως η δυτική φεμινιστική σκέψη αντιμετωπίζει τη γυναικεία εμπειρία ως οικουμενική. Το τρίτο φεμινιστικό κύμα εισάγει τον όρο «διπλή αποικιοκράτηση» με τον ισχυρισμό ότι οι γυναίκες των αποικιακών και μεταποικιακών κοινωνιών υφίστανται καταπίεση όχι μόνο εξαιτίας της φυλής και της κοινωνικής τους τάξης, αλλά και εξαιτίας του γυναικείου τους φύλου. Θεωρητικοί του τρίτου κύματος κατέδειξαν επίσης ότι η δυτική φεμινιστική σκέψη αγνοεί τις διαφορετικές εμπειρίες των γυναικών του τρίτου κόσμου, καθώς και τις φεμινιστικές ιδέες που αναπτύσσονται σε αυτόν. Το τρίτο φεμινιστικό κύμα αναγνωρίζοντας την έννοια της γυναίκας ως μια πολύπλευρη και πολυδιάστατη έννοια, αποδέχεται παρ'όλα αυτά ότι υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των γυναικών.

Εκπρόσωπος του τρίτου κύματος είναι η ιταλίδα φιλόσοφος Rosi Braidotti, η οποία το 1993 εισήγαγε τη νομαδική θεωρία (nomadic theory). Με τη θεωρία αυτή επιχειρεί να διαμορφώσει μια νέα φεμινιστική ταυτότητα για τη γυναίκα, την οποία περιγράφει ως φυγά και άπατρι. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά που της αποδίδει βοηθούν τη γυναίκα να αναμετρηθεί με το φαλλοκεντρισμό.

⁶⁰ Ο.π., σ. 36.

Η θεωρητικός Donna Haraway εισάγει το 1991 το ‘σάιμποργκ’ (cyborg), ένα υβριδικό μοντέλο με χαρακτηριστικά μηχανής και οργανισμού ταυτόχρονα, το οποίο ξεφεύγει από τους έμφυλους περιορισμούς των δίπολων κανονικοτήτων της πατριαρχικής ιδεολογίας. Το φύλο για την Αμερικανίδα φεμινίστρια είναι τελικά το προϊόν που διαμορφώνεται από τον άνθρωπο μηχανή, το ‘σάιμποργκ’ που εξελίσσεται συνεχώς καθώς ενσωματώνεται σε αυτό το νέο υποκείμενο νέο σώμα. Η συνεχής εξέλιξη του νέου υποκειμένου αιτιολογεί την πολλαπλότητα των θέσεων του, που αντιστέκονται στην πατριαρχική ιδεολογία. Τέλος η Haraway ως εκπρόσωπος του κυβερνοφεμινισμού διεκδικεί «μια φεμινιστική γραφή του σώματος που να τονίζει την όραση»⁶¹ επιδιώκοντας με αυτόν τον τρόπο την ανάπτυξη μιας φεμινιστικής πολιτικής ενάντια στις πατριαρχικές εικόνες του διαδικτύου.

Άλλη μια εκπρόσωπος του τρίτου κύματος είναι η Audre Lorde. Για τη φεμινίστρια θεωρητικό πρωταρχικής σημασίας είναι το ‘αισθάνομαι’ και όχι το ‘σκέπτομαι’ της καρτεσιανής φιλοσοφίας. Διατείνεται πως η ποίηση των γυναικών δεν είναι πολυτέλεια, αλλά απαραίτητη ανάγκη που εκφράζεται αρχικά με τη γλώσσα, στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε ιδέα για να καταλήξει να γίνει πράξη.

Η Gayatri Chakravorty Spivak είναι μια Ινδή φεμινίστρια ακαδημαϊκός, η οποία ασχολήθηκε κυρίως με το φύλο και τη μετάφραση. Θεωρεί ότι πρώτιστη υποχρέωση της φεμινίστριας μεταφράστριας είναι να αναγνωρίσει τη γλώσσα ως μηχανισμό μιας κοινωνικοπολιτικής δράσης, η οποία είναι έμφυλη και συνειδητή. Η Spivak (1999) επιχειρεί να αποδομήσει και να φέρει στο προσκήνιο τα στερεότυπα μοντέλα των καταπιεσμένων γυναικείων υποκειμένων που παρουσιάζονται στη λογοτεχνία ως ηρωίδες ή θύματα. Η Spivak καταδικάζει τη δυτική φεμινιστική σκέψη των λευκών γυναικών, οι οποίες έχουν διαμορφώσει μια διαστρεβλωμένη εικόνα για τις γυναίκες του τρίτου κόσμου, οι οποίες

⁶¹https://www.google.gr/search?q=%C2%AB%CE%BC%CE%B9%CE%B1+%CF%86%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE+%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AE+%CF%84%CE%BF%CF%85+%CF%83%CF%8E%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82+%CF%80%CE%BF%CF%85+%CE%BD%CE%B1+%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%B6%CE%B5%CE%B9+%CF%84%CE%B7%CE%BD+%CF%8C%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B7%CE%2%BB&oq=%C2%AB%CE%BC%CE%B9%CE%B1+%CF%86%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE+%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AE+%CF%84%CE%BF%CF%85+%CF%83%CF%8E%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82+%CF%80%CE%BF%CF%85+%CE%BD%CE%B1+%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%B6%CE%B5%CE%B9+%CF%84%CE%B7%CE%BD+%CF%8C%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B7%CE%2%BB&aqs=chrome..69i57.493j0j4&sourceid=chrome&espv=210&es_sm=122&ie=UTF-8 Ημερομηνία πρόσβασης [2/2/2011].

άλλοτε παρουσιάζονται ως υποτελείς και άλλοτε σε ένα ρομαντικό πλαίσιο του φαντασιακού που απέχει πολύ από το καταπιεστικό αποικιακό καθεστώς, το οποίο τους έχει επιβληθεί. Τέλος η Ινδή φεμινίστρια, σύμφωνα με τον Χαράλαμπο Μπαλτά (2006), «υπερασπίζεται τη γραφή ως *εγγραμματισμό*, την εκμάθηση μη-μητροπολιτικών γλωσσών, την ενσυνείδητη κοινωνικό-πολιτική δράση [agency] και τη μετάφραση, που αναμετριέται με τις σχέσεις λογικής/ ρητορικής και αναζητά τις παύσεις, τις σιωπές και τις χειρονομίες της γλώσσας.»⁶²

Επηρεασμένη από τη φεμινιστική σκέψη η queer θεωρία που εμφανίζεται στα τέλη του εικοστού και στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα εξετάζει τη σχέση του κοινωνικού φύλου με τη σεξουαλικότητα, αμφισβητώντας τις παραδοσιακές λογοτεχνικές προσεγγίσεις. Οι εκπρόσωποι της queer θεωρίας μελετούν το ρόλο που παίζει η σεξουαλικότητα στη διαμόρφωση της πολιτικής της ταυτότητας.

Οι ομοφυλόφιλοι έχοντας βιώσει κοινές εμπειρίες καταπίεσης όπως οι γυναίκες, ανέπτυξαν την queer θεωρία σε μια απόπειρα να ενώσουν τις διαφορετικές έμφυλες θεωρίες και να αντιταχθούν στην ηγεμονία της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας και της ετεροκανονικότητας που επιβάλλεται από την πατριαρχική ιδεολογία. Μεγάλη επίδραση άσκησε στους θεωρητικούς της queer θεωρίας ο Γάλλος φιλόσοφος Michel Foucault και κυρίως το βιβλίο του *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*. Το δίπολο του ετεροφυλόφιλου-ομοφυλόφιλου αποδομείται από τους εκπροσώπους της queer θεωρίας κατ' αντιστοιχία με την αποδόμηση του δίπολου άνδρα-γυναίκας από τη μεταδομιστική φεμινιστική σκέψη. Η queer θεωρία αντιστέκεται επίσης στις κατηγοριοποιήσεις που παρουσιάζονται υπό τη μορφή επιστημολογιών και έχουν προσλάβει κοινωνικές, νομικές και πολιτισμικές διαστάσεις σχετικά με τη σεξουαλικότητα. Παράλληλα η queer θεωρία εστιάζει το ενδιαφέρον της στην ανάδειξη έργων ομοφυλόφιλων συγγραφέων.

Στο ριζοσπαστικό βιβλίο της με τίτλο *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), η κριτικός Eve Sedgwick, αναλύοντας λογοτεχνικά κείμενα, εισαγάγει τον όρο ομοκοινωνική τάξη θέλοντας να αποδώσει την καταπίεση της ομοφυλοφιλίας, που είναι ριζωμένη στα πατριαρχικά πρότυπα της φιλίας μεταξύ των ανδρών.

⁶² Ο.π. σ. 4.

Στα ρηξικέλευθα έργα της *Gender Trouble* και *Bodies that Matter* (1993), η Judith Butler, μια από τις σπουδαιότερες εκπροσώπους της queer θεωρίας, υποστηρίζει πως τόσο η υλικότητα του σώματος όσο και το φύλο αποτελούν παράγωγα του λόγου και επιτελούνται παραστασιακά υπό την επίδραση κοινωνικών και πολιτισμικών εγγραφών που ενισχύουν τα κυρίαρχα πρότυπα της πατριαρχικής κοινωνίας π.χ. ετεροφυλόφιλοι άνδρες. Η Butler αναφέρει ότι: «το φύλο είναι το πολιτισμικό νόημα που λαμβάνει το βιολογικό σώμα».⁶³ Θεωρεί επίσης πως η φυσικότητα, είναι προϊόν παραστασιακών επιτελέσεων που απορρέουν από το λόγο και οδηγούν στην κατασκευή του ίδιου του υλικού μας σώματος.⁶⁴

Η Butler επηρεασμένη τόσο από τις θεωρίες του γάλλου ψυχαναλυτή Jacques Lacan όσο και από τη σκέψη του γάλλου φιλοσόφου Michel Foucault, αν και αναγνωρίζει την πατριαρχική υπόσταση της γλώσσας αμφισβητεί τον καταλυτικό ρόλο της στον ορισμό του φύλου στον οποίο κατά την άποψή της οδηγούν κοινωνικοπολιτισμικοί παράγοντες. Η Butler θεωρεί πως το βιολογικό και κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικότητα επιτελούνται χωρίς να αποτελούν επιλογή του έμφυλου υποκειμένου αλλά υπόκεινται στους κανονιστικούς λόγους, όπως τους έχει ορίσει ο Foucault και οι οποίοι καθορίζονται από την κυρίαρχη ιδεολογία της ετεροκανονικότητας. Σύμφωνα με τη Butler, η οποία εισήγαγε τον όρο ‘επιτελεστικότητα’, «Το φύλο είναι μια ταυτότητα που συγκροτείται με κοπιώδεις διαδικασίες μέσα στο χρόνο [...] εγκαθιδρύεται μέσα από υφολογική τυποποίηση (στυλιζάρισμα) του σώματος, και επομένως πρέπει να το εννοήσουμε ως τον καθημερινό τρόπο με τον οποίο οι χειρονομίες, οι κινήσεις του σώματος και οι κάθε είδους παραστασιακές εκδηλώσεις κατασκευάζουν την ψευδαίσθηση ενός έμφυλου εαυτού».⁶⁵ Η Butler δεν αντιλαμβάνεται ως ταυτότητα την ομοφυλοφιλία και το λεσβιασμό. Εν αντιθέσει τα χαρακτηρίζει ως παρωδία της ετεροφυλοφιλίας, βασισμένα σε μια συνειδητή σεξουαλική στρατηγική, η οποία έχει ως στόχο να προκαλέσει αναταραχή στην ετεροκανονιστική ετεροφυλοφιλία.

Η ανάλυση της αναπαράστασης του φύλου στη λογοτεχνική δημιουργία καθιστά εμφανή την αναγκαιότητα για γόνιμη αμφισβήτηση των κυρίαρχων ιδεολογιών σχετικά με το φύλο, τη σεξουαλικότητα και την έμφυλη ταυτότητα. Οι διαστάσεις που έχει λάβει η

⁶³ Judith Butler, *Gender Trouble and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 2006, σ. 9.

⁶⁴ Ο.π., σ. xxxi.

⁶⁵ Judith Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004, σ 382.

φεμινιστική θεωρία και η λογοτεχνική κριτική στην πάροδο του χρόνου αποδεικνύουν τη σπουδαιότητα των ζητημάτων που πραγματεύονται τις καταπιεσμένες ομάδες όπως είναι οι γυναίκες και οι ομοφυλόφιλοι. Η πληθώρα των πληροφοριών στην εποχή της σύγχρονης τεχνολογίας και η εύκολη πρόσβαση σε αυτές δημιουργούν πρόσφορο έδαφος για περαιτέρω μελέτη, καθώς καθιστούν εμφανή τη σημασία της αναπαράστασης στη διαμόρφωση της ιδεολογίας μας και κατ'επέκτασιν της ταυτότητάς μας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η ΑΟΡΑΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ

3.1 19^{ος} Αιώνας

Σύνηθες φαινόμενο στην ιστορία της γυναικείας λογοτεχνίας και κατ'επέκταση δραματουργίας, όπως αναπτύξαμε σε παραπάνω κεφάλαιο, είναι η μη ιστορική καταγραφή της. Οι γυναίκες, παρά τις αντίξοες κοινωνικές συνθήκες, δεν απουσιάζουν από την Ιστορία επειδή το έργο τους ήταν αμελητέο, αλλά και επειδή σκόπιμα η καταγραφή της συνεισφορά τους αναστέλλεται και λογοκρίνεται συστηματικά. Σε αυτό το κεφάλαιο θα κάνουμε μια ιστορική επισκόπηση της γυναικείας δραματουργίας στην Ελλάδα, θα παρουσιάσουμε τα πορτρέτα των γυναικών δραματουργών καθώς και τα θεατρικά έργα τους. Επιλέξαμε να μην αναφερθούμε σε γυναίκες δραματουργούς κυπριακής καταγωγής ή σε γυναίκες δραματουργούς που συνέγραψαν για το παιδικό θέατρο, καθώς ο πλούσιος όγκος του ερευνητικού υλικού χρήζει ξεχωριστής μελέτης. Οι τρόποι που θα μπορούσε να διαχωριστεί το πλούσιο ερευνητικό υλικό που καταγράψαμε είναι ποικίλοι. Στα πλαίσια της παρούσας διατριβής επιλέξαμε να ακολουθήσουμε την κατηγοριοποίηση των γυναικών δραματουργών που προσφέρει το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο, εμπλουτίζοντας τις χρονολογικές κατηγορίες που διαγράφονται με τις δραματουργούς που απουσιάζουν από το αρχείο του.

Οι πρώτες γυναίκες δραματουργοί που δραστηριοποιούνται στην προεπαναστατική κι επαναστατική περίοδο της νεότερης Ελλάδας είναι η Μητιώ Σακελλαρίου (1789- μετά το 1863), η Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832) και η Ευανθία Καΐρη (1799- μετά το 1866). Το κοινό τους στοιχείο είναι μια διαμορφωμένη και έκδηλη γυναικεία συνείδηση που παρουσιάζουν απευθυνόμενες στις Ελληνίδες γυναίκες, καθώς και το αυτοβιογραφικό στοιχείο που διαπνέει τα έργα τους.

Η Σταμάτα Σακελλαρίου γνωστή ως Μητιώ⁶⁶ γεννήθηκε στην τουρκοκρατούμενη Κοζάνη το 1789. Ήταν κόρη του ιερέα Χαρίσιου Μεγδάνη, ο οποίος είχε συγγράψει την ποιητική «Καλλιόπη παλιννοστούσα ή Περί ποιητικής Μεθόδου» (Βιέννη 1829)⁶⁷ και δεύτερη σύζυγος του ιατροφιλόσοφου και θεατρικού μεταφραστή Γεωργίου Σακελλάριου (1767-1838), ο οποίος εκτός από προσωπικός ιατρός του Αλή Πασά είχε μεταφράσει και έξι δραματικά έργα από τα γαλλικά και τα γερμανικά.⁶⁸

Το 1818 εκδίδονται στη Βιέννη οι μεταφράσεις από τα ιταλικά της 29χρονης τότε Μητιώς: «Η Πατρική Αγάπη ή Η Ευγνώμων Δούλη», και «Η Πανούργος Χήρα, Κωμωδία του Κυρίου Γολδώνη» κατόπιν παρότρυνσης του πατέρα της, του συζύγου της, καθώς και φίλων της από τη Βιέννη. Η ανάσυρση του έργου της από τη λήθη της ιστορίας έγκειται στη σημασία του περιεχομένου του προλόγου της «Προς τας ευμενείς αναγιγνωσκούσας», όπως εξηγεί η Άννα Ταμπάκη (1993), ο οποίος μαρτυρά μια έκδηλη γυναικεία συνείδηση και αυτοπεποίθηση, αιτιολογώντας τους σκοπούς της μεταφραστικής της δραστηριότητας.⁶⁹

Οι επαναστατικές ιδέες της Μητιώς αναδύονται από τη θεματολογία των έργων του Γκολντόνι, και ιδιαίτερα της δεύτερης κωμωδίας του «Η Πανούργος Χήρα», όπου πραγματεύεται το θέμα το γάμου, την επιλογή του καλύτερου συζύγου και την καυστική κριτική για προξενιά και το γάμο με ηλικιωμένους άνδρες. Επιπλέον, όπως αναφέρει και ο Βάλτερ Πούχνερ στο βιβλίο του *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης: Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν - Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρή: χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα* είναι αξιοσημείωτο ότι, αν μελετήσει κανείς προσεκτικά τις ζωές των γυναικών που περιγράφονται σ' αυτά τα δύο έργα του Γκολντόνι, βρίσκει μεγάλες αντιστοιχίες με τα αυτοβιογραφικά στοιχεία της Μητιώς: παντρεύτηκε σε

⁶⁶ Η Σταμάτα κράτησε το υποκοριστικό Μητιώ, όνομα της θεάς της φρόνησης Μήτιδος. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης: Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν - Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρή: χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001, σ. 23.

⁶⁷ Για το έργο βλ. Άντεια Φρατζή «Καλλιόπη παλιννοστούσα ή Περί ποιητικής Μεθόδου, του Χαρίσιου Μεγδάνη (1819)», *Παλίμψηστον* 6/7 (1988) σσ. 185-199.

⁶⁸ Μεταξύ το έργων που μετέφρασε συγκαταλέγεται και η πρώτη μετάφραση του Σαίξπηρ στην Ελλάδα με το έργο «Ρωμαίος και Ιουλία»- παρόλο που δεν είναι βέβαιο, καθώς το κείμενο λανθάνει. βλ. Βάλτερ Πούχνερ (2001) ό.π. σ. 25 & Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Α' Πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή», *Θέατρο* 13 (1964). Επίσης, Γ. Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον*, Αθήναι 1871, σσ. 242. κ.εξ.

⁶⁹ Άννα Ταμπάκη, «Η εποχή του Κοραή και το θέατρο», *Πρακτικά Συνεδρίου Κοραΐς και Χίος (Χίος, 11-15 Μαΐου 1983)*, Αθήνα, 1984, τομ. Α', σσ. 187-206 και στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος} -19^{ος} αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα, 1993 σσ. 13-38, ιδίως σσ. 26 κ.εξ.

ηλικία 16 ετών τον 38χρονο Σακελλάριο, σχεδόν συνομήλικο με τον πατέρα της, μετρώντας έτσι μια διαφορά ηλικίας του ζευγαριού 22 χρόνων.

Παρόμοια θεματολογία βρίσκουμε και στο έργο της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου. Ένα από τα δύο διασωθέντα κείμενα από την πολυγραφότατη αυτή συγγραφέα και δραματουργό είναι η «Αυτοβιογραφία»⁷⁰ της, η οποία εκδόθηκε το 1881 λογοκριμένη από το γιό της Ελισαβέτιο Μαρτινέγκο. Η «Αυτοβιογραφία» της Μαρτινέγκου αποτελεί ένα σημαντικό κοινωνικό-ιστορικό ντοκουμέντο της εποχής καθιερώνοντας τη δραματουργό ως πρόδρομο του αγώνα για τη γυναικεία απελευθέρωση και μια από τις πρώιμες και πρωτοποριακές φωνές του φεμινιστικού κινήματος. Μέσα στο αυτοβιογραφικό έργο της, η Μαρτινέγκου αυτοπαρουσιάζεται ως καταπιεσμένη και αδικημένη από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής γυναίκα, η οποία όμως παίρνει πρωτοβουλίες και μαχητική στάση απέναντι στα οικογενειακά προβλήματα. Γράφοντας, ανοίγει ένα διάλογο με τον έξω κόσμο για να εκφράσει τα παράπονα και τα προβλήματα που αντιμετώπιζε λόγω του φύλου και της τάξης της. Μέσα από το κείμενό της επαναστατεί σε μια ακραία κοινωνική πρακτική που καταπίεζε ασφυκτικά τις γυναίκες, ζητά απαλλαγή από ακραίους περιορισμούς, αυτο-υπευθυνότητα και δικαίωμα στη μόρφωση, σφραγίζοντας έτσι ένα νέο είδος εξεγερμένης γυναικείας γραφής.

Η Ελισάβετ Μουτζάν ή Μουτσά(ν) γεννήθηκε στην ενετοκρατούμενη Ζάκυνθο το 1801. Ήταν κόρη του Φραγκίσκου Μουτσά(ν) (1769-1851) και της Αγγελικής Σιγούρου (1777-1844). Οι γονείς της κατάγονταν από αριστοκρατικές οικογένειες της Ζακύνθου και ο πατέρας της ήταν ενεργός στην πολιτική ζωή του τόπου. Η Ελισάβετ μεγάλωσε σε αυστηρά κλειστό περιβάλλον δίπλα στο πλευρό μιας μητέρας φυλακισμένης στη σιωπή. Ήταν οικοδόδακτη με δασκάλους τους κατώτερους ορθόδοξους κληρικούς, Γεώργιο Τσουκαλά, Θεοδόσιο Δημάδη και Βασίλειο Ρομαντζά, και ως ένα μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτη. Η Ελισάβετ είχε μια μεγάλη δίψα για γνώση, παρόλη την απομόνωση – ήταν σχεδόν φυλακισμένη στο αρχοντικό της- που της επέβαλαν οι προκαταλήψεις της εποχής και το μεγάλο όνομα που έφερε, όπως σχολιάζει στο βιβλίο της η Άννα Ταμπάκη.⁷¹ Έμαθε,

⁷⁰ *Η μήτηρ μου. Αυτοβιογραφία της κυρίας Ελισάβετ Μουτσάν - Μαρτινέγκου εκδομένη υπό του υιού αυτής Ελισαβέτιου Μαρτινέγκου μετά διαφόρων αυτού ποιήσεων. Εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου της Κορρίνης, 1881. κ.εξ.*

⁷¹ Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αι.) Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Διάλογος, 2005, σ. 225.

μελετώντας μόνη της, την ιταλική και τη γαλλική γλώσσα και το έργο της έχει σαφείς επιρροές από τους δασκάλους της και τις ιδέες του Διαφωτισμού.

Πίσω από τις ζακυνθινές ‘τζελουτζίαις’ παρέμεινε έγκλειστη η Ελισάβετ, έως ότου παντρεύτηκε το 1831 τον κατά είκοσι χρόνια μεγαλύτερο σύζυγό της Νικόλαο Μαρτινέγκο, μετά από απόφαση της οικογένειάς της. Με τον Μαρτινέγκο απέκτησε το γιό της Ελισαβέτιο, μετά τη γέννηση του οποίου πέθανε λόγω επιπλοκών στον τοκετό. Η Μαρτινέγκου έγραψε 22 δραματικά έργα (14 στα ιταλικά και 8 στα ελληνικά) κατά τη διάρκεια της πενταετίας 1820-1825.

Το μοναδικό σωζόμενο θεατρικό έργο της Μαρτινέγκου είναι η διασκευή με την ευρεία έννοια του «Φιλάργυρου» που γράφτηκε στα τέλη του 1823 και αρχές του 1824. Πρόκειται για ένα τολμηρό εγχείρημα, το οποίο μεταφέρει την ιστορία του Μολιέρου στη Ζάκυνθο της εποχής. Ο Πούχνερ υποστηρίζει πως θα πρέπει να το αντιμετωπίσουμε ως «αυτόνομο έργο με παιδαγωγική και κοινωνικριτική»⁷² διάθεση και όχι ως διασκευή. Γραμμένο όχι ως κωμωδία, αλλά με ύφος σοβαρό και δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην περιγραφή οικογενειακής καταπίεσης γυναικών και παιδιών ο «Φιλάργυρος» της Μαρτινέγκου αντικατοπτρίζει τη δική της ενδοοικογενειακή πραγματικότητα και προβλήματα. Οι ιδέες της Μαρτινέγκου, ωστόσο αντανakλούν μια οριοθετημένη επανάσταση, καθώς η ανδρική εξουσία δεν καταργείται ή αμφισβητείται, παρά μόνο καταδικάζεται η κατάχρησή της, χωρίς αυτό φυσικά να μειώνει στο παραμικρό τη σπουδαιότητα της συμβολής του έργου της ζακυνθινής λογίας.

Η τρίτη στη σειρά λόγω ηλικίας και η πρώτη που έχει στο ιστορικό της τη σύνθεση πρωτότυπου θεατρικού έργου είναι η Ευανθία Καΐρη⁷³, η οποία γεννήθηκε στην Άνδρο το 1799 και πέθανε μετά 1866.⁷⁴ Ήταν η μικρότερη κόρη από τα έξι παιδιά του Νικόλαου Καΐρη

⁷² Βάλτερ Πούχνερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης: Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη: χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκικό και επαναστατικό δράμα*. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001. σ. 109.

⁷³ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ευανθίας Καΐρη, βλ. Δημήτριος Π. Πασχάλης, «Καΐρη Ευανθία», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* 13. Αθήνα, Πυρσός, 1933, Βασίλειος Σφυρόερας, «Καΐρη Ευανθία», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 4. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1985 και Ιωάννης Μ. Χατζηφώτης, «Καΐρη Ευανθία», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 7. Αθήνα, Χάρη Πάτση, χ.χ. /Βλ. επίσης/ Κούλα Ξηραδάκη, *Ευανθία Καΐρη, 1799-1866*. Αθήνα, 1956, και Ελένη Παμπούκη, «Διανοούμενες γυναίκες της προεπαναστατικής περιόδου», *Διαβάζω* 36, 11/1980, σσ.38-40.

⁷⁴ Σύμφωνα με το βιβλίο του Βάλτερ Πούχνερ (2001) *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης*, ό.π., σ. 158. Σύμφωνα με στοιχεία του ΕΚΕΒΙ ο θάνατος της χρονολογείται στα 1861. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=476> Ημερομηνία πρόσβασης [3/5/2009].

και της Ασημίνας Καμπάνη και μέλος μιας από τις επιφανέστερες και αρχαιότερες οικογένειες της Άνδρου.⁷⁵ Σημαντικός μέντορας και διδάσκαλος που έπαιξε καθοριστική πορεία στη ζωή και το έργο της υπήρξε ο αδερφός της, λόγιος, θεολόγος και αγωνιστής Θεόφιλος Καΐρης (1784-1853), ο οποίος πήρε την Ευανθία σε ηλικία δεκατριών χρόνων να μαθητεύσει κοντά του, όταν ανέλαβε τη διεύθυνση της σχολής των Κυδωνιών στη Μικρά Ασία. Έτσι η Ευανθία είχε το σπάνιο για τις γυναίκες της εποχής προνόμιο της εκπαίδευσης και με αυτόν τον τρόπο μυήθηκε στο πνεύμα του Διαφωτισμού.

Κομβικό σημείο για τη ζωή και το έργο της θεωρούμε την αλληλογραφία την οποία διατηρούσε η Ευανθία Καΐρη με τον Αδαμάντιο Κοραή από τα δεκαπέντε της χρόνια και η οποία συνεχίστηκε ως το θάνατό του.⁷⁶ Η Ευανθία μέσα από την αλληλογραφία της με τον Κοραή ζητούσε να της αποσταλούν γαλλικά βιβλία με απώτερο στόχο να τα μεταφράσει για να συμβάλει κι εκείνη στο διαφωτισμό του Γένους.⁷⁷ Το συγκεκριμένο γεγονός εντυπωσίασε τον Κοραή, καθώς, όπως αναφέρει, έβλεπε τις γυναίκες «να συνεργώσιν» κι αυτές «εις του γένους την παιδείαν»⁷⁸, σπάζοντας με αυτόν τον τρόπο τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις της εποχής που ήθελαν τις γυναίκες να ασχολούνται μόνο με «τα του οίκου».

Η διαφωτιστική παιδεία της Καΐρη, αλλά και η γυναικεία της συνείδηση διαφαίνονται και στον πρόλογο της έκδοσης του συγγράμματος του Ι.Ν. Βουΐλου «Συμβουλαί προς τη θυγατέρα μου»⁷⁹, το οποίο μετέφρασε και εξέδωσε στο τυπογραφείο των Κυδωνιών το 1820, όπου προτρέπει τις ομόφυλές της να αναπτύξουν διαφωτιστική πνευματική και παιδευτική δράση.⁸⁰ Στο συγκεκριμένο σύγγραμμα οι γυναικείες αρετές ορίζονται ως αυτές της ειλικρίνειας, της ταπεινότητας, της σοβαρότητας, της υπακοής και της σιωπής⁸¹, οπότε παρόλο που η Ευανθία είχε γυναικεία συνείδηση, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως

⁷⁵ Βάλτερ Πούχνερ (2001) *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της επανάστασης*, ό.π., σ. 163.

⁷⁶ Ειρήνη Ριζάκη, *Οι γράφουσες Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοισύνη του 19^{ου} αιώνα*. Κατάρτι, Αθήνα 2007, σ.130.

⁷⁷ Από την έκδοση αλληλογραφίας του Θεόφιλου και της Ευανθίας Καΐρη που την επιμελήθηκε ο Δημήτριος Πολέμης: Δημ.Ι. Πολέμης (επιμ.) *Αλληλογραφία Θεόφιλου Καΐρη*, Μέρος Β' : Επιστολαί Ευανθίας Καΐρη 1814-1866, Καΐρειος Βιβλιοθήκη, Άνδρος, 1979 σ.15

⁷⁸ Βλ. Αδαμάντιος Κοραής, *Αλληλογραφία*, επιστασία Κ. Θ. Δημαρά, τόμ. Γ': 1810-1816, ΟΜΕΔ, Αθήνα, 1979 σ.365-366 & Ειρήνη Ριζάκη, *Οι γράφουσες Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοισύνη του 19^{ου} αιώνα*. Κατάρτι, Αθήνα 2007. σσ.130-131.

⁷⁹ Jean-Nicolas Bouilly, *Conseils à ma fille*, Έκδοση εν Κυδωνίαις, 1820 σε Βάλτερ Πούχνερ (2001) *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της επανάστασης*. ό.π., σ.166.

⁸⁰ Τράπεζα δεδομένων ΕΚΕΒΙ: <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=476> Ημερομηνία πρόσβασης [3/5/2009]

⁸¹ Βάλτερ Πούχνερ (2001) *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της επανάστασης*. ό.π., σ. 166.

φεμινίστρια με τη σύγχρονη έννοια που αποδίδουμε στον όρο. Η Καΐρη εξακολουθεί να απευθύνεται στο γυναικείο φύλο και στην επόμενη επιστολή/έκκληση αυτή τη φορά προς τις ευρωπαϊές ομόφυλές της για την ηθική στήριξη του Ελληνικού Αγώνα με τίτλο: «Επιστολή Ελληνίδων τινών προς τα φιλελληνίδας» και την οποία υπέγραψαν τριανταμία Ελληνίδες, συμβάλλει στα πρώτα βήματα διαμόρφωσης μιας προφεμινιστικής γυναικείας συνείδησης, όπου οι γυναίκες προτρέπονται να ενεργοποιηθούν και να συμβάλουν ενεργά σε θέματα που αφορούν στον Αγώνα της Ελλάδος δρώντας και επιδρώντας ενεργά στη δημόσια σφαίρα και όχι μόνο στην ιδιωτική.

Η Ευανθία Καΐρη συνέθεσε το πρώτο πρωτότυπο θεατρικό έργο και το πρώτο πατριωτικό δράμα για την Ελληνική Επανάσταση, το οποίο γράφτηκε και εκδόθηκε κατά τη διάρκεια της στο Ναύπλιο το 1826. Τίτλος του είναι: «Νικήρατος. Δράμα εις τρεις πράξεις υπό Ελληνίδος τινός συντεθέν.»⁸² και θέμα του η τότε πρόσφατη Άλωση του Μεσολογγίου. Ο «Νικήρατος» μεταφράστηκε και στα ιταλικά και δημοσιεύτηκε στο Album Ionio, το 1841, προωθώντας ένα πνεύμα πατριωτισμού και αυτοθυσίας. Το έργο είναι γραμμένο στην καθαρεύουσα και περιέχει εκτενείς μονολόγους με διδακτικό σκοπό. Η Καΐρη έμεινε πιστή στις θεατρικές συμβάσεις της εποχής της, όσον αφορά στους γυναικείους χαρακτήρες της, κάνοντας πρωταγωνιστή της τον αγωνιστή Χρήστο Καψάλη και βάζοντας τη νεαρή Κλεονίκη ως δευτερεύον χαρακτήρα του δράματος. Η επισκίαση της ηρωίδας της Καΐρη, Κλεονίκης, από τον πατριαρχικό ήρωα του έργου της αντικατοπτρίζει και την προσωπική ζωή της, όπου και η ίδια πάντα παρέμενε στη σκιά του επιφανούς αδερφού της Θεόφιλου. Ο ρόλος της, όπως εκείνη τον συλλάμβανε, ήταν αυτός της γυναίκας στον κόσμο των γυναικών.⁸³ Παρόλο που η Καΐρη επέλεξε ν' ακολουθήσει την κυρίαρχη ηθική και τα αντίστοιχα κοινωνικά πρότυπα της εποχής της στο έργο της, αυτό δεν την εμπόδισε να αναδείξει αποτίοντας φόρο τιμής στις ηρωικές γυναίκες που θυσιάστηκαν για την ελευθερία και το έθνος.

Το γεγονός δε του ότι μια γυναίκα δραματογράφος⁸⁴, παρά την επιλογή του να κρατήσει την ανωνυμία της για ποικίλους λόγους, έγραψε το πρώτο πρωτότυπο πατριωτικό δράμα, αναδεικνύει την Ευανθία Καΐρη ως μια επαναστατική και πρωτοποριακή φωνή σε μια

⁸² Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αι.) Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Διάλογος, 2005, σ. 70, & Ευανθία Στιβανάκη, «Ο πατριωτικός Νικήρατος της Ευανθίας Καΐρη» στο *Παράβασις*, τ. 3 (2000) σσ. 257-274.

⁸³ Margaret Poulos, *Arms and the Woman. Just warriors and Greek feminist identity* στην ιστοσελίδα <http://www.gutenberg-e.org/poulos/chapter2.html> σσ. 31-32. Ημερομηνία πρόσβασης [2/3/2008].

⁸⁴ Ειρήνη Ριζάκη (2007) *Οι γράφουσες Ελληνίδες*, ό.π., σ. 144, & Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* σ. 257.

ιδιαίτερα αντίξοη για τη θέση της γυναίκας εποχή. Τέλος η προσωπική της επιλογή να μην παντρευτεί, παρόλο που ήταν εξαιρετικά όμορφη και την είχαν ζητήσει σε γάμο πολλοί επιφανείς άνδρες⁸⁵, αλλά ν' αφιερώσει τη ζωή της στα γράμματα, σφραγίζει τη θέση της Ευανθίας Καΐρη στην ιστορία ως μια γυναίκας με μια πρώιμα διαμορφωμένη γυναικεία συνείδηση.

Μια ακόμα «γράφουσα Ελληνίδα» και δραματουργός, της οποίας το σημαντικότερο κίνητρο για τη συγγραφική της δραστηριότητα υπήρξε η πίστη στην πατρίδα,⁸⁶ είναι η Αντωνούσα Καμπούρογλου (ή Καμπουράκη)⁸⁷, γεννημένη στα Χανιά της Κρήτης. Η Καμπούρογλου έγραψε τρεις πεντάπρακτες τραγωδίες με θέματα εμπνευσμένα από τον Ελληνικό αγώνα: το «Γεώργιος Παπαδάκης» που εκδόθηκε από την τυπογραφία Κ. Αντωνιάδου στην Αθήνα το 1847, τη «Λάμπρω» που εκδόθηκε από τους Τύπους Ελληνικών Χρονικών στο Μεσολόγγι το 1861 και «Η έξοδος του Μεσολογγίου» από το Τυπογραφείο του Σ. Κ. Βλαστού στην Αθήνα το 1875. Η Καμπούρογλου εμπνευσμένη από τις αξίες του Διαφωτισμού υποστήριζε θερμά την αξίωση του γυναικείου φύλου να συμμετάσχει στον εθνικό αγώνα και μάλιστα συνέθεσε και μια επιστολή, όπως μας πληροφορεί η Ριζάκη στο βιβλίο της⁸⁸, προς τον τότε διοικητή της Σύρου όπου υποστηρίζει «έμμετρα» τη θέση της αυτή.

Κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα, πρωτότυπα θεατρικά έργα γράφτηκαν και από άλλες γυναίκες λόγιες, που όμως τόσο η ζωή όσο και τα έργα τους έμειναν στη σκιά της ιστορίας της νεοελληνικής δραματουργίας. Η Ευφροσύνη Βικέλα (1820-1905), γεννημένη στα Ιωάννινα ήταν μια αξιόλογη ποιήτρια και δραματουργός. Κόρη του Κωνσταντίνου Δόκου, η Ευφροσύνη εκπαιδεύτηκε στην Τεργέστη και την Ανκόνα. Μετά τις σπουδές της επέστρεψε στην Ελλάδα και παντρεύτηκε τον Κωνσταντίνο Βικέλα στην Πάτρα το 1840. Η Ευφροσύνη, κυρίως γνωστή για τα ποιήματά της, συνέθεσε και δύο πρωτότυπα μελοδράματα με τίτλους: «Η Ευφροσύνη, μελόδραμα εις πράξεις τρεις» που τυπώθηκε στην Αθήνα το 1876

⁸⁵ Ο Firmin Didot την αποκαλεί «la charmante Evanthie και η Dora d'Istria μας πληροφορεί πως τη ζητούσαν σε γάμο αυθέντες και ηγεμόνες εκείνη όμως αποποιήτο... Firmin Didot, *Notes d'un voyage dans le Levant en 1816 et 1817*, Paris 1817 (μτφ) Μπαλάνος σ. 373. Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 166.

⁸⁶ Ειρήνη Ριζάκη, *Οι γράφουσες Ελληνίδες, Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοισύνη του 19 ου αιώνα*, Κατάρτι, Αθήνα 2007, σ. 139-140.

⁸⁷ Σοφία Ντενίση, «Ευανθία Καΐρη, Αντωνούσα Καμπουράκη, Μαρία Μηχανίδου: διαφορετικές εκφάνσεις του πατριωτικού ιδεώδους στο δραματουργικό έργο τριών πρώιμων γυναικών δημιουργών του 19ου αιώνα», στο *Ο Ελληνισμός στον 19^ο αιώνα, ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, Βουτουρής Παντελής - Γεωργής, Γιώργος (επιμ.), Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σσ. 129-142.

⁸⁸ Ειρήνη Ριζάκη, *ό.π.*, σ.139.

από το τυπογραφείο ο Κοραΐς, και το «Η Ελβίρα, μελόδραμα εις πράξεις τρεις», ποιηθέν εκ των ηθικών διηγημάτων του Φραγκίσκου Σοαβίου, το οποίο εκδόθηκε επίσης στην Αθήνα το 1880 από το τυπογραφείο του Νικήτα Σ. Πάσσαρη. Η Ευφροσύνη Βικέλα μετέφρασε επίσης από τα ιταλικά άλλα δύο μελοδράματα, που δημοσιεύτηκαν σε μικρά έντυπα: το «Λουκία του Λαμερμούρ» (Ναύπλιο, 1854) και «Ο Βελισσάριος» (Αθήνα, 1895).

Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθούν δύο πολύ αξιόλογες λόγιες γυναίκες της Κωνσταντινούπολης. Η ποιήτρια, δραματουργός και εκπαιδευτικός Σαπφώ Κληρίδη, (1832-1900) γνωστή με το ψευδώνυμο Σαπφώ Λεοντιάς και η αδελφή της Αιμιλία Κτενά-Λεοντιάς, εκδότρια του γυναικείου περιοδικού «Ευρυδίκη». Οι δύο αδερφές είχαν ευρεία πνευματική μόρφωση, ανώτερη κλασσική παιδεία και πλούσια εκπαιδευτική δραστηριότητα στο χώρο του ελληνισμού της καθ' ημάς Ανατολής. Για ένα διάστημα οι δύο αδερφές συνεργάστηκαν και στην έκδοση του περιοδικού. Η Αιμιλία Κτενά-Λεοντιάς, εκτός από την κύρια εκδοτική της ενασχόληση με το περιοδικό «Ευρυδίκη» έγραψε και την τρίπρακτη τραγωδία «Άλκηστις», η οποία παίχτηκε από το θίασο «Μένανδρο» στη Σμύρνη το 1878.

Η Σαπφώ Λεοντιάς έγραψε ποιήματα, θεατρικά έργα, μελέτες παιδαγωγικού και φιλολογικού περιεχομένου και αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος των πονημάτων της στη διερεύνηση της φύσης των δύο φύλων, τις ομοιότητες και τις διαφορές τους. Αγωνίστηκε επίσης για την οργάνωση και αναβάθμιση της «κορασιακής εκπαίδευσης», από την «Νηπιαγωγική» μέχρι και την ανωτέρα «Γυμνασιακή».⁸⁹ Διηύθυνε το παρθεναγωγείο Σάμου και στη συνέχεια το παρθεναγωγείο της Αγίας Φωτεινής στη Σμύρνη. Η Σαπφώ υποστήριζε ένθερμα τον παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου κι έγραψε τρία θεατρικά έργα για τις μαθήτριες του παρθεναγωγείου που διηύθυνε: Το μονόπρακτο «Συνέδριο των τεσσάρων ηπειρών Ασίας, Ευρώπης, Αφρικής και Αμερικής μετά της μικράς Ελλάδος», με φιλοσοφικό, πολιτικό και θρησκευτικό χαρακτήρα, το οποίο παίχτηκε τον Ιούνιο του 1869 από μαθήτριες του παρθεναγωγείου, το μονόπρακτο: «Συνδιάλεξις του χορού των Μουσών επί του Ελικώνος», που παίχτηκε τον Ιούνιο του 1871 και τον Ιούνιο 1874 από μαθήτριες του παρθεναγωγείου και επαινέθηκε από τον Τύπο της εποχής. Τα δύο αυτά έργα εκδόθηκαν από κοινού στη Σμύρνη, το 1871, με τίτλο «Παραστάσεις δραματικάί αρμόδιαι εις Παρθεναγωγεία».⁹⁰ Το

⁸⁹ <http://omogeneia.ana-mpa.gr/press.php?id=3167> Ημερομηνία πρόσβασης [2/10/2009]

⁹⁰ Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2006) *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη, Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006. σ. 294.

τελευταίο έργο της «Η πατρίς δυσφορούσα» δεν εκδόθηκε ποτέ, αλλά παίχτηκε στις 6 Ιουλίου 1872, επίσης, από μαθήτριες του Παρθεναγωγείου της Αγίας Φωτεινής. Σειρά άρθρων της Σαπφούς δημοσιεύτηκαν στον σμυρναϊκό Τύπο με τίτλο: «Η εκ του θεάτρου ωφέλεια». Οι θέσεις της για την εκπαίδευση των γυναικών την καθιστούν μια από τις πρωτοπόρες παιδαγωγούς που διατύπωσαν αιτήματα για τα ίσα δικαιώματα στην εκπαίδευση των γυναικών.⁹¹

Το 1874 εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα η Μαρία Π. Μηχανίδου με την τραγωδία «Ο προδότης ιερέυς» που εκδόθηκε στην Αλεξάνδρεια. Η Μηχανίδου ζούσε στην Αλεξάνδρεια, όπως αναφέρεται στον πρόλογο του έργου της. Η Σοφία Ντενίση (1996) τοποθετεί τη γέννησή της γύρω στο 1855 και αναφέρει ως πιθανό γεννήτορα της τον μεσσήνιο Φιλικό Παναγιώτη Μηχανίδη.⁹² Το δεύτερο θεατρικό της «Η εσχάτη ένδεια, η ελληνική αριστοκρατία και ο βρυκόλακας» εκδόθηκε επίσης στην Αλεξάνδρεια το 1879. Η Μηχανίδου έγραψε επίσης την κωμωδία «Νέα εφεύρεσις γάμου» που εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1881 και το δράμα «απολήγον εις κωμωδίαν», όπως χαρακτηρίζει το έργο της «Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις» που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1891. Τα έργα της Μηχανίδου είναι κοινωνικές ηθογραφίες προσανατολισμένες στον κοινωνικοπολιτικό προβληματισμό της ζωής του ελληνισμού των παροικιών και της Κωνσταντινούπολης και διαποτίζονται από τις πρώτες φεμινιστικές ιδέες.⁹³

Τρεις ακόμα γυναίκες εμφανίζονται την ίδια χρονική περίοδο και επιδίδονται στη θεατρική συγγραφή εκδίδοντας τα θεατρικά τους έργα: η Αριστέα Χ. Ηγουμενίδου με το δίπρακτο δράμα της «Άγγελος και Βιργινία», που εκδίδεται από το τυπογραφείο 'Α. Κτενά και Σούτσα' το 1860, η Ελπίδα Κυριακού με το τρίπρακτο δράμα της «Άλωσις του Μεσολογγίου» που εκδίδεται από το τυπογραφείο 'η Φήμη' το 1870 και η Ελένη Αυγερινού με το πεντάπρακτο δράμα της «Στέλλα» που εκδίδεται στην Αθήνα από το τυπογραφείο 'Α. Κτενά' το 1874.

⁹¹ <http://omogeneia.ana-mpa.gr/press.php?id=3167> Ημερομηνία πρόσβασης [2/10/2009]

⁹² Σοφία Ντενίση, «Μαρία Π. Μηχανίδου», στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τομ. Ε': 1830-1880, Σοκόλης, Αθήνα 1996. σσ. 240-251.

⁹³ Για περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο της Μαρίας Π. Μηχανίδου, βλ. Σοφία Ντενίση, «Οι λόγιες Ελληνίδες στα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού (1830-1880)», *Διαβάζω*, 339, 7/1994, σσ. 9-17, Της ίδιας, «Μαρία Μηχανίδου: Μια πρωτοπόρος της γυναικείας λογοτεχνίας μας», Πρόγραμμα της παράστασης του έργου της Μηχανίδου *Νέα εφεύρεσις γάμου* από το θίασο Χορίκιος, την περίοδο 1/11 - 18/12/1994 στο Δημοτικό Θέατρο Καλλιθέας & Σοφία Ντενίση, «Μαρία Π. Μηχανίδου», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. Ε' (1830-1880), Σοκόλης, Αθήνα 1996, σσ. 240-251.

Λίγο αργότερα εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα η θεατρική συγγραφέας, πεζογράφος και δημοσιογράφος Ευγενία Ζωγράφου (1878-1963).⁹⁴ Η Ευγενία Ζωγράφου γεννήθηκε στο Ναύπλιο και ήταν κόρη του Λυκούργου Ζωγράφου. Η Ζωγράφου έγραψε και δημοσίευσε από νεαρή ηλικία διηγήματα, μυθιστορήματα, μελέτες, δοκίμια και άρθρα. Έγραψε επίσης επτά θεατρικά έργα: «Η Μοναχή», «Ο εξιλασμός», «Η κλεφτοπούλα», «Όταν λείπει το χρήμα», «Η Τζένυ με το γέλιο της», «Το στοίχημα» και «Η Άνοιξη». Το πρώτο της έργο, το τρίπρακτο ιστορικό δράμα «Η Μοναχή» παρουσιάστηκε το 1894 σε θέατρο της πλατείας Ομονοίας από το θίασο της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου. Λόγω της μεγάλης επιτυχίας του έργου οι παραστάσεις επαναλήφθηκαν και το 1895. Την ίδια θετική πρόσληψη είχε και το δεύτερο θεατρικό της έργο, το ιστορικό δράμα «Η κλεφτοπούλα» που πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο Νεαπόλεως το 1899 και είχε ως θέμα του την επανάσταση του '21. Τα άλλα πέντε θεατρικά της, ήταν κοινωνικά δράματα, εκ των οποίων δύο απ' αυτά μεταφράστηκαν στα αγγλικά και στα γαλλικά και ένα στα ιταλικά, ενώ το έργο της «Όταν λείπει το χρήμα» ξανανέβηκε το 1912 στο Θέατρο της Κυβέλης. Οι κριτικοί της εποχής την αποκαλούσαν «Ελληνίδα Γεωργία Σάνδη» και το κοινό την αγαπούσε πολύ.

Η Ζωγράφου δεν περιορίστηκε μόνο στο συγγραφικό της έργο. Υπήρξε επίσης διευθύντρια του περιοδικού «Ελληνική Επιθεώρησης», συνεργάστηκε με έντυπα της εποχής όπως «Ακρόπολις», «Σκριπ», «Άστυ», «Ατλαντίς», κ.ά., εργάστηκε επίσης ως εθελόντρια νοσοκόμα κατά τη διάρκεια του πολέμου του 1912 και διετέλεσε διευθύντρια του στρατιωτικού περιοδικού «Νίκη» από το 1921 ως το 1922. Η ζωή και το έργο της αποδεικνύουν τη δυναμική και πληθωρική προσωπικότητά της σε μια αντίξοχη για το γυναικείο φύλο εποχή, όπου οι περισσότερες γυναίκες έμεναν στην αφάνεια και τον αναλφαβητισμό. Με την Ευγενία Ζωγράφου κλείνουμε τις γυναικές δραματοουργούς που δραστηριοποιήθηκαν τον δέκατο ένατο αιώνα τόσο στην απελευθερωμένη νέα Ελλάδα όσο και σε περιοχές του υπόδουλου ελληνισμού και των παροικιών.

⁹⁴ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ευγενίας Ζωγράφου βλ. Μαριέττα Ιωαννίδου, «Η Γκούραινα της Ευγενίας Ζωγράφου. Ένα αγνοημένο μυθιστόρημα μιας λησμονημένης συγγραφέως», *Διαβάζω* 363, 5/1996, σ.70-77 και Κώστας Μιχ. Σταμάτης, «Ζωγράφου Ευγενία», στο *Πελοποννησιακή λογοτεχνία. Η λογοτεχνία της Αργολίδας*, Αθήνα 1995, σ.221.

3.2 1900-1940

Ορόσημο στην ιστορία της γυναικείας δημοσιογραφικής και δραματουργικής δραστηριότητας που σηματοδοτεί την αρχή του εικοστού αιώνα, αποτελεί η ζωή και το έργο της πρώτης ελληνίδας φεμινίστριας, της Καλλιρρόης Σιγανού Παρρέν⁹⁵. Η Καλλιρρόη Σιγανού (1861-1940) γεννήθηκε στο Ρέθυμνο της Κρήτης. Εγκαταστάθηκε με την οικογένειά της στην Αθήνα σε νεαρή ηλικία και φοίτησε στη σχολή Σουρμελή του Πειραιά, την Ελληνογαλλική σχολή Καλογραιών και το Αρσάκειο, από όπου πήρε πτυχίο δασκάλας το 1878. Μετά την αποφοίτησή της ανέλαβε τη διεύθυνση του παρθεναγωγείου της ελληνικής κοινότητας στην Οδησό. Παντρεύτηκε τον Κωνσταντινουπολίτη δημοσιογράφο Ιωάννη Παρρέν το 1880.

Η Καλλιρρόη Παρρέν, τόσο μέσα από τη δημοσιογραφική όσο και μέσα από τη συγγραφική της δραστηριότητα, αγωνίστηκε για τη χειραφέτηση των ελληνίδων γυναικών. Το 1887 ίδρυσε την πρώτη ελληνική φεμινιστική εφημερίδα, την «Εφημερίδα των Κυριών», που συντασσόταν αποκλειστικά από γυναίκες και η οποία και κυκλοφόρησε μέχρι και το 1917. Συνεργάστηκε επίσης με τις εφημερίδες «Ακρόπολις», «Εστία» και «Εμπρός», καθώς και με το «Ημερολόγιο του Σκόκου». Παράλληλα με τη δημοσιογραφική της δραστηριότητα, η Παρρέν ανέπτυξε και πολιτική δράση, αγωνιζόμενη για τη βελτίωση της κοινωνικής θέσης της ελληνίδας στις κυβερνήσεις Δεληγιάννη και Τρικούπη. Συμμετείχε επίσης σε διεθνή φεμινιστικά συνέδρια στο Παρίσι (1889, 1891, 1896, 1914) και το Σικάγο (1893) και δραστηριοποιήθηκε υπέρ της γυναικείας προστασίας και εκπαίδευσης στην Ελλάδα με την ίδρυση ποικίλων κοινωφελών ιδρυμάτων και οργανώσεων.

Η Παρρέν εμφανίστηκε στη λογοτεχνία το 1900 με το μυθιστόρημα «η Χειραφετημένη». Εκτός από τα μυθιστορήματα, τα ιστορικά και ταξιδιωτικά της έργα, έγραψε επίσης και τέσσερα θεατρικά: τη «Νέα Γυναίκα» (1907), «Το σχολείον της Ασπασίας» (1908), την «Ισαβέλλα Θεοτόκη» και την «Πηνελόπη»⁹⁶. Βασικό χαρακτηριστικό τόσο της δημοσιογραφικής

⁹⁵ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Καλλιρρόης Παρρέν, βλ. Αιμιλία Καραβία, (1932) «Παρρέν Καλλιρρόη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* τ. 19. Πυρσός, Αθήνα. Πολυκανδριώτη Ράνια, (1997) «Καλλιρρόη Παρρέν», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο Ζ'* (1880-1900), Σοκόλης, Αθήνα, σσ. 338-351.

⁹⁶ Κατάλογος θεατρικών, βλ. Σιδέρης 1990 και Θ. Συνοδινού, «Η Κ. Παρρέν ως συγγραφέας», *Εικοσιπενταετηρίς του Λυκείου των Ελληνίδων (1911-1936). Πενταηκοετηρίς της δράσεως της ιδρύτριας αυτού Κ. Παρρέν (1886-1936)*, Αθήνα, 1937, σ. 26.

όσο και της λογοτεχνικής και δραματικής της παραγωγής είναι η στράτευση στον αγώνα υπέρ του γυναικείου ζητήματος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρωταγωνίστρια του έργου της Μαρία Μύρτου, μέσα από την οποία διαφαίνεται η προσπάθεια της συγγραφέως να δημιουργήσει ένα νέο γυναικείο πρότυπο χειραφετημένης γυναίκας.

Την ίδια χρονική περίοδο γίνεται δημόσια ανάγνωση⁹⁷ του δραματικού έμμετρου έργου «Η Κόρη του Ιεφθάε», της Ξανθίπης Καλοστύπη, νεαρής τότε συνεργάτιδος της «Εφημερίδας των Κυριών», σε ευρύ κύκλο δημοσιογράφων και λογίων στην αίθουσα των γραφείων των «Καιρών» και δημοσιεύεται στην Αθήνα το τρίπρακτο δράμα «Η αδελφή» της Αργυρώς Δ. Σακελλαρίου από το τυπογραφείο του 'Π. Δ. Σακελλαρίου' το 1911. Χαρακτηριστικό και των δύο έργων αποτελεί πως ο τίτλος τους παραπέμπει σε γυναιοκεντρική θεματολογία που περιστρέφεται γύρω από ένα γυναικείο οικογενειακό ρόλο (κόρη, αδερφή).

Ένα από τα αινιγματικά πρόσωπα στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας της ίδιας περιόδου, που εκτός από λογοτεχνήματα, δοκίμια, μελέτες, βιογραφίες, πορτραίτα και κριτικές λογοτεχνικών, εικαστικών και μουσικών έργων, έγραψε και ένα θεατρικό μονόπρακτο, «Το Σφυρί», είναι η Ειρήνη η Αθηναία, λογοτεχνικό ψευδώνυμο της Ειρήνης ή Ευρυδίκης Μεγαπάνου⁹⁸ (περ. 1885/1890-1955). Η Ειρήνη Μεγαπάνου υπέγραφε άλλοτε ως Ειρήνη η Αθηναία και άλλοτε ως Ειρήνη Πολ. Δημητρακοπούλου, επώνυμο του πρώτου της συζύγου. Μετά το χωρισμό της είχε ερωτικές σχέσεις με τον Αθανάσιο Σουλιώτη-Νικολαΐδη και τον Ίωνα Δραγούμη. Η Μεγαπάνου εργάστηκε στην υπηρεσία της λογοκρισίας στο Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας. Συνεργάστηκε επίσης με πολλά περιοδικά της εποχής όπως «ο Νουμάς», «Παναθήναια», «Νέα Εστία», «Ελληνικά Γράμματα», «Σκριπ» κ.ά. και τιμήθηκε με το βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών και του Υπουργείου Παιδείας, το 1938, για το έργο της «Σιωπηλά».

Το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης δημιουργού, παρόλο που έγραψε μόνο ένα θεατρικό μονόπρακτο, έγκειται στη βιοματική της γραφή και στους εσωτερικούς της μονολόγους. Έχοντας έντονες επιδράσεις από το συμβολισμό και τη σχέση της με τη μουσική, συνδύασε στη γραφή της στοιχεία αφηγηματικής και ποιητικής γραφής οδηγούμενη έτσι στο χώρο της

⁹⁷ Ειρήνη Ριζάκη, *Οι γράφουσες Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοσύνη του 19^{ου} αιώνα*. Κατάρτι, Αθήνα 2007, σ. 91.

⁹⁸ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ειρήνης της Αθηναίας, βλ. Άννα Κατσιγιάννη, (1992) «Ειρήνη η Αθηναία», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία · Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* τ. Γ', σσ. 372-389. Σοκόλης, Αθήνα, και Πολιτάρχης Γ.Μ., «Δημητρακοπούλου Ειρήνη», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ. 6, Χάρη Πάτση, Αθήνα, χ.χ.

ποιητικής αφηγηματογραφίας. Το λογοτεχνικό έργο της ξεχωρίζει, καθώς ξεφεύγει από τα όρια των παραδοσιακών κατηγοριοποιήσεων του γραπτού λόγου.

Μια ακόμα πολύ αξιόλογη συγγραφέας που ασχολήθηκε με το θέατρο τόσο ως δραματογράφος όσο και ως κριτικός θεάτρου είναι η Ελένη Ουράνη-Νεγρεπόντη⁹⁹, γνωστή με το λογοτεχνικό ψευδώνυμο Άλκης Θρύλος (1896-1971). Η Ελένη Ουράνη γεννήθηκε και δραστηριοποιήθηκε στην Αθήνα. Ήταν σύζυγος του ποιητή και δημοσιογράφου Κώστα Ουράνη. Συνεργάστηκε με πληθώρα περιοδικών της εποχής όπως «Ο Νουμάς» και «Η Ακρόπολη» και από το 1927 είχε τη στήλη της θεατρικής κριτικής του περιοδικού «Νέα Εστία», την οποία και κράτησε μέχρι το τέλος της ζωής της.

Η Ελένη Ουράνη-Νεγρεπόντη έγραψε τρία μονόπραχτα δράματα: το «Χορό του Βοριά» και την «Ομορφιά που σκοτώνει» που εκδόθηκαν από την «Εστία» το 1915 και τον «Φλοίσβο» που παραστάθηκε το 1916. Εκτός από το λογοτεχνικό και δημοσιογραφικό της έργο η Ουράνη-Νεγρεπόντη διετέλεσε μέλος της επιτροπής των Κρατικών Βραβείων Λογοτεχνίας, μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου και σύμβουλος της Ένωσης θεατρικών και μουσικών κριτικών. Υπήρξε επίσης ιδρυτικό μέλος της Ομάδας των Δώδεκα και το 1969 αναγορεύτηκε πρόεδρος μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, τιμώμενη για το σύνολο του έργου της.

Μια συγγραφέας με πολύπλευρη προσωπικότητα και πλούσιο λογοτεχνικό έργο που την απασχόλησε η θέση της γυναίκας τόσο σε κοινωνικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο, αλλά και η ανάδειξη της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία του μεσοπολέμου, είναι η Γαλάτεια Αλεξίου-Καζαντζάκη¹⁰⁰ (1881- 1962). Η Γαλάτεια, αν και όχι τόσο αναγνωρισμένη από το ευρύ κοινό, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες φωνές της γυναικείας λογοτεχνίας

⁹⁹ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ελένης Ουράνη, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, (1985) «Θρύλος Άλκης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ. 4. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα και Ι.Μ Χατζηφώτης, «Θρύλος Άλκης», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ. 7, Χάρη Πάτση, Αθήνα, χ.χ.

¹⁰⁰ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Γαλάτειας Καζαντζάκη, βλ. Αλεξ. Αργυρίου (1985) «Καζαντζάκη Γαλάτεια», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ. 4. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα. Αφιέρωμα· Γαλάτεια Καζαντζάκη · Εισ μνήμην. Αθήνα, 1964, Αγγέλα Καστρινάκη, (1997) «Γαλάτεια Καζαντζάκη», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας· Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο* τ. Γ' (1900-1914) Σοκόλης, Αθήνα σσ.422-446. και Μαυροειδή-Σοφία Παπαδάκη, «Καζαντζάκη Γαλάτεια», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ.7. Χάρη Πάτση Αθήνα, χ.χ., και Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές: Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το Θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.

της Ελλάδας του Μεσοπολέμου, της Κατοχής και της μεταπολεμικής περιόδου. Ήταν κόρη του λόγιου και εκδότη Στυλιανού Αλεξίου και της Ειρήνης Ζαχαριάδη και αδελφή της συγγραφέως Έλλης Αλεξίου και του ποιητή Λευτέρη Αλεξίου. Υπήρξε επίσης σύζυγος του Νίκου Καζαντζάκη και του Μάρκου Αυγέρη. Γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης, σπούδασε σε γαλλικό σχολείο και από νεαρή ηλικία ξεκίνησε να δημοσιεύει ποιήματα και μεταφράσεις της. Συνεργάστηκε με πληθώρα περιοδικών της εποχής της όπως «η Πινακοθήκη», «ο Νουμάς» και «η Νέα ζωή» και δημοσίευε με τα ψευδώνυμα: Lalo de Castro και Πετρούλα Ψηλορείτη. Στο μεσοπόλεμο υπήρξε η αρχισυντάκτρια του περιοδικού «Νέοι Πρωτοπόροι». Σημαντικά έργα, όπου διαφαίνονται οι πρωτοποριακές απόψεις της για τις σχέσεις των δύο φύλων και οι πολιτικές της θέσεις, είναι η νουβέλα «Άντρες» (1935), το μυθιστόρημα «Γυναίκες» (1933) και «Άνθρωποι και Υπεράνθρωποι» (1957).

Παρόλο που η Γαλάτεια Καζαντζάκη ασχολήθηκε με όλα τα είδη του λόγου, έδειξε ιδιαίτερη αδυναμία στο θέατρο. Το 1921 δημοσιεύθηκε η πρώτη συλλογή θεατρικών έργων της: «Τη νύχτα τ' Άη Γιάννη (κι άλλα δράματα)». Το 1925 παρουσιάστηκε από το Θέατρο Τέχνης το τρίπραχτο έργο της «Πληγωμένα Πουλιά» και το 1931 από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το τρίπραχτο: «Ενώ το πλοίο ταξιδεύει» σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Τα θεατρικά έργα της συγκεντρώθηκαν σε έναν τόμο που δημοσιεύτηκε το 1957 με το τίτλο, «Αυλαία» συμπεριλαμβάνοντας εννέα τρίπραχτα δράματα και οκτώ μονόπρακτα της.

Τα σύνολο του έργου της Καζαντζάκη είναι διαποτισμένο από τη μαρξιστική και τη φεμινιστική θεωρία. Επανέρχεται συχνά στο έργο της το ζήτημα της ανισότητας των δύο φύλων, η οποία προκαλείται, κατά τις απόψεις της, από την οικονομική ανισότητα. Η διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας, κατά την Καζαντζάκη, δεν εξαρτάται μόνο από τη διαφυλική πάλη, αλλά και από την ταξική. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί πως από νεανική ηλικία η Καζαντζάκη ήταν ενταγμένη ιδεολογικά στο χώρο της αριστεράς, υπήρξε υποστηρίχτρια του Κ.Κ.Ε. και διώχτηκε για τη δράση της από τη δικτατορία του Μεταξά, αλλά και την μεταπολεμική κυβέρνηση.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το θεατρικό της «Ένα πλοίο ταξιδεύει», όπου πρωταγωνιστής είναι ο βίαιος προλετάριος θερμαστής Ηρακλής, ο οποίος επιτίθεται στην κόρη του καπετάνιου με σκοπό να τη βιάσει και να τη σκοτώσει. Ο Ηρακλής φαίνεται ν' ανήκει στο λούμπεν προλεταριάτο χωρίς ταξική συνείδηση. Με αυτόν τον τρόπο η Καζαντζάκη, παρόλο που ανήκει στον ιδεολογικό χώρο της αριστεράς, ασκεί έντονη κριτική

και στα «κακώς κείμενα» του προλεταριάτου, κάτι που αναδεικνύει τη συγγραφέα σε μια από τις πρωτοπόρες φωνές της γενιάς της.

Άλλη μια δραματουργός της οποίας το έργο διακρίθηκε, αλλά η ίδια παρέμεινε στη σκιά της ιστορίας είναι η Αιμιλία Κούρτελη-Δάφνη¹⁰¹ (1881-1941). Η Αιμιλία γεννήθηκε στη Μασσαλία και σε νεαρή ηλικία μετακόμισε με την οικογένειά της στην Αθήνα, όπου και έζησε το υπόλοιπο της ζωής της. Φοίτησε στο Αρσάκειο, όπου και εργάστηκε αργότερα ως καθηγήτρια. Μεγάλη επιρροή στη λογοτεχνική της πορεία υπήρξε ο πατέρας της, Ιωάννης Κούρτελης, εκδότης της εφημερίδας “Semaphore” της Μασσαλίας και του λογοτεχνικού περιοδικού «Ιλισσός». Το 1921 δημοσιεύθηκαν από το τυπογραφείο του ‘Ι.Ν. Σιδέρη’ τα μονόπρακτα δράματα της Αιμιλίας με τίτλο «Gloria victis-Οι γέροι-Απολύτρωση». Το «Gloria Victis» μάλιστα ξεχώρισε και τιμήθηκε από την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων.

Μια ακόμα συγγραφέας της ίδιας περιόδου που έγραψε και ένα θεατρικό είναι η Αρσινόη Παπαδοπούλου¹⁰² (1853 - 1943). Η Αρσινόη Παπαδοπούλου γεννήθηκε στην Αθήνα και ήταν κόρη του εκπαιδευτικού, ιδρυτή του Ελληνικού Εκπαιδευτηρίου και υπαλλήλου του Υπουργείου Εξωτερικών Γρηγόριου Παπαδόπουλου και της Αθηναΐδος Στεφοπούλου. Η Παπαδοπούλου, χάρη στο οικογενειακό της περιβάλλον, απέκτησε εξαιρετική μόρφωση με σπουδές στην Αθήνα και στη Μασσαλία. Τα λογοτεχνικά της κείμενα και οι μεταφράσεις της δημοσιεύθηκαν σε πληθώρα λογοτεχνικών περιοδικών όπως «η Εστία», «η Αθηναΐς», κ.ά. Το 1901 η συλλογή της «Μητρός Υποθήκαι», βραβεύτηκε και εγκρίθηκε από το Υπουργείο για χρήση στα σχολεία. Το μοναδικό θεατρικό της φέρει τον τίτλο «Το παραμύθι της πρωτομαγιάς, φαντασμαγορικών ειδύλλιον» και εκδόθηκε από το τυπογραφείο ‘ΙΔ Κολλάρος’ το 1925. Το σύνολο του έργου της Παπαδοπούλου είχε σαφείς διδακτικούς και ηθοπλαστικούς στόχους με έμφαση στη διάδοση ανθρωπιστικών αξιών και εθνικών ιδεωδών.

¹⁰¹ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Αιμιλίας Δάφνη, βλ. Δημήτρης Γιάκος «Δάφνη Αιμιλία», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ.6. Αθήνα, Χάρη Πάτση και Μ.Γ. Μερακλής (1977) «Αιμιλία Δάφνη», *Η ελληνική ποίηση· Ρομαντικοί – Εποχή του Παλαμά - Μεταπαλαμικοί· Ανθολογία – Γραμματολογία*, Σοκόλης, Αθήνα. σ.508. και Κώστας Γ. Παπαγεωργίου (1998) «Αιμιλία Στέφ. Δάφνη», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας· Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο* τ. ΙΑ’ 1900-1914. Σοκόλης, Αθήνα.

¹⁰² Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία, βλ. Τέλλος Άγρας (1932) «Παπαδοπούλου Αρσινόη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* τ.19. Πυρσός, Αθήνα, και Ράνια Πολυκανδριώτη (1997) «Αρσινόη Παπαδοπούλου», *Η παλαιότερη Πεζογραφία μας· Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο* τ. Ζ’ (1880-1900), Σοκόλης, Αθήνα, σ.228-242.

Την ίδια περίοδο δραστηριοποιείται και η διηγηματογράφος και δραματική συγγραφέας Ειρήνη Βαρδουλάκη-Νικολάκη¹⁰³ που δημοσιεύει τα έργα της με το ψευδώνυμο Μανουέλα. Η Ειρήνη Βαρδουλάκη σπούδασε στο Αρσάκειο και στην Ελβετία. Το θεατρικό της με τίτλο «Τον σκότωσα» παίχτηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1927 και βραβεύτηκε στο διαγωνισμό της εταιρείας Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων. Τα μονόπρακτά της «Σαν τις τρικυμίες του πελάγους», «Η φωνή του Γκιώνη», «Ως να χτυπήσουν οι καμπάνες» παρουσιάστηκαν στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη και έχουν δημοσιευτεί σε ενιαίο τόμο από το τυπογραφείο 'Βασιλείου' το 1971.

Μια πολυγραφότατη συγγραφέας που βραβεύτηκε για τα θεατρικά της έργα την ίδια χρονική περίοδο είναι η Ιωάννα Μπουκουβάλα Αναγνώστου (Κάιρο 1904 - Αθήνα 1992) που δημοσίευσε με τα ψευδώνυμα: Άνθεια, Ζαν Ανό και Ι. Αθηναίου. Πατέρας της ήταν ο διευθυντής της ελληνο-αιγυπτιακής Αμπετείου Σχολής Γεώργιος Μπουκουβάλας και μητέρα της η Ελένη Μπουκουβάλα, μία απ' τις πρωτοπόρους Ελληνίδες εκπαιδευτικούς. Με μουσικές σπουδές στην Αθήνα και στη Λειψία, η Μπουκουβάλα εργάστηκε ως καθηγήτρια πιάνου. Παντρεύτηκε τον αξιωματικό δικηγόρο Κλεάνθη Αναγνώστου και απέκτησε μια κόρη, την Μυρτώ.

Η Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου αποτελεί την πιο χαρακτηριστική εκπρόσωπο της γυναικείας λαϊκής αισθηματικής λογοτεχνίας της γενιάς της. Έγραψε 225 πρωτότυπα μυθιστορήματα και ήταν ιδρύτρια της «Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς» και μέλος της κριτικής επιτροπής των διαγωνισμών της. Έγραψε επίσης δύο θεατρικά έργα την «Ανθούλα Βαλίδη» που βραβεύτηκε με το βραβείο διαγωνισμού Νέας Εστίας το 1930 και τις «προξενήτρες» που βραβεύτηκε από τον Καλοκαιρινό Διαγωνισμό την ίδια χρονιά.

Ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία που μας προσφέρει η μελέτη του λογοτεχνικού έργου της Μπουκουβάλα-Αναγνώστου είναι οι περιγραφές των ηθών της εποχής, καθώς τα βιβλία της συμπεριλαμβάνουν περιγραφές πλήθους Αθηναίων απ' όλα τα κοινωνικά στρώματα. Όσον αφορά στην αναπαράσταση των γυναικών στο έργο της, η συγγραφέας φαίνεται να συμπονά όλα τα κορίτσια του κόσμου. Παρόλο όμως που αιτιολογεί την ανάρμοστη συμπεριφορά των «κακών» κοριτσιών και γυναικών στη δυστυχία τους,

¹⁰³ Ν.Ι. Λάσκαρις (1932) *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία*, τ. 18. Πυρσός, Αθήνα.

«επιβραβεύει» με το γάμο μόνο τις ομορφότερες, εξυπνότερες και δυναμικότερες κοπέλες, ακολουθώντας με αυτόν τον τρόπο τα παραδοσιακά ήθη και τα πρότυπα που επικρατούσαν για τη θέση των γυναικών της εποχής της.

Με δύο κοινωνικά δράματα, τη «Δάφνη» (1967) και το ανέκδοτο «ο Ξένος» συμμετέχει στη δραματουργική παραγωγή της εποχής η πεζογράφος Κατίνα Παπά¹⁰⁴. Η Παπά γεννήθηκε στη Βόρειο Ήπειρο το 1903. Τέλειωσε την Ιόνιο Ακαδημία, φοίτησε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και στην Παιδαγωγική Ακαδημία Αθηνών και μετεκπαιδεύτηκε στην Αυστρία, το Μόναχο και το Βερολίνο με ειδίκευση στην Ψυχολογία και τη Θεραπευτική αγωγή. Εργάστηκε στο Στ' Γυμνάσιο Θηλέων Αθηνών, όπου ίδρυσε τον πρώτο Παιδαγωγικό Συμβουλευτικό Σταθμό. Η Παπά εμφανίστηκε στη λογοτεχνία το 1935 με την έκδοση των διηγημάτων της «Στη συκαμιά από κάτω», για την οποία διακρίθηκε με το Βικελαιο έπαθλο της Ακαδημίας Αθηνών. Η Παπά συνεργάστηκε με πληθώρα λογοτεχνικών περιοδικών της εποχής όπως «η Νέα Εστία», «η Ηπειρωτική Εστία» και με την εφημερίδα «Κερκυραϊκά Νέα». Πέθανε στην Αθήνα το 1957.

Ελάχιστα έως μηδαμινά είναι τα βιογραφικά στοιχεία που έχουμε για μια σειρά δραματουργών που δημοσίευσαν και πολλές φορές βραβεύτηκαν από διαγωνισμούς μεταξύ του 1929 και 1939. Η Αναστασία (Στάσα) Λαμπάκη με τα ηθογραφικά κοινωνικά έργα «Αγάπη που τυφλώνει», «Στο πείσμα του χάρου», «Οι καλεσμένοι», «Το τραγούδι της δουλειάς», «Καημένα νειάτα», η Βικτωρίνη Μητσοτάκη με τα μονόπρακτα «Η Σκλάβα» και «Οι Δεσμοί» που βραβεύτηκαν από το Σαββίδειο Διαγωνισμό το 1929 και «Τα στοιχήματα» που δημοσιεύτηκε το 1930, η Ολυμπία Αγγελοπούλου-Δρακοπούλου με το δράμα «Αδελαΐς» που βραβεύτηκε σε διαγωνισμό της Νέας Εστίας το 1929. Ακολουθούν η Ροδόπη Π. Βασιλειάδου με το έργο της «Ο σημαιοφόρος» που βραβεύτηκε από τον Καλοκαιρινό διαγωνισμό το 1939 και την ηπειρωτική ψυχογραφία «Ο Ψυχοπατέρας», η λόγια και παιδαγωγός Σταυρούλα Μαρκέτου με το έργο «Σοφές Γυναίκες» που εκδόθηκε στην Αθήνα επίσης το 1939 και η δασκάλα Ηλέκτρα Ζαλούχου-Anterton με το έργο «Η δυστυχία του ανδρογύνου» που δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά. Τέλος, κλείνουμε τη συγκεκριμένη χρονική

¹⁰⁴ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Κατίνας Παπά, βλ. Μέλπεργκ Μαργαρίτα. «Κατίνα Παπά», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο* (1914-1939) τ. Ζ', Αθήνα, Σοκόλης, 1993, σσ.8-26.

περίοδο με τα έργα των δραματουργών Πέρσα Στρατή «Για την αγάπη του» και Άννα Βέρνου «Με τα μάτια της αγάπης» για τη ζωή των οποίων έχουμε επίσης ελάχιστες πληροφορίες.

3.3 1941-1960

Μια αξιομνημόνευτη συγγραφέας και δραματουργός που ανέπτυξε αξιόλογη πνευματική δραστηριότητα με τα ποιήματα, τα διηγήματα, τα άρθρα, τις μελέτες και τα θεατρικά της έργα είναι η Λιλή Ιακωβίδη-Πατρικίου¹⁰⁵ (1900 – 1985). Η Λιλή Ιακωβίδη γεννήθηκε στην Αθήνα, σπούδασε στο Αρσάκειο και στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και εργάστηκε στην Εθνική Βιβλιοθήκη και στη Βουλή των Ελλήνων. Παντρεύτηκε το Μικέ Ιακωβίδη, από τον οποίο όμως χώρισε. Η Ιακωβίδη συνεργάστηκε με πολλά περιοδικά και εφημερίδες της εποχής της. Υπήρξε επίσης συντάκτρια του λογοτεχνικού περιοδικού «Νουμάς». Τιμήθηκε με το κρατικό βραβείο ποίησης και το βραβείο «Χωρέμειο» της Ακαδημίας Αθηνών. Για το θέατρο έγραψε οχτώ έργα: «Εύκολα θύματα», «Τα κορίτσια», «Αγγελίνα», «Υπάρχουν δρόμοι για όλους», «Ο δαίμονας», «Η κυρία Σούρτα-Φέρτα», «Παρτσινέβελος ή το αφεντικό», «Το τυπογραφικό λάθος». Μάλιστα το δράμα της «Τα κορίτσια» βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών το 1938.

Τα έργα της Ιακωβίδη διακρίνονται για τη ρεαλιστικότητα και το συναισθηματισμό τους. Η Ιακωβίδη αγγίζει συχνά στα έργα της το κοινωνικό φαινόμενο της καταπίεσης της γυναίκας. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί το μονόπρακτό της «Η κυρία Σούρτα Φέρτα», όπου παρακολουθούμε μια καταπιεσμένη από έναν αυταρχικό σύζυγο μητέρα να θέλει να παντρεύει την κόρη της μ' έναν μεσήλικα μεθύστακα απόστρατο χωρίς να ενδιαφέρεται για τα συναισθήματα της. Τελικά, η μητέρα πετυχαίνει το στόχο της θυσιάζοντας την κόρη της στο βωμό της βολεμένης ζωής. Μέσα από την κοινωνική σάτιρα, η Ιακωβίδη καυτηριάζει θέματα όπως η αδυναμία αντίδρασης στις κοινωνικές συμβάσεις, η έλλειψη επικοινωνίας, αλλά και η ευθύνη που φέρουν οι ίδιες οι γυναίκες πολλές φορές για τη θέση που βρίσκονται.

¹⁰⁵Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Λιλής Ιακωβίδη, βλ. Αλεξ. Αργυρίου, (1985) «Ιακωβίδη Λιλή», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ.4. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα. Σοφία Μαυροειδή – Παπαδάκη, «Ιακωβίδη Λιλή», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ.7. Χάρη Πάτση, Αθήνα. Μ.Γ. Μερακλής, (1977) «Λιλή Ιακωβίδη», *Η ελληνική ποίηση. Ρομαντικοί-Εποχή του Παλαμά -Μεταπαλαμικοί. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Σοκόλης, Αθήνα, σ.536. και Ε.Ν. Μόσχος, «Λιλή Ιακωβίδη», *Νέα Εστία* 118, ετ. ΝΘ', 1/12/1985, σσ.1587-1588.

Η Έλλη Αλεξίου (1894-1988), κόρη του εκδότη Στυλιανού Αλεξίου και της Ειρήνης Ζαχαριάδη, γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης και είχε τρία μεγαλύτερα αδέρφια, τη Γαλάτεια, το Ραδάμανθυ και το Λευτέρη. Η Έλλη φοίτησε στο Σχολαρχείο του Ηρακλείου. Τα παιδικά χρόνια της ήταν τραυματικά, καθώς κατά τη διάρκεια της επανάστασης του Θερίσου ο πατέρας της φυλακίστηκε για συνεργασία με τους επαναστάτες και δυο χρόνια αργότερα επήλθε ο θάνατος της μητέρας της από αποπληξία. Το 1910 αποφοίτησε από το Ανώτερο Παρθεναγωγείο του Ηρακλείου και ένα χρόνο αργότερα πήγε στην Αθήνα, όπου μπηκε στο λογοτεχνικό κύκλο της 'Δεξαμενής' και συναναστράφηκε με λογοτέχνες όπως οι Καρκαβίτσας, Αυγέρης, Βάρναλης κ.ά. Το 1913 η Έλλη Αλεξίου εξετάστηκε από την Αρσάκειο Παιδαγωγική Ακαδημία από την οποία αναγνωρίστηκε ως Διπλωματούχος, το 1914 διορίστηκε στο Γ' Χριστιανικό Γυμνάσιο της Αγίας Παρασκευής στο Ηράκλειο και τον επόμενο χρόνο διορίστηκε στο Πρότυπο Διδασκαλείο της πόλης. Το 1919 αποφοίτησε από το Institut Supérieur d'Etudes Françaises και διορίστηκε στο Ανώτερο Παρθεναγωγείο Ηρακλείου. Την ίδια χρονιά γνωρίστηκε με το Βάσο Δασκαλάκη, με τον οποίο παντρεύτηκε το 1920. Παρόλες τις αντιξοότητες της νεανικής της ηλικίας, η Έλλη συνέχισε τις σπουδές της και το 1925 αποφοίτησε από τη Γερμανική Σχολή Αθηνών.

Η πολιτική της στράτευση άρχισε το 1928 με την εγγραφή της στο Κ.Κ.Ε. και το 1934 πήρε μέρος στην ίδρυση της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών. Οι περιπέτειες της συνεχίστηκαν όμως, καθώς το 1938 συνελήφθη από την Ειδική Ασφάλεια της δικτατορίας της τετάρτης Αυγούστου από την οποία ανακρίθηκε. Δύο χρόνια αργότερα χώρισε από τον Δασκαλάκη. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής η Αλεξίου έδρασε στα πλαίσια του Ε.Α.Μ. Το 1945 πήγε στο Παρίσι με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης, παρακολούθησε μαθήματα στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης και γνωρίστηκε με πολλούς γάλλους συγγραφείς όπως ο Louis Aragon και ο Paul Éluard. Η ακαδημαϊκή της σταδιοδρομία συνεχίστηκε με τη συμμετοχή της στο πρώτο συνέδριο διανοούμενων του Βρότσλαβ το 1948, το διορισμό της ως εκπαιδευτική σύμβουλος από την Επιτροπή Βοηθείας Παιδιού την ίδια χρονιά και τη συμμετοχή της στο πρώτο συνέδριο ειρήνης στο Παρίσι το 1949. Την ίδια χρονιά η Αλεξίου αυτοεξορίστηκε στη Ρουμανία και συμμετείχε στο δεύτερο συνέδριο ειρήνης. Εν συνεχεία εξακολούθησε με την εκπαιδευτική και πολιτική της δράση με τη συμμετοχή της σε πληθώρα συνεδρίων όπως στη Συνδιάσκεψη για την Εκπαίδευση στη Βιέννη (1952), στο Πρώτο

Παγκόσμιο Συνέδριο Δημοκρατικών Γυναικών στην Κοπεγχάγη (1953), στη Λογοτεχνική Συνδιάσκεψη του Βερολίνου (1957). Το 1952 επισκέφτηκε τη Σοβιετική Ένωση μετά από πρόσκληση της ίδιας της κυβέρνησης. Επέστρεψε στην Αθήνα όπου και εγκατοίκησε με το λογοτέχνη και ποιητή Μάρκο Αυγέρη από το 1962. Η Αλεξίου επανέκτησε την ελληνική της ιθαγένεια το 1965 κι ένα χρόνο μετά συνελήφθη με παραπεμπτικό βούλευμα, το οποίο είχε εκδοθεί εναντίον της το 1952 από το οποίο αθώωθηκε όμως πανηγυρικά. Οι εκπαιδευτικές και πολιτικές της δραστηριότητες συνεχίστηκαν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Παπαδόπουλου καθώς και μετά τη μεταπολίτευση.

Η πολυγραφότατη Έλλη Αλεξίου πρωτοπαρουσιάστηκε στο χώρο της λογοτεχνίας το 1923 με το διήγημα «Φραντζέσκος», το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό 'Φιλική Εταιρεία'. Ενασχολήθηκε με την πεζογραφία, την παιδαγωγική, τη λογοτεχνική μετάφραση, το παιδικό βιβλίο και τη δραματουργία¹⁰⁶. Έγραψε τρία θεατρικά έργα με τίτλους: «Μια μέρα στο Γυμνάσιο» (1973), «Έτσι κάηκε το δάσος» (1986) και «Μόνο από αγάπη» (1986), στα οποία αποτυπώνεται έντονα η πολιτική της ιδεολογία και ο προβληματισμός της για την κοινωνική δικαιοσύνη. Οι απόψεις της Αλεξίου για τη συγγραφή και την έντονη πολιτική σημασία που της έδινε παρουσιάζονται με γλαφυρό τρόπο σε συνέντευξη που εκδόθηκε σε αφιέρωμα του Κ.Κ.Ε για τις γυναίκες: «Άλλος λέει γράφω για να διδάξω, να φωτίσω, ή κι εγώ δεν ξέρω τι. Δεν πάει το μυαλό μου εμένα να διδάξω ή να φωτίσω ... Νιώθω κάποτε ένα καημό για μια αδικία, για μια δυστυχία, για μια ανισότητα, για μια εκμετάλλευση. Τότε αισθάνομαι σα να ξέρω ένα έγκλημα και να κρύβω τον εγκληματία. Πρέπει να την πω αυτή την αδικία. Έτσι νιώθω το γράψιμο: σαν αποκάλυψη μιας αδικίας, που όταν τη βλέπουμε πρέπει να την καταγγέλλουμε ...»¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Έλλης Αλεξίου, βλ. Παπαγεωργίου Κώστας, «Έλλη Αλεξίου», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία · Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* τ. Β', σσ.168-217. Αθήνα, Σοκόλης, 1992. Σιμόπουλος Ηλίας, «Δασκαλάκη Έλλη», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ.6. Αθήνα, Χάρη Πάτση, χ.χ. Θ. Φωσκαρίνης, «Βιογραφία» (Έλλης Αλεξίου), *Έλλη Αλεξίου · Μικρό Αφιέρωμα*, σ.291-294. Αθήνα, Καστανιώτης, 1979. Θ. Φωσκαρίνης, *Δοκίμιο χρονογραφίας για την Έλλη Αλεξίου*. Αθήνα, Καστανιώτης, 1982. «Αλεξίου Έλλη», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ.1. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1983. Κατσίκη – Γκιβάλου Άντα, «Έλλη Αλεξίου, η λογοτέχνιδα και η παιδαγωγός», *Νέα Εστία* 126, ετ. ΞΓ', 1η/7/1989, αρ.1488, σσ.873-880 και Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Έλλη Αλεξίου», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Αθήνα, Αετός, 1943, σ σ.136-145.

¹⁰⁷ Στο διαδίκτυο http://www.kke.gr/koinvnia/gynaike/afiervma/afiervma_7.html Ημερομηνία πρόσβασης [5/12/2009].

Τρία θεατρικά έργα που ασκούν έντονη κοινωνικοπολιτική κριτική έγραψε και η γνωστή μεσοπολεμική συγγραφέας Διδώ Σωτηρίου¹⁰⁸ (1909-2004). Γεννημένη στο Αϊδίι της Μικράς Ασίας, η Διδώ Σωτηρίου ήταν κόρη του Ευάγγελου Παππά και της Μαριάνθης Παπαδοπούλου. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή η Διδώ Σωτηρίου με την οικογένεια της κατέφυγαν στην Ελλάδα. Η Διδώ ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές της στην Αθήνα, εν συνεχεία φοίτησε στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών και παρακολούθησε μαθήματα γαλλικής λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο της Σορβόνης στη Γαλλία. Από το 1936 ενασχολήθηκε ενεργά με τη μαχητική δημοσιογραφία ως αρχισυντάκτρια του περιοδικού «Γυναίκα» και των εφημερίδων «Νέος Κόσμος» και «Ριζοσπάστης» από το 1944.

Επαναστατική στην ιδιοσυγκρασία της η Σωτηρίου συνεργάστηκε με άλλες Ελληνίδες της αντίστασης, όπως η Μέλπω Αξιώτη, η Έλλη Αλεξίου και η Έλλη Παππά, κατά της γερμανικής κατοχής. Πήρε επίσης μέρος στο συνέδριο της Κοινωνίας των Εθνών στη Γενεύη το 1935, καθώς και στο ιδρυτικό συνέδριο της Δημοκρατικής Ομοσπονδίας Γυναικών το 1945 στο Παρίσι.

Πρωτοεμφανίστηκε στη λογοτεχνία το 1959 με την έκδοση του μυθιστορήματος «Οι νεκροί περιμένουν» και ακολούθησε πληθώρα έργων της τα οποία μεταφράστηκαν σε πολλές ξένες γλώσσες. Για το θέατρο έγραψε δύο έργα κι ένα μονόλογο με τίτλους «Περιπέτεια δίχως τέλος», «Στον πλανήτη Γη όλα πάνε καλά» και «Πολιτεία κωφάλαλων» (1968) που προλογίζονται από την αδερφή της Έλλη Παππά. Τα δύο θεατρικά της έργα «Στον πλανήτη Γη όλα πάνε καλά» (1969) και «Πολιτεία κωφάλαλων» γράφτηκαν στα πρώτα χρόνια της δικτατορίας κι εντάσσονται θεματικά στον «Κύκλο της Δικτατορίας» ενώ το τρίτο, «Περιπέτεια δίχως τέλος» (1968), εντάσσεται στον «Κύκλο της Κατοχής.»

Η «Πολιτεία Κωφάλαλων» είναι ένας μονόλογος στον οποίο απεικονίζεται "Η νύχτα του μεγάλου σεισμού", μια παρωδιακή αναφορά στο απριλιανό πραξικόπημα και στη δικτατορία. Η Σωτηρίου έγραψε το συγκεκριμένο έργο μέσα σε ψυχιατρική κλινική, στην οποία κατέφυγε για να αποφύγει τη σύλληψή της. Το θεατρικό της «Στον πλανήτη Γη όλα πάνε καλά» είναι ένα έργο επιστημονικής φαντασίας, πρωτότυπο κι επαναστατικό τόσο για τη μορφή όσο και για το περιεχόμενό του. Αποτελεί μια πολιτική αλληγορία που φτάνει στα

¹⁰⁸ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Διδώς Σωτηρίου, βλ. Αλέξανδρος Ζήρας., «Σωτηρίου Διδώ», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ.9β. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988 και Κάσσος Βαγγέλης, «Διδώ Σωτηρίου», *Η μεταπολεμική πεζογραφία · Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Ζ', Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σσ.210-224.

όρια της "πολιτικής δυστοπίας", μέσω της οποίας η δημιουργός ασκεί έντονη κριτική στο ελληνικό πολιτικό και κοινωνικό σύστημα της σκοτεινής εκείνης περιόδου. Στο συγκεκριμένο έργο η δραματουργός σκιαγραφεί ένα εξαιρετικά καταπιεστικό καθεστώς, το οποίο χρησιμοποιεί τις τεχνολογικές επιτεύξεις ώστε να διασφαλίσει την απόλυτη κυριαρχία, εφαρμόζοντας έλεγχο σε τομείς από τη γενετική και τη σεξουαλικότητα ως τη σκέψη και τη μνήμη των πολιτών του. Το έργο αποτελεί μια καυστική σάτιρα των ολοκληρωτικών καθεστώτων του ναζισμού, του σταλινισμού και της δικτατορίας των Συνταγματαρχών στην Ελλάδα, σατιρίζοντας ταυτόχρονα τη ξύλινη γλώσσα των Ελλήνων Δικτατόρων.

Μια πρωτοπόρα γυναίκα, αγωνίστρια του γυναικείου και του φιλειρηνικού κινήματος και πολυγραφότατη δραματουργός και συγγραφέας της ίδιας περιόδου είναι η Ελένη Βοΐσκου¹⁰⁹ (1921- 2005). Η Βοΐσκου γεννήθηκε στο Κάιρο, σπούδασε γαλλική φιλολογία κι εργάστηκε ως εκπαιδευτικός. Εκτός από τη θεατρική συγγραφή, ασχολήθηκε με την ποίηση και την πεζογραφία και το 1974 τιμήθηκε με το Β΄ Κρατικό Βραβείο Δοκιμίου για τη συλλογή διηγημάτων της «Εννέα ιστορίες». Η Βοΐσκου έγραψε δώδεκα θεατρικά έργα «Κόσμοι που δεν χάθηκαν», «Σαίξπηρ και Νόρμα», «Επιχειρήσεις», «Ο Βάλαρης από την Καλκούτα», «Αγρύπνια», «Όλα θα τα προλάβουμε», «Συνέλευση πολυκατοικίας», «Σουίτα πολυτελείας», «Μια εκπομπή που δεν έγινε», «Νύχτα», «Πολιτικό» και «Εικασίες». Πρωταγωνίστρια στο λογοτεχνικό έργο της Ελένης Βοΐσκου είναι η γυναίκα. Οι ηρωίδες της κυμαίνονται από τη γυναίκα αγωνίστρια μέχρι τη γυναίκα πρόσφυγα, όλες σκιαγραφημένες με λεπτότητα και σεβασμό. Μέλος και η ίδια σε πολλά αντιστασιακά και αντιφασιστικά κινήματα και οργανώσεις, η Ελένη Βοΐσκου θα μείνει στην ιστορία τόσο για την αγωνιστική δράση της, όσο και για τις ζωντανές περιγραφές της ζωής των γυναικών στο ΕΑΤ-ΕΣΑ που απαθανάτισε στο έργο της.

Μια από τις πιο αναγνωρισμένες Ελληνίδες συγγραφείς και η πρώτη γυναίκα τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών με έδρα τη νεοελληνική λογοτεχνία είναι η Γαλάτεια Σαράντη¹¹⁰ (1920- 2009). Η Σαράντη γεννήθηκε στην Πάτρα, φοίτησε στο Αρσάκειο Πατρών

¹⁰⁹ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ελένης Βοΐσκου, βλ. Μανώλης Γιαλουργάκης, «Βοΐσκου Ελένη», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ. 4. Χάρη Πάτση, Αθήνα και «Βοΐσκου Ελένη», *Who's who*, 1998· *Επίτομο Βιογραφικό Λεξικό*. Αθήνα, Μέτρον, 1998.

¹¹⁰ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Γαλάτειας Σαράντη, βλ. Μανώλης Γιαλουργάκης, «Σαράντη Γαλάτεια», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ. 12. Χάρη Πάτση, Αθήνα. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, (1988) «Γαλάτεια Σαράντη», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως την*

και τη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, από όπου όμως δεν αποφοίτησε, καθώς αποφάσισε να αφοσιωθεί στη συγγραφή. Το έργο της Σαράντη είναι κυρίως πεζογραφικό, έγραψε ωστόσο και δύο θεατρικά έργα: «Μια χούφτα χώμα» και «Οι δείχτες του ρολογιού».

Η Γαλάτεια Σαράντη τιμήθηκε με πληθώρα λογοτεχνικών βραβείων για το έργο της (Βραβείο της Ομάδας των 12, το Κρατικό Βραβείο μυθιστορήματος, κ.ά.), το οποίο έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες. Το έργο της χαρακτηρίζεται από την έμφαση που δίνει στην ψυχογραφία των ηρώων και ηρωίδων της, αναδεικνύοντας των συναισθηματικό τους κόσμο, όπως διαμορφώνεται από τον εκάστοτε κοινωνικό περίγυρο, εκφράζοντας ταυτόχρονα και τον ιδεολογικό προβληματισμό της.

Σταθμό στην ελληνική λογοτεχνική ιστορία τόσο για τα ποιήματα όσο και για τα θεατρικά της αποτελεί η Χρυσούλα Αργυριάδου¹¹¹ (1901-1998) γνωστή με το λογοτεχνικό της ψευδώνυμο ως Ζωή Καρέλλη. Η Ζωή Καρέλλη (το γένος Πεντζίκη) γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Γονείς της ήταν ο φαρμακοποιός Γαβριήλ Πεντζίκης και η Μαίρη Ιωαννίδου, δασκάλα με σημαντική κοινωνική δράση. Αδελφός της ήταν ο γνωστός λογοτέχνης και ζωγράφος Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης. Η Ζωή Καρέλλη ασχολήθηκε με τη ποίηση, το θέατρο, το δοκίμιο και τη μετάφραση εκδίδοντας δώδεκα ποιητικές συλλογές, πέντε θεατρικά έργα και πολλά δοκίμια και μεταφράσεις. Υπήρξε μέλος των λογοτεχνών του κύκλου του περιοδικού «Κοχλίας». Η Καρέλλη τιμήθηκε δύο φορές με το Κρατικό Βραβείο Ποίησης και με το έπαθλο Ουράνη. Το 1982 ήταν η πρώτη γυναίκα που αναγορεύθηκε αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και το 1985 ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας της απένειμε το Μετάλλιο του Ταξιάρχη του Φοίνικα της Ελληνικής Δημοκρατίας. Η Καρέλλη υπήρξε μέλος του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Η τελευταία της διάκριση ήρθε από το ΑΠΘ της Θεσσαλονίκης, από το οποίο αναγορεύτηκε το 1988 σε επίτιμο διδάκτορα.

Για το θέατρο η Ζωή Καρέλλη έγραψε τα: «Ο διάβολος και η έβδομη εντολή», «Ικέτιδες», «Σιμωνίς, Βασιλόπαις του Βυζαντίου», «Ορέστης», «Η Φεβρωνία και ο Άγγελος» και το αδημοσίευτο ρεαλιστικό έργο «Περιμένοντας τη Μαρίνα» ως απάντησή της στο έργο

δικτατορία του '67 τ. Ζ' Σοκόλης, Αθήνα, σσ.100-122. και Αλέξης Ζήρας, (1988) «Σαράντη Γαλάτεια», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ. 9α'. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.

¹¹¹ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ζωής Καρέλλη, βλ. Αλεξ. Αργυρίου, (1979) «Ζωή Καρέλλη», *Η ελληνική ποίηση. Νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου*. Σοκόλης, Αθήνα. Μανώλης, Γιαλουράκης «Καρέλλη Ζωή», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ. 8. Χάρη Πάτση, Αθήνα και Γιώργος Κεχαγιόγλου, (1985) «Καρέλλη Ζωή», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ. 4. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.

του Μπέκετ «Περιμένοντας τον Γκοντό». Τα θεατρικά της Καρέλλη είναι γραμμένα σε ποιητική γλώσσα και διαποτισμένα από έντονη υπαρξιακή αγωνία και φιλοσοφική διάθεση. Όσον αφορά για τη σχέση των δύο φύλων στα έργα της ο Μ. Γ. Μερακλής¹¹² αναφέρει χαρακτηριστικά: «Στην Καρέλλη ο άντρας και η γυναίκα ταυτίζονται, γίνονται ένα μπροστά στο μυστήριο του θανάτου- δεν υπάρχει, εδώ, ισχυρό και ασθενές φύλο. Είμαστε όλοι ασθενείς- ή ισχυροί...». Τόσο η ποίηση όσο και τα θεατρικά της Καρέλλη διακρίνονται για το μοναδικό εκφραστικό τρόπο με τον οποίο η συγγραφέας διερευνά θέματα όπως είναι ο χρόνος, η φθορά, η μοναξιά και ο έρωτας φωτίζοντας με ευαισθησία τις ιστορικές και κοινωνικές πτυχές της εποχής της.

Ακολουθούν δύο δραματουργοί που δημοσίευσαν τα θεατρικά τους έργα στην υπό διερεύνηση περίοδο χωρίς όμως να έχουμε περισσότερα στοιχεία για τη ζωή και τη δράση τους. Η Παυλίνα Πετροβάτου¹¹³ με τις κεφαλλονίτικες ηθογραφίες «Το κλειδί της ευτυχίας», «Τα φίδια της αγάπης του», «Αξιοπρέπεια στον έρωτα» και «Μια κωμική οικογένεια» και η Μαρκεσίνα Αρ. Παπακωνσταντίνου με το θέαμα σε τρία μέρη «Εικόνες απ' τη ζωή του μεσαιωνικού ελληνισμού».

Παρόλο που δεν αναφερόμαστε στη συγκεκριμένη εργασία στο παιδικό θέατρο, αξίζει ωστόσο να αναφερθεί πως την ίδια χρονική περίοδο η παιδαγωγός Ευφροσύνη Κ. Λόντου-Δημητρακοπούλου (1888-1976) θέτει τις βάσεις για το παιδικό θέατρο ιδρύοντας την «Παιδική Σκηνή», το 1931, με κύριο στόχο της «τη δια μέσου της ψυχαγωγίας διαπαιδαγώγηση» και «τον εθνικό φρονιματισμό της Νεότητος», «εν όψει ενός καλλιτέρου μέλλοντος της Ελλάδας μας».

Σπουδαία προσωπικότητα που ξεχώρισε τόσο για το λογοτεχνικό έργο της όσο και για το λογοτεχνικό σαλόνι της ήταν η Λητώ Κατακουζηνού, το γένος Πρωτόπαππα. Η Λητώ γεννήθηκε το 1914 στον Πειραιά και ήταν μέλος μιας από τις παλιές αριστοκρατικές οικογένειες. Ο πατέρας της ήταν παιδίατρος και γεροϋσιαστής στην περίοδο του Βενιζέλου και η μητέρα της μακριά συγγενής του βασιλιά Βίκτωρα της Ιταλίας. Η Λητώ είχε ταξιδέψει πολύ, γνώριζε τέσσερεις ξένες γλώσσες και είχε μεγάλη αδυναμία στη λογοτεχνία στην οποία και αφοσιώθηκε. Είχε επίσης δίπλωμα μουσικής από τη μουσική ακαδημία του Βερολίνου.

¹¹² Ζωή Καρέλλη, *Ικέτιδες*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988.

¹¹³ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το Θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα, 2010.

Παντρεύτηκε το γνωστό ψυχίατρο από τη Λέσβο Άγγελο Κατακουζηνό και το σπίτι τους στη Λεωφόρο Βασιλίσσης Αμαλίας έμεινε γνωστό στην ιστορία, καθώς καλεσμένοι τους ήταν πολλοί πνευματικοί άνθρωποι της Γενιάς του '30, όπως οι Νομπελίστες ποιητές Γιώργος Σεφέρης και Οδυσσέας Ελύτης αλλά και άλλοι σπουδαίοι λογοτέχνες, όπως ο Βενέζης, Θεοτοκάς, Τερζάκης, ο Δημαράς, ο Εμπειρίκος. Η Λητώ ανέπτυξε και αντιστασιακή δράση, λαμβάνοντας ενεργά μέρος στην αντίσταση/στον αγώνα κατά της Γερμανικής Κατοχής. Η συγγραφική καριέρα της Κατακουζηνού ξεκίνησε με το θεατρικό έργο το «Φωτεινό Μονοπάτι», το οποίο δημοσιεύτηκε το 1949 και παρουσιάστηκε με μεγάλη επιτυχία από το Εθνικό Θέατρο. Μάλιστα το «Φωτεινό μονοπάτι» είναι το πρώτο έργο Ελληνίδας γυναίκας συγγραφέως που παίχτηκε από το Εθνικό Θέατρο¹¹⁴.

Άλλη μια δημιουργός που ασχολήθηκε με το θέατρο είναι η κρητικιά Φαίδρα Κανάκη-Δεληγιαννάκη (1898-1963), κόρη του οπλαρχηγού του 1889 Καπετάν Κανάκη Ι. Δεληγιαννάκη και εγγονή του Ιωάννη Βάσου Δεληγιαννάκη ή Βασούλη, αρχηγού Ρεθύμνης στην μεγάλη Κρητική Επανάσταση του 1866-1868. Η Φαίδρα σπούδασε Ελληνική Φιλολογία και αφιέρωσε τη ζωή της στη λογοτεχνία και την αγιογραφία. Έγραψε για το θέατρο τα έργα «Στον Παρθενώνα δόκιμη καλόγρια» το 1951, «Η Απαγωγή του Κράϊπε» το 1952, «Μια δάφνη στη Μεσόγειο αιματοποτισμένη» το 1955 και το ανέκδοτο δράμα «ο Μίνως», για τα οποία έλαβε θετικές κριτικές.

Δραματουργοί που δημοσίευσαν επίσης τα θεατρικά τους την ίδια χρονική περίοδο, των οποίων όμως τόσο η ζωή όσο και το έργο τους παρέμειναν στη σκιά της ιστορίας είναι η πατρινή Σοφία Ματζαβινάτου με το έργο «Θανάσιμο αμάρτημα», η Ιωάννα Λοβέρδου με την τραγωδία «Δομίνικος», η Νανά Βιοπούλου με το μονόπρακτο «Δεν μας χωρά ο τόπος», η Έφη Κεχαΐδου-Μπούμη που έγραψε σε συνεργασία με τον Ήλεκτρο Μπούμη το «Ανάκτορο στο βυθό», η Αιμιλία Ορεινού με το τρίπρακτο θεατρικό «Η δασκάλα η Κρινιώ» και η Ελένη Ι. Σιφναίου, γνωστή με το λογοτεχνικό ψευδώνυμο Νταΐζη με τα θεατρικά «Κάιν και Άβελ» και «Το παιχνίδι της Γιολάντας». Τέλος το θεατρικό έργο «Συντρίμμια» δημοσίευσε το 1952 και η ποιήτρια Όλγα Παπαστάμου (1927-1996), για την οποία γνωρίζουμε ότι δραστηριοποιήθηκε και διέπρεψε στο Παρίσι όπου και τιμήθηκε με το χρυσό μετάλλιο της πόλης. Η Παπαστάμου τιμήθηκε λαμβάνοντας πληθώρα διεθνών βραβείων από διάφορες

¹¹⁴ Λητώ Κατακουζηνού, *Άγγελος Κατακουζηνός, ο Βαλής μου*, Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1994, σ. 167.

λογοτεχνικές ακαδημίες και ενώσεις. Αξίζει φυσικά να σημειωθεί και η αντιστασιακή δράση της κατά την διάρκεια της γερμανικής κατοχής.

3.4 1961-1980

Ξεχωριστή φιγούρα της μεταπολεμικής ελληνικής γυναικείας δραματουργίας, με κύριο στοιχείο στα έργα της την έμφαση στη γυναικεία φύση, τη βιωματική γραφή και το τελετουργικό διονυσιακό στοιχείο είναι η Μαργαρίτα Λυμπεράκη¹¹⁵ (1919-2001). Η Λυμπεράκη, εγγονή του εκδότη Γεωργίου Φέξη και κόρη χωρισμένων γονιών, γεννήθηκε στην Αθήνα, φοίτησε στο Αρσάκειο και σπούδασε νομικά στην Αθήνα. Παντρεύτηκε το συγγραφέα Γ. Καραπάνο, με τον οποίο απέκτησε μια κόρη, την πεζογράφο Μαργαρίτα Καραπάνου. Η Λυμπεράκη πήρε διαζύγιο το 1946 και μετακόμισε με την κόρη της στο Παρίσι, όπου συνδέθηκε με τους Έλληνες διανοούμενους και καλλιτέχνες που ζούσαν εκεί και ήρθε επίσης σε επαφή με τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης της εποχής.

Η λογοτεχνική παραγωγή της Λυμπεράκη είναι δίγλωσση, ελληνική και γαλλική. Στο χώρο της δραματουργίας εμφανίστηκε με τη «Γυναίκα του Κανδαύλη» το 1952, με κεντρική ηρωίδα της τη γυναίκα του βασιλιά της Λυδίας, βασισμένο στην γνωστή ιστορία του Ηροδότου.¹¹⁶ Ακολούθησαν: «Ο άλλος Αλέξανδρος», «Οι Δαναΐδες», «Ο Άγιος Πρίγκηψ», «Σπαραγμός: Τα πάθη του αστεριού», «Ερωτικά» κ.ά.¹¹⁷ Στο σύνολο των θεατρικών έργων της βασικό θέμα είναι η διαμάχη των δύο φύλων, η διαπραγμάτευση της κοινωνικής και ατομικής ταυτότητας και ο νόστος του ξενιτεμένου. Η Λυμπεράκη χρησιμοποιεί τους μύθους αρχετυπικά και πλάθει μια νέα μυθολογία ιδωμένη από μια μητριαρχική οπτική γωνία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Βάλτερ Πούχγερ¹¹⁸ στη μονογραφία του για τη συγγραφέα.

¹¹⁵ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, βλ. Λίζυ Τσιριμώκου, (1986) «Λυμπεράκη Μαργαρίτα», *Παγκόσμιος Βιογραφικός Λεξικός* τ. 5. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα. Γεωργία Φαρίνου - Μαλαματάρη, (1988) «Μαργαρίτα Λυμπεράκη», *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67* τ.Ε', σ. 130-177. Σοκόλης, Αθήνα και Βάλτερ Πούχγερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*, Δίαυλος, Αθήνα, 2003.

¹¹⁶ Μαίρη Παπαγιαννίδου, «Μύθος, Θέατρο, Φόνος», *Το Βήμα*, 06/07/1997 στην ιστοσελίδα <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&ct=81&artid=89669&dt=06/07/1997>

¹¹⁷ Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως η πρώτη γραφή στην πλειοψηφία των θεατρικών έργων της Λυμπεράκη είναι γραμμένη στα γαλλικά και μεταφράστηκε από την ίδια τη συγγραφέα σε μεταγενέστερη περίοδο στην ελληνική.

¹¹⁸ Βάλτερ Πούχγερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*, Δίαυλος, Αθήνα, 2003, σ. 18.

Η γραφή της Λυμπεράκη κινείται στα όρια του συμβολισμού και της τελετουργίας¹¹⁹ προσπαθώντας τόσο να διερευνήσει όσο και να επαναπροσδιορίσει τη θέση της ελληνίδας γυναίκας, αλλά και της Ελλάδας γενικότερα ανάμεσα στη Δύση και την Ανατολή. Ο κεντρικός προβληματισμός της για τις σχέσεις και τη σύγκρουση των δύο φύλων ξεδιπλώνεται με τον άντρα να παίρνει πάντα τη θέση του θύματος όπως χαρακτηριστικά μπορούμε να παρατηρήσουμε στη «Γυναίκα του Κανδαύλη», στις «Δαναΐδες» και στα «Ερωτικά». Μέσα από τα έργα-τελετουργίες της, οι αρχετυπικές ηρωίδες της Λυμπεράκη ανακαλύπτουν τη γυναικεία τους φύση, τον έρωτα, αλλά και το μίσος τους για τον άνδρα. Η τελετουργική γραφή της κινείται κυκλικά συνδέοντας τον κύκλο της μητρότητας με τον κύκλο της ζωής και του θανάτου αναδεικνύοντας μια φεμινιστική διάσταση που την καθιστά ταυτόχρονα πρωτότυπη, πρωτοπόρα και διαχρονική.

Στην Αθήνα και το Παρίσι δραστηριοποιήθηκε επίσης και άλλη μια πεζογράφος και δραματουργός, η Μόνα Μητροπούλου¹²⁰ (1919-1999). Η Μητροπούλου γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε στο Παρίσι και το Λονδίνο εμπορικές επιστήμες. Έγραψε ποιήματα, μυθιστορήματα, διηγήματα και θεατρικά έργα, τα οποία εκδόθηκαν και παραστάθηκαν κυρίως στο εξωτερικό. Τα θεατρικά της έργα έχουν παρουσιαστεί και στην Ελλάδα από το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας, αλλά και ιδιωτικούς θιάσους. Το 1962 ανέβηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι το έργο της «Οι αντιπρόσωποι» και το 1974 το έργο της «Οι ακροβάτες» από το Εθνικό Θέατρο. Η Μητροπούλου έχει τιμηθεί επίσης με το Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος.

Μια ακόμα συγγραφέας της μεταπολεμικής περιόδου και βραβευμένη από τον Καλοκαιρινό διαγωνισμό του 1958 για το ιστορικό έμμετρο δράμα και μοναδικό θεατρικό της «Κάτω από το λιοντάρι της Βενετίας» είναι η Δώρα Μοάτσου-Βάρναλη. Η Μοάτσου-

¹¹⁹ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Ήχος και ηχώ του σώματος στον Σπαραγμό της Μαργαρίτας Λυμπεράκη» στο *Πολύχρωμες Ψηφίδες. Γαλλοφωνία και Πολυπολιτισμικότητα*. Δ. Φίλιας, Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Α. Βλαβιανού και Χρ. Οικονομοπούλου (επιμ.), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Πελοποννήσου-Γρηγόρης, Αθήνα 2013, σσ. 209-221.

¹²⁰ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Μόνας Μητροπούλου, βλ. Άγγελος, Αφρουδάκης «Μόνα Μητροπούλου», *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως την δικτατορία του '67* τ. Ε', σσ.354-366, Ρένα Γιάκου, «Μητροπούλου Μόνα», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ. 10. Χάρη Πάτση, Αθήνα και Χ.Σ., (1987) «Μητροπούλου Μόνα», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ.6. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.

Βάρναλη¹²¹ (1895-1979), με καταγωγή από την Κρήτη, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Κωνσταντινούπολη. Φοίτησε στη Ζάππειο Σχολή και σπούδασε γαλλική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και το Πανεπιστήμιο της Σορβόνης. Στο Παρίσι γνωρίστηκε με τον Κώστα Βάρναλη με τον οποίο παντρεύτηκε το 1929 στην Αθήνα. Έχει επίσης γράψει πεζογραφήματα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το μυθιστόρημα της «Η κόρη της Εύας» στο οποίο περιγράφει την ανήσυχη εφηβική ηλικία των κοριτσιών ενός Παρθεναγωγείου.

Μια συγγραφέας της ίδιας περιόδου με έντονη πολιτική συνείδηση είναι η Έλλη Παπαδημητρίου (1906-1993). Γεννήθηκε στη Σμύρνη και μεγάλωσε στην Αθήνα, όπου σπούδασε γεωπονία. Η Παπαδημητρίου έγραψε ποιήματα, πεζά και τέσσερα θεατρικά έργα: την «Ανατολή, Εξιστόρηση και παράσταση» το 1962, «Το βουνό, Εξιστόρηση και παράσταση απ' τον καιρό της Κατοχής» το 1963, το «Ελληνική Βοήθεια προς Αμερική» το 1964 και το θεατρικό πείραμα, όπως η ίδια το χαρακτηρίζει, «Απολογισμός» το 1977. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου της είναι η προσωπική μαρτυρία, οι λαϊκές αφηγήσεις και η προφορική παράδοση, τα οποία ανακλούν την ιδέα πως η κάθε προσωπική ιστορία έχει πολιτικές διαστάσεις.

Συγγραφέας θεατρικών έργων, ηθοποιός, αλλά και θιασάρχης υπήρξε η Άλκηστις Γάσπαρη (1928-2005). Απόφοιτη του Θεάτρου Τέχνης Κάρολος Κουν, αλλά και της Ακαδημίας Κινηματογραφικών Σπουδών η Γάσπαρη πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο ως ηθοποιός τη θεατρική περίοδο 1951-52 με το θίασο του Δήμου Σταρένιου στο έργο «Ήταν όλοι τους παιδιά μου» του Arthur Miller και στη συνέχεια συνεργάστηκε με διάφορους γνωστούς θιάσους της εποχής όπως της Μαίρης Αρώνη-Βάσως Μανωλίδου, του Μάνου Κατράκη, Βασ. Λογοθετίδη κ.ά. Το 1965 ίδρυσε το θέατρο «Όρβο» στο οποίο ανέβασε έργα του ελληνικού και παγκόσμιου ρεπερτορίου επί τριάντα χρόνια. Μετά το κλείσιμο του θεάτρου Όρβο, η Γάσπαρη ίδρυσε ένα μικρό θέατρο επί της οδού Κυψέλης στο οποίο ανέβαζε τα έργα που είχε γράψει η ίδια: «Δύο σκυλιά και μια γάτα», «Ρέστια στο νησί των σφουγγαράδων», «Οι συνυπεύθυνοι», «Η πτώση από τον Γαλαξία»¹²², κ.ά. Εκτός από τη θεατρική της δραστηριότητα, η Άλκηστις Γάσπαρη διακρίθηκε και για την ενασχόλησή της με την ποίηση. Το 1994 βραβεύτηκε από το υπουργείο Πολιτισμού για την ποιητική συλλογή της

¹²¹ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Δώρας Μοάτσου – Βάρναλη, βλ. χ.σ., «Μοάτσου Δώρα», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ. 10. Χάρη Πάτση, Αθήνα.

¹²² Για όλα τα θεατρικά έργα της Γάσπαρη βλ. *Καταγραφή των έργων της γυναικείας δραματουργίας* της παρούσας διατριβής. σ. 249 και σ.280.

«Εις αναζήτησιν». Σύζυγος αλλά και στενός συνεργάτης της στο θέατρο «Ορβο» υπήρξε ο παιδαγωγός και λόγιος Νικόλαος Αλβέρτης από το 1973 έως το τέλος της ζωής του.

Πολυγραφότατη δραματουργός, σκηνοθέτιδα και ηθοποιός με έντονη πολιτική συνείδηση είναι η Ευσέβεια-Τιτίκα Α. Σαριγκούλη γεννηθείσα το 1934 στην Αθήνα. Επαναστατική στην ιδιοσυγκρασία της, το 1950, την ίδια περίοδο που ανακηρύχτηκε η διακήρυξη της Στοκχόλμης, η Σαριγκούλη εντάχθηκε στο Κίνημα της Ειρήνης, αναφέροντας πως εκείνον τον καιρό οι ακτιβιστές αντιμετώπιζαν εκτελεστικό απόσπασμα.¹²³

Προερχόμενη από μικροαστική οικογένεια σπούδασε πιάνο και φοίτησε στο Αρσάκειο και εν συνεχεία στις καλόγριες της σχολής Saint-Joseph. Επιθυμούσε να σπουδάσει αρχαιολογία, αλλά όπως η ίδια αναφέρει στο βιογραφικό της σημείωμα «δυστυχώς, τα πολιτικά της φρονήματα γίναν αιτία και ο δεσμός διέλυσε μια για πάντα»¹²⁴ λόγω των αριστερών της πεποιθήσεων και της συμμετοχής της το Μάρτιο του 1951 με τη Φ.Α.Ν. (Φιλελεύθερη Αριστερή Νεολαία) στην επίδοση ενός υπομνήματος στο Μακάριο με αίτημα, να μεσολαβήσει στην Ελληνική κυβέρνηση, για κάτι συλλήψεις που είχαν γίνει φοιτητών, η οποία της κόστισε και μια τρίωρη κράτηση στη Γενική Ασφάλεια Αθηνών. Παρόλα αυτά η Σαριγκούλη μετά τη απόκτηση του απολυτηρίου της, έδωσε εξετάσεις στο Πάντειο, από τις οποίες απορρίφθηκε, καθώς όπως αναφέρει η ίδια «οι φύλακες» ήταν γνώστες του επίμαχου γεγονότος, με αποτέλεσμα στη συνέχεια ν' αποφασίσει να γραφτεί σε δραματική σχολή.

Η Τιτίκα Σαριγκούλη πρωτοπαρουσιάστηκε στα γράμματα το 1962 από τις στήλες του περιοδικού «Αιών» και το 1963 κυκλοφόρησε η ποιητική της συλλογή με τίτλο «Μορφές και Χρόνος», ενώ ταυτόχρονα ανέβασε το πρώτο της θεατρικό μονόπρακτο το «Προς σταθμόν Νο 4» στο θέατρο της Χ.Ε.Ν, το οποίο παρουσιάστηκε με το συντετμημένο τίτλο «Σταθμός» σε δικιά της διδασκαλία. Το 1964 ανέβασε στο θέατρο Ορβο, ένα τρίπρακτο έργο της, την «Ιώ» σε σκηνοθεσία του Γιάννη Θειακού στο οποίο η κεντρική ηρωίδα του έργου, την οποία ερμήνευσε η ίδια, είναι μια αριστοκράτισσα γυναίκα, που εκφράζει στο μαύρο της ρούχο και στη ψυχρή της εμφάνιση το αδυσώπητο του χρόνου. Το έργο δέχτηκε τη θερμή υποδοχή του

¹²³ <http://www.womenonly.gr/loipon/kosmikaarticle.asp?catid=14103&subid=2&pubid=6660270> Ημερομηνία πρόσβασης [25/5/2010]

¹²⁴ http://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=9&cad=rja&ved=0CEwQFjAI&url=http%3A%2F%2Fwww.eel.org.gr%2Fcv%2Ftitika_sarigkoulh.pdf&ei=bsc2Ur6jBsjDswbynoH4DA&usg=AFQjC NF5wtWUQjdpfBfgHL7yT4SsAKc8A&sig2=HnYmIYIwD2ih0MBuPnD-yA&bvm=bv.52164340,d.Yms σ.5. Ημερομηνία πρόσβασης [17/3/2010]

κοινού, αλλά κατακρίθηκε από τους κριτικούς της εποχής. Το 1965 κυκλοφόρησε η πρώτη της πεντάπρακτη τραγωδία «Βασιλιάς Κωνσταντίνος ο Μέγας» γραμμένη σε επικό στίχο. Εν συνεχεία μόλις η Χούντα έκανε άρση του νόμου της προληπτικής λογοκρισίας, η Σαριγκούλη εξέδωσε το 1972 ένα τόμο με πέντε τραγωδίες, από τις οποίες, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «κάποιες είχα έτοιμες από καιρό στο συρτάρι μου, αλλά ένεκεν χαντζάρας συνταγματαρχών δε τολμούσα»¹²⁵. Το 1973 έγινε μέλος της Ε.ΝΕ.Λ. (Ενωση Νέων Ελλήνων Λογοτεχνών) και παρουσίασε αποσπάσματα από την τραγωδία της «Στρατηγός Πιλάτος» με τη μορφή αναλογίου. Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως εκτός από τα δικά της έργα συμπεριλαμβάνεται στις διδασκαλίες της η πρώτη παρουσίαση του θεατρικού έργου της Έλλης Αλεξίου «Μια μέρα στο γυμνάσιο» το 1977.

Η Σαριγκούλη έχει συγγράψει πενήνταεπτά (57) βιβλία, εκ των οποίων τα τριανταεννέα (39) ανήκουν στην κατηγορία του επικού θεάτρου. Η πολυγραφότατη αυτή δραματογράφος ασκεί κοινωνική κριτική στην σύγχρονη κοινωνία του θεάματος αναφέροντας χαρακτηριστικά «Αντί να με ξέρουν τα σχολεία και οι μαθητές μέσα από τα βιβλία μου, με σταματάνε στο δρόμο για το "Μπαμπά, μην τρέχεις" και για τον "Λάκη το γλυκούλη"», τηλεοπτικά σήριαλ στα οποία συμμετείχε ως ηθοποιός.

Η Φώφη Τρέζου, η οποία επέλεξε να υπογράφει τα συγγράμματα της με το ανδρικό ψευδώνυμο Φώτης Φανουράκης με το οποίο και έγινε γνωστή στους θεατρικούς κύκλους, σπούδασε στην Ανωτάτη Γεωπονική Σχολή Αθηνών, την οποία όμως εγκατέλειψε νωρίς όπως αναφέρει η ίδια στο βιογραφικό¹²⁶ της «για την τέχνη του Θεάτρου». Εν συνεχεία φοίτησε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, όπου «άρπαξε το μικρόβιο της συγγραφής θεατρικού έργου», όπως περιγράφει¹²⁷. Η Τρέζου έχει γράψει εικοσιπέντε έργα (25), από τα οποία έχουν παρασταθεί τέσσερα μονόπρακτα και τρία τρίπρακτα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί το σατιρικό της έργο «Ο Αρχιτέκτων», το οποίο βασίστηκε σε πραγματικό προσωπικό της βίωμα και αποτελεί άλλο ένα έμπρακτο παράδειγμα της σύνδεσης αυτοβιογραφίας και γυναικείας γραφής. Εργάστηκε επίσης ως κριτικός θεατρικών παραστάσεων επί δώδεκα έτη και ως διδάσκουσα του μαθήματος «Παγκόσμια Ιστορία» στη Σχολή Βακαλό.

¹²⁵ Βλ. ό.π. σ.9.

¹²⁶ Στην ιστοσελίδα της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων Μουσικών και Μεταφραστών http://www.eeths.gr/full_product1.php?prod_id=taktika_141&page=2 Ημερομηνία πρόσβασης [22/2/2010]

¹²⁷ Βλ. ό.π.

Μια πολυγραφότατη δραματουργός, την οποία απασχόλησε η θέση ης γυναίκας στην κοινωνία, όπως φαίνεται καυστικά μέσα από τις κωμωδίες της, για την οποία όμως δεν έχουμε πληροφορίες για την προσωπική της ζωή είναι και η Μαρία Σταυρίδου. Η πρώτη θεατρική συλλογή της Σταυρίδου εκδόθηκε το 1976. Η Σταυρίδου έγραψε κυρίως μονόπρακτα και τα περισσότερα έργα της είναι κωμωδίες με θέματα κατ' εξοχήν γυναικεία. Οι τίτλοι των έργων της είναι: «Το υιοθετημένο κορίτσι», «Οι αδελφές συναμεταξύ τους», «Ο φίλος», «Η Μεταξώ η δυναμική», «Το γεροντάκι σουρ-σουρ-σουρ», «Διαφορά ηλικίας», «Η Αγγελίνα», «Οι γείτονες», «Το Οιδιπόδειον Σύμπλεγμα», «Συζυγικές παρεξηγήσεις», «Νεανικές Εμπειρίες», «Η Θεανώ», «Ο Ντίνος πάλι στην ίδια τάξη», «Η δεσποινίς Τερέζα», «Η προίκα της Αννέτας», «Το τρυφερό όνειρο», «Στη καφετέρια», «Η Ασημούλα», «Σύγχρονες αντιλήψεις», «Στο μικρό ξενοδοχείο», «Διαφωνίες», «Κρυμμένοι πόθοι», «Ο κυρ Ανέστης ήταν πλούσιος», «Η ανεκτική σύζυγος», «Το πορτραίτο της Σάρας», «Οι τρεις εστιατόρισες και δέκα πελάτες», «Ο διπλός έρωτας», «Η καινούρια δασκάλα», «Νεανικοί παλμοί», «Ο Ντιντής και η Ζαζά», «Η Χρύσα και η κοτούλα της», «Καθημερινή ασημαντολογία», «Διαλογική συζήτηση», «Ένας θαυμαστής του καλού κόσμου», «Το αδιέξοδο», «Όλοι καλοί είμαστε», «Δυσκολίες στη ζωή», «Επιστροφή στη φύση», «Η κυψέλη», «Το καπέλο με το βέλο», «Ο Μενέλαος παντρεύεται», «Μία πολύ μοντέρνα κυρία», «Το κληρονομικό σπίτι», «Ένα κορίτσι που το έλεγαν Άννα»¹²⁸.

Στο δραματουργικό γίγνεσθαι της εποχής εντάσσεται και η ποιήτρια, δημοσιογράφος και ιδρύτρια της ΔΕΕΛ (Διεθνούς Εταιρίας Ελλήνων Λογοτεχνών και Καλλιτεχνών) Χρυσούλα Βαρβέρη-Βάρρα με το κοινωνικό δράμα της «Φέρετρα πολυτελείας» που εκδόθηκε το 1965. Η Βαρβέρη-Βάρρα έχει τιμηθεί με ποικίλα βραβεία από Ακαδημίες, Πανεπιστήμια, Διεθνείς Πολιτισμικούς φορείς και άλλους Οργανισμούς και έχει αναγνωριστεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση για το πολυσχιδές έργο της στον τομέα των τεχνών, του πολιτισμού και της Ειρήνης, καθώς και έχει οργανώσει πέντε πολιτιστικές Ολυμπιάδες.

Μια πολυβραβευμένη, αλλά 'αόρατη' δραματουργός της μεταπολεμικής περιόδου είναι η Κωνσταντίνα Δούκα, η οποία γεννήθηκε και σπούδασε στην Αθήνα. Η Δούκα ασχολήθηκε με το θέατρο, την πεζογραφία, το διήγημα και το μυθιστόρημα. Διακρίθηκε τρεις φορές από το υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών με δύο κρατικούς επαίνους και ένα

¹²⁸ Από το αρχείο του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο.

βραβείο για τα θεατρικά της έργα: «Το παιχνίδι της αγάπης», «Ο δρόμος για τον Άνω Κόσμο» και «Η σοφίτα», που ανέβηκε στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1997. Την ίδια χρονιά τιμήθηκε από την Ε.Ε.Λ. για το θεατρικό της έργο «Αποχαιρετώντας τους απ' έξω», γεγονός που καταδεικνύει την κοινωνικής της αναγνώρισης, παρόλο που τα έργα της έχουν ανέβει ελάχιστες φορές στις θεατρικές σκηνές της Ελλάδας.

Στην ίδια χρονική περίοδο (1961-80) εντάσσονται και τα θεατρικά έργα: «Αυτός που δεν γεννήθηκε» της Λιάνας Βιτσώρη, «Ο θάνατος παραθερίζει...» της Σοφίας Σφακιανάκη-Φέρρη, «Οι αθώοι ρωτούν» και «Ένας ρομαντικός άγιος» της Κούλας Γιοκαρίνη, «Η αρπαγή της Περσεφόνης» και τα «Βαν αν ήξερες...», «Στην κορφή της δύσης», «Ύστερα από χρόνια», «Σε κάποιο αλώνι» που κυκλοφόρησαν σε ένα τόμο υπό τον τίτλο «Θέατρο 1972-1980» της Άρτεμης Σούλη, το «Αδάμ, Εύα και εγώ» της Μαρίας Χωραφά, «Ο κύκλος του τίποτα» της Μίλλης Γρέγου, «Ο μάντης» της Αντιγόνης Μπέλλου-Θρεψιάδη, «Ας είμαστε έτοιμοι» της Μαρίζας Χάνδαρη, «Η σφηκοφωλιά» της Ξένης Κερασιώτη, «Για ένα καλύτερο Άδη» της Χριστίνας Π. Καρυδογιάννη, «Ο Γενίτσαρος» της Τούλας Σμυρνιώτη και το μονόπρακτο «Νεκρικοί Διάλογοι» της Βούλας Δαμιανάκου που εκτός από θεατρική συγγραφέας γνωρίζουμε πως ήταν επίσης πεζογράφος, ποιήτρια και μεταφράστρια, η οποία πήρε μέρος στην Εθνική Αντίσταση. Οι πληροφορίες που έχουμε για τη ζωή και το έργο των ανωτέρω δραματουργών είναι πολύ περιορισμένες έως μηδαμινές.

3.5 1981-2008

Η θεατρική συγγραφέας και ηθοποιός Μέλπω Ζαρόκωστα γεννήθηκε στον Πειραιά το 1933. Μετά τον πόλεμο μετανάστευσε με την οικογένεια της στο Σύδνεϋ της Αυστραλίας. Στο Σύδνεϋ σπούδασε Θέατρο στη σχολή του Μετροπόλιταν Θήατερ καθώς και σκηνοθεσία, σενάριο, υποκριτική στη σχολή Ραδιοφωνικών σπουδών Καναντέιλ. Πριν την επιστροφή στην Ελλάδα το 1958 παρέμεινε για ένα χρόνο στο Λονδίνο, όπου ασχολήθηκε με την μετάφραση και τη διασκευή θεατρικών έργων για το ραδιόφωνο. Υπήρξε σύζυγος του σκηνοθέτη Βίκτορα Παγουλάτου με τον οποίο απέκτησαν έναν γιο.

Το πρώτο πρωτότυπο θεατρικό έργο της είναι η κωμωδία ηθών «Φροντιστήριο Γυναικών», όπου εκτός από τη συγγραφή του συμπρωταγωνίστησε επίσης με μεγάλα ονόματα της εποχής όπως ο Ντίνος Ηλιόπουλος και η Νόρα Βαλσάμη. Ακολούθησαν τα

«Σπέρα Μπαμπλ», «Ερωτοκαυγάδες», «Δασκαλάκος», «Δυο γυναίκες ένας άντρας», «Ο φίλος μου ο Τζο» και το «Δυο κοπέλες μόνες» τα οποία παρουσιάστηκαν τόσο σε αθηναϊκές όσο και επαρχιακές σκηνές με επιτυχία. Η Ζαρόκωστα βραβεύτηκε για τα θεατρικά της έργα «Συμβιβαστήκαμε» και «Αουφίντερζεν Μανόλη» με το πρώτο και τρίτο κρατικό βραβείο.

Στο «Συμβιβαστήκαμε» η Ζαρόκωστα εκφράζει τις πεποιθήσεις της για τις «βλαβερές συνέπειες του συμβιβασμού»¹²⁹, ριζωμένο στον υλιστικό τρόπο ζωής, υποστηρίζοντας με σθένος πως «η μεγαλύτερη πολυτέλεια στον κόσμο είναι η ελευθερία», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στο σημείωμα της στο πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου. Η θεματολογία της πλειοψηφίας των θεατρικών της Ζαρόκωστα, παρόλο που δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εν γένει φεμινιστική, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς τόσο η απεικόνιση των σχέσεων των δύο φύλων όσο και η αναπαράσταση της μεταπολεμικής ελληνικής οικογένειας φέρνουν στο προσκήνιο ένα εναλλακτικό μοντέλο οικογενειακής δομής εν γένει επαναστατικό. Θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια στο έργο της «Δυο κοπέλες μόνες», το οποίο συμπεριλαμβάνεται στα υπό ανάλυση έργα της παρούσας έρευνας.

Εκτός από την ενασχόλησή της με τη θεατρική συγγραφή, η Μέλπω Ζαρόκωστα έχει επίσης γράψει πολλά σενάρια για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, καθώς και έχει μεταφράσει πάνω από διακόσια (200) θεατρικά έργα. Διακρίθηκε επίσης ως ηθοποιός έχοντας στο ενεργητικό της πληθώρα συμμετοχών τόσο σε ελληνικές όσο και ξένες κινηματογραφικές παραγωγές. Αξίζει εδώ να αναφερθεί πως η Ζαρόκωστα υπήρξε επίσης το πρώτο γυναικείο μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, του οποίου διετέλεσε επίσης Πρόεδρος τη χρονική περίοδο 1999 έως 2001.

Μια διακεκριμένη δραματουργός, της οποίας τα κείμενα διαπνέονται τόσο από φιλοσοφικό στοχασμό όσο και από πολιτική κριτική είναι η Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου. Η Λαμπαδαρίδου-Πόθου γεννήθηκε στο Κάστρο (Μύρινα) της Λήμνου το 1933. Η δραματουργός εξομολογείται πως μεγάλωσε «με στερήσεις, αλλά και με τις αφηγήσεις του πατέρα της, οποίος ήταν εξάιρετος αφηγητής παραμυθιών, μύθων, θρύλων αλλά και αναμνήσεων από τη χαμένη πατρίδα, πλουτίζοντας τη γόνιμη φαντασία της μικρής Μαρίας και του αδερφού της Παναγιώτη»,¹³⁰ ο οποίος ασχολήθηκε επίσης με τη λογοτεχνία. Η

¹²⁹ Στο πρόγραμμα του εθνικού θεάτρου στη διαδικτυακή σελίδα: http://www.ntarchive.gr/viewfiles1.aspx?playID=465&programID=173&programFileDisk=Y1992PL05PR1PG005_sc.jpg σ.5.

¹³⁰ Λεωνίδας Βελιαρούτης, *Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου, Η ζωή και το έργο της*, χ.ε. Αθήνα 1995.

Λαμπαδαρίδου-Πόθου τέλειωσε το τοπικό Γυμνάσιο και εν συνεχεία ξεκίνησε να εργάζεται ως υπάλληλος στο Επαρχείο Λήμνου, ενώ παράλληλα, σπούδαζε στη Σχολή του Παντείου Παν/μίου. Αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές της, πήγε με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης στη Σορβόννη στο Παρίσι, όπου σπούδασε Αισθητική και Ιστορία Θεάτρου και γνωρίστηκε με τον Samuel Beckett, με τον οποίο διατήρησε πολύχρονη αλληλογραφία και ο οποίος έπαιξε κομβικό ρόλο στις δραματουργικές της καταβολές. Όταν επέστρεψε από το Παρίσι, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα κι εργάστηκε στην κεντρική υπηρεσία του Υπουργείου Εσωτερικών. Παντρεύτηκε τον Μίνω Πόθο με τον οποίο έκανε ένα γιο.

Η Λαμπαδαρίδου-Πόθου¹³¹ ξεκίνησε να γράφει και να δημοσιεύει από νεανική ηλικία στον τοπικό τύπο. Εκτός από θεατρικά έργα, μερικά εκ των οποίων εκτός από την Ελλάδα, έχουν παρουσιαστεί και στο εξωτερικό (Γαλλία, Βέλγιο, Καναδάς, ΗΠΑ), η Λαμπαδαρίδου-Πόθου ασχολήθηκε επίσης με την ποίηση, το διήγημα, το μυθιστόρημα και τη μετάφραση. Πολλά από τα βιβλία της έχουν μεταφραστεί και εκδοθεί στα γαλλικά, σουηδικά, αγγλικά και διδάσκονται σε Πανεπιστήμια της Ελλάδας και του εξωτερικού. Συνεργάστηκε επίσης με ημερήσιες εφημερίδες «το Βήμα της Κυριακής», «Η Ελευθεροτυπία», «Η Καθημερινή της Κυριακής», καθώς και με λογοτεχνικά περιοδικά. Η Λαμπαδαρίδου-Πόθου διακρίθηκε για το έργο της και τιμήθηκε με βραβεία από την Ομάδα των Δώδεκα, την Ακαδημία Αθηνών και το Ίδρυμα Ουράνη.

Τα θεατρικά της Λαμπαδαρίδου-Πόθου διαποτίζονται από έντονη υπαρξιακή αγωνία και το μεταφυσικό στοιχείο και η δραματουργός σκιαγραφεί τους ήρωες της με πλούσιο εσωτερικό κόσμο. Εκτός από τη φιλοσοφική ατμόσφαιρα στα έργα της διακρίνεται μια πολιτική διάσταση. Το 1957 έγραψε και σκηνοθέτησε το πρώτο της θεατρικό έργο, το δράμα με τίτλο «Ματωμένη Λευτεριά», εμπνευσμένο από τον κυπριακό αγώνα, το οποίο παρουσίασαν μαθητές του Γυμνασίου της Λήμνου και το οποίο είχε έντονο αντίκτυπο στους κατοίκους του νησιού. Στο Διεθνές Συνέδριο Γυναικών Θεατρικών Συγγραφέων¹³² που διεξήχθη το 1993, η Λαμπαδαρίδου-Πόθου αναφέρεται επίσης σ' ένα έργο που έγραψε εξιστορώντας την ιστορία ενός φίλου της που συλλήφθηκε και βασανίστηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Το έργο χαρακτηρίστηκε ως «αναρχικό», λογοκρίθηκε και δεν ανέβηκε ποτέ.

¹³¹ Ελένη Χωρεάνθη, «Αφιέρωμα στη Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου» στο Τετράμηνο περιοδικό λογοτεχνίας, θεωρία της λογοτεχνίας και κριτικής *Θέματα Λογοτεχνίας*, τ. 39, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2008 Διευθυντής: Χρίστος Αλεξίου.

¹³² Anna Kas France & P.J. Courso, *International Women Playwrights*, Metuchen, N.J London 1993.

Η Λαμπαδαρίδου-Πόθου έχει γράψει επίσης και θεατρικά έργα με θέμα αρχαίες ελληνικές ηρωίδες, όπως η Ηλέκτρα και η Αντιγόνη στα «Ο χορός της Ηλέκτρας» και «Αντιγόνη ή νοσταλγία της τραγωδίας» αντίστοιχα δίνοντας μια άλλη φωνή στις τραγικές ηρωίδες και φωτίζοντας μια εναλλακτική οπτική ξαναγράφοντας με αυτόν τον τρόπο την ιστορία τους.

Το ζήτημα του ρόλου της γυναίκας ως δραματουργού έχει απασχολήσει τη Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου. Μάλιστα έχει παρουσιάσει σε εισήγησή της άρθρο με τίτλο «Η ιστορική στιγμή για τη γυναίκα θεατρική συγγραφέα»¹³³ όπου αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πιστεύω πως η γυναίκα συγγραφέας δεν το έγραψε ακόμα το μεγάλο της έργο, το άξιο να κατακτήσει την παγκόσμια σκηνή και πως αυτή είναι η στιγμή, η ιστορική στιγμή για να το γράψει.»¹³⁴ Αποδίδει τα αίτια στο μέχρι πρόσφατα παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας ως μητέρας και νοικοκυράς εξηγώντας: «Η γυναίκα μέχρι πριν λίγο, όσο ακόμη ζούσε στη σκιά του ρόλου της σαν μητέρας και δέσποινας του σπιτιού -ενός ρόλου φορτισμένου με αιώνων καταπίεση και απομόνωση- η γυναίκα αυτή, δεν ένιωθε την ανάγκη αυτή της δραματικής ουσίας της ύπαρξης να την αναδημιουργήσει σ' ένα θεατρικό έργο. Η βίωση και μόνη ήταν μια δραματική πληρότητα. Ύστερα όμως από βαθιές υπαρξιακές διαδικασίες και μεταλλαγές της γυναικείας ψυχολογίας που έγιναν και που ήταν μια συνέπεια των αλλαγών των κοινωνικών δομών και συνθηκών της ζωής, πιστεύω πως ιστορικά τώρα είναι η στιγμή, όχι μόνο για να γράψει η γυναίκα το μεγάλο θεατρικό της έργο, αλλά και να το ανεβάσει στην παγκόσμια θεατρική σκηνή.»¹³⁵ Εν κατακλείδι, παρόλο που η Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου αποτελεί μια από τις πιο αξιόλογες Ελληνίδες γυναίκες δραματουργούς, τα έργα της σπανίως έχουν ανέβει στις ελληνικές θεατρικές σκηνές, γεγονός που παραπέμπει και αποτελεί έμπρακτο παράδειγμα της «αορατότητας» της νεοελληνικής γυναικείας δραματουργικής παραγωγής.

Μια από τις πιο αξιόλογες και γνωστές δραματουργούς της σύγχρονης Ελλάδας είναι η Λούλα Αναγνωστάκη. Κόρη της Ευαγγελίας και του Ανέστη Αναγνωστάκη και μικρότερη αδερφή του ποιητή Μανόλη Αναγνωστάκη και της Μαρίας Αναγνωστάκη, η Λούλα Αναγνωστάκη γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αγία Σοφία της Θεσσαλονίκης. Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, αλλά αφού ολοκλήρωσε την πρακτική της

¹³³ Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου «Η Ιστορική στιγμή για τη γυναίκα θεατρική συγγραφέα» *Θέσις*, Τ. Ελληνικού Κέντρου Θεάτρου, Περίοδος Δ', Αρ.1, Αθήνα, Φθινόπωρο 1993.

¹³⁴ Ο.π., σ. 7.

¹³⁵ Ο.π., σ. 8.

άσκηση και εξάσκησε το επάγγελμα του δικηγόρου για μικρό χρονικό διάστημα αποφάσισε να μην ασχοληθεί με αυτό. Εν συνεχεία παντρεύτηκε με τον πρώτο της σύζυγο, τον ηθοποιό Μηνά Χρηστίδη και μετακόμισαν στη Αθήνα. Δέκα χρόνια αργότερα χώρισαν και στη συνέχεια ερωτεύτηκε και παντρεύτηκε με το συγγραφέα Γιώργο Χειμωνά με τον οποίο έκανε ένα γιό, τον επίσης συγγραφέα και δημοσιογράφο Θανάση Χειμωνά σφραγίζοντας με αυτόν τον τρόπο ένα οικογενειακό περιβάλλον, το οποίο ξεχειλίζει από επιτυχημένους λογοτέχνες.

Η Αναγνωστάκη πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο το 1965 με την τριλογία της Πόλης: «Η διανυκτέρευση», «Η πόλη», «Η παρέλαση», έργα που παρουσιάστηκαν στο Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν, ο οποίος σύντομα έγινε φίλος αλλά και στενός συνεργάτης της ανεβάζοντας πολλά από τα έργα της όπως «Αντόνιο ή το Μήνυμα» (1972), «Η νίκη» (1978), «Η κασέτα» (1982), «Ο ήχος του όπλου» (1987). Εν συνεχεία πολλοί διακεκριμένοι αλλά και λιγότερο γνωστοί θίασοι και σκηνοθέτες ανέβασαν έργα της με πρωτοπόρους το θίασο Τζένης Καρέζη - Κώστα Καζάκου που παρουσίασε το έργο «Διαμάντια και μπλουζ» (1990) σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου, το Θέατρο Τέχνης το «Ταξίδι μακριά» (1995) σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή, το Εθνικό Θέατρο το μονόπρακτο «Ο ουρανός κατακόκκινος» (1998) σε σκηνοθεσία Βίκτορα Αρδίττη και η Νέα Σκηνή το έργο «Σ' εσάς που με ακούτε» (2003) σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή.

Από την πρώτη της εμφάνιση στο θεατρικό γίνεσθαι μέχρι και τις ημέρες μας, η Αναγνωστάκη δεν έχει σταματήσει να δημιουργεί επίκαιρα θεατρικά έργα που ανακλούν όχι μόνο τις πιο σημαντικές στιγμές της ελληνικής μεταπολεμικής Ιστορίας, αλλά και τις μεταβολές της νεοελληνικής κοινωνίας υπό την επίδραση αυτών. Τα έργα της Λούλας Αναγνωστάκη είναι πολύ δημοφιλή και έχουν παρουσιαστεί πολυάριθμες φορές τόσο στις ελληνικές σκηνές, όσο και στο εξωτερικό.

Η ιδιαιτερότητα της γραφής της Αναγνωστάκη έγκειται στον τρόπο που πραγματεύεται την πλοκή των έργων της καταφέροντας μέσα από απλά φαινομενικά ασήμαντα καθημερινά γεγονότα στη ζωή των ηρώων της να υφαίνει την ιστορική κατάσταση του τόπου ανάγοντας με αυτόν τον τρόπο το ατομικό στο συλλογικό. Θέματα των έργων της: το αδιέξοδο και ο εγκλωβισμός των ανθρώπων, η μοναξιά, η ενοχή, η τραυματική εμπειρία και η έλλειψη επικοινωνίας που επικρατεί στη σύγχρονη εποχή. Πηγή έμπνευσης της Αναγνωστάκη αφενός είναι η προσωπική της ζωή, η οποία όμως δεν φαίνεται εμφανώς στα έργα της, αφετέρου το κλίμα που επικρατούσε στην Ελλάδα την περίοδο του εμφυλίου.

Ο λόγος της είναι ρεαλιστικός, καθημερινός, άμεσος και ταυτόχρονα βαθύτατα ποιητικός δημιουργώντας ήρωες και ηρωίδες γεμάτους ζωντάνια και δραματικότητα. Για την Αναγνωστάκη όλοι οι ήρωες και ηρωίδες της είναι ξεχωριστής σημασίας τη στιγμή που τους γράφει, όπως ανέφερε στη συνέντευξη της μαζί μας.¹³⁶ Το έργο της που θα διαπραγματευθούμε στη συνέχεια στην παρούσα διατριβή «Διαμάντια και Μπλουζ» παρουσιάζει μια ιδιαίτερη σκιαγράφηση της δυναμικής και εκκεντρικής ηρωίδας, της Άννας.

Η δραματουργός, σκηνοθέτιδα, ηθοποιός αλλά και παραγωγός των θεατρικών της έργων Μαριέττα Ριάλδη αποτελεί μια πραγματικά επαναστατική φωνή του πειραματικού μεταπολεμικού θεάτρου στην Ελλάδα. Πρωτοεμφανίστηκε στο χώρο του θεάτρου στη Θεσσαλονίκη το 1963 κι από τη δραματική σχολή στην οποία φοιτούσε ξεκίνησαν έντονα οι αντιδράσεις της ενάντια στο κατεστημένο. Ελάχιστες πληροφορίες έχουν καταγραφεί τόσο για την προσωπική ζωή όσο και για το έργο της Ριάλδη. Όπως χαρακτηριστικά καταθέτει και ο Σάββας Πατσαλίδης: «Αναζητούμε έστω και μια μικρή αναφορά στην πρωτοποριακή, για την εποχή της, δουλειά που δυστυχώς παραμένει ακόμα αδημοσίευτη και αναξιολόγητη. Πουθενά. Και το εύλογο ερώτημα Μήπως δεν έχει θέση; Και εάν ναι με ποια αιτιολογία;...»¹³⁷

Η Ριάλδη δημιούργησε και διηύθυνε το «Πειραματικό Θέατρο» για τριάντα χρόνια. Το «Πειραματικό Θέατρο» στεγάστηκε σε πολλά μικρά περιθωριακά θέατρα, όπως το θεατράκι στην οδό Ακαδημίας, «Η Ταβέρνα», η «Στέγη Ποντίων», το «Θέατρο Τσέπης» και το Θέατρο «Πορεία».¹³⁸ Το «Πειραματικό Θέατρο» εκτός από τα έργα της ίδιας, ανέβασε και έργα σύγχρονων ελλήνων συγγραφέων, μια εποχή όπου το σύγχρονο ελληνικό έργο βρισκόταν στην αφάνεια και υποστήριξε νέους δραματουργούς και σκηνοθέτες.

Η Ριάλδη αποκαλεί το θέατρο της «θέατρο της σιωπής». Το «θέατρο της σιωπής» είναι ένα θέατρο που εγκαινίασε νέες φόρμες, χρησιμοποιώντας ελάχιστο λόγο και έντονη σωματική κίνηση και δράση. Αξίζει να υπογραμμίσουμε σε αυτό το σημείο το «θέατρο της σιωπής» είναι άμεσα συνδεδεμένο με την περίοδο της δικτατορίας κατά τη διάρκεια της οποίας η Ριάλδη έμεινε ενεργή και με τη χρήση της σωματικής έκφρασης πήρε μέρος σε μια μορφή βαθιάς κοινωνικής διαμαρτυρίας με το σώμα σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Εκτός από το

¹³⁶ Συνέντευξη της Μαρίνας Μέργου με τη Λούλα Αναγνωστάκη στο σπίτι της στο Κολωνάκι στις 28.4.2014.

¹³⁷ Σάββας Πατσαλίδης, «Ελληνικό Γυναικείο (Φεμινιστικό;) Θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση.», *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995. σ.111.

¹³⁸ Νάντια Ευαγγελινού, *Έργα γυναικών συγγραφέων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (1949-1999)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2001. σ. 153.

περιεχόμενο των έργων της Ριάλδη, το οποίο είναι ενάντια σε κάθε μορφή εξουσίας της καθεστηκυίας τάξης, τα έργα της εμπεριέχουν επίσης και γνωρίσματα φεμινιστικού θεάτρου. Η εμμονή της με το γυμνό σώμα, αλλά και ο τρόπος που το παρουσιάζει, φέρνουν στο προσκήνιο την αποδόμηση των κοινωνικών εν-γραφών του σώματος, αποκαλύπτοντας τις υποκειμενικές νοηματοδοτήσεις του και την ανισότητα που επικρατεί. Φεμινιστικό στοιχείο είναι επίσης ο τελετουργικός τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει τα θέματά της, αλλά και η συνθετική σκηνική φόρμα της, η οποία συνδυάζει το μονόλογο, το ντοκουμέντο, τη σάτιρα, την εικαστική παρέμβαση, τον επιθεωρησιακό λόγο και την πολιτική κριτική¹³⁹. Η αθυροστομία που χρησιμοποιεί στα θεατρικά της η Ριάλδη έρχεται να σφραγίσει τη φεμινιστική τάση της, με το σκληρό λόγο να παίρνει τη μορφή ηγεμονικού ανδρισμού, καταρρίπτοντας το μύθο περί υπερβολικής ευαισθησίας και ευγένειας του λόγου των γυναικών.

Τέλος όπως αναφέρει στη διδακτορική διατριβή της η Ευαγγελινού μετά από συνέντευξη με την ίδια τη Ριάλδη, η δραματουργός υποστήριξε πως «υπάρχουν ελάχιστα έργα για γυναίκες και αυτός είναι ο κύριος λόγος για τον οποίο γράφει γυναικείους ρόλους¹⁴⁰. Μερικά από τα πιο γνωστά της θεατρικά φέρουν τους τίτλους «Σκ... Σάτιρα πανικού» (1973), «Ηθική από μια ανήθικη γυναίκα» (1976), «Καφέ Σαντάν» (1977), «Η κυρία χωρίς καμέλιες» (1980), «Η αναδόμηση της Μαρίτσας της γκαβής» (1984) και «Οι άστεγοι» (1996).

Η Άντα Μπενάκη-Παλαιολογοπούλου είναι μια συγγραφέας και δραματουργός της ίδιας περιόδου. Η Μπενάκη-Παλαιολογοπούλου εργαζόταν ως καθηγήτρια αγγλικής γλώσσας και μουσικής, αναπτύσσοντας ταυτόχρονα και έντονη κοινωνική δράση. Υπήρξε μέλος της «Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων», του «Εθνικού Συμβουλίου Ελληνίδων», του «Φάρου Τυφλών», του “Very Special Arts” Ελλάδος (Τέχνη για παιδιά και ενηλίκους με ειδικές ανάγκες), αλλά και του «Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού» κ.ά. Εκτός από τα θεατρικά της έργα, τα οποία τιμήθηκαν με ποικίλες διακρίσεις η Μπενάκη- Παλαιολογοπούλου έγραψε και εξέδωσε ποιητικές συλλογές και μυθιστορήματα.

Πιο αναλυτικά, το θεατρικό της έργο οι «Αιχμάλωτοι» βραβεύτηκε από την Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών και τον 45^ο Καλοκαιρινό θεατρικό διαγωνισμό Παρνασσού. Οι «Αιχμάλωτοι» παρουσιάστηκαν στη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, καθώς και στην Εθνική Λυρική Σκηνή με επιτυχία. Τα έργα της με τίτλο «Πιο πέρα από το δύσκολο»

¹³⁹ Ο.π . σ. 156.

¹⁴⁰ Ο.π. σ. 158.

και «Ποίηση» τιμήθηκαν με τον Έπαινο του 52^{ου} και 72^{ου} Καλοκαιρινείου θεατρικού διαγωνισμού Παρνασσού αντιστοίχως. Τέλος το θεατρικό της «Ελπίδα» μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο και παρουσιάστηκε στα ακριτικά χωριά της Μακεδονίας. Δυστυχώς όλα της τα θεατρικά έργα είναι ανέκδοτα, γεγονός που καταδεικνύει την απαξίωση τους από το σύγχρονο δραματουργικό γίνεσθαι, αφαιρώντας της με αυτόν τον τρόπο την ιδιαίτερη θέση που της αξίζει από την ιστορία της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας.

Μια συγγραφέας, δραματουργός και δημοσιογράφος, την οποία απασχόλησε το γυναικείο ζήτημα τόσο στο έργο όσο και στη ζωή της είναι Λιλή Ζωγράφου¹⁴¹ (1922-1998). Η Ζωγράφου γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης. Μητέρα της η Ειρήνη-Ευγενία Ζωγράφου και πατέρας της ο Ανδρέας Ζωγράφος, εκδότης εφημερίδας με ιδιαίτερα φιλελεύθερες ιδέες για την εποχή του και πάθος για τη δημοσιογραφία. Ο πατέρας της Ζωγράφου ήταν θερμός υποστηρικτής του Βενιζέλου και βαθύτατα ιδεολόγος και επηρέασε σημαντικά τόσο την κριτική ματιά όσο και την επαναστατική σκέψη της κόρης του. Η Ζωγράφου φοίτησε στο Λύκειο 'Κοραΐς' και στο καθολικό γυμνάσιο των 'Ουρσουλινών' στη Νάξο. Φυλακίστηκε για αντιστασιακή δράση κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί πως την περίοδο εκείνη η Ζωγράφου ήταν έγκυος και γέννησε στη φυλακή. Μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας, ξεκίνησε να εργάζεται ως δημοσιογράφος και μέσα από τη δουλειά της αντιτάχθηκε στη δικτατορία του Παπαδόπουλου.

Πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα το 1950 με τη συλλογή από νουβέλες «Αγάπη». Οι εναλλακτικές της απόψεις και η επαναστατική της σκέψη διαφαίνονται στο δοκίμιό της «Αντίγνωση - Τα δεκανίκια του καπιταλισμού» στο οποίο υποστήριξε τη θεωρία της πως ο χριστιανισμός αποτελεί θεμελιακό όρο για την επικράτηση του καπιταλισμού στον κόσμο. Στο κοινωνιολογικού περιεχομένου βιβλίο της «Από τη Μήδεια στη Σταχτοπούτα - Η ιστορία του φαλλού» που εκδόθηκε το 1998, η Ζωγράφου καταθέτει τις απόψεις της για την κοινωνική θέση της γυναίκας και του άνδρα, κατακρίνοντας τα παιχνίδια εξουσίας μεταξύ

¹⁴¹ Για περισσότερα στοιχεία για τη ζωή και το έργο της Λιλής Ζωγράφου, βλ. Ευγενία Ζωγράφου, «Κριτική για το 17 Νοέμβρη 1973», *Ριζοσπάστης*, 8/1/1976, Χρίστος Παπαγεωργίου, «Ο ιστορικός ρόλος του "μέσου ανθρώπου", κοινή πλευρά του σωστού και του άδικου», *Διαβάζω* τ.100, 8/8/1984, σ.59-61. Ηρακλής Παπαλέξης, «Παλαιοπώλης αναμνήσεων: Ένα βιβλίο με δυνατότητα διπλής ανάγνωσης», *Διαβάζω* τ.270, 18/9/1991, σσ.6-8 & Δημ. Ραυτόπουλος, «Λιλή Ζωγράφου: Νίκος Καζαντζάκης, ένας τραγικός», *Επιθεώρηση Τέχνης* τ. ΙΑ', ετ. ΣΤ', 3-4/1960, αρ.63-64, σσ.245-247.

των δύο φύλων στην προσπάθεια υπερίσχυσης και επιβολής τους στην οικογενειακή και κοινωνικοπολιτική ιεραρχία. Παρόλο που έχει βαθύτατη «γυναικεία» συνείδηση, με κύριο στόχο της την αναζήτηση της αληθινής, ερωτικής και πραγματικά ελεύθερης γυναίκας, η Ζωγράφου καταδικάζει το φεμινιστικό κίνημα και τοποθετείται όχι υπέρ της γυναικείας χειραφέτησης αλλά υπέρ της κατάργησής της, καθώς κατά την άποψη της «θέλει να κάνει τη γυναίκα κάτι που δεν είναι».

Τα λογοτεχνικά της έργα «Επάγγελμα πόρνη» (1978), «Μου σερβίρετε ένα βασιλόπουλο παρακαλώ;» (1983), «Η Συβαρίτισσα» (1987) και το «Η αγάπη άργησε μια μέρα» (1994) δίνουν έμφαση τόσο στους στερεοτυπικούς ρόλους που καλούνται να ενστερνιστούν τα δύο φύλα όσο και στην κριτική της πατριαρχικής φαλλογοκεντρικής κοινωνικής δομής που επικρατεί στις σύγχρονες καπιταλιστικές κοινωνίες. Για το θέατρο έγραψε τα έργα «Τι απόγινε κείνος που ήρθε να βάλει φωτιά» και το «Τιμή ευκαιρίας για τον Παράδεισο» που εκδόθηκαν το 1972. Το «Τιμή ευκαιρίας για τον παράδεισο» παραστάθηκε το 1976 από τη Β' σκηνή του Εθνικού Θεάτρου και παρόλες τις δραματουργικές ατέλειες του η πρόσληψη του από το κοινό και τους κριτικούς ήταν θετική.

Τρία θεατρικά με τίτλους «Σαν τις καλαμιές στον κάμπο», «Εικόνες της ζωής» και «Μπόρα» έγραψε η Ελευθερία Παπαδάκη-Λαμπάκη για την οποία γνωρίζουμε πως γεννήθηκε στην Κρήτη, αλλά μετά τον πόλεμο και την απελευθέρωση εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και εργάστηκε ως ταχυδρομικός υπάλληλος. Η Παπαδάκη-Λαμπάκη ανήκει σε μια μακρά λίστα Ελληνίδων δραματουργών της ίδιας περιόδου για τις οποίες έχουμε ελάχιστες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο τους. Σε αυτήν εντάσσονται επίσης η Αγαθή Νοτίδου-Δρίτσου με τις ηπειρώτικες ηθογραφίες «Γυναίκες της Πίνδου. Εικόνες από τη ζωή», η Ουρανία Διοματάρη με τα «Μονόπρακτα με πολλές εικόνες - Η τριλογία του θρύλου» και τη «Γυναίκα του Πλάτωνα», η Στεφανία Ζαχαράκη με το έργο «Αλτ! Πυροβολώ! Και άλλα δύο μονόπρακτα», η Ρ. Αλφιώτη με το μονόπρακτο «Οικογενειακή Ραψωδία», η Παρασκευή Γαληνού-Σκανδάλη με το δράμα «Η θυσία των Ψαρών», η Αθανασία Βούτση με τα έργα «Διθύραμβος» και «Μέδουσα», η Κατερίνα Τσαλίκη-Κοτσιώρη με το έργο «Δευκαλίων, ο γενάρχης των Ελλήνων», η Ειρήνη Κορνηλάκη με τα θεατρικά «Σημύδες» και «Κάλια πρώτος στο χωριό», η Δώρα Ιωάννου με το κοινωνικό δράμα «Ένα διαμάντι στο βούρκο» και η Μαίρη Βοσταντζή με το δράμα «Λέων Καλλέργης, Χρονικό ενός ξεσηκωμού» το οποίο αποτελεί μια παραλλαγή σε παλιό θέμα του Τιμολέοντα Αμπελά.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να παρατηρήσουμε ότι πολλές από τις ανωτέρω δραματοουργούς αναδεικνύουν στα έργα τους, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε και από τους τίτλους, θέματα ιστορικού περιεχομένου αντλημένα από την σύγχρονη ή αρχαία ελληνική ιστορία.¹⁴² Στη συγκεκριμένη κατηγορία μπορούμε να συμπεριλάβουμε επίσης την Ελένη Θυμέλη-Κιτσοπούλου και την Ελένη Σ. Καρατζά. Η Ελένη Θυμέλη-Κιτσοπούλου γεννήθηκε στην Ικαρία το 1928, αλλά μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Ήταν κόρη του ποιητή Γ. Θυμέλη και σύζυγος του Γ. Κιτσόπουλου. Σπούδασε ιατρική και εργάστηκε ως παιδίατρος. Η Κιτσοπούλου συνέγραψε τα μονόπρακτα με ενιαίο τίτλο «Κυριακή-Αφθονία», το δράμα «Θεόφιλος» και το έργο «Παύλος Μελάς». Η Ελένη Σ. Καρατζά συνέθεσε το ιστορικό δράμα «Το τίμημα του χρέους: Η επανάσταση στην Ύδρα», το οποίο και διακρίθηκε κερδίζοντας βραβείο του 45^{ου} Καλοκαιρινείου Διαγωνισμού, το «Θέατρο τον καιρό της κατοχής», το «Τον καιρό των τριάντα» και το μονόπρακτο «Η τιμή πρώτα».

Από τη λίστα των αόρατων δραματοργών ξεχωρίζουμε επίσης τα έργα της Ντόρας Αναγνωστοπούλου: «Η θεία με το κόκκινο τριαντάφυλλο», «Επιτέλους μόνοι Κατερίνα», «Η Σία η Φεμινίστρια», με τίτλους που μας παραπέμπουν σε ένα θέατρο με έντονη γυναικεία συνείδηση. Διακρίνουμε επίσης και τα έργα της Ελένης Μανέτα, η οποία συνέθεσε την υπαρξιακή τραγωδία «Φορτίσιμο», το ονειρόδραμα «Παλμύρα», το συμβολικό κωμικόδραμα «Homo Sapiens», το έργο «Το σπίτι των Μάγια» και το δράμα συμβόλων και ελεύθερης φαντασίας, όπως το χαρακτηρίζει η ίδια, «Παφλαγονία». Το ενδιαφέρον για τα έργα της Μανέτα έγκειται τόσο στους πρωτότυπους τίτλους που έχει δώσει σε αυτά όσο και στους πρωτότυπους χαρακτηρισμούς που τους αποδίδει, γεγονός που υποδηλώνει την ανάγκη της συγγραφέως να μην ενταχτεί στα ήδη προϋπάρχοντα είδη θεατρικής γραφής αλλά να πειραματιστεί δημιουργώντας το δικό της προσωπικό πρωτότυπο είδος γραφής, το οποίο η ίδια δημιουργεί και χαρακτηρίζει αναδεικνύοντας ταυτόχρονα την επιθυμία της για μια δυναμική δραματουργική ταυτότητα.

Πολλές γυναίκες δημιουργοί συνέβαλλαν στη γυναικεία δραματουργία έστω και περιοδικά. Δύο θεατρικά έργα με τίτλους: «Το σπίτι» και «Την παραμονή» συνέγραψε η

¹⁴² Θεωρούμε πως θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να γίνει μια έρευνα με θέμα την αναπαράσταση της ελληνικής ιστορίας από γυναίκες δραματοουργούς, καθώς θα μπορούσε να αντανakλάσει ή να αποδημήσει τον τρόπο κατασκευής της εθνικής όσο και ατομικής ταυτότητας από την οπτική των γυναικών. Υπογραμμίζουμε ότι η συγγραφή της ιστορίας ανήκει παραδοσιακά στους άνδρες, καθώς αποτελεί μέρος του δημόσιου λόγου από τον οποίο οι γυναίκες είχαν για χρόνια εξαιρεθεί.

σεναριογράφος Έλενα Πανταζώνη, γνωστή για τα κωμικά της σενάρια που παίχτηκαν από την κρατική τηλεόραση της περιόδου που εξετάζουμε. Με το έργο «Η σφαγή των Καλαβρύτων» που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1972 συνέβαλε στη δραματουργία της εποχής η Μάγια Μαρία Ρούσσου, καλλιτέχνης με έντονο πολιτικό πνεύμα, η οποία γεννήθηκε στην Αθήνα το 1937 όπου και δραστηριοποιήθηκε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της. Η σκηνοθέτης και συγγραφέας Νανά Φελιοπούλου-Κουνάδη (1943-1994), εκτός από την ενασχόλησή της με τη σκηνοθεσία, το ραδιόφωνο και την ποίηση, συνέβαλε και στη δραματουργική παραγωγή της περιόδου με το μονόπρακτο με τίτλο «Συστατική επιστολή» που εκδόθηκε το 1973.

Η ποιήτρια, πεζογράφος και μεταφράστρια Γεωργία Δεληγιάννη-Αναστασιάδη με καταγωγή από τη Σμύρνη, η οποία εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα δύο χρόνια πριν την καταστροφή της Σμύρνης έγραψε τα θεατρικά : «Ντόνα Ζουάνα. Ιστορικό δράμα σε τρεις πράξεις» (1974), «Ηλέκτρα», «Μια ιστορία στο Χέντον», «Χορός κι ελευθερία» (1978) και «Η ανακάλυψη» (1983). Αξίζει σε αυτό το σημείο να σημειωθεί η επιλογή της δραματουργού να ασχοληθεί σε δύο έργα της με θέματα ιστορικού και αρχαιόθεμου περιεχομένου, γεγονός που παραπέμπει και επιβεβαιώνει την ερευνητική μας θέση για την επαναδιαπραγμάτευση της ιστορίας από μια γυναικεία οπτική.

Η Λεΐα Χατζοπούλου-Καραβία, μια πολυγραφότατη δραματουργός, που σχολιάζει στα έργα της την κοινωνική και πολιτική θέση της γυναίκας, παρόλο που δεν ξεφεύγει από τις στερεοτυπικές αντιλήψεις περί των δυο φύλων, απεικονίζει με ζωντάνια και αληθοφάνεια τον παραδοσιακό καμβά των ελληνικών αντιλήψεων της μεταπολεμικής περιόδου.

Η Χατζοπούλου-Καραβία γεννήθηκε το 1932 στην Αθήνα. Σπούδασε Κλασική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και εν συνεχεία εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή στη Συγκριτική Γραμματολογία στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης. Η Χατζοπούλου-Καραβία έχει συγγράψει πολυάριθμα θεατρικά έργα¹⁴³, ποιητικές συλλογές και πεζογραφήματα. Έχει επίσης μεταφράσει ποικίλα θεατρικά έργα από διάφορες γλώσσες στα ελληνικά. Εκτός από τη συγγραφική της δραστηριότητα, η Χατζοπούλου-Καραβία ασχολήθηκε επίσης με τη διδασκαλία του θεάτρου αλλά και τη διοργάνωση διεθνών συνεδρίων θεατρολογίας ως

¹⁴³ Για τον κατάλογο με τα θεατρικά έργα της Λεΐας Χατζοπούλου-Καραβία βλ. σσ. 271-272 & σ. 285 της παρούσας διατριβής.

πρόεδρος του Ευρωπαϊκού Ινστιτούτου Θεατρικής Έρευνας στην Ελλάδα. Έχει τιμηθεί με τον Έπαινο Βραβείου «Μενέλαου Λουντέμη» της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών (1979), το Βραβείο Μιχαήλας Αβέρωφ της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών (1981), το Έκτακτο Βραβείο Συνδέσμου Φιλολόγων Νομού Καρδίτσας (1987), το Βραβείο Λιλής Γιαννέτσου της Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς (1986), το Βραβείο Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς (1988), το Κρατικό Βραβείο Νεανικού έργου (1989), το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου (1990) και το Κρατικό Βραβείο Θεατρικού Έργου Δοκίμων Συγγραφέων (1991).

Αξίζει εδώ να αναφερθεί πως η Χατζοπούλου-Καραβία έχει πραγματευθεί σε δύο έργα της τις σχέσεις των δύο φύλων όπου παρουσιάζονται οι αντιλήψεις της για την κοινωνική και πολιτική θέση της γυναίκας. Όπως προαναφέραμε η συγγραφέας δεν ξεφεύγει από τα στερεότυπα της περιόδου, αλλά καυτηριάζει πατριαρχικές πρακτικές. Στο «Προξενιό» (1974) απεικονίζει δυο μικροαστές κυρίες, οι οποίες συζητούν το επικείμενο προξενιό των παιδιών τους, προβάλλοντας και σατιρίζοντας ταυτόχρονα τα πρότυπα και στερεότυπα της εποχής του 1960 της νεοελληνικής κοινωνίας για τον ιδανικό άνδρα γαμπρό και γυναίκα νύφη. Ο γάμος παίρνει τη μορφή οικονομικής συναλλαγής, όπως διαφαίνεται από το ακόλουθο απόσπασμα:

«Α: Μιας και το έφερε η κουβέντα, ας συζητήσουμε το θέμα. Μπορούμε να κάνουμε μια φιλική συζήτηση γύρω από το οικονομικό. Δεν πρόκειται να παζαρέψουμε. Ελπίζω ότι θα κρατηθούμε και οι δύο στο ύψος....

Β: (Τινάζεται σαν ηλεκτρισμένη. Στριγκή φωνή) Ποιο ύψος;

Α: Ηρεμήστε, αγαπητή μου! Το ύψος των περιστάσεων, λέω.

Β: Α, μάλιστα! (Χαμογελά αθώα) των περιστάσεων.

Α: Λοιπόν, σας ακούω. Οι καλοί λογαριασμοί κάνουν τους καλούς φίλους. (Ετοιμάζεται να μετρήσει την προίκα στα δάκτυλα)

Β: Μάλιστα. Η κόρη μας έχει προίκα δέκα στρέμματα ελαιόδεντρα στη γενέτειρα. (Η κυρία Α χτυπά τον αριστερό της αντίχειρα με το δεξί της δείκτη.) Οριζόντιο κατοικία σε προάστιο. (Η κυρία Α χτυπά τον αριστερό της δείκτη.) Με πλήρη επίπλωση, μάλιστα (Η κυρία Α δεν είναι πρόθυμη να μετρήσει την επίπλωση σαν χωριστή μονάδα. Ωστόσο, χτυπά το αριστερό της μεσαίο δάκτυλο.) Ρουχισμός πλήρης. Γεμάτες ντουλάπες. Τρία σεντούκια με σεντόνια, κλινოსκεπάσματα, κουβέρτες, ό,τι φανταστείτε. (Η κυρία Α δεν είναι σίγουρη αν αυτά αποτελούν χωριστή μονάδα, ωστόσο αγγίζει τον αριστερό της παράμεσο συγκαταβατικά). Παύση.

Α : (Χτυπώντας το αριστερό μικρό της δάκτυλο.) Δεν αναφέρατε μετρητά.

B: (Παγερά και βλοσυρά) Συγγνώμη! Τώρα έχω εγώ σειρά!

A: (Απρόθυμα) Έστω, έστω.

B: Ο γιος σας τι εισοδήματα διαθέτει;

A: Κοιτάζτε... (βαθιά ανάσα) έχει μεγάλη σύνταξη. (Βιαστικά) Εκ των μεγαλύτερων.

B: (Ταραγμένη) Σύνταξη; Μα είναι ήδη συνταξιούχος;

A: Βεβαίως! Μπήκε, βλέπετε, νηπιόθεν στο επάγγελμα. (Βάζει την παλάμη στο φανταστικό κεφάλι νάνου.) Πολύ πρόωρη ανάπτυξη. Φαινόμενο.

B: Τόσο πρόωρη! Να τον χαίρεστε.

A: Κι εσείς. Να τον χαιρόμαστε όλοι.

B: (Επιφυλακτική) Ναι, μα είναι επαρκής μια σύνταξη για να ζει άνετα ένα ζεύγος;

A: Δεν πρόκειται για μια μονάχα σύνταξη (Σηκώνει δυο δάκτυλα.)

B: Δύο; (Η κυρία Α κατανεύει.) Πως γίνεται να έχει δυο συντάξεις;

A: (Μελιστάλακτη.) Έχει και μια ως ανάπηρος πολέμου.»¹⁴⁴

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις αντιλήψεις της Χατζοπούλου-Καραβία για τα δύο φύλα παρουσιάζει και το μονόπρακτο της έργου «Φυλακή» (2003), στο οποίο η φυλακισμένη πολιτική κρατούμενη πρωταγωνίστριά της Νίνα λέει «Γιατί ο Θεός, ο Θεός οποιουδήποτε ανθρώπου, να είναι με το μέρος μας, με το έθνος μας, ενάντια σε κάποιο άλλο έθνος, αφού Εκείνος μας έπλασε όλους; Γιατί να θεωρεί οποιαδήποτε φυλή ανώτερη; Γιατί Αυτός κι όχι Αυτή; ... Καλά δεν θα επιμείνω σ' αυτό.» Η Χατζοπούλου-Καραβία, μέσα από τη Νίνα υποστηρίζει σθεναρά τον αντιρατσισμό και την οικουμενικότητα των ελευθεριών του ανθρώπου, αλλά όταν έρχεται στο ζήτημα του γυναικείου φύλου και το θέτει επιλέγει να μην επιμείνει σε αυτό ισχυριζόμενη μέσα από τα λόγια της ηρωίδας της πως «θέλουμε να βρούμε κοινό έδαφος. Μπορεί να μας χωρίζουν χίλια πράγματα, μα σίγουρα μπορούμε να βρούμε κάποια κοινά σημεία. Έχουμε τις μανάδες μας, τους παππούδες που γερνάνε...»¹⁴⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η ιστορία του πρώην δεσμού της Νίνας με το Γιώργη, τον οποίο αποκαλεί μασκαρά αλλά επιλέγει να μην τον κατηγορήσει λέγοντας πως δεν ήταν δική του ευθύνη αλλά κυρίως δική της ο χωρισμός της επειδή όπως λέει «δεν μπορούσα να ζήσω ιδιωτική ζωή. Έπρεπε να κάνω ένα πόλεμο, κι αυτός δεν είναι δικός σου.»¹⁴⁶ Σε αυτό το σημείο

¹⁴⁴ Λεία Χατζοπούλου-Καραβία, *Το Προξενίο*, 1974. Τρεις διγλωσσες εκδόσεις, Bilateral 2004. σ. 24.

¹⁴⁵ Λεία Χατζοπούλου-Καραβία, *Φυλακή*, (μονόπρακτο θεατρικό έργο), 2003. Δίγλωσση έκδοση, Bilateral 2004. σ. 25.

¹⁴⁶ Ο.π. σσ. 25-26.

η Νίνα εκφράζει μια αντιπροσωπευτική φεμινιστική αντίληψη, την επιθυμία να δρα δημόσια έστω κι αν στο τέλος της κοστίζει να καταλήξει απομονωμένη στον ιδιωτικό χώρο της φυλακής σαν αποτέλεσμα αυτής της επιλογής της.

Μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές γυναικείες μορφές της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας και δραματουργίας που συνέγραψε διηγήματα, νουβέλες, μυθιστορήματα, χρονικά και πολλά θεατρικά έργα και της οποίας το έργο της είναι διαποτισμένο από τις αριστερές της αντιλήψεις, τη στράτευσή της εναντίον της χούντας των συνταγματαρχών, καθώς και από το πάθος της για την ελευθερία της γυναίκας σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο είναι η Κωστούλα Μητροπούλου (1933- 2003)¹⁴⁷. Κόρη του δικηγόρου, πολιτικού και ιστορικού συγγραφέα Γιάννη Μητρόπουλου και της πιανίστριας Σοφίας Λούμου, η Κωστούλα Μητροπούλου γεννήθηκε στον Πειραιά. Μετά το Γυμνάσιο γράφτηκε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, διέκοψε όμως τις σπουδές της για να ασχοληθεί με τη λογοτεχνία. Πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα το 1955 με δημοσιεύσεις πεζογραφημάτων της στην εφημερίδα «Η Βραδυνή». Τρία χρόνια αργότερα εκδόθηκε στην Πειραιϊκή έκδοση το μυθιστόρημα της «Η χώρα με τους ήλιους». Το 1963 έγραψε τους στίχους των τραγουδιών του δίσκου «Ο Δρόμος» του Μάνου Λοΐζου. Μετά την κήρυξη της δικτατορίας του Παπαδόπουλου η Μητροπούλου αυτοεξορίστηκε στο Παρίσι, ωστόσο αναγκάστηκε για προσωπικούς λόγους να επιστρέψει στην Αθήνα, όπου και συνελήφθη λόγω της πολιτικής της ένταξης στην Αριστερά. Μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας που είχε επιβάλλει η χούντα, η Μητροπούλου δημοσίευσε το μυθιστόρημα «Αντίστροφη Μέτρηση». Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως η Μητροπούλου ήταν μια από τους δεκαεπτά (17) λογοτέχνες που συνυπέγραψαν τη δήλωση διαμαρτυρίας “των 18” για τη χουντική λογοκρισία το 1969.

Η θεατρική ενασχόληση της Μητροπούλου ξεκίνησε το 1976 με το έργο «Χώρα Ραμασινά». Ακολούθησαν τα: «Ασκληπιός» (1977), «Μουσική για μια αναχώρηση» (1980), «Τέσσερις ερημιές» (1981), «Περιθωριακοί» (1984), «Η τελευταία παράσταση» (1984), «Η νταλίκ» (1985), «Έξι ρόλοι για σολίστες» (1986), «Το παιχνίδι και μια τύψη & Στην ίδια

¹⁴⁷ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Κωστούλας Μητροπούλου, βλ. Μανώλης Γιαλουράκης, «Μητροπούλου Κωστούλα», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* τ.10. Αθήνα, Χάρη Πάτση, χ.χ., Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, «Κωστούλα Μητροπούλου», *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Ε', σσ. 330-343. Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 1988 και χ.σ., «Μητροπούλου Κωστούλα», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* τ. 6. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1987. Δημοσθένης Κούτροβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς*, ένας κριτικός οδηγός, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1995.

πόλη» (1987) και το «Θέατρο ο κόσμος» (1991). Τα έργα της παρουσιάστηκαν από το Εθνικό Θέατρο, το Κ.Θ.Β.Ε. και πολλούς ιδιωτικούς θιάσους. Πέρα από τις ποικίλες διακρίσεις που έλαβε για το λογοτεχνικό της έργο τιμήθηκε και με το Βραβείο καλύτερου άπαιχτου θεατρικού έργου στο Φεστιβάλ Ιθάκης το 1977 για το θεατρικό της «Τέσσερις ερημιές». Η Μητροπούλου υπήρξε επίσης μέλος της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων και της Εταιρείας Συγγραφέων.

Βασικά θεματικά μοτίβα της των θεατρικών της Μητροπούλου είναι η πάλη της γυναίκας για την εσωτερική ελευθερία και το αυτεξούσιο, η αντίθεσή της στον κρατικό αυταρχισμό και την όποια τυραννική εξουσία, ο υπαρξιακός προβληματισμός και το δίπτυχο έρωτας-θάνατος. Η γραφή της είναι συνειρμική, με την απουσία συγκεκριμένης πλοκής και ολοκληρωμένων χαρακτήρων, την κατάργηση διάκρισης μεταξύ εξωτερικής και εσωτερικής πραγματικότητας και την κατάργηση της συνέχειας του χρόνου. Οι ελλειπτικές εικόνες αφενός εκφράζουν τον τρόπο με τον οποίο το αφηγηματικό υποκείμενο βιώνει σε υποκειμενικό επίπεδο την ίδια του την πραγματικότητα και αφετέρου καλούν το θεατή να ερμηνεύσει τη δική του ιστορία. Χαρακτηριστικό στοιχείο της γραφής της Μητροπούλου είναι επίσης το βιωματικό στοιχείο που κυριαρχεί παρουσιάζοντας μια διαχρονική αρχετυπική γυναικεία παρουσία, καθώς και ο έντονος πολιτικός της προβληματισμός μέσω του οποίου προσεγγίζει ένα ευρύτερο φιλοσοφικό προβληματισμό για την ύπαρξη και τη βαθύτερη ουσία της ζωής. Όλα τα ανωτέρω χαρακτηριστικά εντάσσουν τη θεατρική γραφή της Μητροπούλου στα πλαίσια της «γυναικείας γραφής», όπως την όρισαν οι γαλλίδες μεταφεμινίστριες Irigaray & Cixous.

Ακόμα μια ξεχωριστή μορφή της γυναικείας δραματουργίας, της οποίας το έργο διαπνέεται από έντονο πολιτικό και φεμινιστικό περιεχόμενο καθώς και πραγματεύεται τις σχέσεις εξουσίας σε κοινωνικό, αλλά και ψυχολογικό επίπεδο είναι η Λεία Βιτάλη. Η Λεία Βιτάλη γεννήθηκε στην Αθήνα, με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη και γονείς μετανάστες, όπως η ίδια τους χαρακτηρίζει. Με σπουδές στη νομική, την ψυχολογία και τη δημοσιογραφία, η Βιτάλη παρακολούθησε επίσης σεμινάρια θεατρικής γραφής και σκηνοθεσίας.

Στα γράμματα εμφανίστηκε το 1986 με το μυθιστόρημα «Άννα Χ», ενώ ακολούθησαν «Η κοιλιά της μεταφράστριας», «Η τρομοκρατία της μνήμης», «Η μυρωδιά του μαύρου», «Το παραμύθι του μεγάλου φόβου», «Σκοτεινές μητέρες» και «Ιερή παγίδα». Η Βιτάλη έχει

γράψει δέκα (10) θεατρικά έργα με τίτλους: «Η Μετακόμιση» (1975), «Η Συνομιλία» (1976), «Ευάννα» (1990), «Τζιν Φιζ» (1991), «Ροστμπίφ» (1993), για το οποίο έλαβε το Κρατικό Βραβείο το 1994 κι έλαβε Διεθνής Τιμητική Διάκριση το 1995, «Θηρία στην Αποθήκη» (1996), «Το Γεύμα» (1998), «Το Μεγάλο Παιχνίδι» (2001), «Αγάπα με!» (2003), «Addio del passato» (2005). Παρόλο που είχε ξεκινήσει να συγγράφει θεατρικά από το 1975 και έλαβε την πρώτη της διάκριση το 1994, την πρώτη εμφάνιση θεατρικού της στη σκηνή του θεάτρου έκανε το 2000 με το έργο της «Το Γεύμα», για το οποίο έλαβε επίσης το Κρατικό Βραβείο Θεατρικού Έργου το 1998 και το οποίο παρουσιάστηκε επί δύο χρόνια στην Αθήνα από τη Θεατρική Σκηνή σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντωνίου και στην Κύπρο το 2003 από το Δημοτικό Θέατρο Λάρνακας σε σκηνοθεσία Άλκη Κρητικού. Στη συνέχεια «Το μεγάλο παιχνίδι», παρουσιάστηκε, εκτός από το θέατρο και στην τηλεόραση στην εκπομπή «Ελληνικά Μονόπρακτα» σε σκηνοθεσία Κ. Κιμούλη και Γ. Γκικαπέπα. Το έργο της «Ροστμπίφ» ανέβηκε στο Λονδίνο στο θέατρο Riverside Studios το 2004 από τον θεατρικό οργανισμό Trojan Horse σε σκηνοθεσία Άλκη Κρητικού και το 2006 από το Δημοτικό Θέατρο Λάρνακας σε σκηνοθεσία Βαρνάβα Κυριαζή και το «Addio del Passato» ανέβηκε στο Θέατρο Εμπρός σε σκηνοθεσία Τάσου Μπαντή το 2005. Η Βιτάλη ασχολήθηκε επίσης με τη διασκευή και τη σκηνοθεσία θεατρικών έργων στο θέατρο της Ραφήνας όπου παρουσίασε τα «Ρωμαίος και Ιουλιέτα στο μπαρ των αγγέλων», «Η σονάτα του σεληνόφωτος» και «Η κυρία του πάθους» (διασκευή από το «Γλυκό πουλί της Νιότης» του Tennessee Williams). Δραστηριοποιήθηκε επίσης στη διδασκαλία δημιουργικής γραφής στο Εργαστήριο Δημιουργικής Γραφής Ραφήνας. Διετέλεσε μέλος της κριτικής επιτροπής για τα τηλεοπτικά βραβεία, υπήρξε μέλος του διοικητικού συμβουλίου της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος, του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου και του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου του Κέντρου Κινηματογράφου, της Εταιρίας Θεατρικών Συγγραφέων, καθώς κι έχει συμμετάσχει σαν ομιλήτρια σε δύο Διεθνή Θεατρικά Συνέδρια με θέμα τον αρχαίο μύθο και τη βία στο σύγχρονο θέατρο.

Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε να σταθούμε στην τοποθέτηση του Κώστα Γεωργουσόπουλου για τα θεατρικά της Βιτάλη ο οποίος αναφέρει στο προλογικό σημείωμα του έργου της¹⁴⁸: «Δεν μπορώ να ισχυριστώ πως διακρίνω μια ηθελημένη εμπρόσθετη απόπειρα να ιδωθούν τα θέματα που επιλέγει με γνώμονα τη γυναικεία ψυχολογία ή την ιδιάζουσα στον τόπο μας θέση της γυναίκας στα κοινωνικά συμφραζόμενα... Συχνά

¹⁴⁸ Λεία Βιτάλη, *Άπαντα Θεατρικά*, Τόμος Α, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 10.

εκπλήσσει στη δραματουργία της μια ωμότητα, μια τόλμη λεκτική, στρατηγικές ανδρών και γυναικών. Ένας έντονος επιθετικός τόνος και ψυχολογικές αναλύσεις αποκαλυπτικές και όχι σπάνια εγκληματικών σχεδίων. Η Βιτάλη θεωρεί ως δεδομένο πάντα, ώστε παρέλκει να το αναλύσει, το δυσλειτουργικό σύστημα μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι συγκρούσεις των δύο φύλων. Εκείνο που την απασχολεί είναι τα αίτια που προκαλούν αυτές τις συγκρούσεις που δεν είναι πάντα καταγωγικά αλλά συγκυριακά.» Το σύνολο του έργου της Βιτάλη όντως δεν θα μπορούσε να ενταχτεί στα πλαίσια της γυναικείας γραφής όπως έχει οριστεί από τις γαλίδες ακαδημαϊκούς. Παρόλα αυτά οι φεμινιστικές της καταβολές διαπνέονται σε όλο της το συγγραφικό έργο από το πρώτο της μυθιστόρημα «Άννα Χ» με θέμα μια νέα γυναίκα που ψάχνει την ταυτότητά της μέσα από τη ρευστότητα του έρωτα στην προσπάθεια της επιβίωσης μετά από ένα τραυματικό διαζύγιο, καθώς και τα μυθιστορήματα «Η κοιλιά της μεταφράστριας» και «Σκοτεινές μητέρες» που πραγματεύονται, όπως καταδεικνύεται εμφανέστατα και στους τίτλους τους τα θέματα από τη γυναικεία οπτική. Όσον αφορά στα θεατρικά της έργα μπορούμε να παρατηρήσουμε πως το «Addio del passato» ένα υπερρεαλιστικό πολύ προσωπικό κείμενο, όπως η ίδια το έχει χαρακτηρίσει έχει ως θέμα το μονόλογο μιας κόρης προς τη νεκρή μητέρα της. Το έργο της «Ευάννα», είναι ένα αποσπασματικό κείμενο σε ονειρική μορφή, το οποίο εκτυλίσσεται στο υποσυνείδητο της πρωταγωνίστριας σε μια δική της προσωπική παράσταση. Τέλος, το «Τζιν Φιζ» είναι η εκδοχή μιας σύγχρονης Φαίδρας και το «Ροστίμπφ» αποτελεί μια σύγχρονη μεταφορά του μύθου της Κλυταιμνήστρας σε μορφή μαύρης κωμωδίας, στο οποίο όπως η ίδια η δραματουργός αναφέρει στην Ιλειάνα Δημάδη σε συνέντευξή της στο περιοδικό Αθηνόραμα¹⁴⁹ «ο έρωτας συγκρούεται με το πεπρωμένο και ανατρέπει το μύθο που θέλει την Κλυταιμνήστρα να σκοτώνει τον Αγαμέμνονα προκειμένου να εκδικηθεί τη θυσία της Ιφιγένειας.» Όλα τα ανωτέρω καταδεικνύουν πως η θεματολογία της Βιτάλη είναι ριζωμένη σε μια συνειδητή γυναικεία φεμινιστική συνείδηση της και η γραφή της αγγίζει μια ευρεία γκάμα από το ωμό ρεαλιστικό στο ρευστό υπερρεαλιστικό.

Άλλη μια δραματουργός της οποία το έργο πραγματεύεται με σατιρικό τρόπο και καυστικά σχόλια τη θέση και το ρόλο της γυναίκας στην Ελλάδα είναι η Μίνα Πέτρου-Βενετσάνου. Η Μίνα Πέτρου-Βενετσάνου γεννήθηκε στην Περαιχώρα Κορινθίας το 1943,

¹⁴⁹ <http://www.athinorama.gr/theatre/articles/?id=1294> Ημερομηνία πρόσβασης [9/7/2009].

μεγάλωσε στο Λουτράκι κι εν συνεχεία εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Εργάστηκε ως γραμματέας σε πολλές βιομηχανικές εταιρείες. Στα γράμματα πρωτοεμφανίστηκε το έτος 1966, εκδίδοντας την πρώτη ποιητική της συλλογή «Επί Πορείας». Ακολούθησαν ποικίλες ποιητικές συλλογές και θεατρικά έργα. Η Πέτρου-Βενετσάνου υπήρξε μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών, της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και μέλος του Κέντρου Έρευνας και Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου καθώς και του Δ.Σ. του Λυσίππειου Πνευματικού Κέντρου της Νομικής Αυτοδιοίκησης Κορινθίας. Επίσης, υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Κορινθίων Συγγραφέων.

Έγραψε τα θεατρικά έργα: «Ζήτημα Συνηθείας» (1978), «Το Πάθος και η Νύκτα» (1979), «Οι Μεγάλοι της Γης» (1980), «Το Γιο-Γιο» (1985), το οποίο και έλαβε το Κρατικό Βραβείο για Δόκιμους Συγγραφείς το έτος 1986 από το Υπουργείο Πολιτισμού, «Η Μπλόφα» (1991) για το οποίο έλαβε τον έπαινο Θεατρικού Διαγωνισμού της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών για το έτος 1996 εις Μνήμην «Μάρκου Αυγέρη» – Διαθήκη Έλλης Αλεξίου, το «Μπέμπα και Κυρία» και «Εγώ είμαι Σταρ» τα οποία παρουσιάστηκαν σε ενιαία θεατρική παράσταση μαζί με άλλα δύο μονόπρακτα με γενικό τίτλο «Τέσσερις γυναίκες στο σφυρί», το 2000 στο θέατρο «Ζωή» της Ζωής Παπαδοπούλου στην Αθήνα. Τα έργα της Πέτρου-Βενετσάνου έχουν παρουσιαστεί στην Αθήνα αλλά και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας.

Μια ακόμα ηθοποιός που συνέβαλε στη ελληνική δραματουργία είναι η Έφη Παπαθεοδώρου, η οποία γεννήθηκε στο Αγρίνιο το 1938. Φοίτησε στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών κι εν συνεχεία ακολούθησε το Πειραιϊκό Θέατρο παρουσιάζοντας τραγωδίες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η Παπαθεοδώρου έζησε για μεγάλο διάστημα στον Καναδά, όπου παρακολούθησε Αγγλική Φιλοσοφία στο πανεπιστήμιο Sir George Williams του Μόντρεαλ. Με την επιστροφή στην Ελλάδα, παράλληλα με την ενασχόλησή της με το θέατρο, δίδαξε και την αγγλική γλώσσα. Ως ηθοποιός η Έφη Παπαθεοδώρου συνεργάστηκε με γνωστούς θιάσους όπως της Λαμπέτη, του Βεργή, και του Κατράκη. Συνέγραψε διηγήματα, παιδική λογοτεχνία, μεταφράσεις και τρία θεατρικά έργα με τίτλους: «Ο θάνατος του Θεού» το 1978, «Ο διάλογος» και «Ο θάνατος της Ηλέκτρας» το 1982.

Την ίδια περίοδο άλλη μια λογοτέχνης η οποία συγγράφει θεατρικά έργα είναι η Κλεοπάτρα Πρίφτη, η οποία είχε και φιλικές σχέσεις με την Έλλη Αλεξίου, όπως ανέφερε και η ίδια στο βιογραφικό της. Η Πρίφτη γεννήθηκε στην Αμερική, αλλά η καταγωγή της ήταν από την Κρήτη, στην οποία και επέστρεψε με την οικογένειά της στα παιδικά της χρόνια.

Φοίτησε στο Δημοτικό σχολείο και τη Γαλλική σχολή των Χανίων και εν συνεχεία σπούδασε στη Νομική Σχολή Αθηνών και παρακολούθησε μαθήματα μουσικής, μελοδραματικής και διακοσμητικής στην Αθήνα. Η Πρίφτη έγραψε τριάντα τρία (33) βιβλία, εκ των οποίων επτά (7) θεατρικά έργα με τίτλους: «Θέατρο, τρία μονόπρακτα», «Δροσουλίτες», «Ιστορία σε μικρές σκηνές», «Κραυγή του εικοστού αιώνα» και «Θάνατον πατήσας».

Στην ίδια περίοδο συμπεριλαμβάνεται και η Λαύρα Αν. Παπαδοπούλου για την οποία δεν έχουμε σχεδόν κανένα στοιχείο για την προσωπική της ζωή εκτός από τους τίτλους των δυο θεατρικών της: τη Μακεδονίτικη ηθογραφία «Η δύναμις της προσευχής» και το μονόπρακτο «Το κρυφό σχολειό» (1940-1945).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

4.1 Σύσταση σώματος θεατρικών έργων προς ανάλυση

Το εμπειρικό υλικό αυτής της διατριβής, προκειμένου να αναδείξει τις πολιτικές διαστάσεις¹⁵⁰ και την ιδεολογική λειτουργία του θεατρικού λόγου για την εννοιολόγηση του φύλου, αντλεί ενδεικτικά παραδείγματα, αξιοποιώντας ως μελέτη περίπτωσης, δέκα θεατρικά έργα της σύγχρονης νεοελληνικής γυναικείας δραματουργίας. Τα κριτήρια βάσει των οποίων επιλέχθηκαν τα έργα είναι α) η χρονολογική περίοδος, β) η θεματολογία των έργων και γ) θεατρικά έργα που έχουν εκδοθεί ή/και έχουν παρουσιαστεί είτε ως θεατρική παράσταση είτε ως αναλόγιο. Ορίσαμε ως αφετηρία της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας όχι το 1974, τη μεταπολίτευση, αλλά το 1980, όπου σημειώθηκαν σημαντικές κοινωνικοπολιτικές αλλαγές και μια ραγδαία αλλαγή στις κοινωνικές ιεραρχίες στην Ελλάδα, οι οποίες αντικατοπτρίζονται έως ένα βαθμό στη δραματουργία των γυναικών, όπως θα δούμε και στην ανάλυση μας στο πέμπτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής. Ως τελική χρονολογία θέσαμε το 2008, έτος έναρξης της παρούσας διατριβής. Επιλέξαμε, δειγματοληπτικά, έργα που έχουν κεντρικό θέμα τη γυναίκα ή θέματα άμεσα συνδεδεμένα με αυτήν.

4.1.α Προσδιορισμός της χρονολογικής περιόδου

Πρώτο κριτήριο στην επιλογή σύστασης του ερευνητικού μας σώματος υπήρξε ο προσδιορισμός της χρονολογικής περιόδου με την οποία θα ασχοληθούμε: 1980-2008. Επιλέξαμε ως αφετηρία της το έτος 1980, καθώς στην Ελλάδα από το 1980 μέχρι σήμερα έχουν τεθεί σε εφαρμογή θεμελιώδεις νομοθετικές και θεσμικές μεταρρυθμίσεις, υπέρ της ισότητας των δύο φύλων και εναντίον κάθε είδους διακρίσεων εις βάρος του γυναικείου φύλου. Την ίδια περίοδο άλλωστε η Ελλάδα γίνεται κράτος-μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης (1981) και οφείλει να συμβαδίσει με τη νομοθεσία της, καθώς και με τις συμβάσεις άλλων διεθνών

¹⁵⁰ Με τον όρο πολιτικές διαστάσεις αναφερόμαστε στην πολιτική διάσταση της κοινωνίας με κύρια έμφαση στην εξουσία. Η εξουσία σε συνδυασμό με το γόητρο και τον πλούτο αποτελούν τα τρία βασικά στοιχεία που δημιουργούν τις κοινωνικές ανισότητες.

οργανισμών όπως το Συμβούλιο της Ευρώπης, των οποίων επίσης είναι μέλος. Από τις πιο σημαντικές αλλαγές που λαμβάνουν χώρα αποτελούν οι νέοι νόμοι που εισάγονται και στοχεύουν στην εξάλειψη των έμφυλων διακρίσεων στην εκπαίδευση και στην εργασία, καθώς και η τροποποίηση του οικογενειακού δικαίου.

Πιο αναλυτικά το 1982 καταργήθηκαν οι έμφυλες διακρίσεις που σχετίζονταν με την εισαγωγή ανδρών και γυναικών στα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα¹⁵¹ και προωθήθηκε η ισότητα των ευκαιριών και για τα δύο φύλα. Το ίδιο έτος καταργήθηκε επίσης η σχολική ποδιά που δήλωνε την ταυτότητα του/της μαθητή/τριας και θεσπίστηκε ο θεσμός του σχολικού επαγγελματικού προσανατολισμού στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, με κύρια κατεύθυνση την προώθηση της ισότητας μεταξύ των δύο φύλων. Τέλος άλλαξε και η κατευθυντήρια γραμμή των σχολικών βιβλίων, με κύριο στόχο την κατάργηση των κοινωνικών και επαγγελματικών στερεοτύπων για τα δύο φύλα.¹⁵²

Το 1982 εισήχθη επίσης στην Ελλάδα η καθιέρωση του πολιτικού γάμου και η κατάργηση της μοιχείας ως ποινικού αδικήματος.¹⁵³ Όσον αφορά την τροπολογία του οικογενειακού δικαίου, το 1983 καταργείται ο θεσμός της προίκας, με τον οποίο η οικογένεια της νύφης ήταν υποχρεωμένη να παρέχει υποχρεωτικά την περιουσία της στο γαμπρό όταν παντρευόταν.¹⁵⁴ Καθιερώνεται επίσης το αμετάβλητο του επωνύμου της γυναίκας μετά το γάμο. Καταργείται η ανδρική αρχηγία και η πατρική εξουσία στο γάμο και στα τέκνα και αντικαθίσταται από την από κοινού γονική μέριμνα. Αναγνωρίζεται το δικαίωμα στην αυτοτελή κατοικία της έγγαμης γυναίκας, της οποίας μέχρι τότε υποχρεωτική κατοικία οριζόταν η κατοικία του συζύγου της. Ορίζεται επίσης η δυνατότητα «αξίωσης συμμετοχής» και για τους δύο συζύγους στην περιουσία που αποκτήθηκε κατά τον έγγαμο βίο¹⁵⁵ και καταργούνται οι νομοθετικές διατάξεις που απαγορεύουν την συμμετοχή των παντρεμένων γυναικών σε συνεταιρισμούς χωρίς τη συμφωνία του συζύγου τους. Θεσμοθετείται το συναινετικό διαζύγιο, καθιερώνεται η χωρίς έμφυλες διακρίσεις ανατροφή και εκπαίδευση

¹⁵¹ Γενική Γραμματεία Ισότητας, *Εθνική Έκθεση της Ελλάδας. Η Κατάσταση των Γυναικών στην Ελλάδα κατά τη Δεκαετία 1984-1994*. Εθνικό Τυπογραφείο, Αθήνα, 1995. σσ. 17-23.

¹⁵² Βλ. ό.π. σσ. 17-23.

¹⁵³ Δήμητρα Παυλάκου. *Το Είδωλο του Καθρέφτη της. Προσέγγιση της Κοινωνικής Θέσης της Γυναίκας στην Ελλάδα*, Ρήσος, Αθήνα, 1991, σ. 37.

¹⁵⁴ Γενική Γραμματεία Ισότητας, *Εθνική Έκθεση της Ελλάδας. Η Κατάσταση των Γυναικών στην Ελλάδα κατά τη Δεκαετία 1984-1994*. Εθνικό Τυπογραφείο, Αθήνα 1995. σσ. 23-29.

¹⁵⁵ Βλ. ό.π., σσ. 23-29.

των παιδιών και εξομοιώνονται τα δικαιώματα των παιδιών που γεννήθηκαν εκτός γάμου με αυτά των παιδιών που γεννήθηκαν εντός γάμου.¹⁵⁶ Το 1984 καθιερώνεται η αυτεπάγγελτη δίωξη για το βιασμό, ο οποίος ορίζεται ως κακούργημα.¹⁵⁷

Την ίδια χρονολογική περίοδο εισάγονται νομοθετικές ρυθμίσεις που αφορούν και τα εργασιακά δικαιώματα των γυναικών. Κατοχυρώνεται το δικαίωμα ίσης αμοιβής και ίσης μεταχείρισης των γυναικών με τους άνδρες στην επαγγελματική απασχόληση και ξεκινούν να εφαρμόζονται νόμοι που αφορούν την ισότητα των δύο φύλων στις εργασιακές σχέσεις.¹⁵⁸ Θεσπίζεται η απαγόρευση της διάκρισης εις βάρος των εργαζομένων με οικογενειακές υποχρεώσεις, όπως η μη πρόσληψη μιας εγκύου γυναίκας. Κατοχυρώθηκαν επίσης τα δικαιώματα για άδεια και επίδομα γάμου, μητρότητας και λοιπών οικογενειακών υποχρεώσεων.¹⁵⁹

Ως τελική χρονολογία συγγραφής των υπό εξέταση θεατρικών έργων ορίστηκε το 2008, έτος έναρξης της παρούσας διατριβής και αυτό εξαιτίας της ανάγκης να θέσουμε-ασφαλώς τεχνητά- ένα τέλος στην ερευνητική μας διαδικασία με δεδομένη την πλούσια και συνεχώς αυξανόμενη εργογραφία των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών στη σύγχρονη εποχή και ταυτόχρονα λαμβανομένων υπόψη των περιορισμών της παρούσας εργασίας.

4.1.β Θεματολογία και περιλήψεις των προς ανάλυση έργων

Δεύτερο κριτήριο για την επιλογή του corpus της έρευνας μας αποτέλεσε η θεματολογία των έργων. Πιο συγκεκριμένα επιλέξαμε έργα που το θέμα τους έχει άμεση σχέση με το κοινωνικό φύλο, τη γυναίκα ή ζητήματα που σχετίζονται με αυτήν, όπως προξενιό, γυναικεία εργασία, γυναικεία ομοφυλοφιλία κ.ά., καθώς η ανωτέρω θεματολογία υποδηλώνει πως συντελείται μια συνειδητή προσπάθεια από την πλευρά των γυναικών δραματουργών να προβάλλουν τις απόψεις τους και να πραγματευτούν τη συγκεκριμένη προβληματική από τη δική τους οπτική γωνία.

¹⁵⁶ Βλ. ό.π. σσ.23-29.

¹⁵⁷ <http://users.otenet.gr/~scoutari/keimena/via.html> Ημερομηνία πρόσβασης [13/9/2011].

¹⁵⁸ Σταματίνα Γιαννακούρου, *Η Ισότητα μεταξύ ανδρών και γυναικών στις συλλογικές διαπραγματεύσεις και τις συλλογικές συμβάσεις: Μελέτη στο επίπεδο του Κλάδου*, Κέντρο γυναικείων ερευνών και μελετών, Διοτίμα, Αθήνα, Ιούλιος 1999, σσ. 12-13.

¹⁵⁹ Χριστίνα Αθανασιάδου, *Νέες γυναίκες με πανεπιστημιακή μόρφωση και η συμφιλίωση της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας στο σχεδιασμό της ενήλικης ζωής*, Διδακτορική διατριβή Τμήμα Ψυχολογίας Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002, σσ.108-111.

Πιο συγκεκριμένα η κωμωδία της Μαρίας Κονδύλη και Θάλειας Ασλανίδου «Φυτό εσωτερικού χώρου» αποτυπώνει τη γυναικεία ψυχοσύνθεση από τη σκοπιά τριών μικροαστών γυναικών και ενός άνδρα. Κεντρικά θέματα του έργου είναι οι σχέσεις μεταξύ των γυναικών, οι οικογενειακές σχέσεις, ο ρόλος της μητέρας και η γυναικεία μοναξιά.

Σε μια παραλία παρακολουθούμε στιγμιότυπα από τους οικογενειακούς διαπληκτισμούς δύο συννυφάδων, καθώς προσέχουν δύο μικρά παιδιά στην εξοχή, τη μοναξιά μιας νεαρής γυναίκας, η οποία προσπαθεί επίμονα, αλλά μάταια να επικοινωνήσει με κάποιον μέσω του κινητού της τηλεφώνου, την απομόνωση μια ηλικιωμένης γυναίκας που ψάχνει για παρέα, τις εξομολογήσεις ενός νεαρού άνδρα που ψάχνει την αγαπημένη του και το λόγο μιας μητέρας που απέσπασε το βραβείο της καλύτερης μητέρας. Όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα της πρώτης παράστασης, η γυναίκα εξακολουθεί να είναι τόσο στην ιδιωτική σφαίρα του σπιτιού της όσο και στις σχέσεις της στη δημόσια σφαίρα ως: «φυτό εσωτερικού χώρου, συνηθισμένο να ζει με λίγο χώμα, λίγο αέρα, λίγο νερό».¹⁶⁰

Κεντρικό θέμα του έργου «Σκίστε τη Γάτα» της Καρίνας Ιωαννίδου είναι οι σεξιστικές διακρίσεις εις βάρος της γυναίκας στον εργασιακό τομέα, η μάστιγα της ανεργίας και η γυναικεία πάλη, ο αγώνας μια μητέρας για την επιβίωση αυτής και των παιδιών της. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα εργοστάσιο σιδηρουργίας, όπου μια μάνα με τα δύο της παιδιά κάνουν απεργία πείνας για να κερδίσουν την εργατική αποζημίωση που τους αντιστοιχεί και την οποία ο εργοδότης αρνείται να καταβάλει. Η μάνα, στη συνέχεια, προσπαθεί να διαπραγματευτεί με τον εργοστασιάρχη και να διεκδικήσει τη θέση εργασίας του αποθανόντα συζύγου της ούτως ώστε να μπορέσει να ζήσει την οικογένεια της, αλλά εκείνος της το αρνείται κατηγορηματικά με μοναδικό του επιχείρημα πως είναι γυναίκα και μια γυναίκα δεν μπορεί να εργάζεται ως φύλακας. Η μάνα τελικά μεταμφιέζεται στον ανειδίκευτο εργάτη Αργύρη και καταφέρει να κερδίσει και να διακριθεί στην «ανδρική» αυτή θέση εργασίας σε ένα καθαρά ανδροκρατούμενο επαγγελματικό χώρο.

«Η Μπλόφα» της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου είναι ένα θεατρικό έργο που περιστρέφεται θεματικά γύρω από την οικογένεια, το γάμο, την έκτρωση και τη διαφθορά στον εργασιακό χώρο. Στο έργο απεικονίζονται με ρεαλισμό οι παραδοσιακοί ρόλοι των δύο

¹⁶⁰ Μάρια Κονδύλη & Θάλεια Ασλανίδου, *Φυτό εσωτερικού χώρου*, Πρόγραμμα Θεάτρου Στοά, Αθήνα 1981.

φύλων της ελληνικής κοινωνίας του '90 και οι μεταξύ τους σχέσεις εξουσίας. Ο Σάκης, ιδιοκτήτης εταιρείας ελαιόλαδου και παιδικός φίλος της Αμαλίας και του δεύτερου συζύγου της, αλλά και υπαλλήλου του Φίλιππα, επιθυμεί να παντρευτεί την κατά πολύ νεότερη του κόρη της Αμαλίας, Κατερίνα. Με αυτήν την αφορμή ξεκινά μια διαμάχη μεταξύ του θετού πατέρα της Κατερίνας Φίλιππα και του εργοδότη του Σάκη που οδηγεί στην αποκάλυψη της νοθείας του ελαιόλαδου από την εταιρεία του Σάκη. Οι ανταγωνιστικές σχέσεις ηγεμονικού ανδρισμού μεταξύ των δύο ανδρών με αφορμή την τιμή της Κατερίνας, καθώς και η παθητικότητα της μητέρας Αμαλίας, ανακλούν τις βαθιά ριζωμένες συντηρητικές αντιλήψεις των ηρώων που είναι παγιδευμένοι σε ένα καταπιεστικό πατριαρχικό σύστημα.

Το έργο «Κορίτσι Γυναίκα Ερωμένη Μαμά» της Αλμπέρτας Τσοπανάκη είναι μια σύγχρονη κωμωδία που έχει ως κύριο θέμα της τους πολλαπλούς ρόλους της σύγχρονης γυναίκας στην ελληνική κοινωνία. Το έργο λαμβάνει χώρα σε ένα σύλλογο γυναικών όπου οι επτά γυναίκες-μέλη του, όλων των κοινωνικών στρωμάτων και μορφωτικού επιπέδου, ετοιμάζονται να γιορτάσουν τη μέρα της γυναίκας. Μέσα από τις συζητήσεις και διενέξεις τους αποκαλύπτονται ζητήματα καθημερινά και ταυτόχρονα σημαντικά για τις ζωές των γυναικών όπως η γυναικεία σεξουαλικότητα, η γυναικεία ανταγωνιστικότητα, η απιστία, η εργασία και οι πιέσεις της και η ομοφυλοφιλία.

Το έργο της Χρύσας Σπηλιώτη «Ποιος Ανακάλυψε την Αμερική» απεικονίζει τις ζωές δύο γυναικών από την παιδική τους ηλικία μέχρι τα βαθιά γεράματα. Παρακολουθούμε τις προσωπικές ιστορίες των δύο πρωταγωνιστριών, οι οποίες στο πέρασμα του χρόνου αλλάζουν ιδέες, αντιλήψεις και ρόλους. Ανάμεσα τους κυριαρχεί η σκιά του αόρατου άνδρα, εραστή, συζύγου και προδότη. Κύρια θέματα του έργου αποτελούν η γυναικεία φιλία, ο έρωτας, ο γάμος και η απιστία σε ένα γυναικείο ταξίδι προς την ανακάλυψη της Αμερικής ως της 'άγνωστης εσωτερικής ηπείρου', όπως αναφέρει και η συγγραφέας του έργου σε συνέντευξή της¹⁶¹.

Θέμα του έργου της Χριστιάνας Λαμπρινίδη, «Lesbian Blues», όπως δηλώνεται και από τον τίτλο του, είναι η γυναικεία ομοφυλοφιλία. Το «Lesbian Blues» είναι ένα έργο γραμμένο από γυναίκες ομοφυλόφιλες υπό τη δραματουργική καθοδήγηση της δραματουργού

¹⁶¹ <http://www.e-go.gr/timeout/article.asp?catid=18205&subid=2&pubid=5549595> Ημερομηνία πρόσβασης [30/11/2009].

Χριστιάνας Λαμπρινίδη. Οι γυναίκες μοιράζονται σε μια αφαιρετική και συμβολική γλώσσα τις προσωπικές τους εμπειρίες και απόψεις για θέματα όπως η γυναικεία σεξουαλικότητα, το γυναικείο σώμα, η μητρότητα, οι οικογενειακές σχέσεις και γενικότερα ο συναισθηματικός κόσμος της γυναίκας ομοφυλόφιλης.

Το έργο της Μέλπως Ζαρόκωστα «Δύο κοπέλες μόνες!» περιστρέφεται γύρω από τη ζωή της ηλικιωμένης αλλά δραστήριας και μαχητικής Αντιγόνης. Η Αντιγόνη είναι ιδιοκτήτρια ενός μικρού εναλλακτικού ραδιοφωνικού σταθμού, ο οποίος στεγάζεται στο σπίτι της. Μοναδικός υπάλληλος του ραδιοφωνικού σταθμού είναι ο βορειοηπειρώτης Θανάσης, που στην πορεία του έργου μαθαίνουμε πως είναι γιος της χωρίς να το γνωρίζει ούτε ο ίδιος. Η επίσκεψη της Ελένης, της γυναίκας του αδερφού της ταράζει τα νερά με το απειλητικό μήνυμα που φέρνει για το αναγκαστικό κλείσιμο του σταθμού της Αντιγόνης επειδή οι ιδέες που μεταδίδονται 'ενοχλούν'. Κεντρικά θέματα που πραγματεύεται το έργο είναι η γυναίκα της τρίτης ηλικίας και η εργασία, τα εναλλακτικά μοντέλα μητρότητας και η ελεύθερη διακίνηση ιδεών.

Το θεατρικό ποίημα της Καλλιόπης Στυλιανής Εξάρχου «Ονομάζομαι...γυναίκα» αποτελεί έναν εσωτερικό μονόλογο, την προσωπική παράσταση μιας γυναίκας η οποία νοσταλγώντας το παρελθόν εξομολογείται τους φόβους, τις καταπιεσμένες επιθυμίες και τα όνειρα της. Κεντρικά θέματα που φωτίζει το έργο είναι η γυναικεία επιθυμία, η γυναικεία σεξουαλικότητα και η γυναικεία καταπίεση.

«Η ωραία θυμωμένη» της Λένας Διβάνη είναι ένα έργο που καταπιάνεται με το κοινωνικό φύλο και καυτηριάζει τους κοινωνικούς ρόλους της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Μέσα από τη χρήση της μπρεχτικής τεχνικής της αποξένωσης οι δύο νεράιδες, η καλή και η κακή Ρόζα και Κασσάνδρα, αντίστοιχα, παρακολουθούν, σχολιάζουν και ανακατεύονται με τις ζωές του Κοριτσιού και του Αγοριού που βρίσκονται σε ένα μπαρ και προσπαθούν να γνωριστούν καλύτερα. Η Διβάνη με εύστοχο τρόπο παρουσιάζει την κοινωνική περσόνα του φύλου, την οποία κάνει να συναναστρέφεται με την προσωπική φωνή και τις πραγματικές σκέψεις των καθημερινών ηρώων του έργου και με αυτόν τον τρόπο αποδομεί τη φύση της κατασκευής του κοινωνικού φύλου ως περσόνας. Με αφορμή την απουσία του πρίγκιπα, ο οποίος δεν έρχεται με τίποτα να παίξει το ρόλο, ο θίασος αποφασίζει η ωραία κοιμωμένη να μεταμορφωθεί σε ωραία θυμωμένη και να αυτοσχεδιάσει. Η απουσία του πρίγκιπα δεν επιτρέπει στην προκατασκευασμένη στερεοτυπική ιστορία να

πραγματοποιηθεί/ αναπαραχθεί. Ως εκ τούτου η ωραία θυμωμένη αυτοσχεδιάζει ξεφεύγοντας από και καταδεικνύοντας ταυτόχρονα τους κατασκευασμένους ρόλους που καταπιέζουν και τα δύο φύλα σε όλα τα επίπεδα.

Το έργο της Λούλας Αναγνωστάκη «Διαμάντια και μπλουζ», επικεντρώνεται στη ζωή μιας εκκεντρικής και πολύ δυναμικής γυναίκας που αυτοματαιώθηκε. Παρακολουθούμε στιγμιότυπα από τη ζωή της Άννας, τη σχέση της με την κόρη της Ειρήνη, η οποία είναι μέλος μιας μουσικής μπάντας που θα λάβει μέρος σε ένα διαγωνισμό με ένα ποίημα που γράφτηκε για την Άννα από ένα προδομένο έφηβο. Μια γυναίκα που φοράει ένα διαμαντένιο κολιέ και κάνει επίσκεψη στο σπίτι της Άννας γίνεται η αφορμή για να ανατραπεί η καθημερινότητα της, καθώς ο σύζυγός της Γιάγκος την ερωτεύεται παράφορα και επιθυμεί να χωρίσει και να πάει να ζήσει μαζί της. Κεντρικά θέματα του έργου είναι η γυναικεία μοναξιά, οι σχέσεις εξουσίας των δύο φύλων στον έρωτα, το γάμο και την οικογένεια και η απιστία. Ο λόγος της Αναγνωστάκη είναι ξεκάθαρα πολιτικός και σκιαγραφεί γλαφυρά την ψυχοσύνθεση μιας γυναίκας που αυτοκαταναλώθηκε στο τίποτα, σκιαγραφώντας παράλληλα τη σύγχρονη ελληνική κοινωνική πραγματικότητα και όλες τις αντιφάσεις που την περιβάλλουν.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι η θεματολογία των δέκα έργων καλύπτει ένα ευρύ φάσμα θεμάτων που αφορούν άμεσα τη γυναίκα, τη ζωή της και τους ρόλους που αναγκάζεται να υιοθετήσει ή καταφέρνει να ξεφύγει από αυτούς. Καθώς το ερευνητικό υλικό με θεματολογία τη γυναίκα είναι πλούσιο, όπως είδαμε και στην τελευταία ενότητα του τέταρτου κεφαλαίου μας πιο διεξοδικά, παρουσιάζοντας τις ζωές και τα έργα των σύγχρονων Ελληνίδων γυναικών δραματουργών, τα συγκεκριμένα δέκα έργα επιλέχτηκαν δειγματοληπτικά από ένα πλούσιο σώμα έργων, ούτως ώστε να γίνει μια εις βάθος ανάλυση των ιδεολογιών που τα περιβάλλουν σε σχέση με το κοινωνικό φύλο.

4.1.7 Πρώτη παρουσίαση και πρώτη έκδοση των προς ανάλυση έργων

Κριτήριο επίσης στην επιλογή του ερευνητικού μας υλικού ήταν θεατρικά έργα σύγχρονων Ελληνίδων δραματουργών που έχουν εκδοθεί ή και παρουσιαστεί μέσα στην επιλεγμένη χρονική περίοδο. Θεωρούμε πως προορισμός ενός θεατρικού έργου είναι κατ'αρχήν να παρουσιαστεί σε κοινό. Επίσης το γεγονός ότι ένα έργο παρουσιάζεται δημόσια

ή και εκδίδεται σημαίνει πως αφενός η δημιουργός του το έκρινε άξιο για να το προσφέρει στη δημόσια σφαίρα και αφετέρου πως μερίδα της κοινωνίας το αναγνώρισε για να το υποστηρίξει εκδοτικά ή και παραστατικά. Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διατριβής είχαμε την ευκαιρία να γνωρίσουμε πολλές από τις δραματουργούς, κάποιες από τις οποίες μας έδωσαν πολύ αξιόλογα ανέκδοτα έργα τους που δεν έχουν παρουσιαστεί ή εκδοθεί και αποτελούν έργα τα οποία θεωρούμε πως χρήζουν ειδικής μελέτης. Παραθέτουμε παρακάτω τις πρώτες παρουσιάσεις και τις πρώτες εκδόσεις των υπό ανάλυση έργων του ερευνητικού μας σώματος.

Το έργο της Μαρίας Κονδύλη και της Θάλειας Ασλανίδου «Φυτά εσωτερικού χώρου»¹⁶², πρωτοπαρουσιάστηκε στο Θέατρο Στοά στις 6 Οκτωβρίου 1981 στην Αθήνα, σε σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου. Στη συγκεκριμένη παράσταση έπαιξαν και οι δύο συγγραφείς του έργου.

Η κωμωδία της Καρίνας Ιωαννίδου «Σκίστε τη γάτα» κέρδισε το Κρατικό βραβείο το 1987. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος - Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών-Υπερώο στη Θεσσαλονίκη στις 26 Απριλίου 1991, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Παπαμιχάλη.

«Η Μπλόφα» της Μίνας Πέτρου Βενετσάνου κέρδισε τον έπαινο θεατρικού διαγωνισμού της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών για το έτος 1996 εις μνήμην Μάρκου Αυγέρη-διαθήκη Έλλης Αλεξίου. Εκδόθηκε το 2012 από τις εκδόσεις Γκοβόστη στην Αθήνα.

«Η Μπλόφα» πρωτοπαίχτηκε από τη θεατρική ομάδα «Οχληροί» της Κοζάνης το Νοέμβριο του 2007 στο ισόγειο θέατρο του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας στην Κοζάνη, σε σκηνοθεσία Γιώργου Κοντορίκου.

Το έργο της Αλμπέρτας Τσοπανάκη «Κορίτσι... Γυναίκα... Ερωμένη... Μαμά...» παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 25 Ιανουαρίου 2003 στο θέατρο Παραμυθίας στην Αθήνα, σε σκηνοθεσία Αλέξανδρου Λιακόπουλου. Έναν από τους ρόλους των πρωταγωνιστριών ερμήνευσε η συγγραφέας του έργου Αλμπέρτα Τσοπανάκη. Το έργο εκδόθηκε στο πρόγραμμα του θεάτρου Παραμυθίας την ίδια χρονιά.

¹⁶² Η Κυριακή Πετράκου έχει αναφερθεί στο συγκεκριμένο έργο σε εισήγησή της με τίτλο: «Ο γυναικείος λόγος στη ΣΤΟΑ» στην Επιστημονική Διημερίδα με τίτλο: *Θέατρο Στοά, 36 Χρόνια Προσφοράς, Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Έκδοση Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2011 σ. 75.

Το «Ποιος Ανακάλυψε την Αμερική» πρωτοπαρουσιάστηκε στο Αμόρε-Θέατρο του Νότου το 1997, σε σκηνοθεσία Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου. Έναν από τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους ερμήνευσε η συγγραφέας του έργου Χρύσα Σπηλιώτη. Το έργο εκδόθηκε την ίδια χρονιά από τις εκδόσεις Δωδώνη στην Αθήνα. Το 2004 το έργο εκπροσώπησε την Ελλάδα στο Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου στην Κροατία και έχει μεταφραστεί σε έξι γλώσσες: στα αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά, πολωνικά, πορτογαλικά και κροατικά.

Το έργο «Lesbian Blues» έγραψαν οι Μαργαρίτα Ρέμου, Πέρσα Αβραμίδου, Ελεάνα Καζοντζόγλου, Μαίρη Τσαρέα, Άντα Τσαρέα, Άννα Νέου, Κορίνα Σταματοπούλου και Παναγιώτα Παπαδοπούλου, γυναίκες που δεν είχαν προηγουμένως σχέση με το θέατρο. Τη δραματουργική καθοδήγηση των δημιουργικών εργαστηρίων, όπου συμμετείχαν οι γυναίκες συγγραφείς αλλά και την επεξεργασία των κειμένων σε ενιαίο έργο επιμελήθηκε η Χριστιάνα Λαμπρινίδη. Το «Lesbian Blues» παρουσιάστηκε το 1998 στον Τεχνοχώρο της οδού Μαυρομιχάλη στην Αθήνα σε σκηνοθεσία της δραματουργού Χριστιάνας Λαμπρινίδη. Το έργο εκδόθηκε από τις Γυναικείες Εκδόσεις στην Αθήνα, το 1998. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί πως πολλοί εκδοτικοί οίκοι αρνήθηκαν να το εκτυπώσουν καθώς και πολλά έντυπα δεν καταχώρισαν τις πληροφορίες για τη θεατρική παράσταση, ασκώντας με αυτόν τον τρόπο μια αόρατη λογοκρισία. Ωστόσο το έργο διακρίθηκε από τον πολιτιστικό οργανισμό της Βόρειας Ευρώπης Turilac στο πρώτο παγκόσμιο Κογκρέσο με θέμα την ανδρική και γυναικεία ομοφυλοφιλία.

Το έργο της Μέλπω Ζαρόκωστα «Δύο κοπέλες μόνες» παίχτηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Βρετάνια, το 1999, σε σκηνοθεσία Κατερίνας Μαντέλη. Τους πρωταγωνιστικούς ρόλους του έργου ερμήνευσαν η συγγραφέας του Μέλπω Ζαρόκωστα και η Τασσώ Καββαδία. Η Ζαρόκωστα αναφέρει πως έγραψε το έργο ειδικά για την Τασσώ Καββαδία: «όπως της το είχε υποσχεθεί πριν από χρόνια, εφόσον οι απόψεις τους πάνω στο θέμα του ταυτίζονται απόλυτα.»¹⁶³ Το έργο εκδόθηκε από τις εκδόσεις Νεφέλη, το 1999, στην Αθήνα.

Το θεατρικό ποίημα της Καλλιόπης Στυλιανής Εξάρχου «Ονομάζομαι...γυναίκα» παρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε μορφή θεατρικού αναλογίου με ελαφρώς δραματοποιημένη μορφή στις 9 Δεκεμβρίου 2005 από τη θεατρική ομάδα Angelus Novus σε συνεργασία με την ομάδα Λύκη Βυθού στο στούντιο Κοιτώνες του πρώην στρατοπέδου

¹⁶³ Μέλπω Ζαρόκωστα, *Δύο Κοπέλες Μόνες*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1999. Στο οπισθόφυλλο του βιβλίου.

Κόδρα στη Θεσσαλονίκη σε επιμέλεια Παύλου Δανελάτου. Το έργο εκδόθηκε την ίδια χρονιά στη Θεσσαλονίκη από τις εκδόσεις Studio University Press στη Θεσσαλονίκη.

«Η ωραία θυμωμένη» της Λένας Διβάνη πρωτοπαρουσιάστηκε στις 21 Οκτωβρίου 2003 στο θέατρο Τρένο, στο Ρουφ στην Αθήνα, σε παραγωγή και σκηνοθεσία Τατιάνας Λύγαρη. Το έργο υπήρξε επίσης υποψήφιο για το βραβείο του καλύτερου νεοελληνικού έργου του περιοδικού «Αθηνόγραμμα» για τα έτη 2002-2003 και 2003-2004. Εκδόθηκε σε ενιαίο τόμο με τίτλο «Θεατρικά: Η Ωραία Θυμωμένη, Πεντανόστιμη, Οικογενειακό Δίκαιο» από τη σειρά θεάτρου των εκδόσεων Καστανιώτη στην Αθήνα το 2007.

Το έργο της Λούλας Αναγνωστάκη «Διαμάντια και Μπλουζ» παίχτηκε πρώτη φορά από το θίασο Τζένη Καρέζη – Κώστα Καζάκου στο θέατρο Αθήναιον στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 1990, σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου και στους πρωταγωνιστικούς ρόλους την Τζένη Καρέζη και τον Κώστα Καζάκο. Εκδόθηκε στον τόμο με τα θεατρικά της Λούλας Αναγνωστάκη «Θέατρο. Τόμος Γ΄» από τις εκδόσεις Κέδρος το 2008 στην Αθήνα.

4.2 Ανάπτυξη Ερευνητικής Μεθοδολογίας: Κριτική Ανάλυση Λόγου

Επιλέξαμε ως ερευνητική μέθοδο την Κριτική Ανάλυση Λόγου (εφεξής ΚΑΛ), καθώς θεωρείται από ένα σημαντικό αριθμό μελετητών που ασχολούνται με το φύλο πως είναι μια από τις καταλληλότερες μεθόδους για την εις βάθος διερεύνηση και την ανίχνευση της υποκείμενης ιδεολογίας σε λογοτεχνικά κείμενα. Θεωρούμε πως η ΚΑΛ είναι η καταλληλότερη μέθοδος για την ανάλυση του ερευνητικού μας υλικού, καθώς σύμφωνα με την εννοιολόγηση του Fairclough (1989), η κριτική διάσταση της ΚΑΛ υπηρετεί την έννοια της κοινωνικής αλλαγής και χειραφέτησης και ως εκ τούτου αποσκοπεί στο να υπηρετεί τις καταπιεσμένες κοινωνικές ομάδες, κάτι που συνάδει με τους ερευνητικούς στόχους της παρούσας μελέτης. Η κριτική που αναδεικνύει η συγκεκριμένη μέθοδος εστιάζει στην αποκάλυψη του συνόλου των γλωσσικών μέσων που χρησιμοποιούνται για να νομιμοποιήσουν σεξιστικές και ρατσιστικές πρακτικές καθώς και πρακτικές αποκλεισμού στον δημόσιο λόγο. Ως εκ τούτου η ΚΑΛ αποτελεί μια μορφή κοινωνικής δράσης με στόχο την άρση κάθε πρακτικής διακρίσεων.

Η συγκεκριμένη μεθοδολογία προσεγγίζει διεπιστημονικά την ανάλυση του λόγου. Η ΚΑΛ προσεγγίζει τη γλώσσα ως μορφή κοινωνικής πρακτικής και τη μελετά εστιάζοντας

στους τρόπους αναπαραγωγής της κοινωνικής και πολιτικής κυριαρχίας μέσα από τον προφορικό και το γραπτό λόγο.¹⁶⁴ Οι ερευνητές που χρησιμοποιούν την ΚΑΛ δέχονται την αδιάσπαστη σύνδεση γλώσσας και εξουσίας και πιστεύουν πως μέσα από τον προφορικό ή κειμενικό λόγο συγκροτούνται ιδεολογίες, κοινωνικές δομές καθώς και σχέσεις εξουσίας και υποτέλειας και διαμορφώνονται ατομικές αλλά και κοινωνικές ταυτότητες.

Η ΚΑΛ αποτελεί μια «υπεργλωσσική» ή «μεταγλωσσική» μέθοδο, η οποία εξετάζει τη λειτουργία του κειμένου μέσα στο πλαίσιο των κοινωνικών-πολιτισμικών συμφραζόμενων¹⁶⁵, καθώς και μελετά τη γλώσσα ως κοινωνικό σημειωτικό σύστημα¹⁶⁶ μέσω του οποίου δημιουργούνται αναπαραστάσεις και σημασιοδοτήσεις.¹⁶⁷ Σύμφωνα με την ΚΑΛ η ανάλυση του κειμένου είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις πρακτικές των φορέων ή/και των λόγων στις οποίες και ανήκει. Σκοπός της συγκεκριμένης μεθόδου είναι η διερεύνηση και αμφισβήτηση των ιδεολογιών που έχουν φυσικοποιηθεί με την πάροδο του χρόνου και θεωρούνται ως δεδομένες. Για το λόγο αυτό αναλύεται η οργάνωση της γλώσσας πάνω και πέρα από την πρόταση¹⁶⁸ εστιάζοντας στην παραγωγή και την αναπαραγωγή ιδεολογιών που δημιουργούνται μέσα από συγκεκριμένες γλωσσικές χρήσεις. Η ΚΑΛ ουσιαστικά στοχεύει «στην καταγραφή της σχέσης μεταξύ γλώσσας/ κειμένου και κοινωνικών σχέσεων και δομών.»¹⁶⁹

Μέσω της ΚΑΛ μπορεί να επιτευχθεί η πληρέστερη και ουσιαστικότερη διερεύνηση του ερευνητικού υλικού, καθώς ψάχνοντας πέρα από τη γραμματική, το συντακτικό και τις ίδιες τις λέξεις, ο ερευνητής στοχεύει να ανακαλύψει τη σημασία του κειμένου προσεγγίζοντας το λανθάνον περιεχόμενο του και συνδέοντάς το με τα κοινωνικά συμφραζόμενα.¹⁷⁰ Μέσα από τη μελέτη της γλωσσικής επικοινωνίας γίνεται η προσπάθεια να έρθουν στο φως οι αναπαραστάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας στην οποία και

¹⁶⁴ Norman Fairclough, Clive Holes *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Longman 1995, σσ. 23-27.

¹⁶⁵ Όπ., σσ. 70-85.

¹⁶⁶ Michael Halliday *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold. London, 1978. σσ. 36-51.

¹⁶⁷ Gunter Kress, 'Critical Discourse Analysis' in Kaplan R (Ed.), *Annual review of applied linguistics II*, 1990, σσ. 90-102.

¹⁶⁸ M. Stubbs, *Discourse Analysis. The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*. Blackwell Publishers Ltd. Oxford 1983, σσ. 1-13.

¹⁶⁹ Michael Halliday *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold. London 1978, σ. 39.

¹⁷⁰ Norman Fairclough, Clive Holes *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Longman. 1995, σσ. 21-70.

δημιουργούνται και να αποκαλυφθούν οι τρόποι με τους οποίους ο λόγος, ως αλληλεπίδραση μεταξύ γλώσσας και κοινωνίας, συνεπικουρεί στη διαιώνιση και αλλαγή της κοινωνίας.¹⁷¹ Η ΚΑΛ αποτελεί μια μορφή έρευνας που κύριο ενδιαφέρον της είναι να αποκαλύψει τις πρακτικές εκείνες με τις οποίες διατηρείται ο κοινωνικός έλεγχος οδηγώντας στην ανισότητα και τον αποκλεισμό με απώτερο στόχο την κοινωνική αλλαγή.

Τα βασικά γνωρίσματα της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου συνίστανται στα ακόλουθα. Η ΚΑΛ εστιάζει στα κοινωνικά προβλήματα. Ως εκ τούτου ενδείκνυται τόσο για τη μελέτη τους και τον πληρέστερο προσδιορισμό των χαρακτηριστικών τους όσο και για τους μηχανισμούς αναπαραγωγής τους μέσα από συγκεκριμένες λογοπρακτικές. Σύμφωνα με την ΚΑΛ οι πρακτικές λόγου δημιουργούν και αναπαράγουν σχέσεις εξουσίας. Υιοθετώντας τις απόψεις του Γάλλου φιλοσόφου Michel Foucault, οι ερευνητές της ΚΑΛ στοχεύουν να φωτίσουν τις ασυμμετρίες της κοινωνικής ισχύος που παράγονται και αναπαράγονται μέσα από συγκεκριμένες λογοπρακτικές. Οι θεωρητικοί της ΚΑΛ Laclau και Mouffe (1985) υποστηρίζουν ότι ο λόγος εισέρχεται σε όλες τις κοινωνικές πρακτικές συνθέτοντας τόσο την κοινωνία όσο και τον πολιτισμό σε αντίθεση με τον Fairclough, ο οποίος αρνείται την απόλυτη ταύτιση λόγου και κοινωνικής πραγματικότητας θεωρώντας τη δεύτερη μόνο εν μέρει κατασκευασμένη. Σύμφωνα με τη θεωρία της ΚΑΛ, ο λόγος κατασκευάζει τις ιδεολογικές λειτουργίες, οι οποίες διαιωνίζουν τις ασυμμετρίες και ανισότητες του κοινωνικού φύλου, φυλής, κοινωνικής τάξης κ.ά. Οι θεωρητικοί της ΚΑΛ υποστηρίζουν πως ο λόγος διαμορφώνεται από την ιστορικότητα και ως εκ τούτου οι λογοπρακτικές παράγονται και αναπαράγονται σε σχέση με τα ιδεολογικά, κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα της εκάστοτε ιστορικής περιόδου. Το κείμενο. Θεωρούν επίσης πως καθώς το κείμενο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το κοινωνικό περιβάλλον, κάθε ανάλυση κειμένου πρέπει να γίνεται λαμβάνοντας υπόψιν τα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής κατά την οποία παράχθηκε, καθώς και της περιόδου κατά την οποία καταλώνεται. Η ΚΑΛ είναι μια μέθοδος που βασίζεται στην ερμηνεία και την επεξήγηση. Σύμφωνα με την ΚΑΛ όλα τα υποκείμενα λόγου είναι αφενός κοινωνικοί φορείς αφετέρου παραλήπτες μηνυμάτων και μέσα από την αλληλεπίδραση των λόγων συντελείται μια μορφή κοινωνικής δράσης.

¹⁷¹ Ο.π., σσ. 21-70.

Σύμφωνα με το Fairclough, η Κριτική Ανάλυση Λόγου συνδυάζει τρία επίπεδα ανάλυσης.¹⁷² Το πρώτο επίπεδο συνίσταται στην περιγραφή του κειμένου, όπου γίνεται διερεύνηση του λεξιλογίου, της σύνταξης και της γραμματικής του κειμένου καθώς και των δομών του. Το δεύτερο επίπεδο είναι το ερμηνευτικό στο πλαίσιο του οποίου διερευνώνται οι πρακτικές επικοινωνίας μεταξύ των κοινωνικών υποκειμένων και γίνεται ο συσχετισμός της περιγραφής με τις ιδεολογίες, τις κοινωνικές σχέσεις και δομές και γενικότερα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα. Τέλος κατά το τρίτο επίπεδο επιδιώκεται η εξήγηση συνθέτοντας όλα τα ανωτέρω σε ερμηνευτικά σχήματα. Σε αυτό το επίπεδο ο λόγος αντιμετωπίζεται ως κοινωνική πρακτική συμβάλλοντας και διαιωνίζοντας την κοινωνική πραγματικότητα.

Το σημαντικότερο μειονέκτημα της ΚΑΛ αποτελεί η ανυπαρξία ενός σαφώς προσδιορισμένου μεθοδολογικού εργαλείου. Η μεγάλη ελευθερία τρόπων ανάλυσης καθιστούν εξαιρετικά δύσκολο το έργο ενός μη έμπειρου ερευνητή. Η αντικειμενικότητα του ερευνητή περιορίζεται με αυτόν τον τρόπο. Ο εκάστοτε ερευνητής, ο οποίος ερευνά τις αδύναμες κοινωνικές ομάδες είναι πιθανόν, συνειδητά ή ασυνειδητά, να μεροληπτήσει προς όφελος τους απομονώνοντας τις όποιες ιδεολογίες τον συμφέρουν κάθε φορά.

Μπορεί με αυτόν τον τρόπο να υπάρξει διαφοροποίηση των ευρημάτων μεταξύ διαφορετικών ερευνητών. Ως εκ τούτου η διαρκής αναστοχαστικότητα είναι απαραίτητο εργαλείο για την αποφυγή των ανωτέρω περιορισμών και τη μέγιστη αξιοποίηση της συγκεκριμένης μεθοδολογίας για τα πιο έγκυρα και αντικειμενικά ευρήματα.

4.3 Θεματικές κατηγορίες υπό εξέταση

Καθώς αντικείμενο διερεύνησής μας είναι το κοινωνικό φύλο, για τη διεξοδικότερη και εις βάθος ανάλυση της αναπαράστασης του στο πλαίσιο του ερευνητικού μας υλικού χωρίσαμε την έρευνα μας στις ακόλουθες τρεις θεματικές κατηγορίες που αποτελούν κυρίαρχες κατηγορίες για την παραγωγή και αναπαραγωγή των στερεοτυπικών και μη ρόλων των δύο φύλων. Βασικές θεματικές κατηγορίες της ανάλυσης μας ορίστηκαν η οικογένεια, η εργασία και η σεξουαλικότητα. Καθώς η φύση του κοινωνικού φύλου είναι πολυσύνθετη, σε

¹⁷² Norman Fairclough. *Language and Power* (2nd ed.). Longman, New York 2000, σσ. 183-189.

αρκετές περιπτώσεις κατά την ανάλυσή μας εντοπίσαμε θέματα που εντάσσονται σε δύο ή και στις τρεις παραπάνω κατηγορίες. Σε αυτήν την περίπτωση επιλέξαμε να αναφερθούμε στην ανάλυσή μας σε όλες τις θεματικές κατηγορίες αλλά να το εντάξουμε στην κατηγορία που αναφερόταν πιο εκτενώς και υπερίσχυε σε σχέση με τις άλλες.

4.3.α Οικογένεια

Στην κατηγορία αυτή θα εξεταστούν οι ρόλοι των δύο φύλων στην οικογένεια. Πιο συγκεκριμένα θα διερευνηθεί ο ρόλος της μητέρας, του πατέρα, της κόρης κ.ά. Έμφαση θα δοθεί επίσης στις συμβολικές σχέσεις των δύο φύλων, όπως για παράδειγμα ο άνδρας σε παραδοσιακούς/στερεότυπους ρόλους ως κυρίαρχος *pater familias* και πλάι του η γυναίκα τροφός, πυλώνας της οικογένειας και άγγελος του σπιτιού. Θα διερευνηθεί επίσης ο, ανά φύλο, συζυγικός καταμερισμός εργασίας των άμισθων οικιακών εργασιών και της ανατροφής των παιδιών.

4.3.β Εργασία

Στο πλαίσιο της ενότητας «εργασία» θα εξεταστούν οι εργασιακοί ρόλοι ανδρών και γυναικών, το είδος εργασίας ανά φύλο, οι αντιλήψεις για το διαχωρισμό σε γυναικεία και ανδρικά επαγγέλματα, ο, ανά φύλο, καταμερισμός εργασίας, η ίση ή άνιση κατανομή εργασιακών καθηκόντων ανά φύλο, οι τυχόν διακρίσεις εις βάρος του ενός ή του άλλου φύλου στο πλαίσιο της εργασίας καθώς και η σεξουαλική παρενόχληση στον εργασιακό χώρο.

4.3.γ Σεξουαλικότητα

Στην κατηγορία αυτή θα εξεταστούν τα δύο φύλα σε σχέση με τις μεταξύ τους σχέσεις επιθυμίας ή/και μίσους, το σεξουαλικό τους προσανατολισμό, καθώς και τις αντιλήψεις που φέρουν για την ετεροφυλοφιλία και την ανδρική και γυναικεία ομοφυλοφιλία. Θα μελετηθούν επίσης έννοιες, οι οποίες συνδέονται με τη σεξουαλικότητα, όπως η παρθενία και η πορνεία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

5.1 Ρόλοι των δύο φύλων στην οικογένεια

Σε αυτήν την ενότητα θα εξετάσουμε το εμπειρικό υλικό της έρευνας, χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της ανάλυσης λόγου για να διερευνήσουμε τον τρόπο αναπαράστασης των δύο φύλων στην οικογένεια. Χωρίζουμε την ανάλυση μας ανά θεατρικό έργο ώστε να μπορέσουμε να εντοπίσουμε πιο ολοκληρωτικά και με λεπτομέρεια το ευρύ φάσμα ζητημάτων που σχετίζονται με τη συγκεκριμένη θεματική ενότητα. Τέλος τα αναλυόμενα έργα παρατίθενται με χρονολογική σειρά ξεκινώντας από το παλιότερο και καταλήγοντας στο πιο σύγχρονο στο πλαίσιο της χρονολογικής περιόδου που εξετάζουμε.

Φυτά Εσωτερικού Χώρου της Μαρίας Κονδύλη και Θάλειας Ασλανίδου (1981)

1^ο Απόσπασμα ¹⁷³

Ντίνα: Γιαννάκη, βρε Γιαννάκη φύγε επιτέλους από κει! Θα σε σκοτώσει ο πατέρας σου το βράδυ που θα έρθει. Συνέχεια στον ήλιο κάθεσαι. Βάλε το καπέλο σου βρε!

Ντίνα: Ελένη, να τα πεις όλα του Στέφανου το βράδυ.

Στο ανωτέρω απόσπασμα παρακολουθούμε τη μητέρα του Γιαννάκη Ντίνα, να προσπαθεί να πείσει το γιο της Γιαννάκη να σταματήσει να κάθεσαι στον ήλιο. Αφού κατ' αρχήν του δώσει μια άμεση εντολή, όπως φαίνεται από τη χρήση της προστακτικής «φύγε» στην emphatic πρόταση στην οποία χρησιμοποιεί δύο φορές το όνομα του «Γιαννάκη, βρε Γιαννάκη φύγε επιτέλους από κει!», στη συνέχεια χρησιμοποιεί μια απειλή. Ισχυρίζεται πως θα τον σκοτώσει ο πατέρας του το βράδυ που θα έρθει κοντά τους. Η χρήση της μορφής του πατέρα ως απειλητικής για να συνετιστεί και να υπακούσει ο γιός υποδηλώνει την αδυναμία της μητέρας να επιβληθεί στο γιό της. Η Ντίνα νιώθει πως έχει ανάγκη κάποιου υψηλότερου *status* από την ίδια και γι' αυτό χρησιμοποιεί τη μορφή του πατέρα για να του επιβληθεί. Η οικογένεια που περιγράφεται εδώ είναι μια παραδοσιακά πατριαρχική οικογένεια, όπου η

¹⁷³ Μάρια Κονδύλη & Θάλεια Ασλανίδου, *Φυτά Εσωτερικού Χώρου*, Θέατρο Στοά, Αθήνα 1981, σ. 4.

μητέρα βρίσκεται με τα παιδιά στη θάλασσα, ο πατέρας απουσιάζει και από τα λεγόμενα της Ντίνας υποθέτουμε πως είναι στη δουλειά.

Οι αντιλήψεις λοιπόν είναι καθαρά στερεοτυπικές: η μητέρα δεν μπορεί να επιβάλει την τάξη χωρίς τη συνδρομή του ισχυρού πατέρα. Παρατηρούμε λοιπόν ότι η κουνιάδα της Ντίνας, Ελένη προτρέπει τη Ντίνα να μεταφέρει τα συμβάντα στον άνδρα της όπως φαίνεται από τη χρήση της βουλευτικής πρότασης: «Να τα πεις όλα του Στέφανου το βράδυ.» Η παρότρυνση αυτή της Ελένης υποδηλώνει το γεγονός ότι τόσο η Ντίνα όσο και η Ελένη είναι ανίσχυρες να επιβληθούν στον άτακτο μικρό Γιαννάκη χωρίς τη συνδρομή του πατέρα. Και σ' αυτό το σημείο διαπιστώνεται το αίσθημα της αδυναμίας σε σχέση με το ανδρικό φύλο που έχουν αυτά τα δύο γυναικεία υποκείμενα.

2^ο Απόσπασμα ¹⁷⁴

Ελένη: Έχει δείξει ενδιαφέρον.

Ντίνα: Για σένα;

Ελένη: Αυτό μόνο σου λέω.

Ντίνα: Μα ο Παρμενίων έρχεται εδώ με τη Σούλα. Αρραβωνιάστηκε Ντίνα μου.

Ελένη: Με ποια Σούλα έρχεται, και τι του είναι η Σούλα του Παρμενίωνα και έρχεται με τη Σούλα; Και πως επιτρέπεις εσύ, εσύ εσύ είσαι κυρία, κυρία Τριανταφύλλου είσαι εσύ και επιτρέπεις να έρχεται ο ένας και ο άλλος με την καθεμιά που βρίσκει στο δρόμο;

Ντίνα: Εγώ, εγώ είμαι κυρία Τριανταφύλλου και δεν επιτρέπω να φέρνουν τη μια και την άλλη στο σπίτι μου, αλλά η κοπέλα είναι αρραβωνιαστικιά του.

Ελένη: Σταμάτα παιδί μου αρραβωνιαστικιά του. Και πότε αρραβωνιάστηκε; Εσύ είδες καμιά γιορτή; Ο Παρμενίων είναι κύριος. Αυτή είναι ένα τσουλί που σέρνει από δω κι από κει και λέει η αρραβωνιαστικιά του για να μην την εκθέσει. Δεν υπάρχει τίποτα άλλο κι εγώ δεν μιλάω στο βρόντο.

Το παραπάνω απόσπασμα της συζήτησης ανάμεσα στη Ντίνα και την Ελένη μας δίνει μια σαφή εικόνα της αξίας που έχουν γι' αυτές ο γάμος και ο αρραβώνας. Η Ελένη θεωρεί πως ο Παρμενίωνας ενδιαφέρεται ερωτικά για αυτήν. Η Ντίνα την πληροφορεί πως έχει

¹⁷⁴ Ο.π., σσ. 8-9.

αρραβωνιαστεί με τη Σούλα. Η Ελένη αρνείται να το δεχτεί και κατηγορεί τη Ντίνα που δέχεται στο σπίτι της μη λογοδοσμένα ζευγάρια, όπως φαίνεται από την ερωτηματική πρόταση «Και πως επιτρέπεις εσύ, εσύ εσύ είσαι κυρία, κυρία Τριανταφύλλου είσαι εσύ και επιτρέπεις να έρχεται ο ένας και ο άλλος με την καθεμιά που βρίσκει στο δρόμο;» Η τετραπλή επανάληψη της προσωπικής ανωνυμίας ‘εσύ’ χρησιμοποιείται για να τονίσει τον τίτλο της Ντίνας ως κυρίας Τριανταφύλλου και να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι μια κυρία δεν μπορεί να δέχεται στο σπίτι της ‘παράνομα’ ζευγάρια. Η Ντίνα από την πλευρά της συμφωνεί με την αντίληψη της Ελένης και ισχυρίζεται πως δεν δέχεται ‘παράνομα’ ζευγάρια.

Από την ακόλουθη πρόταση της Ελένης παρατηρούμε τις απόψεις της για το ποιόν του Παρμενίωνα. «Ο Παρμενίων είναι κύριος. Αυτή είναι ένα τσουλί που σέρνει από δω κι από κει και λέει η αρραβωνιαστικιά του για να μην την εκθέσει.» Η Ελένη χαρακτηρίζει τον Παρμενίωνα κύριο σε αντιδιαστολή με την αρραβωνιαστικιά του, την οποία χαρακτηρίζει ως τσουλί, υποτιμώντας το ίδιο της το φύλο και ισχυρίζεται πως τη σέρνει από δω κι από κει, και για να μην την εκθέσει κρατάει τους τύπους και την παρουσιάζει ως αρραβωνιαστικιά του. Η αντίληψη ότι μια γυναίκα εκτίθεται όταν κυκλοφορεί με ένα άνδρα χωρίς να είναι λογοδοσμένη είναι στερεοτυπικά πατριαρχική. Παρατηρούμε πως εν αντιθέσει με τον άνδρα, ο οποίος δεν υφίσταται καμία συνέπεια, η γυναίκα μετατρέπεται σε «τσουλί». Διαπιστώνουμε λοιπόν τις καταπιεστικές και ασύμμετρες σχέσεις εξουσίας μεταξύ των δύο φύλων σε μια παραδοσιακά πατριαρχική κοινωνία όπου ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας μέσω του αρραβώνα και του γάμου είναι άγραφος κανόνας και οποιοδήποτε υποκείμενο αποκλίνει από τη στερεοτυπική νόρμα στιγματίζεται.

Σκίστε τη γάτα της Καρίνας Ιωαννίδου (1987)

1^ο Απόσπασμα ¹⁷⁵

Μάνα: ...Ο άντρας μου πέθανε στην υπηρεσία αυτού του ανθρώπου κι εγώ και τα παιδιά μου δικαιούμαστε αποζημίωση για το κακό που μας βρήκε.

¹⁷⁵ Κωνσταντίνα Βέργου, *Σκίστε τη Γάτα*, Λιθογραφία, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 8.

Μάνα: Κι εγώ σας λέω δεν θα κουνήσουμε ρούπι, ακόμα κι αν φέρουνε τα πάνω–κάτω. Κι αν βασιλεύει σήμερα η αδικία πιο πάνω απ’ όλα είναι το δίκιο κι αυτό έβαλα στόχο να γυρέψω. Πώς; Όλα τα σκέφτηκα και όλα τα μέτρησα, πριν φτάσω σ’ αυτήν εδώ τη λύση (...) Ούτε ψωμί λοιπόν, ούτε τροφή για μένα και τα παιδιά μου. Για πόσο; Για όσο χρειαστεί! Ποιος θα λυγίσει πρώτος; Εμείς από τη στέρηση ή οι άνθρωποι απ’ το μακάβριο θέαμα;

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε τη μάνα να διεκδικεί τα δικαιώματά της για αυτήν και τα δύο της παιδιά. Η Μάνα κάνει απεργία πείνας έξω από το σιδηρουργείο που δούλευε ο άντρας της πριν πεθάνει. Από τη φράση της: «Ο άντρας μου πέθανε στην υπηρεσία αυτού του ανθρώπου κι εγώ και τα παιδιά μου δικαιούμαστε αποζημίωση για το κακό που μας βρήκε» παρατηρούμε το δυναμισμό της. Η Μάνα απομακρύνεται από το στερεοτυπικό δίπολο της αδύναμης συναισθηματικής γυναίκας που έχασε τον άνδρα της. Αντίθετα η στάση της, μακριά από το να είναι η στερεοτυπικά παθητική στάση της γυναίκας, την οδηγεί στη διεκδίκηση των δικαιωμάτων της με σθένος. Η αποφαντική πρόταση: «Όλα τα σκέφτηκα και όλα τα μέτρησα, πριν φτάσω σ’ αυτήν εδώ τη λύση» φανερώνει μια προσωπικότητα ανθρώπου με διανοητική δύναμη και ορθολογισμό, χαρακτηριστικά που είναι συνδεδεμένα με την ανδρική φύση και προσωπικότητα. Επίσης η σκληρή δήλωση της Μάνας: «Ούτε ψωμί λοιπόν, ούτε τροφή για μένα και τα παιδιά μου. Για πόσο; Για όσο χρειαστεί!» παραπέμπει σε μια γυναίκα δυνατή και ηρωίδα που στον αγώνα της συμπαρασύρει και τα παιδιά της, αντί να υποχωρήσει εξαιτίας του φόβου μήπως πάθουν κάτι. Επίσης η γενναιότητα και το ψυχικό σθένος που δείχνει την απομακρύνουν από το δίπολο των στερεοτυπικών κανονικοτήτων. Η Μάνα στο συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα νέο πρότυπο δυναμικής, διεκδικητικής και αγωνιστικής γυναίκας που βάζει τα δικαιώματά της πάνω από τους φόβους της και μάχεται για αυτά μέχρι τέλους.

¹⁷⁶ Ο.π., σ. 8.

Η Μπλόφα της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου (1996)

1^ο Απόσπασμα¹⁷⁷

Άννα: Κουράγιο μάνα. Εσύ είσαι για όλους μας!

Αμαλία: (με σημασία) Ναι! Η μάνα είναι πάντα για όλους!

Η κόρη της Αμαλίας, Άννα, μετά από μια έντονη οικογενειακή κρίση, απευθύνεται στη μητέρα της προτρέποντας της να κάνει κουράγιο. Το ουσιαστικό κουράγιο σημαίνει τη σωματική και ψυχική αντοχή που χρειάζεται για να συνεχίσει μια επίπονη προσπάθεια. Στη συνέχεια χρησιμοποιεί την επιφωνηματική πρόταση «Εσύ είσαι για όλους μας!». Η προσωπική αντωνυμία «εσύ» χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει την ύπαρξη της μητέρας σε σχέση με την οικογένειά της. Η πρόθεση «για» που προσδιορίζει το σκοπό πριν από το επίθετο «όλους» που συνοδεύεται από την προσωπική αντωνυμία «μας» παραπέμπει στον προσδιορισμό της οικογένειας. Η Άννα θεωρεί ξεκάθαρα λοιπόν πως ο ρόλος της μητέρας της είναι συνυφασμένος με τη φροντίδα και την επίλυση των προβλημάτων της οικογένειάς της.

Η Αμαλία απαντά καταφατικά στη δήλωση της Άννας. Οι δύο προτάσεις που χρησιμοποιεί είναι και οι δύο επιφωνηματικές για να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι ασπάζεται αυτήν την ιδέα. Η επανάληψη των λόγων της κόρης Άννας σε συνδυασμό με το χρονικό επίρρημα «πάντα» το οποίο προσθέτει, σηματοδοτεί την αντίληψη της μονιμότητας του ρόλου της ως μητέρας σε όλη τη διάρκεια του χρόνου. Η Αμαλία ταυτίζεται με το ρόλο της στερεοτυπικής μητέρας, αντικατοπτρίζοντας το πατριαρχικό πρότυπο, σύμφωνα με το οποίο η γυναίκα -μάνα είναι αφιερωμένη καθ' ολοκληρία και δια παντός στην οικογένεια της.

2^ο Απόσπασμα¹⁷⁸

Φίλιππας: (δυνατά) Γιατί εγώ έφαγα τη ζωή μου εδώ μέσα να μεγαλώνω τα παιδιά ενός άλλου. Ο κουβαλητής σας ήμουν! Τίποτε άλλο!...

Αμαλία: (επιθετικά) Ας έφευγες. Σε κράτησε κανείς με το ζόρι;

Φίλιππας: (επιθετικά) Μόνο δικό μου παιδί δεν μου έκανες. Όλο δικαιολογίες!

Αμαλία: Εσύ δεν το θέλησες!

¹⁷⁷ Μίνα Πέτρου –Βενετσάνου *Η Μπλόφα*, Γκοβόστης, Αθήνα 2007, σ. 99.

¹⁷⁸ *Ο.π.*, σ. 93.

Φίλιππας: Γιατί έβλεπα κατά βάθος δεν το ήθελες εσύ. Σου' κανα το χατήρι! Μωρέ, έπρεπε να σας είχα παρατήσει. Θα' χα στρώσει τη ζωή μου διαφορετικά!

Αμαλία: Εντάξει! Σκότωσέ μας κι εσύ τώρα!

Φίλιππας: (συνεχίζοντας τα προηγούμενα) Εγώ ένας ξένος ήμουνα σ' αυτό το σπίτι! Από υπολογισμό με παντρεύτηκες! Να' χεις έναν πατέρα για τις κόρες σου. Άργησα, αλλά το κατάλαβα!

Η Αμαλία είναι παντρεμένη με το δεύτερο σύζυγο της, το Φίλιππα, και μεγαλώνουν μαζί τις δύο κόρες της από τον πρώτο της γάμο. Ο Φίλιππας απεικονίζεται ως ο κουβαλητής του σπιτιού που ο ρόλος του είναι να φέρνει χρήματα στην οικογένεια. Χαρακτηριστικά αναφέρει «Γιατί εγώ έφαγα τη ζωή μου εδώ μέσα να μεγαλώνω τα παιδιά ενός άλλου.» Από την αιτιολογική πρόταση του Φίλιππα παρατηρούμε τη δυσaréσκεια του να μεγαλώνει δύο παιδιά τα οποία δεν είναι βιολογικά του παιδιά. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως ο Φίλιππας ταυτίζει την έννοια του πατέρα με το βιολογικό πατέρα και όχι με την έννοια του πατέρα που μεγαλώνει δύο παιδιά. Ο Φίλιππας αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως τον κουβαλητή της οικογένεια όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στην επιφωνηματική πρόταση που χρησιμοποιεί: «Ο κουβαλητής σας ήμουνα!» Η δεύτερη επιφωνηματική πρόταση που ακολουθεί «Τίποτε άλλο!...» σηματοδοτεί τη δυσaréσκεια του Φίλιππα με το ρόλο του κουβαλητή που έχει αναλάβει.

Η Αμαλία του απαντά πως μετά από δική του επιλογή έμεινε μαζί τους. Ο Φίλιππας συνεχίζει να κατηγορεί την Αμαλία ότι δεν έκανε δικό του παιδί, κάτι που αφήνει να φανεί η αξία που αποδίδει ο Φίλιππας στο να είναι κανείς βιολογικός πατέρας. Ο Φίλιππας χαρακτηρίζει τον εαυτό του 'ξένο' στο σπίτι της Αμαλίας και την κατηγορεί πως τον εκμεταλλεύτηκε μέσω του γάμου τους γιατί επιθυμούσε έναν πατέρα για τις κόρες της. Οι αντιλήψεις του Φίλιππα είναι καθαρά στερεοτυπικές. Η Αμαλία και ο Φίλιππας υιοθέτησαν τους παραδοσιακούς ρόλους μιας πατριαρχικής οικογένειας. Η μητέρα υιοθέτησε το ρόλο της τροφού και ο άντρας το ρόλο του κουβαλητή.

Διαπιστώνουμε πως ο ρόλος του πατέρα που ταυτίζεται με τον άντρα κουβαλητή είναι ένα τεράστιο φορτίο για τους άνδρες. Ο Φίλιππας στο θυμό του αποκαλύπτει την καταπίεση που νιώθει από αυτή την πτυχή του ρόλου του στην οποία δεν αποτελεί κατά κάποιο τρόπο αντίβαρο το να φροντίζει τα δικά του βιολογικά παιδιά, γι' αυτό και ξεσπά και δείχνει πόσο καταπιεσμένος είναι από αυτόν τον μονοδιάστατο ρόλο. Με τον τρόπο αυτό αποδομείται το

πατριαρχικό μοντέλο που βασίζεται αποκλειστικά στο βιολογισμό και αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο εγκλωβίζει στα στενά πλαίσια του όχι μόνο τη γυναίκα αλλά και τον άνδρα σε έναν καταπιεστικό ρόλο.

3^ο Απόσπασμα ¹⁷⁹

Σάκης: (δοκιμάζει λίγο φαγητό) Τι νοστιμιά, ρε Αμαλίτσα! Γεια στα χέρια σου!

Αμαλία: Είναι εντάξει;

Σάκης: Να, για κάτι τέτοιες στιγμές είναι που αναθεματίζω τον εαυτό μου γιατί δεν έκανα δική μου οικογένεια.

Αμαλία: Έχεις μετανιώσει δηλαδή;

Φίλιππος: Δεν κάνεις εσύ Σάκη για οικογένεια. Έμαθες αλλιώς. Θα γίνει ο γάμος θηλιά και θα σε πνίξει.

Αμαλία: (πειραγμένη) Γιατί εσένα σ' έπνιξε;

Φίλιππος: Μιλάμε θεωρητικώς.

Στο παραπάνω απόσπασμα εντοπίζουμε τις αντιλήψεις περί γάμου στο διάλογο που γίνεται μεταξύ του ζευγαριού Φίλιππα και Αμαλίας και του οικογενειακού τους φίλου αλλά και αφεντικού του Φίλιππα, Σάκη. Ο Σάκης, αφού δοκιμάσει το φαγητό που έχει μαγειρέψει η Αμαλία, της κάνει φιλοφρόνηση κι εν συνεχεία δηλώνει πως μετανιώνει που δεν έκανε δική του οικογένεια. Από την αιτιολογική πρόταση: «Να, για κάτι τέτοιες στιγμές είναι που αναθεματίζω τον εαυτό μου γιατί δεν έκανα δική μου οικογένεια» διαπιστώνουμε πως ο Σάκης συνδέει την επιθυμία του να κάνει οικογένεια και με την απόλαυση ενός νόστιμου γεύματος που ετοιμάστηκε από τη σύζυγο του Φίλιππα, Αμαλία. Πάλι εδώ εμφανίζεται μια πτυχή του παραδοσιακού ρόλου της συζύγου να ετοιμάζει το φαγητό καθώς και του άντρα να το απολαμβάνει χωρίς να συμμετέχει στη διαδικασία της προετοιμασίας του. Αποκαλύπτεται λοιπόν η ιδέα πως ο Σάκης συνδέει την έννοια της οικογένειας με το παραδοσιακό πρότυπο του αντρόγунου της πατριαρχικής οικογένειας, όπου ο ρόλος της γυναίκας συζύγου, είναι η περιποίηση του ανδρός και η προσφορά της σε αυτόν, στη συγκεκριμένη περίπτωση η

¹⁷⁹ Ο.π., σ. 32.

προετοιμασία ενός νόστιμου γεύματος και ο ρόλος του άνδρα η απόλαυση των ανωτέρω περιποιήσεων.

Από την πλευρά του ο Φίλιππος δηλώνει πως ο Σάκης δεν είναι φτιαγμένος για οικογένεια. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Δεν κάνεις εσύ Σάκη για οικογένεια. Έμαθες αλλιώς. Θα γίνει ο γάμος θηλιά και θα σε πνίξει.» Τα δυο επιχειρήματα του Φίλιππα είναι πως ο Σάκης έχει μάθει να ζει αλλιώς και πως ο γάμος θα τον καταπνίξει. Η μεταφορά που χρησιμοποιεί, η οποία συνδέει το γάμο με θηλιά που θα τον πνίξει, δείχνει την καταπίεση που νιώθει ο ίδιος ο Φίλιππος ως σύζυγος. Αυτή η καταπίεση δεν θεωρεί ο Φίλιππος ότι μπορεί για κάποιον που είναι εργένης όπως ο Σάκης να αντισταθμίσει πρόσκαιρες ικανοποιήσεις όπως αυτή ενός ωραίου φαγητού. Η Αμαλία από την πλευρά της αποτελεί το στερεότυπο της γυναίκας συζύγου. Στη φιλοφρόνηση που της κάνει ο Σάκης σχετικά με το φαγητό της απαντά με την ερωτηματική πρόταση: «είναι εντάξει;» φανερώνοντας την ανασφάλεια μιας γυναίκας, η οποία δεν είναι συνηθισμένη να δέχεται φιλοφρονήσεις αλλά κριτική. Η Αμαλία επίσης ενοχλείται από τη δήλωση του συζύγου της για το γάμο ως καταπίεση και τον ρωτά ευθέως εάν ο ίδιος αισθάνεται καταπιεσμένος «Γιατί εσένα σ' έπνιξε;» χρησιμοποιώντας την ίδια μεταφορά.

Η απάντηση του Φίλιππα: «Μιλάμε θεωρητικώς.» φανερώνει την επιθυμία του να μην πάρει προσωπική θέση στην ερώτηση ώστε να αποφύγει τη σύγκρουση. Ο Φίλιππος καταπνίγει τα συναισθήματά του και αποκρύπτει την αλήθεια της καταπίεσης που αισθάνεται το ανδρικό υποκείμενο.

4^ο Απόσπασμα¹⁸⁰

Αμαλία-Σάκης: Στην παλιά καλή μας φιλία, στην τωρινή και στην παντοτινή! Γιούχου!

Αμαλία: (βλέποντας ότι ο Φίλιππος δεν αναφώνησε μαζί τους) Φίλιππα, μην είσαι ζαβολιάρης. Άντε πάλι και οι τρεις μαζί. (για να πουν το σλόγκαν)

Φίλιππος: (ενοχλημένος έρχεται κι αφήνει το ποτήρι του στο τραπέζι) Τώρα, Αμαλία, την θέλεις τη σφαλιάρα σου ή δεν τη θέλεις;

Αμαλία: Άκουσες Σάκη; Αμέσως να με προσβάλλει.

Σάκης: Καλά σου λέει Αμαλία . Ε μη μας σταυρώνεις, γαμώτο.

¹⁸⁰ Ο.π., σ. 38.

Στο παραπάνω απόσπασμα η Αμαλία και ο οικογενειακός φίλος και αφεντικό του άντρα της, Σάκης, κάνουν μια πρόποση, ενώ ο σύζυγός της, Φίλιππας, δεν συμμετέχει σε αυτή. Η άρνηση του Φίλιππα από τη συμμετοχή του στην πρόποση για την «παλιά καλή τους φιλία» φανερώνει τα αισθήματα ζήλιας που αισθάνεται ο ίδιος προς τον άλλο άνδρα του τραπέζιού και ανώτερο σε *status*, καθώς είναι αφεντικό του, Σάκη. Η Αμαλία δεν το κατανοεί αυτό και επιθυμεί να επαναληφθεί η πρόποση επιμένοντας να συμμετέχει και ο σύζυγός της σε αυτή.

Ο Φίλιππας αντιδρά επιθετικά στην πίεση που δέχεται από τη σύζυγο του και απαντά: «Τώρα, Αμαλία, την θέλεις τη σφαλιάρα σου ή δεν τη θέλεις;». Η ιδέα πως η γυναίκα χρειάζεται τη «σφαλιάρα της», χρειάζεται δηλαδή άσκηση σωματικής βίας για να συνειστέι είναι μια καθαρά σεξιστική πατριαρχική αντίληψη. Ο Σάκης εκφράζοντας αυτή την ιδέα σηματοδοτεί όλη την καταπιεστική πατριαρχική ιδεολογία που λειτουργεί εις βάρος του γυναικείου φύλου και καθιστά τις γυναίκες αντικείμενα κακοποίησης σε περίπτωση που πουν ή πράξουν κάτι το οποίο δεν είναι συμβατό με τις αντιλήψεις του άνδρα της οικογένειας.

Η Αμαλία από την πλευρά της για να υπερασπιστεί τον εαυτό της στρέφεται στο άλλο αρσενικό που συμμετέχει στο δείπνο, το Σάκη και ζητά έμμεσα την υποστήριξή του: «Άκουσες Σάκη; Αμέσως να με προσβάλλει.» Η ερωτηματική πρόταση που απευθύνεται στο Σάκη «Άκουσες Σάκη;» και ακολουθείται την πρόταση «Αμέσως να με προσβάλλει» έχει ως στόχο να εκφράσει την οργή για την προσβολή που νιώθει η Αμαλία, δείχνοντας αφενός ότι ο άντρας της βρίσκει σε κάθε περίπτωση την ευκαιρία να την προσβάλλει και αφετέρου την αδυναμία της ίδιας να υπερασπιστεί τον εαυτό της, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το ότι αναζητά τη συμπαράσταση και κατανόηση ενός άλλου άνδρα. Η Αμαλία καταδικάζει και η ίδια τον εαυτό της στην υποτέλεια, καθώς αντί να υπερασπιστεί τα δικαιώματά της και τη θέση της, στερεοτυπικά περιμένει να τη σώσει ένας άλλος άνδρας.

Ο Σάκης από την πλευρά του αρνείται να υποστηρίξει την Αμαλία και παίρνει το μέρος του Φίλιππα, όπως φαίνεται από την απάντησή του: «Καλά σου λέει Αμαλία. Ε μη μας σταυρώνεις, γαμώτο.» Μάλιστα ισχυρίζεται ότι η ίδια η Αμαλία τους προσέβαλε. Η χρήση του πληθυντικού «μη μας σταυρώνεις» δείχνει ότι ο Σάκης ταυτίζεται ως ανδρικό υποκείμενο με τον Φίλιππα.

Άννα: Ένα πρεζόνι! Η αδελφή μου μ' ένα πρεζόνι!

Κατερίνα: (εξουθενωμένη στην Άννα) Τον αγαπούσα κάποτε... Μην τον κατηγορείς!

Άννα: Πότε; Τότε που σε συνόδευσε στο γιατρό, για να ρίξεις τον καρπό του έρωτα σας;

Αμαλία: Α Ζαλίζομαι! (Λιποθυμά. Η Άννα την καθίζει σε μια καρέκλα της τραπεζαρίας και της φέρνει γρήγορα απ' την κουζίνα ένα ποτήρι νερό. Την χτυπάει λίγο στα μάγουλα για να συνέλθει και της δίνει να πιει μια γουλιά νερό.)

Φίλιππας: Η δασκάλα μας; Θ' αρχίσει να μου σαλεύει! (μετά στο κενό). Κι εγώ ο ηλίθιος την πίστευα για αμόλυντη περιστέρα!

Άννα: (Συνεχίζοντας τα προηγούμενα). Ο λεγάμενος την εκβίαζε μετά. Ήθελε τη δόση του. Η Κατερίνα του έδινε όλο και περισσότερα λεφτά. Δεν ήθελε να μαθευτεί από κανένα μας αυτή της η ιστορία. Ήθελε να μας ελέγχει όλους, χωρίς εμείς να μπορούμε να της βρούμε ψεγάδι!

Κατερίνα: (στην Άννα έξαλλη) Ξέρασες όλο σου το δηλητήριο. Ησύχασες τώρα; Λέγε, ησύχασες;

Φίλιππας: Τιποτένια! Μ' έναν ναρκομανή;

Κατερίνα: Δεν ήταν πάντα έτσι.

Φίλιππας: Που το 'ριξες, ρε, το μπάσταρδο; Το ξέκανες σε καμιά νάιλον σακούλα;

Κατερίνα: Μη γίνεσαι χυδαίος!

Φίλιππας: (δυνατά και σκληρά) Ή το παράτησες μήπως στο σκουπιδοτενεκέ έτοιμο για τη χωματερή;

Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε τις αντιλήψεις που επικρατούν για τις εξωγαμιαίες σχέσεις και την έκτρωση στο θεατρικό έργο της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου *Η Μπλόφα*. Η αδερφή της Κατερίνας, Άννα, αποκαλύπτει σε όλη την οικογένεια πως η Κατερίνα είχε ερωτικές σχέσεις με έναν ναρκομανή από τον οποίο έμεινε έγκυος και έκανε απόξεση. Οι δύο επιφωνηματικές προτάσεις που χρησιμοποιεί η Άννα δείχνουν τη μεγάλη της ταυτόχρονα έκπληξη και αποδοκιμασία κατ'αρχάς για την επιλογή της αδελφής της «Ένα πρεζόνι! Η αδελφή μου μ' ένα πρεζόνι!». Η μητέρα τους, Αμαλία, αναφωνεί πως ζαλίζεται και λιποθυμά. Η λιποθυμία της Αμαλίας παραπέμπει σε μια στερεοτυπική γυναικεία

¹⁸¹ Ο.π., σ. 90.

αντίδραση σε ένα δύσκολο γεγονός απεικονίζοντας μια παραδοσιακή γυναικεία φιγούρα γυναίκας-μητέρας που αντιδρά έντονα αλλά κυρίως συναισθηματικά και όχι λογικά απέναντι σε ένα σοβαρό γεγονός.

Βέβαια εξίσου έντονα αντιδρά και ο πατριός της Φίλιππας ο οποίος μάλιστα δηλώνει πως θα τρελαθεί. Εκπλήσσεται (αυτό φαίνεται από τη χρήση της ερωτηματικής πρότασης «Η δασκάλα μας;») από το γεγονός ότι μια δασκάλα που εργάζεται για να διαπαιδαγωγήσει παιδιά πέφτει σ' αυτό το ατόπημα. Αυτό που κάνει δεν μπορεί να είναι αποδεκτό σε σχέση με τον επαγγελματικό της ρόλο. Επιπλέον η δήλωση του Φίλιππα: «Κι εγώ ο ηλίθιος την πίστευα για αμόλυντη περιστέρα!» φανερώνει τον πατριαρχικό τρόπο σκέψης για τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Η Κατερίνα ως μια γυναίκα ελεύθερη και εργαζόμενη σε ένα παραδοσιακό γυναικείο επάγγελμα που μεταφέρει τα παραδοσιακά ήθη και αξίες οφείλει να είναι «αμόλυντη περιστέρα» μεταφορά που παραπέμπει στην παρθένα γυναίκα.

Η Κατερίνα με τις πράξεις της κατέρριψε το πατριαρχικό ιδεώδες, σύναψε σεξουαλικές σχέσεις με ένα ναρκομανή και έκανε έκτρωση, δύο τεράστια ταμπού για την ελληνική κοινωνία.

Η στάση του Φίλιππα αλλάζει καθώς απευθύνεται στην Κατερίνα με υβριστικό τρόπο. Αφενός τη χαρακτηρίζει εμφaticά «τιποτένια», αφαιρώντας της κάθε αξία, αφετέρου σχολιάζει την έκτρωση με δύο ερωτηματικές προτάσεις χρησιμοποιώντας πολύ σκληρή γλώσσα. «Που το' ριξες, ρε, το μπάσταρδο; Το ξέκανες σε καμιά νάιλον σακούλα;» και «Η το παράτησες μήπως στο σκουπιδοτενεκέ έτοιμο για τη χωματερή;» Η χρήση της λέξης 'μπάσταρδο', μια χυδαία λέξη που περιγράφει ένα νόθο παιδί εξωσυζυγικών σχέσεων φανερώνει την αυστηρή πατριαρχική αντίληψη πως τόσο η σεξουαλική ζωή της γυναίκας όσο και η απόκτηση παιδιών εκτός γάμου είναι ένα κοινωνικό ταμπού.

6^ο Απόσπασμα ¹⁸²

Φίλιππας: Και νομίζεις ότι μπορείς να τ' αγοράσεις όλα εδώ μέσα;

Σάκης: Εσύ επιμένεις να το βλέπεις έτσι.

Φίλιππας: Αν δεν είναι αισχρή αγοραπωλησία αυτό, τότε τι είναι;

¹⁸² Ό.π., σσ. 67-68.

Σάκης: (ειρωνικά) Στην εποχή της σκλαβιάς των Μαύρων είσαι ακόμα;

Φίλιππας: Κρατήσου μακριά, Σάκη, από τη μικρή! Θα με βρεις αντιμέτωπο! Στο λέω...

Σάκης: Τι με απειλείς;

Φίλιππας: Σου' κανα όλα τα χατήρια. Και στις βρωμοδουλειές σου, μέσα εγώ.

Σάκης: Το χρήμα δε βρωμάει, φίλε. Λαχταράς να το πιάσεις στα χέρια σου περισσότερο κι απ' την πιο ιδανική ερωμένη! Έχεις αντίρρηση σ' αυτό;

Φίλιππας: (απειλητικά) Εγώ στο'πα! Να μην πεις πως δεν σε ειδοποίησα.

Σάκης: Με πεισμώνεις, μα το Θεό, περισσότερο!

Φίλιππας: (με το ίδιο ύφος) Κρατήσου μακριά της! Τ' άκουσες; Μακριά της!

Σάκης: Η τελευταία σου λέξη;

Φίλιππας: Κυριολεκτώ!

Σάκης: (που έχει μπει στο νόημα) Την γουστάρεις ρε; (τον χτυπάει στο στήθος). Λέγε τη γουστάρεις;

Φίλιππας: (με σημασία) Δεν θέλω να μ' αναγκάσεις να σου κάνω κακό.

Σάκης: (θυμωμένα) Πώς το'πες αυτό;

(Την στιγμή αυτή βγαίνει η Κατερίνα απ' την κουζίνα με τους καφέδες στο δίσκο.)

Κατερίνα: Έτοιμοι οι καφέδες.

(Ακουμπάει το δίσκο στο τραπεζάκι του σαλονιού. Λίγη σιγή κι αμηχανία και για τους τρεις. Μετά ο Σάκης γνέφει στην Κατερίνα με το δεξί του χέρι να έρθει δίπλα του.)

Κατερίνα: (στρέφεται προς το Σάκη) Ορίστε! Ήρθα!

(Ο Σάκης την πιάνει από τη μέση και την αναγκάζει να σκύψει προς το πρόσωπο του. Βίαια και με προσποιητό πάθος την φιλάει στο στόμα ερωτικά. Ο Φίλιππας παγώνει, ακούγεται μια μουσική για την περίσταση, τα φώτα σβήνουν απότομα και τέλος Α' Εικόνας Β' Πράξης)

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο μεταξύ του Φίλιππα και του αφεντικού του Σάκη που επιθυμεί να παντρευτεί τη θετή κόρη του Φίλιππα, Κατερίνα. Η πρώτη μας διαπίστωση είναι πως οι δύο άντρες συνομιλούν για το γάμο της Κατερίνας, χωρίς να είναι η ίδια παρούσα και χωρίς να της έχει ζητηθεί η προσωπική της άποψη για ένα τόσο καθοριστικό για το μέλλον της ζήτημα.

Ο Σάκης έχει ανώτερο *status* από το Φίλιππα, καθώς είναι ο εργοδότης του. Ο Φίλιππας χρησιμοποιεί δύο φορές την έννοια της αγοράς για να περιγράψει τη φύση του

επικείμενου γάμου «Και νομίζεις ότι μπορείς να τ' αγοράσεις όλα εδώ μέσα;» και «Αν δεν είναι αισχρή αγοραπωλησία αυτό, τότε τι είναι;» καταδεικνύοντας την ισχυρή θέση του Σάκη σε σχέση με αυτόν και στη συνέχεια προσπαθώντας να την ανατρέψει με απειλές.

Οι απειλές του Φίλιππα προς το Σάκη: «Κρατήσου μακριά, Σάκη, από τη μικρή! Θα με βρεις αντιμέτωπο! Στο λέω...», «...Κρατήσου μακριά της! Τ' άκουσες; Μακριά της!» «Δεν θέλω να μ' αναγκάσεις να σου κάνω κακό.» αποτελούν μια επιτέλεση αρρενωπότητας, μια επίδειξη αναμέτρησης των δύο ανδρών ως προς τον ανδρισμό τους για τη διεκδίκηση της γυναίκας. Στη διεκδίκηση αυτή προσωρινός νικητής βγαίνει ο Σάκης, ο οποίος τη στιγμή που εξέρχεται η Κατερίνα από την κουζίνα την καλεί κοντά του και τη φιλά βίαια στο στόμα παρά τη θέληση της. Η πράξη αυτή του Σάκη δεν αποτελεί ένδειξη τρυφερότητας απέναντι στο πρόσωπο της Κατερίνας αλλά επιβολή του ανδρισμού του τόσο στον Φίλιππα όσο και στην ίδια την Κατερίνα, η οποία χρησιμοποιείται ως αντικείμενο-τρόπαιο. Συμπερασματικά διαπιστώνουμε πως τα ανδρικά υποκείμενα έχουν την εξουσία και ορίζουν τη ζωή των γυναικείων υποκειμένων σε μια καταπιεστική πατριαρχική κοινωνία στην οποία τόσο ο θεσμός του γάμου όσο και της οικογένειας παγιεύουν το γυναικείο υποκείμενο στην ανδρική επιθυμία του ισχυρότερου αρσενικού.

Κορίτσι...Γυναίκα...Ερωμένη...Μαμά της Αλμπέρτας Τσοπανάκη (1997)

1^ο Απόσπασμα ¹⁸³

Τζίνα: Τα μαύρα δεν κάνουν τη λύπη. Ξέρεις τι είναι να χηρέψεις στα είκοσι-δύο σου;

Βούλα: Λόττο! Ναι, χρυσή μου, γιατί όποια δεν θέλει να χηρέψει στα είκοσι-δύο της δε χηρεύει. Εσύ έκανες την κηδεία του άντρα σου εκ προμελέτης.

Τζίνα: Εκ προμελέτης;

Βούλα: Εμ... βέβαια χρυσή μου, εκ προμελέτης. Διότι, εβδομήντα-εννιά χρόνων ήταν ο μακαρίτης με δύο μπάι-πας και μισό νεφρό... Τι περίμενες; Μην κρυβόμαστε πίσω απ'το δάκτυλο μας.

¹⁸³ Αλμπέρτα Τσοπανάκη, *Κορίτσι...Γυναίκα... Ερωμένη... Μαμά...*, Κωμωδία σε τέσσερις πράξεις, πρόγραμμα θεάτρου Παραμυθίας, Αθήνα 1997, σ. 18.

Τζίνα: Ξέρεις καλά ότι η περιουσία του είναι μπλεγμένη. Κληρονομούν τα παιδιά του, πέρα που είχε χρεοκοπήσει και διεκδικούν και τετρακόσιοι-είκοσι απλήρωτοι υπάλληλοι. Τι νομίζεις πως μ' άφησε εμένα; Τη σύνταξη του κι ένα δυάρι στα Κάτω Πατήσια.

Από το ανωτέρω απόσπασμα πληροφορούμαστε πως η Τζίνα ήταν παντρεμένη με έναν άνδρα ηλικίας εβδομήντα εννιά ετών, ο οποίος απεβίωσε όταν η Τζίνα ήταν εικοσιδύο ετών. Η Βούλα κατακρίνει έμμεσα την Τζίνα, πως κατ' επιλογήν παντρεύτηκε έναν άντρα τόσο μεγάλο σε ηλικία για να πεθάνει και να τον κληρονομήσει. Η έκφραση «εκ προμελέτης» που χρησιμοποιεί επανειλημμένα για να περιγράψει την επιλογή της Τζίνας παραπέμπει σε βαρύ δικαστικό αδίκημα σηματοδοτώντας την επικριτική στάση της Βούλας απέναντι σε αυτήν την επιλογή της Τζίνας.

Η Τζίνα από την πλευρά της προσπαθεί να δικαιολογήσει την πράξη, ισχυριζόμενη ότι η περιουσία του πρώην συζύγου της ήταν ένα πολύπλοκο ζήτημα, παραθέτοντας τους λόγους και υποστηρίζοντας πως το μόνο που κέρδισε από το θάνατο του ήταν η σύνταξη του και ένα σπίτι. Ο τρόπος με τον οποίο απαντά η Τζίνα φανερώνει πως όντως παντρεύτηκε για να διεκδικήσει τα περιουσιακά στοιχεία του μακαρίτη, αφού όχι μόνο έχει υπολογισμένη όλη την περιουσία του και τον τρόπο κατάτμησης της στην κληρονομιά, αλλά δείχνει να μην είναι ικανοποιημένη ούτε με αυτά που κέρδισε. Η Τζίνα αναπαρίσταται με έναν μισογυνίστικο τρόπο, καθώς αναπαράγεται το σεξιστικό στερεότυπο που φέρει μια νεαρή όμορφη γυναίκα να παντρεύεται έναν ηλικιωμένο για την περιουσία του.

2^ο Απόσπασμα¹⁸⁴

Αντριάννα: Την Παρασκευή που μας πέρασε, συνόδεψα τον υπουργό στις Βρυξέλλες. Είχε συνάντηση με τον εκεί υπουργό. Αντί λοιπόν να γυρίσω Δευτέρα, όπως ήταν προγραμματισμένο, γύρισα Κυριακή βράδυ. Ανοίγω την εξώπορτα κι ακούω κάτι περίεργα βογγητά να βγαίνουν από την κρεβατοκάμαρά μας. Στην αρχή νόμισα πως τον είχε πιάσει η δύσπνοιά του... μετά όμως άκουσα κάτι γυναικίους αναστεναγμούς. Και τη δεύτερη φορά δεν υποψιάστηκα... τίποτα! Υπέθεσα πως όπως συνήθιζε ο Μενέλαος θα' βλεπε πάλι καμμιά τσόντα στην τηλεόραση... και πηγαίνω προς την κρεβατοκάμαρα κανονικά σαν να μη

¹⁸⁴ Ο.π., σ. 21.

συμβαίνει τίποτα..., ανοίγω την πόρτα και του λέω... «άντε τι θα γίνει με την κωλάρα; τι θα γίνει με την κωλάρα;» Αλλά ποια κωλάρα; Η τηλεόραση ήταν κλειστή και την κωλάρα την είχε δίπλα του... μόλις με είδε το τσουλί, βούτηξε το σεντόνι και τυλίχθηκε ολόκληρη από την κορυφή μέχρι τα νύχια για να μη δω το πρόσωπο της κι έφυγε μέσα στη νύχτα σαν την κυνηγημένη.

Ελένη: Αχ! Δεν μπορεί να μην είδες το πρόσωπο της...

Αντριάννα: Ε όχι σου λέω. Πότε να προλάβαινα να τη δω παιδί μου; Αυτή έφυγε με σατανική ταχύτητα, λες κι ήταν δρομέας.

Ελένη: Δεν υπάρχουν αποδείξεις! Ούτε καν στοιχεία υπάρχουν. Κι εκείνος, εκείνος τι σου είπε;

Αντριάννα: Ποιος;

Ελένη: Ο άντρας σου παιδί μου. Δεν μπορεί να μην απολογήθηκε, να μη σου έδωσε εξηγήσεις... κάτι θα σου είπε!

Αντριάννα: Πως επειδή πίστευε πως τα είχα με τον υπουργό ήθελε να μ' εκδικηθεί! Κι επειδή δεν του πήγαινε να τα φτιάξει με άλλη γυναίκα έφερε ένα call-girl για να μ' εκδικηθεί μ' αυτό τον τρόπο!

Ελένη: Ψέματα σου είπε, ψέματα! Δεν είναι έτσι! Κι εσύ ηλίθια, έπρεπε να δεις το πρόσωπο αυτηνής! Τώρα θα είχαμε αποδείξεις...

Αντριάννα: Μα, πώς να δω το πρόσωπο της, αφού σου λέω έφυγε με μεγάλη ταχύτητα...σαν λαγός την κοπάνησε!

Ελένη: Δρομέας, λαγός, είναι κάποιες ενδείξεις, μα εγώ για να είμαι σίγουρη χρειάζομαι αποδείξεις.

Αντριάννα: Τι με συμβουλεύεις σαν ψυχίατρος; Λες να τον συγχωρήσω;

Στο ανωτέρω απόσπασμα παρακολουθούμε την Ελένη να αποκαλύπτει στην Αντριάννα την εξωσυζυγική απιστία του άντρα της. Από την περιγραφή της Αντριάννας διαπιστώνουμε πως είναι μια γυναίκα δυναμική, σίγουρη για τον εαυτό της. Αυτό φαίνεται από το γεγονός πως όταν επέστρεψε στο σπίτι της και άκουσε τους αναστεναγμούς από την κρεβατοκάμαρα δεν υποψιάστηκε πως θα μπορούσε ο σύζυγος της να της είναι άπιστος αλλά έβαλε άλλες ερμηνείες στο νου της: «Στην αρχή νόμισα πως τον είχε πιάσει η δύσπνοιά του... μετά όμως άκουσα κάτι γυναικίους αναστεναγμούς. Και τη δεύτερη φορά δεν υποψιάστηκα... τίποτα!

Υπέθεσα πως όπως συνήθιζε ο Μενέλαος θα' βλεπε πάλι καμμιά τσόντα στην τηλεόραση... και πηγαίνω προς την κρεβατοκάμαρα κανονικά σαν να μη συμβαίνει τίποτα...» που φανερώνουν τη σιγουριά και αυτοπεποίθησή της. Το γεγονός επίσης πως η Αντριάννα θεωρεί δεδομένη και φυσιολογική την πρακτική του συζύγου της να βλέπει πορνοταινίες αποδεικνύει πως δεν είναι ανασφαλής για τη δική της σεξουαλικότητα.

Η περιγραφή του περιστατικού από την Αντριάννα φανερώνει επίσης μια γυναίκα ψύχραιμη και λογική. Δεν αντιδρά με υστερίες και παραλογισμούς στη θέαση του δυσάρεστου γεγονότος με το οποίο έρχεται αντιμέτωπη ούτε αντιδρά μελοδραματικά νιώθοντας προδομένη και θύμα. Η περιγραφή της είναι απλή, ωμή και ρεαλιστική. Τέλος το γεγονός πως η Αντριάννα σκέφτεται να συγχωρήσει το σύζυγο της για την απιστία του, όπως φαίνεται από την ερώτηση που κάνει στην Ελένη: «Τι με συμβουλεύεις σαν ψυχίατρος; Λες να τον συγχωρήσω;» αντανακλά την προσωπικότητα μιας γυναίκας, η οποία δεν θεωρεί τη συζυγική απιστία τεράστιο ταμπού. Η Αντριάννα δεν θυματοποιεί τον εαυτό της εξαιτίας της εξωσυζυγικής σχέσης του άντρα της και αντιδρά με απόλυτη ψυχραιμία και λογική, γεγονός που καθιστά την προσωπικότητά της ξεχωριστή μακριά από μια στερεοτυπική απεικόνιση της απατημένης, υστερικής και πληγωμένης συζύγου.

Ποιος ανακάλυψε την Αμερική της Χρύσας Σπηλιώτη (1997)

1^ο Απόσπασμα¹⁸⁵

(Η Καίτη προχωράει και μονολογεί.)

Καίτη: Λοιπόν, καλά λένε πως όταν είσαι ώριμος ν' ακούσεις μιαν αλήθεια μπορείς να την ακούσεις, από οποιονδήποτε... (αλλάζει ύφος και μεταμορφώνεται στο γιο της με μια απλή στροφή)

Γιώργος: Μαμά, μαμά!

Καίτη: Γιώργο! Τι θέλεις εδώ παιδί μου;

Γιώργος: Μπήκα στην τραπεζαρία για να παίξω, αλλά μου έπεσε το μεγάλο βάζο κι έσπασε. (Τρομοκρατημένος) Μη με δείρεις, μαμά! Ο μπαμπάς δεν με έδειρε γιατί φιλούσε τη θεία Λίζα και...

Καίτη: Πάλι ζημιές έκανες, Γιωργάκη; Γρήγορα στο δωμάτιο σου και μη με καθυστερείς άλλο! Έχω να πάω για ψώνια, παιδί μου.

¹⁸⁵ Χρύσα Σπηλιώτη, *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική*; Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, 1997, σ. 40.

Στο ανωτέρω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο μεταξύ της Καίτης και του γιού της Γιώργου. Ο Γιώργος αποκαλύπτει στη μητέρα του ότι καθώς έπαιζε έκανε μια ζημιά. Από τις δύο προτάσεις του Γιώργου: « Μη με δείρεις, μαμά! Ο μπαμπάς δεν με έδειρε γιατί φιλούσε τη θεία Λίζα και...» πληροφορούμαστε κατ' αρχήν το είδος της σχέσης που έχει ο Γιώργος με τους γονείς του. Το περιεχόμενο της επιφωνηματικής πρότασης φανερώνει ότι έχει ξαναφάει ξύλο στο παρελθόν για παρόμοιου είδους αταξίες. Ενδιαφέρον όμως έχει το γιατί δεν τον έδειρε ο πατέρας του, για τον οποίοι πιθανολογούμε ότι αυτός είναι κυρίως που χρησιμοποιεί συνηθέστερα την πρακτική της τιμωρίας με ξύλο, αλλά αυτή τη φορά δεν το έκανε επειδή ήταν απασχολημένος με τη θεία του. Δύο είναι οι δυνατές διαπιστώσεις εδώ. Από τους δύο γονείς του Γιώργου, οι οποίοι χρησιμοποιούν και οι δύο το ξύλο ως τιμωρία, ο πατέρας είναι αυτός που προηγείται στην εφαρμογή αυτής της πατριαρχικής πρακτικής μιας και ο ρόλος του συνάδει περισσότερο με την επιβολή της τάξης μέσα από τη χρήση βίας.

Δεύτερη διαπίστωση αποτελεί το ότι και ο πατέρας του Γιώργου υπακούει στο μοντέλο του συζύγου που διατηρεί εξωσυζυγική σχέση. Οι εξωσυζυγικές σχέσεις είναι ένα φαινόμενο που μαστίζει τη ελληνική κοινωνία. Η υποχρεωτική μονογαμία σε συνδυασμό με τη ρουτίνα του γάμου σε μια πατριαρχική κοινωνία οδηγεί τα ζευγάρια σε εξωσυζυγικές σχέσεις, στην απιστία κάτι που συνήθως έχει ως αποτέλεσμα να τραυματίζεται συναισθηματικά αυτός που υπέστη την απιστία. Παρόλο που σύγχρονες έρευνες παρουσιάζουν πως τα ποσοστά ανδρών και γυναικών που διατηρούν ή έχουν παράλληλη σχέση έχουν σχεδόν εξισωθεί στις μέρες μας, μέχρι πριν από δύο δεκαετίες, χρονολογική περίοδο που καλύπτει και αυτή η διατριβή, οι εξωσυζυγικές και παράλληλες σχέσεις αποτελούσαν ανδρικό «προνόμιο».¹⁸⁶

Η Καίτη αντιδρά σ' αυτό που της λέει εν τη αφελεία του ο γιος της με ψυχραιμία. Τον στέλνει στο δωμάτιο του χωρίς να τον τιμωρήσει και δηλώνει πως ετοιμάζεται να πάει για ψώνια. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η Καίτη, η οποία έχει ενστερνιστεί το ρόλο της νοικοκυράς, επιλέγει να αγνοήσει αυτό το συμβάν και να συνεχίσει τα καθημερινά της καθήκοντα, κάτι που θα μπορούσε να ερμηνευτεί πολλαπλώς: ως ψυχραιμία, ως παθητικότητα, ακόμα και ως αδιαφορία Όπως και να ερμηνευτεί, αυτό που φαίνεται είναι ότι η Καίτη 'αποδέχεται' την απιστία του άνδρα της αποφασίζοντας να μην έρθει σε σύγκρουση με το στερεοτυπικό ρόλο της συμβιβασμένης νοικοκυράς-συζύγου που δεν θέλει να χαλάσει το γάμο της.

¹⁸⁶ <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22733&subid=2&pubid=34448948>

2^ο Απόσπασμα¹⁸⁷

Καίτη: Όχι Στέφανε, δεν μου κάνει εντύπωση η πρότασή σου να τα ξαναφτιάξουμε. (Την πιάνουν γέλια). Με συγχωρείς, αλλά μου φάνηκε αστείο. Μα, δεν νομίζεις πως είναι κάπως αργά για τους δυο μας; (Στρέφεται) Πώς είπατε; Α! όχι, δεν θα πάω πάσο αυτήν την φορά. Θ’ ανοίξω τα χαρτιά μου. Ορίστε. Φλος ρουαγιάλ.

(Δέκα χρόνια μετά.

Η Λίζα μιλάει στο τηλέφωνο.)

Λίζα: Ναι; Εμπρός! Τι, πάλι θ’ αργήσεις, Κώστα; Κι εγώ για ποιον μαγειρεύω τόση ώρα; Μαλάκα! (Γυρίζει και βλέπει την Καίτη) Καίτη! Πότε ήρθες;

Καίτη: Μόλις τώρα. (Γελάει χαρούμενη)

Λίζα: Και τι θες;

Καίτη: Να σε δω. Δεν χαίρεσαι;

Λίζα: Μετά από δέκα χρόνια; Πάρα πολύ. Στις ομορφιές σου είσαι. (Φτιάχνει τα μαλλιά της που είναι ξεχτένιστα)

Καίτη: Κι εσύ. (παύση) Εντάξει, σε ξέρω κι αλλιώς. (Η Λίζα κάνει πως δεν άκουσε)

Λίζα: Η μάνα πώς την έφτιαχνε τη μπεσαμέλ; Έβαζε πολύ βούτυρο;

Καίτη: Δεν θυμάμαι;

Λίζα: Την πιάνει μια ταχυλογία: νομίζω έβαζε αρκετό... εγώ δεν είμαι παιδί μου για κλασσική κουζίνα που αρέσει στον Κώστα. Για μένα η μαγειρική είναι δημιουργία, αυτοσχεδιασμός.

Καίτη: (Αμήχανα) Τι κάνει ο Κώστας;

Λίζα: Στη δουλειά.

Καίτη: Τι; Ξανάρχισε να δουλεύει; Ιδέα δεν είχα. Εξαιρετικά νέα! Μπράβο, βρε Λιζάκι. Και τα χρέη;

Λίζα: (Δήθεν άνετη) Κοντεύουμε να ξεχρεώσουμε.

Καίτη: Το βρίσκω θαυμάσιο, εξαιρετικό!

Λίζα: Άστα αυτά τώρα... θα μείνεις να φάμε;

Καίτη: Όχι σ’ ευχαριστώ. Άλλη φορά. Με περιμένει ο Νίκος.

Λίζα: Α! ναι σωστά! Πάντα ερωτευμένη με το Νίκο;

¹⁸⁷ Χρύσα Σπηλιώτη, *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;* Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1997, σσ. 50-52.

Καίτη: Ναι. Αν και δεν είναι ακριβώς αυτό. Είναι μια σχέση ωριμότητας. Δεν είναι...

Λίζα: Δεν είναι τυχαία. Εσύ διάλεξες. Δεν πήρες τον πρώτο τυχόντα από πανικό.

Καίτη: Εσύ πανικό; Παντρεύτηκες εσύ από πανικό; Όλα αυτά τα'γραφες μια ζωή.

Λίζα: Με δουλεύεις Καιτούλα. Γιατί πόσο θα τα'γραφα. Τι είχα από πίσω μου. Την καριέρα; Ή ότι ήμουν η αιώνια ελπίδα. Μου πουλάς μούρη; Θάρρος; Που το βρήκες το θάρρος; Δεν είσαι γυναίκα εσύ;

Καίτη: Γυναίκα είμαι. Τέλος πάντων. Ας τα αφήσουμε αυτά. Πως είναι ο Κώστας; Το ξεπέρασε εκείνο το πρόβλημα;

Λίζα: Τι λεπτότης! Λοιπόν ο Κώστας δεν ξεπέρασε εκείνο το «πρόβλημα»... Εξακολουθεί να μπεκρουλιάζει και ετοιμάζεται να τα τινάξει πάλι όλα στον αέρα. Μόνο που αυτή τη φορά εγώ δεν θα βοηθήσω.

Καίτη: Και θα κάνεις πολύ καλά. Δεν μπορεί πια να σ' εκμεταλλεύεται έτσι ο Κώστας! Ούτε κι εγώ μπορώ να βλέπω την ξαδέρφη μου να...(σταματάει)

Λίζα: Να... ξεπέφτει;

Καίτη: Δεν είπα τίποτα τέτοιο.

Λίζα: Το εννοούσες όμως. Σήκω και φύγε απ' το σπίτι μου! Τώρα αμέσως!

Καίτη: Τι έπαθες παιδάκι μου;

Λίζα: Παράκρουση. Είπα, φύγε!

Καίτη: Δεν σου επιτρέπω να μου φέρεσαι έτσι.

Λίζα: Δεν μου επιτρέπεις; Σε ποιον μιλάς, βρε πολιτισμένη πίθηκε; Που έρχεσαι μετά από δέκα χρόνια να μας πετάξεις την ευτυχία σου στα μούτρα. Δεν επιβεβαιώνεσαι από τους άλλους; Σε μένα έρχεσαι να επιβεβαιωθείς; Τι θες να μου πεις; (τη χτυπάει) ότι τα κατάφερες, είσαι καλά, ευχαριστημένη; (Η Λίζα ορμάει και τη βουτάει απ' τα μαλλιά)

Καίτη: Άσε με!

Λίζα: Όχι, άσε με να σ' αφήσω.

Καίτη: Όχι, άσε με πρώτη.

Λίζα: Όχι εσύ. (πέφτουν κάτω φωνάζοντας, λαχανιάζοντας)

Καίτη: Στα δεκαπέντε το αντέχαμε αυτό. Τώρα όχι.

Λίζα: Πάντως, τον Στέφανο τον φτύσαμε κι οι δυο μαζί.

Καίτη: (γελάει) Ολότελα! Στο κάτω κάτω της γραφής δεν ήταν και ο άντρας της ζωής μου.

Λίζα: (σοβαρά) Για μένα ήταν.

Καίτη: Περσμένα ξεχασμένα. Τώρα ζούμε άλλα... (καταλαβαίνει αυτομάτως τη γκάφα)

Και μας περιμένουν τα καλύτερα.

Λίζα: Μπορεί να χαθεί μια ζωή από ανεμελιά;

Καίτη: Δεν ξέρω.

Λίζα: Όταν ήμασταν παιδιά, δεν είχε και μεγάλη σημασία ποιος θα ήταν ο νικητής στο παιχνίδι και ποιος όχι, τώρα, γιατί έχει τόση μεγάλη.

Καίτη: Έλα τώρα ρε Λίζα... όλα περνάνε και ο καθένας βρίσκει τον τρόπο του να χαίρεται.

Λίζα: Εγώ νομίζω πως υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην ευτυχία και τη δυστυχία.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο της Καίτης και της Λίζας για την οικογενειακή τους κατάσταση. Κατ' αρχήν πληροφορούμαστε ότι η Καίτη έχει χωρίσει και ότι ο πρώην άντρας της Στέφανος επιθυμεί να τα ξαναβρούνε, όπως φαίνεται από την απάντηση της Καίτης στην τηλεφωνική τους συνομιλία: «Όχι Στέφανε, δεν μου κάνει εντύπωση η πρότασή σου να τα ξαναφτιάξουμε. Με συγχωρείς, αλλά μου φάνηκε αστείο. Μα, δεν νομίζεις πως είναι κάπως αργά για τους δυο μας;» Η πρόταση που ξεκινά με το αντιθετικό μόριο να και αμφισβητεί την πρόταση του Στέφανου για επανένωση αλλάζοντας τις σχέσεις εξουσίας του πρώην ζευγαριού. Η Καίτη ως ελεύθερη γυναίκα τώρα έχει το πάνω χέρι σε σχέση με τον πρώην σύζυγό της που της ήταν άπιστος κατά τη διάρκεια του γάμου τους.

Πληροφορούμαστε επίσης πως η ξαδέρφη της Λίζα παντρεύτηκε. Από την τηλεφωνική συνομιλία της Λίζας και του συζύγου της: «Ναι; Εμπρός! Τι, πάλι θ' αργήσεις, Κώστα; Κι εγώ για ποιον μαγειρεύω τόση ώρα; Μαλάκα!» διαπιστώνουμε πως η μέχρι πρότινος φιλελεύθερη Λίζα έχει υιοθετήσει κι έχει ταυτιστεί απόλυτα με το ρόλο της παραδοσιακής νοικοκυράς, η οποία μένει στο σπίτι και φροντίζει τις ανάγκες τους συζύγου της. Παρατηρούμε επίσης, πως μαγειρεύει για ένα σύζυγο, ο οποίος κατ' επανάληψη καθυστερεί να γυρίσει στο σπίτι. Από την αντίδραση της Καίτης: «Τι; Ξανάρχισε να δουλεύει; Ιδέα δεν είχα. Εξαιρετικά νέα! Μπράβο, βρε Λιζάκι. Και τα χρέη;» πληροφορούμαστε επίσης ότι η σύζυγος της Λίζας ήταν για μεγάλο διάστημα άνεργος και πως έχουνε χρέη. Τέλος από την παρατήρηση της Λίζας στο σχόλιο της Καίτης: «Τι λεπτότης! Λοιπόν ο Κώστας δεν ξεπέρασε εκείνο το «πρόβλημα»... Εξακολουθεί να μπεκρουλιάζει και ετοιμάζεται να τα τινάξει πάλι όλα στον αέρα.» μαθαίνουμε επίσης πως ο σύζυγος της Λίζας είναι αλκοολικός.

Κομβικής σημασίας αποτελεί η άποψη που φέρει η Λίζα λέγοντας: «Με δουλεύεις Καιτούλα. Γιατί πόσο θα τα' γραφα. Τι είχα από πίσω μου;. Την καριέρα; Ή ότι ήμουν η αιώνια ελπίδα; Μου πουλάς μούρη; Θάρρος; Που το βρήκες το θάρρος; Δεν είσαι γυναίκα εσύ;» Η διπλή επανάληψη του ουσιαστικού θάρρος σε δυο ερωτηματικές προτάσεις πριν την ερωτηματική πρόταση «Δεν είσαι γυναίκα εσύ;» φανερώνει την έλλειψη θάρρους από την πλευρά της Λίζας, την οποία συνδέει με τη γυναικεία φύση. Το γεγονός ότι η Λίζα συνδέει την έννοια της γυναίκας με την έλλειψη θάρρους και την αδυναμία είναι μια στερεοτυπικά πατριαρχική αντίληψη. Το γεγονός επίσης πως η Λίζα συμβιβάστηκε και υιοθέτησε το ρόλο της νοικοκυράς επειδή, όπως ισχυρίζεται δεν είχε καριέρα πίσω της ή κάτι άλλο να την στηρίξει, υποδηλώνει την ανασφάλεια που φέρουν τα γυναικεία υποκείμενα, τα οποία αποκλίνουν από τους στερεοτυπικούς ρόλους, οι οποίοι είναι βαθιά ριζωμένοι στις αντιλήψεις τους. Η απόκλιση από το στερεότυπο, όπως έχει υπογραμμίσει και ο Connell επιφέρει την κοινωνική τιμωρία. Ως εκ τούτου, τα γυναικεία υποκείμενα θα προτιμήσουν να συμβιβαστούν και να ακολουθήσουν τη νόρμα με κόστος την προσωπική τους ευτυχία, όπως στην περίπτωση της Λίζας, από το να νιώσουν τον κοινωνικό αποκλεισμό. Τέλος παρατηρούμε ότι παρόλο που η Καίτη και η Λίζα ενσαρκώνουν αντίστροφους ρόλους: η Λίζα ακολουθεί το στερεότυπο της καταπιεσμένης νοικοκυράς ενώ η Λίζα απολαμβάνει την ερωτική της σχέση της με το Νίκο ως ζωντοχήρα. Και οι δύο γυναίκες αδυνατούν να ξεφύγουν από τα κλειστά πατριαρχικά πρότυπα. Αντιθέτως τα ενδυναμώνουν με τις στάσεις και τις αντιλήψεις τους.

Lesbian Blues της Χριστιάνας Λαμπρινίδη (1998)

1^ο Απόσπασμα¹⁸⁸

Γύρνα

Μαμά είναι στενό

Γύρνα

Μαμά

Είμαι χοντρή

Γύρνα

Γιατί να ξέρει ράψιμο

¹⁸⁸ Χριστιάνα Λαμπρινίδη, *Lesbian Blues*, Γυναικείες Εκδόσεις, Αθήνα, 1998, σ.16.

Στο παραπάνω απόσπασμα έχουμε μια συμβολική περιγραφή της μητέρας και της σχέσης της με την κόρη της. Η κόρη χρησιμοποιεί τρεις φορές το ρήμα ‘γύρνα’ για να εκφράσει την επιθυμία της να έρθει κοντά της η μητέρα της. Η προστακτική του ρήματος ‘γύρνα’ υποδηλώνει την ανάγκη που νιώθει η κόρη για την επιστροφή της μητέρας της κοντά της. Η κόρη δίνει τους ακόλουθους λόγους για τους οποίους επιθυμεί να επιστρέψει η μητέρα της: «είναι στενό», «είμαι χοντρή». Και οι δύο περιγραφές αφορούν ένα περιορισμό που νιώθει η κόρη είτε λόγω έλλειψης χώρου είτε λόγω της εμφάνισής της. Στην τελευταία αιτιολογική πρόταση που αναφέρεται στη μητέρα «γιατί να ξέρει ράψιμο» παρατηρούμε ότι η μητέρα γνωρίζει κάτι που μπορεί να ανακουφίσει την κόρη, η οποία νιώθει πως όλα είναι στενά, την τέχνη του ραψίματος. Διαπιστώνουμε πως η μητέρα παίρνει τη μορφή της γυναίκας η οποία μπορεί όλα να τα διορθώνει. Η μορφή της μητέρας παίρνει συμβολικά τη μορφή της γυναίκας που μπορεί να διορθώσει τα προβλήματα της κόρης της και να την ανακουφίσει από τη δυσφορία της. Η χρήση της λέξης ‘μαμά’ από την κόρη, που αποτελεί το χαϊδευτικό του πιο επίσημου ουσιαστικού ‘μητέρα’ δείχνει ότι νιώθει ως παιδί όταν αναφέρεται στη μητέρα της. Τέλος η έλλειψη των σημείων στίξης δίνουν την ελευθερία στον αναγνώστη να ερμηνεύσει με το δικό του τρόπο την πολυσημία των νοημάτων με τη μαμά να παίρνει μια μορφή οικεία στον καθένα μας ανάλογα με τα δικά του βιώματα και αναμνήσεις.

2^ο Απόσπασμα¹⁸⁹

το ιστορικό έχει ως εξής

ναι μαμά

ναι αγάπη μου

ναι μωρό μου

μέχρι τα 33 μ’ έκαναν ότι θέλανε

τότε έγινε η ρήξη

έφυγα

¹⁸⁹ Ο.π., σ. 37.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε την περιγραφή της οικογενειακής εμπειρίας μιας γυναίκας. Τα τρία επαναλαμβανόμενα ‘ναι’ πριν τα ουσιαστικά ‘μαμά’, ‘αγάπη μου’ και ‘μωρό μου’ υποδηλώνουν την υποταγή του ομιλούντος υποκειμένου σε τρεις διαφορετικούς ανθρώπους: τη μητέρα της, το σύζυγο της και το παιδί της. Το υποκείμενο δηλώνει ξεκάθαρα μέσα από τη φράση «μέχρι τα 33 μ’ έκαναν ό, τι θέλανε» την υποταγή της στις επιθυμίες των άλλων. Το γεγονός ότι έλεγε ‘ναι’ σε όλα μας θυμίζει το στερεοτυπικό ρόλο της γυναίκας στο δίπολο των στερεοτυπικών κανονικοτήτων που θέλει τη γυναίκα παθητική και υπάκουη, γεμάτη προθυμία να ικανοποιήσει τις ανάγκες της οικογένειας της πριν από τις δικές της. Στη συνέχεια αναφέρει: «τότε έγινε η ρήξη έφυγα». Από αυτή την πρόταση, όπως και από τον αόριστο που χρησιμοποιείται στο ρήμα ‘φεύγω’ διαπιστώνουμε πως η καταπίεση που υπέστη το γυναικείο υποκείμενο όλο αυτό το χρονικό διάστημα που ικανοποιούσε διαδοχικά τις ανάγκες του οικογενειακού της κύκλου την οδήγησε σε ένα τέλμα, η συνειδητοποίηση του οποίου την οδήγησε με τη σειρά του σε μια σύγκρουση με το περιβάλλον της και στην απομάκρυνσή της από αυτό, όπως αφήνει να εννοηθεί. Η καθολική ρήξη με την οικογένεια γίνεται αναπόφευκτη σε μια κλειστή πατριαρχική δομή που δεν αφήνει χώρο στα γυναικεία υποκείμενα και δεν τους δίνει τη δυνατότητα να ικανοποιήσουν τις προσωπικές τους επιθυμίες και φιλοδοξίες.

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται για την περιγραφή της οικογενειακής εμπειρίας του γυναικείου υποκειμένου είναι απλή, γεμάτη συμβολισμούς και χωρίς σημεία στίξης. Η έλλειψη των σημείων στίξης δίνει την ελευθερία στον/στην αναγνώστη/στρια να δώσει τη δική του ερμηνεία στις λέξεις με βάση τα δικά του/της βιώματα και εμπειρίες.

3^ο Απόσπασμα¹⁹⁰

ΜΗΤΡΟΤΗΤΕΣ

I.

έχω υπάρξει μάνα πολλών αρσενικών
πάντα ζητούσαν κανάκεμα και φαΐ
θηλυκά παιδιά δεν έχω
στη γέννα έκανα δίδυμα

¹⁹⁰ Ο.π., σ. 39.

το πρώτο είναι αγόρι
το κράτησα να το κανακεύω
είμαι η μαμά του
το άλλο ήταν κορίτσι
δεν το άφησα να βγει
το κράτησα μέσα μου
να μου ζεσταίνει την κοιλιά
να μου κάνει καμπύλες
και φουσκωτά βυζιά

Στο παραπάνω απόσπασμα έχουμε μια πολύ ιδιαίτερη περιγραφή της μητρότητας. Το ομιλούν υποκείμενο περιγράφει την εμπειρία της ως μητέρας αρχικά πληροφορώντας μας ότι είναι μητέρα πολλών αρσενικών παιδιών, τονίζοντας πως τα αρσενικά παιδιά επιθυμούσαν «κανάκεμα και φαΐ». Η έμφαση που δίνει στα χάδια και την τροφή που ζητούσαν τα αρσενικά της παιδιά διαχωρίζοντάς τα από τα θηλυκά παραπέμπει στην παραδοσιακή αντίληψη που θέλει τον άνδρα ως αποδέκτη φροντίδας και προσοχής από το γυναικείο υποκείμενο. Η πρωταγωνίστρια μας πληροφορεί πως στα δίδυμα που κυοφορούσε επέλεξε να κάνει το αγόρι για να του δίνει ακριβώς αυτή τη φροντίδα. Ο χαρακτηρισμός που δίνει ο πομπός στον εαυτό της: «είμαι η μαμά του» προσδιορίζει την έννοια της μητρότητας σε σχέση με τη φροντίδα που δείχνει το γυναικείο υποκείμενο στο αρσενικό παιδί της, εξαιρώντας το θηλυκό. Για το θηλυκό παιδί της το γυναικείο υποκείμενο δηλώνει πως δεν του επέτρεψε να βγει «το κράτησα μέσα μου να μου ζεσταίνει την κοιλιά να μου κάνει καμπύλες και φουσκωτά βυζιά» Η περιγραφή της επίδρασης του θηλυκού παιδιού στο σώμα της γυναίκας-μητέρας σηματοδοτεί τη σύνδεση του θηλυκού με τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Η μητέρα υποστηρίζει στις τρεις περιόδους επιθυμίας που χρησιμοποιεί ότι κράτησε το θηλυκό παιδί μέσα της για να της ζεσταίνει την κοιλιά, να της κάνει καμπύλες και φουσκωτά βυζιά. Στο συγκεκριμένο λοιπόν απόσπασμα το θηλυκό παιδί συνδέεται με το σώμα και τα σωματικά εκείνα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν τη γυναίκα από τον άνδρα, ενώ το αρσενικό παιδί με τη φροντίδα που χρειάζεται από το γυναικείο υποκείμενο ως μητέρα. Τέλος η έλλειψη των σημείων στίξης που χαρακτηρίζει το κείμενο, όπως έχουμε ξανααναφέρει, δίνει την ελευθερία

στον αναγνώστη να προσδώσει τη δική του προσωπική ερμηνεία και νοηματοδότηση στα σημαινόμενα που εκφέρονται από το γράφον υποκείμενο.

4^ο Απόσπασμα¹⁹¹

ΜΗΤΡΟΤΗΤΕΣ

III

πάντα έλεγα πως οι άνθρωποι
δεν πρέπει να κρατάνε ζώα σπίτια τους
λίγο μετά τα τριάντα μου πήρα ένα γατάκι
και λίγο αργότερα η φίλη μου η Γιώτα γέννησε
μου ερχόταν συνέχεια να λέω το μωρό Τόνυ όπως τη γάτα μου
μήπως οι λεσβίες που δεν θέλουν να κάνουν παιδιά
παίρνουν γατιά στα 30 τους;

Στο παραπάνω απόσπασμα έχουμε μια εναλλακτική αντίληψη για τη μητρότητα. Η ομοφυλόφιλη γυναίκα μιλά ειρωνικά για τη μητρότητα από την πλευρά ενός γυναικείου υποκειμένου, το οποίο δεν επιθυμεί να φέρει στον κόσμο παιδιά. Περιγράφει τη σχέση της με το μωρό της φίλης της, παραλληλίζοντάς το με τη σχέση που έχει αναπτύξει με το γατάκι της. Η φράση της «μήπως οι λεσβίες που δεν θέλουν να κάνουν παιδιά παίρνουν γατιά στα 30 τους;» παραπέμπει στο πατριαρχικό στερεότυπο της λεσβίας γυναίκας γεροντοκόρης που έχει γατιά αντί για παιδιά. Η σαρκαστική θέση που παίρνει το γυναικείο υποκείμενο κλονίζει το συγκεκριμένο στερεότυπο, καθώς η ίδια η γυναίκα ομοφυλόφιλη προσδιορίζει τον εαυτό της και τη σεξουαλική της ταυτότητα ως ομοφυλόφιλης κι εν συνεχεία υπό μορφή ερώτησης αναφέρει την παραπάνω στερεοτυπική πρακτική ως υποκατάστατο της μητρότητας. Η ίδια η γυναίκα ομοφυλόφιλη αντιστρέφει την αντίληψη για το συγκεκριμένο στερεότυπο, ενδυναμώνοντας την επιλογή μιας γυναίκας με εναλλακτική από την υποχρεωτική ετεροφυλοφιλία της πατριαρχικής ιδεολογίας σεξουαλική ταυτότητα να πάρει μια γάτα αντί να κάνει ένα μωρό. Η γυναίκα ομοφυλόφιλη αποδομεί το στερεότυπο της ετεροφυλόφιλης

¹⁹¹ Ο.π., σ. 39.

γυναίκας που προορισμός της είναι να κάνει παιδιά, αντιπαραβάλλοντας το στερεότυπο της λεσβίας γεροντοκόρης που επιθυμεί να πάρει γάτες..

Δυο Κοπέλες Μόνες της Μέλπως Ζαρόκωστα (1999)

1^ο Απόσπασμα¹⁹²

Ελένη: Εμ... σου λένε, παιδιά σκυλιά δεν έχει, σε κάποιον πρέπει να τ'αφήσει...

Αντιγόνη: ... και δώστου μελομακάρουνο η Βενετία. Μ' είχε φλομώσει στο μελομακάρουνο... Μόνο που κάνετε λάθος. Και το λες για δεύτερη φορά. Σκυλιά είν' αλήθεια πως δεν έχω, αλλά παιδί... έχω! Ένα... (μεγάλη παύση, η Ελένη την περιμένει με αγωνία να τελειώσει) τον Θανάση. Ο Θανάσης είναι γιος του Δημητράκη του Μασούρα... (Η Ελένη δεν μπορεί να πιστέψει στ' αυτιά της)

Ελένη: Τι είπες;

Αντιγόνη: (θυμωμένη) Αυτό που άκουσες... είναι γιος σου λέω του Δημήτρη.

Ελένη: Μα ... τι λες βρε παλαβή. Ο Μασούρας έχει πεθάνει εδώ και σαράντα χρόνια.

Αντιγόνη: Σαραντεπτά για την ακρίβεια, αλλά πρόλαβε και τον σκάρωσε πριν τον καθαρίσουνε οι Εαμίτες.

Ελένη: Ε, όχι δεν είναι δυνατόν! Τι να σου πω, βρε Αντιγόνη. Όποιος και να τ' ακούσει...

(Η Αντιγόνη της βουλώνει το στόμα)

Αντιγόνη: Σουτ ...μη φωνάζεις...και πρόσεξε καλά...Πρόσεξε μη σου ξεφύγει κουβέντα, δεν ξέρει τίποτα. Έτσι και πεις λέξη θα σε σκοτώσω κακομοίρα μου. Κατάλαβες; Μου ξέφυγε αυτό που μου ξέφυγε, αλλά κανένας άλλος δεν θα το μάθει παρά μόνο όταν αποφασίσω να το πω εγώ. Προπαντός ο Θανάσης.

Ελένη: Γιατί; Τι πειράζει να το μάθει; Του κακοπέφτει δηλαδή που είναι Έλληνας αντί για Αλβανός;

Αντιγόνη: Κοίτα την που δεν καταλαβαίνει. Βρε ο Θανάσης είναι γιος δικός μου. Γιος μου!

Ελένη: (ψελλίζει) Τον υιοθέτησες;

Αντιγόνη: Τι να τον υιοθετήσω βρε παλαβή, αφού τον γέννησα. Εγώ τον γέννησα.

¹⁹² Μέλπω Ζαρόκωστα, *Δυο κοπέλες...μόνες!* Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1999, σσ. 38-39.

2^ο Απόσπασμα¹⁹³

Ελένη: Για να σου πω... θα πάψεις επιτέλους να μου κολλάς επειδή δεν έκανα κι εγώ την επανάστασή μου σαν κι εσένα;

Αντιγόνη: Πώς δεν την έκανες; Μόνο που η δική σου περιοριζότανε στο να φτιάχνεις γιουβαρλάκια αντί για το μοσχάρaki καπαμά που σου ζήταγε ο Θεόφιλος. Ως εκεί έφτανε το επαναστατικό σου πνεύμα.

Ελένη: Εγώ, κυρία μου, μεγάλωσα παιδί! Εσύ που ήσουν όταν πέρναγε η ιλαρά του, ε: (δείχνει επάνω) Πού ήσουν όταν τον έπιανε κόψιμο στους διαγωνισμούς και έπρεπε να τρέχω με λαπάδες και με τσάγια έξω απ' τα σχολεία όταν έδινε πανελλαδικές; Τι έκανες εσύ απ' όλα αυτά;

Αντιγόνη: Τίποτα.

Ελένη: Τότε μη μου κολλάς εμένα, γιατί εγώ ξέρω να θυμώνω. Ξέρω να κάνω επανάσταση.

Στα παραπάνω δυο αποσπάσματα παρακολουθούμε την αντιπαράθεση δυο οικογενειακών δομών, του στερεοτυπικού που πρεσβεύει η οικογένεια της Ελένης και του εναλλακτικού-φεμινιστικού που αντιπροσωπεύει η Αντιγόνη. Η Αντιγόνη έκανε το Θανάση με το Δημήτρη το Μασούρα, σύντροφό της από τα βουνά πριν τον σκοτώσουν τα ΕΑΜ. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Σκυλιά είν' αλήθεια πως δεν έχω, αλλά παιδί... έχω! Ένα... (μεγάλη παύση, η Ελένη την περιμένει με αγωνία να τελειώσει) τον Θανάση. Ο Θανάσης είναι γιος του Δημητράκη του Μασούρα.» Τα αποσιωπητικά που χρησιμοποιούνται πριν το ουσιαστικό παιδί δίνουν επιπλέον έμφαση στην επιφωνηματική πρόταση τονίζοντας το γεγονός του ότι η Αντιγόνη έχει γιο. Το πρώτο πράγμα που διαπιστώνουμε είναι ότι ο σύντροφος της Αντιγόνης και πατέρας του Θανάση πέθανε πριν τη γέννησή του. Ως εκ τούτου η Αντιγόνη αποτελεί μια μονογονεϊκή οικογένεια για το Θανάση, ο οποίος όπως γνωρίζουμε από άλλο απόσπασμα μεγάλωσε στη Βόρεια Ήπειρο, ενδεχομένως με τη μητέρα του Δημήτρη Μασούρα και μακριά από τη δική του μητέρα Αντιγόνη.

Η Αντιγόνη απομακρύνεται από το στερεότυπο της μητέρας, καθώς δεν αποκαλύπτει στο γιο της, ο οποίος εργάζεται στο σταθμό της την ιδιότητά της ως μητέρα του. Από τη φράση της Αντιγόνης: «Σουτ... μη φωνάζεις... και πρόσεξε καλά... Πρόσεξε μη σου ξεφύγει

¹⁹³ Ο.π., σσ. 76-77.

κουβέντα, δεν ξέρει τίποτα. Έτσι και πεις λέξη θα σε σκοτώσω κακομοίρα μου. Κατάλαβες; Μου ξέφυγε αυτό που μου ξέφυγε, αλλά κανένας άλλος δεν θα το μάθει παρά μόνο όταν αποφασίσω να το πω εγώ. Προπαντός ο Θανάσης.» διακρίνουμε τη σημασία που δίνει η Αντιγόνη στο να μην μάθει ο Θανάσης πως είναι γιος της. Η επιλογή αυτή της Αντιγόνης να κρατήσει κρυφή την ιδιότητά της ως μητέρας από το γιό της αλλά και το ευρύτερο περιβάλλον της φανερώνει πως για την ίδια η έννοια ‘μητέρα’ έχει μια εναλλακτική έννοια, η οποία δε συνδέεται αναγκαστικά με το μέγαλωμα του παιδιού ούτε με τη συναισθηματική φύση και αυτοθυσία της γυναίκας-μητέρας. Η Αντιγόνη απλά έφερε στον κόσμο ένα γιο, τον οποίο μεγάλωσε η γιαγιά του στη γειτονική χώρα. Όταν η Ελένη παραθέτει όλες τις θυσίες που έκανε για να μεγαλώσει το γιό της και ρωτά την Αντιγόνη «Τι έκανες εσύ απ’ όλα αυτά;» Η Αντιγόνη απαντά ένα ξερό τίποτα. Η μονολεκτική απάντηση της δεν κρύβει καμία τύψη, καμία ενοχή και κανένα σημάδι μετάνοιας. Για την Αντιγόνη η μητρότητα σταματά στη γέννα. Στη συνέχεια η σχέση που αναπτύσσει με το γιο της είναι καθαρά εναλλακτική και διαπνέεται από την ισότητα σχέσεων. Ο Θανάσης παρόλο που είναι γιος της εργάζεται στο ραδιοφωνικό σταθμό της και διατηρεί με τη μητέρα του μια σχέση εργαζομένου-εργοδότη, σχέση εναλλακτική από αυτή της μητέρας-γιου που διαπνέεται από συναισθηματισμό και υποχρεώσεις. Η Αντιγόνη δεν ενστερνίζεται την πατριαρχική αντίληψη για την αυτοθυσία της μητέρας που θυσιάζει τα πάντα για τα παιδιά της. Η Αντιγόνη εργάζεται, ακολουθεί τα πιστεύω και τα ιδανικά της και συνεργάζεται με το γιο της στο σταθμό της σε μια εναλλακτική οικογενειακή-επαγγελματική σχέση. Παρατηρούμε εδώ τη σκιαγράφηση μιας έντιμης σχέσης ίσου προς ίσο.

Η μορφή της Ελένης έρχεται σε αντιδιαμετρική αντίθεση με την Αντιγόνη. Η Αντιγόνη ειρωνεύεται την Ελένη για την επανάσταση που δεν έκανε λέγοντας: «Πώς δεν την έκανες; Μόνο που η δική σου περιοριζότανε στο να φτιάχνεις γιουβαρλάκια αντί για το μοσχαράκι καπαμά που σου ζηταγε ο Θεόφιλος. Ως εκεί έφτανε το επαναστατικό σου πνεύμα.». Η ειρωνεία με την οποία αντιμετωπίζει η Αντιγόνη την Ελένη φανερώνει την κριτική στάση της Αντιγόνης στο στερεότυπο της γυναίκας-τροφού, η οποία είναι καταδικασμένη να υπηρετεί τα άλλα μέλη της οικογένειας. Από την απάντηση της Ελένης πως μπορεί να μην έκανε επανάσταση αλλά μεγάλωσε το γιό της, διαπιστώνουμε πως η Ελένη έχει ενστερνιστεί και ταυτιστεί πλήρως με το ρόλο της παραδοσιακής νοικοκυράς που αφιερώνεται στα μητρικά και συζυγικά της καθήκοντα.

Η Ωραία Θυμωμένη της Λένας Διβάνη (2007)

1^ο Απόσπασμα¹⁹⁴

Ρόζα: Λέγε λέγε, με έπεισε. Μας έβλεπα να παντρευόμαστε, να κάνουμε έξι παιδιά, να παίρνουμε δάνειο για να χτίσουμε το μικρό σπίτι στο λιβάδι...

Κασσάνδρα: Ή τη μεγάλη μεζονέτα στο Ψυχικό...

Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε τη στερεοτυπική αντίληψη που επικρατεί στην ελληνική κοινωνία για τη δημιουργία οικογένειας. Οι βουλευτικές προτάσεις σε θέση κατηγορηματικής μετοχής που χρησιμοποιεί η Ρόζα: «Μας έβλεπα να παντρευόμαστε, να κάνουμε έξι παιδιά, να παίρνουμε δάνειο για να χτίσουμε το μικρό σπίτι στο λιβάδι» σηματοδοτούν το όραμα της για τη μελλοντική της ζωή η οποία περιλαμβάνει το να κάνουν παιδιά και να αγοράσουν ένα σπίτι παίρνοντας δάνειο. Η αντίληψη αυτή σε σχέση με την ιδανική μελλοντική ζωή μιας γυναίκας της οικογένειας παραπέμπει όχι μόνο στην πατριαρχική ιδεολογία που θέλει τα ετεροφυλόφιλα ζευγάρια σε μονογαμική μεταξύ τους σχέση και με κύριο στόχο τους απογόνους αλλά και σε μια καπιταλιστική κοινωνία όπου η ευτυχία της οικογένειας βασίζεται στην απόκτηση υλικών αγαθών και πιο συγκεκριμένα ενός σπιτιού. Το πρότυπο που προβάλλεται εδώ με ειρωνικό τρόπο, όπως υποδηλώνεται από τη χρήση το «το μικρό σπίτι στο λιβάδι» που διορθώνεται από την Κασσάνδρα ως «ή τη μεγάλη μεζονέτα στο Ψυχικό», δεν αποτελεί το ιδεώδες μόνο για την ελληνική κοινωνία, αλλά και για την πλειονότητα του δυτικού κόσμου. Αξίζει σε αυτό τη σημείο να αναφέρουμε τον παραλληλισμό με το Αμερικανικό Όνειρο, το οποίο αντανακλά ένα τρόπο ζωής με ιδιαίτερη έμφαση στην απόκτηση υλικών αγαθών από ένα ζευγάρι που θέλει να αποκτήσει παιδιά, να ζει σε ένα προαστιακό σπίτι και να έχει οικονομική άνεση. Το συγκεκριμένο στερεοτυπικό οικογενειακό πρότυπο έχει ευρέως διαδοθεί και υιοθετηθεί από πολλές δυτικές κοινωνίες τον τελευταίο αιώνα, ανάμεσα στις οποίες βρίσκεται και η σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Είναι ένα πρότυπο το οποίο έχει κατακριθεί ως επιφανειακό, καθώς η απόκτηση των υλικών αγαθών οδηγεί το άτομο στην ψευδαίσθηση ότι έχει εκπληρώσει το σκοπό του απομακρύνοντάς το από την ανάγκη να ασχοληθεί με την αξιοποίηση των δυνατοτήτων του με σκοπό την αυτοπραγμάτωσή του. Το συγκεκριμένο πρότυπο παράγει και αναπαράγει τις

¹⁹⁴ Λένα Διβάνη, *Η ωραία θυμωμένη*, στον τόμο: Θεατρικά, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2007, σ. 19.

πατριαρχικές αντιλήψεις του δίπολου των στερεοτυπικών κανονικοτήτων που παγιδεύουν τα δύο φύλα στο ρόλο του πατέρα-κουβαλητή και μητέρας-τροφού.

2^ο Απόσπασμα¹⁹⁵

Ρόζα: Συγγνώμη πώς διάολο φτάσαμε στο ψυγείο; Από τη μαμά δεν ξεκινήσαμε;

Κασσάνδρα: Που το είδες το περίεργο; Η μαμά με το ψυγείο πάνε μαζί, πακέτο. Ψυγείο ίσον φαί, μαμά ίσον φαί, άρα μαμά ίσον ψυγείο!

Ρόζα: Δεν έχεις κι άδικο... Μαμά χωρίς φαί δεν είναι μαμά. Είναι...

Κασσάνδρα: (την προλαβαίνει) Μπαμπάς! Σ' έχει ταΐσει ποτέ εσένα ο μπαμπάς; Όχι, είδες; Ο μπαμπάς είναι για την υψηλή εποπτεία, έχει το επιτελικό έργο.

Κορίτσι: Βασική του αποστολή είναι...

Κασσάνδρα: ...να κρίνει το έργο της μαμάς.

Αγόρι-Μπαμπάς: Αποστολία, το παιδί δεν πάει καλά. Δεκατέσσερα στα μαθηματικά; Αίσχος! Δεκατρία στ' αρχαία;

Κασσάνδρα: Διότι η φουκαριάρα η Αποστολία για να γίνει το παιδί της άνθρωπος, πρέπει να συνδυάζει τον Αϊνστάιν με τον Ντε Σοσίρ. Και προσπαθεί. Τις περισσότερες φορές προσπαθεί. Αλλά έχει και τον επιθεωρητή μέσης εκπαίδευσεως κι από πάνω.

Κορίτσι: Ο οποίος δεν επιθεωρεί απλώς...

Κασσάνδρα: Διαμαρτύρεται κι από πάνω!

Αγόρι-Μπαμπάς: Κάνε, βρε γυναίκα, ένα φαγάκι της προκοπής! Δεν μπορεί να τρώει όλο χάμπουργκερ αυτό το παιδί...

Κασσάνδρα: Τον πήρε ο πόνος για το παιδί... Δεν το λέει ανοιχτά ότι τραβάει η όρεξή του ένα μουσακά. Το παιδί τον θέλει!

Ρόζα-Μαμά: Μα δουλεύω, αγάπη μου, κι εγώ. Το δυσπόστατον δεν το έχω πετύχει ακόμα. Η μισή να είμαι στο γραφείο και η άλλη μισή να στρώνω μπεσαμέλ στο σπίτι... Προπονούμαι, αλλά δεν μου 'χει πετύχει ακόμα το τρικ.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το χιουμοριστικό διάλογο μεταξύ Ρόζας, Κασσάνδρας, Μαμάς και Μπαμπά στο οποίο αποτυπώνονται και συνάμα καυτηριάζονται οι

¹⁹⁵ Όπ., σσ. 24-25.

αντιλήψεις για το ρόλο της μητέρας και του πατέρα. Το πρώτο πράγμα που διαπιστώνουμε είναι ότι η μητέρα συνδέεται με την έννοια του φαγητού. Η ειρωνική πρόταση της Κασσάνδρας στην οποία εξισώνει τη μητέρα με το ψυγείο: «Η μαμά με το ψυγείο πάνε μαζί, πακέτο. Ψυγείο ίσον φαί, μαμά ίσον φαί, άρα μαμά ίσον ψυγείο!» φανερώνει τη στερεοτυπική πατριαρχική αντίληψη για τη μητέρα-τροφό. Η προτροπή του πατέρα «Κάνε, βρε γυναίκα, ένα φαγάκι της προκοπής! Δεν μπορεί να τρώει όλο χάμπουργκερ αυτό το παιδί...» αφήνει να φανεί η κατ' αποκλειστικότητα ευθύνη της μητέρας σε σχέση με το φαγητό αλλά και με όλες τις δουλειές του σπιτιού.

Ο ρόλος του πατέρα παρουσιάζεται καυστικά στο παιχνίδι λέξεων που παίζουν η Ρόζα με την Κασσάνδρα λέγοντας: «Ρόζα: Μαμά χωρίς φαί δεν είναι μαμά. Είναι... Κασσάνδρα: (την προλαβαίνει) Μπαμπάς! Σ' έχει ταΐσει ποτέ εσένα ο μπαμπάς; Όχι, είδες; Ο μπαμπάς είναι για την υψηλή εποπτεία, έχει το επιτελικό έργο.» Ο ρόλος του πατέρα εντοπίζεται σύμφωνα με το απόσπασμα στο να ασκεί κριτική στον τρόπο με τον οποίον η μητέρα εκτελεί τις οικογενειακές υποχρεώσεις που έχει αναλάβει να φέρει εις πέρας που συμπεριλαμβάνουν πάρα πολλά, από το μαγείρεμα έως και το διάβασμα του παιδιού. Από το απόσπασμα πληροφορούμαστε ότι η μητέρα, εκτός από τα καθήκοντά της ως νοικοκυράς εργάζεται και σε γραφείο, γεγονός που την επιβαρύνει με ένα διπλό φόρτο εργασίας, που επωμίζεται η πλειονότητα των γυναικών στις πατριαρχικές κοινωνίες ακόμα και στις μέρες μας.

3^ο Απόσπασμα¹⁹⁶

Ρόζα: Τώρα που το σκέφτομαι, θυμώνω. Γιατί μου έριχνε έτσι το ηθικό, ρε γαμώ το; Ενώ ο μπαμπάς μου όλο κοπλιμέντα μου' κανε...

Κασσάνδρα: Α...ο μπαμπάς το βλέπει διαφορετικά το ζήτημα. «Ε, ρε, τι κόρη κουκλάρα έκανα εγώ!» Κουτσή, στραβή, αυτός κουκλάρα τη βλέπει. Σου λέει: «Είναι δυνατόν ΕΓΩ να βγάλω σκάρτο πράγμα; Αποκλείεται: Κούκλα θα είναι!» Ενώ η μαμά, συνηθισμένη να δέχεται αυστηρή κριτική για το έργο της, σε αμφισβητεί.

¹⁹⁶ Ο.π., σ. 27.

Ενδιαφέρον αποτελεί στο παραπάνω απόσπασμα η διαφορετική αντιμετώπιση της κόρης από τη μια από τη μητέρα της και από την άλλη τον πατέρα της. Η ειρωνική πρόταση της Κασσάνδρας για το πόσο όμορφη και σπουδαία βλέπει ο πατέρας την κόρη του, αντικατοπτρίζοντας την πρόθεσή του να τονίσει τη δική του αξία του εν αντιθέσει με την κριτική που ασκεί η μητέρα στην κόρη της καθώς η ίδια ζει υπό το καθεστώς διαρκούς κριτικής είναι ένα εύστοχο και πολύ ουσιαστικό επιχείρημα. Είναι γεγονός ότι οι γυναίκες ζουν υπό καθεστώς επιτήρησης όχι μόνο από τους άνδρες αλλά και από τον ίδιο τους τον εαυτό. Ιδιαίτερα όσον αφορά την εξωτερική εμφάνιση οι γυναίκες έχουν συνηθίσει να ζουν σε καθεστώς συνεχούς αυτοεπιτήρησης. Η Bartky επεκτείνοντας την ανάλυση του Foucault για το Πανοπτικόν, εστιάζει στις έμφυλες πειθαρχικές πρακτικές των γυναικών, όπως η δίαιτα, και παρατηρεί ότι «είναι οι ίδιες οι γυναίκες που ασκούν αυτήν την πειθαρχία επί και εναντίον των ίδιων των σωμάτων τους...» Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η γυναίκα που συνεχώς ελέγχει το μακιγιάζ της... ή ανησυχεί εάν ο αέρας και η βροχή έχουν χαλάσει το χτένισμά της... ή αυτή που αισθάνεται παχιά και υπολογίζει οτιδήποτε τρώει γίνεται, ακριβώς όπως ο φυλακισμένος στο Πανοπτικόν: ένα αυτό-αστυνομευόμενο υποκείμενο, ένας εαυτός αφοσιωμένος σε μια αδιάκοπη αυτό-επιτήρηση. Αυτή η αυτό-επιτήρηση είναι μια μορφή υποταγής στην πατριαρχία...».¹⁹⁷ Ως εκ τούτου διαπιστώνουμε πως η κριτική αμφισβήτηση που έρχεται από την πλευρά της μητέρας στην κόρη είναι μια πρακτική την οποία έχει ενσωματώσει, η οποία καταπιέζει την ίδια τη μητέρα και η οποία συνεχώς αντικειμενοποιείται και αναπαράγεται μέσα από την κόρη της στην οποία έχει μεταφερθεί η ίδια καταπιεστική ιδεολογία.

Διαμάντια και Μπλουζ της Λούλας Αναγνωστάκη (2008)

1^ο Απόσπασμα¹⁹⁸

Άννα: Πουθενά δεν θα πας-Θα μείνεις εδώ- σ' αυτό το σπίτι.

Γιάγκος: Τι εννοείς;

Άννα: Αυτό που άκουσες. Εγώ-Δεν άκουσα τίποτα-Πάω να κοιμηθώ. Νυστάζω φοβερά.

Γιάγκος: Άννα!

¹⁹⁷ Susan Bartky, *S. Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Routledge, New York 1990, σ. 80.

¹⁹⁸ Λούλα Αναγνωστάκη, *Θέατρο τόμος τρίτος*, Κέδρος, Αθήνα 2008, σσ. 42-43.

(Η Άννα βάζει το κασετόφωνο στη διαπασών-Ο Γιάγκος το κλείνει.)

Γιάγκος: Άκουσε με- δεν ξέρω τι παιχνίδι παίζεις.

Άννα: (Ακίνητη) Κανένα παιχνίδι.

Γιάγκος: Θα φύγω τώρα αμέσως.

Άννα: Δεν θα σ' αφήσω. Θα μείνουν όλα έτσι. Όπως κι αυτό. Κι αυτό-κι αυτό. (Μετακινεί με μανία έπιπλα, πράγματα, τα τραντάζει.) Τίποτα δε θ' αλλάξει εδώ μέσα.

Γιάγκος: (Απελπισμένος) Μα γιατί- γιατί όλ' αυτά; Αφού δε μ' αγαπάς πια.

Άννα: (Ακίνητη) Γι' αυτό ακριβώς- γιατί δε σ' αγαπώ πια- Και άσε αυτό το «πια». Ποτέ δε σ' αγαπούσα. (Απορεί πως ο άλλος δεν το ξέρει)

Γιάγκος: Τότε, λοιπόν, τι θες;

Άννα: Τι θέλω; Έρχεσαι ξαφνικά και μου λες πως θες να φύγεις. Μου το λες αυτό έτσι απλά. Όταν εγώ έχασα τη ζωή μου εδώ μέσα! Μαζί σου! Σ' αυτό το... το χάος! (Ενώ δείχνει την ακαταστασία). Κι εσύ τώρα. Φαντάζεσαι πως εσύ. Μπορείς να φύγεις-Όταν εγώ τέλειωσα-ξόφλησα, εσύ νομίζεις πως μπορείς ν' ανοίξεις την πόρτα και ν' αρχίσεις ξανά-από την αρχή; Γιατί έτσι σου κάπνισε! Ε λοιπόν, όχι! Έχω χίλιους τρόπους να μη σ' το επιτρέψω. Ακούς; Χίλιους τρόπους!

2^ο Απόσπασμα¹⁹⁹

Άννα: Άκουσέ με-Θα σε σκοτώσω. Όπου κι αν είσαι θα σε σκοτώσω- θα σε πατήσω με τ' αυτοκίνητο- θα σε λειώσω. Τηλεφώνησέ της αμέσως. Πες της πως τέλειωσες μαζί της. Τώρα που περιμένει. Αλλιώς θα της το πω εγώ-θα της πω φοβερά πράγματα.

Γιάγκος: Μην τολμήσεις να της κάνεις κακό.

Άννα: Α, ναι; Γιατί είναι ευαίσθητη; Γι' αυτό; Γιατί ήθελε όλα να γίνουν μαλακά και να μην πληγωθούμε; Φοβάσαι μην ταραχτεί;

Γιάγκος: (Την πιάνει, αλλά όχι βίαια-απλώς σταθερά) Δεν θα την πλησιάσεις ποτέ. Δεν είναι τέτοια που νομίζεις. Είναι χτυπημένο παιδί- με πολύ δύσκολη ζωή- Πέρασε τρομερά πράγματα. Πριν τη γνωρίσω... είχε προσπαθήσει δύο φορές να σκοτωθεί.

Άννα: Ναι, αλλά εγώ θα σκοτώσω εσένα.

Γιάγκος: Ξέρω πως και τώρα παίζεις. Καρφί δε σου καίγεται. Είσαι έξαλλη χωρίς λόγο.

¹⁹⁹ Ο.π., σσ. 49-50.

Άννα: Καρφί δεν μου καίγεται αλλά θα σε σκοτώσω. Και ξέρεις πως εδώ δεν παίζω. Πάντα με φοβόσουν λίγο-μου έλεγες: «Εσύ κάποτε θα κάνεις κάτι τρομερό». Μου το έλεγες ή όχι; (Ξαφνικά βγάζει το κλειδί από την τσέπη της.) Ορίστε, παρ' το. (Ο Γιάγκος σαστισμένος το παίρνει.) Αλλά πρωτού φτάσεις στις Ελένης εγώ θα της έχω τηλεφωνήσει και μια που τόσο νοιάζεται για σένα, θα μάθει τι έχεις να πάθεις. Να δούμε τότε τι θα γίνει. Αφήνω που θα βρεθεί μπροστά σε τέτοια χυδαιότητα- Α, ξαφνικά μ' αρέσει η χυδαιότητα! Επιτέλους, κάτι καινούριο! Και αυτή θ' ακούσει τόσα που θα πάθει! Ναι, θα πάθει!

Στα παραπάνω δύο αποσπάσματα παρακολουθούμε την αντίδραση της Άννας όταν μαθαίνει πως ο σύζυγος της Γιάγκος επιθυμεί να χωρίσουν και να ζήσει με μια άλλη γυναίκα. Στο πρώτο απόσπασμα παρακολουθούμε τις πρώτες αντιδράσεις της Άννας που εκφράζονται από την απαγορευτική φράση «Πουθενά δεν θα πας-Θα μείνεις εδώ-σ' αυτό το σπίτι. Και λίγο αργότερα: «Αυτό που άκουσες. Εγώ-Δεν άκουσα τίποτα-Πάω να κοιμηθώ. Νυστάζω φοβερά.» δείχνουν την άρνηση της Άννας να αποδεχτεί το γεγονός. Η παράλογη αντίδραση της να βάλει το κασετόφωνο στη διαπασών αποκαλύπτει μια γυναίκα με ακραίες αντιδράσεις. Η χρήση των ερωτηματικών προτάσεων δείχνει πόσο ο Γιάγκος δεν μπορεί να κατανοήσει την έντονη αντίδραση της Άννας και τη δυσκολία που έχει να κατανοήσει τους σκοπούς και τις διαθέσεις της. Η Άννα του επιτίθεται λεκτικά ισχυριζόμενη ότι δεν τον αγάπησε ποτέ και ξεσπά λέγοντας: «Τι θέλω; Έρχεσαι ξαφνικά και μου λες πως θες να φύγεις. Μου το λες αυτό έτσι απλά. Όταν εγώ έχασα τη ζωή μου εδώ μέσα! Μαζί σου! Σ' αυτό το... το χάος! (Ενώ δείχνει την ακαταστασία). Κι εσύ τώρα. Φαντάζεσαι πως εσύ. Μπορείς να φύγεις-Όταν εγώ τέλειωσα-ξόφλησα, εσύ νομίζεις πως μπορείς ν' ανοίξεις την πόρτα και ν' αρχίσεις ξανά-από την αρχή;» Η χρήση των ρημάτων 'τέλειωσα' και 'ξόφλησα' δείχνουν την αποτυχία που νιώθει στο γάμο της και γενικότερα στη ζωή της. Παρ' όλα αυτά στο παιχνίδι των σχέσεων εξουσίας ανάμεσα στο ζευγάρι, η Άννα φαίνεται να κυριαρχεί. Ο Γιάγκος απειλεί ότι θα φύγει αμέσως, κάτι το οποίο δεν κάνει ποτέ. Στην ακολουθία των ερωτηματικών προτάσεων που χρησιμοποιεί υποβόσκει ο φόβος για τις μελλοντικές αντιδράσεις της συζύγου του.

Στο δεύτερο απόσπασμα παρακολουθούμε το θυμό της Άννας να κορυφώνεται. Οι επαναλαμβανόμενες απειλές που χρησιμοποιεί: «Άκουσέ με-Θα σε σκοτώσω. Όπου κι αν είσαι θα σε σκοτώσω-θα σε πατήσω με τ' αυτοκίνητο-θα σε λειώσω. Τηλεφώνησέ της αμέσως. Πες της πως τέλειωσες μαζί της. Τώρα που περιμένει. Αλλιώς θα της το πω εγώ-θα

της πω φοβερά πράγματα» δείχνουν μια γυναίκα που έχει χάσει την ψυχραιμία της και τον αυτοέλεγχό της. Η Άννα προσπαθεί επίσης να τρομοκρατήσει το σύζυγό της για να τον αποτρέψει από το να την εγκαταλείψει, όπως διαφαίνεται στη φράση της: «Καρφί δεν μου καίγεται, αλλά θα σε σκοτώσω. Και ξέρεις πως εδώ δεν παίζω. Πάντα με φοβόσουν λίγο- μου έλεγες: “Εσύ κάποτε θα κάνεις κάτι τρομερό.” Μου το έλεγες ή όχι;» Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η Άννα αντιδρά στερεοτυπικά στα δυσάρεστα νέα της διάλυσης του γάμου της. Υιοθετεί παράλογες πρακτικές, χάνει εντελώς τον αυτοέλεγχό της και θυμώνει έντονα, όλα στερεοτυπικές αντιδράσεις της απειλητικής τρελής γυναίκας ‘τέρατος’, όπως περιγράφεται στο έργο των Sandra Gilbert και Suzan Gubar *The Madwoman in The Attic*.

5.2 Ρόλοι των δύο φύλων στην εργασία

Σε αυτήν την ενότητα θα μελετήσουμε το εμπειρικό μας υλικό ως προς τη διάσταση της αναπαράστασης των ρόλων των δύο φύλων στην εργασία, στο είδος της εργασίας που ασκούν τα έμφυλα υποκείμενα, καθώς και στον κατά φύλο καταμερισμό της εργασίας στο σπίτι. Στόχος μας είναι να ανιχνεύσουμε όλα τα ζητήματα που σχετίζονται με την εργασία καθώς και τον τρόπο που τα παρουσιάζουν οι σύγχρονες Ελληνίδες δραματουργοί στα έργα τους.

Φυτά Εσωτερικού Χώρου της Μαρίας Κονδύλη και Θάλειας Ασλανίδου (1981)

Απόσπασμα²⁰⁰

Ντίνα: Εξοχή με δύο παιδιά δεν ξανακάνω. Το βράδυ που ’ρχεται θα τ’ ακούσει κι αυτός. Γιάννη, Αργυρώ! Ελάτε να φάτε! Έλα εδώ βρε κάθαρμα. Το βλέπεις αυτό. Στο αυτί θα στο χώσω το αυγό. Να μη φωνάξω το θείο το Βαγγέλη το χωροφύλακα.

(Στην Ελένη) Ξέρεις ε, αυτόν που παντρεύτηκε την ξαδέρφη μου τη Χαρίκλεια. Αυτός παιδί μου κάθε χρόνο δίνει για αστυνόμος. Τι μέσα έχουν βάλει! Αδύνατον! Στούρνος.

Σύμφωνα με το απόσπασμα διαπιστώνουμε την απόδοση παραδοσιακών αξιών και αντιλήψεων για το φυλετικό καταμερισμό της εργασίας μιας διγονεϊκής οικογένειας. Η Ντίνα αναλαμβάνει τη φύλαξη και τη σίτιση των δύο της παιδιών κατά τη διάρκεια της παραμονής

²⁰⁰ Μάρια Κονδύλη & Θάλεια Ασλανίδου, *Φυτά Εσωτερικού Χώρου*, Θέατρο Στοά, 1981, Αθήνα, σ. 21.

τους στην εξοχή. Ο σύζυγος της Ντίνας απουσιάζει, όπως πληροφορούμαστε από τη χρήση της φράσης της Ντίνας «Το βράδυ που 'ρχεται» και υποθέτουμε πως ενδεχομένως να βρίσκεται σε επαγγελματικές υποχρεώσεις, καθώς οι τυπικές ώρες εργασίες είναι πρωινές κι εκείνος θα πάει το βράδυ στην εξοχή να τους βρει.

Στη φράση «Εξοχή με δύο παιδιά δεν ξανακάνω», η Ντίνα εμφανίζεται ιδιαίτερα δυσαρεστημένη από το ρόλο της. Η Ντίνα εκτός από το ότι χρησιμοποιεί υβριστική γλώσσα απευθυνόμενη στο γιό της «Έλα εδώ βρε κάθαρμα», χρησιμοποιεί και μια απειλητική φράση . «Το βλέπεις αυτό. Στο αυτί θα στο χώσω το αυγό.» ως μια στρατηγική εκφοβισμού στην προσπάθειά της να πείσει το γιο της, ο οποίος φαίνεται να μην της δίνει σημασία, να φάει το φαγητό του. Αυτή η πρώτη απειλή ενισχύεται από μια δεύτερη: «Να μη φωνάξω το θείο το Βαγγέλη το χωροφύλακα.» στην οποία επικαλείται μια ανδρική μορφή, τον Βαγγέλη, ο οποίος εργάζεται ως χωροφύλακας. Αυτή της η ανάγκη να επικαλεστεί έναν κατ' αρχάς άνδρα, ο οποίος επιπλέον ασκεί ένα επάγγελμα συνυφασμένο με την άσκηση επιβολής εξουσίας, δείχνει την αδυναμία της Ντίνας να επιβληθεί ως γυναίκα/μητέρα στο γιο της και το χαμηλό κύρος που θεωρεί ότι διαθέτει.

Το ενδιαφέρον είναι ότι αυτό το σύμβολο εξουσίας που ενσαρκώνει ο Βαγγέλης ταυτόχρονα αμφισβητείται απόλυτα από τη Ντίνα, από την οποία μαθαίνουμε πως ο Βαγγέλης είναι ο σύζυγος μιας ξαδέρφης της, ο οποίος έχει αποτύχει επανειλημμένα να περάσει τις εξετάσεις της αστυνομίας: «Αυτός παιδί μου κάθε χρόνο δίνει για αστυνόμος.». Η χρήση του ουσιαστικού «Στούρνος» με τη γνωστή μεταφορική του σημασία που χρησιμοποιεί η Ντίνα για να περιγράψει το Βαγγέλη στην Ελένη δείχνει πως στην πραγματικότητα η ίδια δεν θεωρεί το Βαγγέλη ούτε έξυπνο ούτε απειλητικό.

Γνωρίζοντας τη διαφορά ως προς την δυνατότητα άσκησης εξουσίας του ρόλου της νοικοκυράς Ντίνας και του ρόλου του χωροφύλακα Βαγγέλη, η Ντίνα χρησιμοποιεί μια συμβολική στερεοτυπική απειλή απέναντι στο γιο της μόνο με στόχο να επιβληθεί η ίδια.

Σκίστε τη γάτα της Καρίνας Ιωαννίδου (1987)

1^ο Απόσπασμα²⁰¹

²⁰¹ Κωνσταντίνα Βέργου, *Σκίστε τη Γάτα*, Λιθογραφεία, Θεσσαλονίκη, 1987, σσ. 18-19.

Μάνα: Όχι, δε ζητάω ελεημοσύνη, δουλειά ζητάω, αυτήν του άντρα μου. Πες πως εκείνος δεν πέθανε, άρα εγώ δε δικαιούμαι αποζημίωση, που πάει να πει πως ούτε εσύ έχασες το φύλακα σου ούτε εγώ το μισθό που μας συντηρούσε. Συμβιβασμό ζητάω, όπως θα' λεγαν κι οι δικηγόροι σου.

Σιδήρογλου: Φύλακας εσύ; Χα, χα, χα, μια γυναίκα; Θ' αστειεύεσαι βέβαια. Μα ναι, αυτό είναι! Η πείνα σου σάλεψε τα λογικά.

Μάνα: Δεν αστειεύομαι και ορκίζομαι πως θα στ' αποδείξω. Ξέρω, όλα όσα πρέπει να ξέρει ένας καλός φύλακας και ο άντρας μου ήτανε ένας καλό φύλακας για σένα...

Σιδήρογλου: Ναι, δεν αντιλέγω, άλλο όμως εσύ κι άλλο ο άντρας σου! Ξεχνάς πως είσαι γυναίκα!

Μάνα: Και που είναι η διαφορά; Ξέρω όσα ήξερε κι εκείνος...

Σιδήρογλου: Τη μέρα ίσως, οι φύλακες, όμως είναι για τη νύχτα.

Μάνα: Βλέπω σα γάτα στο σκοτάδι.

Σιδήρογλου: Γάτα ε; Οι «ποντικοί» το ξέρουνε, όμως; Πώς θ' αφοπλίσεις τον κλέφτη, κυρά μου; Πώς θα σηκώσεις τη μάνικα του πυροσβεστήρα να σβήσεις τη φωτιά; Πώς θα ξεχωρίσεις τον πρώτο ύποπτο θόρυβο μεσ' την ησυχία της νύχτας; Ακόμα κι αν τα παραβλέψω όλ' αυτά, πάλι θα πρέπει να' μαι τρελός να προσλάβω γυναίκα φύλακα! Άντε και σε παίρνω στη δουλειά και τύχει κάτι, θαρρείς πως θα με πληρώσει η ασφάλεια;

Μάνα: Γιατί; Λέει πουθενά πως ο φύλακας πρέπει να' ναι άντρας για να δικαιούται τ' ασφάλιστρα;

Σιδήρογλου: Δεν το λέει γιατί ποτέ δεν έτυχε να συμβεί κάτι τέτοιο. Πώς ν' αποτολμήσω, λοιπόν, να ρισκάρω την ίδια την επιχείρηση, όταν έχω υποχρέωση σε τόσους εργαζόμενους που ζουν από μένα; Αν κλείσει το εργοστάσιο θα κλείσουν και σπίτια, κυρά μου.

Μάνα: Και το δικό μου το σπίτι έκλεισε, ποιος έδωσε ποτέ λόγο γι' αυτό;

Σιδήρογλου: Ο άντρας σου ήταν ασθενικός. Και για όλα φταίει η κρίση του, κανένας δεν θέλησε το κακό του.

Μάνα: Κι αν έβαλες έναν ασθενικό άντρα να σου φυλάει το βιό, γιατί δε βάζεις και μια γερή γυναίκα να κάνει το ίδιο;

Σιδήρογλου: (έξαλλος.) Υπάρχει διαφορά. Απορώ, πως δεν τη βλέπεις.

Μάνα: Κι η γυναίκα σου είναι φύλακας του θησαυρού σου, όσο λείπεις απ' το σπίτι.

Σιδήρογλου: Δεν είναι το ίδιο. Στο ξανάπα.

Μάνα: Είμαι εργατική, δε φοβάμαι το σκοτάδι, παίρνω γρήγορες αποφάσεις στις κρίσιμες στιγμές, έχω όλα τα προσόντα για να διεκδικήσω τη θέση του άντρα μου.

Γιος: Γάτα η δική σου; Ε;

Σιδήρογλου: (ειρωνικά) Εκτός βέβαια απ' το γεγονός πως είσαι γυναίκα. Έχω όλη την καλή διάθεση να δω το πρόβλημα σου με συμπάθεια, μην το τραβάς όμως το σκονί, γιατί έχει κι η υπομονή τα όρια της κι αφού δεν παίρνεις με το καλό, θα μ' αναγκάσεις να μεταχειριστώ βία...

Στον παραπάνω διάλογο παρακολουθούμε τη Μάνα να συζητά με τον εργοστασιάρχη του σιδηρουργείου και να διεκδικεί τη θέση εργασίας του φύλακα που προκατείχε ο αποθανών σύζυγος της.

Η Μάνα δηλώνει πως δεν επικαλείται την ευσπλαχνία του εργοστασιάρχη, αλλά ζητά να δουλέψει στη θέση εργασίας του άντρα της. Στη δήλωση της αυτή ο Σιδήρογλου αντιδρά χλευάζοντας τη. Η χλεύη του βασίζεται στο γεγονός ότι είναι γυναίκα, όπως φαίνεται από την ερώτηση: «Φύλακας εσύ;» που ακολουθείται από γέλια και μια δεύτερη ερωτηματική πρόταση: «μια γυναίκα;». Στο επιχείρημα της Μάνας ότι έχει όλα τα απαραίτητα προσόντα για να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις της θέσης του φύλακα, όπως έκανε στο παρελθόν ο άντρας της, ο Σιδήρογλου χρησιμοποιεί δύο επιφωνηματικές προτάσεις στη σειρά: «Ναι, δεν αντιλέγω, άλλο όμως εσύ κι άλλο ο άντρας σου! Ξεχνάς πως είσαι γυναίκα!» για να δώσει έμφαση στο γεγονός πως είναι διαφορετική από το σύζυγο της εξαιτίας του φύλου της.

Η διπλή αναφορά στο γεγονός ότι η Μάνα ανήκει στο γυναικείο φύλο, κάτι που δικαιολογεί τη μη σοβαρή αντιμετώπιση από την πλευρά του εργοστασιάρχη στην πρόταση που του κάνει φανερώνει πως οι αντιλήψεις του εργοστασιάρχη βασίζονται στις στερεοτυπικές προκαταλήψεις της πατριαρχικής ιδεολογίας. Ο φύλακας είναι ένα επάγγελμα το οποίο είναι συνδεδεμένο με τη σφαίρα του άνδρα και της αρρενωπότητας στο δίπολο των κατά Connell στερεοτυπικών κανονικοτήτων, καθώς απαιτεί κυρίως μυϊκή δύναμη. Και αυτό είναι και το κύριο επιχείρημα που προβάλλει ο Σιδήρογλου στη Μάνα, η έλλειψη μυϊκής δύναμης.

Το αντεπιχείρημα της Μάνας: «Κι αν έβαλες έναν ασθενικό άντρα να σου φυλάει το βió, γιατί δε βάζεις και μια γερή γυναίκα να κάνει το ίδιο;» βασίζεται στην προσπάθειά της να τον πείσει ότι η ικανότητα για εργασία ενός ασθενικού άνδρα εξισώνεται με αυτήν μιας δυνατής και υγιούς γυναίκας. Παρόλο που το επιχείρημα της Μάνας είναι ισχυρό, ο

Σιδήρογλου επιμένει στο δικό του επιχείρημα του εξακολουθώντας να τονίζει τη διαφορά των δύο φύλων.

Η Μάνα τέλος παραθέτει όλες τις ικανότητες που διαθέτει και την καθιστούν, κατά τη γνώμη της, άξια να διεκδικήσει με επιτυχία τη θέση του φύλακα: «Είμαι εργατική, δε φοβάμαι το σκοτάδι, παίρνω γρήγορες αποφάσεις στις κρίσιμες στιγμές». Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε όλες αυτές οι ικανότητες είναι συνδεδεμένες με τη σφαίρα της αρρενωπότητας. Η Μάνα υποστηρίζει σθεναρά τα προσόντα της και θεωρεί τον εαυτό της άξιο να ασκήσει ένα στερεοτυπικά ανδρικό επάγγελμα, όπως φαίνεται από τη φράση της «έχω όλα τα προσόντα για να διεκδικήσω τη θέση του άντρα μου.»

Ο δυναμισμός, η αυτοπεποίθηση, η ευγλωττία, η ευστροφία και η λογική, χαρακτηριστικά τα οποία εμφανίζεται να διαθέτει η Μάνα αναπαριστούν ένα νέο μοντέλο χειραφετημένης γυναίκας που απέχει από τις στερεοτυπικές πατριαρχικές απεικονίσεις.

Ο Σιδήρογλου από την άλλη πρεσβεύει το πατριαρχικό μοντέλο του ανδρισμού που φέρει τον άνδρα στην κορυφή της εργασιακής πυραμίδας, είναι εργοστασιάρχης, με παραδοσιακές αντιλήψεις για τους ρόλους και τη διαφορετική θέση των δύο φύλων. Ο σεξισμός εις βάρος της εργασιακής πρότασης της Μάνας κορυφώνεται με την απειλή άσκησης βίας, χαρακτηριστικό ηγεμονικού ανδρισμού, για την επιβολή των επιθυμιών του και κατ' επέκτασιν της πατριαρχικής Τάξης, όπως διατυπώνεται στη φράση του: «Εκτός βέβαια απ' το γεγονός πως είσαι γυναίκα. Έχω όλη την καλή διάθεση να δω το πρόβλημα σου με συμπάθεια, μην το τραβάς όμως το σκοινί, γιατί έχει κι η υπομονή τα όρια της κι αφού δεν παίρνεις με το καλό, θα μ' αναγκάσεις να μεταχειριστώ βία.»

2^ο Απόσπασμα ²⁰²

Αστυνόμος: Τι να' ναι αυτά; Τι το περάσατε εδώ; Γιατί υφίστανται οι νόμοι αν όχι για να καθορίζουν το νομικό πλαίσιο μέσα εις το οποίον τα άτομα οφείλουν κινούμενα να εμφανίζουν μιαν κοινωνίαν ευνομούμενην κι εύτακτον. Για τους απείθαρχους, βεβαίως, υπάρχει κι άλλη οδός, η του πειθαναγκασμού. Ξέρεις τι σημαίνει απεργία πείνης, κυρά μου;

Μάνα: Εγώ, δεν ξέρω...

²⁰² Ο.π., σσ. 19-20.

Αστυνόμος: Και γω σου λέω πως ιδέα δεν έχεις. Απεργία πείνης σημαίνει άρνησις λήψης τροφής και άρνησις ίσον αναρχία, άρνησις δηλαδή πάσης εξουσίας και προσπάθεια ανατροπής της καθεστηκυίας τάξεως, ήτοι κοινωνική διάλυσις, το οποίον, άντε με το καλό γιατί έχουσιν και άλλους τρόπους οι φύλακες...

Μάνα: Άνθρωποι είμαστε, δεν είμαστε ζώα...

Αστυνόμος: Τόσο το χειρότερο για σας, καθ' ότι τα ζωντανά ημπορεί να καταδιώκονται ποινικώς όμως δεν διώκονται, εσάς ωστόσο σας τιμπάει η «λαβίς» της δικαιοσύνης, άντε λοιπόν, προς γνώσιν και συμμόρφωσιν, ειδάλλως...

(Οι απεργοί δεν κουνιόνται απ' τη θέση τους, ακούγονται σειρήνες, σφυρίγματα. Βγαίνουν εργάτες απ' το εργοστάσιο και μαζί με τον Αστυνόμο επιχειρούν να τους βγάλουν σηκωτούς. Καθώς τους μεταφέρουν έξω απ' τη σκηνή τα παιδιά κλαίνε, ενώ η μάνα φωνάζει συνθήματα. Βγαίνουν ο Σιδήρογλου κι ο Πελοπίδας.)

Μάνα: Ένα σου λέω, δεν το βάζω κάτω εγώ!

Σιδήρογλου: Λυπάμαι, είσαι γυναίκα. Μα δεν το καταλαβαίνεις πως γίνεσαι παράλογη. Άντε στο καλό σου, τώρα. Άντε με το καλό! (στον Πελοπίδα) Αύριο κι όλα θα προκηρύξουμε τη θέση του φύλακα. Θα τηρήσουμε κάθε νόμιμη διαδικασία κι έννοια σου θα φροντίσω εγώ να προσλάβουμε τον καλύτερο!

Στο ανωτέρω απόσπασμα παρακολουθούμε τον Αστυνόμο εν ώρα υπηρεσίας να προσπαθεί να συνδιαλλαγεί με τους απεργούς πείνας, τη Μάνα δηλαδή και τα παιδιά της.

Οι απόψεις του Αστυνόμου συνάδουν με το στερεοτυπικά ανδρικό επάγγελμα που ασκεί. Ο Αστυνόμος είναι ένα επάγγελμα το οποίο είναι συνυφασμένο με τον ηγεμονικό ανδρισμό, καθώς απαιτεί μυϊκή δύναμη και επιβολή της Τάξης μέσω της βίας. Ο Αστυνόμος χρησιμοποιεί τρεις φορές προτάσεις που άμεσα ή έμμεσα παραπέμπουν στην επιβολή της Τάξης διά της βίας, γεγονός που φανερώνει την επιθετικότητα του, στερεοτυπικό χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου επαγγέλματος: «Για τους απείθαρχους, βεβαίως, υπάρχει κι άλλη οδός, η του πειθαναγκασμού.» «άντε με το καλό γιατί έχουσιν και άλλους τρόπους οι φύλακες...» και «άντε λοιπόν, προς γνώσιν και συμμόρφωσιν, ειδάλλως...». Στη συνέχεια παρακολουθούμε τη βίαιη απομάκρυνση της Μάνας και των δύο της παιδιών από τον προαύλιο χώρο του εργοστασίου από τον Αστυνόμο και τους εργάτες του σιδηρουργείου, όπως αναγράφεται στις σκηνικές οδηγίες. Ως εκ τούτου παρακολουθούμε τον Αστυνόμο να

ασκεί σωματική βία στο πλαίσιο εκτέλεσης των καθηκόντων του επαγγέλματός του, γεγονός που συνάδει με τα στερεότυπα χαρακτηριστικά που συνδέονται με το 'ανδρικό' αυτό επάγγελμα.

Η γλώσσα επίσης που χρησιμοποιεί ο Αστυνόμος είναι καθαρεύουσα, εν αντιθέσει με τη γλώσσα που χρησιμοποιούν όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες του έργου. Η καθαρεύουσα χρησιμοποιείται πολύ συχνά από τέτοιες φιγούρες για να προσδώσει σοβαροφάνεια σε τύπους αμόρφωτους όπως ο Αστυνόμος, ο οποίος παρόλαυτά πρέπει να ασκήσει εξουσία.

Η Μάνα δηλώνει κατά τη διάρκεια απομάκρυνσής της από τον Εργοστάσιο «Ένα σου λέω, δεν το βάζω κάτω εγώ!» Η επιφωνηματική πρόταση που χρησιμοποιεί υποδηλώνει το δυναμισμό, το πείσμα και τη γενναιότητά της, καθώς αντί να φοβηθεί στην άσκηση σωματικής βίας που υφίσταται εκείνη επιμένει στο σκοπό της.

Ο Σιδήρογλου από την πλευρά του απαντά κάνοντας πάλι διάκριση εις βάρος του γυναικείου φύλου στο οποίο ανήκει η Μάνα, όπως φαίνεται από τη σεξιστική του φράση: «Λυπάμαι, είσαι γυναίκα.» Ο Σιδήρογλου φέρνει επίσης ένα στερεοτυπικά πατριαρχικό επιχείρημα που είθισται να χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις γυναίκες που αμφισβητούν τα πατριαρχικά στερεότυπα, αυτό της ανοησίας. Αυτό αποτυπώνεται στην ερωτηματική του πρόταση: «Μα δεν το καταλαβαίνεις πως γίνεσαι παράλογη.»

3^ο Απόσπασμα ²⁰³

Σιδήρογλου: Και ποιος υπήρξε ο ρόλος του φύλακα, τότε, στην όλη υπόθεση;

Αστυνόμος: Ο θυροφύλαξ συνέτεινεν αποτελεσματικώς, θα'λεγα, εις την σύλληψιν των ειδικτών δραστών, καθ' ότι αντιληφθείς αυθωρεί τα κακοποιά στοιχεία, τρία τον αριθμόν, έθεσε πάραυτα σε λειτουργία το σύστημα ασφαλείας, τους εγκλώβισεν και εν συνεχεία, άοπλους, τους αφόπλισεν. Άμα τη λήψει του σήματος κινδύνου που εξέπεμψεν δραστηριοποιήθημεν εις ως σώμα απ' αστραπιαίως και συλλάβαμε πλέον τους ληστές εις τον τόπον του εγκλήματος. Τολμώ δε να είπω, πως, χάριν της αρωγής των οργάνων της αμέσου δράσεως και χάριν της αυτενέργειας του θυροφύλακος, επετύχομεν έναν προηγμένον βαθμόν συνεργασίας...

Σιδήρογλου: Βεβαίως! Αποτελεί γεγονός, πως ο Αργύρης, είναι εύστροφος, συνεργάσιμος και σφύζει σφρίγγους και ήθους... Μα που βρίσκεται τώρα;

²⁰³ Ο.π., σ. 41.

Αστυνόμος: Ομιλεί εις τους αντιπροσώπους του Τύπου, της Ραδιοφωνίας και της Τηλεοράσεως, δίδων έξοχον πρότυπον ανδραγαθείας και υποδεικνύων, πως ο άνθρωπος πρέπει να επανέλθει εις τον πρότερον ηθικόν βίον καθ' εαυτόν και ως μέλος του κοινωνικού συνόλου, αν εννοείτε τι εννοώ.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο του Αστυνόμου με τον εργοστασιάρχη Σιδήρογλου στο οποίο περιγράφεται η επιτυχημένη συμμετοχή του Αργύρη/Μάνας στη σύλληψη των δραστών που αποπειράθηκαν να ληστέψουν το εργοστάσιο. (Η Μάνα για να κατορθώσει να πείσει τον Σιδήρογλου να την προσλάβει ως φύλακα μεταμφιέστηκε σε άνδρα, τον Αργύρη.) Ο Αστυνόμος περιγράφει πως ο Αργύρης/ Μάνα λειτούργησε αποτελεσματικά αντιλαμβανόμενος τους ληστές, θέτοντας σε λειτουργία το συναγερμό, καλώντας την άμεση δράση και αφοπλίζοντας τους ληστές χωρίς να έχει όπλο στην κατοχή του. Η γενναία και αποτελεσματική πράξη του Αργύρη/ Μάνας σε μια κρίσιμη στιγμή υψηλού κινδύνου αποδομεί όλα τα πατριαρχικά στερεότυπα που είναι συνδεδεμένα με το γυναικείο φύλο, όπως η αδυναμία, η έλλειψη πρωτοβουλίας και η δειλία.

Ειρωνικό είναι δε το γεγονός πως ο Σιδήρογλου, ο οποίος στην αρχή του έργου είχε ταπεινώσει και υποτιμήσει τη Μάνα λόγω του φύλου της, τώρα περιγράφει τη μεταμφιεσμένη σε Αργύρη Μάνα με όλα εκείνα τα προσόντα και ιδιότητες τις οποίες ισχυριζόταν ότι της έλειπαν για τη διεκδίκηση της θέσης του φύλακα, όπως φαίνεται από την αποφαντική πρόταση που τελειώνει με αποσιωπητικά εκφράζοντας το θαυμασμό του για το πρόσωπο του Αργύρη: «Αποτελεί γεγονός, πως ο Αργύρης, είναι εύστροφος, συνεργάσιμος και σφύζει σφρίγγους και ήθους...»

Τέλος ο Αστυνόμος δηλώνει πως ο Αργύρης μιλώντας στα Μ.Μ.Ε. δίνει ένα: «έξοχον πρότυπον ανδραγαθείας». Η χρήση της λέξης 'ανδραγαθία', η οποία ετυμολογικά αποτελείται από το ουσιαστικό 'ανήρ' και το επίθετο 'αγαθός', το οποίο στα αρχαία ελληνικά σημαίνει γενναίος, ικανός, δυνατός²⁰⁴, φανερώνει το βαθύ σεξισμό που υπάρχει στην ελληνική γλώσσα, η οποία συνδυάζει από αρχαιοτάτων χρόνων τη δύναμη και γενναιότητα με το ανδρικό φύλο.²⁰⁵ Το γεγονός ότι η πράξη μια γυναίκας περιγράφεται με το συγκεκριμένο

²⁰⁴ http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/lexicon/lemma.html?id=1 Ημερομηνία πρόσβασης [2/7/2010]

²⁰⁵ Για περισσότερες πληροφορίες για το σεξισμό στην ελληνική και αρχαιοελληνική γλώσσα βλ. Deborah Cameron, "Γλώσσα και σεξουαλική διαφορά. Ποια είναι η φύση της γυναικείας

ουσιαστικό φανερώνει το σεξισμό εις βάρος του γυναικείου φύλου διαχρονικά και ταυτόχρονα δημιουργεί ένα νέο πρότυπο γεμάτο δυναμισμό, δύναμη και γενναιότητα για το γυναικείο φύλο. Φυσικά το γεγονός του ότι η Μάνα είχε τη δυνατότητα να δείξει τις ικανότητές της μόνο κατά τη διάρκεια μεταμφίεσης στον άνδρα, Αργύρη σηματοδοτεί τον περιορισμό που υφίσταται το γυναικείο φύλο σε μια ανδροκρατική κοινωνία, η οποία δεν επιτρέπει στις γυναίκες να ξεφύγουν από τον παραδοσιακό τους ρόλο και να εκφράσουν τις δυνατότητες και ικανότητές τους.

4^ο Απόσπασμα²⁰⁶

Στην αποθήκη της προηγούμενης σκηνής. Οι μηχανές έχουν έρθει μπροστά. (μια πρέσσα, ένας τόρνος) – τέσσερεις εργάτες δουλεύουν τη βάρδια τους.

1. Ο Νόντας, που μ'ένα πιστολάκι για συσκευασίες κλείνει χαρτοκιβώτια και που σημαδεύει με το πιστόλι τη φωτογραφία μιας γυμνής γυναίκας που έχει κολλημένη σ' ένα τοίχο απέναντι του και την πυροβολεί με τσέρκια.
2. Ο Ηρακλής, που παίρνει από κάτω τα σίδερα και πριν τα τοποθετήσει στην πρέσσα κάνει άρση βαρών.
3. Ο Καμπούρης, που μπαινοβγαίνει στη σκηνή κουβαλώντας μακρόστενα ξύλινα κιβώτια -στην πλευρά που βλέπουν οι θεατές έχουν στάμπα μια παράσταση που δείχνει δύο μαυροντυμένους άντρες να κουβαλάνε σ' ένα φορείο έναν τρίτο-. Η παράσταση υποδεικνύει από ποια πλευρά πρέπει να «σηκώνονται τα κιβώτια».
4. Ο Τζίμης, που έχει στ' αυτιά του ένα γουόκμαν και με ρυθμό δουλεύει τον τόρνο.

[...]

Νόντας: (Σημαδεύει με το πιστολάκι συσκευασίας τη φωτογραφία και της ρίχνει τσέρκια με άγρια χαρά.) Μπαμ- μπαμ-μπαμ (στον Ηρακλή) 'Την έφαγα' την άτιμη.

(Ο Ηρακλής βγάζει μια άναρθρη κραυγή χαράς και αφού κάνει άρση βαρών με το σίδερο που κρατάει, το βάζει κάτω απ' την πρέσσα και κατεβάζει με δύναμη το καπάκι.)

καταπίεσης στη γλώσσα”, μετάφ. Μένη Τσίγκρα, *Δίνη*, τεύχ. 3:86-91, 1988. Χριστόφορος Χαραλαμπίδης, *Νεοελληνικός λόγος, μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*. Νεφέλη, Αθήνα, 1992. Άννα Φραγκουδάκη, “Γλώσσα λανθάνουσα-3 ή γιατί δεν υπάρχουν βουλευτριες παρά μόνο, χορεύτριες”, *Δίνη*, τεύχ. 4:42-44. 1989. Άννα Φραγκουδάκη, “Ο σεξισμός στη γλώσσα επιδρά στη σκέψη”, *Τα Νέα*, 1 Απριλίου 2000.

²⁰⁶ Κωνσταντίνα Βέργου, *Σκίστε τη Γάτα*, Λιθογραφία, Θεσσαλονίκη 1987, σσ. 61-62.

Καμπούρης: (Κουβαλάει πάνω στην καμπούρα του μια ξύλινη κάσα. Κοιτάζει τη φωτογραφία μιας γυμνής γυναίκας και μονολογεί.) Γύναια είναι όλες τους! Άθλιες! Πέφτουνε πάνω σου, σαν τα όρνια σε ψοφίμι.

Στο ανωτέρω απόσπασμα παρακολουθούμε την περιγραφή τεσσάρων εργατών ενός εργοστασίου σιδηρουργίας εν ώρα υπηρεσίας. Ο πρώτος εργάτης ονόματι 'Νόντας' χρησιμοποιεί το πιστολάκι κλεισίματος συσκευασιών για να ρίχνει τσέρκια στη φωτογραφία μιας γυμνής γυναίκας. Η επιθετική αυτή πράξη του Νόντα συμβολίζει το μισογυνισμό του συγκεκριμένου εργάτη απέναντι στο γυναικείο φύλο. Η γυναίκα στη συγκεκριμένη περίπτωση αναπαρίσταται γυμνή παίρνοντας τη θέση σεξουαλικού αντικειμένου.

Ο δεύτερος εργάτης ονόματι Ηρακλής χρησιμοποιεί τα σίδερα για να κάνει άρση βαρών. Η άρση βαρών είναι μια επίδειξη μυϊκής δύναμης συνυφασμένη με τη σφαίρα αρρενωπότητας στο δίπολο των στερεοτυπικών κανονικοτήτων της πατριαρχίας. Η δήλωση του «Την έφαγα την άτιμη» υποδηλώνει την συμβολική επιβολή του Ηρακλή στο γυναικείο φύλο μέσα από μια πράξη βίας. Τόσο η επίδειξη μυϊκής δύναμης όσο και η άσκηση και επιβολή μέσω της βίας είναι χαρακτηριστικά του ηγεμονικού ανδρισμού.

Ο τρίτος εργάτης που ονομάζεται 'Καμπούρης' κουβαλάει κιβώτια που δείχνουν δύο μαυροντυμένους άνδρες να κουβαλούν σε ένα φορείο έναν τρίτο. Ο συμβολισμός εδώ παραπέμπει πάλι σε μια μορφή ηγεμονικού ανδρισμού, καθώς υποδηλώνεται η άσκηση και επιβολή βίας από άνδρες σε ένα πρόσωπο το οποίο μεταφέρεται ανίσθητο ή και νεκρό σε ένα φορείο. Ο Καμπούρης κουβαλώντας την κάσα στην πλάτη του αναφωνεί: «Γύναια είναι όλες τους! Άθλιες! Πέφτουνε πάνω σου, σαν τα όρνια σε ψοφίμι.». Οι δηλώσεις του Καμπούρη είναι καθαρά σεξιστικές. Οι επιφωνηματικές προτάσεις που στις προτάσεις του περιγράφουν τις γυναίκες φανερώνουν το μεγάλο βαθμό αντιπάθειας και υποτίμησης που έχει προς το γυναικείο φύλο. Το σύνολο του γυναικείου φύλου υποβιβάζεται και περιγράφεται διά στόματος Καμπούρη με το ουσιαστικό 'γύναιο', το οποίο σημαίνει παλιογυναίκα, παλιοθήλυκο και το επίθετο 'άθλιες', που σημαίνει αισχρές, κακού χαρακτήρα. Ο Καμπούρης συνεχίζει τη μισογυνική περιγραφή του χρησιμοποιώντας την αποφαντική πρόταση: «Πέφτουνε πάνω σου, σαν τα όρνια σε ψοφίμι.» Η μεταφορά που χρησιμοποιεί παραλληλίζει τις γυναίκες με τα όρνια, αρπακτικά δηλαδή που επιθετικά κατασπαράζουν ένα ψοφίμι. Ο Καμπούρης μέσα από αυτή τη μεταφορά δεν υποβιβάζει μόνο το γυναικείο φύλο αλλά και το ανδρικό καθώς η λέξη

‘ψοφίμια’ που παραπέμπει στους άνδρες υποδηλώνει πως οι άνδρες είναι αδύναμοι και αβοήθητοι, λεία στις επιθετικές διαθέσεις του γυναικείου φύλου.

Ως εκ τούτου διαπιστώνουμε ότι η πλειονότητα των ανδρών-εργατών του σιδηρουργείου αναπαρίσταται με κύρια χαρακτηριστικά τη μυϊκή δύναμη και σεξιστικές και μισογυνικές καταβολές.

Η Μπλόφα της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου (1996)

1^ο Απόσπασμα ²⁰⁷

Κατερίνα: Από αύριο θα κάνεις εσύ το καθάρισμα εδώ μέσα...

Άννα: Έχω τη μάνα μου εγώ, Χα, χα, χα! (Χτυπάει τη μάνα της στην πλάτη). Γεια σου, μάνα, αυτή είσαι!

2^ο Απόσπασμα ²⁰⁸

Φίλιππας: Θ’ αργήσει η μάνα σου; Ούτε έναν καφέ δεν μπορούμε ναι πιούμε εδώ μέσα.

Κατερίνα: Χέρια δεν έχεις;

Φίλιππας: Εγώ, αυτή τη γλωσσίτσα θα σου την κάνω χίλια κομμάτια.

Κατερίνα: Διορθώνω τα τετράδια των μαθητών μου. Δεν το βλέπεις;

Φίλιππας: (Με μια απότομη κίνηση της ρίχνει κάτω όλα τα τετράδια). Όταν θέλεις εσύ, όλα τα προλαβαίνεις.

Κατερίνα: (σηκώνεται και μαζεύει τα τετράδια από το πάτωμα). Τώρα πες ότι δεν θέλω.

Φίλιππας: Και πότε ήθελες; Ένα κουμπί που μας έραβες κι αυτό με τη γκρίνια της μάνας σου.

Κατερίνα: Δεν ήμουν υποχρεωμένη.

Από τα δύο αποσπάσματα διαπιστώνουμε τη σύνδεση παραδοσιακών αξιών και αντιλήψεων με τον κατά φύλο καταμερισμό των εργασιών στο σπίτι. Οι οικιακές δουλειές όπως το καθάρισμα του σπιτιού και το φτιάξιμο του καφέ αποδίδονται στις γυναίκες.

²⁰⁷ Μίνα Πέτρου Βενετσάνου, *Η μπλόφα*, Εκδόσεις Γκοβοστή, Αθήνα, 2012, σ. 22.

²⁰⁸ Ο.π., σ. 58.

Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε την ιδεολογία που επικρατεί για τις οικιακές δουλειές ανάμεσα στα δύο φύλα. Ο πατριός της Κατερίνας αναφέρει χαρακτηριστικά: «Θ’ αργήσει η μάνα σου; Ούτε έναν καφέ δεν μπορούμε να πιούμε εδώ μέσα.» πρόταση που δείχνει την ταύτιση του ρόλου της συζύγου του και μητέρας της Κατερίνας με τις οικιακές δουλειές. Με τη χρήση της συγκεκριμένης έκφρασης, ο Φίλιππος ζητά έμμεσα από την Κατερίνα, το άλλο θηλυκό που βρίσκεται στο σπίτι, να του φτιάξει καφέ.

Η απάντηση της Κατερίνας στον Φίλιππο με την ερώτηση «Χέρια δεν έχεις;» είναι ειρωνική, καθώς φυσικά δεν αναφέρεται στη σωματική αρτιότητα του Φίλιππου. Η απάντηση της Κατερίνας θέλει να καυτηριάσει την παγιωμένη αντίληψή του ότι οι γυναίκες οφείλουν να φέρνουν τον καφέ και του απαντά επίσης έμμεσα πως μπορεί να φτιάξει τον καφέ του μόνος του. Ο Φίλιππος δείχνει να προσβάλλεται από την έμμεση αυτή πρόταση και απαντά με επιθετικό τόνο χρησιμοποιώντας τη μεταφορική έκφραση «Εγώ, αυτή τη γλωσσίτσα θα σου την κάνω χίλια κομμάτια» που σημαίνει μην αντιμιλάς σε εμένα ειδικά, θα σε τιμωρήσω. Το ‘εγώ’ στην αρχή της πρότασης δίνει έμφαση πως είναι ο ίδιος αυτός που θα της κάνει τη γλωσσίτσα χίλια κομμάτια, θα την επαναφέρει δηλαδή στην τάξη, αυτός πιο ισχυρός από εκείνην.

Η στρατηγική του όντως λειτουργεί, καθώς η Κατερίνα χαμηλώνει τους τόνους και χρησιμοποιεί ως επόμενο επιχείρημά της πως εργάζεται. «Διορθώνω τα τετράδια των μαθητών μου. Δεν το βλέπεις;» Η χρήση της ρητορικής ερώτησης «δεν το βλέπεις;» είναι σύμφωνα με την Tannen (2005) χαρακτηριστικό της ομιλίας των γυναικών και υποδηλώνει στη συγκεκριμένη περίπτωση το αυτονόητο ότι η Κατερίνα διορθώνει γραπτά, εργάζεται δηλαδή. Η Κατερίνα όχι μόνο θεωρεί ότι η εργασία της είναι αρκετά σοβαρή ώστε να μην πρέπει να τη διακόψει για να κάνει μια οικιακή εργασία εξυπηρετώντας τον άντρα του σπιτιού αλλά απαιτεί και από τους άλλους να αποδώσουν σ’ αυτό με το οποίο ασχολείται την αξία που του αρμόζει. Η αντίδραση του Φίλιππου κορυφώνεται στην άρνηση της Κατερίνας να του φτιάξει καφέ και χρησιμοποιεί βία: «Με μια απότομη κίνηση της ρίχνει κάτω όλα τα τετράδια», όπως αναγράφεται στη σκηνική οδηγία, για να πετύχει το στόχο του. Η απάντηση του «Όταν θέλεις εσύ, όλα τα προλαβαίνεις.» υποδηλώνει το διττό ρόλο των γυναικών που παρόλο που έχουν έμμισθη εξωτερική εργασία, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση, οφείλουν επίσης να αναλαμβάνουν και όλες τις οικιακές εργασίες.

Η Κατερίνα δεν φοβάται τη βίαιη αντίδραση του Φίλιππου. Αντίθετα υποστηρίζει τη θέση της και την αξία της δουλειάς της μαζεύοντας όλα τα τετράδια από το πάτωμα και

απαντώντας με τη φράση «Τώρα πες πως δεν θέλω.» Η απάντηση του Φίλιππα «Και πότε ήθελες; Ένα κουμπί που μας έραβες κι αυτό με τη γκρίνια της μάνας σου» φανερώνει πως ο ίδιος εκλαμβάνει τόσο την άρνησή της να του φτιάξει καφέ όσο και να του ράψει στο παρελθόν ένα κουμπί ως προσωπική αντιπάθεια της Κατερίνας προς το άτομο του και όχι ως συνολική και γενική αντιπάθεια της Κατερίνας προς τις οικιακές δουλειές με τις οποίες την έχει συνυφασμένη λόγω του φύλου της. Η Κατερίνα αρνείται να υποταχθεί ολοκληρωτικά στο ρόλο της γυναίκας-νοικοκυράς στον οποίον την πίεζε και η μητέρα της να υποταχθεί διαιωνίζοντας έτσι αυτόν τον στερεοτυπικό ρόλο.

Η απάντηση της Κατερίνας «Δεν ήμουν υποχρεωμένη» δείχνει ότι η Κατερίνα δεν θέλει να οικειοποιηθεί το ρόλο της νοικοκυράς και δεν θεωρεί ότι οφείλει να κάνει οικιακές εργασίες προς εξυπηρέτηση του άντρα του σπιτιού και πατριό της, αμφισβητώντας την ανδρική κυριαρχία στο πλαίσιο της οικογένειας της.

Παρατηρούμε επίσης πως το επάγγελμα της δασκάλας θεωρείται επάγγελμα που συνάδει με το ρόλο της γυναίκας ως μητέρας και ως υπεύθυνης για τη φροντίδα και την ανατροφή των παιδιών.²⁰⁹ Ως εκ τούτου η Κατερίνα παρόλο που εργάζεται και δεν είναι μια απλή νοικοκυρά, η φύση της εργασίας της συνδέεται στερεοτυπικά με το φύλο της στο πλαίσιο της πατριαρχικής κοινωνίας εντός της οποίας δραστηριοποιείται.

3^ο Απόσπασμα²¹⁰

Αμαλία: Εσύ, γιατί τον ανέχτηκες; Δεν σε είχα ικανό για τέτοια πράγματα! Γιατί;

Φίλιππας: (Δραματικά). Γιατί δεν συγχωρούσα τον εαυτό μου να είμαι ένας ανώνυμος μέσα στους τόσους πολλούς ανώνυμους. Ήθελα να γίνω κάτι παραπάνω, καταλαβαίνεις, Να μπορώ να σας προσφέρω τα ηλεκτρικά σας, τη δορυφορική σας, τις γούνες σας! Εσείς με σπρώξατε στις λαδιές χωρίς να το καταλαβαίνετε! Έβλεπα τη συμπάθειά σας και το θαυμασμό σας για το Σάκη κι ήθελα να γίνω κι εγώ κάποιος Σάκης! Πως μπορούσα να γίνω αλλιώς;

²⁰⁹ Μ. Αναγνωστοπούλου, Ι. Αρβανίτη και Ε. Κανταρτζή, «Η ανάληψη διδασκαλίας της Α' τάξης από γυναίκες εκπαιδευτικούς. Επιλογή ή συμμόρφωση;» στο Δ. Χατζηδήμου, Ε. Ταρατόρη, Μ. Κουγιουρούκη, Π. Στραβάκου (επιμ.) *Πρακτικά του 4^{ου} Πανελλήνιου Συνεδρίου της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος: Ελληνική Παιδαγωγική και Εκπαιδευτική Έρευνα*, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2004, σσ. 171-179.

²¹⁰ Μίνα Πέτρου Βενετσάνου, *Η μπλόφα*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2012, σσ. 79-80.

Η σύζυγος του Φίλιππα και νοικοκυρά Αμαλία ρωτά το σύζυγό της για ποιο λόγο έλαβε μέρος στην απάτη της νοθείας του ελαιόλαδου στην οποία τον ενέπλεξε το αφεντικό του και οικογενειακός τους φίλος Σάκης. Μέσα από την ερώτησή της: «Εσύ, γιατί τον ανέχτηκες;» η Αμαλία εκφράζει την έντονη αποδοκιμασία της αφενός μεν για την παράνομη και ανήθικη πράξη του Σάκη, αφετέρου δε για τη συμμετοχή του συζύγου της σ' αυτήν την απάτη. Η αποδοκιμασία αυτή στρέφεται κυρίως προς το πρόσωπο του Σάκη, (η χρήση της προσωπικής ανωνυμίας «εσύ» στην αρχή της πρότασης το δείχνει) και είναι ιδιαίτερα έντονη αφού την δείχνει να κλονίζεται σε σχέση με τις ηθικές αξίες του συζύγου της και να θέτει ερωτηματικά ως προς την ηθική του αρτιότητα. «Δεν σε είχα ικανό για τέτοια πράγματα!» του λέει και αυτό, μαζί με τη χρήση του θαυμαστικού, δηλώνει τη μεγάλη της έκπληξη όταν διαπιστώνει ένα τόσο σοβαρό παράπτωμα εκ μέρους ενός ανθρώπου τόσο κοντινού σ' αυτήν, ενός ανθρώπου που γνωρίζει καλά και τον έχει υψηλά στην υπόληψή της.

Ο Φίλιππος δικαιολογεί την πράξη του, επικαλούμενος την επιθυμία του να ξεφύγει από την ανωνυμία και να αποκτήσει κοινωνική καταξίωση. Ο Φίλιππος δεν συγχωρεί στον εαυτό του να είναι ένας από του πολλούς, κάτι κοινό, κάτι συνηθισμένο. Με τη φράση «Ήθελα να γίνω κάτι παραπάνω» ζητά από τη γυναίκα του να κατανοήσει αυτή του την ανάγκη, απαιτώντας την ηθική της στήριξη για την εξασφάλιση όμως της οποίας κάνει και κάτι άλλο: ότι όλα αυτά εν τέλει τα έκανε για να έχει τη δυνατότητα να καλύπτει τις υπερβολικές απαιτήσεις της οικογένειάς του -καθώς όλα αυτά που αναφέρει δεν είναι είδη πρώτης ανάγκης για μια οικογένεια «Να μπορώ να σας προσφέρω τα ηλεκτρικά σας, τη δορυφορική σας, τις γούνες σας!». Για το Φίλιππα, η ικανότητα ικανοποίησης αυτών των αναγκών ακόμα και υπερβολικών ταυτίζεται με την αξία του που έχει ως άντρας-σύζυγος. Ο στερεοτυπικός ρόλος του κουβαλητή εμφανίζεται και εδώ.

Ο Φίλιππος συνεχίζει την επιχειρηματολογία του, επιρρίπτοντας την ευθύνη της πράξης του στην οικογένειά του η οποία, -αφού διευκρινίσει ότι αυτό δεν έγινε σκόπιμα και συνειδητά- μέσα από τη συμπάθεια και το θαυμασμό της προς το πρόσωπο του Σάκη, τον ώθησε σε αυτήν την ενέργεια. Η οικογένειά του, σύμφωνα με τις κατηγορίες του Φίλιππα, είναι ο ηθικός αυτουργός. Ο Φίλιππος θέλοντας να κερδίσει την εκτίμηση της οικογένειάς του μιμούμενος αυτόν που αποτελεί πρότυπο για αυτήν τελικά καταλήγει στο αντίθετο αποτέλεσμα, δηλαδή στην κατακραυγή.

Συγκεφαλαιώνοντας, σ' αυτό το απόσπασμα βλέπουμε την ηθική να υποχωρεί μπροστά στην ανάγκη απόκτησης οικονομικής δύναμης και συνεπαγωγικά κοινωνικού γοήτρου καθώς επίσης και ότι η καταπάτησή της είναι προϋπόθεση για την απόκτηση οικονομικής δύναμης και κοινωνικού γοήτρου το οποίο για το ανδρικό υποκείμενο έχει εξαιρετική σημασία για την ενίσχυση της ταυτότητάς του.

4^ο Απόσπασμα ²¹¹

Αμαλία: Όλο ζητάει! Τα χρειάζεται λέει. Όλο τα χρειάζεται! Μεγάλη ανάγκη!

Άννα: Αφού έχει το μισθό της.

Αμαλία: Δεν της φθάνει λέει.

Κατερίνα: Η Άννα δεν ζητάει λεφτά; Γιατί τόση παραξενιά μόνο για μένα;;

Άννα: Εγώ τα ζητάω φανερά. Δεν έχω άλλωστε μόνιμη δουλειά Ε, τσοντάρουν λίγο. Ντύσιμο, καλλυντικά, υπόλοιπα αξεσουάρ. Πρέπει και να είμαι στην τρίχα, λόγω επαγγέλματος. (...)

Στο ανωτέρω απόσπασμα παρατηρούμε τη μητέρα των δύο κοριτσιών, Αμαλία, να σχολιάζει αρνητικά τις υπερβολικές οικονομικές απαιτήσεις της κόρης της Κατερίνας. Η δυσaréσκειά της γίνεται εντελώς φανερή από την ακολουθία τεσσάρων επιφωνηματικών προτάσεων: «Όλο ζητάει! Τα χρειάζεται λέει. Όλο τα χρειάζεται! Μεγάλη ανάγκη!». Η επανάληψη της φράσης «τα χρειάζεται» δείχνει πόσο κρίνει τις ανάγκες της κόρης της πλασματικές ενώ η χρήση του τρίτου προσώπου δείχνει ότι, ενώ θέλει να καυτηριάσει αυτές τις απαιτήσεις, δεν θέλει να μπει σε διαλογική συζήτηση μαζί της. Η Αμαλία αναφέρεται στο πρόσωπο της Κατερίνας εν τη παρουσία της αδερφής της Άννας φανερώνοντας την επιθυμία της Αμαλίας να θέσει το ζήτημα επί τάπητος.

²¹¹ Ο.π., σ. 26.

Η Sandra Lee Bartky στο πλαίσιο της ανάλυσής της για την κανονιστική θηλυκότητα στην πατριαρχική κοινωνία περιγράφει το γυναικείο σώμα και ως μια διακοσμημένη επιφάνεια.²¹³ Τόσο η επιλογή των ρούχων, κοσμημάτων και παπουτσιών, η τέχνη του μακιγιάζ και της κόμμωσης όσο και η απόκτηση τους αποτελούν κομμάτι της διακόσμησης του σώματος της γυναίκας. Στο απόσπασμα αυτό διαπιστώνουμε πως η Άννα συμμορφώνεται στην καταπιεστική πρακτική των επιταγών της κανονιστικής θηλυκότητας.

Ανακεφαλαιώνοντας, οι δυο ενήλικες κόρες, και οι δύο εργαζόμενες, ζητούν παρ' όλα αυτά οικονομική ενίσχυση από τις γονεϊκές φιγούρες, γεγονός που συνδέεται αφενός μεν με την παραδοσιακή αντίληψη που θέλει τους γονείς να στηρίζουν τα παιδιά του ακόμα και όταν είναι ενήλικα, ακόμα και όταν δουλεύουν και αφετέρου αντικατροπτρίζουν την ιδεολογία μη χειραφετημένων κοινωνικών υποκειμένων, οι οποίες τοποθετούν τον εαυτό τους σε θέση οικονομικής εξάρτησης από τις γονεϊκές φιγούρες. Οι δύο κόρες ενσωματώνουν και ταυτόχρονα αναπαράγουν το στερεότυπο της οικονομικά εξαρτημένης γυναίκας κατά τα πατριαρχικά πρότυπα.

5^ο Απόσπασμα ²¹⁴

Η Άννα προσπαθεί να αναπαραστήσει σκηνή του ρόλου της στην οικογένειά της.

Άννα: Λοιπόν, προσέχτε! Κάθομαι εδώ. Γύρω μου η ορχήστρα. Τα μαλλιά μου ριγμένα στο πρόσωπο. (Κάνει τις σχετικές κινήσεις). Ύψος μοιραίο και περιπαθές! Το φουστάκι σηκωμένο ως εδώ. (Το σηκώνει για να φαίνονται τα μπούτια της). Κάνω πως τραγουδάω. Το πλέι μπακ έχει μπει. Κουνάω το ντέφι ξέφρενα και μερακλίδικα. Στην πίστα οι μάγκες ρίχνουν τις ζεϊμπέκιες τους. «Γεια σου, ρε Στέλλα! Να μας ζήσεις!» μου φωνάζουν. (Αλλαγή ύφους) Στέλλα, θα με λένε στο σήριαλ.

Αμαλία: Ωραίο όνομα! Θυμίζει Μελίνα Μερκούρη!...

Άννα: (Συνεχίζοντας τα προηγούμενα.) Τότε με ζυγώνουν οι τύποι που σας έλεγα. Νοήματα ζόρικα και συνωμοτικά ότι με θέλουν. Εγώ καταλαβαίνω τι με θέλουν και παρ' όλες τις απειλές τους μετά, εγώ... αντιστέκομαι! (Αλλαγή ύφους.) Τρίχες δηλαδή! (Η Άννα σηκώνεται και αφού βάζει την καρέκλα στη θέση της συνεχίζει.) Είχα βέβαια το σχετικό τρακ. Μ' ενδιέφερε η δουλειά. Αλλιώς θα' μουν αδιάφορη και φινίτο.

²¹³ Βλ. ό.π.

²¹⁴ Μίνα Πέτρου-Βενετσάνου, *Η μπλόφα*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2012, σσ. 84-85.

Αμαλία: Γρήγορα δεν τελειώσατε;

Άννα: Να χάνουνε τον καιρό τους με τα τσόλια «Θα σας ξαναειδοποιήσουμε», τους είπαν. Ζήσε Μάη μου να φας τριφύλλια! Εντάξει σου λέω!

Φίλιππας: Καλή σου επιτυχία τότε!

Άννα: (Πηγαίνει και τον φιλάει στο μέτωπο). Αυτός είσαι! Σ' ευχαριστώ! (Μετά αλλαγή ύφους) Που λέτε, ο Σκηνοθέτης όλο δίπλα μου. «Κάτσε έτσι, πες το έτσι». Του γυάλισα του τύπου! Κι όλο το χέρι του γύρω από το στήθος μου δόρθωνε τη στάση μου!

Φίλιππας: Α, έτσι θα πάρεις το ρόλο;

Άννα: Είχε πλάκα σας λέω. Αλλά ήταν και μπάνικος! Δεν βαριέσαι, μωρέ! Ο καθένας τη δουλειά του.

Αμαλία: Αφού είπες πως δεν υποκύπτεις.

Άννα: Στο σήριαλ αυτό. Στη ζωή είναι διαφορετικά.

Στο ανωτέρω απόσπασμα η Άννα περιγράφει παραστατικά το ρόλο που κλήθηκε να παίξει στην ακρόαση στην οποία πήρε μέρος για να διεκδικήσει μια θέση εργασίας ως ηθοποιός σε ένα τηλεοπτικό σήριαλ. Από τις σκηνικές οδηγίες της συγγραφέως του θεατρικού έργου που βρίσκονται σε παρένθεση πληροφορούμαστε τις σκηνικές δράσεις που έκανε «Τα μαλλιά μου ριγμένα στο πρόσωπο. (Κάνει τις σχετικές κινήσεις). Ύψος μοιραίο και περιπαθές! Το φουστάνι σηκωμένο ως εδώ. (Το σηκώνει για να φαίνονται τα μπούτια της).» Αυτά τα 3 στοιχεία: το ρίξιμο των μαλλιών στο πρόσωπο, η υιοθέτηση μοιραίου και περιπαθούς ύφους, καθώς και το σήκωμα του φουστανιού για να αποκαλυφθούν τα μπούτια της, μέρος του σώματος με σαφή σεξουαλικά υπονοούμενα, ανακλούν ξεκάθαρα την κατά Butler (1990) επιτελεστικότητα του φύλου. Μέσα από τις επαναλαμβανόμενες παραστασιακές ή επιτελεστικές πράξεις της Άννας (Ρίξιμο μαλλιών, υιοθέτηση μοιραίου και περιπαθούς ύφους, αποκάλυψη μέρος του σώματος της, που συνδέεται με τη σεξουαλικότητά της) αντικατοπτρίζεται το δυτικό πρότυπο της κανονιστικής θηλυκότητας που ανάγει τη γυναίκα σε σεξουαλικό αντικείμενο στα πλαίσια της πατριαρχικής ιδεολογίας.

Η Άννα συνεχίζει την περιγραφή της σκιαγραφώντας τους ανδρικούς ρόλους του σήριαλ «Στην πίστα οι μάγκες ρίχνουν τις ζεϊμπεκιές τους». Η χρήση του ουσιαστικού 'μάγκας' παραπέμπει σε έναν ανδρικό κοινωνικό χαρακτήρα, ο οποίος έχει υπερβολική αυτοπεποίθηση ή και έπαρση, συνδυαζόμενη με μια κάπως ιδιαίτερη εμφάνιση και

συμπεριφορά. Η χρήση του ρήματος «ρίχνει» με όλες τις συνυποδηλώσεις επιθετικότητας που φέρει στη χρήση του στο συγκεκριμένο κείμενο συνδυάζεται απόλυτα με το συγκεκριμένο χορό, έναν κατ' εξοχήν στερεοτυπικά ανδρικό χορό. Το ζεϊμπέκικο υπήρξε αρχικά ένας αντικριστός χορός δύο ανδρών που έφεραν οπλισμό, ο οποίος μετεξελίχθηκε στην πάροδο του χρόνου σε «μονήρη αυτοσχεδιαστικό ανδρικό χορό».²¹⁵ Στην ανωτέρω λοιπόν περιγραφή ανακλάται η έμφυλη κατασκευή του δυτικού πρότυπου της αρρενωπότητας/ του ανδρισμού που ανάγει το άνδρα σε ενεργητικό/ επιθετικό υποκείμενο στο πλαίσιο της πατριαρχικής ιδεολογίας.

Το μοντέλο κανονιστικής σεξουαλικότητας²¹⁶ σφραγίζεται από τη φράση της Άννας «Τότε με ζυγώνουν οι τύποι που σας έλεγα. Νοήματα ζόρικα και συνωμοτικά ότι με θέλουν. Εγώ καταλαβαίνω τι με θέλουν και παρ' όλες τις απειλές τους μετά, εγώ... αντιστέκομαι! (Αλλαγή ύφους.) Τρίχες δηλαδή!». Οι ανδρικοί ρόλοι του σήριαλ είναι ετεροφυλόφιλοι και εμφανέστατα άγριοι, όπως φαίνεται μέσα από τις επιτελέσεις αρρενωπότητας, τα «ζόρικα και συνωμοτικά νοήματα», που χρησιμοποιούν για να εκδηλώσουν τη σεξουαλική τους επιθυμία προς τη Στέλλα, τη θηλυκή γυναίκα που αναπαριστά η Άννα. Στη συνέχεια πληροφορούμαστε πως η Στέλλα αντιστέκεται στις σεξουαλικές προτάσεις αυτών των ανδρών. Τόσο το ότι χρησιμοποιούνται τρεις τελείες πριν το ρήμα «αντιστέκεται» καθώς και η χρήση της λέξης «τρίχες», η οποία μεταφορικά σημαίνει 'σιγά μη σταματούσαν να με ενοχλούν', δείχνει πως η ίδια η Άννα ως γυναίκα υποτιμά την αξία της αντίστασης μιας γυναίκας στις σεξουαλικές επιθυμίες των ανδρών που η ίδια δεν επιθυμεί και εν τέλει την θεωρεί ανώφελη. Η Άννα ταυτίζεται με το στερεοτυπικό ρόλο της γυναίκας ως σεξουαλικού αντικειμένου αναπαράγοντας με αυτόν τον τρόπο την πατριαρχική ιδεολογία.

²¹⁵Tyrovola, V. "Dynamic Aspects of the Evolutionary Process of the Popular Urban Culture. The Case of Dance Zempekikos". In *Proceedings of the 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, Nafplion 1994, σ. 108.

²¹⁶ Η κανονιστική σεξουαλικότητα σύμφωνα με τη Shutte ορίζεται ως «ενός τύπου σεξουαλικής δραστηριότητας που σηματοδοτείται από την σύμπτωση μεταξύ κοινωνικά προκρινόμενων σεξουαλικών πράξεων και προκρινόμενων κατασκευών φύλων» (1997: 41). Η ετεροφυλοφιλική δραστηριότητα είναι κανονιστική εφόσον προσδιορίζεται στο συμβολικό (κοινωνικό, πολιτισμικό και γλωσσικό) επίπεδο ως μία σχέση ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα που ανταποκρίνονται στις κυρίαρχες έμφυλες κατασκευές του ανδρισμού [masculinity] και της θηλυκοποίησης/θηλυκότητας [femininity], μια σχέση που δέχεται επιπλέον προσδιορισμούς από την κοινωνική τάξη, φυλή, εθνικότητα, ηλικία, ή άλλη σημαίνουσα μεταβλητή. Στο: <http://www.fylopedia.uoa.gr/~fylopedia/index.php?title=%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF,%CF%83%CE%B5%CE%BE%CE%BF%CF%85%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82,%CF%BA%CE%B9%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1&action=edit> Ημερομηνία πρόσβασης [2/5/2011]

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο είναι ο χαρακτηρισμός της Άννας για τις συνυποψήφιές της ως ‘τσόλια’. Η Άννα χρησιμοποιεί έναν εξαιρετικά υποτιμητικό σεξιστικό όρο της αργκό που αποδίδεται στις γυναίκες που ντύνονται προκλητικά και επιθετικά απλώς για να προκαλέσουν. Το ουσιαστικό ‘τσόλι’ είναι αναμφίβολα μισογυνίστικο και είναι ιδιαίτερα σημαντικό το ότι προέρχεται από το στόμα μιας γυναίκας η οποία, χρησιμοποιώντας αυτόν το χαρακτηρισμό συνδέει εξωτερική εμφάνιση και τη γυναικεία σεξουαλικότητα με έναν αρνητικό τρόπο υποβιβάζοντας έτσι το ίδιο της το φύλο. Το σεξιστικό σχόλιο της Άννας υποδηλώνει την εσωτερίκευση από το γυναικείο υποκείμενο της πατριαρχικής ιδεολογίας και των κανονιστικών προτύπων της, τα οποία και αναπαράγει.

Η Άννα συνεχίζει περιγράφοντας την επίδοσή της στην ακρόαση και τη σχέση που ανέπτυξε με το μελλοντικό αφεντικό της, το Σκηνοθέτη του τηλεοπτικού σήριαλ. Η Άννα φαίνεται να κολακεύεται από το γεγονός ότι ο Σκηνοθέτης της δίνει οδηγίες για τον τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας του ρόλου της: «Που λέτε, ο Σκηνοθέτης όλο δίπλα μου. Κάτσε έτσι, πες το έτσι». Στην πραγματικότητα όμως αυτό που, κατά την Άννα, φαίνεται να τον κινητοποιεί είναι λιγότερο επαγγελματικοί λόγοι και περισσότερο λόγοι που έχουν να κάνουν με το ότι του άρεσε ως γυναίκα: «Του γυάλισα του τύπου!». Διευκρινίζει δε ότι οι οδηγίες που της δίνει σε σχέση με τη στάση του σώματός της όταν παίζει έχουν σεξουαλικά υπονοούμενα κάτι που υποδηλώνει η χρήση της λέξης ‘δήθεν’. «Κι όλο το χέρι του γύρω από το στήθος μου δήθεν πως διόρθωνε τη στάση μου!». Ο Σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τη φύση της δουλειάς του που τον υποχρεώνει να φροντίζει για την κίνηση του σώματος των ηθοποιών για να δώσει διέξοδο στο σεξουαλικό ενδιαφέρον του για την Άννα (να αγγίξει δηλαδή το στήθος της, ένα ερωτογενές μέρος του σώματός της) κάτι που τον οδηγεί στην υπέρβαση των επαγγελματικών του καθηκόντων. Η Αντωνοπούλου²¹⁷ στην περιγραφή των στερεοτυπικών κοινωνικών ρόλων του φύλου αναφέρει «Ο άνδρας πρέπει να απολαύσει μεταξύ καθήκοντος και απόλαυσης». Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η συμπεριφορά του Σκηνοθέτη σύμφωνα με την ερμηνεία της Άννας κινείται κατά τα στερεοτυπικά πατριαρχικά πρότυπα.

Το γεγονός πως ο Σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την επαγγελματική του ιδιότητα για να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές του επιθυμίες, κάτι το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως σεξουαλική παρενόχληση, δεν δείχνει να ενοχλεί καθόλου την Άννα. Αντίθετα, η χρήση του θαυμαστικού στο τέλος της εμφατικής πρότασης «Κι όλο το χέρι του γύρω από το στήθος

²¹⁷ Χ. Αντωνοπούλου *Κοινωνικοί ρόλοι των δυο φύλων*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σ. 57.

μου δήθεν πως διόρθωνε τη στάση μου!» σε σχέση με τα συμφραζόμενα δείχνει πως νιώθει κολακευμένη από αυτό. Σύμφωνα με τη θεωρία υπερχειλίσης του ρόλου του φύλου²¹⁸ (sex-role spillover theory) του Gutek (1985), ένα θεωρητικό μοντέλο το οποίο προσπαθεί να εξηγήσει τη σύνδεση σεξουαλικής παρενόχλησης και επαγγέλματος, οι γυναίκες που εργάζονται σε στερεοτυπικά για το φύλο τους επαγγέλματα, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση το επάγγελμα του φωτομοντέλου, υποψήφιας ηθοποιού, βρίσκονται σε καταστάσεις όπου ο επαγγελματικός τους ρόλος υπερχειλίζει, καλύπτει το ρόλο τους ως γυναίκα. Επειδή οι προσδοκίες για τον επαγγελματικό ρόλο είναι πιο σημαντικές από το ρόλο τους ως γυναίκα, είναι δύσκολο να γίνει αντιληπτό αν της συμπεριφέρονται σεξουαλικά ή όχι, καθώς θεωρείται ότι ως μέρος του επαγγελματικού της ρόλου πρέπει να είναι ελκυστική και να δέχεται κάποια σεξουαλικά σχόλια ή και συμπεριφορές.

Στην παρακάτω ερώτηση «Α, έτσι θα πάρεις το ρόλο;», ο Φίλιππας φαίνεται να ενοχλείται από το γεγονός ότι η Άννα νιώθει κολακευμένη από το ενδιαφέρον που της δείχνει ο Σκηνοθέτης. Το τροπικό επίρρημα «έτσι» αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίον επιχειρεί η θετή του κόρη να πάρει το ρόλο τον οποίον ο Φίλιππας δεν εγκρίνει καθόλου.

Αντίθετα με το θετό της πατέρα, θεωρεί ότι η όλη διαδικασία δεν της ήταν ενοχλητική και για τον επιπλέον λόγο ότι ο Σκηνοθέτης ήταν όμορφος και ελκυστικός. Συγκεκριμένα τον ονομάζει 'μπάνικο'. Από την άλλη μεριά γνωρίζοντας ότι ο καθένας έχει το στόχο του και χρησιμοποιεί προς αυτόν κάποιες στρατηγικές, αποενοχοποιείται πιστεύοντας ότι ο σκοπός αγιάζει τα μέσα και ειδικά σ' αυτή τη δουλειά. «Δεν βαριέσαι μωρέ! Καθένας τη δουλειά του!» λέει χαρακτηριστικά. Σε αυτό το σημείο επιβεβαιώνεται το θεωρητικό μοντέλο της υπερχειλίσης του ρόλου του φύλου, συνδυάζοντας μέσα του και το ίδιο το γυναικείο υποκείμενο, το οποίο ταυτίζει τη σεξουαλικότητά του με τον επαγγελματικό του ρόλο, θεωρώντας δηλαδή δεδομένο ότι η χρήση της σεξουαλικότητάς του θα το οδηγήσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα και στο διάλογο που ακολουθεί μεταξύ μητέρας και κόρης. Η Αμαλία αναφέρει πως στην περιγραφή της η Άννα είπε πως δεν υποκύπτει στις σεξουαλικές επιθυμίες των ανδρών που την επιθυμούν και η Άννα της απαντά πως δεν υποκύπτει στους άνδρες στο πλαίσιο του ρόλου της στο σήριαλ και όχι στην πραγματική της ζωή, επιβεβαιώνοντας τις πατριαρχικά στερεοτυπικές αντιλήψεις της Άννας για τον επαγγελματικό της ρόλο που την ανάγει σε σεξουαλικό αντικείμενο.

²¹⁸ B. Gutek, *Sex and the workplace*. Jossey-Bass, San Francisco, 1985.

Τελική μας διαπίστωση από το ανωτέρω απόσπασμα είναι ο στερεοτυπικός επαγγελματικός, κατά φύλο, διαχωρισμός που λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο του έργου. Ένας από τους ορισμούς του επαγγελματικού διαχωρισμού είναι η τάση των ανδρών και των γυναικών να κατατάσσονται σε ιεραρχικές βαθμίδες, με τους άνδρες να συγκεντρώνονται στις ανώτερες και τις γυναίκες στις κατώτερες βαθμίδες εντός του ίδιου επαγγελματικού χώρου²¹⁹. Στον εργασιακό χώρο των θεαμάτων, το επάγγελμα του σκηνοθέτη βρίσκεται στην κορυφή της εργασιακής ιεραρχίας, καθώς αυτός δίνει οδηγίες στους ηθοποιούς ενώ αυτός του ηθοποιού είναι να τις ακολουθεί. Η Αντωνοπούλου (1999) στην ανάλυση της για τους κοινωνικούς ρόλους των δύο φύλων αναφέρει χαρακτηριστικά: «Οι γυναίκες έχουν ανατραφεί να μαθαίνουν να ακολουθούν, παρά να οδηγούν, να υποτάσσονται σε αποφάσεις παρά να παίρνουν αποφάσεις».²²⁰ Ως εκ τούτου παρατηρούμε τη στερεοτυπική επαγγελματική σχέση όπου ο εργαζόμενος άνδρας (σκηνοθέτης) βρίσκεται άμεσα σε μια θέση εξουσίας σε σχέση με την εργαζόμενη γυναίκα (ηθοποιό) της οποίας ο ρόλος είναι να ακολουθεί τις οδηγίες του.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να κάνουμε μια επιμέρους παρατήρηση που αφορά τη φύση του κατά φύλο επαγγελματικού διαχωρισμού σε γυναικεία και ανδρικά επαγγέλματα. Η Άννα στο έργο αναγράφεται πως έχει το επάγγελμα του φωτομοντέλου. Ο επαγγελματικός ρόλος του φωτομοντέλου είναι να ποζάρει σε περιοδικά, σε τηλεοπτικές διαφημίσεις ακολουθώντας τις οδηγίες του/της φωτογράφου ή του/ της σκηνοθέτη. Το φωτομοντέλο θεωρείται επίσης ένα κατεξοχήν γυναικείο επάγγελμα, καθώς είναι άμεσα συνδεδεμένο με την εξωτερική ελκυστική εμφάνιση της γυναίκας. Η συμμετοχή της Άννας στην ακρόαση του τηλεοπτικού σήριαλ δείχνει την επιθυμία της να δουλέψει ως ηθοποιός, να ερμηνεύσει δηλαδή ένα ρόλο καλλιτεχνικής φύσεως. Το επάγγελμα του ηθοποιού απαιτεί κάποιες συγκεκριμένες δεξιότητες, όπως η σωστή εκφορά λόγου, η λεκτική και κινησιολογική ερμηνεία ενός ρόλου κ.ά., οι οποίες καλλιεργούνται κατά την επαγγελματική κατάρτιση του ηθοποιού σε κάποια δραματική σχολή. Το γεγονός ότι ένα φωτομοντέλο διεκδικεί μια θέση ηθοποιού χωρίς να διαθέτει την ανάλογη επαγγελματική κατάρτιση πράγμα που συμπεραίνουμε από το γεγονός ότι της επέτρεψαν να λάβει μέρος στην ακρόαση δείχνει ότι η δουλειά της Άννας ως φωτομοντέλου τη διευκολύνει στο να βρει μια δουλειά ηθοποιού και μας οδηγεί να διερωτηθούμε ποια είναι η κοινή φύση των δύο επαγγελμάτων εντοπίζοντας την κάτωθι

²¹⁹ Hakim C., *Job segregation: Trends in the 1970's*, Employment Gazette, December 1981.

²²⁰ Αντωνοπούλου Χ. *Κοινωνικοί ρόλοι των δυο φύλων*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σ. 205.

στερεοτυπική αντίληψη. Κοινός παρονομαστής στα δύο αυτά επαγγέλματα που τα καθιστά και γυναικεία είναι αυτός της ελκυστικής εξωτερικής εμφάνισης. Το γεγονός του ότι η ελκυστική εξωτερική εμφάνιση οδηγεί στην παράβλεψη των λοιπών επαγγελματικών δεξιοτήτων που προϋποθέτει ένα επάγγελμα αντανακλά την πατριαρχική αντίληψη πως η κυριότερη προϋπόθεση για το επάγγελμα του ηθοποιού είναι η αναγωγή της γυναίκας σε σεξουαλικό αντικείμενο, κάτι το οποίο ισχύει όπως είδαμε και παραπάνω επίσης για τον επαγγελματικό ρόλο του φωτομοντέλου.

Κορίτσι...Γυναίκα...Ερωμένη...Μαμά της Αλμπέρτας Τσοπανάκη (1997)

1^ο Απόσπασμα²²¹

Βούλα: Άντε άρπαξε σκούπα και φαράσι κι άρχισε να σκουπίζεις.

Τζίνα: Δεν θα'σαι καλά. Εγώ είμαι αλλεργική στη σκόνη.

Βούλα: Σ'άλλα πράγματα θα'πρεπε να είσαι αλλεργική. Και τι σε κουβάλησε μωρή εδώ τότε;

Τζίνα: Για παρέα. Άλλωστε εγώ δεν ξέρω να κάνω δουλειές. Ένα τοπ-μόντελ έχει πάντα υπηρετικό προσωπικό, αν θες να ξέρεις.

Βούλα: Τι είσαι; Τοπ Μόντελ; Ναι μωρή, η Κλώντια Σίφερ της Ελλάδος. Δε μου λες. Τα πήρες τα λες. Τα πήρες τα λεφτά από τη φωτογράφιση στο πορνοπεριοδικό ή πάλι σου φωτογράφισαν το μουτζό βερεσέ;

Τζίνα: Αυτή τη φωτογράφιση την έκανα για λόγους πρεστίτζ! Ευτυχώς που έχω κι αυτή την καριέρα. Λίγο η καριέρα, κάτι ο σύλλογος με κάνουν και ξεχνώ το πένθος.

Με αφορμή του ότι η Τζίνα δεν θέλει να πάρει τη σκούπα και να καθαρίσει όπως της ζητάει επιτακτικά να κάνει η καθαρίστρια Βούλα στο «Σύλλογο Γυναικών» με τον οποίον ασχολούνται και οι δύο, αναπτύσσεται ένας ενδιαφέρων και σε αρκετά σημεία χιουμοριστικός διάλογος ανάμεσά τους. Τα στοιχεία του χιούμορ προκύπτουν από την υψηλή εικόνα που εμφανίζεται να έχει για τον εαυτό της η Τζίνα η οποία αυτοχαρακτηρίζεται ως τοπ-μόντελ και

²²¹ Αλμπέρτα Τσοπανάκη, *Κορίτσι...Γυναίκα... Ερωμένη... Μαμά...*, Κωμωδία σε τέσσερις πράξεις, πρόγραμμα θεάτρου Παραμυθίας, 1997, σ. 18.

ως εκ τούτου έχει το δικαίωμα να έχει υπηρετικό προσωπικό και όχι να είναι η ίδια υπηρετικό προσωπικό κάτι που προκαλεί τα ειρωνικά σχόλια της Βούλας («Τι είσαι; Τοπ Μόντελ; Ναι μωρή, η Κλώντια Σίφερ της Ελλάδος.») η οποία την αντιμετωπίζει απλώς ως πορνοστάρ η οποία, μάλιστα ενδέχεται να είναι τόσο χαμηλού επιπέδου ή αφελής, ώστε να φωτογραφίζεται και χωρίς αμοιβή.

Όντως η Τζίνα αποδέχεται ότι δεν πληρώθηκε για τη φωτογράφιση αλλά αυτό το αιτιολογεί ως προσωπική της επιλογή και όχι ως εκμετάλλευση. Είναι μια φωτογράφιση που γίνεται για το πρεστίτζ, για τη φήμη της αφού η Τζίνα δεν είναι μια τυχαία αλλά κάνει καριέρα. Καλοτυχίζει δε τον εαυτό της γι' αυτή την καριέρα και για έναν ακόμα λόγο δηλαδή για το ότι, μαζί με την ενασχόλησή της με το σύλλογο, λειτουργεί ως αντίδοτο στον πόνο της για την απώλεια του άντρα της. («Ευτυχώς που έχω κι αυτή την καριέρα. Λίγο η καριέρα, κάτι ο σύλλογος με κάνουν και ξεχνώ το πένθος.»). Η Τζίνα ανέχεται να υφίσταται οικονομική εκμετάλλευση -κάτι που προφανώς για να μην της προκαλέσει ντροπή και ίσως μια επιπλέον ντροπή σ' αυτήν που της προκαλεί το επάγγελμα που κάνει και δεν θέλει να αποδεχθεί-, το αποδίδει στο όφελος που παίρνει η ίδια από αυτή τη δουλειά. Η Τζίνα δεν θέλει να αποδεχθεί ότι είναι θύμα.

Παρόλο που το επάγγελμα της Τζίνας είναι στερεοτυπικά γυναικείο, η εργασιοθεραπεία που δηλώνει ότι κάνει ξεπερνά τη στερεοτυπική αντίληψη για το φωτομοντέλο/πορνοστάρ ως σεξουαλικό αντικείμενο που πρέπει να ικανοποιεί τις ηδονοβλεπτικές επιθυμίες του άνδρα. Η Τζίνα σε αυτήν την περίπτωση παίρνει τη θέση του ενεργητικού υποκειμένου, η οποία χρησιμοποιεί τη σεξουαλική έλξη που ασκεί στους άντρες λόγω του επαγγέλματός της για να καλύψει τη βαθύτερη ανάγκη της να ξεπεράσει το θάνατο του ερωτικού της συντρόφου από τον οποίον δεν μπορεί πια να επιβεβαιώνεται ερωτικά. Η Τζίνα φαίνεται από αυτή της την επιλογή στο βαθμό που δεν είναι μια απλή δικαιολογία αλλά μια συνειδητή επιλογή μια χειραφετημένη γυναίκα. Χρησιμοποιεί το ανδρικό ηδονοβλεπτικό βλέμμα προς όφελος της εκπληρώνοντας σε συμβολικό επίπεδο τις σεξουαλικές/ερωτικές της επιθυμίες γεγονός που την τοποθετεί ως υποκείμενο του ανδρικού πόθου και όχι ως αντικείμενο του.

2^ο Απόσπασμα²²²

Τζίνα: Σ' αρέσει η δουλειά σου; το μακιγιάζ! Εννοώ σ' αρέσει να φτιάχνεις πρόσωπα;

Στέλιος: Ναι μ' αρέσει! Μ' αρέσει οτιδήποτε έχει σχέση με την αλλαγή, με τη δημιουργία. Μ' αρέσει να φροντίζω τους άλλους. Να διορθώνω τις ατέλειες. Να προβάλλω ό,τι ωραίο. Μ' αρέσουν τα χρώματα. Μ' αρέσει να ζωντανεύω τα πρόσωπα των ανθρώπων. Ξέρετε πηγαίνω και στη σχολή καλών τεχνών...

Ο μοναδικός ανδρικός ρόλος που απεικονίζεται στο έργο της Τσοπανάκη είναι ο Στέλιος, ο ομοφυλόφιλος γιός της ψυχιάτρου Ελένης. Ο Στέλιος είναι μακιγιέρ και μιλάει για το πόσο του αρέσει και τι του αρέσει ακριβώς σ' αυτό το επάγγελμα: η δημιουργικότητα, η συνεχής αλλαγή, η δυνατότητα φροντίδας και μεταμόρφωσης των ανθρώπων. Παρατηρούμε πως η πλειονότητα αυτών που απολαμβάνει ο Στέλιος ασκώντας αυτό το επάγγελμα είναι συνδεδεμένα με τη σφαίρα της γυναίκας και της θηλυκότητας κατά το στερεοτυπικό δίπολο των κανονικοτήτων του πατριαρχικού μοντέλου. Επιπλέον το επάγγελμα του μακιγιέρ κατατάσσεται στα 'διακοσμητικά επαγγέλματα' και άρα θεωρείται σύμφωνα με αυτήν την κατάταξη ένα γυναικείο επάγγελμα. Η επιλογή αυτού του γυναικείου επαγγέλματος από το Στέλιο συμβάλλει στη στερεοτυπική αναπαράσταση του ως ομοφυλόφιλου κατά τα πατριαρχικά πρότυπα σύμφωνα με τα οποία η ταυτότητα του ομοφυλόφιλου άντρα συνδέεται με τη στερεοτυπικά γυναικεία σφαίρα της θηλυκότητας.

3^ο Απόσπασμα²²³

Ρένα: (ιδιοκτήτρια γραφείου τελετών-σπάταλη, καλοπερασού, ελκυστική...)

Βιολέτα: Όλα τα κανονίζει ο Θεός! Όταν τελειώνει το καντηλάκι, τελειώνει. Έχεις δίκιο. Δεν είναι εύκολο να ζεις όλη μέρα ανάμεσα στο θανατικό.

Ρένα: Μπα μην το λες αυτό. Εξαιρετικά είναι. Έτσι έλεγα κι εγώ στην αρχή αλλά συνήθισα και τώρα... μπορώ να σου πω ότι τη γουστάρω πολύ τη δουλειά που κάνω! Διότι Βιολέτα μου αν δεν τους θάψω εγώ, θα πάρει τη δουλειά άλλο γραφείο. Τι νομίζεις; Όποιος πρόλαβε... τον κύριο είδε!

²²² Ο.π., σ. 28.

²²³ Ο.π., σ. 19.

Βιολέτα: Τουλάχιστον, να βλέπανε όλοι οι αποθανόντες τον κύριο, καλά θα ήταν! Υπάρχουν όμως και αμαρτωλοί και συνήθως, αυτοί είναι η πλειοψηφία.

Ρένα: Το ζόρι είναι με τα κοράκια που δουλεύουνε στα νοσοκομεία. Αετονύχηδες! Για πότε μυρίζονται ποιος είναι για «σκάτζα» στο φτερό σου λέω! Βέβαια εγώ, δόξα το θεό, να χτυπήσω κάσα πάω ρολόι. Στην ξεφτίλα δηλαδή να μου κάτσουν είκοσι οκτώ με τριάντα κομμάτια! Τις καλές μέρες έχω χτυπήσει μέχρι και εκατόν πενήντα κάσες!

Στο ανωτέρω απόσπασμα έχουμε το διάλογο ανάμεσα στη Βιολέτα και τη Ρένα, ιδιοκτήτρια γραφείου κηδειών, μέσα από τον οποίον αυτή η τελευταία μιλάει για το πώς βλέπει τη δουλειά της, μια δουλειά πλήρως απομακρυσμένη από το στερεοτυπικό μοντέλο των δίπολων κανονικοτήτων που συνδέει τη γυναίκα με τη συναισθηματική ευαισθησία. Η Ρένα όχι απλά δεν λειτουργεί συναισθηματικά, αλλά αντίθετα χρησιμοποιεί στυγνή λογική, κάτι που την καθιστά ικανή να κάνει αυτή τη δουλειά όπως πρέπει και με μεγάλη επιτυχία. Όντως αυτό επιβεβαιώνεται παρακάτω από την ίδια τη Ρένα που γεμάτη υπερηφάνεια λέει ότι: «Τις καλές μέρες έχω χτυπήσει μέχρι και εκατόν πενήντα κάσες!».

Παρατηρούμε λοιπόν πως η Ρένα όχι μόνο δεν λειτουργεί συναισθηματικά δηλαδή γυναικεία αλλά αντίθετα εκφράζει έναν στυγνό ρεαλισμό που θα χαρακτήριζε έναν άντρα της αγοράς, έναν κυνισμό ο οποίος διατρέχει όλη την εκφορά του λόγου της χωρίς βέβαια να λείπουν και τα έντονα χιουμοριστικά στοιχεία: «Διότι Βιολέτα μου αν δεν τους θάψω εγώ, θα πάρει τη δουλειά άλλο γραφείο. Τι νομίζεις; Όποιος πρόλαβε... τον κύριο είδε!» και μετά «Το ζόρι είναι με τα κοράκια που δουλεύουνε στα νοσοκομεία. Αετονύχηδες! Για πότε μυρίζονται ποιος είναι για σκάτζα στο φτερό σου λέω! Βέβαια εγώ, δόξα το θεό, να χτυπήσω κάσα πάω ρολόι. Στην ξεφτίλα δηλαδή να μου κάτσουν είκοσι οκτώ με τριάντα κομμάτια! Τις καλές μέρες έχω χτυπήσει μέχρι και εκατόν πενήντα κάσες!». Διαπιστώνουμε επίσης πως η Ρένα έχει πλήρως ενστερνιστεί το πνεύμα του ανταγωνιστικού καπιταλιστικού συστήματος (ακόμα και τους ρυθμούς του), γεγονός που τη θέτει στη θέση του ενεργού υποκειμένου σύμφωνα με τα επικρατούντα κοινωνικά πλαίσια της εποχής της. Η Ρένα αντικειμενοποιεί τους νεκρούς, μετατρέποντας την υποκειμενικότητά τους σε αξιακή εμπορευματική μονάδα, όπως φαίνεται από τη χρήση του ουσιαστικού «κομμάτια». Η Ρένα αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως επιτυχημένη επαγγελματία, σύμφωνα με τα πρότυπα του καπιταλιστικού αξιακού συστήματος που δεν αφήνει χώρο σε 'γυναικείους' συναισθηματισμούς

Τέλος η γλώσσα που χρησιμοποιεί η Ρένα για να εκφραστεί είναι πολύ ιδιαίτερη καθώς συνδυάζει μια ειδική ορολογία που σχετίζεται με το επάγγελμά της (κάσες, σκάντζα, κοράκια) σε συνδυασμό με τη χρήση αργκού (το ζόρι είναι, να χτυπήσω κάσα, στην ξεφτίλα δηλαδή) αποδίδοντας στην προσωπικότητα της Ρένας μέσα από την επαγγελματική ιδιότητα μια προσωπικότητα, δυναμική, ανταγωνιστική και ιδιάζουσα απομακρύνοντάς τη από το στερεοτυπικό μοντέλο των πατριαρχικών κανονικοτήτων.

4^ο Απόσπασμα ²²⁴

Αντριάννα: Μας έστειλε ο δήμαρχος ένα. Δώρο! Στο διάδρομο το έχουν αφήσει, μέσα σ' ένα κιβώτιο. Μη ξεχάσεις, μόλις τελειώσεις να το βάλεις μέσα.

Βούλα: Αυτό μου έλειπε. Με ογδόντα ψωροχιλιάδες το μήνα να κάνω και τον αχθοφόρο, για να πέσουν τα νεφρά μου. Αυτά είναι αντρικές δουλειές. Να πάρετε δύο Αλβανούς να το μεταφέρουν. Δώστε και κανένα μεροκάματο. Δεν θα σας πέσουν έξω τα καράβια σας. Ας πάρουν και δύο μετανάστες ένα μεροκάματο να φάνε ένα κομμάτι ψωμί.

Σ' αυτόν το διάλογο ανάμεσα στην καθαρίστρια του Συλλόγου Βούλα και της προέδρου του Συλλόγου Αντριάννας φαίνεται καθαρά πόσο η Βούλα έχει ενστερνιστεί τη στερεοτυπική αντίληψη των δίπολων κανονικοτήτων της πατριαρχική ιδεολογίας που συνδέει τη σφαίρα των ανδρών με τη μυϊκή δύναμη και τις χειρωνακτικές εργασίες. Όταν η Αντριάννα ζητάει από τη Βούλα να κουβαλήσει το ψυγείο στο χώρο του Συλλόγου, το οποίο φαίνεται ότι είναι δικιά της δουλειά, η Βούλα αντιδρά αρνητικά επικαλούμενη ένα σύνολο από δικαιολογίες όπως τον, κατά την εκτίμησή της, λιγοστό της μισθό («ογδόντα ψωροχιλιάδες το μήνα»), το ότι δεν ανήκει στις αρμοδιότητές της να κάνει τη δουλειά ενός αχθοφόρου, το ότι φοβάται θα πάθει κάποια σωματική βλάβη αν κάνει αυτή τη δουλειά («θα πέσουν τα νεφρά της») και τέλος το ότι αυτή η δουλειά είναι μια ανδρική δουλειά. Η Βούλα θα μπορούσε να αρνηθεί να κάνει την ανωτέρω εργασία απλώς και μόνον επικαλούμενη πως δεν ανήκει στις αρμοδιότητες της ή δεν έχει τη δύναμη να το κουβαλήσει.

²²⁴ Ο.π., 18.

Η Βούλα, μετά την άρνηση αυτή, προτρέπει την εργοδότριά της να αναθέσει αυτήν την εργασία σε δύο άντρες μετανάστες και μάλιστα αλβανικής καταγωγής με έναν υποβόσκοντα ρατσισμό, καθώς και με έναν υποβόσκοντα σεξισμό αφού δεν σκέφτεται να προτείνει να κουβαλήσουν το ψυγείο δύο γυναίκες.

5^ο Απόσπασμα²²⁵

Μαρτσέλλα: Είναι η αδερφή Βιολέτα με τον πατέρα Βασίλειο... σ' αυτή την πόζα ξεκοκαλίζουν τους αστακούς! (μοιράζει τις φωτογραφίες στις γυναίκες που φωνάζουνε με έκπληξη) ...σε τούτη δω μεθοκοπάνε με παλιό καλό κρασί... εδώ τους βλέπουμε να μοιράζονται τον κουμπάρα ...υπέρ των φτωχών... εδώ διακρίνονται να φυγαδεύουν ντενεκέδες με ελαιόλαδο που προσφέρουν οι πιστοί για άναμμα καντηλιών!!!

Στο ανωτέρω απόσπασμα η Μαρτσέλλα δείχνει διάφορες φωτογραφίες, οι οποίες απεικονίζουν την αδερφή Βιολέτα να συμπεριφέρεται κατά τρόπον που δεν δικαιολογείται καθόλου από την ιδιότητά της και το *status* της. Η Βιολέτα παρουσιάζεται να απολαμβάνει μαζί με τον Πατέρα Βασίλειο ακριβά εδέσματα, να μεθάει και να κλέβει χρήματα και αντικείμενα.

Εκτός από το αξιόποινον κάποιων πράξεών της, αυτό που έχει σημασία για την ανάλυσή μας είναι ότι η συμπεριφορά της -η οποία, όπως είπαμε και νωρίτερα, αποκλίνει από το στερεότυπο της συμπεριφοράς μιας σεμνής αδερφής-, είναι αναμφίβολα μια προσωπική αντίσταση/αντίδραση στις κλειστές πατριαρχικές δομές που συνδέονται εδώ ακόμα περισσότερο από ό, τι σε άλλη περίπτωση και με όλον τον συντηρητισμό που επιβάλλουν οι ηθικοί κώδικες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Η αναζήτηση της απόλαυσης και εν τέλει η κατάκτηση αυτής της απόλαυσης καθιστούν την Βιολέτα ένα ενεργητικό υποκείμενο που δρα αυτοβούλως και δεν υποτάσσεται στο ιδιαιτέρως καταπιεστικό πατριαρχικό σύστημα μέσα στο οποίο εργάζεται.

²²⁵ Ο.π. σ. 26.

Παρόλα αυτά στη συμπεριφορά της Βιολέτας βλέπουμε τα ίχνη μιας αντίστασης που κομπιάζει λίγο να αναπτυχθεί και να σπάσει πραγματικά τα πατριαρχικά δεσμά αφού όλα αυτά γίνονται κρυφά.

Ποιος ανακάλυψε την Αμερική της Χρύσας Σπηλιώτη (1997)

1^ο Απόσπασμα ²²⁶

Λίζα:... Τι θα γίνεις όταν μεγαλώσεις;

Καίτη: πνιχτά γέλια

Λίζα: Έλα, μην ντρέπεσαι

Καίτη: Χορεύτρια. Εσύ;

Λίζα: Ηθοποιός. Να, κοίτα είμαι η ωραία Ελένη!

Στο απόσπασμα αυτό παρακολουθούμε την Καίτη και τη Λίζα, ηλικίας εννέα χρόνων, να συζητούν για το επάγγελμα, το οποίο θέλουν να κάνουν όταν ενηλικιωθούν. Η Καίτη αναφέρει πως επιθυμεί να γίνει χορεύτρια, ενώ η Λίζα ηθοποιός και είναι τόσο αποφασισμένη που ήδη φαίνεται να παίζει το ρόλο της Ωραίας Ελένης («Να, κοίτα είμαι η ωραία Ελένη!»).

Η πρώτη μας διαπίστωση είναι ότι και τα δύο κορίτσια φαντάζονται στο μέλλον τους να απασχολούνται σε δύο στερεοτυπικά γυναικεία επαγγέλματα, της ηθοποιού και της χορεύτριας. Και τα δύο αυτά επαγγέλματα κατατάσσονται στη γυναικεία σφαίρα, στο δίπολο των στερεοτυπικών κανονικοτήτων σύμφωνα με την πατριαρχική ιδεολογία, καθώς η φύση τους συνδέεται άμεσα με την εξωτερική εμφάνιση της γυναίκας. Μάλιστα το γεγονός πως η Λίζα επιλέγει ένα ρόλο, αυτόν της ωραίας Ελένης παραπέμπει άμεσα στη σχέση αυτή.

Η δεύτερή μας διαπίστωση είναι πως η επιθυμία των δύο υποκειμένων να κάνουν ένα στερεοτυπικά σε σχέση με το φύλο τους επάγγελμα εμφανίζεται ήδη από την παιδική τους ηλικία κάτι που επιβεβαιώνει την πρώιμη κατασκευή της γυναικείας ταυτότητας σύμφωνα με το πατριαρχικό ιδεώδες.

²²⁶ Χρύσα Σπηλιώτη, *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική*; Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, 1997, σσ. 15-16.

Ο ενστερνισμός ήδη από μια νεαρή ηλικία αυτής της ιδεολογίας αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία οικοδομείται αυτή η ταυτότητα μέσα από την αναπαραγωγή της από την οικογένεια, το σχολείο, την τηλεόραση, το διαδίκτυο, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης κ.ά.

Ο έμφυλος διαχωρισμός των εργασιακών και κοινωνικών ρόλων που λαμβάνει χώρα από την παιδική ηλικία παγιδεύει τη γυναίκα σε μια καταπιεστική ιδεολογία σύμφωνα με την οποία οφείλει να πειθαρχεί στα πρότυπα της κανονιστικής θηλυκότητας και η οποία συντηρείται σε 'γυναικεία' επαγγέλματα όπως αυτά του φωτομοντέλου, χορεύτριας, ηθοποιού κ.ά.

2^ο Απόσπασμα²²⁷

(... Σ' όλο το μήκος της σκηνής υπάρχει ένα σκοινί απλώματος με πολλά κρεμασμένα ρούχα. Η Καίτη όρθια απλώνει. Κοντά της καθισμένη κάτω και καπνίζοντας η Λίζα.)

Καίτη: Θέλω να βγάλω λεφτά, να υπολογίζουν την προσωπικότητά μου, και να εκτιμούν το μυαλό μου. *(στρέφεται στο γιο της)* Δε σου είπα Γιώργο, να μην ανεβαίνεις στην ταράτσα με τη μπάλα όταν απλώνω; Κατέβα κάτω αμέσως, είπα! *(Η Λίζα ξεκαρδίζεται στα γέλια)*

Καίτη: Γελάς; Με τα χάλια μου, ε; Γιατί εσύ μπορείς και κάνεις όσα δεν κάνω εγώ; ε;

Λίζα: Με μένα γελάω. Και επειδή κάνω όσα δεν κάνεις εσύ, so what?

Καίτη: So what! Που κάνεις τις δημόσιες σχέσεις σε μια μεγάλη εταιρεία;

Λίζα: Όπου να'ναι θα υποβάλω και την παραίτηση μου, γιατί βαρέθηκα. So what?

Καίτη: Γιατί τα παρατάς πάλι στη μέση; Γιατί δεν κάθεις λίγο παραπάνω σ' αυτή τη δουλειά, τώρα που σου δίνεται η ευκαιρία να βγάλεις αρκετά λεφτά;

Λίζα: Και σε άλλες δουλειές θα μπορούσα να βγάλω λεφτά, Καίτη, αν ήθελα... δόξα το Θεό δεν μου λείπουν οι ικανότητες. Θα μπορούσα επίσης να παντρευτώ και να κάνω οικογένεια σαν εσένα. So what?

Καίτη: So what, so what...why not ρε παιδί μου;

Λίζα: Δεν καταλαβαίνεις;

Καίτη: Όχι.

Λίζα: Θυμάσαι τη γιαγιά που δεν έπλενε το πιάτο του παππού, γιατί έλεγε ότι θα ξαναφάει και θα το ξαναβρωμίσει; Το θυμάσαι;

²²⁷ Ο.π. σσ. 32-34.

Καίτη: Ναι.

Λίζα: Το 'πιασες τώρα αυτό που σου λέω;

Καίτη: Όχι.

Λίζα: Αχ, ρε Καίτη! Υπάρχει μια ματαιότητα σε όλες μας τις προσπάθειες, δεν το καταλαβαίνεις;

Καίτη: Δηλαδή, γιατί να ζήσουμε αφού σε λίγο θα πεθάνουμε. Ναι, αλλά μ' αρέσει να ζω. Απλώς θα θελα να χω την ανεξαρτησία μου και την ελευθερία μου.

Λίζα: Από το Στέφανο, ε;

Καίτη: Τι φταίει ο καημένος ο Στέφανος... Αυτός μου φέρεται όπως με βλέπει. Αλλά εγώ μέσα μου είμαι αλλιώς. Και δυνατή είμαι και ελεύθερη... Δεν μπορώ όμως να το αποδείξω, γιατί περιορίζομαι.

Λίζα: Από το Στέφανο.

Καίτη: Όχι ακριβώς. Βέβαια ο Στέφανος όταν του λέω τέτοια δεν με καταλαβαίνει.

Λίζα: Τι να καταλάβει; Αλλάζεις, αλλάζεις Καίτη κι εκείνος και πώς να τα βρείτε;

Καίτη: Όχι, όχι... εγώ δεν θα το έλεγα αυτό...

Λίζα: Ξέρω πολύ καλά τι έλεγες, δεν έχεις τίποτα σταθερό για ν' ακουμπήσεις, Καίτη. Χθες ένιωθες ότι αγαπούσες το Στέφανο κι εκείνος το ίδιο και σήμερα...

Καίτη: (στο γιο της) Θα σε σκοτώσω, Γιώργο. Εξαφανίσου γιατί θα σε πετάξω απ' την ταράτσα! Άκουσες; Όχι, δεν είναι αυτό. Και σήμερα αγαπάω το Στέφανο κι εκείνος το ίδιο...

Λίζα: Εγώ, όμως βλέπω μια φθαρμένη σχέση. Σήμερα απλώς θυμάσαι πως είχες νιώσει με το Στέφανο κάποτε.

Καίτη: Πάλι θα με ψυχοπλακώσεις;

Λίζα: Δεν είναι ευχάριστη η ζωή, Καίτη. Κατάλαβέ το.

(η Καίτη βάζει ξαφνικά τα κλάματα)

Καίτη: Χάλια είναι όλα. Δεν ξέρω τι φταίει, αλλά τίποτα δεν είναι στη θέση του. Όλοι λένε πως είμαι μια χαρά, αλλά δεν είμαι και όχι μόνο γιατί δεν δουλεύω, αλλά γιατί δεν είμαι ο εαυτός μου.

Λίζα: Άντε πάλι τα ίδια!

Καίτη: Δεν την οδηγώ εγώ τη ζωή μου, τρέχω από πίσω της και λαχάνιασα! Ίσως να φταίει που δεν έχω ένα αληθινό στόχο.

Λίζα: Στόχοι και μαλακίες...

Καίτη: Ίσως και να μπερδεύομαι χωρίς λόγο και στην πραγματικότητα να ψάχνω κάτι εντελώς άλλο, κάτι πιο βαθύ.

Λίζα: Σαν τι;

Στο παραπάνω απόσπασμα η Καίτη, μια νοικοκυρά, σύζυγος και μητέρα, συνομιλώντας με την ξαδέρφη της Λίζα, υπάλληλο δημοσίων σχέσεων σε μεγάλη εταιρεία, της εξομολογείται πόσο θα ήθελε να ξεφύγει από το στενό κλοιό της που της δημιουργεί ο ρόλος της νοικοκυράς, συζύγου και μητέρας, ο οποίος, εκτός από το ότι δεν της εξασφαλίζει καμία οικονομική ανεξαρτησία, την κάνει να νιώθει ότι δεν την υπολογίζουν, δεν την εκτιμούν («Θέλω να βγάλω λεφτά, να υπολογίζουν την προσωπικότητά μου, και να εκτιμούν το μυαλό μου.»). Η Καίτη αντιλαμβάνεται ως πραγματική εργασία μόνο την έμμισθη εξωτερική εργασία, υποβιβάζοντας το φόρτο της δικής της άμισθης οικιακής εργασίας σε κάτι που αναιρεί την έννοια της εργασίας, όπως πολύ καλά φαίνεται από μια φράση της παρακάτω «Όλοι λένε πως είμαι μια χαρά, αλλά δεν είμαι και όχι μόνο γιατί δεν δουλεύω, αλλά γιατί δεν είμαι ο εαυτός μου.» Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά τα οποία επιθυμεί η Καίτη όπως έχουμε προαναφέρει είναι τα κατά Connell κύρια χαρακτηριστικά του ηγεμονικού ανδρισμού που είναι συνυφασμένα με την επιτυχία σε μια πατριαρχική κοινωνία.

Η Καίτη εκλαμβάνει την αντίδραση γέλιου της Λίζας ως υποτιμητική προς το πρόσωπο της, όπως φαίνεται από τη χρήση τριών συνεχόμενων ερωτηματικών προτάσεων στη σειρά: «Γελάς; Με τα χάλια μου, ε; Γιατί εσύ μπορείς και κάνεις όσα δεν κάνω εγώ; ε;» αφού εκείνη είναι επιτυχημένη, οικονομικά ανεξάρτητη και χαίρει εκτίμησης γι' αυτό που κάνει όπως πιστεύει η Καίτη. Πράγματι, το επάγγελμα της Λίζας το οποίο κατατάσσεται στη σφαίρα των γυναικείων επαγγελμάτων αφού προϋποθέτει ένα σύνολο γυναικείων χαρακτηριστικών όπως είναι η άσκηση γοητείας για την προσέλκυση των πελατών και η άνεση στην επικοινωνία, είναι ένα επάγγελμα που δίνει σ' αυτήν που το ασκεί οικονομική ανεξαρτησία και κοινωνική καταξίωση. Αυτά όλα η Λίζα δεν τα αξιολογεί ως σημαντικά γι' αυτό και, όπως η ίδια υποστηρίζει δεν γελάει υποτιμητικά προς την Καίτη αλλά αυτοσαρκαστικά. Η επανάληψη της αγγλικής φράσης «So what?» το δείχνει. Η Καίτη φυσικά δεν μπορεί να πιστέψει ότι η Λίζα μπορεί να μην εκτιμά το γεγονός ότι κάνει κάποια καριέρα που της προσδίδει αυτό ακριβώς το *status* που η Καίτη θα επιθυμούσε για τον εαυτό της. («So what?. Που κάνεις τις δημόσιες σχέσεις σε μια μεγάλη εταιρεία;»)

Δεν είναι σαφές αν η Λίζα υποτιμάει τη δουλειά που κάνει επειδή όντως το νιώθει ή γιατί θέλει κατά κάποιον τρόπο να ‘παρηγορήσει’ την Καίτη. Της δηλώνει πως είναι έτοιμη να παραιτηθεί, να κάνει κάποια άλλη δουλειά ακόμα και αυτή της νοικοκυράς.

Η Καίτη πάντως δεν φαίνεται να ανακουφίζεται από αυτά που της λέει η Λίζα και συνεχίζει να περιγράφει τη μιζέρια στην οποία την έχει φέρει ο ρόλος της, μιζέρια που οι άλλοι δεν αντιλαμβάνονται αφού θεωρούν τη ζωή της ‘μια χαρά’. Η ζωή της Καίτης ανταποκρίνεται πλήρως στο πατριαρχικό ιδεώδες της γυναίκας-τροφού και ως εκ τούτου δεν μπορεί παρά να είναι ευτυχισμένη. Η αίσθηση που έχει η Καίτη για τη ζωή της δεν είναι αυτή και αυτό δεν θεωρεί ότι εξηγείται μόνο από το γεγονός ότι δεν δουλεύει. Η Καίτη θεωρεί πως έχει χάσει τον εαυτό της αλλά αυτό που την διαφοροποιεί από την απαισιόδοξη Λίζα, που θεωρεί τα πάντα μάταια, είναι ότι θέλει να παλέψει ακόμα να αλλάξει τη ζωή της, να απελευθερωθεί όχι από τον άντρα της – «δεν είναι τόσο απλό» – αλλά από τα προσωπικά της δεσμά που, μέσα σε μια οντολογική αναζήτηση, δεν την αφήνουν να βρει αυτό το βαθύ που δεν μπορεί να προσδιορίσει αλλά που μάλλον φταίει για το πώς αισθάνεται και πώς βλέπει τη ζωή της.

Και οι δύο γυναίκες, εκπροσωπώντας δύο διαφορετικά μοντέλα γυναικείων ρόλων δεν φαίνεται να είναι ευτυχισμένες κάτι που υποδηλώνει την απουσία ενός μοντέλου γυναικείου ρόλου στο πλαίσιο της πατριαρχικής κοινωνίας, το οποίο να οδηγεί τη γυναίκα σε αυτοπραγμάτωση και ευτυχία.

Lesbian Blues της Χριστιάνας Λαμπρινίδη (1998)

Το μοναδικό απόσπασμα που αναφέρεται στον καταμερισμό εργασίας στο θεατρικό έργο «*Lesbian Blues*» της Χριστιάνας Λαμπρινίδη είναι το ακόλουθο:

Απόσπασμα²²⁸

Μάνα

II.

θυμάμαι να κινείται σαν νευρόσπαστο

θυμάμαι τα πόδια της μεγάλα τα παπούτσια τα γερά

θυμάμαι να πλένει να μαγειρεύει να προλαβαίνει

²²⁸ Χριστιάνα Λαμπρινίδη, *Lesbian Blues*, Γυναικείες Εκδόσεις, Αθήνα, 1998, σ. 18.

να μου ρίχνει και καμιά παντόφλα
θυμάμαι τα χέρια της μεγάλη να πιάνουν τα πάντα
θυμάμαι τις μικρές ώρες να μένει ξύπνια
θυμάμαι να σκουπίζει και να κάνει βελονάκι
θυμάμαι να σκεπάζει τους άλλους
της αρέσει να μπουκώνει
και να μπουκώνεται
θυμάμαι να με πιάνει και να με τραβάει
στη σκεπαστή αυλή
θυμάμαι να με κυνηγάει στην ταράτσα να κάνω γαλλικά
έτσι δείχνει την αγάπη της
έτσι

Πριν την ανάλυση του συγκεκριμένου αποσπάσματος, θυμίζουμε πως η Λαμπρινίδη, στο συγκεκριμένο έργο, επιμελήθηκε τα κείμενα που έγραψαν γυναίκες ομοφυλόφιλες στο πλαίσιο εργαστηρίου δημιουργικής γραφής. Στο ανωτέρω απόσπασμα όπου διαβάζουμε τις αναμνήσεις μιας κόρης για τη μητέρα της που συμπυκνώνονται όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της πρωτοτυπικής μητέρας-νοικοκυράς: «να πλένει και να μαγειρεύει, να σκουπίζει και να κάνει βελονάκι, να σκεπάζει τους άλλους», να την κυνηγάει στην ταράτσα να διαβάσει τα μαθήματά της. Η μαγειρική, η καθαριότητα, η ανατροφή και η φροντίδα των παιδιών και άλλων μελών της οικογένειας εντάσσονται στο πλαίσιο της άμισθης οικιακής εργασίας, η οποία στερεοτυπικά αποδίδεται στη γυναικεία σφαίρα.

Μια γλωσσική παρατήρηση που μπορούμε να κάνουμε είναι ότι στο κείμενο αυτό δεν υπάρχουν σημεία στίξης. Προφανώς η συγγραφέας θέλει να δώσει την αίσθηση του καταγιγιστικού τρόπου που μας έρχονται στον νου οι αναμνήσεις, οι οποίες είθισται να είναι ασύνδετες.

Η έλλειψη των σημείων στίξης σηματοδοτεί την απροσδιοριστία του χρόνου, παραπέμποντάς σε και ταυτόχρονα ορίζοντας ένα αέναο παρελθόν που ενυπάρχει σε ένα δυναμικό παρόν, στο παρόν του γράφοντος υποκειμένου που βιώνει την ανάμνηση, όπως υποδηλώνεται από την επανάληψη της λέξης ‘θυμάμαι’ στην αρχή κάθε ενότητας. Αυτό το παρελθόν λαμβάνει μια υπόσταση βιωματικά ριζωμένη στη συνειδησιακή χώρα του

υποκειμένου. Δεν ξέρουμε πώς η κόρη αισθάνεται για τη μητέρα της και για τις 'επιλογές της'. Δεν την κρίνει, δεν την επικρίνει, δεν την θαυμάζει. Τα σημεία στίξης (τελεία, θαυμαστικό, ερωτηματικό, κόμμα, κ.ά.) που θα μπορούσαν να προδώσουν τη σκέψη της δεν υπάρχουν. Ο καθένας είναι ελεύθερος να ερμηνεύσει όπως θέλει. Το μόνο σημείο του κειμένου όπου η κόρη σταματάει να περιγράφει και ερμηνεύει είναι το «έτσι δείχνει την αγάπη της» για να καυτηριάσει μάλλον τη νομιμοποίηση-παγίδα που της έχει στήσει η πατριαρχική ιδεολογία ότι ο λόγος που τα κάνει όλα αυτά είναι για να προσφέρει σ' αυτούς που αγαπάει.

Το γράφον υποκείμενο απλά περιγράφει εικόνες ασύνδετες μεταξύ τους αφήνοντας στον αναγνώστη να δώσει τις δικές του ερμηνείες. Όλα είναι ανοικτά. Οι ασχολίες με τις οποίες καταπιάνεται η μάνα και δημιουργούν την ιστορία της γίνεται η Ιστορία της κάθε Μάνας με ασχολίες ριζωμένες στην πατριαρχική παράδοση. Αυτές οι παραδοσιακές ασχολίες ενυπάρχουν σε ένα συμβολικό τόπο όπου το παρελθόν ως Ιστορία υπάρχει, αλλά η έλλειψη συγκεκριμένης νοηματοδότησης του δημιουργεί μια ρωγμή, ένα παράθυρο όπου ο αναγνώστης μπορεί να δει το παρελθόν στο παρόν του αποδεσμευμένος από την καταπίεση του να το ερμηνεύσει. Απλά το αισθάνεται να υπάρχει και μέσα από τα προσωπικά του βιώματα ταυτίζεται ή συγκρούεται με αυτό, το κατακρίνει ή το ενστερνίζεται.

Η χρήση του λόγου με τον οποίο περιγράφονται οι στερεοτυπικές δραστηριότητες που καταπιάνεται η Μάνα ξεφεύγουν από την παραγωγή και αναπαραγωγή της πατριαρχικής ιδεολογίας, καθώς δεν παράγουν ή αναπαράγουν κανένα νόημα. Απλά υπάρχουν ως εικόνα ή – όπως το θέτει η ίδια η Λαμπρινίδη – ως φωτογραφία. Οι δραστηριότητες της Μάνας λαμβάνουν χώρα σε ένα αέναο παρελθόν και αιωρούνται άναρχα και α-νόητα (χωρίς συγκεκριμένο νόημα) μέσα στο βιωματικό παρόν της κόρης.

Η Kristeva (1984) στη θεωρητική της τοποθέτηση για τη γυναικεία γραφή αναζητά στα κείμενα την έννοια της άρνησης της εξουσίας, της καταπίεσης και του *απόλυτου άλλου*, του εγώ-άνδρα. Η άρνηση των σημείων στίξης σηματοδοτεί την άρνηση της κυρίαρχης/παραδοσιακής μορφής γραπτού λόγου εκφράζοντας μιαν άρνηση της παραγωγής ορθολογικών νοημάτων και κατ' επέκταση φαλλογοκεντρικών νοημάτων. Ως εκ τούτου αποτελεί μια άρνηση ενάντια στην καταπίεση που ασκεί στα υποκείμενα η πατριαρχία και η οποία παράγεται και αναπαράγεται μέσω της φαλλογοκεντρικής ιδεολογικής νοηματοδότησης της πραγματικότητας.

Συμπερασματικά η Μάνα, η κόρη, αλλά και ο αναγνώστης απελευθερώνονται από την παραγωγή/ αναπαραγωγή του ιδεολογικού πλαισίου της πατριαρχίας και αιωρούνται ελεύθερα στην παραγωγή ποικίλων και αλληλοσυγκρουόμενων υποκειμενικών νοημάτων που προέρχονται από τη βιωματική εμπειρία του γράφοντος υποκειμένου και νοηματοδοτούνται από τους αναγνώστες ως υποκείμενα/δημιουργούς νοημάτων και όχι ως αντικείμενα παθητικούς δέκτες νοημάτων.

Δυο Κοπέλες Μόνες της Μέλπως Ζαρόκωστα (1999)

1^ο Απόσπασμα ²²⁹

Αντιγόνη: *(Μουρμουρίζει ακατάληπτα και διαβάζει πού και πού)*

Άλλο και τούτο. Που είσαι πουλάκι μου, εδώ σε είχα αφήσει, εδώ. «Άνοδος αντί της αναμενόμενης πτώσης του τιμάριθμου». Ανάθεμά σας για κυβέρνηση, τον έχετε τρελάνει τον κοσμάκη. Που στο διάολο είναι η κριτική του Δούση και το ρεπορτάζ για το παγκόσμιο συνέδριο ειρήνης; Εδώ τα είχα ακουμπήσει τα χαρτιά, πού πήγανε; Να, η συνταγή για τους κολοκυθοκεφτέδες. «Ερμηνεία του φαινομένου Ρας». Τι είναι πάλι αυτό; Ποιος μου ανακάτεψε τα χαρτιά μου;

(Τρέχει και βουτάει το ένα μικρόφωνο και ουρλιάζει σ' αυτό) Θανάση... *(διαβάζει από κείμενο που είδε εκεί)* «Η θεωρία του ιπτάμενου δίσκου και η λογική της εμφάνισής τους». Κολοκύθια! *(φωνάζει στο μικρόφωνο)* Θανάση! Τι κάνεις εκεί; Δεν ακούς που σου φωνάζω; Πού είσαι;

Θανάσης: *(από μεγάφωνο, off)* Εδώ είμαι αφεντικό. Ετοιμάζω για να βγεις.

Αντιγόνη: Σιγά, με ξεκούφανες! Πώς να βγω μωρέ, δε βρίσκω τα κείμενα για τις ειδήσεις.

Θανάσης: *(από μεγάφωνο, off)* Σ' ένα λεφτάκι τελειώνει η κασέτα.

Αντιγόνη: Μην το διώξεις! Στάσου. *(Ψάχνει πυρετωδώς.)* Βρες κάτι άλλο να βάλεις, δεν έχω τι να διαβάσω. Εσύ φταις! Εσύ! Όλο μου τα ανακατεύεις... *(Πέφτει εξουθενωμένη σ' ένα κάθισμα)* Θανάση, θα σε απολύσω! Θα σε στείλω από κει που' ρθες. Αφήνεις την κόρη σου να μπαινοβγαίνει εδώ μέσα και μου τα κάνει όλα θάλασσα.

²²⁹ Μέλπω Ζαρόκωστα, *Δυο κοπέλες...μόνες!* Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σσ. 19-21.

Θανάσης: (από μεγάφωνο, off) Η κόρη μου δεν περπατάει ακόμα, αφεντικό, πώς να μπει εκεί μέσα να στα χαλάσει;

Αντιγόνη: (μονολογεί) Αυτό να μου πεις! Ε, δεν μπορώ πια! Έλα εσύ να πεις τις ειδήσεις, εγώ παραιτούμαι! Έχει εφημερίδες εδώ, διάβασε ό,τι θες, εγώ δε γίνομαι ρεζίλι! Εμπρός μαρς ...κοπιάστε!

Θανάσης: (από μεγάφωνο, off) Σοβαρά μιλάς;

Αντιγόνη: Σοβαρότατα!

Θανάσης: (από μεγάφωνο, off) Τι να κοπιάσω, αφεντικό, με δουλεύεις; Ξέρω να διαβάζω εγώ;

Αντιγόνη: (ξεσπάει) Βρε πού σε βρήκα για συνεταίρο, μπορείς να μου πεις;

Θανάσης: (από μεγάφωνο, off) Στην Ομόνοια, αλλά δε με βρήκες εσύ, το ξέχασες; Εγώ σε σταμάτησα και σου είπα «Κυρία, η γυναίκα μου γεννάει κι εγώ έχω...»

Αντιγόνη: Σταμάτα πια! Κάθε μέρα το μελόδραμα σε πρώτη ζήτηση! Είπες ευχαριστώ, τελειώσαμε.

Θανάσης: Εντάξει. Τώρα τι κάνουμε;

Αντιγόνη: Ξέρω γω τι κάνουμε! Θα διαβάσω κάτι άλλο! Ή ακόμα καλύτερα, κλείστο εντελώς να πάμε σπίτι μας. Δεν εκπέμπουμε σήμερα.

Θανάσης: (από μεγάφωνο, off) Σε ποιο σπίτι να πάμε, εδώ δεν είναι το σπίτι μας;

Στον παραπάνω διάλογο βλέπουμε ένα εναλλακτικό επαγγελματικό μοντέλο, της ιδιοκτήτριας του ραδιοφωνικού σταθμού Αντιγόνης, η οποία συνομιλεί ως αφεντικό με τον υπάλληλο και γιό της Θανάση. Από το διάλογο, μαθαίνουμε πως ο Θανάσης βρήκε την Αντιγόνη στην Ομόνοια και της ζήτησε δουλειά, καθώς ήταν άνεργος και η γυναίκα του εγκυμονούσα. Ο Θανάσης, γι' αυτό το λόγο νιώθει ευγνωμοσύνη προς την Αντιγόνη που του έδωσε δουλειά σε μια δύσκολη στιγμή της ζωής του.

Από τους τίτλους των εγγράφων που αναφέρει η Αντιγόνη στην προσπάθειά της να βρει τις ειδήσεις διακρίνουμε το είδος του σταθμού που διευθύνει. Τα θέματα που την ενδιαφέρουν καλύπτουν ένα αυρύ φάσμα θεμάτων όπως πολιτιστικά γεγονότα (κριτική του Δούση), επιστημονικά γεγονότα (άρθρο της ερμηνείας του φαινομένου Ρας), μαγειρικές συνταγές (κολοκυθοκεφτέδες) και άρθρα μεταφυσικής (Η θεωρία του ιπτάμενου δίσκου και η λογική της εμφάνισής τους). Ο ακτιβιστικός προσανατολισμός του ρεπορτάζ για το παγκόσμιο συνέδριο ειρήνης σε συνδυασμό με το σχόλιο της Αντιγόνης ενάντια στην

κυβέρνηση: «Ανάθεμα σας για κυβέρνηση, τον έχετε τρελάνει τον κοσμάκη» – όταν βλέπει το άρθρο περί ανόδου αντί της αναμενόμενης πτώσης του τιμάριθμου – δείχνει ότι πρόκειται για ένα άτομο πολιτικοποιημένο, ένα άτομο με άποψη.

Το κύριο όμως χαρακτηριστικό της Αντιγόνης είναι ότι είναι μια γυναίκα-αφεντικό. Και πραγματικά κάνει αυτά που συνήθως κάνει ένα αφεντικό. Φωνάζει συνεχώς τον υπάλληλό της Θανάση από τον οποίον ζητά διάφορα πράγματα εκ των οποίων κάποια ξεφεύγουν από τις αρμοδιότητές του: τον βάζει να ψάχνει πράγματα που εξαιτίας της ακαταστασίας της χάνει, τον κατηγορεί, τον απειλεί κάποια στιγμή μέχρι και με απόλυση. («Θανάση, θα σε απολύσω! Θα σε στείλω από κει που’ ρθες.».) Αυτές τις απειλές δεν φαίνεται να τις εννοεί η Αντιγόνη αλλά τις εξαπολύει περισσότερο για να ξεσπάσει σε ένα οικείο πρόσωπο τα νεύρα της από την πίεση της δουλειάς («Ε, δεν μπορώ πια! Έλα εσύ να πεις τις ειδήσεις, εγώ παραιτούμαι!»). Ενώ η Αντιγόνη δεν τον αντιμετωπίζει μόνον ως υπάλληλό της αλλά ενίοτε και ως ‘συνεργάτη’ αφού τον βάζει να πει τις ειδήσεις, εκείνος την αντιμετωπίζει ως αφεντικό προς το οποίο, όμως, εκφράζει με ιδιαίτερο συναισθηματισμό την ευγνωμοσύνη του. «Σταμάτα πια! Κάθε μέρα το μελόδραμα σε πρώτη ζήτηση! Είπες ευχαριστώ, τελειώσαμε.» λέει η Αντιγόνη στο Θανάση για να δείξει πόσο την κουράζει ο συναισθηματισμός του. Ενδιαφέρουσα είναι η αντίσταση της Αντιγόνης σ’ αυτόν τον συναισθηματισμό που συνάδει απόλυτα με το γεγονός ότι είναι αφεντικό. Ο Θανάσης τείνει προς το συναίσθημα, ενώ η Αντιγόνη αντιστέκεται σ’ αυτό. Καθώς το συναίσθημα είναι συνδεδεμένο με τη γυναικεία σφαίρα στο δίπολο των στερεοτυπικών κανονικοτήτων, η αναπαράσταση της προσωπικότητας τόσο του Θανάση όσο και αυτής της Αντιγόνης απέχει από τα στερεοτυπικά πατριαρχικά πρότυπα.

Η Αντιγόνη, καταλύοντας τα καταπιεστικά πατριαρχικά πρότυπα, είναι μια χειραφετημένη εργαζόμενη γυναίκα η οποία μάλιστα λειτουργεί ως αφεντικό σε έναν επίσης εναλλακτικό εργασιακό χώρο εργασίας στον οποίο αναλώνει όλη της τη ζωή. Έχει μεταρέψει το σπίτι της σε ραδιοφωνικό σταθμό «Σε ποιο σπίτι να πάμε, εδώ δεν είναι το σπίτι μας;» συνδυάζοντας με αυτόν τον τρόπο την ιδιωτική με τη δημόσια σφαίρα δράσης της.

Άρτεμις: *(από μεγάφωνο)* Και γι' αυτό σας πήρα. Γίνεται δηλαδή να μας δουλεύει ο ανεγκέφαλος επειδή μας αρέσει η κλασσική μουσική κι ακούω το σταθμό σας; Εγώ, κυρία Αντιγόνη μου, Λύκειο δεν πήγα, μόνο γυμνάσιο πήγα. Είμαι κομμώτρια. Και τα λεφτουδάκια μου τα βγάζω με το παραπάνω και την υπόληψή μας την έχουμε. Δεν τον έχουμε ανάγκη. Τον έχουμε, κυρία Αντιγόνη;

Αντιγόνη: Ε, δεν τον έχουμε *(μετά από ανάσα απελπισίας)* Φυσικά αναφέρεσαι στο Νικόλα σου πάντα.

Άρτεμις: *(από μεγάφωνο)* Μάλιστα, αναφέρομαι στο Νικόλα πάντα. Εφόσον αυτός κάθε τρεις και λίγο μ' εξευτελίζει. Μου λέει «αυτές οι αηδίες που ακούς στα ραδιόφωνα»...

Αντιγόνη: *(κλείνει το κουμπί του ραδιοφώνου και γυρίζει στην Ελένη)* Υποπτεύομαι ότι οι αηδίες στα ραδιόφωνα πρέπει να' μαστε εμείς. *(ανοίγει μικρόφωνο)* Θέλεις να πεις ότι ο εκλεκτός της καρδιάς σου δεν εγκρίνει τον Μπετόβεν;

Άρτεμις: *(από μεγάφωνο)* Μόνο το Μπετόβεν; Ούτε το Μπραμς ούτε το Βάγκνερ, ούτε Σκαλτώδα δε θέλει ν' ακούσει... Αν πεις για Βιβάλντι, του σηκώνεται η τρίχα κάγκελο όταν τον ακούει. «Δεν είναι αυτά για γυναίκες της σειράς σου», μου λέει.

Αντιγόνη: *(κατάπληκτη στο μικρόφωνο)* Άκουσες τι λέει;

Άρτεμις: *(από μεγάφωνο)* Σε μένα μιλάτε;

Αντιγόνη: Όχι, θέλω να πω... τόσο φιλόμουση ε; Και ο... πώς τον είπαμε; Ο Νικόλας δεν ανταποκρίνεται, ε; Αυτό είναι λοιπόν το πρόβλημα σου;

Άρτεμις: *(από μεγάφωνο)* Μάλιστα. Και σας ρωτάω, είσαστε η μόνη που θα με καταλάβετε γιατί μου μιλάει και για γάμο τώρα τελευταία. Μπορεί μια γυναίκα να παντρευτεί έναν άνθρωπο με τον οποίο δεν ταιριάζει μουσικά;

Στον παραπάνω διάλογο παρακολουθούμε την Αντιγόνη και την Ελένη να συνομιλούν ζωντανά με την ακροάτρια Άρτεμι στο πλαίσιο της ραδιοφωνικής τους εκπομπής. Η Άρτεμι εργάζεται ως κομμώτρια και δηλώνει ικανοποιημένη από τη δουλειά της και για την οικονομική ανεξαρτησία που της προσφέρει και την κοινωνική καταξίωση που θέλει («και την υπόληψή μας την έχουμε»).

²³⁰ Ο.π., σσ. 48-49.

Ο λόγος για τον οποίον επικοινωνεί με την Αντιγόνη και την Ελένη είναι για να μιλήσει για το πρόβλημά που έχει με τον ερωτικό της σύντροφο: την ειρωνεύεται, επειδή της αρέσει η κλασσική μουσική. Θεωρεί ότι δεν είναι «της σειράς της» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Η Άρτεμις ως μη έχουσα το απολυτήριο του Λυκείου «έβγαλα μόνο το Γυμνάσιο», καταλύει τα στερεότυπα της γυναίκας με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο, προερχόμενη από λαϊκά στρώματα οπότε λογικά η κουλτούρα της θα έπρεπε να είναι αντίστοιχα λαϊκή.

Η κλασσική μουσική στερεοτυπικά θεωρείται ως μια μορφή υψηλού επιπέδου και είναι συνδεδεμένη με τα μουσικά γούστα των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Η Άρτεμις για αυτή της την αγάπη για την κλασσική μουσική που δεν ενστερνίζεται ο σύντροφός της είναι έτοιμη να διαλύσει τη σχέση της. Είναι μια δυναμική και ανεξάρτητη γυναίκα τόσο σε οικονομικό όσο και σε ψυχολογικό επίπεδο παρουσιάζοντας έτσι ένα εναλλακτικό πρότυπο εργαζόμενης γυναίκας που προσφέρει νέες νοηματοδοτήσεις και συμβολισμούς στο επάγγελμα της κομμώτριας καταλύοντας το δίπολο των στερεοτυπικών κανονικοτήτων της πατριαρχίας.

3^ο Απόσπασμα²³¹

Θανάσης: Ευχαριστώ... Μα... δεν πάω μακριά... Ως την Αλβανία πάω, δυο βήματα... για τη μικρή... Έχει βγει στο πεζοδρόμιο, κατάλαβες..... Δεν ήξερα, η γιαγιά της είχε πει ότι είχε πάει για σπουδές στη Ρωσία.

4^ο Απόσπασμα²³²

Θανάσης: Δεν έφταιγε η μικρή. Τη βάλανε με το ζόρι.

Αντιγόνη: Την υποχρεώσανε, θέλεις να πεις.

Θανάσης: Ναι, αυτό. (...)

Από τα δύο παραπάνω αποσπάσματα παρατηρούμε τη στερεοτυπική απεικόνιση της νεαρής Αλβανής γυναίκας, κόρης του Θανάση, ως θύματος σωματεμπορίας. Παρόλο που η καταναγκαστική πορνεία είναι ένα φαινόμενο που μαστιάζει φτωχές χώρες όπως η Αλβανία, η απεικόνιση της μόλις ενήλικης κόρης του Θανάση ως θύμα σωματεμπορίας παράγει και

²³¹ Ο.π., σ. 81.

²³² Ο.π., σ. 86.

αναπαράγει μια σεξιστική όσο και ρατσιστική αντίληψη για τις αλλοεθνείς γυναίκες της γειτονικής χώρας. Αυτό συμβαίνει καθώς η αναπαράστασή της συντελείται χρησιμοποιώντας το στερεοτυπικό μοντέλο της ανώνυμης νεαρής γυναίκας θύματος της καπιταλιστικής και πατριαρχικής κοινωνίας. Τόσο η ανωνυμία της μικρής Αλβανίδας όσο και η αναπαράστασή της ως θύματος ενδυναμώνουν αντί να καταπολεμούν τα πατριαρχικά στερεότυπα για τη γυναίκα αλλοεθνή, καθώς παράγουν και αναπαράγουν τις ήδη σεξιστικές και ρατσιστικές ιδέες σύμφωνα με τις οποίες μια αλλοδαπή γυναίκα γίνεται εύκολα ένα ανυπεράσπιστο θύμα σεξουαλικής εκμετάλλευσης.

Η Ωραία Θυμωμένη της Λένας Διβάνη (2007)

1^ο Απόσπασμα²³³

Κορίτσι: (στο αγόρι, ελαφρά εκνευρισμένη) Να σου πω... Δεν πιστεύω να είσαι απ' αυτούς που τα θέλουν όλα δικά τους, ε; Εγώ δε θέλω να γίνω η γυναίκα λάστιχο. Αν θες να κάνουμε παιδιά, να βρούμε έναν τρόπο να τα μεγαλώσουμε μαζί. Πώς να κάνω και παιδιά και καριέρα; Να τα μοιράσουμε τουλάχιστον.

Αγόρι: Βεβαίως να τα μοιράσουμε. Εγώ αναλαμβάνω καριέρα κι εσύ να αναλάβεις τα παιδιά.

Κορίτσι: Γιατί;

Αγόρι: Γιατί δεν μπορώ εγώ, αγάπη μου, να κάνω παιδιά! Αν μπορούσα, ευχαρίστως να σ' εξυπηρετήσω...

Κορίτσι: Δεν είπαμε να τα κάνεις μωρό μου, να τα κάνεις είναι σχετικά εύκολο: περιφέρεσαι σαν τον Ντάμπο το ελεφαντάκι εννέα μήνες και τέλειωσε. Μετά είναι τα ζόρια τα μεγάλα. Να τα μεγαλώσεις. Θα αναλάβεις το μισό μέγαλωμα τουλάχιστον ή θα μ' αφήσεις να τραβιέμαι μόνη μου;

Αγόρι: Άπαπα, δεν μπορώ. Άλλωστε εγώ πάω στρατό. Εμείς κάνουμε στρατό, εσείς παιδιά.

Κορίτσι: Μα εσύ πας στο στρατό για δύο χρόνια, εγώ με το παιδί πρέπει να γίνω μονιμάς.

Αγόρι: Σιγά, μωρέ, θα μεγαλώσει χωρίς να το πάρεις χαμπάρι.

Κορίτσι: Όχι, μωρό μου, τα μπερδεύεις. Εγώ θα το πάρω χαμπάρι. Εσύ δεν θα το πάρεις...

²³³ Λένα Διβάνη, *Η ωραία θυμωμένη*, στον τόμο: Θεατρικά, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007, σσ. 29-30.

Αυτός ο χιουμοριστικός διάλογος ανάμεσα στο Κορίτσι και το Αγόρι είναι αποκαλυπτικός των στερεοτυπικών πατριαρχικών αντιλήψεων για το ρόλο της γυναίκας και του άντρα σε σχέση με την οικογένεια και τον καταμερισμό της εργασίας μέσα σ' αυτήν.

Το Κορίτσι σε ελαφρά επιθετικό τόνο, όπως αναγράφεται και στις σκηνικές οδηγίες, διαπραγματεύεται με το Αγόρι και μελλοντικό σύζυγό της τι ευθύνες θα έχουν όταν αποκτήσουν ένα παιδί. Πιστεύει ότι το δικό της το αγόρι δεν θα είναι σαν «αυτούς που τα θέλουν όλα δικά τους». Η κριτική που ασκεί σ' αυτό το είδος του άντρα με την προφανώς προνομιούχα θέση σε σχέση με τη γυναίκα-τροφό που αναλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά τις ευθύνες της ανατροφής του παιδιού είναι εντονότατη.

Η μεταφορική χρήση του ουσιαστικού 'λάστιχο' για την περιγραφή του είδους της γυναίκας που το κορίτσι δηλώνει κατηγορηματικά πως δεν επιθυμεί να γίνει, παραπέμπει στην ευέλικτη συμπεριφορά που θα πρέπει να υιοθετήσει το Κορίτσι για να ανταπεξέλθει σε ένα διττό φόρτο εργασίας, τις άμισθες οικιακές ασχολίες και το μεγάλωμα των παιδιών με τις οποίες είναι συνυφασμένος ο ρόλος της γυναίκας-τροφού σε συνδυασμό συχνά με τις εργασιακές υποχρεώσεις μιας έμμισθης εργασίας.

Το Κορίτσι συνεχίζει το λόγο της θέτοντας ξεκάθαρα μια προϋπόθεση στο Αγόρι και μελλοντικό σύζυγό της. Εάν αυτός επιθυμεί να κάνουν παιδιά θα πρέπει να βρουν ένα τρόπο να τα μεγαλώσουν μαζί. Η αντίληψη του Κοριτσιού πως οι ίδιοι θα πρέπει να ανακαλύψουν έναν τρόπο να μεγαλώσουν τα μελλοντικά παιδιά τους υπονοεί και φανερώνει ταυτόχρονα την απουσία ενός δεδομένου τρόπου για το από κοινού μεγάλωμα των παιδιών στο πατριαρχικό κοινωνικό σύστημα, αποδομώντας την φαλλοκεντρική κατασκευή του εν λόγω συστήματος το οποίο παράγει και αναπαράγει τον παραδοσιακό καταμερισμό εργασίας του πατριαρχικού μοντέλου της οικογένειας παράγοντας και αναπαράγοντας ως εκ τούτου τους στερεοτυπικά πατριαρχικούς ρόλους των δύο φύλων εις βάρος του γυναικείου ρόλου.

Το γεγονός ότι το Κορίτσι διερωτάται για το πώς θα συνδυάσει το διπλό φόρτο εργασίας που εκφράζεται από τη γνήσια ερώτηση «Πώς να κάνω και παιδιά και καριέρα;» παραπέμπει στην ασυμβατότητα μητρότητας και καριέρας. Και βεβαίως ο όρος 'μητρότητα' δεν παραπέμπει – όπως πονηρά το αγόρι θέλει να υπονοήσει – στην εννιάμηνη κύηση αλλά στο μεγάλωμα των παιδιών που είναι ένα έργο ζωής. Το αγόρι θέλει να την εξυπηρετήσει εκεί που δεν μπορεί αλλά δεν δηλώνει ότι εκεί που μπορεί, θέλει να μοιραστεί τις υποχρεώσεις του μεγάλωματος των παιδιών. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι το Αγόρι την κοροϊδεύει

χρησιμοποιώντας τρία επιχειρήματα: το πρώτο βασίζεται στην κατασκευασμένη ιδεολογία που συνδέει την αναπαραγωγική λειτουργία της Γυναίκας ως μητέρας με το ρόλο της ως Τροφού. Το δεύτερο είναι το κλασσικό ανδρικό επιχείρημα ότι οι άντρες κάνουν στρατό ως αντιστάθμισμα στο έργο του μεγαλώματος του παιδιού και το τρίτο ότι αυτό το έργο δεν είναι πια και τόσο δύσκολο. Το Αγόρι χωρίς αμφιβολία υποτιμά το φόρτο εργασίας που συνδέεται με τη διαδικασία του μεγαλώματος των παιδιών υποστηρίζοντας την πατριαρχική αντίληψη που είναι βαθιά ριζωμένη στο σύγχρονο δυτικό καπιταλιστικό σύστημα ότι η εργασία της νοικοκυράς-μητέρας ως μια ιδιωτική εργασία δεν εισέρχεται στον προσδιορισμό της αξίας της και ως εκ τούτου δεν επικυρώνεται κοινωνικά.²³⁴ Η αστική ιδεολογία της ισότητας και της ισότιμης κατανομής εργασίας της οικιακής εργασίας που έχει επικρατήσει στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες δεν έχει ευδοκιμήσει, καθώς δεν έχει συνδεθεί με τη σφαίρα της παραγωγής καπιταλιστικής αξίας. Ως εκ τούτου η ιδεολογία της ισότητας που στοχεύει στη βελτίωση της θέσης των γυναικών μέσα στο νοικοκυριό προέρχεται από την επιδείνωση της θέσης των ανδρών και το καπιταλιστικό κεφάλαιο εξακολουθεί να επωφελείται όπως πρώτα. Επιπλέον κλονίζονται τα ηθικά πλεονεκτήματα, το γόητρο και η εξουσία του άνδρα, ο οποίος καλείται να συνεισφέρει ενεργητικά μέσα στο νοικοκυριό, το οποίο καθώς δεν αποτιμάται ούτε αναγνωρίζεται κοινωνικά υποβαθμίζει το παραδοσιακό του ρόλου του άντρα, ο οποίος εύλογα επιθυμεί να αποποιηθεί της προαναφερθείσας ιδεολογίας της ισότητας με τις νέες απαιτητικές και μη κοινωνικά αναγνωρισμένες υποχρεώσεις που τη συνοδεύουν. Το Αγόρι λοιπόν υποτιμά το φορτίο που φέρει το μέγαλωμα των παιδιών υποτιμώντας το αφενός μεν

²³⁴ Ο Ηλίας Ιωακείμογλου σε άρθρο του εξηγεί τη διαφορετική αποτίμηση της γυναικείας και ανδρικής εργασίας με βάση το κεφάλαιο: «Ο χρόνος που διαθέτουν οι γυναίκες στο σπίτι για την αναπαραγωγή της εργατικής δύναμης δεν αναγνωρίζεται σαν κοινωνικά αναγκαίος και δεν εισέρχεται στον προσδιορισμό της αξίας της. Η εργασία της νοικοκυράς είναι μια ιδιωτική εργασία που δεν επικυρώνεται κοινωνικά. Οι ιδιωτικές εργασίες που δεν κάνουν το «επικίνδυνο άλμα του εμπορεύματος» (Μαρξ) που δεν παρουσιάζουν τα προϊόντα τους στην αγορά με σκοπό την ανταλλαγή παραμένουν πάντα ιδιωτικές: δεν αναγνωρίζεται ο κοινωνικός τους χαρακτήρας, δεν επικυρώνονται σαν κοινωνικά αναγκαίες εργασίες. Τα προϊόντα τους δεν είναι αξίες αλλά απλώς χρήσιμα αντικείμενα (αξίες χρήσης). Η παραγωγή του εμπορεύματος ε.δ. δεν πραγματοποιείται μόνο με την κατανάλωση εμπορευμάτων (που είναι αξίες και αξίες χρήσης) αλλά και με την κατανάλωση αξιών χρήσης που παράγει η οικιακή διαδικασία εργασίας, (ουσιαστικά η γυναικεία εργασία στο νοικοκυριό). Αυτές οι αξίες χρήσης δεν έχουν αξία, δεν είναι εμπορεύματα, δεν ανταλλάσσονται στην αγορά με άλλα εμπορεύματα ώστε ο πραγματικός χρόνος παραγωγής τους να αναγνωριστεί σαν κοινωνικά αναγκαίος. Ο χρόνος που διαθέτουν οι γυναίκες στο σπίτι για την αναπαραγωγή της εργατικής δύναμης δεν αναγνωρίζεται σαν κοινωνικά αναγκαίος και δεν εισέρχεται στον προσδιορισμό της αξίας της. Η εργασία της νοικοκυράς είναι μια ιδιωτική εργασία που δεν επικυρώνεται κοινωνικά.» Παρατίθεται στο Κοινωνικοποίηση της οικιακής εργασίας του Ηλία Ιωακείμογλου στο διαδικτυακό περιοδικό *Θέσεις* Τεύχος 9, περίοδος: Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1984 http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=101&Itemid=29 Ημερομηνία πρόσβασης [7-4-2013]

γιατί έχει εσωτερικεύσει την καπιταλιστική ιδεολογία περί αξίας της εργασίας, αφετέρου δε για να απομακρυνθεί από το να ενστερνιστεί και εκτελέσει τη νέα ιδεολογία της ισότητας.

Η όλη συμπεριφορά του Αγοριού παραπέμπει στο στερεοτυπικό μοντέλο οικογένειας που επικρατεί στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία παρά τις νέες ιδεολογίες που την διέπουν και σύμφωνα με το οποίο ο άνδρας δραστηριοποιείται εργασιακά μόνο στη δημόσια σφαίρα ενώ απουσιάζει από την ιδιωτική σφαίρα στην οποία η παρουσία της γυναίκας είναι κυρίαρχη ακόμα και αν αυτή επιλέξει να δραστηριοποιηθεί και στη δημόσια. Η δραματογράφος ασκεί έντονη κριτική, δια στόματος του Κοριτσιού, σ' αυτό το μοντέλο το οποίο επικρατεί ακόμα στην ελληνική κοινωνία.

Διαμάντια και Μπλουζ της Λούλας Αναγνωστάκη (2008)

1^ο Απόσπασμα²³⁵

Ειρήνη: Είναι αυτός που περιμένει ο Νίκος. Αυτός με το σαξόφωνο. Είναι το σαξόφωνό μας. Αν δεν έρθει κι απόψε, χαθήκαμε. Χάθηκαν όλα- ο Νίκος δε θέλει να πάμε στην προκριματική χωρίς αυτόν.

(Η Άννα κάθεται συγχυσμένη)

Άννα: Δεν καταλαβαίνω τι μου λες- *(σκληρά)* Πήγαινε να φτιαχτείς λίγο. *(κοιτά μπροστά της)* Όπου και να' ναι θα' ρθουν αυτές και δεν θέλω να σε δουν σ' αυτό το χάλι. Φύγε-ή πήγαινε μέσα να φορέσεις κάτι δικό μου. Φτιάξε τα μαλιά σου. *(Απότομα, σχεδόν υστερικά)* Δε θέλω κανείς να μας βλέπει έτσι!!! Δεν θέλω! Θε μου, τι ακαταστασία είναι αυτή. *(Μαζεύει σπασμωδικά ό,τι βρει μπροστά της, τα πετάει προς την κουζίνα. Πάει κι έρχεται)* Όλ' αυτά- ποτέ, ποτέ δεν θα μπουν όλ' αυτά σε μια τάξη. *(Ανάβει τσιγάρο).*

Ειρήνη: *(Άγρια, σφυριχτά, μια μια τις λέξεις)* Δεν ξέρουμε τι να κάνουμε κι εσύ ασχολείσαι με άσχετα πράγματα! Ο Άντζελο έπρεπε να είναι εδώ από προχτές. Έφυγε από την Ιταλία για να έρθει εδώ να κάνουμε τις τελικές πρόβες πριν πάμε στην επιτροπή και δεν έχει δώσει σημεία ζωής.

Άννα: *(κοφτά)* Δεν με νοιάζει.

Ειρήνη: Δε σ' ενδιαφέρει αν ματαιωθεί η εμφάνιση του Νίκου στο φεστιβάλ;

²³⁵ Λούλα Αναγνωστάκη, *Θέατρο Τόμος Τρίτος*, Κέδρος, Αθήνα, 2008, σσ. 16-17.

Άννα: Ας πάει μόνος του. Δεν αντέχω να σε βλέπω σ' αυτή την κατάσταση.

Ειρήνη: Ο Άντζελο είναι η φίρμα. Αυτός μετράει.

Άννα: Εγώ νόμιζα πως αυτός που μετράει είναι ο συνθέτης.

Ειρήνη: Ναι, αλλά ο Νίκος δεν θα πάει χωρίς τον άλλον.

Άννα: *(Ξαφνικά)* Εσύ θες;

Ειρήνη: Σου είπα ο Νίκος δεν θέλει.

Άννα: Ε, άστ' τον να πάει να πνιγεί.

Ειρήνη: *(χαμηλόφωνα αλλά φοβερά έντονα)* Μην τολμήσεις να μιλήσεις έτσι μπροστά του. Δε θα με ξαναδείς! Ποτέ!

(Παύση. Και οι δύο γυναίκες συγχυσμένες, εμβρόντητες. Έπειτα η Άννα σηκώνεται προσπαθώντας να κυριαρχηθεί. Ξαναπιάνει τα λουλούδια. Φέρνει από την κουζίνα ένα ανθοδοχείο. Καθώς τα ταχτοποιεί:)

Άννα: Τραγουδάς όμως κι εσύ σ' αυτό το φεστιβάλ. *(Μαλακά)* Ταράχτηκα γιατί είπες μπορεί να ματαιωθούν όλα. Εσύ δεν υπολογίζεσαι;

Ειρήνη: Εγώ δεν θα είμαι καλή και το ξέρεις. Θα είμαι, όμως αν όλο το πράγμα γίνει όπως σχεδιάστηκε.

Στον διάλογο αυτό η Ειρήνη, τραγουδίστρια μιας μπάντας, συζητά με τη μητέρα της Άννα την αγωνία της για το γεγονός ότι ο σαξοφωνίστας της μπάντας με την οποία θα πάρουν μέρος σ' ένα διαγωνισμό φεστιβάλ δεν έχει ακόμα έρθει. Ο λόγος για αυτήν την σχεδόν απόγνωσή της, η οποία όντως φαίνεται υπερβολική, μαθαίνουμε πως είναι ότι ο φίλος της Νίκος, συνθέτης και αρχηγός του συγκροτήματος δεν επιθυμεί να λάβει μέρος στο διαγωνισμό χωρίς αυτόν. Ήδη είναι φανερό ότι τα έμφυλα υποκείμενα ακολουθούν τα στερεοτυπικά δεδομένα με το Νίκο να κατέχει υψηλότερη θέση στην εργασιακή ιεραρχία σε σχέση με την Ειρήνη η οποία ακολουθεί τις οδηγίες του, υπακούει στις επιθυμίες του και αυτοπροσδιορίζεται εργασιακά σε σχέση με αυτές.

Η Άννα ρωτάει την Ειρήνη εάν η ίδια επιθυμεί να πάει στο διαγωνισμό και η Ειρήνη της απαντά πως αν δεν πάει ο Νίκος, δεν θα πάει και η ίδια. Η Ειρήνη είναι έτοιμη να καταπιέσει τη δική της επιθυμία και φιλοδοξία για να μην έρθει σε αντίθεση με αυτήν του συντρόφου της. Η αυτοπεποίθησή της είναι πολύ χαμηλή και η μόνη προοπτική που βλέπει είναι να ακολουθηθεί το πλάνο όπως σχεδιάστηκε («Εγώ δεν θα είμαι καλή και το ξέρεις. Θα

είμαι όμως αν όλο το πράγμα γίνει όπως σχεδιάστηκε.». Η παθητική φωνή του ρήματος ‘σχεδιάστηκε’ δείχνει ότι η ίδια δεν πήρε μέρος στη δημιουργία του πλάνου. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η Ειρήνη υποτάσσεται στα ανδρικά σχέδια που κάνουν τα ανδρικά υποκείμενα και για λογαριασμό της.

2^ο Απόσπασμα ²³⁶

Νίκος: Πάντως πιστεύω πως κι εσύ και η Ειρήνη (*κοιτάζοντας πάλι αλλού*) έχετε πολύ άγχος η μία για την άλλη (*πάλι αλλού*) αλλά και χωριστά η καθεμιά σας. Για τον εαυτό της.

Άννα: (*πίνοντας*) Εσύ δεν έχεις ποτέ άγχος;

Νίκος: Για τη δουλειά μου- ναι- (*Την κοιτάζει*) Όχι με τις σχέσεις μου- κατάλαβες;

(*Η Άννα ξαναγεμίζει το ποτήρι της, λέει χαλώντας την ατμόσφαιρα.:*)

Άννα: Ναι. Έχω ένα άγχος για την Ειρήνη. Έχω την εντύπωση πως μόνο η δουλειά σου σ’ ενδιαφέρει.

Νίκος: (*αθώα*) Λογικό δεν είναι; (*Κάθεται*) Και πάντως, αν αυτό σ’ απασχολεί- που δεν νομίζω ότι σ’ απασχολεί και τόσο. Σ’ απασχολεί; (*Δεν περιμένει απάντηση, πίνει μπόρα απ’ το μπουκάλι*) Λοιπόν, - (*Την κοιτά.*) η Ειρήνη δεν είναι αρκετά δυνατή. Κάπου δηλαδή η Ειρήνη τα βγάζει πέρα καλύτερα απ’ όλους μας. Αν κάποιος προχωρήσει θα είναι η Ειρήνη.

Άννα: Θα σε πείραζε αυτό;

Νίκος: Θα με πείραζε αν εγώ δεν προχωρήσω. Δεν έχει καμιά σχέση η Ειρήνη.

Στο διάλογο ανάμεσα στην Άννα και το Νίκο και πιο συγκεκριμένα στην ερώτηση της Άννας εάν ο Νίκος νιώθει ποτέ άγχος, αυτός απαντά ότι μόνο η δουλειά του μπορεί να του δημιουργήσει άγχος και όχι οι συναισθηματικές σχέσεις. Η απάντησή του είναι μια απόλυτα στερεοτυπική για το ανδρικό φύλο στο πλαίσιο της πατριαρχικής ιδεολογίας σύμφωνα με την οποία ο άνδρας δίνει προτεραιότητα στην καριέρα και όχι στις συναισθηματικές σχέσεις, αντίστροφα από αυτό που ισχύει για το γυναικείο φύλο.

²³⁶ Ο.π., σ.85.

5.3 Αναπαράσταση του φύλου και σεξουαλικότητα

Φυτά Εσωτερικού Χώρου της Μαρίας Κονδύλη και Θάλειας Ασλανίδου (1981)

1^ο Απόσπασμα ²³⁷

Ελένη: Να βάλει κι αυτά τα σκατόπαιδα σε μια τάξη. Ξέρεις Ντίνα μου τι γίνεται στις Παπάζογλου στο δίπλα σπίτι; Δεν μπορείς να φανταστείς. Τη δέρνει αυτός παιδί μου τη γυναίκα του, τη ζηλεύει, δεν μπορείς να φανταστείς. Πουτάνα τη λέει και τη χτυπάει και προχτές την έβγαλε στο διάδρομο της πολυκατοικίας με τα κομπιναιζόν τη γυναίκα...

Ντίνα: Τι λες βρε Ελένη...

Ελένη: Και να χτυπάει αυτή την πόρτα, Θόδωρε άνοιξε μου, άσε με να μπω μέσα, την έβλεπε η Θεανώ από το ματάκι και δεν μπορούσε να της ανοίξει γιατί θα ρεζιλευότανε αν είχε καταλάβει ότι είχε ακούσει. Λυγμούς η γυναίκα. Τους ακούει συνέχεια. Είναι πολύ-πολύ δυστυχημένη.

Ντίνα: Και γιατί δεν φεύγει;

Ελένη: Τα παιδιά...

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο μεταξύ Ελένης και Ντίνας για τη σωματική κακοποίηση μιας γυναίκας από το σύζυγό της. Η Ελένη, η οποία περιγράφει το περιστατικό αναφέρει πως ο σύζυγος της κακοποιημένης γυναίκας τη χτυπάει επειδή τη ζηλεύει. Ο χαρακτηρισμός της ως πουτάνας, ουσιαστικό δηλαδή που περιγράφει μια γυναίκα που έχει σεξουαλικές επαφές με πολλούς άνδρες έναντι χρημάτων ή άλλων ανταλλαγμάτων αποτελεί μια από τις πιο συνηθισμένες λεκτικές επιθέσεις και κατηγορίες εναντίον των γυναικών. Πληροφορούμαστε επίσης δια στόματος Ελένης πως ο σύζυγος της την κλείδωσε έξω από το σπίτι σχεδόν ημίγυμνη (με το κομπιναιζόν) για να την τιμωρήσει επειδή τη ζηλεύει. Η άσκηση σωματικής βίας κατά των γυναικών αποτελεί ένα σύνηθες φαινόμενο ακόμα και στις μέρες μας. Σύμφωνα με σύγχρονες έρευνες μια στις τρεις γυναίκες έχει πέσει θύμα σωματικής ή σεξουαλικής κακοποίησης και στην Ελλάδα το ποσοστό κακοποιημένων

²³⁷ Μαρία Κονδύλη & Θάλεια Ασλανίδου, *Φυτά Εσωτερικού Χώρου*, Θέατρο Στοά, 1981, Αθήνα, σ. 5.

γυναικών αγγίζει το 25% με βάση τις επίσημες καταγγελίες.²³⁸ Όπως και στο έργο όμως, διαπιστώνουμε πως η κακοποίηση των γυναικών δεν αναφέρεται σε πολλές περιπτώσεις από τα θύματα ή από αυτόπτες μάρτυρες των γεγονότων καθώς αποτελεί ταμπού. Η Θεανώ, αναφέρει η Ελένη, είδε από το ματάκι την κακοποιημένη σύζυγο Παπάζογλου «και δεν μπορούσε να ανοίξει γιατί θα ρεζιλευότανε αν είχε καταλάβει ότι είχε ακούσει». Ως εκ τούτου τα ποσοστά ενδέχεται να είναι πολύ μεγαλύτερα, καθώς η ελληνική κοινωνία τείνει να αποσιωπεί το θέμα ως ταμπού. Ο χαρακτηρισμός ‘πουτάνα’ και η βιαιότητα του ζηλιάρη συζύγου αποδεικνύουν έμπρακτα τον έλεγχο της γυναικείας σεξουαλικότητας από τον κυρίαρχο άνδρα-pater familias μόνο και μόνο επειδή ζηλεύει. Στην ερώτηση της Ντίνας για ποιο λόγο δεν εγκαταλείπει η Παπάζογλου το σύζυγο της έρχεται η ελλειπτική πρόταση γεμάτη υπονοούμενα καθώς τελειώνει με αποσιωπητικά: «τα παιδιά...». Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η κυρία Παπάζογλου ανέχεται τη σωματική κακοποίηση και την υπομένει επειδή είναι μητέρα. Όπως έχουμε αναφέρει αναλυτικά και στο πρώτο μας κεφάλαιο η ιδεολογία της μητρότητας είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αυτοθυσία και την αφοσίωση της μητέρας στα παιδιά της. Καθώς λοιπόν τα κοινωνικά πατριαρχικά ήθη θέλουν τη γυναίκα να μεγαλώνει τα παιδιά της παντρεμένη, γιατί ‘έτσι είναι το σωστό και το πρέπει’, η κακοποιημένη σύζυγος υφίσταται το σωματικό και ψυχολογικό πόνο και τη δυστυχία που περιγράφεται από την Ελένη που αναφέρει χαρακτηριστικά «Είναι πολύ-πολύ δυστυχισμένη.» χρησιμοποιώντας δύο φορές το επίθετο πολύ για δώσει ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός.

2^ο Απόσπασμα²³⁹

Ελένη: Διάβασες τι έγινε χτες; (Στην Αργυρώ) Άνοιξε καλά. Μπράβο παιδί μου. Έλα και τ’ασπράδι του. Μπράβο. Μια τελευταία. Έλα κι ένα φιλάκι.

Ντίνα: Τσαφ, τσουφ, το τραίνο περνά, τσαφ, τσουφ, περνά και σφυρά, έλα καμάρι μου, έλα γιόκα μου...

Ελένη: Βιάσανε ένα κοριτσάκι.

Ντίνα: Που;

Ελένη: Στην Αθήνα.

²³⁸ <http://www.tanea.gr/news/greece/article/5093743/h-siwph-twn-amnwn-ston-eyrwpaiiko-noto/> Ημερομηνία πρόσβασης [10/4/2014]

²³⁹ Μαρία Κονδύλη & Θάλεια Ασλανίδου, *Φυτά Εσωτερικού Χώρου*, Θέατρο Στοά, 1981, Αθήνα, σ.6.

Ντίνα: Μάσα μου εσύ να μου γίνεις άντρας.

Ελένη: Βούιξαν οι εφημερίδες.

Ντίνα: Περνά και σφυρά, τσαφ, τσουφ, τσαφ, τσουφ, φάε γλυκό μου να μη στο τρίψω στη μούρη. Αααααα το παιδί μου. Και μια για τον μπαμπά...

Ελένη: Παιδί μου μην πιάνεις το πουλί σου. Το δέσανε τέσσερεις. Τέσσερεις ε; Και ξέρεις ε, απ' όλα;

Ντίνα: Κερατούκλη. Θα γίνεις ένας εσύ! Θα κάψει πολλές καρδιές! Μη μου λες εμένα τέτοια, αρρωσταίνω. Κατάπινε. Τους πιάσανε;

Ελένη: Δεν ξέρω. Τους κυνηγάνε πάντως. Κρέμασμα θέλουνε. Πρέπει να προσέχεις πολύ εσύ με την Αργυρούλα.

Ντίνα: Ααα την Αργυρούλα δεν πρέπει να τη φοβάσαι. Είναι πολύ ντροπαλή και συμμαζεμένη. (στην Αργυρούλα) Κούκλα μου εσύ! (Στην Ντίνα) Είναι πολύ άσχημο βρε Ντίνα;

Ελένη: (Με δυσαρέσκεια) Όοοοοοοχι! Είναι στην άχαρη ηλικία. Τύχη να'χει. Τύχη να' χεις κοριτσάκι μου.

Ντίνα: Ναι. Τύχη να'χει. Να' ναι τυχερό.

Ελένη: Της Θεανώς από τώρα ξεπόρτισε...και είναι κι ερωτευμένη λέει....

Ντίνα: Σσος. Σώπα τώρα, όχι μπροστά στα παιδιά...θα μου πεις μετά...

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο μεταξύ της Ντίνας και της Ελένης για το βιασμό ενός κοριτσιού, καθώς ταΐζουν τα δύο μικρά παιδιά της Ντίνας. Η περιγραφή του περιστατικού γίνεται διακεκομμένα, με διαφορετικών τύπων παρεμβάσεις στα μικρά παιδιά και επιφωνηματικές εκφράσεις. Φράσεις όπως «Μάσα μου εσύ να γίνεις άντρας» καθώς και «Θα γίνεις εσύ ένας! Θα κάψεις πολλές καρδιές!» εμπεριέχουν στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της αρρενωπότητας, τα οποία έμμεσα συνδέονται με την επιθετικότητα και τη βίαιη επιβολή του αντρικού φύλου στο γυναικείο. Παρατηρούμε ότι όλα τα σχόλια που αφορούν το αγοράκι σχετίζονται με τον ανδρισμό του, ενώ όταν γίνεται αναφορά στο κοριτσάκι σχολιάζεται η εξωτερική του εμφάνιση και κρούεται ο κώδων του κινδύνου για να μην γίνει θύμα παρόμοιου βίαιου περιστατικού στο οποίο γίνεται αναφορά εδώ.

Η περιγραφή του βιασμού γίνεται από τη Ελένη σε ένα κουτσομπολίστικο ύφος αλλά με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες και υπονοούμενα, κάτι το οποίο δημιουργεί αποτροπιασμό. Η Ελένη περιγράφει την πράξη του βιασμού λέγοντας «Το δέσανε τέσσερεις. Τέσσερεις ε; Και ξέρεις ε, απ' όλα;»

Η σεξουαλική κακοποίηση παιδιών αποτελεί μια σκληρή πραγματικότητα για ένα σημαντικό αριθμό παιδιών στην Ελλάδα. Έρευνες στη χώρα μας παρουσιάζουν τα ποσοστά: 17% για τα κορίτσια και 7-8% για τα αγόρια για όλη τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας έως τα 18 χρόνια.²⁴⁰

Επιπλέον σύμφωνα με τα ευρήματα σύγχρονης βρετανικής έρευνας το φαινόμενο της σεξουαλικής κακοποίησης συμβαίνει σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα από όσο γνωρίζουμε, καλύπτεται όμως από έντονη μυστικότητα, οπότε δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τις μετρήσεις. Τα ¾ των παιδιών που πέφτουν θύματα σεξουαλικής κακοποίησης δεν θα μιλήσουν σε κανένα κατά τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας για αυτήν και ένα μεγάλο ποσοστό από όσους μιλήσουν σπανίως θα φθάσουν στις αστυνομικές αρχές, στις κοινωνικές υπηρεσίες ή στους επαγγελματίες υγείας, καθώς πρόκειται για ένα θέμα ταμπού.²⁴¹

Η συζήτηση των δύο γυναικών συνεχίζεται με θέμα την ερωτευμένη κόρη μιας γνωστής τους, η οποία περιγράφεται πως «ξεπόρτισε». Η αντίδραση της μητέρας Ντίνας σε αυτό το νέο είναι να ζητήσει από την Ελένη να σταματήσει να μιλάει για αυτό το θέμα μπροστά στα παιδιά, παρόλο που στο διάλογο για το βιασμό δεν έδειξε να ανησυχεί για το τι θα ακούσουν τα παιδιά. Το γεγονός παρόλο που φαίνεται παράδοξο εάν ερμηνευτεί με βάση τον τρόπο που αντιλαμβάνεται η μητέρα Ελένη την πραγματικότητα δεν είναι και τόσο. Ο βιασμός αποτελεί ένα φαινόμενο ταμπού το οποίο σπανίως μαθαίνει κάποιος από πρώτο χέρι, αλλά συνήθως παρουσιάζεται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ως μεμονωμένο περιστατικό. Η μυστικότητα, η οποία περιβάλλει το συγκεκριμένο φαινόμενο οδηγεί τα κοινωνικά υποκείμενα να νιώθουν ότι δεν απειλούνται άμεσα από αυτό. Η μητέρα Ντίνα φαίνεται να θεωρεί απίθανο το να πέσει η κόρη της θύμα βιασμού. Αντίθετα, φοβάται μήπως ερωτευτεί

²⁴⁰ <http://www.ptks.gr/scientificmaterial/%CF%83%CE%B5%CE%BE%CE%BF%CF%85%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%BA%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%BFCE%B2%CE%B9%CE%B1%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82%CF%84%CE%B7%CF%82%CE%B1%CE%B8%CF%89%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1%CF%82> Ημερομηνία πρόσβασης [15/3/2013]

²⁴¹ Βλ. ό.π.

και 'ξεπορτίσει' όπως η κόρη της Θεανώς και ως εκ τούτου αποτρέπει την Ελένη από το να συνεχίσει τη συζήτηση μπροστά της. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας λαμβάνει χώρα από τη μητέρα στην κόρη από πολύ μικρή ηλικία, γεγονός που το έχουμε παρατηρήσει και σε άλλα δύο έργα του corpus μας: «Ποιος ανακάλυψε την Αμερική» και «Ονομάζομαι... γυναίκα», σφραγίζοντας με αυτόν τον τρόπο την αναπαραγωγή της πατριαρχικής ιδεολογίας από τα ίδια τα γυναικεία υποκείμενα.

Απόσπασμα ²⁴²

Κοπέλα: ...Ο Γιώργος τα' μπλεξε με μια ξανθιά απ' το γραφείο...και πήγε στη Χριστίνα και της είπε ότι αυτή λέει έχει σεισμικό οργασμό. Δεν ξέρω, το' χεις ξανακούσει εσύ αυτό; Ναι...ούτε γω. Ναι, έχουμε διάφορα είδη, τον μικρούλη, τον καθόλου, ο πιο γνωστός...έχουμε τον κλειτοριδικό, τον κολπικό, αυτόν που δεν προλάβαμε, τον λανθάνοντα δεν είπαμε...ναι ο λανθάνων... τώρα έχουμε και τον σεισμικό. Αχ βρε παιδί μου στημένη μας την έχουνε πάλι. Ούτε ψύλλος στον κόρφο μας...Τι λέει η μαμά σου; Ωραίο θα γίνει πες της. Άντε βρε, πολύ ωραίο θα γίνει. Να σου πω κάτι, έχεις δουλειά τώρα; Κοίταξε να δεις τι μου' πε ο Γιάννης εχτές. Εξυπνάδες πάλι. Μου' πε ότι άμα προσποιείσαι σου συμβαίνει κι όλας. Αυτό κάνει αυτός φαίνεται. Που λες...ναι...ναι πολλά ξέρει. Άκου και το άλλο, άκου να δεις, μου είπε ότι είναι, ότι τάχε παλιά με μια κάποια που είχε 40 οργασμούς... σε μια νύχτα, ναι. Φαίνεται θα το' χει διαβάσει σ' ένα βιβλίο εδώ που έχω που λέει για μία που είχε 100 και σου λέει ας μην πω 100, ας πω 40. Αυτές είναι γυναίκες, εμείς είμαστε κουράδες...Καλά...Που θα πας; Ναι θα σε πάρω μετά...Άντε γειά.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε τον τηλεφωνικό διάλογο της Κοπέλας με κάποια φίλη της. Η συζήτηση περιστρέφεται σε ειρωνικό τόνο γύρω από τα είδη του γυναικείου οργασμού. Η κοπέλα μιλά ειρωνικά περιγράφοντας στη φίλη της τα ποικίλα είδη οργασμού που αποδίδονται στη γυναίκα από άνδρες αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Ναι, έχουμε διάφορα είδη, τον μικρούλη, τον καθόλου, ο πιο γνωστός...έχουμε τον κλειτοριδικό, τον κολπικό, αυτόν που δεν προλάβαμε, τον λανθάνοντα δεν είπαμε...ναι ο λανθάνων... τώρα έχουμε και τον σεισμικό.» Τα επίθετα που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή των

²⁴² Μαρία Κονδύλη & Θάλεια Ασλανίδου, *Φυτά Εσωτερικού Χώρου*, Θέατρο Στοά, Αθήνα, 1981, σ. 26.

διάφορων οργασμών έχουν ένα σαφή τόνο ειρωνείας, καταδεικνύοντας τη μυθοποίηση που λαμβάνει χώρα γύρω από το γυναικείο οργασμό και κατ' επέκταση τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Η επιφωνηματική πρόταση της Κοπέλας: «Αχ, βρε παιδί μου στημένη μας την έχουνε πάλι!» που ακολουθείται από τη νεοελληνική έκφραση «Ούτε ψύλλος στον κόρφο μας...» χρησιμοποιούνται για να τονίσουν τη δυσaréσκεια από τη γυναικεία πλευρά αυτής της μυθοποίησης, η οποία μόνο επιζήμια μπορεί να λειτουργήσει για τη γυναίκα, καθώς αν δεν έχει 'σεισμικό' οργασμό ή 40 οργασμούς θεωρείται ανοργασμικά και ψυχρή. Η έκφραση που χρησιμοποιεί η κοπέλα: «Αυτές είναι γυναίκες, εμείς είμαστε κουράδες...» παραπέμπει ξεκάθαρα στην αντιπαραβολή των πραγματικών γυναικών που περιγράφονται ως περιπτώματα και των άλλων που γεννάει η ανδρική φαντασία και που υπάρχουν για να ικανοποιούν την ανδρική επιθυμία και σεξουαλική απόλαυση.

Η εξίσου ειρωνική αναφορά στην άποψη του φίλου της κοπέλας Γιάννη, ο οποίος υποστηρίζει: «ότι άμα προσποιείσαι σου συμβαίνει κι όλας.» αναφερόμενος στο γυναικείο οργασμό παραπέμπει στο ταμπού που επικρατεί για τη γυναικεία σεξουαλική απόλαυση και την ανασφάλεια των ανδρών για το αν πραγματικά ικανοποιούν τις γυναίκες ή όχι. Καθώς δεν υπάρχει ορατό σωματικό σημάδι που να υποδηλώνει τη σεξουαλική ικανοποίηση μιας γυναίκας, όπως συμβαίνει με τους άνδρες, η ανδρική ανασφάλεια έχει δημιουργήσει μια σειρά μύθων που αφορούν το γυναικείο οργασμό και που οι γυναίκες, αν δεν έχουν, θεωρούνται ανοργασμικές. Η γυναικεία προσποίηση του οργασμού είναι ένα φαινόμενο το οποίο λειτουργεί θετικά μόνο για τους άνδρες οι οποίοι μένουν με την ψευδαίσθηση ότι έχουν ικανοποιήσει σεξουαλικά τη γυναίκα ενώ η πραγματικότητα διαφέρει.

Σκίστε τη γάτα της Καρίνας Ιωαννίδου (1987)

1^ο Απόσπασμα²⁴³

Νώντας: Κι ύστερα οι γάτες είναι σαν τις ανέραστες γυναίκες... Όσο γερνάνε, τους το γυρνάει σε σχιζοφρένεια. Κινδυνεύαμε όλοι απ' την ανεξέλεγκτη τρέλα της. Τον τελευταίο καιρό ούρλιαζε σα μαινάδα κι αν δεν πέθανε μ' ευθανασία, γι' αυτό φταίει η ανυπότακτη φύση της...

Καμπούρης: Ήτανε πανούργα. Ξεγελούσε το μπόγια μ' επαγγελματική δεξιότητα.

²⁴³ Κωνσταντίνα Βέργου, *Σκίστε τη Γάτα*, Λιθογραφία, Θεσσαλονίκη, 1987, σ. 67.

Τζίμης: Είχε το σαδισμό στο αίμα της, σα γνήσιο θηλυκό που ήτανε. Μας έπαιζε όπως η γάτα το ποντίκι.

Καμπούρης: Το γυναικείο μυαλό είναι διεστραμμένο. Ποιος ξέρει τι τέρατα θα γεννούσε, αν ο θάνατος δεν έδινε τη λύση;

Νώντας: Συμφωνώ πως η εμφάνιση μιας θηλυκιάς γάτας μέσα σ' έναν καθαρόαιμο ανδρικό χώρο, μόνο κακοδαιμονία μπορούσε να μας επιφυλάσσει. Εγώ ήμουν απ' την αρχή αντίθετος σ' αυτή, την παρά φύση, κατάληψη της.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε τους άντρες εργάτες του σιδηρουργείου να συζητούν για το θάνατο μιας θηλυκιάς γάτας που έμενε στο σιδηρουργείο. Από το διάλογο είναι φανερός ο μισογυνισμός που επικρατεί στους εργάτες του σιδηρουργείου, καθώς η γάτα παρομοιάζεται με γυναίκα. Η γάτα περιγράφεται ως «ανέραστη γυναίκα, που όσο γερνάει το γυρνάει σε σχιζοφρένεια» αποτελώντας ένα σεξιστικό σχόλιο που μειώνει όλες τις γυναίκες, συνδέοντας τη σχιζοφρένεια με τη έλλειψη σεξουαλικής ζωής. Οι περιγραφές που χρησιμοποιεί ο Νώντας στη συνέχεια «Κινδυνεύαμε όλοι από την ανεξέλεγκτη τρέλα της.» «ούρλιαζε σα μαινάδα», «γι' αυτό φταίει η ανυπότακτη φύση της» παραπέμπουν ξεκάθαρα σε ένα φόβο που επικρατεί στο ανδρικό φαντασιακό, σε σχέση με τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Η γυναικεία τρέλα έχει χρησιμοποιηθεί αρνητικά με διαφορετικούς τρόπους να συσχετίζεται με τη γυναικεία σεξουαλικότητα, δημιουργώντας μια μυθολογία που δαιμονοποιεί τις γυναίκες. Δεν είναι τυχαίο πως δεν υπάρχουν αντίστοιχες περιγραφές που να συσχετίζουν την ανδρική σεξουαλικότητα ή την έλλειψη ανδρικής σεξουαλικής δραστηριότητας με κάποια ψυχική ασθένεια.

Οι σεξιστικές περιγραφές κατά του γυναικείου φύλου 'είς το όνομα της γάτας' συνεχίζονται και από τους άλλους εργάτες του σιδηρουργείου με τον Καμπούρη να τη χαρακτηρίζει «πανούργα» και το Τζίμη να αναφέρει πως ήταν «σαδίστρια καθότι ήταν γνήσιο θηλυκό». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί η φράση του Τζίμη: «Μας έπαιζε όπως η γάτα το ποντίκι.» που φανερώνει πως η συζήτηση έχει ξεφύγει από τη γάτα κι αναφέρεται πλέον στη γυναίκα, η οποία τώρα με τη σειρά της παρομοιάζεται με γάτα. Τέλος παρατηρούμε πως ο Νώντας χαρακτηρίζει την παρουσία της θηλυκής γάτας ως μια «παρά φύση κατάληψη». Ο χαρακτηρισμός αυτός μας θυμίζει τον Φίλιππα της «Μπλόφας» της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου, ο οποίος είχε χαρακτηρίσει την παρέα της Αμαλίας με αγόρια αφύσικη.

Ξανασυναντάμε λοιπόν τον ίδιο διαχωρισμό προερχόμενο από το αντρικό φύλο και τις δύο φορές που επιθυμεί τον σαφή διαχωρισμό δύο διακριτών κόσμων, του γυναικείου και του αντρικού, με σαφή όρια και πλαίσια δράσης και ο οποίος παράγεται αλλά και αναπαράγει την ανδροκρατική πατριαρχική ιδεολογία λειτουργώντας εις βάρος των γυναικών.

Η Μπλόφα της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου (1996)

1^ο Απόσπασμα ²⁴⁴

Φίλιππας: Ήταν αφύσικο, ρε παιδάκι μου. Το πολύ το Κύριε Ελέησον...

Αμαλία: Τον Σάκη, το Γιώργο, τον Δημήτρη και τους άλλους, γιατί δεν τους πείραζε; Αδελφούλα σας δεν με φωνάζατε; Όχι, πες του, βρε Σάκη.

Σάκης: Σωστά. *(Τρώει ένα κομμάτι μήλο)*

Φίλιππας: Και συ τους πίστευες;

Αμαλία: Και γιατί όχι;

Φίλιππας: Πίσω σου ήξερες τι έλεγαν;

Αμαλία: Τίποτα δεν έλεγαν.

Φίλιππας: Ρε τι ωραίο βυζί έχει η Αμαλία! Να το ζουλάς και να τροφοδοτείς την ΕΒΓΑ.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο μεταξύ της Αμαλίας, της δεύτερης συζύγου του Φίλιππα και του οικογενειακού τους φίλου Σάκη. Ο Φίλιππας κατηγορεί την Αμαλία γιατί τα παιδικά τους χρόνια έκανε συνεχώς παρέα με αγόρια, γεγονός που το χαρακτηρίζει «αφύσικο». Ο χαρακτηρισμός αυτός του Φίλιππα σηματοδοτεί μια βαθιά σεξιστική διάκριση μεταξύ των δυο φύλων ήδη από νεαρή ηλικία. Η Αμαλία διαμαρτύρεται και υποστηρίζει πως η σχέση που είχε με την παρέα των αγοριών ήταν καθαρά αδερφική αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Αδελφούλα σας δεν με φωνάζατε;». Το επιχείρημα της Αμαλίας δείχνει σαν να αποδέχεται το σχόλιο του Φίλιππα, ότι δηλαδή ήταν αφύσικο για εκείνη ως κορίτσι να κάνει παρέα με αγόρια και να θέλει να δικαιολογήσει την πράξη της αφαιρώντας κάθε υπόνοια σεξουαλικού υπονοούμενου, προβάλλοντας την αθωότητα που χαρακτηρίζει τις αδερφικές σχέσεις. Παρ'όλα αυτά ο Φίλιππας στην αντεπίθεσή του της αναφέρει πως πίσω από την πλάτη της η αγοροπαρέα σχολίαζε: «Ρε τι ωραίο βυζί έχει η

²⁴⁴ Μίνα Πέτρου-Βενετσάνου, *Η μπλόφα*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2012, σ. 43.

Αμαλία! Να το ζουλάς και να τροφοδοτείς την ΕΒΓΑ.» Το συγκεκριμένο σχόλιο είναι καθαρά σεξιστικό και υποβιβάζει όχι μόνο την Αμαλία αλλά γενικότερα κάθε γυναίκα καθώς την αντικειμενοποιεί αφού αναφέρεται στη φυσική λειτουργία του σώματος της με υποτιμητικό και προσβλητικό τρόπο. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η ιδεολογία των φύλων ξεκινά να λαμβάνει χώρα από νεαρή ηλικία χωρίζοντας τον κόσμο σε δυο σφαίρες, όπως έχει περιγράψει και ο Connell, τον αντρικό και τον γυναικείο. Όποιο κοινωνικό υποκείμενο δεν ακολουθήσει τις στερεοτυπικές συμπεριφορές τους φύλου του, όπως συνέβη με την Αμαλία και την επιθυμία της να κάνει παρέα με αγόρια και όχι με κορίτσια, όπως θα ήταν το ‘φυσιολογικό’ για μια συντηρητική πατριαρχική κοινωνία υφίσταται σοβαρές συνέπειες έως και κυρώσεις εκ μέρους του κοινωνικού περιβάλλοντος.

2^ο Απόσπασμα ²⁴⁵

Κατερίνα: Προσπάθησες να παίξεις το ρόλο του στοργικού πατέρα, αλλά δυστυχώς απέτυχες.

Φίλιππας: Εγώ; Εγώ είχα άλλα όνειρα για σένα!

Κατερίνα: Χάρισμά σου!

Φίλιππας: Λίγη προσπάθεια αν έκανες, θα με καταλάβαινες εσύ.

Κατερίνα: *(ανήσυχη για να ξεφύγει από την κουβέντα)* Που πήγε κι αυτή η μάνα μου;

Φίλιππας: Με φοβάσαι;

Κατερίνα: Μην αρχίζεις πάλι τα ίδια!

Φίλιππας: *(έχει σηκωθεί και προσπαθεί ν’ αγκαλιάσει την Κατερίνα από την πλάτη της).* Τα αισθήματά σου φοβάσαι, έτσι; Πες μου πως κάτι αισθάνεσαι για μένα!

Κατερίνα: *(προσπαθεί να τον απωθήσει)* Άφησέ με!

Φίλιππας: *(που συνεχίζει να της ρίχνεται)* Πες το μου να τ’ακούσω μια φορά!

Κατερίνα: Μη μ’ αγγίζεις, σου λέω!

Φίλιππας: Ενδιαφέρομαι για σένα! Δεν το βλέπεις;

Κατερίνα: *(που προσπαθεί πάντα ν’ απαλλαγεί)* Σε σιχαίνομαι. Άφησε με!

Φίλιππας: *(της δίνει μια γερή σκουντουφλιά στο πίσω μέρος του κεφαλιού)* Αν ήξερες το συμφέρον σου εσύ, βασίλισσα θα σ’ είχα!

²⁴⁵ Ο.π., σσ. 59-60.

Κατερίνα: Τη μάνα μου να κάνεις βασίλισσα.

Φίλιππας: *(την ξαναζυγώνει)* Ζήτησέ μου ό,τι θες! Να δεις πόσο σε νοιάζομαι!

Κατερίνα: Τραβήξου από πάνω μου, σιχαμένε!

Φίλιππας: *(την χαστουκίζει και της πιάνει δυνατά τα χέρια)* Δεν θέλεις την ανάσα μου, ε; Γιατί δεν την θέλεις; Πες μου, γιατί δεν την θέλεις;

Κατερίνα: Γιατί είναι πρόστυχη η ανάσα σου. Γι' αυτό.

Φίλιππας: *(την αφήνει και με αλλαγή)* Τον Σάκη τον γουστάρουμε ε;

Κατερίνα: Ο Σάκης δεν είναι άνδρας της μάνας μου.

Φίλιππας: Είσαι βαθιά νυχτωμένη εσύ! Λίγο μυαλό αν είχες, θα μ' έβλεπες αλλιώς.

Στο παραπάνω απόσπασμά παρακολουθούμε τον πατριό της Κατερίνας, Φίλιππα, να την παρενοχλεί σεξουαλικά μέσα στο ίδιο της το σπίτι. Ο Φίλιππας επιβάλλεται σωματικά στην Κατερίνα, αφενός αγκαλιάζοντάς την χωρίς εκείνη να το επιθυμεί και όταν εκείνη του αντιστέκεται και προσπαθεί να τον απωθήσει ασκεί δύο φορές σωματική βία πάνω της: πρώτα της ρίχνει μια σκουνταφλιά και στη συνέχεια τη χαστουκίζει, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στις σκηνικές οδηγίες του έργου. Η αρνητική πρόταση της «Μην αρχίζεις πάλι τα ίδια!» σηματοδοτεί πως έχει υποστεί παρόμοιο περιστατικό κακοποίησης από τον ίδιο άνθρωπο και στο παρελθόν.

Η επιβολή σεξουαλικής και σωματικής βίας των ανδρών στις γυναίκες είναι ένα σύνηθες φαινόμενο, το οποίο εξακολουθεί να διατηρείται παγκοσμίως, παρόλη την ισχύουσα νομοθεσία. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα πρόσφατης έρευνας: «Το ποσοστό των γυναικών που έχουν υποστεί σωματική βία τουλάχιστον μία φορά στη ζωή τους ποικίλλει, υπερβαίνοντας σε κάποιες περιπτώσεις το 59%, ανάλογα με την περιοχή όπου ζουν. Παγκοσμίως, μέχρι και 7 στις 10 γυναίκες έχουν υποστεί σωματική ή σεξουαλική βία κάποια στιγμή στη ζωή τους. Στην Ευρώπη, το 20-25% των γυναικών έχουν υποστεί σωματική βία τουλάχιστον μία φορά κατά τη διάρκεια της ενήλικης ζωής τους και πάνω από το 1/10 έχει υποστεί σεξουαλική βία.»²⁴⁶ Η βία την οποία υφίστανται οι γυναίκες βασίζεται στη διατήρηση

²⁴⁶<http://www.unhcr.gr/1againstracism/%CF%84%CE%BF%CF%80%CF%81%CF%8C%CE%B2%CE%BB%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B2%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD/> Ημερομηνία πρόσβασης [22/10/13]

των διακρίσεων εις βάρος των γυναικών που συντηρούνται και αναπαράγονται ιδεολογικά στα πατριαρχικά κοινωνικά συστήματα. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η Κατερίνα αποτελεί ένα θύμα του κοινωνικού αυτού φαινομένου. Παρόλο που η Κατερίνα αντιστέκεται λεκτικά με τρεις επιφωνηματικές προτάσεις: «Άφησε με!, Μη μ' αγγίζεις, σου λέω! Σε σιχαίνομαι. Άφησε με!», προσπαθώντας να απωθήσει το Φίλιππα από πάνω της παρατηρούμε ότι είναι ανήμπορη να αντιδράσει σωματικά, καθώς είναι μυϊκά πιο αδύναμη σε σχέση με αυτόν.

Οι ρίζες της βίας κατά των γυναικών βρίσκονται στη διατήρηση των διακρίσεων εις βάρος τους και για να μπορέσουν να καταπολεμηθούν τέτοιου είδους φαινόμενα οι νομικές κυρώσεις δεν είναι αρκετές, όπως αποδεικνύει η διατήρηση των υψηλών ποσοστών γυναικείας κακοποίησης, αλλά χρειάζεται να αλλάξει η ιδεολογία που επιτρέπει και συντηρεί τέτοιου είδους συμπεριφορές.

Κορίτσι...Γυναίκα...Ερωμένη...Μαμά της Αλμπέρτας Τσοπανάκη (1997)

1^ο Απόσπασμα ²⁴⁷

Τζίνα: (ενώ η Τζίνα θυμάται...)... να τον αφήσεις αυτό τον ανεπρόκοπο. Δεν είναι αυτός ο πωλητής για σένα. Μα μ' αγαπάει μαμά και τον αγαπώ και εγώ. Και τι δουλειά κάνει, μου λες; Πως θα ζήσετε; Μα είναι μικρός ακόμα μαμά, είναι μόνο είκοσι χρονών. Και εξάλλου δουλεύει. Που δουλεύει ε; Πωλητής σε παπουτσάδικο! Ωραία δουλειά. Μα προσωρινά εργάζεται εκεί, μέχρι να βρει κάτι καλύτερο. Να πάρεις άντρα με λεφτά, τ' ακούς; Να ζήσεις καλά τη ζωή σου. Μα δεν τον θέλω μαμά! Είναι μεγάλος, είναι πατέρας μου καλύτερα! Θα σε προσέχει διπλά. Θα σε λατρεύει. Αυτόν να πάρεις. Είναι σοβαρός άνθρωπος και δημιουργημένος...» εσείς; Εσείς δεσποινίς, ναι σε σας μιλάω! Εσείς με το ωραίο κορμί και το χαριτωμένο μουτράκι... γδυθείτε δεσποινίς! Μα ελάτε... μην ντρέπεστε... ξέρετε, είναι η πρώτη φορά και... (βγάζοντας ένα ρούχο)... Μα ελάτε... δεσποινίς! Πρέπει να εξοικειωθείτε με τη δουλειά του μοντέλου! Εξάλλου επαγγελματίες είμαστε! Αλίμονο δεσποινίς...(η Τζίνα βγάζει και άλλα ρούχα)... συγγνώμη δεσποινίς! Δεν ξέρω αν καταλάβατε τι ζητάμε!!! Στη φωτογράφιση πρέπει να είστε εντελώς γυμνή! Θα σας πω μόνο αυτό, για να αποβάλλετε τις

²⁴⁷ Αλμπέρτα Τσοπανάκη, *Κορίτσι...Γυναίκα... Ερωμένη... Μαμά...*, Κωμωδία σε τέσσερις πράξεις, πρόγραμμα θεάτρου Παραμυθίας, 1997, σ. 25.

όποιες αναστολές και χαζές προκαταλήψεις σας... το περιοδικό μας έρχεται πρώτο σε πωλήσεις! Επώνυμες και επώνυμες μας παρακαλάνε να κάνουν ανάλογο εξώφυλλο! Πέρα που, για να πάρει κάποια κοπέλα την αμοιβή που θα πάρετε εσείς, πρέπει να δουλεύει τουλάχιστον ένα χρόνο σε κάποιο γραφείο... ενώ εσείς, σε πέντε δέκα ώρες το πολύ θα έχετε τελειώσει ... χαλαρώστε λοιπόν και βγάλτε τα εσώρουχα σας. (Η Τζίνα γδύνεται)...

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε την Τζίνα να θυμάται μια έντονη συζήτηση με τη μητέρα της η οποία την απέτρεπε σε έντονους τόνους της να παντρευτεί το νεαρό με τον οποίο ήταν ερωτευμένη και να πάρει έναν κατά πολύ μεγαλύτερο σύζυγο, ο οποίος είχε «λεφτά». Οι επαναλαμβανόμενες προτρεπτικές προτάσεις που συντάσσονται με υποτακτική που χρησιμοποιεί η μητέρα για να πείσει την κόρη της: «να τον αφήσεις αυτό τον ανεπρόκοπο.», «Να πάρεις άντρα με λεφτά, τ' ακούς;», «Να ζήσεις καλά τη ζωή σου.», «Αυτόν να πάρεις.» παραπέμπουν στην παρεμβατική φύση του στερεοτυπικού ρόλου της μητέρας που έχει υιοθετήσει η συγκεκριμένη μητέρα, η οποία με τη στάση της αναπαράγει τις πατριαρχικές απόψεις περί επιτυχημένου γάμου με βάση το οικονομικό *status* του άντρα-υποψήφιου γαμπρού και όχι τον έρωτα και την ικανοποίηση της σεξουαλικής/ερωτικής επιθυμίας της κόρης της για το σύντροφό της. Στις ανωτέρω προτάσεις της μητέρας, τις έχουμε ξανακούσει σε πληθώρα ελληνικών θεατρικών έργων και κινηματογραφικών ταινιών, αντικατοπτρίζεται η ιδεολογία μιας συντηρητικής ελληνικής κοινωνίας, η οποία δεν είναι μόνο πατριαρχική αλλά και καπιταλιστική. Σύμφωνα με την παραπάνω ιδεολογία, η σεξουαλικότητα της γυναίκας 'αγοράζεται' από την οικονομική επιτυχία του άντρα, η οποία αποτελεί, σύμφωνα με τον Connell, την ανώτερη μορφή ηγεμονικού ανδρισμού.

Την ανάμνηση του περιστατικού με τη μητέρα διαδέχεται η ανάμνηση της πρώτης γυμνής φωτογράφισης της Τζίνας σε κάποιο πορνοπεριοδικό. Το πρώτο πράγμα που παρατηρούμε είναι οι επαναλαμβανόμενες προτρεπτικές προτάσεις από την πλευρά του εκπροσώπου του περιοδικού ή φωτογράφου «Μα ελάτε...», «μην ντρέπεστε...», «Μα ελάτε... δεσποινίς!» στη Τζίνα να γδυθεί και το κυριότερο του επιχειρήμα για να την πείσει είναι η μεγάλη αμοιβή που θα λάβει: «το περιοδικό μας έρχεται πρώτο σε πωλήσεις!», «Πέρα που, για να πάρει κάποια κοπέλα την αμοιβή που θα πάρετε εσείς, πρέπει να δουλεύει τουλάχιστον ένα χρόνο σε κάποιο γραφείο... ενώ εσείς, σε πέντε δέκα ώρες το πολύ θα έχετε τελειώσει ...». Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η Τζίνα για άλλη μια φορά προτρέπεται να

πουλήσει τη σεξουαλικότητά της έναντι χρηματικής αμοιβής, στην οποία και ενδίδει. Η αντιστοιχία των δύο καταστάσεων σε δύο διαφορετικές στιγμές της ζωής της Τζίνας φανερώνει την πολυσύνθετη και πολυδιάστατη λειτουργία της πατριαρχικής-καπιταλιστικής κοινωνίας τόσο στο θεσμό της οικογένειας όσο και στην εργασία, η οποία μετατρέποντας τη γυναικεία σεξουαλικότητά σε αντικείμενο προς πώληση οδηγεί πολλές γυναίκες με τον έναν ή τον άλλο τρόπο να ‘πουλήσουν’ τη σεξουαλικότητα τους είτε σε έναν ‘πλούσιο’ αλλά μη επιθυμητό γάμο είτε σε ένα επιτυχημένο πορνοπεριοδικό, όπως συμβαίνει στη περίπτωση της Τζίνας, αλλά και σε πληθώρα άλλων καταστάσεων που παράγει, αναπαράγει και ευνοεί το ιδεολογικό σύστημα της πατριαρχίας.

2^ο Απόσπασμα ²⁴⁸

Τζίνα: Τώρα που άρχισες θα τελειώσεις! Α... μην μου αφήνεις εμένα ζητήματα στην μέση! Έλα σε παρακαλώ. Δεν θα πω τίποτα σε κανένα. Στ’ ορκίζομαι! Απλά θέλω να μάθω. Λοιπόν διάλεξε... ή μου λες ή σε γδύνω και παιρνόμαστε επιτόπου!!

Στέλιος: (έντρομος) όχι, όχι! Καλύτερα ηλεκτρική καρέκλα παρά αυτό!

Τζίνα: Τόσο απωθητική είμαι;

Στέλιος: Τουναντίον, είσαι μια χαρά παιδί!

Τζίνα: Τότε λοιπόν; Καψούρα στη μέση;

Στέλιος:...κόλλημα!

Τζίνα: κόλλημα από καψούρα;

Στέλιος: κόλλημα από... ταχύτητες!

Τζίνα:...ταχύτητες;

Στέλιος: Ναι! Δεν μπαίνει η... πρώτη, ούτε η δεύτερη, ούτε...η τρίτη, ούτε η τέταρτη και πέμπτη! Μόνο νεκρά δουλεύει...

Τζίνα: Βρε πουστόπαιδο...θα με τρελλάνεις!!!

Στέλιος: Τώρα το είπες σωστά. Βρίσκεσαι κοντά στο μυστήριο...

Τζίνα: Ποιο μυστήριο;

Στέλιος: Το είπες... το ανέφερες προηγουμένως, όταν έξαλλη με αποκάλεσες...; για θυμήσου;

²⁴⁸ Ο.π., σ. 29.

Τζίνα: Τι να θυμηθώ;

Στέλιος: Θυμήσου.

Τζίνα: Βρε...τι να θυμηθώ;

Στέλιος: Με είπες... πουστόπαιδο!

Τζίνα: Ε... καλά! Αυτό σε πείραξε; Πλάκα σου έκανα.

Στέλιος: Εγώ όμως μιλάω σοβαρά και χωρίς πλάκα, είμαι ό,τι είπες, ορίστε το παραδέχομαι! Είμαι ένα πουστόπαιδο... είμαι gay αλλά μην το πεις της μάνας μου! Τι να μην της πεις δηλαδή...το ξέρει! Το υποψιάζεται, το γνωρίζει... όπως και τη σχέση μου γνωρίζει, αλλά δεν θέλει να το παραδεχτεί, γιατί είναι κολλημένη!

Τζίνα: Ποια σχέση σου;

Στέλιος: Με τον άντρα της κολλητής της...

Τζίνα: Ποιας κολλητής της;

Στέλιος: Της κυρίας Αντριάννας, της προέδρου!

Τζίνα: Ποιας προέδρου; Ρε συ θα με τρελάνεις; Τα έχεις με την πρόεδρο;

Στέλιος: Με τον άντρα της, τον Μενέλαο, που μας έκανε τσακωτούς την Κυριακή στο σπίτι της! Τι με κοιτάς ωρέ μ' αυτό το ύφος, χαζή είσαι; Δεν έκανε τσακωτό τον άντρα της η Αντριάννα με μια γκόμενα που επειδή κουκουλώθηκε ολόκληρη με το σεντόνι δεν την είδε;...Ε;

Τζίνα: Εεε...

Στέλιος: Ε...τι ε; εγώ είμαι η γκόμενα του άντρα της!

Τζίνα: Εσύ; Εσύ είσαι η γκόμενα του άντρα της;

(η Τζίνα λιποθυμεί στο σκοτάδι)

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο μεταξύ Στέλιου και Τζίνας στον οποίο ο Στέλιος αποκαλύπτει στη Τζίνα πως είναι ομοφυλόφιλος. Παρατηρούμε πως ο τρόπος που ανακοινώνει ο Στέλιος στη Τζίνα τη σεξουαλική του ταυτότητα είναι έμμεσος. Ξεκινά χρησιμοποιώντας τη μεταφορική πρόταση: «κόλλημα από... ταχύτητες!». Η Τζίνα δείχνει να μην καταλαβαίνει όπως υποδηλώνει η ερωτηματική της πρόταση που ακολουθεί: «ταχύτητες;». Ο Στέλιος συνεχίζει χρησιμοποιώντας την ίδια μεταφορά πιο επεξηγηματικά αυτή τη φορά : «Ναι! Δεν μπαίνει η... πρώτη, ούτε η δεύτερη, ούτε...η τρίτη, ούτε η τέταρτη και πέμπτη! Μόνο νεκρά δουλεύει...» την οποία όμως πάλι δεν κατανοεί η Τζίνα, η οποία απαντά με μια επιφωνηματική πρόταση στην οποία δηλώνει την σύγχυση της γύρω από το

θέμα: «Βρε πουστόπαιδο...θα με τρελλάνεις!!!». Το ότι χαρακτηρίζεται ο Στέλιος ως «πουστόπαιδο», από τη Τζίνα δεν έχει να κάνει με τη σεξουαλικότητά του αλλά με την «παράξενη» κατά τη Τζίνα, στάση που υιοθετεί. Αυτό, ωστόσο, στέκεται η αφορμή για τον ίδιο να υπονοήσει τη σεξουαλική του ταυτότητα: «Τώρα το είπες σωστά. Βρίσκεσαι κοντά στο μυστήριο...». Η Τζίνα εξακολουθεί να μην καταλαβαίνει έως ότου ο Στέλιος αναγκάζεται να το πει τελείως ανοιχτά: «Εγώ όμως μιλάω σοβαρά και χωρίς πλάκα, είμαι ό,τι είπες, ορίστε το παραδέχομαι! Είμαι ένα πουστόπαιδο... είμαι gay αλλά μην το πεις της μάνας μου! Τι να μην της πεις δηλαδή...το ξέρει! Το υποψιάζεται, το γνωρίζει... όπως και τη σχέση μου γνωρίζει, αλλά δεν θέλει να το παραδεχτεί, γιατί είναι κολλημένη!».

Το γεγονός του ότι αφενός ο Στέλιος ανακοινώνει τη σεξουαλική του ταυτότητα με υπονοούμενα, όπως υποδηλώνεται από τις προτάσεις που χρησιμοποιεί, οι μισές από τις οποίες τελειώνουν με αποσιωπητικά και οι άλλες μισές με θαυμαστικό και αφετέρου το γεγονός πως η Τζίνα δεν δείχνει να μπορεί να την αντιληφθεί, όπως υποδηλώνεται από την κατ' εξακολούθηση χρήση ερωτηματικών προτάσεων που χρησιμοποιεί, παραπέμπει στο γεγονός πως το αντικείμενο συζήτησης και για του δύο ομιλητές είναι ένα θέμα ταμπού. Ακόμα και αφού ο Στέλιος έχει δηλώσει ξεκάθαρα πως είναι gay και η συζήτηση στρέφεται γύρω από την ερωτικό του σύντροφο, η Τζίνα εξακολουθεί να δείχνει πως δεν το έχει πλήρως αποδεχτεί μέχρι που τον αναγκάζει να χαρακτηρίσει τον εαυτό του ως «η γκόμενα του άντρα της!», να υιοθετήσει δηλαδή το χαρακτηρισμό μιας θηλυκής σεξουαλικής ταυτότητας. Η λιποθυμία ως μια ακραία αντίδραση της Τζίνας φανερώνει τις συντηρητικές πατριαρχικές ιδεοληψίες που περιβάλλουν τη σεξουαλική ταυτότητα των ομοφυλόφιλων ανδρών στις πατριαρχικές κοινωνίες, όπως είναι η Ελλάδα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντίδραση της Τζίνας, ιδιαίτερα εάν ερμηνευτεί σε σχέση με τη σεξουαλική της ταυτότητα, η οποία είναι συνδεδεμένη με τη σεξουαλική ελευθεριότητα, καθώς εργάζεται ως φωτομοντέλο-πορνοστάρ. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η ομοφυλόφιλη ανδρική σεξουαλική ταυτότητα, η οποία αντιτίθεται στην πατριαρχική ιδεολογία και τα πρότυπά της αποτελεί ταμπού στις συνειδήσεις ακόμα και των πιο φιλελεύθερων σεξουαλικά κοινωνικών υποκειμένων αλλά και των ίδιων των ομοφυλόφιλων ανδρών.

Ποιος ανακάλυψε της Αμερική της Χρύσας Σπηλιώτη (1997)

1^ο Απόσπασμα ²⁴⁹

Καίτη: Ωραία είναι τα μαλλιά μου. Έξω λίγο οι ώμοι, (ξεκουμπώνει την μπλούζα της) η φούστα της μαμάς μίνι, (σηκώνει την φούστα και τη διπλώνει στη μέση της) λίγη βαζελίνη στις βλεφαρίδες να γυαλίζουνε, καλή είμαι. Μ' αρέσω. Ναι, αλλά τώρα πρέπει να είμαι άνετη σαν τη Λίζα... (κάνει κάποιο σκέρτσο της Λίζας) να γελάω χαρούμενα (δοκιμάζει διάφορα γέλια), όχι χαζοχαρούμενα και να είμαι έξυπνη, δηλαδή να μην είμαι αφηρημένη. Δηλαδή να τον κοιτάω στα μάτια, αλλά όχι για πολύ ώρα, γιατί σταματάει το μυαλό μου. Α, ναι. Και τσιγάρο! Αφίλτρο.

Λίζα: Έλα πάμε, αργήσαμε. Ωραία η κοντή φούστα.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε την προετοιμασία της Καίτης, η οποία ετοιμάζεται για τη βραδινή της έξοδο. Οι πράξεις που κάνει η Καίτη μας θυμίζουν πολύ τις ίδιες πράξεις που έκανε η Άννα της Μίνας Πέτρου-Βενετσάνου στο έργο «Μπλόφα» κατά την αναπαράσταση του ρόλου της θηλυκής Στέλλας και παραπέμπουν στην κατά Butler επιτέλεση της θηλυκότητας. Η αποκάλυψη μερών του σώματος (ώμοι και μπούτια) με σαφή σεξουαλικό υπονοούμενο, καθώς και η υιοθέτηση συγκεκριμένων τρόπων συμπεριφοράς (συγκεκριμένο τύπο γέλιου, κοίταγμα στα μάτια, κάπνισμα τσιγάρου) αποκαλύπτουν τον τρόπο κατασκευής της κανονιστικής θηλυκότητας με την παραγωγή και αναπαραγωγή των ανωτέρω πράξεων. Από την πρόταση επιθυμίας-προσταγής της Καίτης: «Ναι, αλλά τώρα πρέπει να είμαι άνετη σαν τη Λίζα...» παρατηρούμε πως η μίμηση είναι βασική προϋπόθεση στη διαδικασία της μεταμόρφωσης. Η φιλοφρόνηση που κάνει η Λίζα στην Καίτη: «Ωραία η κοντή φούστα.» επιβραβεύει τον ενστερνισμό της συγκεκριμένης πρακτικής από την Καίτη, ενδυναμώνοντας την πεποίθηση πως η κατά Bartky πειθαρχική πρακτική της θηλυκότητας δεν είναι απλά αποδεκτή, αλλά και επιθυμητή.²⁵⁰ Τέλος από την επεξηγηματική πρόταση της Καίτης:

²⁴⁹ Χρύσα Σπηλιώτη, *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική*; Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, 1997, σ. 24.

²⁵⁰ Η Sandra Lee Bartky εξηγεί πως η πειθαρχία του σώματος έχει έμφυλη διάσταση. Η θηλυκότητα παράγεται από λογοπρακτικές που την παράγουν και οι οποίες εντοπίζονται μέσα στον πολιτισμό και αποτυπώνονται στις γυναίκες. Οι γυναίκες από μικρές μαθαίνουν να ελέγχουν την εμφάνιση και το ντύσιμό τους και των άλλων γυναικών αλλά και την κίνησή τους. Η Bartky στο άρθρο της, «Foucault, θηλυκότητα και εκσυγχρονισμός της πατριαρχικής κοινωνίας», αναπτύσσει τριών ειδών πειθαρχικές πρακτικές που παράγουν το σώμα εκείνο που στις χειρονομίες και την εμφάνιση είναι αναγνωρίσιμα θηλυκό: σε εκείνες που στοχεύουν στη δημιουργία ενός σώματος με συγκεκριμένο μέγεθος και μορφή, σε εκείνες που προσδίδουν στο σώμα ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο χειρονομιών, στάσεων και κινήσεων, και σε εκείνες που έχουν ως στόχο την επίδειξη του σώματος

«Δηλαδή να τον κοιτάω στα μάτια, αλλά όχι για πολλή ώρα, γιατί σταματάει το μυαλό μου.» πληροφορούμαστε πως όλη αυτή η «μεταμφίεση» γίνεται για έναν άνδρα, γεγονός που παραπέμπει στην ετεροσεξουαλικότητα του υποκειμένου, καθώς και στην υποταγή της στην πατριαρχική ιδεολογία, καθώς η ίδια επιβάλλει στο σώμα και τη συμπεριφορά της συγκεκριμένες πρακτικές και συμπεριφορές που έχει διδαχτεί, οι οποίες δεν αντιπροσωπεύουν την προσωπικότητα της, αλλά η ίδια πιστεύει πως θα την κάνουν επιθυμητή στους άνδρες.

2^ο Απόσπασμα²⁵¹

Λίζα: Έχετε δίκιο, κύριε Χωριανόπουλε. Με συγχωρείτε. Όχι, κάνετε λάθος, δεν σας κορόιδεα... Όχι, δεν είχα συνεννοηθεί με τ' άλλα παιδιά να κάνουμε πλάκα.... Μα, δεν με είδε κανείς, σας λέω! Όλοι κοιτάζανε μπροστά. Ένα αθώο φιλάκι ήτανε... Μου ξέφυγε. Όχι δεν ήθελα να κάνω κατάχρηση της επιεικείας σας, όπως λέτε. Ε, επιτέλους σταματήστε να μιλάτε συνέχεια κι ακούστε με! Ωραία, λοιπόν. Είμαι ερωτευμένη μαζί σας. Τι θέλετε να κάνω; Είναι υπέρνω των δυνάμεων μου. Είστε ο μόνος άνθρωπος που με καταλαβαίνει, που μ' ακούει! Εσείς δεν είπατε ότι θ' αφήσετε δύο ώρες κενές για ν' ακούτε τα προβλήματα μας;

Εγώ δεν ξέρω άλλο παιδί, κύριε Χωριανόπουλε, που να έχει πατέρα αλκοολικό και μητέρα πόρνη. Όχι δεν σας το είχα πει για τη μητέρα μου. Τώρα σας το λέω. Αλλά δεν σας είπα και το άλλο. Δεν ξέρω πώς να το πιάσω το θέμα. Ντρέπομαι πάρα πολύ. Καλά, θα σας το πω, αλλά μη με κοιτάζετε. Αυνανίζομαι. Ναι, ναι το ξέρω ότι θεωρείτε τον αυνανισμό φυσικό πράγμα γι' αυτή την ηλικία... αλλά εγώ όταν αυνανίζομαι φέρνω στο μυαλό μου κάτι φαντασιώσεις που με πιάνουν την ώρα των θρησκευτικών. Ε, ναι! Ε, να σκέφτομαι την ώρα των θρησκευτικών να μπαίνουν στην τάξη Αρχιμανδρίτες και να κάνουν έρωτα με μας τα κορίτσια, ενώ ψάλλουμε. Το ήξερα πως θα σοκαριστείτε, αλλά εσείς επιμένατε... Αχ, κύριε Χωριανόπουλε, μήπως είμαι δαιμονισμένη;

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε τη μαθήτριά Λίζα να φλερτάρει με το δάσκαλο θρησκευτικών της κύριο Χωριανόπουλο. Η Λίζα όχι απλά ερωτοτροπεί με το δάσκαλο της αλλά του δίνει και ένα φιλί και στη συνέχεια του κάνει ερωτική εξομολόγηση.

ως διακοσμημένη επιφάνεια. Στο Diamond I. & Quinbee L. (eds), *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* Northeastern University Press, Boston 1988.

²⁵¹ Χρύσα Σπηλιώτη, *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;* Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα. 1997, σ. 23.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προτροπή που χρησιμοποιεί η Λίζα για να επιβληθεί στο δάσκαλο της: «Ε, επιτέλους σταματήστε να μιλάτε συνέχεια κι ακούστε με!» Η Λίζα έχει το πάνω χέρι στη μεταξύ τους σχέση, καταλύοντας με αυτόν τον τρόπο τη στερεοτυπική σχέση εξουσίας που θέλει τον καθηγητή σε θέση ισχύος έναντι στη μαθήτριά της.

Στη συνέχεια η Λίζα προβαίνει σε κάτι ακόμα πιο ακραίο. Εξομολογείται στον δάσκαλο της μια σεξουαλική της φαντασίωση: «Δεν ξέρω πώς να το πιάσω το θέμα. Ντρέπομαι πάρα πολύ. Καλά, θα σας το πω, αλλά μη με κοιτάζετε. Αυνανίζομαι. Ναι, ναι το ξέρω ότι θεωρείτε τον αυνανισμό φυσικό πράγμα γι' αυτή την ηλικία... αλλά εγώ όταν αυνανίζομαι φέρνω στο μυαλό μου κάτι φαντασιώσεις που με πιάνουν την ώρα των θρησκευτικών. Ε, ναι! Ε, να σκέφτομαι την ώρα των θρησκευτικών να μπαίνουν στην τάξη Αρχιμανδρίτες και να κάνουν έρωτα με μας τα κορίτσια, ενώ ψάλλουμε.». Η Λίζα δεν θίγει μόνο το θέμα της προσωπικής της σεξουαλικής αυτοϊκανοποίησης, αλλά προβαίνει και στην περιγραφή λεπτομερειών της ερωτικής της φαντασίωσης που συνδέει την ερωτική πράξη με ανήλικα κορίτσια, τις συμμαθήτριάς της και Αρχιμανδρίτες. Η Λίζα αγγίζει ένα θέμα ταμπού και το φτάνει στα άκρα του. Η συμπεριφορά της Λίζας, η οποία χρησιμοποιεί τη σεξουαλικότητά της για να σοκάρει τον καθηγητή της σπάει το πατριαρχικό πρότυπο της καλής και υπάκουης μαθήτριάς. Η Λίζα είναι «κακό κορίτσι» με την έννοια ότι δεν φοβάται να ξεπεράσει τα ταμπού και να εκφράσει τις σεξουαλικές της επιθυμίες/φαντασιώσεις, τις οποίες είτε πραγματικά νιώθει, είτε χρησιμοποιεί για να χειραγωγήσει το δάσκαλο της και να κερδίσει στο άνισο πατριαρχικό παιχνίδι εξουσίας που τους επιβάλλουν στερεοτυπικά οι ρόλοι τους και τους οποίους καταφέρνει να καταλύσει.

3^ο Απόσπασμα²⁵²

Μαμά Καίτης: Τι σου είπε, Καίτη;

Καίτη: Σουτ.

Μαμά Καίτης: Ποιος ήταν αυτός, Καίτη, που σε έριξε κάτω και σου έκλεισε το στόμα; (*Φωνάζει.*) Ηλία! Έλα να κάνεις κουμάντο με την κόρη σου. Τους αρχίσαμε τους άντρες.

²⁵² Ό.π., σ. 21.

Καλά παιδάκι μου, που θα καταλήξεις εσύ; Γιατί δεν κοιτάς την ξαδέρφη σου, που είναι τύπος και υπογραμμός;

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε τη μητέρα της Καίτης να ανακρίνει την κόρη της για τη σωματική επαφή που ήρθε με ένα αγόρι το οποίο την έριξε κάτω και της έκλεισε το στόμα. Η αντίδραση της μητέρας της Καίτης, είναι να στραφεί κατευθείαν στο σύζυγο της για να επιβάλει την τάξη. Συγκεκριμένα η μητέρα αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ηλία! Έλα να κάνεις κουμάντο με την κόρη σου. Τους αρχίσαμε τους άντρες.» Η επίκληση της μητέρας να έρθει ο πατέρας να κάνει κουμάντο, να αναλάβει δηλαδή τον έλεγχο της κατάστασης φανερώνει τους στερεοτυπικά πατριαρχικούς ρόλους του συγκεκριμένου μοντέλου οικογενείας. Το πρώτο που διαπιστώνουμε είναι ότι η μητέρα δίνει τον έλεγχο στον πατέρα για θέματα, τα οποία θεωρεί σοβαρά και τα οποία αφορούν τη σεξουαλικότητα της κόρης της και τη συναναστροφή της με αγόρια, απαξιώνοντας με αυτόν τον τρόπο τον εαυτό της και το κύρος που θα μπορούσε να έχει απέναντι στην κόρη της. Επιπλέον παρατηρούμε πως ο πατέρας, ένας άνδρας, είναι υπεύθυνος και έχει τον έλεγχο και την εξουσία επί του γυναικείου σώματος, στη συγκεκριμένη περίπτωση της κόρης του. Η πατριαρχική κοινωνία στερεοτυπικά αποδίδει τον έλεγχο του γυναικείου σώματος και της γυναικείας σεξουαλικότητας στους άνδρες, γεγονός που παρατηρούμε να αναπαράγεται στο συγκεκριμένο οικογενειακό μοντέλο.

Lesbian Blues της Χριστιάνας Λαμπρινίδη (1998)

1^ο Απόσπασμα²⁵³

ΠΡΟΒΕΣ

είναι γυναίκα

είμαι γυναίκα

είναι γυναίκα

λεσβία όμως;

μήπως άντρας ;

δεν είμαι άντρας

λεσβία

δεν είναι άντρας

²⁵³ Χριστιάνα Λαμπρινίδη, *Lesbian Blues*, Γυναικείες Εκδόσεις, Αθήνα, 1998, σ. 32.

Στο παραπάνω απόσπασμα, το οποίο τιτλοφορείται ‘πρόβες’ παρακολουθούμε έναν ενδιαφέροντα τρόπο έκφρασης της γυναικείας λεσβιακής ταυτότητας. Το ουσιαστικό ‘πρόβες’ μπορεί να ερμηνευτεί σε σχέση με το περιεχόμενο του αποσπάσματος, στο οποίο το κοινωνικό υποκείμενο δοκιμάζει να προσδιοριστεί και αυτοπροσδιοριστεί. Η χρήση του ρήματος ‘είμαι’ σε τρίτο και πρώτο ενικό και σε εναλλασσόμενες καταφατικές, ερωτηματικές αλλά και αρνητικές προτάσεις δίνει έμφαση στον οντολογικό προβληματισμό του υποκειμένου. Η λεσβία γυναίκα περιγράφεται με την πρόταση σε τρίτο ενικό «είναι γυναίκα» που υποδηλώνει την εξωτερική περιγραφή της από κάποιον-κάποιους τρίτους, την κοινωνία, τον πολιτισμό, και στη συνέχεια αυτοπροσδιορίζεται χρησιμοποιώντας πρώτο ενικό «είμαι γυναίκα». Στη συνέχεια εξακολουθεί το ίδιο λεκτικό παιχνίδι με την κλίση του ρήματος ‘είμαι’ που προσδιορίζει την ιδιότητα του υποκειμένου, «είμαι γυναίκα» το οποίο ακολουθείται από τις δύο ελλειπτικές ερωτηματικές προτάσεις «λεσβία όμως; Μήπως άντρας;», ερωτήσεις που διερευνούν τη φύση της γυναίκας σε σχέση με το σεξουαλικό της προσανατολισμό, συσχετίζοντας τη λεσβιακή με την αντρική ταυτότητα. Στις δύο ελλειπτικές προτάσεις το ρήμα που λείπει είναι το ‘είναι’ σε τρίτο ενικό, σηματοδοτώντας την εξωτερική περιγραφή της λεσβιακής φύσης κοινωνικοπολιτισμικά. Απάντηση στην ερώτηση του εξωτερικού παρατηρητή που διατυπώνει τις ιδιότητες της ταυτότητας της γυναικείας και αντρικής φύσης έρχεται από το ίδιο το υποκείμενο το οποίο δηλώνει την ίδια του την ταυτότητα, όπως τη βιώνει «δεν είμαι άντρας λεσβία δεν είναι άντρας».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει επίσης η γραφική απεικόνιση του αποσπάσματος που παρουσιάζεται σχεδόν σαν μαθηματικός πίνακας, ξεκινώντας από πάνω και αριστερά για να καταλήξει κάτω και δεξιά. Παρατηρώντας τον πίνακα διαπιστώνουμε πως με σημείο έναρξης τη διαπίστωση «είμαι γυναίκα» καταλήγουμε στο συμπέρασμα του υποκειμένου «δεν είναι άντρας», γεγονός που παραπέμπει στο δίπολο των ορισμών των στερεοτυπικών κανονικοτήτων της πατριαρχικής ιδεολογίας. Το υποκείμενο προσπαθεί να προσδιοριστεί ατομικά και κοινωνικά στο ενδιάμεσο του πίνακα σε σχέση με αυτό το γραμμικό πίνακα που επιτρέπει μια δίπολη λογική. Ως εκ τούτου το λεκτικό παιχνίδι συμπληρώνεται από ένα οπτικό παιχνίδι που θέτει τον αναγνώστη σε προβληματισμό για τη φύση της γυναικείας σεξουαλικής ταυτότητας.

EIMAI ΔΕΝ ΕΙΜΑΙ

μπορεί να είμαι και λεσβία για τους άντρες δεν με νοιάζει
έγινα λεσβία για κείνη, εκείνη όμως δεν έγινε
λέω ότι δεν είμαι λεσβία, λέω ότι έξω έχει δεινόσαυρους και φίδια
είμαι λεσβία γιατί μου αρέσει να παίζω με τα αγοροκόριτσα
είμαι λεσβία γιατί είμαι γυναίκα, δεν είμαι λεσβία γιατί είμαι θηλυκό
είμαι λεσβία γιατί μου δόθηκε αντιπαροχή και με θέα
είμαι λεσβία γιατί μου προέκυψε
έγινα λεσβία για να ξετρυπώσω τις υπόλοιπες
έγινα λεσβία για το παιδί μου

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε την ποιητική μαρτυρία μιας λεσβίας γυναίκας για τη σεξουαλικότητά της. Το υποκείμενο ξεκινά με τη δήλωση πως «μπορεί να είμαι και λεσβία για τους άντρες, δεν με νοιάζει». Το γεγονός ότι το υποκείμενο υπαινίσσεται την πιθανότητα της ομοφυλόφιλης σεξουαλικής της ταυτότητας «μπορεί να είμαι λεσβία» χρησιμοποιώντας το συμπλεκτικό σύνδεσμο «και» για να τονίσει τη σεξουαλική της ταυτότητα για το αντρικό φύλο, σηματοδοτεί πως για εκείνη η έννοια της λεσβίας διαφέρει για τα δύο φύλα, αφήνοντας να εννοηθεί ότι υπάρχουν αρνητικές συνδηλώσεις που φέρει η σεξουαλική ταυτότητά της για τον αντρικό φύλο. Εκείνη όμως αδιαφορεί για το συγκεκριμένο γεγονός.

Το υποκείμενο συνεχίζει δηλώνοντας πως έγινε λεσβία για ‘κείνη’, για μια γυναίκα η οποία βρίσκεται μακριά της είτε χρονικά είτε τοπικά, όπως υποδηλώνει η χρήση της δεικτικής αντωνυμίας για να την περιγράψει, αλλά πως αυτή η γυναίκα δεν ανταποκρίθηκε. Η χρήση του ρήματος ‘λέω’ στο τρίτο ενικό σηματοδοτεί ότι η δήλωση της αφορά την κοινωνία. Καθώς η δεύτερη της αρνητική πρόταση «λέω ότι έξω έχει δεινοσαύρους και φίδια» είναι φανερά ειρωνική και χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει ότι και η πρόταση που προηγείται «λέω (δηλαδή δηλώνω κοινωνικά) ότι δεν είμαι λεσβία» χρησιμοποιείται με ειρωνική διάθεση. Το υποκείμενο λοιπόν χρησιμοποιεί δύο αρνητικές προτάσεις για να τονίσει τη σεξουαλική του ταυτότητα και τη στάση που κρατά σε σχέση με αυτή κοινωνικά.

²⁵⁴ Ο.π., σ. 35.

Στη συνέχεια έχουμε μια σειρά από δηλώσεις για τη φύση της ταυτότητας του υποκειμένου ως λεσβίας που ξεκινούν όλες με το ρήμα 'είμαι' και ακολουθούνται από αιτιολογικές προτάσεις. Οι λόγοι που παρουσιάζει το υποκείμενο για τη λεσβιακή της ταυτότητα ποικίλλουν στο είδος τους καθώς κάποιοι φαίνονται ρεαλιστικοί «είμαι λεσβία γιατί μου προέκυψε», κάποιοι φιλοσοφικοί «είμαι λεσβία γιατί είμαι γυναίκα, δεν είμαι λεσβία γιατί είμαι θηλυκό» και κάποιοι σαφώς σουρεαλιστικοί «είμαι λεσβία γιατί μου δόθηκε αντιπαροχή και με θέα». Οι αιτιολογικές προτάσεις που χρησιμοποιούνται με το ρήμα 'είμαι' ακολουθούνται από αιτιολογικές προτάσεις με το ρήμα 'γίνομαι' στο πρώτο πρόσωπο του αορίστου και ακολουθούν την ίδια λογική. Το γεγονός πως το υποκείμενο αναμειγνύει μια σειρά από διάφορους και άσχετους μεταξύ τους λόγους για να εξηγήσει τη σεξουαλική του ταυτότητα υποδηλώνει πως πραγματικός του στόχος δεν είναι να αιτιολογήσει το σεξουαλικό του προσανατολισμό, ούτε να απολογηθεί για αυτόν, αλλά αντιθέτως να τον προβάλλει με τέτοιο τρόπο ώστε να θεωρηθεί ως ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός, το οποίο δεν χρειάζεται πραγματική αιτιολόγηση. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως το υποκείμενο στο συγκεκριμένο απόσπασμα κατορθώνει με έξυπνο και καυστικό τρόπο να μιλήσει για τη σεξουαλική του ταυτότητα και τους προβληματισμούς του σε σχέση με αυτήν μέσα από ένα λόγο αφαιρετικό, ο οποίος δεν υπόκειται σε κανενός είδους λογοτεχνική ή άλλου είδους σύμβαση με αποτέλεσμα να αποτελεί ένα απελευθερωτικό μέσω έκφρασης και επικοινωνίας της προσωπικότητας και σεξουαλικότητας του υποκειμένου.

Ονομάζομαι... γυναίκα της Καλλιόπης Εξάρχου (2000)

Απόσπασμα²⁵⁵

Γυναίκα: Ήταν τα γενέθλια μου, μαμά!

Εσύ μου είπες να τα γιορτάσω στην καφετέρια της πλατείας.

Είμαι δεκάξι χρονών!

Ναι! Έχεις δίκιο!

Μου είχες πει να κεράσω μόνο τις φίλες μου!

Αγόρια; Ποια αγόρια;

²⁵⁵ Καλλιόπη Εξάρχου, *Ονομάζομαι... γυναίκα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 19.

Τα προσκάλεσαν τα άλλα κορίτσια. Στο ορκίζομαι!
Ντρεπόμουν να τους πω να φύγουν.
Συγγνώμη!
Είμαι γονατιστή, λυπήσου με, δεν έκανα τίποτε. Μίλησε μου!
Μέρες ολόκληρες δεν μου απευθύνεις το λόγο.
Αραγε πώς αντέχεις;
Περιμένω τη συγχώρεση σου για να συνεχίσω να ζω, μαμά!

Το παραπάνω απόσπασμα περιέχει τον σπαραχτικό λόγο της κόρης προς τη μάνα από την οποία περιμένει μια συγχώρεση για να μπορέσει να συνεχίσει να ζει. Η κόρη θυμάται μια συμβολική για εκείνη ημερομηνία, την ημέρα των γενεθλίων της, όταν ήταν δεκαέξι χρονών. Η ηλικία που φέρνει στην ανάμνησή της είναι η ηλικία που είχε ήδη μπει στην εφηβεία. Στην περιγραφή της η κόρη παρουσιάζει την έξοδό της σε μια καφετέρια όπου ήρθαν και αγόρια, παρόλη την απαγόρευση από την πλευρά της μητέρας. Παρατηρούμε ότι στην ανάμνησή της κόρης η μητέρα είναι συνδεδεμένη με την απαγόρευση της ανερχόμενης σεξουαλικότητάς της. Η συντηρητική στάση που κρατά η μητέρα για τις σχέσεις της δεκαεξάχρονης κόρης της με αγόρια, ακόμα και σε ένα αθώο περιβάλλον όπως ο δημόσιος χώρος της καφετέριας, αναπαράγει το πατριαρχικό μοντέλο του ελέγχου της σεξουαλικότητάς των γυναικών. Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι η ίδια η μητέρα επιβάλλει τον έλεγχο στην κόρη της. Έχοντας ενσωματώσει η ίδια η μητέρα το πατριαρχικό μοντέλο και έχοντας ταυτιστεί με τις καταπιεστικές ιδέες που αφορούν το ταμπού της γυναικείας εφηβικής σεξουαλικότητας, το αναπαράγει στην κόρη της. Από την πλευρά της, η κόρη νιώθει τύψεις, χαρακτηριστικό στοιχείο που παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο επιβάλλεται η πατριαρχική κοινωνία στις συνειδήσεις των γυναικείων υποκειμένων. Η απόλυτη υποδούλωση της κόρης στην εξουσιαστική μορφή της μητέρας όπως φαίνεται από τις φράσεις της: «Είμαι γονατιστή, λυπήσου με, δεν έκανα τίποτε. Μίλησέ μου!» καθώς και η τιμωρητική στάση που κρατά η μητέρα απέναντι στην κόρη της «Μέρες ολόκληρες δεν μου απευθύνεις το λόγο», αφενός ανακλούν τις σχέσεις εξουσίας μεταξύ μητέρας και κόρης, με τη μητέρα να έχει τον κυρίαρχο ρόλο στο σώμα και τη ζωή της έφηβης κόρης της, αφετέρου σηματοδοτούν τη σημασία που δίνουν και τα δύο γυναικεία υποκείμενα στο ταμπού της σεξουαλικότητας.

Η Ωραία Θυμωμένη της Λένας Διβάνη (2007)

1^ο Απόσπασμα ²⁵⁶

Ρόζα: Ναι, ε; Αχ, σας ευχαριστώ. Κι εσείς καλός είστε. Μετά το θέατρο θα θέλατε...

Παρεμβαίνει η Κασσάνδρα που τραβάει τη Ρόζα μακριά από τον κύριο.

Κασσάνδρα: Άσε τον άνθρωπο ήσυχο παιδάκι μου. Τι σου έμαθε η μαμά σου; Τα αγοράκια κυνηγούν τα κοριτσάκια. Ποτέ αντιστρόφως!

Ρόζα: Και γιατί; Παρακαλώ;

Κασσάνδρα: Ξέρεις πως λέγεται το αγοράκι που λυσσάει για τα κοριτσάκια;

Ρόζα: Πώς;

Κασσάνδρα: Δον Ζουάν.

Ρόζα: Ενώ το κοριτσάκι που λυσσάει για τα αγοράκια;

Κασσάνδρα: Τσούλα!

Ρόζα: Αυτό είναι αδικία!

Κασσάνδρα: (ειρωνικό) Έεελα!

Ρόζα: Τέλος πάντων, όπως και να τις λένε, περνάνε καλύτερα...

Πλησιάζουν Ρόζα και Κασσάνδρα και κάνουν ένα ντουετάκι.

Κασσάνδρα & Ρόζα: Τα κακά κορίτσια

περνάνε καλά.

τα κακά κορίτσια

μαθαίνουν πολλά.

Τα καλά κορίτσια

μακριά από μένα,

έχουν πάντα βίτσια

περιορισμένα.

²⁵⁶ Λένα Διβάνη, *Η ωραία θυμωμένη*, στον τόμο: *Θεατρικά*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007, σσ.20-21.

Τα καλά βαριούνται
Και αραχνιάζουν
Τα κακά φιλιούνται
Κι αναστενάζουν.

Τα καλά κορίτσια
Όλο περιμένουν.
Μα η ζωή τους φεύγει
Ενώ εκείνα μένουν.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο μεταξύ Κασσάνδρας και Ρόζας για τις κοινωνικές συμβάσεις της ερωτικής συμπεριφοράς. Η Κασσάνδρα διακόπτει το σκηνοθετημένο φλερτ της Ρόζας με έναν θεατή, προτρέποντας τη Ρόζα να σταματήσει να δείχνει το ερωτικό της ενδιαφέρον για τα αγόρια. Η Κασσάνδρα χρησιμοποιεί την ερωτηματική πρόταση: «Τι σου έμαθε η μαμά σου;» για να δώσει την απάντηση «Τα αγοράκια κυνηγούν τα κοριτσάκια.», δίνοντας έμφαση στο ταμπού που αποτελεί η αντίθετη περίπτωση «Ποτέ αντιστρόφως!». Το γεγονός πως η Κασσάνδρα υποστηρίζει πως η συγκεκριμένη κοινωνική συμπεριφορά μαθαίνεται από τη μητέρα υποδηλώνει πως ο έλεγχος της γυναικείας επιθυμίας και κατ' επέκταση ο έλεγχος της σεξουαλικότητας παράγεται και αναπαράγεται πρωταρχικά στο άμεσο οικογενειακό περιβάλλον. Η Κασσάνδρα αναφέρει στη Ρόζα πως ο άντρας, ο οποίος εκδηλώνει το ερωτικό/σεξουαλικό του ενδιαφέρον για τις γυναίκες ονομάζεται Δον Ζουαν, παραπέμποντας στον θρυλικό φανταστικό πρωταγωνιστή πολλών έργων που μυθοποιήθηκε για τις αμέτρητες ερωτικές κατακτήσεις του στον κόσμο. Η Κασσάνδρα συνεχίζει αντιπαραβάλλοντας τον αντίστοιχο χαρακτηρισμό για τις γυναίκες, χρησιμοποιώντας το ουσιαστικό 'τσούλα' που σημαίνει ανήθικη γυναίκα, γυναίκα που συνάπτει ερωτικές σχέσεις με όλους τους άνδρες.

Διαπιστώνουμε λοιπόν την άνιση κοινωνική αντίληψη που επικρατεί για το ίδιο θέμα και την κοινωνική διάκριση που υπάρχει εις βάρος των γυναικών που σχετίζεται άμεσα με τον έλεγχο της γυναικείας επιθυμίας και σεξουαλικότητας. Η παθητική συμπεριφορά που ενδείκνυται να υιοθετούν οι γυναίκες σε σχέση με την επιλογή των ερωτικών τους συντρόφων υποδηλώνει ξεκάθαρα τη λειτουργία μιας πατριαρχικής ιδεολογίας, η οποία λειτουργεί προς

όφελος των γυναικών, μυθοποιώντας την αντρική σεξουαλική δραστηριότητα και τιμωρώντας τη γυναικεία. Η Ρόζα ανταπαντά προσπερνώντας τη σεξιστική διάκριση και υποστηρίζει πως «Τέλος πάντων, όπως και να τις λένε, περνάνε καλύτερα...», μια διαπίστωση απλή, αλλά πραγματική. Εν συνεχεία ακολουθεί ένα τραγούδι που λένε ντουέτο με την Κασσάνδρα, στο οποίο εξυμνούν τα «κακά κορίτσια», αντιπαραβάλλοντάς τα με τα «καλά κορίτσια». Στο τραγουδάκι η γυναικεία σεξουαλικότητα αναπαρίσταται με θετικές αποχρώσεις και παρουσιάζονται επίσης οι συνέπειες της καταπίεσης της με καυστικό τρόπο: «Τα καλά βαριούνται και αραχνιάζουν. Τα κακά φιλιούνται κι αναστενάζουν.» Τέλος καυτηριάζεται η γυναικεία αναμονή σε σχέση με τη σεξουαλικότητα, μια στερεοτυπική γυναικεία αρετή που έχει εξυμνηθεί από την πατριαρχική ιδεολογία στην ανδρική λογοτεχνία μέσα από μυθικά γυναικεία πρόσωπα, όπως η πιστή Πηνελόπη. Το τραγουδάκι μέσα από την απλότητα και την ωμότητα του αναφέρει ένα πραγματικό και ανυπέρβλητο γεγονός, μέσα από το στίχο: «Τα καλά κορίτσια όλο περιμένουν. Μα η ζωή τους φεύγει ενώ εκείνα μένουν.», πως δηλαδή αυτή η γυναικεία αναμονή και η παθητικότητα που καλλιεργείται στις πατριαρχικές κοινωνίες οδηγεί τις γυναίκες να χάνουν τη ζωή τους υποταγμένες στα ταμπού και την καταπίεση.

2^ο Απόσπασμα ²⁵⁷

Κασσάνδρα: Τότε γιατί στο καλό ανακατεύουμε την αιώνια αγάπη με το σεξ; Το σεξ είναι: σε βλέπω, μ' αρέσεις, με βλέπεις, σ' αρέσω, το κάνουμε. Γιατί το μπερδεύουμε τόσο;

Ρόζα: Ε...γιατί είμαστε μπερδεμένες μάλλον...Ο Φρόνιτ δεν είπε ότι σε κάθε κρεβάτι είναι τουλάχιστον τέσσερα άτομα; (Μετράει με τα δάχτυλα.) Εσύ, αυτός, η μαμά του κι ο μπαμπάς σου.

Αγόρι: Σε θέλω, μωρό μου, σε θέλω...

Φωνή μπαμπά της: Τι θα πει «σε θέλω», Για μια βραδιά κι έξω απ' την πόρτα; Τι είναι αυτά τα πράγματα, παιδί μου; Για ποια σε πέρασε;

Κορίτσι: Πόσο με θέλεις;

Φωνή μπαμπά της: Όχι πόσο βρε ζώων! «Πώς» να ρωτήσεις; «Με θέλεις γενικώς και αορίστως ή με θέλεις σύντροφο στο πλευρό σου;»

Αγόρι: Πολύ, πάρα πολύ...

Φωνή μπαμπά της: Πόσο, κύριε; Μέχρι γάμο; Πάρτε θέση επιτέλους!

²⁵⁷ Ο.π., σ. 57.

Κορίτσι: Μπαμπά, δεν το βουλώνετε λιγάκι τώρα; Είναι κρίσιμη η ώρα.

Φωνή μαμάς του: Καλά σας λέει κύριε. Μια δοκιμή κάνουν τα παιδιά. Στο κάτω κάτω, τα ήθελε και η δικιά σας. Μην απαντάς, αγόρι μου.

Κορίτσι: Μ' αγαπάς;

Αγόρι: Μμμ! Πόσο θα ήθελα αυτή η στιγμή να κρατήσει για πάντα...

Φωνή μπαμπά της: Μας τα μασάει ο παλιάνθρωπος... Δεν είστε άνδρας, κύριε.

Φωνή μαμάς του: Έτσι μπράβο γιόκα μου. Βάστα, Ρόμελ!

Κορίτσι: Θέλω να γίνω δική σου για πάντα...

Φωνή μπαμπά της: Έτσι που πήγες και ξεβρακώθηκες με το «καλημέρα σας», δύσκολο το βλέπω.

Φωνή μαμάς του: Μην απαντήσεις, αγόρι μου. Δεν το πάει στο σεξουαλικό αυτή. Αλλού το πάει...

Αγόρι: Μμμ.

Φωνή μπαμπά της: Ααα, εκνευρίζομαι! (αυταρχικά). Μαρίνα. Ντύσου και φύγε. Δε βλέπω αποτέλεσμα.

Κορίτσι: Ούτε εγώ βλέπω αποτέλεσμα. Που να χαλαρώσεις με τέτοια πολυκοσμία στο μυαλό! Εγώ θα ήθελα να πηγαίνω στο κρεβάτι σαν να πηγαίνω για παγωτό. Απ' το παγωτό δεν περιμένεις να ζήσεις. Λειώνει, το ξέρεις. Το μόνο που θέλεις είναι να 'ναι γλυκό και δροσερό. Σήμερα γεύση φράουλα, αύριο λεμόνι.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε ένα σουρεαλιστικό διάλογο για τις αντιλήψεις των δυο φύλων σε σχέση με τη σεξουαλικότητα και τον διαφορετικό τρόπο που την αντιλαμβάνονται τα δύο φύλα. Η πρώτη άποψη που προτείνεται για τη σεξουαλική πράξη από την Κασσάνδρα βασίζεται στη σωματική έλξη δύο ανθρώπων. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το σεξ είναι: σε βλέπω, μ' αρέσεις, με βλέπεις, σ' αρέσω, το κάνουμε.» Η συγκεκριμένη άποψη είναι φιλελεύθερη και αντιμετωπίζει ισότιμα και τα δύο φύλα. Η Ρόζα όμως αναφερόμενη στη θεωρία του Freud δηλώνει πως δεν είναι τόσο απλό η σεξουαλική πράξη να αποκοπεί από τις κοινωνικές συμβάσεις, καθώς το υπερεγώ, η φωνή της μητέρας που ακούει το Αγόρι και η φωνή του πατέρα που ακούει το Κορίτσι λειτουργούν συμβουλευτικά ή τιμωρητικά ανάλογα με τους αποδεκτούς ή μη τρόπους κοινωνικής συμπεριφοράς του ατόμου. Ως εκ τούτου, στο σατιρικό και σουρεαλιστικό διάλογο οι φωνές του πατέρα και της μητέρας των δύο ατόμων που ερωτοτροπούν αντιπροσωπεύουν τους αόρατους νόμους της πατριαρχικής ιδεολογίας σύμφωνα με την οποία ο στόχος της γυναίκας είναι και θα πρέπει να

είναι ο γάμος και του άντρα να προσπαθεί να τον αποφύγει καθώς η πολυγαμικότητα του άνδρα θεωρείται αρετή. Οι συντηρητικές στερεοτυπικές ιδέες της πατριαρχίας μεταφέρονται στα κοινωνικά υποκείμενα από τη νεαρή τους ηλικία, γι' αυτό χρησιμοποιούνται και οι αρχετυπικοί ρόλοι του πατέρα και της μητέρας για να συμβολίσουν αυτές τις κοινωνικές συμβάσεις. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η πατριαρχική ιδεολογία είναι βαθιά ριζωμένη στις συνειδήσεις των υποκειμένων και λειτουργεί ελέγχοντας τη γυναικεία σεξουαλικότητα σε ψυχολογικό επίπεδο όσο και σε κοινωνικό. Το Κορίτσι το οποίο είναι αυτό που κυρίως πολιορκείται από τις επικριτικές απόψεις της φωνής του Πατέρα στο τέλος υποχωρεί λέγοντας χαρακτηριστικά: «Ούτε εγώ βλέπω αποτέλεσμα. Που να χαλαρώσεις με τέτοια πολυκοσμία στο μυαλό!». Οι πατριαρχικές απόψεις που επαναλαμβάνονται στη σκέψη της δεν της επιτρέπουν να απολαύσει τη σεξουαλική πράξη απελευθερωμένη από τα κοινωνικά ταμπού. Σε συμβολικό επίπεδο διαπιστώνουμε πως η γυναικεία επιθυμία καταπιέζεται εξαιτίας της πατριαρχικής ιδεολογίας. Το ίδιο το Κορίτσι δηλώνει πως: «Εγώ θα ήθελα να πηγαίνω στο κρεβάτι σαν να πηγαίνω για παγωτό. Απ' το παγωτό δεν περιμένεις να ζήσεις. Λειώνει, το ξέρεις. Το μόνο που θέλεις είναι να 'ναι γλυκό και δροσερό. Σήμερα γεύση φράουλα, αύριο λεμόνι». Το Κορίτσι έχει επίγνωση πως η σεξουαλική πράξη δεν θα έπρεπε να συνδέεται με τις συντηρητικές κοινωνικές συμβάσεις. Παρομοιάζοντας τη σεξουαλική πράξη με το παγωτό, το Κορίτσι επιθυμεί τη σεξουαλική απελευθέρωση και ικανοποίηση της γυναικείας σεξουαλικής επιθυμίας με διαφορετικούς ερωτικούς συντρόφους («σήμερα γεύση φράουλα, αύριο λεμόνι»), χωρίς συστολές χωρίς όμως να καταφέρνει να απελευθερωθεί από τη φωνή του Πατέρα που επικρατεί στο κεφάλι της και καθοδηγεί τις πράξεις της και τη σεξουαλική της συμπεριφορά.

Διαμάντια και Μπλουζ της Λούλας Αναγνωστάκη (2008)

1^ο Απόσπασμα ²⁵⁸

Γιάγκος: (Ηρεμα, χωρίς εκδικητικότητα, σχεδόν λυπημένα) Όχι τόσο γελοίος όσο εσύ όταν ικέτευες το απόγευμα το Σωτήρη να μη σ' εγκαταλείψει. Τον ικέτευες ναι ή όχι, έπεφτες στα πόδια του ναι ή όχι;

²⁵⁸ Λούλα Αναγνωστάκη, *Θέατρο Τόμος Τρίτος*, Κέδρος, Αθήνα, 2008, σσ. 46-47.

Άννα: (σβησμένα, μελαγχολικά) Ο Σωτήρης- ποιος Σωτήρης. Δεν υπάρχει κανένας με τέτοιο όνομα. (Τσιγάρο)

Γιάγκος: Ήρθε και με βρήκε λίγο πριν γυρίσω. Μου τα είπε όλα-όλα. Μου είπε πως δεν είσαι στα καλά σου και να σε προσέχω. Σκόπευες, λέει, να φύγεις από δω μέσα και να τρέχεις από πίσω του. Φοβόταν για σένα.

Άννα: (Το ίδιο) Όστε έτσι... Ο Σωτήρης. (Μακρινή, μελαγχολική) Φοβόταν ο Σωτήρης. Αχ, Θε μου- Ποτέ δεν είχα τίποτα μαζί του.

Γιάγκος: Μου το είπε κι αυτό. Εσύ, λέει, του κολλούσες σαν τρελή. Τον είχες ερωτευτεί.

Άννα: (Το ίδιο) Εγώ, το Σωτήρη- Πλάκα έκανα. Τον είχα για εκτόνωση. Όταν δεν είχα τι να κάνω. (Παύση) Κάποια ατελείωτα εικοσιτετράωρα. 'Όστε ήρθε και σε βρήκε... (Παύση)

Γιάγκος: Φοβήθηκε πως δεν είσαι στα καλά σου.

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε το διάλογο του αντρώγυνου Άννας - Γιάγκου. Ο Γιάγκος, ο οποίος έχει ήδη εξομολογηθεί στη σύζυγο του Άννα ότι επιθυμεί να πάρει διαζύγιο επειδή ερωτεύτηκε μια άλλη γυναίκα με την οποία θέλει να συζήσει, κατηγορεί την Άννα πως και η ίδια είναι ερωτευμένη με έναν άλλο άντρα, το Σωτήρη, τον οποίο όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Άννα «ικέτευε» να μην την εγκαταλείψει. Η Άννα, παρόλο που είναι μια δυναμική γυναίκα, δείχνει να έρχεται σε αμηχανία με το γεγονός ότι ο σύζυγός της έμαθε για το Σωτήρη και αρνείται πως είναι ερωτευμένη μαζί του περισσότερο εξαιτίας του εγωισμού της παρά λόγω της υποταγής της στην πατριαρχική ιδεολογία που θέλει τη γυναίκα 'πιστή σύζυγο'. Από την απάντησή της στο Γιάγκο «Εγώ, το Σωτήρη- Πλάκα έκανα. Τον είχα για εκτόνωση. Όταν δεν είχα τι να κάνω.» παρατηρούμε πως προσπαθεί να τονίσει τη δική της απόλαυση σε σχέση με το συγκεκριμένο περιστατικό. Η Άννα έχει μια έντονη προσωπικότητα, της αρέσει να διεκδικεί τις επιθυμίες της και να βρίσκεται σε θέση εξουσίας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Σωτήρης πήγε στο σύζυγο της Άννας για να εκμυστηρευθεί τη σεξουαλική έλξη της γυναίκας του προς το πρόσωπό του. Από αυτήν του την πράξη υποδηλώνεται ότι το αντρικό υποκείμενο το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν μπορεί να διαχειριστεί τη γυναικεία σεξουαλικότητα μόνο του απευθύνεται στο πρόσωπο που θεωρεί πιο κατάλληλο σύμφωνα με τα πατριαρχικά δεδομένα να συνετίσει το γυναικείο υποκείμενο και να ελέγξει τη σεξουαλικότητά του: το σύζυγό της. Παρακολουθούμε λοιπόν

τη λειτουργία της πατριαρχικής ιδεολογίας εν δράσει, η οποία ορίζει τις πράξεις των δύο αντρικών υποκειμένων στην προσπάθεια τους να ελέγξουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα.

Το επιχείρημα επίσης πως η Άννα «δεν είναι καλά» στην ψυχική της υγεία το οποίο επαναλαμβάνει ο Γιάγκος τονίζοντάς το δύο φορές, μας θυμίζει τη σύνδεση της γυναικείας σεξουαλικότητας με την τρέλα, όπως είχαμε συναντήσει στο απόσπασμα του «Σκίστε τη Γάτα» της Κωνσταντίνας Βέργου. Η γυναικεία τρέλα συνδέεται για άλλη μια φορά με τη γυναικεία σεξουαλικότητα αλλά σε αυτήν την περίπτωση με τη γυναικεία επιθυμία και όχι με τη γυναικεία αποχή. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η γυναίκα που επιθυμεί κάποιον πάρα πολύ χαρακτηρίζεται πως «δεν είναι στα καλά της» ακριβώς όπως και η γυναίκα που δεν επιθυμεί σεξουαλικά κανέναν. Χαρακτηριστικό και των δύο ειδών γυναίκας είναι η ενεργητικότητα σε σχέση με τη σεξουαλικότητά τους. Οι γυναίκες που επιθυμούν σεξουαλικά ένα ή περισσότερα αντρικά υποκείμενα ή που δεν επιθυμούν καθόλου παίρνουν μια ενεργητική στάση σε σχέση με τη σεξουαλική τους επιθυμία ορίζοντας και ελέγχοντας οι ίδιες τη σεξουαλικότητά τους. Οι συγκεκριμένες γυναίκες ξεφεύγουν από το στερεοτυπικό πατριαρχικό πρότυπο που θέλει τη γυναίκα να υιοθετεί την παθητική στάση του «ωραίου αντικειμένου» που υποβάλλεται στο 'βλέμμα' των αντρικών υποκειμένων που μπορούν να την επιθυμούν ή να την απορρίπτουν. Ως εκ τούτου συμπεραίνουμε πως ο δυναμισμός της Άννας ξεφεύγει από τα πατριαρχικά μοντέλα και η στάση που υιοθετεί λειτουργεί απειλητικά προς αυτό.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Σε αυτό το μέρος της διατριβής θα βασιστούμε στα πορίσματα της εμπειρικής έρευνας ώστε να συνθέσουμε τα γενικά συμπεράσματα ρίχνοντας φως στα ζητήματα που αφορούν την αναπαράσταση του φύλου στη σύγχρονη ελληνική γυναικεία δραματουργία. Η ποικιλία, πολυσυνθετότητα και αμφισημία των θεμάτων που διαμορφώνουν το λόγο περί φύλου στα έργα των σύγχρονων Ελληνίδων δραματουργών κατέστησαν το συγκεκριμένο εγχείρημα αρκετά δύσκολο. Οι ανωτέρω λόγοι είχαν παρουσιαστεί ήδη από την ανάλυση του εμπειρικού υλικού και είχαν δημιουργήσει αντίστοιχη δυσκολία στη δομή της ανάλυσης μας. Καθώς στην ανάλυσή μας επιλέξαμε να μιλήσουμε για την κάθε θεματική ξεχωριστά ανά θεατρικό έργο ώστε να καλύψουμε το ευρύ φάσμα των ζητημάτων που εμπεριέχονται σε αυτά, σε αυτό το μέρος κρίνουμε σκόπιμο να μιλήσουμε συνολικά για τα έργα ανά θεματική ενότητα ώστε να προσφέρουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για την υπό διερεύνηση θεματολογία μας.

Όπως διαφαίνεται από το τέταρτο κεφάλαιο της διατριβής, τα ζητήματα που θέτουν οι δέκα (10) επιλεγμένες σύγχρονες Ελληνίδες δραματουργοί στα έργα τους που ως κύρια θεματική τους έχουν επιλέξει τη γυναίκα αναδεικνύουν τη δραματουργική παραγωγή και κατ' επέκταση το θέατρο ως ένα πρόσφορο μέσο έκφρασης και προβληματισμού που αντανakλά αλλά και αναπαράγει τις αντιφάσεις της σύγχρονης ελληνικής κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας και τον ιδεολογικό της προσανατολισμό σε σχέση με την ιδεολογία του φύλου. Την ίδια στιγμή θεωρούμε ότι ο λόγος των σύγχρονων Ελληνίδων δραματουργών φέρει ως επί το πλείστον ιδεολογική ενότητα και εσωτερική συνοχή στις αντιλήψεις που αφορούν τους ρόλους των δύο φύλων, τις μεταξύ τους σχέσεις εξουσίας καθώς και τα πρότυπα, στερεότυπα και προκαταλήψεις που προβάλλονται στα έργα τους με ελάχιστες εξαιρέσεις. Κύριος στόχος του συγκεκριμένου κεφαλαίου είναι να γίνει η συνολική αποτίμηση της ιδεολογίας του φύλου που παράγεται και αναπαράγεται στη σύγχρονη

ελληνική γυναικεία δραματολογία και να συνδεθεί με τις σύγχρονες φεμινιστικές και μεταφεμινιστικές θεωρίες του θεωρητικού μας πλαισίου. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να υπενθυμίσουμε πως τα θεατρικά έργα δεν κρίνονται με βάση την καλλιτεχνική τους αξία, αλλά με βάση την ιδεολογική και πολιτική τους διάσταση.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει και στο εισαγωγικό μας κεφάλαιο στην παρούσα διατριβή δεν πραγματευόμαστε τα θεατρικά έργα ως κάτοπτρα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, αλλά συνδέοντάς τα με αυτήν, εξετάζουμε τις προσωπικές αντιλήψεις, προσδοκίες, προβληματισμούς και επιθυμίες των δημιουργών τους ως κοινωνικοπολιτισμικά προϊόντα της. Η έμφαση που δόθηκε στον τρόπο με τον οποίο πραγματεύονται οι σύγχρονες Ελληνίδες γυναίκες δραματουργοί την αναπαράσταση γυναικών και ανδρών αποσκοπούσε στο να εντοπιστεί, όσο πιο διεξοδικά γίνεται, η ιδεολογία που έχουν υιοθετήσει και προβάλλουν συνειδητά σε σχέση με το φύλο καθώς επίσης και ο βαθμός στον οποίον αυτή η ιδεολογία νομιμοποιεί ή αμφισβητεί τους στερεοτυπικούς ρόλους του φύλου της πατριαρχικής ιδεολογίας, καθώς και τις άνισες σχέσεις κυριαρχίας των δύο φύλων που αυτή αναπαράγει. Η ανάλυση λόγου, η οποία επιλέχτηκε ως μεθοδολογία στην παρούσα διατριβή, κρίθηκε ως η πιο κατάλληλη μέθοδος ώστε να αναδείξει με σαφήνεια και λεπτομέρεια την ποικιλία των πολυσύνθετων ζητημάτων που τίθενται και να τα συνδέσει με τη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική ελληνική πραγματικότητα στην οποία είναι ριζωμένα. Τελικός μας στόχος είναι να αποκαλύψουμε την ιδεολογία που περιβάλλει το φύλο και τις πολιτικές διαστάσεις που λαμβάνει σε μια κατηγορία κοινωνικών υποκειμένων, τις γυναίκες δραματουργούς, οι οποίες ιστορικά είχαν αποκλειστεί από το δημόσιο λόγο και μέσα από τις σύγχρονες φωνές τους, να ανασυνθέσουμε την ελληνική κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα από τη γυναικεία οπτική.

Η αναπαράσταση των δύο φύλων στην οικογένεια

Όπως προκύπτει από την ανάλυση του εμπειρικού υλικού στη θεματική οικογένεια, η οικογενειακή δομή που απεικονίζεται στην πλειονότητα των θεατρικών έργων αντιπροσωπεύει το παραδοσιακό μοντέλο της μέσης πυρηνικής οικογένειας, παιδοκεντρικού τύπου, με το

ρόλο της μητέρας ως τροφού και πρωταρχική της ιδιότητα τη φροντίδα του συζύγου και την ανατροφή των παιδιών. Η έννοια της μητρότητας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις υποχρεώσεις του νοικοκυριού. Η μορφή του πατέρα συνδέεται με το ρόλο του κουβαλητή με κύρια υποχρέωσή του την οικονομική εξασφάλιση των μελών της οικογένειας. Πρωταρχική ενασχόληση της μητέρας είναι, στην ιδιωτική σφαίρα, η ενασχόλησή της με τις οικιακές εργασίες, είτε εργάζεται ταυτόχρονα σε κάποια έμμισθη εργασία είτε όχι, ενώ ο κύριος τόπος δράσης του πατέρα λαμβάνει χώρα στη δημόσια σφαίρα. Επιπλέον, οι ανωτέρω ‘οικογενειακές’ υποχρεώσεις της μητέρας συνδέονται με μια ιδιαίτερης σημασίας ηθική διάσταση, η οποία λειτουργεί δεσμευτικά περιορίζοντας σημαντικά το πεδίο δράσης και τις επιλογές των γυναικείων υποκειμένων. Επικρατεί λοιπόν, ως επί το πλείστον, ο παραδοσιακός, κατά φύλο, διαχωρισμός των ρόλων των δύο φύλων που ανακλά και αναπαράγει το πατριαρχικό δίπολο των στερεοτυπικών κανονικοτήτων.

Εξαιρέσεις αποτελούν τα έργα «Lesbian Blues» της Χριστιάνας Λαμπρινίδη και «Δυο Κοπέλες...Μόνες» της Μέλπω Ζαρόκωστα. Στα δύο αυτά έργα παρουσιάζονται εναλλακτικές οικογενειακές δομές με αντίστοιχες αντιλήψεις που τις περιβάλλουν. Στο «Lesbian Blues» προβάλλονται απόψεις που καταδεικνύουν την καταπίεση που επιβάλλεται στη γυναίκα από το πατριαρχικό μοντέλο της οικογένειας και την απελευθέρωσή του από αυτό μέσω της γυναικείας ομοφυλοφιλίας και συμβίωσης. Στο «Δύο Κοπέλες...Μόνες» αναπαρίσταται ένα μοντέλο μονογονεϊκής οικογένειας, στην οποία κυριαρχεί μια εναλλακτική εικόνα μητρότητας αποδεσμευμένη από τις στερεοτυπικές πατριαρχικές αντιλήψεις.

Στην πλειονότητα όμως των έργων παρατηρούμε ότι επικρατεί έντονος προβληματισμός γύρω από τη γυναικεία καταπίεση που εμπεριέχεται στο παραδοσιακό πατριαρχικό οικογενειακό μοντέλο ακόμα και αν δεν ξεφεύγει από την παραδοσιακή απεικόνισή του. Οι γυναίκες δραματουργοί είτε με σαρκαστική είτε με δραματική διάθεση απεικονίζουν τις ποικίλες συνέπειες που απορρέουν από το συγκεκριμένο οικογενειακό μοντέλο και καταπιέζουν, ως επί το πλείστον, το γυναικείο φύλο αλλά σε μερικές περιπτώσεις και το ανδρικό. Έμφαση δίνεται στον άνισο καταμερισμό της εργασίας εντός της οικογένειας και στο διπλό φόρτο εργασίας που αναγκάζονται να αναλάβουν οι γυναίκες, οι οποίες ακόμα και εάν είναι εργαζόμενες, φέρουν την ευθύνη του νοικοκυριού. Επιμέρους ζητήματα που τίθενται στα έργα σε σχέση με τη θεματική οικογένεια και το φύλο συμπεριλαμβάνουν τη

σεξουαλική παρενόχληση στην οικογενειακή εστία, την ενδοοικογενειακή βία και κακοποίηση, τον εξαναγκασμό σε έκτρωση και το διαζύγιο.

Η σύγχρονη ελληνική γυναικεία δραματουργία, παρόλο που δεν κατορθώνει στην πλειονότητά της να ανατρέψει τα πατριαρχικά οικογενειακά πρότυπα, τα αμφισβητεί και τα καταδικάζει προβάλλοντας τη δυσμενή θέση της γυναίκας που απορρέει από αυτά. Οι σύγχρονες Ελληνίδες δραματουργοί αναπαράγουν στα έργα τους το μύθο της μητρότητας, συνδέοντας τη βιολογία με την ιδεολογία και σηματοδοτώντας τον εγκλωβισμό τους στην πατριαρχική αντίληψη της κοινωνικής μητρότητας ως βιολογικής αναγκαιότητας και όχι ως πολιτικής κατασκευής, όπως έχουν αναδείξει οι σύγχρονες μεταφεμινιστικές θεωρίες. Η εικόνα της οικογένειας που σκιαγραφούν οι σύγχρονες Ελληνίδες δραματουργοί στα έργα τους αντανακλά τη νεοελληνική πραγματικότητα και ανταποκρίνεται στα ευρήματα σύγχρονων μελετών που αφορούν την οικογενειακή δομή. Επίσης, τα επιμέρους θέματα που πραγματεύονται αποτελούν σύγχρονα φαινόμενα που συνήθως παραμένουν κρυμμένα στα ενδότερα της εκάστοτε κοινωνίας και αποσιωπούνται καθώς αποτελούν θέματα ταμπού.

Η αναπαράσταση των δυο φύλων στην εργασία

Στη θεματική ενότητα που αφορά τους ρόλους των δύο φύλων στην εργασία παρατηρούμε επίσης την επικράτηση των πατριαρχικών προτύπων. Τα επαγγέλματα στα οποία απεικονίζονται να απασχολούνται τα δύο φύλα στα έργα διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: στα «ανδρικά» και στα «γυναικεία» τα οποία ανακλούν τις προδιαγραφές του 'κάθετου' και 'οριζόντιου' επαγγελματικού προσανατολισμού. Ως εκ τούτου, παρατηρούμε ότι οι ηρωίδες των έργων κυριαρχούν σε επαγγέλματα που σχετίζονται με την εξωτερική εμφάνιση και την ομορφιά όπως 'φωτομοντέλο', 'ηθοποιός', 'τραγουδίστρια', 'πορνοστάρ' και 'κομμώτρια', επαγγέλματα που είναι σχετικά με την εκπαίδευση και τη συμβουλευτική και που αποτελούν μια κοινωνική προέκταση της μητρότητας όπως 'δασκάλα' και 'ψυχίατρος' και τέλος επαγγέλματα που συνδέονται με τη φροντίδα και την καθαριότητα επίσης άμεσα συνδεμένα με την πατριαρχική έννοια της μητρότητας όπως 'αδερφή σε μοναστήρι' και 'καθαρίστρια'. Επίσης υπάρχει ένα ποσοστό γυναικών που απεικονίζεται να

ασχολείται μόνο με τα οικιακά, καθώς και η πλειονότητα των γυναικών που απασχολούνται σε έμμισθη εξωτερική εργασία επιβαρύνονται επίσης και με τις δουλειές του νοικοκυριού. Οι άντρες των έργων αναπαρίστανται να απασχολούνται με κατεξοχήν ‘ανδρικά’ επαγγέλματα που έχουν κύρος και μεγαλύτερες οικονομικές αποδοχές σε σχέση με τα αντίστοιχα γυναικεία επαγγέλματα όπως ‘εργοστασίαρχης’ και ‘ιδιοκτήτης ιδιωτικής εταιρείας’. Επίσης, εμφανίζονται να ασκούν επαγγέλματα που σχετίζονται με κλάδους που απαιτείται σωματική δύναμη όπως ‘εργάτης’, ‘αστυνόμος’ και ‘στρατιωτικός’. Ο μοναδικός ομοφυλόφιλος άνδρας που απεικονίζεται απασχολείται με ένα καθαρά ‘γυναικείο’ επάγγελμα, αυτό του μακιγιέρ, σηματοδοτώντας τις πατριαρχικές αντιλήψεις που κυριαρχούν, οι οποίες συνδέουν την ανδρική ομοφυλοφιλία με τη σφαίρα της θηλυκότητας.

Εξαιρέσεις αποτελούν οι ηρωίδες της Ζαρόκωστα, Βέργου και Τσοπανάκη οι οποίες παρουσιάζονται να κατέχουν θέσεις εργασίας που αντιστοιχούν στην ‘ανδρική’ σφαίρα επαγγελμάτων. Η Μάνα στο «Σκίστε τη Γάτα» αναπαρίσταται να εκτελεί με μεγάλη επιτυχία τα εργασιακά καθήκοντα του φύλακα εργοστασίου και μάλιστα βραβεύεται για την ‘ανδρεία’ της, δημιουργώντας ένα ρήγμα ενάντια στις πατριαρχικές και σεξιστικές αντιλήψεις του κατά φύλο διαχωρισμού της εργασίας. Η ιδιοκτήτρια ραδιοφωνικού σταθμού και ραδιοφωνική παραγωγός Αντιγόνη του θεατρικού «Δύο Κοπέλες... Μόνες» αποτελεί μια επαναστατική φωνή, η οποία διαμορφώνοντας τη δική της εναλλακτική εργασιακή πραγματικότητα, δημιουργεί νέα γυναικεία εργασιακά πρότυπα που έμπρακτα αμφισβητούν και καταρρίπτουν το πατριαρχικό μοντέλο εργασίας. Στα ίδια εναλλακτικά πλαίσια κινείται και η σκιαγράφηση της ιδιοκτήτριας γραφείου κηδειών Ρένας στο «Κορίτσι... Γυναίκα... Ερωμένη... Μαμά», η οποία ανατρέπει τα πρότυπα των στερεοτυπικών κανονικοτήτων που συνδέουν τη γυναίκα με την ευαισθησία και το συναισθηματισμό, αποδεικνύοντας ότι μια γυναίκα μπορεί να είναι επιτυχημένη επαγγελματίας σε ένα ανταγωνιστικό καπιταλιστικό περιβάλλον που χρειάζεται ψυχραιμία, ωμότητα και στυγνό επαγγελματισμό. Τέλος η διευθύντρια πολιτικού γραφείου Αντριάννα στο «Κορίτσι... Γυναίκα... Ερωμένη... Μαμά» αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των νέων εργασιακών δεδομένων της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας, αντανakλώντας το άνοιγμα δυνατοτήτων καθώς και την επιτυχημένη πορεία των γυναικών σε επαγγέλματα με κύρος και εξουσία.

Τέλος όπως διαπιστώσαμε και στην ενότητα με θεματική την οικογένεια στην πλειοψηφία των έργων επικρατεί ο άνισος καταμερισμός της εργασίας μεταξύ των δύο φύλων. Η άμισθη οικιακή εργασία θεωρείται δεδομένη υποχρέωση των γυναικών, οι οποίες έρχονται σε ποικίλες περιπτώσεις αντιμέτωπες με το δίλημμα καριέρα ή οικογένεια, καθώς οι πατριαρχικές δομές της νεοελληνικής κοινωνίας καθιστούν ασύμβατο και σχεδόν αδύνατο το συνδυασμό των δυο. Ο υπερβολικός φόρτος εργασίας είναι ένα από τα κύρια ζητήματα που επαναλαμβάνονται σε διαφορετικές μορφές στην πλειονότητα των έργων του corpus. Τέλος τίθεται το θέμα των διακρίσεων και του σεξισμού που υφίστανται οι γυναίκες εξαιτίας του φύλου τους στον επαγγελματικό στίβο στη διεκδίκηση κάποιας θέσης που θεωρείται ‘ανδρική’.

Αναπαράσταση του φύλου και σεξουαλικότητα

Στη θεματική ενότητα που αφορά την αναπαράσταση του φύλου σε σχέση με τη σεξουαλικότητα η πρώτη μας διαπίστωση είναι ότι η πλειονότητα των έργων απεικονίζει την ετεροφυλοφιλική κανονιστική σεξουαλικότητα των κοινωνικών υποκειμένων που σκιαγραφούνται. Στα έργα επικρατούν επίσης οι έμφυλες κατασκευές της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας, όπως προσδιορίζονται σύμφωνα με τα πρότυπα της πατριαρχικής ιδεολογίας.

Στο στόχαστρο του γυναικείου προβληματισμού που αφορά τη σεξουαλικότητα τίθενται θέματα που αφορούν την ενδοοικογενειακή σεξουαλική παρενόχληση, την κακοποίηση και το βιασμό.

Στα έργα καυτηριάζεται η πατριαρχική νοοτροπία και η πρακτική σύναψης γάμου ανάμεσα σε ζευγάρια που έχουν σημαντική διαφορά ηλικίας, με τον άντρα να είναι μεγαλύτερος από τη γυναίκα. Παρουσιάζεται επίσης ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας είτε από άντρες είτε από γυναίκες που έχουν ενστερνιστεί την πατριαρχική συντηρητική ιδεολογία. Τέλος υπάρχουν κατ’ επανάληψη αναφορές στη σύνδεση της τρέλας με τη γυναικεία σεξουαλικότητα είτε αυτή συνδέεται με την αποχή των γυναικών από τη σεξουαλική δραστηριότητα είτε με την έκδηλη επιθυμία τους.

Εναλλακτικές απεικονίσεις της σεξουαλικότητας παρουσιάζονται στα έργα της Λαμπρινίδη, της Εξάρχου και της Διβάνη. Το «Lesbian Blues» πραγματεύεται τη γυναικεία ομοφυλοφυλία αναπαριστώντας μια νέα εικόνα της γυναικείας ομοφυλόφιλης σεξουαλικής

ταυτότητας, απαλλαγμένη από τις στερεοτυπικές αντιλήψεις και πρακτικές της πατριαρχίας. Οι έντονες αντιδράσεις που προκλήθηκαν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων του έργου, αλλά και οι επαναλαμβανόμενες απορρίψεις για την έκδοσή του από πολλούς εκδοτικούς οίκους λόγω της θεματολογίας του φανερώνουν το βαθύ συντηρητισμό που επικρατεί στη σύγχρονη νεοελληνική κοινωνία σε σχέση με την ομοφυλοφιλία. Το «Ονομάζομαι... γυναίκα» σκιαγραφεί τη γυναικεία σεξουαλική επιθυμία στις ποικίλες εκφάνσεις και διαστάσεις της συμπεριλαμβανομένων και θεμάτων ταμπού όπως η σεξουαλικότητα στην τρίτη ηλικία. Τέλος οι πρωταγωνίστριες της Διβάνη καυτηριάζουν με το χιούμορ τους τις πατριαρχικές αντιλήψεις και νοοτροπίες οι οποίες λειτουργούν εις βάρος του γυναικείου φύλου και οδηγούν στην καταπίεσή του.

Ανακεφαλαίωση

Η προσέγγιση της προβληματικής που αναπτύσσεται γύρω από την αναπαράσταση του φύλου στο περιεχόμενο των έργων σύγχρονων Ελληνίδων δραματουργών είχε ως κύριο στόχο να αναδείξει, μέσα από το λόγο των ίδιων των γυναικών, την ιδεολογική και πολιτική τους διάσταση. Τα στοιχεία που αναδύονται από την ανάλυση του εμπειρικού υλικού της έρευνας προβάλλουν στην πλειονότητά τους τα κανονιστικά πρότυπα της πατριαρχικής ιδεολογίας λειτουργώντας ως καθρέφτης των αντιλήψεων που επικρατούν στη νεοελληνική κοινωνία. Παρόλο που θα αναμέναμε ή και θα επιθυμούσαμε ο θεατρικός λόγος των γυναικών «μέσα από την ελευθερία που προσφέρει η λογοτεχνία να παραβιάσει έστω και προσωρινά, τις αλυσίδες της κυρίαρχης ιδεολογίας επιφέροντας μια προσωρινή αναστολή της ιδεολογίας και μια προσωρινή απελευθέρωση από τους μηχανισμούς της»²⁵⁹, η γυναικεία δραματουργία δεν κατορθώνει να ξεφύγει από το δίχτυ του ρεαλισμού και τα ανδροκρατικά γλωσσικά πρότυπα που την παγιεύουν στην παραγωγή και αναπαραγωγή στερεοτυπικών μοντέλων. Ωστόσο τα έργα θέτουν κοινούς προβληματισμούς γύρω από τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν καθώς και τις διακρίσεις που υφίστανται οι γυναίκες εξαιτίας του φύλου τους.

²⁵⁹ Χριστίνα Κωνσταντινίδου, *Η αναπαράσταση του κατά φύλο καταμερισμού της εργασίας στον αθηναϊκό τύπο*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1997, σσ. 38-39.

Στην εξετασθείσα χρονολογική περίοδο (1980-2008) παρατηρήθηκαν μικρές ιδεολογικές διαφοροποιήσεις στις αντιλήψεις και τα πρότυπα που επικρατούν στην πλειοψηφία των έργων. Αυτό συνάδει με τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, η οποία, όπως έχουμε προαναφέρει, πέρασε από μια προφεμινιστική σε μια μεταφεμινιστική περίοδο με νομοθετικές και θεσμικές ρυθμίσεις υπέρ της ισότητας των δύο φύλων που της προσφέρθηκαν από την ένταξη της στην Ευρωπαϊκή Ένωση και όχι από τους κοινωνικούς αγώνες των γυναικών. Απόρροια του συγκεκριμένου γεγονότος είναι η τεράστια ιδεολογική απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στη σύγχρονη αγγλοσαξωνική και γαλλική φεμινιστική σκέψη και τη γυναικεία ελληνική πραγματικότητα, η οποία ανακλάται στα, κατά την πλειοψηφία τους, ρεαλιστικά έργα των γυναικών δραματουργών. Ως εκ τούτου, παρόλο που τα έργα δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ρηξικέλευθα σύμφωνα με τις σύγχρονες μεταφεμινιστικές θεωρίες της «γυναικείας γραφής», αυτό δε μειώνει την αξία τους, καθώς οι σύγχρονες γυναίκες δραματουργοί καταδεικνύουν ζητήματα άνισης μεταχείρισης και διακρίσεων που, στις συνειδήσεις των έμφυλων υποκειμένων της νεοελληνικής πραγματικότητας, θεωρούνταν δεδομένα ως η φυσική τάξη των πραγμάτων. Το μικρό ποσοστό έργων που αποτελεί εξαίρεση και παρουσιάζει μια εναλλακτική οπτική της έμφυλης πραγματικότητας απαλλαγμένη από τις στερεοτυπικές κανονικότητες της πατριαρχίας, έτυχαν αρνητικής υποδοχής και προκάλεσαν έντονες αντιδράσεις με συνέπεια να περιθωριοποιηθούν και να ‘αορατοποιηθούν’.

Η ιστορική επισκόπηση της γυναικείας δραματουργίας στην Ελλάδα παρουσίασε το ίδιο φαινόμενο ‘αορατοποίησης’ με την έντονη απουσία της καταγραφής της από θεατρικά αρχεία, μελέτες και βιβλιοθήκες. Θεωρούμε πως η παρούσα διατριβή συμβάλλει σημαντικά σε μια πρώτη ολοκληρωμένη καταγραφή του τοπίου της ιστορίας της ελληνικής γυναικείας δραματουργίας από τις απαρχές του νεοελληνικού κράτους μέχρι και το 2008. Επίσης αποτελεί μια πρώτη αποτίμηση του ιδεολογικού λόγου των γυναικών που, με λιγοστές εξαιρέσεις, έχουν παραμείνει στις παρυφές του δραματουργικού κανόνα. Η μελέτη της ιστορίας της γυναικείας δραματουργίας, καθώς και η συγκριτική έρευνα της αναπαράστασης του φύλου σε γυναικεία και ανδρικά έργα της ελληνικής δραματουργίας αποτελούν ένα πολύ πρόσφορο πεδίο μελέτης που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Ευελπιστούμε η παρούσα

διατριβή να αποτελέσει έναυσμα για νέες μελέτες με θέμα την πολυσύνθετη και πολυδιάστατη προβληματική της έμφυλης αναπαράστασης και της γυναικείας δραματουργικής παραγωγής, καθώς τα ζητήματα αυτά έχουν άμεσο αντίκτυπο στη διαμόρφωση της ταυτότητας των σύγχρονων κοινωνικών υποκειμένων και κατ' επέκταση στη δημιουργία μιας πιο αξιοκρατικής και ισότιμης κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας στην Ελλάδα.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ

Α. Τα έργα κατά δραματουργό

Η συγκεκριμένη καταγραφή συμπεριλαμβάνει όλους τους τίτλους θεατρικών έργων, συμπεριλαμβανόμενων των ανέκδοτων και αχρονολόγητων, των ελληνίδων γυναικών δραματουργών που συνέγραψαν από τις απαρχές του νεοσύστατου ελληνικού κράτους έως και το έτος 2008. Δεν συμπεριλαμβάνονται οι δραματουργοί που έγραψαν μόνον παιδικό θέατρο.

Αγγελοπούλου-Δρακοπούλου Ολυμπία

Αδελαΐς. Δράμα, [Βραβείο σε διαγωνισμό *Νέας Εστίας*], 1929.

Αδαμίδου Σοφία, (Κοζάνη)

Σωτηρία με λένε. Αθήνα, Πρόγραμμα θεατρικής εταιρίας Στοά, 2007-2008.

Αλέξη Νίνα, (Γερμανία)

Ανάσταση αγάπης. Αθήνα, Δωδώνη, 2003.

Γυναίκες σε Κόκκινο Φόντο. Αθήνα, Δωδώνη, 2005.

Αλεξίου Έλλη, (Ηράκλειο Κρήτης 1894-Αθήνα 1988)

Μια μέρα στο Γυμνάσιο. Δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Γεροντής, 1973.

Έτσι κάηκε το δάσος. Μόνο από αγάπη. Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.

Αλεξίου-Καζαντζάκη Γαλάτεια, (Ηράκλειο Κρήτης 1881-Αθήνα 1962)

Ο άρχοντας ο Μαυριανός κι η αδελφή του. Αθήνα, (χ.ο.) 1919.

Τη νύχτα τ' άη Γιάννη κι' άλλα δράματα. Αθήναι, Ελευθερουδάκης 1921.

Μέσα στους τίμιους. Αθήνα, Τα Παρασκήνια. Β 7- 10, 1925.

Παιδικό θέατρο. Αθήνα, Ζηκάκης, 1929.

Αυλαία. Αθήνα, Δίφρος, 1958.

Καζαντζάκη Γαλάτεια, (Γεωργοπούλου Βαρβάρα, Πετράκου Κυριακή), «*Πειο ευγενικός*. Το πρώτο θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Παράβασις*. 2002, σσ. 221-251.

Αλφιώτη Ρ.

Οικογενειακή Ραψωδία, Μονόπρακτο, Δύο εικόνες, Αθήνα, 1973.

Αμολοχίτου-Βλαχάκη Αγλαΐα

Τρία μονόπρακτα (Ο Κάκτος, Ασκήσεις μιας μπαλαρίνας, Τα τρία ψέματα), Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1990.

Θεατρικά μονόπρακτα. (Ένα Κομμάτι γη και μία βαλίτσα, Ο Κάκτος, Ασκήσεις μιας μπαλαρίνας.), Αθήνα, Γκοβόστης, 1993.

Αναγνωστάκη Λούλα, (Θεσσαλονίκη)

Η συναναστροφή. [Εθνικό θέατρο], 1967.

Η πόλη. Αθήνα, Κέδρος, 1971.

Αντόνιο ή το μήνυμα. Αθήνα, Κέδρος, 1971.

Η διανυκτέρευση, Η πόλη, Η παρέλαση. Αθήνα, Κέδρος, 1999.

Θέατρο, Τόμος Α΄: «Η Νίκη, Ο Ουρανός Κατακόκκινος, Σ'εσάς που με ακούτε.», Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2007.

Θέατρο Τόμος Β΄ «Ο ήχος του όπλου.», Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2007.

Θέατρο Τόμος Γ΄ «Διαμάντια και μπλουζ, Το ταξίδι μακριά.». Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2008.

Θέατρο Τόμος Τέταρτος «Η Κασέτα.», Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2009.

Αναγνωστοπούλου Ντόρα

Η θεία με το κόκκινο τριαντάφυλλο. 1978.

Επιτέλους μόνοι Κατερίνα. κωμωδία, 1980.

Σία η φεμινίστρια. Κωμωδία, 1984.

Η θεία με το κόκκινο τριαντάφυλλο. (χ.ο.).

Ανδριτσάνου Ευαγγελία

Συνομώτες. (Θ.Μ.)

Ο καθαρός Έλιος. [Θέατρο Τόπος Αλλού] Αθήνα, 2001.

Ωραία μήλα! [Θέατρο Εντροπία] Αθήνα, 2005.

Αργυριάδου Χρυσούλα, Ψευδώνυμο: Καρέλλι Ζωή, (Θεσσαλονίκη 1901-1998)

Ο διάβολος και η έβδομη εντολή. Αθήνα, Δίφρος, 1959.

Ικέτιδες. Αθήνα, Δίφρος, 1962.

Σιμωνίς Βασιλόπαις του Βυζαντίου. Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1965.

Ορέστης. Θεσσαλονίκη, Τυπ. Ν. Σάλτος, 1971.

Η Φεβρωνία και ο Άγγελος. Μονόπρακτο, Νέα Πορεία, 1973.

Περιμένοντας τη Μαρίνα. Ρεαλιστικό έργο, (Ανέκδοτο).

Αρκάδη Στέλλα, (Κρήτη)

Τοπία και Σώματα. [Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου], Αθήνα, 1993.

Αυγερινού Ελένη

Στέλλα: Δράμα εις πράξεις πέντε. Εν Αθήναις: τυπ. Α. Κτενά. 1874.

Βαμβουνάκη Μάρω, (Χανιά 1948)

Θεατρικά 1, (Αν είσαι αέρας πήγαινε, Έρημος σε σχήμα τρίγωνο, Τί χρώμα έχει η βροχή;) Αθήνα, Φιλিপπότης, 1994.

Θεατρικά 2, (Μη χωρίζεις ποτέ νύχτα, Χιόνι μέσα σε κλεψύδρα, Μονόπρακτο για ένα τηλέφωνο, Το λεωφορείο των νεκρών εραστών.) Αθήνα, Φιλিপπότης, 1994.

Βαρβέρη-Βάρρα Χρυσούλα Δ.

Φέρετρα πολυτελείας. Κοινωνικό δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, 1965.

Βαρδουλάκη-Νικολάκη Ειρήνη, Ψευδώνυμο: Μανουέλλα

Τον σκότωσα. [Εθνικό θέατρο], 1927.

Θεατρικά έργα. (Σαν τις τρικυμίες του πελάγους, Η φωνή του Γικώνη, Ως να χτυπήσουν οι καμπάνες.), Μονόπρακτα. Αθήναι, Βασιλείου, 1971.

Βασιλειάδου Ροδόπη Π.

Ο σημαιοφόρος. [Βραβείο Καλοκαιρινείου διαγωνισμού], 1939.

Ψυχοπατέρας. Ηπειρωτική ψυχογραφία σε τρεις πράξεις.

Βασιλέλλη Μαρία

Οι ρακοσυλλέκτες. [Χώρος Τέχνης] Αθήνα, 2005.

Βέργου Κωνσταντίνα, (Πάτρα 1950)

Ο γάμος της Αντιγόνης. Αθήνα, Εκδόσεις ΟΕΔΒ, 1983.

Εντός σχεδίου(;) Συλλογικό έργο, Αθήνα, Κέδρος, 1998.

Βέρνου Άννα

Με τα μάτια της αγάπης. Δράμα εις πράξιν, Χαλκίδα.

Βικέλα Ευφροσύνη, (Ιωάννινα 1820)

Η Ευφροσύνη, μελόδραμα πρωτότυπο, Αθήνα, 1876.

Η Ελβίρα, μελόδραμα εις πράξεις πέντε, ποιηθέν εκ των ηθικών διηγημάτων του Φραγκίσκου Σοαβίου-Εν Αθήναις: Τυπ. Νικήτα Πάσσαρη, 1880.

Βιτάλη Λεία, (Αθήνα)

Η Μετακόμιση. Μονόλογος, 1975.

Η Συνομιλία. Μονόλογος, 1976.

Άπαντα τα θεατρικά. (Addio del passato, Αγάπα με! Το Γεύμα, Το μεγάλο παιχνίδι) Τόμος Α΄, Αθήνα, Αιγόκερως, 2008.

Άπαντα τα θεατρικά. (Rock Story, Θηρία στην αποθήκη, Ευάννα, Ροστιμίφ, Τζιν Φιτζ) Τόμος Β΄, Αθήνα, Αιγόκερως, 2010.

Ο ένατος γάμος. Αθήνα, Αιγόκερως, 2011.

Βιοπούλου Νανά

Δεν μας χωρά ο τόπος. Μονόπρακτο, Αθήνα, 1955.

Βογιατζόγλου Στέλλα, (Θεσσαλονίκη 1950-2008)

Ενδοοικογενειακά. [Μετάδοση από ραδιοφωνικό σταθμός Μακεδονίας].

Εντός Σχεδίου (;). Συλλογικό έργο, Αθήνα, Κέδρος, 1998.

Στην υγεία των χαμένων. Αθήνα, Σύγχρονοι Ορίζοντες, 2001.

Τσικλιντάν. (Σε συνεργασία με τη Χριστίνα Χατζηβασιλείου), Αθήνα, Κέδρος, 2006.

Βοϊσκου Ελένη, (Κάϊρο 1921- 2005)

Κόσμοι που δεν χάθηκαν. 1940.

Θεατρικά (Σαίξπηρ και Νόρμα. Επιχειρήσεις, Ο Βάλαρης από την Καλκούτα, Αγρύπνια, Όλα θα τα προλάβουμε, Συνέλευση πολυκατοικίας) Αθήνα, Τυπ. Παπαδόπουλου, 1967.

Άλλα πέντε θεατρικά. Μονόπρακτα (Σουίτα πολυτελείας, Μια εκπομπή που δεν έγινε, Νύχτα, Πολιτικό, Εικασίες) Αθήνα, 1986.

Βοσταντζή Μαίρη

Λέων Καλλέργης, Χρονικό ενός ξεσηκωμού. Παραλλαγή σε παλιό θέμα του Τιμολέοντα Αμπελά, Ηράκλειο Κρήτης, Θέατρο Νέων, 1979.

Βιτσώρη Λιάνα, (Αθήνα)

Αυτός που δεν γεννήθηκε, Θεατρικό έργο σε τέσσερις πράξεις, σκηνές δώδεκα, Αθήνα, 1963.

Βούτση Αθανασία

Διθύραμβος, Θεσσαλονίκη, Νέα Πορεία, 1979.

Μέδουσα, Θεσσαλονίκη, Νέα Πορεία, 1984.

Γαληνού-Σκανδάλη Παρασκευή

Η θυσία των Ψαρών, Δράμα, Αθήνα, Ιωλκός, 1976.

Γάσπαρη Άλκηστις, (1928-2005)

Με τ' αγκάθι στην καρδιά. Αθήνα, Ενωμένοι εκδότες, 1962.

Οι συνυπεύθυνοι. [Στο πρόγραμμα του θεάτρου 'Ορβο], Αθήνα, 1986.

Δύο σκυλιά και μια γάτα. 1998.

Στο δάσος με τις αναπνοές. Δράμα εις δύο πράξεις.

Η πτώση από τον Γαλαζία.

Ρέστια το νησί των σφουγγαράδων.

Γεωργακοπούλου Ρούλα

Η κυρία με τα κρεμμυδάκια. Θεατρική επιθεώρηση. Σε συνεργασία με τη Μαρία Πολενάκη και την Ελένη Καμουλάκου [Θέατρο Θεμέλιο], 1982.

Διανυκτερεύον. 1986.

Στα δροσερά του υπόγειο. Μονόπρακτα, 1992.

Η Προσπερίνα και ο Ναύτης, 2006.

Γεωργοπούλου Ελένη Κ.

Σαλώμη: τριλογία. Αθήνα, Ροδάκης, 1980.

Γιάντσιου-Κανάκη Χρυσή, (Σέρρες 1962)

Μια φορά σε μια αυλή. [Συνεργασία με OKANA].

Τα φτερά της άνοιξης. 1995.

Του χρόνου το αληθές. Δράμα, Αθήνα, Δωδώνη, 1998.

Γιοβάννα (Ψευδώνυμο), βλ. Φάσσου-Καλπαξή Ιωάννα.

Γιοκαρίνη Κούλα

Οι αθώοι ρωτούν, (χ.ο.), Αθήνα, 1963.

Ένας ρομαντικός άγιος, δράμα σε τρεις πράξεις. (χ.ο.), Αθήνα.

Γκασούκα Ελένη, (Αθήνα)

Ηρώες, [Ζυγός] Αθήνα, 2006.

Φουρκέτα, [Θέατρο Εμπορικών], Αθήνα, 2008.

Γλυκιάδου -White Λία, (Βαθύ Σάμου)

Η δύναμη της αγάπης, Ελένη: μουσικοχορευτικό μελόδραμα. Αθήνα, Δωδώνη, 2008.

Γρέγου Μίλλη

Ο κύκλος του τίποτα, θεατρικό τρίπτυχο. (χ.ο.), Αθήνα, 1965.

Δαμιανάκου Βούλα, (Λακωνία 1914)

Νεκρικοί Διάλογοι. Μονόπρακτα. Λαϊκός Λόγος, 1965.

Δανέλλη Τιτίνα, (Αθήνα)

Έρωσ Διατηρητέος... Έως... Αθήνα, Αρμός, 1996.

Δεληγιάννη-Αναστασιάδη Γεωργία, (Σμύρνη)

Ντόνα Ζουάνα. Ιστορικό δράμα σε τρεις πράξεις. Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1974.

Θέατρο (Ηλέκτρα, Μια ιστορία στο Χέντον, Χορός κι ελευθερία.). Αθήνα, Διογένης, 1978.

Η ανακάλυψη. Δράμα σε τρεις πράξεις. Αθήνα, Διογένης, 1983.

Λήμα Κατερίνα

Αυτόπτης Μάρτης. Πρόγραμμα θιάσου Δημιουργοί, 2008.

Διβάνη Λένα, (Βόλος 1955)

Θεατρικά (Η ωραία θυμωμένη, Πεντανόστιμη, Οικογενειακό δίκαιο.), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.

Διοματάρη Ουρανία

Μονόπρακτα με πολλές εικόνες (Η τριλογία του θρύλου: ο βασιλιάς Σκληρίωνας, Ο καμένος πύργος, Της κόρης το γεφύρι. Ο όρκος: Ο μπαρμπαγιώργης ο ...Θεός), Αθήνα, Εστία, 1971.
Η γυναίκα του Πλάτωνα (Αχρονολόγητο).

Δούκα Κωνσταντίνα, (Αθήνα)

Ο δρόμος για τον Άνω Νέο Κόσμο. Μονόπρακτο. (χ.ο.) Αθήνα, 1967.
Μονόπρακτα. (Η σοφία, Ο δρόμος για τον Άνω Νέο Κόσμο, Το παιχνίδι.), Αθήνα, Τυπ. Πρωτόπαπα, 1992.

Δούλκερη Τέσσα

Θεατρικοί Διάλογοι. (Ένα τέλος μια αρχή, μια αισθηματική κωμωδία, Παραμονή Πρωτοχρονιάς.), Θεσσαλονίκη, Studio University Press, 2003.

Ειρήνη η Αθηναία (Ψευδώνυμο), Βλ. Μεγαπάνου Ειρήνη

Εξάρχου Καλλιόπη Στυλιανή

Όταν πέφτουν οι μάσκες. Θεσσαλονίκη, Studio University Press, 2002.
Ονομάζομαι... γυναίκα. Θεσσαλονίκη, Studio University Press, 2005.

Ευσταθιάδη Μαρία, (Αθήνα 1949)

Στο δρόμο μου ένα άγγελος. Θεατρικός μονόλογος, Αθήνα, Κέδρος, 2002.
Ανυπακοή. Θέατρο. Αθήνα, Κέδρος, 2003.
Το Κόκκινο Ξενοδοχείο. Η αδύνατη αναπαράσταση. Αθήνα, Κέδρος, 2008.

Ζαλούχου Anterton Ηλέκτρα, (Μεσολόγγι 1871)

Η δυστυχία του ανδρογύνου, 1939.

Ζαρόκωστα Μέλπω, (Πειραιάς 1933)

Φροντιστήριο Γυναικών. Κωμωδία Ηθών, 1963 (Ανέκδοτο).
Αουφίντερζεν Μανώλη. Κωμωδία, 1991, (Ανέκδοτο).
Συμβιβαστήκαμε, [Εθνικό Θέατρο], 1993.
Δυο κοπέλες μόνες! Αθήνα, Νεφέλη, 1999.
Σπέρα Μπαμπλ. (Ανέκδοτο).
Ερωτοκαυγάδες. (Ανέκδοτο).
Δασκαλάκος. (Ανέκδοτο).
Δυο γυναίκες ένας άντρας. (Ανέκδοτο).
Ο φίλος μου ο Τζο. (Ανέκδοτο).

Ζαχαράκη Στεφανία

Αλτ! Πυροβολώ! Και άλλα δύο μονόπρακτα, Αθήνα, Παρουσίες, 1973.

Ζόγκα Αντιγόνη, (Λατινική Αμερική 1976)

Έλενα Μοράδο- El enamorado, Αθήνα, Κέδρος, 2005.

Ζολώτα Ελίζα, (Τρίκαλα)

Το όστρακο. Θεατρικό δράμα σε τέσσερις πράξεις. Αθήνα, Δωδώνη, 1997.

Φθορά και εξέγερση. Μονόπρακτο, Αθήνα, Δωδώνη, 1997.

Ο θύτης της Αρχαίας Αφροδίτης. Συλλογή αφηγημάτων και θεατρικών, Αθήνα, Δωδώνη, 2008

Ζωγράφου Ευγενία, (Ναύπλιο 1878-1963)

Η Μοναχή. [Θίασος Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου], 1894.

Ο εξιλασμός. [Θέατρο Παράδεισος], 1895.

Η κλεφτοπούλα. [Θέατρο Νεαπόλεως], 1899.

Όταν λείπει το χρήμα. 1908.

Η Τζένυ με το γέλιο της.

Το στοίχημα.

Η Άνοιξη.

Ζωγράφου Λιλή, (Κρήτη 1922-1998)

Τι απόγινε κείνος που ήρθε να βάλει φωτιά. Θέατρο. Αθήνα, 1972.

Τιμή ευκαιρίας για τον Παράδεισο. Αθήνα, Τυπ. Φλώρου, 1972.

Ηγουμενίδου Αριστέα Χ.

Άγγελος και Βιργινία. Δίπρακτον δράμα. Αθήνησι: Τυπ.Α. Κτενά και Σούτσα, 1860.

Θεοδωρίδου Εύη

Η Ελισάβετ της Ζάκυνθος. Θεατρική διασκευή από την "Αυτοβιογραφία" της, Αθήνα, Δωδώνη, 2008.

Θρύλος Αλκης (Ψευδώνυμο), βλ. Νεγρεπόντη-Ουράνη Ελένη

Ιακωβίδη-Πατρικίου Λιλή, (Αθήνα 1900 – 1985)

Εύκολα θύματα. Αθήνα, 1937.

Τα κορίτσια. Αθήνα, 1938.

Αγγελίνα. Αθήνα, 1943.

Υπάρχουν δρόμοι για όλους. Αθήνα, 1963.

Ο δαίμονας. Αθήνα, 1970.

Η κυρία Σούρτα – Φέρτα. Κοινωνική σάτιρα. Αθήνα, Διογένης, 1981. (Στη σειρά

Νεοελληνικό Θέατρο).

Θέατρο. Τόμος πρώτος. Αθήνα, Διογένης, 1978. (Στη σειρά Νεοελληνικό Θέατρο).

Ιωαννίδου Καρίνα, (Θεσσαλονίκη 1959)

Η περιπέτεια μιας σφραγίδας. 1985.

Σκίστε τη γάτα. 1987.

Η υπόθεση σηκώνει τσιγάρο.

Η καλύτερη μαμά είναι... ο μπαμπάς μου.

Στάνη Στόρν.

KOYKOY land.

Top less Hamlet.

Τζοκόντα vs Ντα Βίντσι. 2010.

Ιωάννου Δώρα

Ένα διαμάντι στο βούρκο. Κοινωνικό δράμα σε τρεις πράξεις.

Καϊρή Ευανθία, (Άνδρος 1799- μετά το 1866)

Νικήρατος. Δράμα εις τρεις πράξεις, Ναύπλιο, 1826.

Καλαϊτζή-Οφλίδη Λένα, (Θεσσαλονίκη)

Η Φουρφούρα και τ' αηδόνη. Παιδικό, 1988.

Καραγκιόζικα της Θεσσαλονίκης. 1996.

Τρία για την Τροία. 2001.

Κατωκοσμικοί Λέσχη Ψυχών.

Βγάλτε τις πανοπλίες. (Σε συνεργασία με το Σίμο Οφλίδη).

Οι Διόσκουροι: Σαβιμεε...Ουβαλααα...ή η ωραία Ελένη στα τείχη. Δράμα σε δυο πράξεις.

Καλλία Ελένη

Η υποψία. Αθήνα, 1986.

Καλοστύπη Ξανθίπη

Κόρη του Ιεφθάε. Δραματικόν έμμετρον. (Αχρονολόγητο).

Καμπούρογλου (Καμπουράκη) Αντωνούσα, (εκ Χανίων Κρήτης)

Γεώργιος Παπαδάκης. Τραγωδία εις πράξεις πέντε διηρημένη, ποίημα εκ της τυπογραφίας Κ. Αντωνιάδου, εν Αθήναις 1847.

Λάμπρω. Τραγωδία εις πράξεις πέντε, ποίημα, Τύποις Ελληνικών χρονικών, εν Μεσολογγίω 1861.

Η έξοδος του Μεσολογγίου. Τραγωδία εις πράξεις πέντε, εκ του Τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού, εν Αθήναις 1875.

Κανακάκη Ειρήνη

7 συγγραφείς κάνουν βαρελάκια στους τάφους τους, παρωδίααα! [Θέατρο Εντροπία, Θεατρική ομάδα Πορφύρα], Αθήνα, 2008.

Κανάκη Δεληγιαννάκη Φαίδρα, (Κρήτη 1898 - 1963)

Στον παρθενώνα δόκιμη καλόγρια. Χανιά, Εμ. Πετράκης, 1951.

Η Απαγωγή του Κράϊπε. Χανιά, Εμ. Πετράκης, 1952.

Μια δάφνη στη Μεσόγειο αιματοποτισμένη. Χανιά, Εμ. Πετράκης, 1955.

Ο Μίνως. (Ανέκδοτο).

Κανδρεβιώτου Χαρά

Το πλευρό του Αδάμ. [Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος], 1987.

Καρατζά Ελένη Σ.

Το τίμημα του χρέους. Η επανάσταση στην Ύδρα. Ιστορικό δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, 1970.

Θέατρο τον καιρό της κατοχής. Ανεμομαζώματα, Αθήνα, 1972.

Θέατρο II, Τον καιρό των τριάκοντα. Κωμωδία σε πέντε εικόνες, έναν πρόλογο κι ένα ιντερμέδιο.

Η τιμή πρώτα. Μονόπρακτο, Αθήνα, Ελληνικό βιβλίο, 1987.

Παιδικό θέατρο. Αθήνα, Ελληνικό βιβλίο, 1987.

Καρδασοπούλου Αργυρώ

Ο δάσκαλός μου κι εγώ. Αθήνα, εκδ. Εφηβικού θεάτρου, 1986.

Η αρπαγή της Περσεφόνης. Έμμετρος τραγωδία. Αθήνα, εκδ. Εφηβικού θεάτρου, 1991.

Καρδούλια-Τσουρουνάκη Γεωργία

Το Βαϊτενιώ. Αθήνα, Ιωλκός, 1997.

Καρέλλη Ζωή (Ψευδώνυμο), Βλ. Αργυριάδου Χρυσούλα**Καρδογιάννη Χριστίνα Π.**

Για ένα καλύτερο Άδη: Θέατρο. Αθήνα, Νέα Σκέψη, 1971.

Καρυστιάνη Ιωάννα, (Χανιά 1952)

Το ψυγείο. Μονόλογος.

Ολομόναχος, Μωρή ωραιότητα.

Κατακουζηνού Λητώ, (Πειραιάς 1914)

Το φωτεινό μονοπάτι, Αθήνα, 1949.

Κέκκου Μαρία, (Αθήνα)

Μήδεια, η οφιοπλόκαμη Ερινύα των πόθων. Αθήνα, Υπατία, 1990.

Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης σε τρεις πράξεις, Άσμα ασμάτων, ό εστί τω Σολομών, Σκηνική μεταφορά, Ελληνικό Θέατρο, 1992.

Κερασιώτη Ξένη, (1914)

Η σφηκοφωλιά. Θέατρο. Αθήνα, Βακών, 1969.

Κεχαΐδου-Μπούμη Έφη

Ανάκτορο στο βυθό. (Σε συνεργασία με τον Ήλεκτρο Μπούμη), Μονόπρακτο, Χριστιανικά Οδοφράγματα, Αθήνα, 1958.

Κιτσοπούλου-Θέμελη Ελένη, (Ικαρία 1928)

Κυριακή-Αφθονία. Τέσσερα μονόπρακτα, Θεσσαλονίκη, 1972.

Θεόφιλος. θέατρο,Δράμα, Θεσσαλονίκη, 1973.

Πάυλος Μελάς. Θέατρο, Θεσσαλονίκη, 1973.

Κιτσοπούλου Λένα, (Αθήνα 1971)

Μνήσθητι την ημέρα του Σαββάτου και αγιάζειν αυτήν... [Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου], Αθήνα, 2007.

Το πράσινο μου φουστανάκι. (Ανέκδοτο), 2008.

M.A.I.P.O.Y.A.A. Αθήνα, Κέδρος, 2009.

Κληρίδη Σαπφώ. Ψευδώνυμο: Λεοντιάς Σαπφώ, (Κωνσταντινούπολη, 1832-1900)

Παραστάσεις δραματικά αρμόδιαι εις Παρθεναγωγεία. (Συνέδριον των τεσσάρων ηπείρων Ασίας, Ευρώπης, Αφρικής και Αμερικής μετά της μικράς Ελλάδος & Συνδιάλεξις του χορού των Μουσών επί του Ελικώνος). Εν Σμύρνη Τυπ Αμαλθείας, 1871.

Η πατρίς δυσφορούσα. (Δεν εκδόθηκε ποτέ. Παίχτηκε 6 Ιουλίου 1872 στο Παρθεναγωγείο της Αγίας Φωτεινής).

Κονδύλη Μαρία, (Αθήνα 1955)

Φυτά εσωτερικού χώρου. (Σε συνεργασία με τη Θάλεια Ασλανίδου) [Θέατρο Στοά], 1981.

Τα κορίτσια. (Ανέκδοτο).

Κορνηλάκη Ειρήνη

Σημύδες. Μέρη Δύο.

Κάλια πρώτος στο χωριό.

Κουνάδη Νάνα, (Αθήνα, 1943-1994)

Συστατική επιστολή. Μονόπρακτο θεατρικό. 1973.

Κούρτελη Δάφνη Αιμιλία, (Μασσαλία 1881-1941)

Gloria victis. Οι γέροι – Απολύτρωση. Μονόπρακτα δράματα. (Σ' έναν τόμο μαζί με το θεατρικό έργο του Στέφανου Δάφνη Το πατρικό σπίτι). Αθήνα, Ι.Ν. Σιδέρης, 1921.

Κουτσοχέρα Λέτα, (Αχαΐα)

Η αγωνία του έρωτα. Θεατρικό ποιητικό έργο σε δύο μέρη. Αθήνα, Γκοβόστης, 1994.
Σέλασχος και Σελάνα. Τέσσερεις πράξεις σε μια ανθοφορία. Εκδόσεις Αίολος, 2003.
Το Τραγούδι του Ήλιου. Ένα οικολογικό διαδραστικό παραμύθι για παιδιά και μεγάλους. (Ανέκδοτο), 2009.

Κρανιδιώτη Ευαγγελία, (Δράμα 1927-1990)

Ζωή που παίζει και παίζεται. Θέατρο, Τηλεόραση, Μονόπρακτα και Αυτοτελή. Εστία, Αθήνα, 1984.

Κυριάκη Μαρία, (Αθήνα)

Ανδρομέδα. Παιδικό έργο με 18 τραγούδια.[Θεατρική σκηνή Τζένης Φωτίου], 1999-2000.
Αθάνατο νερό. Θεατρικό έργο βασισμένο σε μύθους της Μακεδονίας. (Σε συνεργασία με την Άννα Σωτρίνη), [Θέατρο της Ημέρας], 1997-98.
Ορφέας και Ευρυδίκη. Θεατρικό έργο με 30 τραγούδια [Παιδαγωγική Σκηνή της Τζένης Φωτίου], 1997-99.
Μαργιεντίνη. Μύθος. Αθήνα, Κέδρος, 2005.

Κυριακού Ελπίς

Άλωσις του Μεσολογγίου. Δράμα εις πράξεις τρεις Γαλάζιον: Τυπ. Η Φήμη, 1870.

Κωνσταντίνου Στέλλα Ροζίτα

Θεατρικά. (Η τυχερή, Το άσπαρτο χωράφι, Τρεις μέρες ζωής.), Αθήνα, 1984.

Λαμπαδαρίδου -Πόθου Μαρία, (Λήμνος 1933)

Μικρό Κλουβί. Αθήνα, Μαυρίδης, 1965.
Το Γυάλινο Κιβώτιο. Μονόπρακτο, θεατρικό έργο σε τρεις εικόνες, Παρίσι, 1967.
Ο χορός της Ηλέκτρας. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, έξι εικόνες, Αθήνα, 1970 (ΘΜ).
Χάρτινο Φεγγάρι. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, έξι σκηνές 1974.
Το τελευταίο παιχνίδι ή το αίμα της αντίστασης. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη, Αμφιαράειο, 1984.
Ο ανθρωπάκος με το κόκκινο τριαντάφυλλο ή Η ανάκριση ή σαποχαιρετώ με το φθινοπωρινό πρωτοβρόχι. Αθήνα, 1986.
Παιχνίδι με το χρόνο. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Ραγισμένο φεγγάρι. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Η εκτέλεση του ποιητή. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Η θεατρίνα ή η μεγάλη κυρία. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Ο παλιός παράδεισος. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Θέατρο [Το γυάλινο κιβώτιο. Οι σχεδίες. Σ' αποχαιρετώ με το φθινοπωρινό πρωτοβρόχι. Αντιγόνη ή νοσταλγία της τραγωδίας. Χάρτινο φεγγάρι] Αθήνα, Κέδρος, 1998.
Είμαι ένα άστρο που κλαίει μοναχό. Εννιά θεατρικοί μονόλογοι, 2000.
A Woman of Lemnos. Θεατρικά και ποίηση. Τορόντο, Καναδάς.
Θέατρο: Πλωτή νύχτα. Να πατάς στις μύτες των ποδιών, καληνύχτα. Η εκτέλεση του ποιητή. Έκτωρ, ο αγαπημένος των θεών, Αθήνα, Κέδρος, 2010.

Λαμπάκη Αναστασία (Στάσα)

Αγάπη που τυφλώνει. Ηθογραφικό κοινωνικό έργο σε τρεις πράξεις, Αθήναι, Μ.Ι. Σαλίβερος, 1928.
Στο πείσμα του χάρου, Οι καλεσμένοι, Καημένα Νιάτα. Μονόπρακτα, 1929-1930.
Το τραγούδι της δουλειάς. Ηθογραφικό κοινωνικό έργο σε τρεις πράξεις και μια εικόνα.
Αθήναι, (χ.ο.), 1948.
Καημένα νειάτα.

Λαμπρινίδη Χριστιάνα, (Αθήνα)

The Building. 1982.
Trust the uniforms. 1983.
Medea an autobiography. 1987.
Είμαι. 1989.
Bones and boxes. A modern Greek tragedy. Cambridge, 1991.
Ρήγματα στη σιωπή: Πως διδάσκεται η τόλμη. 1993-96.
Ορκοί. Αθήνα, 1994.
Μάναμη. 1994.
Τοπία Ενδυνάμωσης. Επιμέλεια Χριστιάνα Λαμπρινίδη, Εναλλακτικές Εκδόσεις, 1995.
Οι Ρεβέκκα των Μικρών οίκων της οδού Sevres. Université de Paris VIII, Μάρτιος, 1996.
Rifts In Silence: How Courage Is Taught. Επιμέλεια, μετάφραση Χριστιάνα Λαμπρινίδη, Fournos Editions, 1996.
Μια μυθογραφία κουράγιου ή Το γρηγορότερο δυνατόν ή Ευτυχώς απέφυγα το βιασμό. 1996.
Λαλίμ. 1998.
Lesbian Blues. Επιμέλεια Χριστιάνα Λαμπρινίδη, Γυναικείες Εκδόσεις, Αθήνα, 1998.
Το σκηνικό που φοβάται. 2002.
Ένα Στήθος Μετά. [Θέατρο Χοροορές], 2003.
Μήδεες & Αρσενικότητες: λογισμικά των εκκρίσεων. [Από Μηχανής Θέατρο], 2005.
Rehearsing Sex. [Θέατρο Χυτήριο], 2006.

Λαϊνά Μαρία, (Πάτρα 1947)

Ο Κλόουν. Θεατρικός μονόλογος, Αθήνα, Στιγμή, 1985.
Η Πραγματικότητα είναι πάντα εδώ. Θεατρικό σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Στιγμή, 1990.
Ένα κλεφτό φιλί. Θεατρικό μονόλογος, Αθήνα, Άγρα, 1996.
Το Φαγητό. Μονόλογος, Αθήνα, Άγρα, 1998.
Οικογενειακή υπόθεση. Θεατρικό σε τρεις πράξεις.
Το νόημα. Κωμωδία, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007.
Ωραία Εικόνα.

Λεοντιάς-Κτενά Αιμιλία, (Κωνσταντινούπολη)

Άλκηστις, τρίπρακτη τραγωδία Παίζεται από τον «Μένανδρο» στη Σμύρνη το 1878.

Λεοντιάς Σαπφώ (Ψευδώνυμο), βλ. Κληρίδη Σαπφώ

Λιτινάκη Δώρα

Χίμαιρα και φούμαρα. (χ.ο.).

Λοβέρδου Ιωάννα

Δομίνικος. Τραγωδία. Αθήνα, Αετός, 1952.

Λόντου-Δημητρακοπούλου Ευφροσύνη Κ., (1888- 1976)

Τσοπάνης- Λενιώ. Έμμετρος κοινωνική σάτιρα. Αθήναι, Παναγιωτίδης, 1953.

Άννα θα σε πάρω. Δράμα κοινωνικών σύγχρονων εις πράξεις τρεις. (χ.ο.).

Τα άπαντα του παιδικού και εφηβικού θεάτρου. Αθήναι, Ράνος, 1946.

Λυμπεράκη Μαργαρίτα, (Αθήνα 1919-2001)

Η γυναίκα του Κανδαύλη. Αθήνα, Έκαρος, 1955.

L' autre Alexandre. Παρίσι, Gallimard, 1957 (Ελληνική έκδοση με τίτλο *Ο άλλος Αλέξανδρος*, το μυθιστόρημα και το θέατρο. Αθήνα, Γαλαξίας, 1971).

Φαίδρα. Σενάριο γραμμένο το 1960.

Les Danaides. Παρίσι, Gallimard, 1963.

Le saint prince. Παρίσι, Gallimard, 1963 (Ελληνική μετάφραση από τη συγγραφέα *Ο Άγιος Πρίγκηψ.* Αθήνα, Γαλαξίας, 1972).

Sparagmos. Παρίσι, Christian Bourgois, 1973 (Ελληνική μετάφραση από τη συγγραφέα *Σπαραγμός. Τα πάθη του αστεριού.* Αθήνα, Κέδρος, 1970).

Για τον απόντα. Αθήνα, Κέδρος, 1972.

Εσπερινή τελετή. 1972.

Erotica. Παρίσι, Christian Bourgois, 1974 (Ελληνική μετάφραση *Ερωτικά.* Αθήνα, Ερμής, 1983).

Το γέλιο στον Τόμο Ελληνική Πεζογραφία, (σ.127-140), Αθήνα, Ερμείας, 1976.

Μυθικό θέατρο (Η γυναίκα του Κανδαύλη, Οι Δαναΐδες, Το μυστικό κρεβάτι). Αθήνα, Ερμής, 1980.

Ζωή. Αθήνα, Εστία, 1985.

3+1 όνειρα. Η λέξη, Σεπτέμβριος- Οκτώβριος, 1993.

Αργοσαρωνικός. Η λέξη, Μάης-Ιούνης 1994.

Γυναίκες και Άντρες. Τα Λήμνια Κακά. Αθήνα, Νέα Σύνορα, Λιβάνης, 1997.

Μαλκογιάννη Μαρία, (Αθήνα)

Πιο δυνατή απ'το θάνατο, Αθήνα, Δωδώνη, 1992.

Οι υποβολές των υποβολέων, σε τρεις πράξεις Αθήνα, Δωδώνη, 1999.

Μανέτα Ελένη

Φορτίσιμο, υπαρξιακή τραγωδία, (χ.ο.), Αθήνα, 1977.

Παλμύρα, ονειρόδραμα, (χ.ο.), Αθήνα, 1978.

Homo Sapiens, συμβολικό κωμικόδραμα σε οχτώ εικόνες και τρία ιντερμέδια, Αθήνα, Σκέψη, 1978.

Παφλαγονία, Δράμα συμβόλων και ελεύθερης φαντασίας, (χ.ο.), Αθήνα, Θ. Θεωδορόπουλου, 1980.

Το σπίτι των Μάγια, συμβολιστικό δράμα, (χ.ο.), Αθήνα, 1981.

Μανουέλλα (Ψευδώνυμο), Βλ. Βαρδουλάκη-Νικολάκη Ειρήνη

Ματζαβινάτου Σοφία

Θανάσιμο αμάρτημα, Πάτρα, 1949.

Μαρκέτου Σταυρούλα, (1848)

Σοφές Γυναίκες, Εν Αθήναις, Τυπ. Συνοδινού, 1939.

Μεγαπάνου Ειρήνη, Ψευδώνυμο: Ειρήνη η Αθηναία, (Αθήνα, περ. 1885/1890-1955)

Το σφυρί. Δραμάτιον μονόπρακτον. Αθήνα, έκδοση του περιοδικού Παναθήναια, 1910.

Μερκενίδου Ελένη, (Δράμα 1959)

Το παιχνίδι. Θεσσαλονίκη, [Θέατρο Λύκη Βυθού], 1993.

Ηλέκτρας Παραχάραξη. Θεσσαλονίκη, [Θέατρο Λύκη Βυθού], 1997.

Μώλυ η γεροντοκόρη. Μονόπρακτο. Θεσσαλονίκη, [Στούντιο Κούνιντα], 1999.

Μελό. 2001.

Αύριο θα γίνω εσύ. 2001.

Αξιότιμε κύριε Χάρντν. 2001.

Σαλής ο μαύρος βαρκάρης. [Δημοτικό Περιφεριακό θέατρο Κρήτης], 2003.

Οι νοστιμούλες. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007.

Του φεγγαριού το τραύμα. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007.

Μητροπούλου Κωστούλα, (Πειραιάς 1933- 2003)

Χώρα Ραμασινά. Θεατρικά, 1975.

Ασκληπιός. Τραγωδία σε πράξεις τρεις. Αθήνα, 1977.

Μουσική για μια αναχώρηση. Αθήνα, Κέδρος, 1980.

Τέσσερις ερημιές. Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Περιθωριακοί. Αθήνα, Θεωρία, 1984.

Η τελευταία παράσταση. Ένα έργο σε τέσσερα μέρη. Αθήνα, Γκοβόστης, 1984.

Η νταλικά. Αθήνα, Γκοβόστης, 1985.

Ρόλοι για σολίστες. Αθήνα, Γκοβόστης, 1986.

Το ρίσκο, ένας γυναικείος μονόλογος, *Εκκύκλημα*, Αθήνα, 1985.

Έξι ρόλοι για σολίστες, μονόλογοι, Αθήνα, Γκοβόστης, 1986.

Το παιχνίδι και μια τύψη, Ένα θεατρικό έργο σε δέκα εικόνες.

Στην ίδια πόλη. Αθήνα, Γκοβόστης, 1987.

Θέατρο ο κόσμος. Αθήνα, Γκοβόστης, 1991.

Μητροπούλου Μόνα, (Αθήνα 1919)

Οι αντιπρόσωποι. (Αχρονολόγητο).

Οι ακροβάτες. (Αχρονολόγητο).

Μητσοτάκη Βικτωρίνη

Η Σκλάβια και Οι Δεσμοί. Μονόπρακτα, [Βραβείο Σαββίδειου Διαγωνισμού], 1929.

Τα στοιχήματα. 1930.

Μηχανίδου Μαρία Π., (Αλεξάνδρεια, δεκαετία 1870)

Ο προδότης ιερέυς. Τραγωδία εις πέντε πράξεις. Αλεξάνδρεια, 1874 (και δεύτερη εμπλουτισμένη έκδοση με τίτλο *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος*. Πρωτότυπον δράμα εις πράξεις πέντε, Αθήνα, 1886).

Η εσχάτη ένδεια, η ελληνική αριστοκρατία και ο βρυκόλακας. Δράμα απολήγον εις κωμωδίαν. Αλεξάνδρεια, 1879.

Νέα εφεύρεσις γάμου. Κωμωδία πρωτότυπος εις πράξεις τρεις. Κωνσταντινούπολη, 1881.

Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις. Δράμα απολήγον εις κωμωδίαν, εις πράξεις πέντε, εις τεύχη δύο. Αθήνα, 1891.

Μιτσοτάκη Κλαίρη, (Κρήτη 1949)

Η πριγκίπισσα Τίτο και εγώ. (Πεζός μονόλογος), Αθήνα, Διάπτων, 1989.

Οι παράξενες λέξεις της Μαντάμ Μποβαρύ. Μονόλογος, Αθήνα, Άγρα, 2008.

Μοάτσου-Βάρναλη Δώρα, (Κωνσταντινούπολη 1895-1979)

Κάτω από το λιοντάρι της Βενετίας. Ιστορικό έμμετρο δράμα. Αθήνα, Κέδρος, 1960.

Μόσχοβη Ματίνα Γ., (Πειραιάς)

Όλες τις Κυριακές με βροχή. Σκηνικό ποίημα για μία ηθοποιό, Άγρα, 1996.

Κατά πρόσωπο. Σκηνικό ποίημα για έναν ηθοποιό, Γαβριηλίδης, 2004.

Μέχρι να μάθεις να λες ευχαριστώ. Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2009.

Μουτζάν-Μαρτινέγκου Ελισάβετ, (Ζάκυνθος 1801-1832)

Ο Φιλάργγυρος. Ζάκυνθος, 1823.

Αι Θήβαι ελευθερωμένοι. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Η Τιμωρημένη Απάτη. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ευρύμαχος. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ευρύκλεια και Θεανώ. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ροδόπη. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Η ουράνιος δικαιοσύνη. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ο Καλός Πατήρ. Κωμωδία, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Η Μητριά. Κωμωδία, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Προμηθεύς Δεσμώτης Αισχύλου. Απλοελληνική μετάφρασις εις πεζόν, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Περί Οικονομίας. Πραγματεία, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Περί Ποιητικής. Πραγματεία, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Ωδή εις το πάθος του Χριστού, Ιταλιστί, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Numitore. Tragedia, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Bruto primo. Tragedia, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Enrico o la Innocenza. Tragedia Immaginaria, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Laodice o la Prudenza. Tragedia morale, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Il Tiranno punito. Drama morale, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
La Teano o la Giusticia Legale. Dramma, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Licurgo o la Mansuetudine. Dramma morale, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Gli effetti della Discordia. Tragedia morale, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
L' Eccellenza della Giustizia. Drama, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Il Rigore delle Leggi. Tragedia, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Il Buon Re. Drama morale, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Libro di diverse composizione poetiche. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
I Pastori. Commedia morale in un atto. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Novelle Morale. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
La Saggia madamigella. Comedia, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).
Il buon procuratore. Commedia, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Μπέλλου-Θρεψιάδη Αντιγόνη

Ο μάντης. Δράμα, Αθήνα, Ελληνικό Βιβλίο, 1967.

Μπενάκη-Παλαιολογοπούλου Άντα

Αιχμάλωτοι. Έργο σε τρεις πράξεις, οκτώ εικόνες, Θεσσαλονίκη, Εταιρία Μακεδονικών σπουδών, 1970 (Μακεδονική Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη, 7).

Πιο πέρα από το δύσκολο. [Έπαινος 52ου Καλοκαιρινίου θεατρικού διαγωνισμού Παρνασσού].

Θεατρικό: Ποίηση. [Έπαινος 72ου Καλοκαιρινίου θεατρικού διαγωνισμού Παρνασσού].
Ελπίδα.

Μπλαζάκη Διονυσία, (Αθήνα 1962)

Χριστίνα. Αθήνα, Εκτελεστής Έργου, 1994.

Οι όχθες της καρδιάς. Αθήνα, Δωδώνη, 2002.

Άνθρωποι...! 2020μ.Χ. Αθήνα, Δωδώνη, 2002.

Μπουκουβάλα-Αναγνώστου Ιωάννα, Ψευδώνυμα: Άνθεια, Ζαν Ανό & Ι. Αθηναίου (Κάϊρο 1904)

Ανθούλα Βαλίδη. [Βραβείο διαγωνισμού *Νέας Εστίας*], 1930.

Οι προζηνήτρες. Κωμωδία, [Βραβείο Καλοκαιρινείο Διαγωνισμό], 1930.

Μπούτου Τούλα (Αριστέα), (Αθήνα)

Θεατρικά, τρία μονόπρακτα (Ο απολογισμός, Το τελευταίο τρένο, Αν άλλαζαν όλα). Αθήνα, Γκοβόστης, 1992.

Δύο μονόλογοι: Τα ρολόγια της ζωής μου (Τούλας Μπούτου). Το όνειρο του κλόουν (Μανώλη Δεστούννη). Θέατρο Αργώ, Πρόγραμμα, Εκδόσεις Δωδώνη, 2009.

Μυλωνά Αλεξάνδρα, (Θεσσαλονίκη 1964)

Εγώ και μερικές φίλες μου. Μονόλογοι γυναικών. Θεσσαλονίκη, Γράφημα, 2009.

Ποιος βήχει μέσα στη ντουλάπα; Θεατρικό, Σύγχρονο Δημοτικό, 1, 2008.

Η Φωνή του Νερού. Θεατρικό, Άχθος, 2001.

Νεγρεπόντη-Ουράνη Ελένη, Ψευδώνυμο: Θρύλος Άλκης, (Αθήνα 1896-1971)

Ο χορός του Βοριά, Η ομορφιά που σκοτώνει. Μονόπραχτα δράματα. Αθήνα, τυπ. Εστία, 1915.

Ο Φλοίσβος. Μονόπρακτο.

Νευροκοπλή Βασιλική, (Θεσσαλονίκη 1968)

Εγώ ο άλλος. Θεατρικό μονόπρακτο, εκδόσεις Νησίδες, 1999.

Νικολαΐδη Αναστασία

Μια μαμά ... μανούλι. Αισθηματική κωμωδία.

Νικολάου Αθηνά

Οι ένοχοι. Ποιητικός λόγος, Αθήνα, Δωδώνη, 2004.

Νοτίδου-Δρίτσου Αγαθή

Γυναίκες της Πίνδου. Εικόνες από τη ζωή, θεατρικά έργα, Ηπειρώτικες ηθογραφίες, Αθήνα, 1967.

Νταΐζη (Ψευδώνυμο), βλ. Σιφναίου Ελένη Ι.

Ντεμίρη Εριφύλη

Στην τυραννία του ήλιου. Αθήνα, Γραμμή, 1980.

Ντενίση Μιμή, (Λαμία 1952)

Θεοδώρα, η αγία των φτωχών. Αθήνα, Περίπλους, 1996.

Εγώ η Λασκαρίνα. [Θέατρο Ακροπόλ], 1999.

Ομηρόλη Εύα, (Κρήτη 1966)

Άμα τη εμφανίσει. Νέα Σύνορα, Εκδόσεις Λιβάνη, 2000.

Ορεινού Αιμιλία

Η δασκάλα η Κρινιώ. Τρίπρακτο θεατρικό έργο. (χ.ο.), Αλεξάνδρεια, 1959.

Ορφανουδάκη Ρούλα

Η Κλεψά. [Θεατρική σκηνή Ηρακλείου], 1995.

Ο Μύλος. 1997.

Πανταζώνη Έλενα

Το σπίτι. 1972.

Την παραμονή. Θεατρικό μονόπρακτο. [Προβολή YENED: Εκπομπή «Το μικρό θέατρο»], 1972.

Παπά Κατίνα, (Βόρεια Ήπειρος, 1903-1957)

Δάφνη. Κοινωνικό δράμα σε τέσσερις πράξεις, Νέα Εστία, Θεσσαλονίκη, 1967.

Ο ξένος. (Αχρονολόγητο).

Παπαδάκη-Λαμπάκη Ελευθερία, (Κρήτη)

Σαν τις καλαμιές στον κάμπο. Δράμα σε τρεις πράξεις, Θεσσαλονίκη, τυπ. Ελληνισμού, 1967.

Εικόνες της ζωής. Μονόπρακτα, Θεσσαλονίκη, 1987.

Μπόρα. Σε τρεις πράξεις.

Παπαδήμα Δήμητρα

Don't worry be happy. Αθήνα. Εκδοτικός οργανισμός Λιβάνη, 2001.

Παπαδημητρίου Έλλη, (Σμύρνη, 1906-1993)

Η ανατολή. Εξιστόρηση και παράσταση, Αθήνα, 3 εκδ., 1962.

Το βουνό. Εξιστόρηση και παράσταση απ' τον καιρό της Κατοχής, Αθήνα, (χ.ο.) 1963.

Ε.β.π.Α. = Ελληνική βοήθεια προς Αμερική. Αθήνα, (χ.ο.), 1964.

Απολογισμός. Θεατρικό πείραμα. Αθήνα, Κέδρος, 1977.

Παπαδοπούλου Αρσινόη, (Αθήνα, 1853 - 1943)

Το παραμύθι της πρωτομαγιάς. Φαντασμαγορικών ειδύλλιον. Εν Αθήναις, ΙΔ Κολλάρος, 1925.

Παπαδοπούλου Λαύρα Αν.

Η δύναμις της προσευχής. Μακεδονική ηθογραφία, *Το κρυφό σχολειό*. Μονόπρακτο δραματάκι. Θεσσαλονίκη.

Παπαθεοδώρου Έφη (Ευθυμία), (Τριχωνίδα 1938)

Ο θάνατος του Θεού. Κωμωδία σε τέσσερα μέρη, Αθήνα, 1978.

Δύο μονόπρακτα. (*Ο διάλογος, Ο θάνατος της Ηλέκτρας*). Αθήνα, Μαυρίδης, 1982.

Παπαϊακώβου Κατερίνα

Αιών του Νώε. Δρώμενα, Όπερα από γυαλί σε έξι μέρη, πέντε πράξεις, τέσσερα ταμπλό, σε τρία όνειρα, με δύο οράματα της στιγμής κι έναν αιώνα με μέλλον. Δρώμενα, 1987.

Μυστική Γη. [Πειραματική Σκηνή Εθνικό Θέατρο], 1998-99.

Παπαϊωάννου Διονυσία

Οι φυλακισμένοι. Θεατρικό έργο [Βραβείο Παρνασσού].

Ρουμπίνια στα φτερά. Θεατρικό μονόπρακτο (χ.ο.).

Ηρθαν τα πολύποδα. Κωμωδία (χ.ο.).

Η πρόσκληση. Θεατρικό έργο (χ.ο.).

Παπακωνσταντίνου Αρ. Μαρκεσία

Εικόνες απ' τη ζωή του μεσαιωνικού ελληνισμού. Θέαμα σε τρία μέρη, πέντε εικόνες Θεσσαλονίκη, τυπ. Στ. Παραμάνη & Α Μουσουλίδου, 1947.

Παξινού Μαρία & Ελένη, (Ιθάκη)

Τούτσι. Θεατρική μεταφορά (της ομότιτλης ταινίας σε σενάριο του Μάρρεη Σήγκαλ) [Θέατρο Γκλόρια], Αθήνα, 1986-87.

Παπαστάμου Όλγα, (1927-1996)

Συντρίμια. Αθήνα, 1952.

Πέγκα Έλενα, (Θεσσαλονίκη)

Ο αγαπητικός της Δυσδαίμονας ή 6 Νούμερα Ζήλειας. Αθήνα, [Θέατρο Αμόρε], 1992.

The Greek Alien. Αθήνα, [Θέατρο Φούρνος], 1994.

Τα δηλητήρια της θάλασσας. Αθήνα, [Θέατρο Φούρνος], 1994.

Ένας βασιλιάς που ακούει. 1994.

Don Surrealism. [Open Eye Theatre], NYC.

Gorky's Wife. [Magic Theatre] San Francisco και [The Present Company], New York.

Σκουός - Στιγμές αντρικές και γυναικείες. Αθήνα, Άγρα, 1997.

Βαλς εξιτασιόν. Αθήνα, Νεφέλη, 1997.

Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης. Αθήνα, Νεφέλη, 1998.

Τα Καινούργια ρούχα του Αυτοκράτορα. Θεατρικό, Αθήνα, Οξύ, 1999.

3-0-1 Μεταφορές. Αθήνα, Νεφέλη, Αθήνα, 2000.

Όταν χορεύουν οι Go Go dancers. Αθήνα, Νεφέλη, 2002.

Η Nelly's βγάζει βόλτα τον σκύλο της. Αθήνα, Νεφέλη, 2003.

Ποιοι είναι οι καινούργιοι μας φίλοι. Αθήνα, Νεφέλη, 2006.

Περπιρόγλου Φερενίκη

Διαχρονική ταυτότητα ή Ο πετρωμένος λαός. Δωδώνη, 1984.

Πετροβάτου Παυλίνα

Το κλειδί της ευτυχίας. Κεφαλλονίτικη ηθογραφία σε τρεις πράξεις, 1942.

Αξιοπρέπεια στον έρωτα.

Μια κωμική οικογένεια.

Τα φίδια της αγάπης του. Κεφαλλονίτικη ηθογραφία.

Πέτρου-Βενετσάνου Μίνα, (Κορινθία 1943)

Ζήτημα Συνηθείας. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Δωδέκατη Ώρα, 1978.

Το πάθος και η νύχτα. Μονόπρακτο θεατρικό σε τέσσερις εικόνες, Αθήνα, Δωδέκατη Ώρα, 1979.

Οι μεγάλοι της γης. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Δωδέκατη Ώρα, 1980.

Το γιο-γιό. Θεατρικό έργο σε δύο πράξεις, Σάτιρα, Αθήνα, Γκοβόστης, 1989.

Η μπλόφα. Δίπρακτο, 1991.

Μπέμπα και κυρία & Εγώ είμαι Σταρ. Μονόπρακτα, Παράσταση *Τέσσερις γυναίκες στο σφυρί.* [Θέατρο Ζωή της Ζωής Παπαδοπούλου], 2000.

Πηγή Δώρα

Οδός υδάτων Καλντελάκουε-Κέρκυρα. Θεατρική κωμωδία λαογραφικού περιεχομένου με τοπική διάλεκτο, Αθήνα, Καλαμάς.

Πολενάκη Μαρία

Η κυρία με τα κρεμμυδάκια. Θεατρική επιθεώρηση. Σε συνεργασία με τη Ρούλα Γεωργακοπούλου και την Ελένη Καμουλάκου [Θέατρο Θεμέλιο], 1982.

Πορτολομαίου-Λάζου Μαρία, (Τιθορέα Λοκρίδας 1946)

Μακρυγιαννή, οράματα; Αθήνα, Δωδώνη, 1999.

Ρωμαίος, Ιουλιέτα και μετά τι; Αθήνα, Δωδώνη, 2000.

Πρίφτη Κλεοπάτρα, (Αμερική)

Θέατρο. Τρία μονόπρακτα. Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1969.

Δροσουλίτες. Θεατρικό ιστορικό έργο σε τέσσερις πράξεις, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1972.

Ιστορία σε μικρές σκηνές. Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1974.

Κραυγή του εικοστού αιώνα. Θέατρο ιδεών, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1976.

Θάνατον πατήσας. Θέατρο ιδεών, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1980.

Ράντου Ελένη, (Αθήνα 1963)

Μαμά μην τρέχεις. (Σε συνεργασία με το Φίλιππο Δεσύλλα) Αθήνα, Undergropund, Πρόγραμμα, 2002.

Ριάλδη Μαριέττα

Ο γυρισμός. 1969.

Τα παιδιά. 1969.

Μάο-Μάο. 1971.

Ουστ ή το πρόστυχο τραγουδάκι. 1972.
Σκ... Σάτιρα πανικού. 1973.
Παρακρατούπολη. 1975.
Ηθική από μια ανήθικη γυναίκα. 1976.
Καφέ Σαντάν. 1977.
Η κυρία χωρίς καμέλιες. 1980.
Η αναδόμηση της Μαρίτσας της γκαβής. 1984.
Τα μάτια σε μας παρακαλώ. 1993.
Οι άστεγοι. [Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου]. 1996.
Μεγάλη ντροπιαστική συζήτηση με νέους ηθοποιούς. 1999.

Ρικάκη Λουκία, (Πειραιάς 1961-2011)

Σουρρεαλέρως. Ένα πρωτότυπο θεατρικό έργο της Λουκίας Ρικάκη βασισμένο σε κείμενα και εικαστικές δημιουργίες των σουρεαλιστών, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1996.
Οδυσσέως διάλογοι. Πρωτότυπο έργο βασισμένο στους οι γυναικείους μονόλογους της Οδύσσειας του Ομήρου. (Ανέκδοτο), 1998.
Το άνθισμα της Θάλασσας. (Ανέκδοτο), 1998.
Νύχτες κωμωδίας. [Θέατρο 104 και στο Comedy Club], 1995-2003.

Ροδίτη Σέβη

Μάζεψε τα όνειρα σου απ'το μπαλκόνι Αντιγόνη. (χ.ο.) (1980-2000, Θ.Μ.).
Κυρία παρακαλώ... (χ.ο.), (1980-2000, Θ.Μ.).
Το μελτέμι. (χ.ο.), (1980-2000, Θ.Μ.).

Ρούσσου Μάγια Μαρία, (Αθήνα 1937)

Η σφαγή των Καλαβρύτων. Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1972.

Σακελλαριάδου Ελισάβετ

Η καλλιέργεια του μπαμπακιού και άλλες ιστορίες από τη Λιβαδειά. Μονόπρακτα, επιμ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Αθήνα, Γνώση, 1982.

Σακελλαρίου Αργυρώ Δ.

Η αδελφή. Δράμα εις πράξεις τρεις. Εν Αθήναις. Τυπ. Π.Δ. Σακελλαρίου, 1911.

Σαράντη Γαλάτεια, (Πάτρα 1920- 2009)

Μια χούφτα χώμα. (Αχρονολόγητο).
Οι δείχτες του ρολογιού. (Αχρονολόγητο).

Σαριγκούλη Ευσέβεια Τιτίκα Α. (1934)

Βασιλιάς Κωνσταντίνος ο Μέγας. Αθήνα, 1965.
Παυσανίας ο Στρατηγός, Παύλος ο Ιουδαίος, Πιλάτος ο Στρατηγός, Δαβίδ ο Βασιλιάς, Πομπηϊός ο Βασιλιάς. Αθήνα, 1972.
Αγάθωνας ο Διαπιστευμένος. Κωμωδία. Ο σταθμός. Μονόπρακτο, Αθήναι, 1974.

Σωκράτης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 1977.
Στρατηγός Φιλιππομένης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1979.
Βασιλιάς Ναβουχοδονόσορ. Αθήνα, Μαυρίδης, 1981.
Τα Καβούρια ή οι Επιστρέφοντες. Κωμωδία. 1981.
Γράκχοι. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1983.
Δημοσθένης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1984.
Ο Ιωσήφ και τ' Αδέλφια του. Αθήνα, Μαυρίδης, 1984.
Στρατηγός Μιλτιάδης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1985.
Τα Μπρόκολα. Κωμωδία, Αθήνα, Μαυρίδης, 1985.
Μωυσής. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1987.
Το συμπόσιο. Κωμωδία, Αθήνα, Μαυρίδης, 1988.
Βασιλιάς Δημάρατος ή τραγωδία της συνείδησης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 1989.
Σόλωνας. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1990.
Ο Γκορμπασώφ και το Σόι του ή Τα τσιμπούρια. Κωμωδία, Αθήνα, Μαυρίδης, 1991.
Αυτοκράτορας Ιουλιανός: Θέατρο: Αντί προλόγου. Στον ίσκιο του εγωισμού. Εικοσιπέντε χρόνια χωριστά ο πατλερας. Οδοιπορικό Αθήνα- Ν. Βουντζάς. Αθήνα, 1992.
Αινείας. Αθήνα, 1993.
Λυκούργος ο Βασιλιάς. Αθήνα, 1994.
Ο Κρουτσώφ Δήμαρχος ή τα ποντίκια. Αθήνα, 1995.
Ο Θησέας. Αθήνα, 1995.
Δεκέμβρης '44. Αθήνα 1996.
Ηρακλής. Αθήνα. 1997.
Ξενοφώντας. Αθήνα, 1998.
Νέρωνας. Αθήνα, 1999.
Φιλοθέη Αθηναία. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2001.
Η Κασσιανή. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2001.
Οι Αργοναύτες. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2002.
Ο Βασιλιάς Ιουγούρθας. Τραγωδία πέντε πράξεις. Αθήνα, 2003.
Ο Στρατηγός Φωκίωνας. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2004.
Ηλίας ο Θεσβίτης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2005.
Στρατηγός Αννίβας. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2007.
Η πάλη του Ιακώβ. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2008.
Μαζίμου ή προδοσία του πνεύματος. Θέατρο, Αθήνα, 2009.
Ο βασιλιάς Νουμάς. Θέατρο, Αθήνα, 2010.
Αικατερίνη του Σινά. Θέατρο, Αθήνα, 2011.

Σαριτζόγλου Παρασκευή

Υβρις (χ.ο.).

Σεβαστοπούλου Μαίη

Αϊ Φεδερίκο. Ένα μνημόνιο βασισμένο στην βιογραφία του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. [Παλαιό Πανεπιστήμιο], Αθήνα, 1998.
Μπάμπουσκα έχει πελμένι; Μονόλογος. [Θέατρο Τόπος Αλλού] Αθήνα, 2000.

Ο υιός μου ο Κωνσταντίνος. Μονόλογος για τον Κωνσταντίνο Καβάφη. [Θέατρο Άλεκτον] Αθήνα, 2003.

Κλαυσίγελος πέντε αστέρων. [Θέατρο Τόπος Αλλού] Αθήνα, 2005.

Με αφορμή... [Θέατρο Τόπος Αλλού] Αθήνα, 2006.

Περμαγκανάτ. [Θέατρο Booze Cooperativa], Αθήνα, 2007.

Το τέλος δε αυτής πικρόν ως ασίνθιον, οξύ ως μάχαιρα δίστομος. [Εθνικό Θέατρο, Πειραματική Σκηνή], Αθήνα, 2007.

Μόλις θυμόμυαι πια τους ποιητές. Σύνθεση κειμένων [Cabaret Voltaire], Αθήνα, 2008.

Σιγανού Παρρέν Καλιρρόη, (Κρήτη 1861 – 1940)

Η Νέα Γυναίκα. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Εν Αθήναις: Τυπ. Παρασκευά Λεωνή. 1908.

Το σχολείον της Ασπασίας. Αθήνα, 1908.

Ισαβέλλα Θεοτόκη. (Απαικτο).

Πηνελόπη. (Απαικτο).

Σιφναίου Ελένη Ι., Ψευδώνυμο: Νταίζη

Κάιν και Άβελ. (Αχρονολόγητο).

Το παιχνίδι της Γιολάντας. (Αχρονολόγητο).

Σμυρνιώτη Τούλα

Ο Γενίτσαρος. Αθήνα, Νέα Σκέψη, 1972.

Σολωμού-Ξανθάκη Βάσα, (Θεσσαλία)

Το πυρ. Θεατρικό δίπρακτο έργο, Αθήνα, Δωδώνη, 2002.

Σούλη Άρτεμη

Η αρπαγή της Περσεφόνης. 1964.

Θέατρο 1972-1980 (Βαν αν ήξερες..., Στην κορφή της δύσης, Ύστερα από χρόνια, Σε κάποιο αλώνι.), Αθήνα, Ειρήνη, 1980.

Σπηλιώτη Χρύσα, (Αθήνα)

Ποιος Ανακάλυψε την Αμερική. Αθήνα, Δωδώνη, 1997.

Σκοτσέζικο Ντούς. [Στούντιο Ιλίσια], 2000.

Άγκα, σφι και φι (Αγκάλιασε με, σφίξε με και φίλησε με), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003

Με διαφορά στήθους. Μονόλογος, [Ίδρυμα Μελίνα Μερκουρή], 2005.

Φωτιά και Νερό. Αθήνα Σοκόλη-Κουλεδάκη, 2007.

Σπυροπούλου Ζωή

Τραγούδια για άντρες. Έξι θεατρικά μονοπάτια, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002.

Σταματιάδου Μαίρη

Η καθηγήτρια. Ένα καθαρά γυναικείο σκηνικό. Αθήνα, Γκοβόστης, 2000.

Σταυρίδου Μαρία

Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. Μονόπρακτα. (Το υιοθετημένο κορίτσι, Οι άδελφες συναμεταξύ τους, Ο φίλος, Η Μεταξώ η δυναμική. Το γεροντάκι σουρ-σουρ-σουρ, Διαφορά ηλικίας), Αθήνα, 1976.

Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. (Η Αγγελίνα, Οι γείτονες), Αθήνα, Δ. Τσιτσόπουλος, 1977.

Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. Μονόπρακτα. (Το Οιδιπόδειον Σύμπλεγμα, Συζυγικές παρεξηγήσεις, Νεανικές Εμπειρίες, Η Θεανώ, Ο Ντίνος πάλι στην ίδια τάξη), Αθήνα, 1977.

Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. (Η δεσποινίς Τερέζα - Η προίκα της Αννέτας - Το τρυφερό όνειρο - Στην καφετέρια.), Αθήνα, 1978.

Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. (Η Ασημούλα, Σύγχρονες αντιλήψεις, Στο μικρό ξενοδοχείο, Διαφωνίες), Αθήνα, 1979.

Εικοσιτέσσερα θεατρικά μονόπρακτα. (Κρυμμενοι πόθοι, Ο κυρ Ανέστης ήταν πλούσιος, Η ανεκτική σύζυγος, Το πορτραίτο της Σάρας, Οι τρεις εστιατόρισες και δέκα πελάτες, Ο διπλός έρωτας, Η καινούρια δασκάλα, Νεανικοί παλμοί, Ο Ντιντής και η Ζαζά, Η προίκα της Αννέτας, Η Χρύσα και η κοτούλα της, Καθημερινή ασημαντολογία, Διαλογική συζήτηση, Ένας θαυμαστής του καλού κόσμου, Το αδιέξοδο, Όλοι καλοί είμαστε, Δυσκολίες στη ζωή, Επιστροφή στη φύση, Η κυνέλη, Το καπέλο με το βέλο, Ο Μενέλαος παντρεύεται, Μία πολύ μοντέρνα κυρία, Το κληρονομικό σπίτι, Ένα κορίτσι που το έλεγαν Άννα), Αθήνα, 1998.

Στεφανοπούλου Μαρία, (Αθήνα 1958)

Οι ονειροπαρμένοι. Θεατρικό έργο σε τέσσερις πράξεις, Αθήνα, Σμίλη, 2007.

Στρατή Πέρσα

Για την αγάπη του. Αθήναι, Α. Διαλησμάς (1901-1940, Θ.Μ.).

Σφακιανάκη-Ξενάκη Σοφία, (Αθήνα 1936)

Το τσίρκο των θαυμάτων. Αθήνα, Δωδώνη, 1984.

Σφακιανάκη-Φέρρη Σοφία

Ο θάνατος παραθερίζει... Αθήνα, 1963.

Σώκου Ροζίτα, (Αθήνα 1923)

Quai Voltaire. Αθήνα, Χατζηνικολή, 1990.

Σωτηρίου Διδώ, (Αϊδίνιο 1909-Αθήνα 2004)

Θέατρο. Δύο θεατρικά κείμενα και ένας μονόλογος. (Περιπέτεια δίχως τέλος, Στον πλανήτη Γη όλα πάνε καλά, Πολιτεία κωφάλαλων, Πρόλογος Έλλη Παππά, Αθήνα, Κέδρος, 1995.

Σωτηροπούλου Βίλη, (Αθήνα)

Ιωάννα. Αθήνα, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1995.

Γυναίκα Λούζερ. Αθήνα, Δωδώνη, 2000.

Κάθε Δευτέρα χωρίζουμε; Αθήνα, Σοκόλη - Κουλεδάκη, 2009.

Showbusiness. (Ανέκδοτο).
Υψηλή Μαγειρική των Σχέσεων. (Ανέκδοτο).
Παραμύθι των Θεών και των Ανθρώπων. (Ανέκδοτο).
Καθαριίδα της Ερήμου, Κάθε Πέρσι και Καλύτερα. (Ανέκδοτο).
Πατέρα, Γιατί με Συνέλαβες. (Ανέκδοτο).
Λεφτά, Λεφτά, Ξέχνα τα Διλήμματα τα Υπαρξιακά. (Ανέκδοτο).
Ο Γιος του Βασιλιά Είναι Πολύ Καλό Παιδί. (Ανέκδοτο).
Ο Καραγκιόζης στο Αρρωστοδικείο. (Ανέκδοτο).
Η Κοσκινοτρουφίτσα στο Δάσος με τα Κούτσουρα. (Ανέκδοτο).
Ζαπίνγκστε τους! (Ανέκδοτο).
Ιουλιέττα: Είναι Κουφός Αυτός ο Θεός. (Ανέκδοτο).
Ιουλιέττα on the Road. (Ανέκδοτο).
Τηλεοπτική Άνοιξη. (Ανέκδοτο).

Τασοπούλου Παυλίδου Μαρία

*Έχεις εμένα...*Θεατρικό. Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1995.

Τσαλίκη Κοτσιώρη Κατερίνα

Δευκαλίων, ο γενάρχης των Ελλήνων. Αθήνα, Μάγγου, 1979.

Τζοβλά Σούλα

Ένας αφανής στρατιώτης. Δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Δωδώνη, 1984.

Τομαζάνη Δέσποινα, (Χίος)

Ιντα. Έργο για φλάουτο, κιθάρα και ξυλοπάπουτσα. Αθήνα, Δωδώνη, 1991.

Το χρίσμα.

Έρως και Ψυχή.

Χιροσίμα Αγάπη μου. Δραματοποίηση του σεναρίου της Μ. Ντυράς.

Τρέζου Φώφη, Ψευδώνυμο: Φανουράκης Φώτης

Οι ανεύθυνοι. 1965.

Απουσία. 1971.

Απρόσωπη εξουσία. Ο επίγονοι. Δωδώνη, Αθήνα, 1973.

Ο αρχιτέκτων. Σατιρικό μονόπρακτο σε τρεις εικόνες. Αθήνα, Αρχιτεκτονική, 1976.

Τριφυλιού Θέμις

Οινόμαος, Τραγωδία, Αθήνα, 1983.

Τσοπανάκη Αλμπέρτα

Ανάσες κοριτσιών.

Κόλαση.

Διάσκεψη κορυφής.

Κόκκινα χείλη. [Θέατρο Φανάρι], 1998.

Τρεις Πράξεις για τον Έρωτα.

Κορίτσι Γυναίκα Ερωμένη Μαμά. Πρόγραμμα θεάτρου Παραμυθίας, Αθήνα, 2003.
3D.

Domino Crime.

Γυαλιά στην Άμμο.

Ηδονή του τίποτα.

Πάμε για ένα Χρυσό.

Το Σπίτι στο Τέλος του Δρόμου.

Φανουράκης Φώτης (Ψευδώνυμο), βλ. Τρέζου Φώφη

Φάσσου-Καλπαξή Ιωάννα. Ψευδώνυμο: Γιοβάννα

Άντε γεια. [Θέατρο Στοά] 1991-2.

Γενέθλια, Αθήνα, Σύγχρονη εποχή, 1990.

Θεατρικά. (Ο προθάλαμος, Εξ' αδιαίρετου.) Αθήνα, Δελφίνι, 1995.

Φράγκου Βασιλική, (Αθήνα)

Κλυταιμίστρα. Θεατρικό ποίημα. Εκδόσεις Βερέττα, Αθήνα 1997.

Ιοκάστη, Θεατρικό ποίημα. (Ανέκδοτο).

Ελένη - Ανδρομάχη - Κασσάνδρα. Θεατρικό. (Ανέκδοτο).

Χαβιαρά Ελένη, (Αίγυπτος)

Δάφνες και πικροδάφνες. (Σε συνεργασία με το Δημήτρη Κεχαΐδη) Αθήνα, Ερμής, 1985.

Με δύναμη από την Κηφισιά. (Σε συνεργασία με το Δημήτρη Κεχαΐδη) Αθήνα, Κέδρος, 1996.

Χάνδαρη Μαρίζα

Ας είμαστε έτοιμοι. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, έξι εικόνες, (χ.ο.), Αθήνα, 1967.

Χατζηβασιλείου Χριστίνα, (Θεσσαλονίκη)

Τσικλιντάν. (Σε συνεργασία με τη Στέλλα Βογιατζόγλου), Αθήνα, Κέδρος, 2006.

Ταρταρούγκα. Παιδικό, (Ανέκδοτο), 2001.

Χατζοπούλου Βίλια, (Αθήνα)

Βρέχει. [Εθνικό Θέατρο], 2007.

Χατζοπούλου-Καραβία Λεία, (Αθήνα 1932)

Παγωνιά - Το Προξενίο - Ισίδωρος. 1974. Τρεις δίγλωσσες εκδόσεις, Αθήνα, Bilateral, 2004.

Commedia dell'Arte. 1977. Δίγλωσση έκδοση, Αθήνα, Bilateral, 2004.

Τάτσι - Πίτσι - Μίτσι - Κότσι. 1980.

Ο Λογοκριτής. (Νεανικό θέατρο) Αθήνα, Πατάκης, 1987.

Η Γειτονιά μας. (Νεανικό θέατρο), Αθήνα, Πατάκης, 1987.

Ο Πρίγκιπας Μιχάλης. Κρατικό Βραβείο 1989, Αθήνα, Πατάκης, 1997.

Χάσματα Γενεών. Κρατικό Βραβείο 1990, Φεστιβάλ Ιθάκης 1990. Αθήνα, Εκδόσεις Bilateral, 2004.

Παγκάκι σε Δημόσιο Κήπο. Κρατικό Βραβείο 1991. Εκδόσεις Bilateral, 2004.

Η Ρίκι επί Σκηνής. (Νεανικό θέατρο), Ηράκλειτος, 1992.

Μικροί – Μεγάλοι. (Νεανικό θέατρο), Ηράκλειτος, 1992.

Η Αλίκη στη χώρα των Ονείρων. Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, 1993.

Ο Μικρός Πρίγκιπας. Εξυπερύ, (θεατρική διασκευή), 1995.

Πανδοχείον Εσπεράντο. (θεατρικό έργο), 1997.

Φυλακή. (μονόπρακτο θεατρικό έργο), 2003. Δίγλωσση έκδοση, Αθήνα, Bilateral 2004.

Πρόσφυγας / Refugee. Bilateral, 2008 *Réfugiée / Refugiada*, γαλλική μετάφραση Michèle Duclos, ισπανική Mareu Turró και Ana Xanthaki, Αθήνα, Bilateral, 2008.

Ο γιόκας / Sonny. Αθήνα, Bilateral, 2008.

Αιμίλιος / Emil. Αθήνα, Bilateral, 2008.

Ο μακαρίτης, My Late Husband, Feu mon mari, Mi difunto esposo. Αθήνα, Bilateral, 2009.

Σχιζοειδές, Schizoid / Schizoide. Γαλλική μετάφραση Jeanne Roque-Tesson, Αθήνα, Bilateral, 2009.

Χουάν / Juan. Αθήνα, Bilateral, 2009.

Ο πατριώτης / The Patriot / Le patriote. Αθήνα, Bilateral. 2009.

Οκνηρία / Καλλονή / Ο μακαρίτης. Αθήνα, Bilateral, 2010

Beauty / Une beauté – Idleness / Oisiveté, Αθήνα, Bilateral. 2010.

Παιχνίδια εξουσίας / Games of Authority / Jeux de pouvoir. Αθήνα, Bilateral, 2010.

Ρωμός και Ιουλιέτα. Αθήνα, Bilateral, 2010.

Ζήλιες. 2011.

Μια Μήδεια σαν τόσες άλλες. Τρίπρακτο έργο, 2011.

Ένα σπίτι γεμάτο κόσμο. 2011.

Χατζοπούλου Σοφία

Το παράθυρο του Δημήτρη. Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής.

Χωραφά Μαρία

Αδάμ, Εύα και εγώ. 1965.

Ψαθά Ρίτα Δ.

Τριαντάφυλλα στον ήλιο. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις.

Φαίδρα-Ειρήνη. Αθήνα, Δωδώνη, 1990.

Φίλιππος. Αθήνα, Δωδώνη, 1995.

Β. Τα έργα κατά χρονολογική περίοδο

1821-1900

Μουτζάν-Μαρτινέγκου Ελισάβετ, (Ζάκυνθος 1801-1832)

Ο Φιλάργγυρος. Ζάκυνθος, 1823.

Αι Θήβαι ελευθερωμένοι. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Η Τιμωρημένη Απάτη. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ευρύμαχος. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ευρύκλεια και Θεανώ. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ροδόπη. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Η ουράνιος δικαιοσύνη. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ο Καλός Πατήρ. Κωμωδία, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Η Μητρυιά. Κωμωδία, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Προμηθεύς Δεσμώτης Αισχύλου. Απλοελληνική μετάφρασις εις πεζόν, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Περί Οικονομίας. Πραγματεία, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Περί Ποιητικής. Πραγματεία, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Ωδή εις το πάθος του Χριστού, Ιταλιστί, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Numitore. Tragedia, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Bruto primo. Tragedia, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Enrico o la Innocenza. Tragedia Immaginaria, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Laodice o la Prudenza. Tragedia morale, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Il Tiranno punito. Drama morale, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

La Teano o la Giusticia Legale. Dramma, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Licurgo o la Mansuetudine. Dramma morale, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Gli effetti della Discordia. Tragedia morale, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

L' Eccellenza della Giustizia. Drama, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Il Rigore delle Leggi. Tragedia, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Il Buon Re. Drama morale, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Libro di diverse composizione poetiche. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

I Pastori. Commedia morale in un atto. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Novelle Morale. Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

La Saggia madamigella. Comedia, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Il buon procuratore. Commedia, Ζάκυνθος, 1820-1825, (Ανέκδοτο & λανθάνον).

Καϊρή Ευανθία, (Ανδρος 1799- μετά το 1866)

Νικήρατος. Δράμα εις τρεις πράξεις, Ναύπλιο, 1826.

Βικέλα Ευφροσύνη, (Ιωάννινα 1820)

Η Ευφροσύνη. Μελόδραμα πρωτότυπο, Αθήνα, 1876.

Η Ελβίρα. Μελόδραμα εις πράξεις πέντε, ποιηθέν εκ των ηθικών διηγημάτων του Φραγκίσκου Σοαβίου- Εν Αθήναις: Τυπ. Νικήτα Πάσσαρη, 1880.

Λεοντιάς Σαπφώ, (Κωνσταντινούπολη, 1832-1900)

Παραστάσεις δραματικά αρμόδια εις Παρθεναγωγεία (Συνέδριον των τεσσάρων ηπείρων Ασίας, Ευρώπης, Αφρικής και Αμερικής μετά της μικράς Ελλάδος & Συνδιάλεξις του χορού των Μουσών επί του Ελικώνος). Εν Σμύρνη Τυπ. Αμαλθείας, 1871.

Η πατρίς δυσφορούσα. (Δεν εκδόθηκε ποτέ. Παίχτηκε 6 Ιουλίου 1872 στο Παρθεναγωγείο της Αγίας Φωτεινής).

Καμπούρογλου (Καμπουράκη) Αντωνούσα, (εκ Χανίων Κρήτης)

Γεώργιος Παπαδάκης. Τραγωδία εις πράξεις πέντε διηρημένη, ποίημα εκ της τυπογραφίας Κ. Αντωνιάδου, εν Αθήναις 1847.

Λάμπρω. Τραγωδία εις πράξεις πέντε, ποίημα, Τύποις Ελληνικών χρονικών, εν Μεσολογγίω 1861.

Η έξοδος του Μεσολογγίου. Τραγωδία εις πράξεις πέντε, εκ του Τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού, εν Αθήναις 1875.

Ηγουμενίδου Αριστέα Χ.

Άγγελος και Βιργινία. Δίπρακτον δράμα. Αθήνησι: Τυπ. Α. Κτενά και Σούτσα, 1860.

Κυριακού Ελπίς

Άλωσις του Μεσολογγίου. Δράμα εις πράξεις τρεις Γαλάζιον: Τυπ. Η Φήμη, 1870.

Μηχανίδου Μαρία Π., (Αλεξάνδρεια, δεκαετία 1870)

Ο προδότης ιερέυς. Τραγωδία εις πέντε πράξεις. Αλεξάνδρεια, 1874 (και δεύτερη εμπλουτισμένη έκδοση με τίτλο *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος*. Πρωτότυπον δράμα εις πράξεις πέντε, Αθήνα, 1886).

Η εσχάτη ένδεια, η ελληνική αριστοκρατία και ο βρυκόλακας. Δράμα απολήγον εις κωμωδίαν. Αλεξάνδρεια, 1879.

Νέα εφεύρεσις γάμου. Κωμωδία πρωτότυπος εις πράξεις τρεις. Κωνσταντινούπολη, 1881.

Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις. Δράμα απολήγον εις κωμωδίαν, εις πράξεις πέντε, εις τεύχη δύο. Αθήνα, 1891.

Αυγερινού Ελένη

Στέλλα: Δράμα εις πράξεις πέντε. Εν Αθήναις: τυπ. Α. Κτενά. 1874.

Λεοντιάς-Κτενά Αιμιλία, (Κωνσταντινούπολη)

Άλκησις, Τρίπρακτη τραγωδία Παίζεται από τον «Μένανδρο» στη Σμύρνη το 1878.

Ζωγράφου Ευγενία, (Ναύπλιο, 1878 -1963)

Η Μοναχή. [Θίασος Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου], 1894.

Ο εξιλασμός. [Θέατρο Παράδεισος], 1895.

Η κλεφτοπούλα, [Θέατρο Νεαπόλεως], 1899.

Όταν λείπει το χρήμα. 1908.

Η Τζένυ με το γέλιο της.

Το στοίχημα.

Η Άνοιξη.

1900-1940

Σιγανού Παρρέν Καλιρρόη, (Κρήτη 1861 – 1940)

Η Νέα Γυναίκα. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Εν Αθήναις: Τυπ. Παρασκευά Λεωνή. 1908.

Το σχολείον της Ασπασίας. Αθήνα, 1908.

Ισαβέλλα Θεοτόκη. (Άπαικτο).

Πηνελόπη. (Άπαικτο).

Καλοστύπη Ξανθίπη

Κόρη του Ιεφθάε. Δραματικόν έμμετρον (Αχρονολόγητο).

Μεγαπάνου Ειρήνη, Ψευδώνυμο: Ειρήνη η Αθηναία, (Αθήνα, περ. 1885/1890-1955)

Το σφυρί. Δραμάτιον μονόπρακτον. Αθήνα, έκδοση του περιοδικού Παναθήναια, 1910.

Σακελλαρίου Αργυρώ Δ.

Η αδελφή. Δράμα εις πράξεις τρεις. Εν Αθήναις. Τυπ. Π.Δ. Σακελλαρίου, 1911.

Νεγρεπόντη-Ουράνη Ελένη, Ψευδώνυμο: Θρύλος Άλκης, (Αθήνα 1896-1971)

Ο χορός του Βοριά, Η ομορφιά που σκοτώνει. Μονόπραχτα δράματα. Αθήνα, τυπ. Εστία, 1915.

Ο Φλοίσβος. Μονόπρακτο.

Κούρτελη Δάφνη Αιμιλία, (Μασσαλία 1881-1941)

Gloria victis· Οι γέροι – Απολύτρωση. Μονόπρακτα δράματα. (Σ' έναν τόμο μαζί με το θεατρικό έργο του Στέφανου Δάφνη *Το πατρικό σπίτι*). Αθήνα, Ι.Ν. Σιδέρης, 1921.

Αλεξίου-Καζαντζάκη Γαλάτεια, (Ηράκλειο Κρήτης 1881- Αθήνα 1962)

Ο άρχοντας ο Μαυριανός κι η αδελφή του. Αθήνα, (χ.ο.) 1919.

Τη νύχτα τ' άη Γιάννη κι' άλλα δράματα. Αθήναι, Ελευθερουδάκης 1921.

Μέσα στους τίμιους. Αθήνα, Τα Παρασκήνια. Β 7- 10, 1925.

Παιδικό θέατρο. Αθήνα, Ζηκάκης, 1929.

Αυλαία. Αθήνα, Δίφρος, 1958.

Καζαντζάκη Γαλάτεια, (Γεωργοπούλου Βαρβάρα, Πετράκου Κυριακή), «*Περιο ευγενικός*. Το πρώτο θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Παράβασις*. 2002, σσ. 221-251.

Παπαδοπούλου Αρσινόη, (Αθήνα 1853 - 1943)

Το παραμύθι της πρωτομαγιάς. Φαντασμαγορικών ειδύλλιον. Εν Αθήναις, ΙΔ Κολλάρος, 1925.

Βαρδουλάκη-Νικολάκη Ειρήνη, Ψευδώνυμο: Μανουέλλα

Τον σκότωσα. [Εθνικό θέατρο], 1927.

Θεατρικά έργα. (Σαν τις τρικυμίες του πελάγους, *Η φωνή του Γικώνη*, *Ως να χτυπήσουν οι καμπάνες*) Μονόπρακτα. Αθήναι, Βασιλείου, 1971.

Παπά Κατίνα, (Βόρεια Ήπειρος 1903-1957)

Δάφνη. Κοινωνικό δράμα σε τέσσερις πράξεις, Νέα Εστία, Θεσσαλονίκη, 1967.

Ο ξένος. (Αχρονολόγητο).

Λαμπάκη Αναστασία (Στάσα)

Αγάπη που τυφλώνει. Ηθογραφικό κοινωνικό έργο σε τρεις πράξεις, Αθήναι, Μ.Ι. Σαλίβερος, 1928.

Στο πείσμα του χάρου. *Οι καλεσμένοι*, *Καημένα Νιάτα*, Μονόπρακτα, 1929-1930.

Το τραγούδι της δουλειάς. Ηθογραφικό κοινωνικό έργο σε τρεις πράξεις και μια εικόνα.

Αθήναι, (χ.ο.), 1948.

Καημένα νειάτα.

Μητσοτάκη Βικτωρίνη

Η Σκλάβια και Οι Δεσμοί. Μονόπρακτα, [Βραβείο Σαββίδειου Διαγωνισμού], 1929.

Τα στοιχήματα. 1930.

Αγγελοπούλου-Δρακοπούλου Ολυμπία

Αδελαΐς. Δράμα, [Βραβείο σε διαγωνισμό *Νέας Εστίας*], 1929.

Μπουκουβάλα-Αναγνώστου Ιωάννα, Ψευδώνυμα: Άνθεια, Ζαν Ανό & Ι. Αθηναίου (Κάϊρο 1904)

Ανθούλα Βαλίδη. [Βραβείο διαγωνισμού *Νέας Εστίας*], 1930.

Οι προζενήτρες. Κωμωδία, [Βραβείο Καλοκαιρινείο Διαγωνισμό], 1930.

Βασιλειάδου Ροδόπη Π.

Ο σημαιοφόρος. [Βραβείο Καλοκαιρινείου διαγωνισμού], 1939.

Ψυχοπατέρας. Ηπειρωτική ψυχογραφία σε τρεις πράξεις.

Μαρκέτου Σταυρούλα, (1848)

Σοφές Γυναίκες. Εν Αθήναις, Τυπ. Συνοδινού, 1939.

Ζαλούχου-Anterton Ηλέκτρα, (Μεσολόγγι 1871)

Η δυστυχία του ανδρογύνου. 1939.

Στρατή Πέρσα

Για την αγάπη του. Αθήναι, Α. Διαλησμάς (1901-1940, Θ.Μ.).

Βέρνου Άννα

Με τα μάτια της αγάπης. Δράμα εις πράξιν, Χαλκίδα.

1941-1960

Ιακωβίδη Πατρικίου Λιλή, (Αθήνα 1900 – 1985)

Εύκολα θύματα. Αθήνα, 1937.

Τα κορίτσια. Αθήνα, 1938.

Αγγελίνα. Αθήνα, 1943.

Υπάρχουν δρόμοι για όλους. Αθήνα, 1963.

Ο δαίμονας. Αθήνα, 1970.

Η κυρία Σούρτα – Φέρτα. Κοινωνική σάτιρα. Αθήνα, Διογένης, 1981. (Στη σειρά Νεοελληνικό Θέατρο).

Θέατρο· Τόμος πρώτος. Αθήνα, Διογένης, 1978. (Στη σειρά Νεοελληνικό Θέατρο).

Βοΐσκου Ελένη, (Κάϊρο 1921- 2005)

Κόσμοι που δεν χάθηκαν. 1940.

Θεατρικά (Σαίξπηρ και Νόρμα. Επιχειρήσεις, Ο Βάλαρης από την Καλκούτα, Αγρύπνια, Όλα θα τα προλάβουμε, Συνέλευση πολυκατοικίας). Αθήνα, Τυπ. Παπαδόπουλου, 1967.

Άλλα πέντε θεατρικά. Μονόπρακτα (Σουίτα πολυτελείας, Μια εκπομπή που δεν έγινε, Νύχτα, Πολιτικό, Εικασίες). Αθήνα, 1986.

Σαράντη Γαλάτεια, (Πάτρα 1920- 2009)

Μια χούφτα χώμα. (Αχρονολόγητο).

Οι δείχτες του ρολογιού. (Αχρονολόγητο).

Πετροβάτου Παυλίνα

Το κλειδί της ευτυχίας. Κεφαλλονίτικη ηθογραφία σε τρεις πράξεις, 1942.

Αξιοπρέπεια στον έρωτα.

Μια κωμική οικογένεια.

Τα φίδια της αγάπης του. Κεφαλλονίτικη ηθογραφία.

Λόντου-Δημητρακοπούλου Ευφροσύνη Κ., (1888- 1976)

Τσοπάνης- Λενιώ. Έμμετρος κοινωνική σάτιρα. Αθήναι, Παναγιωτίδης, 1953.

Άννα θα σε πάρω. Δράμα κοινωνικών σύγχρονων εις πράξεις τρεις. (χ.ο.).

Τα άπαντα του παιδικού και εφηβικού θεάτρου. Αθήναι: Ράνος, 1946.

Παπακωνσταντίνου Αρ. Μαρκεσίνα

Εικόνες απ' τη ζωή του μεσαιωνικού ελληνισμού. Θέαμα σε τρία μέρη, πέντε εικόνες
Θεσσαλονίκη, τυπ. Στ. Παραμάνη & Α Μουσουλίδου, 1947.

Κατακουζηνού Λητώ, (Πειραιάς 1914)

Το φωτεινό μονοπάτι, Αθήνα, 1949.

Ματζαβινάτου Σοφία

Θανάσιμο αμάρτημα. Πάτρα, 1949.

Κανάκη-Δεληγιαννάκη Φαίδρα, (Κρήτη 1898 - 1963)

Στον παρθενώνα δόκιμη καλόγρια. Χανιά, Εμ. Πετράκης, 1951.

Η Απαγωγή του Κράϊπε. Χανιά, Εμ. Πετράκης, 1952.

Μια δάφνη στη Μεσόγειο αιματοποτισμένη. Χανιά, Εμ. Πετράκης, 1955.

Ο Μίνως. (Ανέκδοτο).

Λοβέρδου Ιωάννα

Δομίνικος. Τραγωδία, Αθήνα, Αετός, 1952.

Παπαστάμου Όλγα, (1927-1996)

Συντρίμμια. Αθήνα, 1952.

Βιοπούλου Νανά

Δεν μας χωρά ο τόπος. Μονόπρακτο, Αθήνα, 1955.

Αργυριάδου Χρυσούλα, Ψευδώνυμο: Καρέλλη Ζωή, (Θεσσαλονίκη, 1901-1998)

Ο διάβολος και η έβδομη εντολή. Αθήνα, Δίφρος, 1959.

Ικέτιδες. Αθήνα, Δίφρος, 1962.

Σιμωνίς Βασιλόπαις του Βυζαντίου. Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1965.

Ορέστης. Θεσσαλονίκη, Τυπ. Ν. Σάλτος, 1971.

Η Φεβρωνία και ο Άγγελος. Μονόπρακτο, Νέα Πορεία, 1973.

Περιμένοντας τη Μαρίνα. Ρεαλιστικό έργο, (Ανέκδοτο).

Κεχαΐδου-Μπούμη Έφη

Ανάκτορο στο βυθό. (Σε συνεργασία με τον Ήλεκτρο Μπούμη), Μονόπρακτο, Χριστιανικά
Οδοφράγματα, Αθήνα, 1958.

Ορεινού Αιμιλία

Η δασκάλα η Κρινιώ. Τρίπρακτο θεατρικό έργο. (χ.ο.), Αλεξάνδρεια, 1959.

Σιφναίου Ελένη Ι., Ψευδώνυμο: Νταίζη
Κάιν και Άβελ. (Αχρονολόγητο).
Το παιχνίδι της Γιολάντας. (Αχρονολόγητο).

1961-1980

Λυμπεράκη Μαργαρίτα, (Αθήνα 1919-2001)

Η γυναίκα του Κανδαύλη. Αθήνα, Ίκαρος, 1955.
L' autre Alexandre. Παρίσι, Gallimard, 1957 (Ελληνική έκδοση με τίτλο *Ο άλλος Αλέξανδρος*, το μυθιστόρημα και το θέατρο. Αθήνα, Γαλαξίας, 1971).
Φαίδρα. Σενάριο γραμμένο το 1960.
Les Danaïdes. Παρίσι, Gallimard, 1963.
Le saint prince. Παρίσι, Gallimard, 1963 (Ελληνική μετάφραση από τη συγγραφέα *Ο Άγιος Πρίγκηψ.* Αθήνα, Γαλαξίας, 1972).
Sparagmos. Παρίσι, Christian Bourgois, 1973 (Ελληνική μετάφραση από τη συγγραφέα *Σπαραγμός. Τα πάθη του αστεριού.* Αθήνα, Κέδρος, 1970).
Για τον απόντα. Αθήνα, Κέδρος, 1972.
Εσπερινή τελετή. 1972.
Erotica. Παρίσι, Christian Bourgois, 1974 (Ελληνική μετάφραση *Ερωτικά.* Αθήνα, Ερμής, 1983).
Το γέλιο στον Τόμο Ελληνική Πεζογραφία, (σ.127-140), Αθήνα, Ερμείας, 1976.
Μυθικό θέατρο (Η γυναίκα του Κανδαύλη, Οι Δαναΐδες, Το μυστικό κρεβάτι). Αθήνα, Ερμής, 1980.
Ζωή. Αθήνα, Εστία, 1985.
3+1 όνειρα. Η λέξη, Σεπτέμβριος- Οκτώβριος, 1993.
Αργοσαρωνικός. Η λέξη, Μάης-Ιούνης 1994.
Γυναίκες και Άντρες. Τα Λήμνια Κακά. Αθήνα, Νέα Σύνορα, Λιβάνης, 1997.

Μοάτσου-Βάρναλη Δώρα, (Κωνσταντινούπολη 1895-1979)

Κάτω από το λιοντάρι της Βενετίας. Ιστορικό έμμετρο δράμα. Αθήνα, Κέδρος, 1960.

Μητροπούλου Μόνα, (Αθήνα 1919)

Οι αντιπρόσωποι. (Αχρονολόγητο).
Οι ακροβάτες. (Αχρονολόγητο).

Παπαδημητρίου Έλλη, (Σμύρνη 1906-1993)

Η ανατολή. Εξιστόρηση και παράσταση, Αθήνα, 3 εκδ., 1962.
Το βουνό. Εξιστόρηση και παράσταση απ' τον καιρό της Κατοχής, Αθήνα, (χ.ο.) 1963.
Ε.β.π.Α. = Ελληνική βοήθεια προς Αμερική. Αθήνα (χ.ο.) 1964.
Απολογισμός. Θεατρικό πείραμα. Αθήνα, Κέδρος, 1977.

Γάσπαρη Άλκηστις, (1928-2005)

Με τ' αγκάθι στην καρδιά. Αθήνα, Ενωμένοι εκδότες, 1962.

Οι συνυπεύθυνοι. [Στο πρόγραμμα του θεάτρου 'Ορβο], Αθήνα, 1986.

Δύο σκυλιά και μια γάτα. 1998.

Στο δάσος με τις αναπνοές. Δράμα εις δύο πράξεις.

Η πτώση από τον Γαλαζία.

Ρέστια το νησί των σφουγγαράδων.

Ζαρόκωστα Μέλπω, (Πειραιάς 1933)

Φροντιστήριο Γυναικών. Κωμωδία Ηθών, 1963 (Ανέκδοτο).

Αουφίντερζεν Μανώλη. Κωμωδία, 1991, (Ανέκδοτο).

Συμβιβαστήκαμε. [Εθνικό Θέατρο], 1993.

Δυο κοπέλες μόνες! Αθήνα, Νεφέλη, 1999.

Σπέρα Μπαμπλ. (Ανέκδοτο).

Ερωτοκαυγάδες. (Ανέκδοτο).

Δασκαλάκος. (Ανέκδοτο).

Δυο γυναίκες ένας άντρας. (Ανέκδοτο).

Ο φίλος μου ο Τζο. (Ανέκδοτο).

Βιτσώρη Λιάνα, Αθήνα

Αυτός που δεν γεννήθηκε. Θεατρικό έργο σε τέσσερις πράξεις, σκηνές δώδεκα, Αθήνα, 1963.

Σφακιανάκη -Φέρρη Σοφία

Ο θάνατος παραθερίζει... Αθήνα, 1963.

Γιοκαρίνη Κούλα

Οι αθώοι ρωτούν. [χ.ο.] Αθήνα, 1963.

Ένας ρομαντικός άγιος. Δράμα σε τρεις πράξεις. [χ.ο.] Αθήνα.

Σούλη Άρτεμη

Η αρπαγή της Περσεφόνης. 1964.

Θέατρο 1972-1980 (Βαν αν ήξερες..., Στην κορφή της δύσης, Ύστερα από χρόνια, Σε κάποιο αλώνι.), Αθήνα, Ειρήνη, 1980.

Χωραφά Μαρία

Αδάμ, Εύα και εγώ. 1965.

Σαριγκούλη Ευσέβεια Τιτίκα Α. (1934)

Βασιλιάς Κωνσταντίνος ο Μέγας. Αθήνα, 1965.

Παυσανίας ο Στρατηγός, Παύλος ο Ιουδαίος, Πιλάτος ο Στρατηγός, Δαβίδ ο Βασιλιάς, Πομπηϊός ο Βασιλιάς. Αθήνα, 1972.

Αγάθωνας ο Διαπιστευμένος. Κωμωδία. Ο σταθμός. Μονόπρακτο, Αθήνα, 1974.

Σωκράτης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 1977.
Στρατηγός Φιλιποίμενας. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1979.
Βασιλιάς Ναβουχοδονόσορ. Αθήνα, Μαυρίδης, 1981.
Τα Καβούρια ή οι Επιστρέφοντες. Κωμωδία. 1981.
Γράκχοι. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1983.
Δημοσθένης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1984.
Ο Ιωσήφ και τ' Αδέλφια του. Αθήνα, Μαυρίδης, 1984.
Στρατηγός Μιλτιάδης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1985.
Τα Μπρόκολα. Κωμωδία, Αθήνα, Μαυρίδης, 1985.
Μωυσής. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1987.
Το συμπόσιο. Κωμωδία, Αθήνα, Μαυρίδης, 1988.
Βασιλιάς Δημάρατος ή τραγωδία της συνείδησης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 1989.
Σόλωνας. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, Μαυρίδης, 1990.
Ο Γκορμπατσώφ και το Σόι του ή Τα τσιμπούρια. Κωμωδία, Αθήνα, Μαυρίδης, 1991.
Αυτοκράτορας Ιουλιανός: Θέατρο: Αντί προλόγου. Στον ίσκιο του εγωισμού. Εικοσιπέντε χρόνια χωριστά ο πατλερας. Οδοιπορικό Αθήνα- Ν. Βουντζάς. Αθήνα, 1992.
Αινείας. Αθήνα, 1993.
Λυκούργος ο Βασιλιάς. Αθήνα, 1994.
Ο Κρουτσώφ Δήμαρχος ή τα ποντίκια. Αθήνα, 1995.
Ο Θησέας. Αθήνα, 1995.
Δεκέμβρης '44. Αθήνα 1996.
Ηρακλής. Αθήνα. 1997.
Ξενοφώντας. Αθήνα, 1998.
Νέρωνας. Αθήνα, 1999.
Φιλοθέη Αθηναία. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2001.
Η Κασσιανή. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2001.
Οι Αργοναύτες. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2002.
Ο Βασιλιάς Ιουγούρθας. Τραγωδία πέντε πράξεις. Αθήνα, 2003.
Ο Στρατηγός Φωκίωνας. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2004.
Ηλίας ο Θεσβίτης. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2005.
Στρατηγός Αντίβας. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2007.
Η πάλη του Ιακώβ. Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Αθήνα, 2008.
Μαζίμου ή προδοσία του πνεύματος. Θέατρο, Αθήνα, 2009.
Ο βασιλιάς Νουμάς. Θέατρο, Αθήνα, 2010.
Αικατερίνη του Σινά. Θέατρο, Αθήνα, 2011.

Λαμπαδαρίδου -Πόθου Μαρία, (Λήμνος 1933)

Μικρό Κλουβί. Αθήνα, Μαυρίδης, 1965.
Το Γυάλινο Κιβώτιο. Μονόπρακτο, θεατρικό έργο σε τρεις εικόνες, Παρίσι, 1967.
Ο χορός της Ηλέκτρας. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, έξι εικόνες, Αθήνα, 1970 (ΘΜ).
Χάρτινο Φεγγάρι. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, έξι σκηνές 1974.
Το τελευταίο παιχνίδι ή το αίμα της αντίστασης. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη, Αμφιαράειο, 1984.
Ο ανθρωπάκος με το κόκκινο τριαντάφυλλο ή Η ανάκριση ή σαποχαιρετώ με το φθινοπωρινό πρωτοβρόχι. Αθήνα, 1986.

Παιχνίδι με το χρόνο. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Ραγισμένο φεγγάρι. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Η εκτέλεση του ποιητή. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Η θεατρίνα ή η μεγάλη κυρία. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Ο παλιός παράδεισος. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη.
Θέατρο (Το γυάλινο κιβώτιο. Οι σχεδίες. Σ' αποχαιρετώ με το φθινοπωρινό πρωτοβρόχι. Αντιγόνη ή νοσταλγία της τραγωδίας. Χάρτινο φεγγάρι), Αθήνα, Κέδρος, 1998.
Είμαι ένα άστρο που κλαίει μοναχό. Εννιά θεατρικοί μονόλογοι, 2000.
A Woman of Lemnos. Θεατρικά και ποίηση. Τορόντο, Καναδάς.
Θέατρο: Πλωτή νύχτα. Να πατάς στις μύτες των ποδιών, καληνύχτα. Η εκτέλεση του ποιητή. Έκτωρ, ο αγαπημένος των θεών. Αθήνα, Κέδρος, 2010.

Τρέζου Φώφη, Ψευδώνυμο: Φανουράκης Φώτης

Οι ανεύθυνοι. 1965.

Απουσία. 1971.

Απρόσωπη εξουσία. Ο επίγονοι. Δωδώνη, Αθήνα, 1973.

Ο αρχιτέκτων. Σατιρικό μονόπρακτο σε τρεις εικόνες. Αθήνα, Αρχιτεκτονική, 1976.

Βαρβέρη- Βάρρα Χρυσούλα Α.

Φέρετρα πολυτελείας. Κοινωνικό δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, 1965.

Γρέγου Μίλλη

Ο κύκλος του τίποτα. Θεατρικό τρίπτυχο, (χ.ο.) Αθήνα, 1965.

Δαμιανάκου Βούλα, (Λακωνία 1914)

Νεκρικοί Διάλογοι. Μονόπρακτα, Λαϊκός Λόγος, 1965.

Μπέλλου-Θρεψιάδη Αντιγόνη

Ο μάντης. Δράμα, Αθήνα, Ελληνικό Βιβλίο, 1967.

Δούκα Κωνσταντίνα, (Αθήνα)

Ο δρόμος για τον Άνω Νέο Κόσμο. Μονόπρακτο, [χ.ο.] Αθήνα, 1967.

Μονόπρακτα (Η σοφίτα, Ο δρόμος για τον Άνω Νέο Κόσμο, Το παιχνίδι) Αθήνα, Τυπ. Πρωτόπαπα, 1992.

Χάνδαρη Μαρίζα

Ας είμαστε έτοιμοι. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, έξι εικόνες, (χ.ο.), Αθήνα, 1967.

Παπαδάκη-Λαμπάκη Ελευθερία, (Κρήτη)

Σαν τις καλαμιές στον κάμπο. Δράμα σε τρεις πράξεις, Θεσσαλονίκη, τυπ. Ελληνισμού, 1967.

Εικόνες της ζωής. Μονόπρακτα, Θεσσαλονίκη, 1987.

Μπόρα. Σε τρεις πράξεις.

Αναγνωστάκη Λούλα, (Θεσσαλονίκη)

Η συναναστροφή. [Εθνικό θέατρο], 1967.

Η πόλη. Αθήνα, Κέδρος, 1971.

Αντόνιο ή το μήνυμα. Αθήνα, Κέδρος, 1971.

Η διανυκτέρευση, Η πόλη, Η παρέλαση. Αθήνα, Κέδρος, 1999.

Θέατρο, Τόμος Α΄: «Η Νίκη, Ο Ουρανός Κατακόκκινος, Σ'εσάς που με ακούτε», Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2007.

Θέατρο Τόμος Β΄ «Ο ήχος του όπλου», Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2007.

Θέατρο Τόμος Γ΄ «Διαμάντια και μπλουζ, Το Ταξίδι Μακριά», Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2008.

Θέατρο Τόμος Τέταρτος «Η Κασσέτα», Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2009.

Νοτίδου-Δρίτσου Αγαθή

Γυναίκες της Πίνδου. Εικόνες από τη ζωή, θεατρικά έργα, Ηπειρώτικες ηθογραφίες, Αθήνα, 1967.

Ριάλδη Μαριέττα

Ο γυρισμός. 1969.

Τα παιδιά. 1969.

Μάο-Μάο. 1971.

Ουστ ή το πρόστυχο τραγουδάκι. 1972.

Σκ... Σάτιρα πανικού. 1973.

Παρακρατούπολη. 1975.

Ηθική από μια ανήθικη γυναίκα. 1976.

Καφέ Σαντάν. 1977.

Η κυρία χωρίς καμέλιες. 1980.

Η αναδόμηση της Μαρίτσας της γκαβής. 1984.

Τα μάτια σε μας παρακαλώ. 1993.

Οι άστεγοι [Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου]. 1996.

Μεγάλη ντροπιαστική συζήτηση με νέους ηθοποιούς. 1999.

Πρίφτη Κλεοπάτρα, (Αμερική)

Θέατρο. Τρία μονόπρακτα. Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1969.

Δροσουλίτες. Θεατρικό ιστορικό έργο σε τέσσερις πράξεις, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1972.

Ιστορία σε μικρές σκηνές. Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1974.

Κραυγή του εικοστού αιώνα. Θέατρο ιδεών, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1976.

Θάνατον πατήσας. Θέατρο ιδεών, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1980.

Κερασιώτη Ξένη, (1914)

Η σφηκοφωλιά. Θέατρο. Αθήνα, Βακών, 1969.

Μπενάκη-Παλαιολογοπούλου Άντα

Αιχμάλωτοι. Έργο σε τρεις πράξεις, οκτώ εικόνες, Θεσσαλονίκη, Εταιρία Μακεδονικών σπουδών, 1970 (Μακεδονική Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη, 7). *Πιο πέρα από το δύσκολο*.

[Έπαινος 52ου Καλοκαιρινίου θεατρικού διαγωνισμού Παρνασσού].

Θεατρικό: Ποίηση. [Έπαινος 72ου Καλοκαιρινίου θεατρικού διαγωνισμού Παρνασσού].

Ελπίδα.

Καρατζά Ελένη Σ.

Το τίμημα του χρέους, Η επανάσταση στην Ύδρα. Ιστορικό δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, 1970.

Θέατρο τον καιρό της κατοχής. Ανεμομαζώματα , Αθήνα, 1972.

Θέατρο II, Τον καιρό των τριάκοντα. Κωμωδία σε πέντε εικόνες, έναν πρόλογο κι ένα ιντερμέδιο.

Η τιμή πρώτα. Μονόπρακτο, Αθήνα , Ελληνικό βιβλίο, 1987.

Παιδικό θέατρο. Αθήνα, Ελληνικό βιβλίο, 1987.

Διοματάρη Ουρανία

Μονόπρακτα με πολλές εικόνες (Η τριλογία του θρύλου: ο βασιλιάς Σκληρίωνας, Ο καμένος πύργος, Της κόρης το γεφύρι. Ο όρκος: Ο μπαρμπαγιώργης ο ...Θεός), Αθήνα, Εστία, 1971.

Η γυναίκα του Πλάτωνα. (Αχρονολόγητο).

Καρυδογιάννη Χριστίνα Π.

Για ένα καλύτερο Άδη: Θέατρο. Αθήνα, Νέα Σκέψη, 1971.

Ζωγράφου Λιλή, (Κρήτη, 1922-1998)

Τι απόγινε κείνος που ήρθε να βάλει φωτιά. Θέατρο. Αθήνα, 1972.

Τιμή ευκαιρίας για τον Παράδεισο. Αθήνα, Τυπ. Φλώρου, 1972.

Κιτσοπούλου-Θέμελη Ελένη, (Ικαρία 1928)

Κυριακή-Αφθονία. Τέσσερα μονόπρακτα, Θεσσαλονίκη, 1972.

Θεόφιλος. Θέατρο, Δράμα, Θεσσαλονίκη, 1973.

Πάυλος Μελάς. Θέατρο, Θεσσαλονίκη, 1973.

Πανταζώνη Έλενα

Το σπίτι. 1972.

Την παραμονή. Θεατρικό μονόπρακτο. [Προβολή YENED: Εκπομπή «Το μικρό θέατρο»], 1972 .

Ρούσσου Μάγια Μαρία, (Αθήνα 1937)

Η σφαγή των Καλαβρύτων. Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1972.

Σμυρνιώτη Τούλα

Ο Γενίσαρος. Αθήνα, Νέα Σκέψη, 1972.

Αλεξίου Έλλη, (Ηράκλειο Κρήτης 1894-Αθήνα 1988)

Μια μέρα στο Γυμνάσιο. Δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Γερωντής, 1973.

Έτσι κάηκε το δάσος, Μόνο από αγάπη. Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.

Κουνάδη Νάνα, (Αθήνα, 1943-1994)

Συστατική επιστολή. Μονόπρακτο θεατρικά, 1973.

Ζαχαράκη Στεφανία

Αλτ! Πυροβολώ! Και άλλα δύο μονόπρακτα. Αθήνα, Παρουσίες, 1973.

Αλφιώτη Ρ.

Οικογενειακή Ραψωδία. Μονόπρακτο, Δύο εικόνες, Αθήνα, 1973.

Δεληγιάννη-Αναστασιάδη Γεωργία, (Σμύρνη)

Ντόνα Ζουάνα. Ιστορικό δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1974.

Θέατρο (Ηλέκτρα, Μια ιστορία στο Χέντον, Χορός κι ελευθερία). Αθήνα, Διογένης, 1978.

Η ανακάλυψη. Δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Διογένης, 1983.

Χατζοπούλου-Καραβία Λεία, (Αθήνα 1932)

Παγωνιά - Το Προξενίο - Ισίδωρος. 1974. Τρεις δίγλωσσες εκδόσεις, Αθήνα, Bilateral, 2004.

Commedia dell'Arte. 1977. Δίγλωσση έκδοση, Αθήνα, Bilateral, 2004.

Τάτσι - Πίτσι - Μίτσι - Κότσι. 1980.

Ο Λογοκριτής. (Νεανικό θέατρο) Αθήνα, Πατάκης, 1987.

Η Γειτονιά μας. (Νεανικό θέατρο), Αθήνα, Πατάκης, 1987.

Ο Πρίγκιπας Μιχάλης. Κρατικό Βραβείο 1989, Αθήνα, Πατάκης, 1997.

Χάσματα Γενεών. Κρατικό Βραβείο 1990, Φεστιβάλ Ιθάκης 1990. Αθήνα, Εκδόσεις Bilateral, 2004.

Παγκάκι σε Δημόσιο Κήπο. Κρατικό Βραβείο 1991. Εκδόσεις Bilateral, 2004.

Η Ρίκι επί Σκηνής. (Νεανικό θέατρο), Ηράκλειτος, 1992.

Μικροί - Μεγάλοι. (Νεανικό θέατρο), Ηράκλειτος, 1992.

Η Αλίκη στη χώρα των Ονείρων. Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, 1993.

Ο Μικρός Πρίγκιπας. Εξυπερύ, (θεατρική διασκευή), 1995.

Πανδοχείον Εσπεράντο. (θεατρικό έργο), 1997.

Φυλακή. (Μονόπρακτο θεατρικό έργο), 2003. Δίγλωσση έκδοση, Αθήνα, Bilateral 2004.

Πρόσφυγας / Refugee. Bilateral, 2008 *Réfugiée / Refugiada*, γαλλική μετάφραση Michèle Duclos, ισπανική Mareu Turró και Ana Xanthaki, Αθήνα, Bilateral, 2008.

Ο γιόκας / Sonny. Αθήνα, Bilateral, 2008.

Αιμίλιος / Emil. Αθήνα, Bilateral, 2008.

Ο μακαρίτης, My Late Husband, Feu mon mari, Mi difunto esposo. Αθήνα, Bilateral, 2009.

Σχιζοειδές, Schizoid / Schizoide. Γαλλική μετάφραση Jeanne Roque-Tesson, Αθήνα, Bilateral, 2009,

Χουάν / Juan. Αθήνα, Bilateral, 2009.

Ο πατριώτης / The Patriot / Le patriote. Αθήνα, Bilateral. 2009.
Οκνηρία / Καλλονή / Ο μακαρίτης. Αθήνα, Bilateral, 2010
Beauty / Une beauté – Idleness / Oisiveté, Αθήνα, Bilateral. 2010.
Παιχνίδια εξουσίας / Games of Authority / Jeux de pouvoir. Αθήνα, Bilateral, 2010.
Ρωμός και Ιουλιέτα. Αθήνα, Bilateral, 2010.
Ζήλιες. 2011.
Μια Μήδεια σαν τόσες άλλες. Τρίπρακτο έργο, 2011.
Ένα σπίτι γεμάτο κόσμος. 2011.

Μητροπούλου Κωστούλα, (Πειραιάς 1933- 2003)

Χώρα Ραμασινά. Θεατρικά, 1975.
Ασκληπιός. Τραγωδία σε πράξεις τρεις. Αθήνα, 1977.
Μουσική για μια αναχώρηση. Αθήνα, Κέδρος, 1980.
Τέσσερις ερημιές. Αθήνα, Κέδρος, 1981.
Περιθωριακοί. Αθήνα, Θεωρία, 1984.
Η τελευταία παράσταση. Ένα έργο σε τέσσερα μέρη. Αθήνα, Γκοβόστης, 1984.
Η νταλικά. Αθήνα, Γκοβόστης, 1985.
Ρόλοι για σολίστες. Αθήνα, Γκοβόστης, 1986.
Το ρίσκο. Ένας γυναικείος μονόλογος, Εκκύκλημα, 1985.
Έξι ρόλοι για σολίστες. Μονόλογοι, Αθήνα, Γκοβόστης, 1986.
Το παιχνίδι και μια τύψη. Ένα θεατρικό έργο σε δέκα εικόνες.
Στην ίδια πόλη. Αθήνα, Γκοβόστης, 1987.
Θέατρο ο κόσμος. Αθήνα, Γκοβόστης, 1991.

Βιτάλη Λεία, Αθήνα

Η Μετακόμιση. Μονόλογος, 1975.
Η Συνομιλία. Μονόλογος, 1976.
Άπαντα τα θεατρικά, (Addio del passato, Αγάπα με! Το Γεύμα, Το μεγάλο παιχνίδι. Τόμος Α΄, Αθήνα, Αιγόκερως, 2008.
Άπαντα τα θεατρικά, (Rock Story, Θηρία στην αποθήκη, Ευάννα, Ροστιπίφ, Τζιν Φιτζ). Τόμος Β΄, Αθήνα, Αιγόκερως, 2010.
Ο ένατος γάμος, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011.

Σταυρίδου Μαρία

Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. Μονόπρακτα. (Το υιοθετημένο κορίτσι, Οι αδελφες συναμεταζύ τους, Ο φίλος, Η Μεταξώ η δυναμική. Το γεροντάκι σουρ-σουρ-σουρ, Διαφορά ηλικίας), Αθήνα, 1976.
Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. (Η Αγγελίνα, Οι γείτονες), Αθήνα, Δ. Τσιτσόπουλος, 1977.
Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. Μονόπρακτα. (Το Οιδιπόδειον Σύμπλεγμα, Συζυγικές παρεξηγήσεις, Νεανικές Εμπειρίες, Η Θεανώ, Ο Ντίνος πάλι στην ίδια τάξη), Αθήνα, 1977.
Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. (Η δεσποινίς Τερέζα - Η προίκα της Αννέτας - Το τρυφερό όνειρο - Στην καφετέρια.), Αθήνα, 1978.
Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. (Η Ασημούλα, Σύγχρονες αντιλήψεις, Στο μικρό ξενοδοχείο, Διαφωνίες), Αθήνα, 1979.

Εικοσιτέσσερα θεατρικά μονόπρακτα. (Κρυμμένοι πόθοι, Ο κυρ Ανέστης ήταν πλούσιος, Η ανεκτική σύζυγος, Το πορτραίτο της Σάρας, Οι τρεις εστιατόρισες και δέκα πελάτες, Ο διπλός έρωτας, Η καινούρια δασκάλα, Νεανικοί παλμοί, Ο Ντιντής και η Ζαζά, Η προίκα της Αννέτας, Η Χρύσα και η κοτούλα της, Καθημερινή ασημαντολογία, Διαλογική συζήτηση, Ένας θαυμαστής του καλού κόσμου, Το αδιέξοδο, Όλοι καλοί είμαστε, Δυσκολίες στη ζωή, Επιστροφή στη φύση, Η κυψέλη, Το καπέλο με το βέλο, Ο Μενέλαος παντρεύεται, Μία πολύ μοντέρνα κυρία, Το κληρονομικό σπίτι, Ένα κορίτσι που το έλεγαν Άννα), Αθήνα, 1998.

Γαληνού-Σκανδάλη Παρασκευή

Η θυσία των Ψαρών. Δράμα, Αθήνα, Ιωλκός, 1976.

Μανέτα Ελένη

Φορτίσιμο. Υπαρξιακή τραγωδία, (χ.ο.), Αθήνα, 1977.

Παλμύρα. Ονειρόδραμα, (χ.ο.), Αθήνα, 1978.

Homo Sapiens. Συμβολικό κωμικόδραμα σε οχτώ εικόνες και τρία ιντερμέδια, Αθήνα, Σκέψη, 1978.

Παφλαγονία. Δράμα συμβόλων και ελεύθερης φαντασίας, (χ.ο.), Αθήνα, Θ. Θεωδορόπουλου, 1980.

Το σπίτι των Μάγια. Συμβολιστικό δράμα, (χ.ο.), Αθήνα, 1981.

Πέτρου-Βενετσάνου Μίνα, (Κορινθία 1943)

Ζήτημα Συνηθείας. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Δωδέκατη Ώρα, 1978.

Το πάθος και η νύχτα. Μονόπρακτο θεατρικό σε τέσσερις εικόνες, Αθήνα, Δωδέκατη Ώρα, 1979.

Οι μεγάλοι της γης. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Δωδέκατη Ώρα, 1980.

Το γιο-γιό. Θεατρικό έργο σε δύο πράξεις, Σάτιρα, Αθήνα, Γκοβόστης, 1989.

Η μπλόφα. Δίπρακτο, 1991.

Μπέμπα και κυρία & Εγώ είμαι Σταρ. Μονόπρακτα, Παράσταση Τέσσερις γυναίκες στο σφυρί. [Θέατρο Ζωή της Ζωής Παπαδοπούλου], 2000.

Αναγνωστοπούλου Ντόρα

Η θεία με το κόκκινο τριαντάφυλλο. 1978.

Επιτέλους μόνοι Κατερίνα. Κωμωδία, 1980.

Σία Η Φεμινίστρια. Κωμωδία, 1984.

Η θεία με το κόκκινο τριαντάφυλλο. (χ.ο.).

Παπαθεοδώρου Έφη (Ευθυμία), (Τριχωνίδα 1938)

Ο θάνατος του Θεού. Κωμωδία σε τέσσερα μέρη, Αθήνα, 1978.

Δύο μονόπρακτα. (Ο διάλογος, Ο θάνατος της Ηλέκτρας). Αθήνα, Μαυρίδης, 1982.

Βοσταντζή Μαίρη

Λέων Καλλέργης, Χρονικό ενός ξεσηκωμού. Παραλλαγή σε παλιό θέμα του Τιμολέοντα Αμπελά, Ηράκλειο Κρήτης, Θέατρο Νέων, 1979.

Βούτση Αθανασία

Διθύραμβος. Θεσσαλονίκη, Νέα Πορεία, 1979.

Μέδουσα. Θεσσαλονίκη, Νέα Πορεία, 1984.

Τσαλίκη Κοτσιώρη Κατερίνα

Δευκαλίων, ο γενάρχης των Ελλήνων. Αθήνα, Μάγγου, 1979.

Παπαδοπούλου Λαύρα Αν.

Η δύναμις της προσευχής. Μακεδονική ηθογραφία, Το κρυφό σχολειό. Μονόπρακτο δραματάκι. Θεσσαλονίκη.

Κορνηλάκη Ειρήνη

Σημύδες. Μέρη Δύο.

Κάλια πρώτος στο χωριό.

Ιωάννου Δώρα

Ένα διαμάντι στο βούρκο, Κοινωνικό δράμα σε τρεις πράξεις.

1981-2000**Ντεμίρη Εριφύλη**

Στην τυραννία του ήλιου. Αθήνα, Γραμμή, 1980.

Γεωργοπούλου Ελένη Κ.

Σαλώμη: τριλογία. Αθήνα, Ροδάκης, 1980.

Κονδύλη Μαρία, (Αθήνα 1955)

Φυτά εσωτερικού χώρου. (Σε συνεργασία με τη Θάλεια Ασλανίδου) [Θέατρο Στοά], 1981.

Τα κορίτσια. (Ανέκδοτο).

Γεωργακοπούλου Ρούλα

Η κυρία με τα κρεμμυδάκια. Θεατρική επιθεώρηση. Σε συνεργασία με τη Μαρία Πολενάκη και την Ελένη Καμουλάκου [Θέατρο Θεμέλιο], 1982.

Διανυκτερεύον. 1986.

Στα δροσερά του υπόγειο. Μονόπρακτα, 1992.

Η Προσπερίνα και ο Ναύτης. 2006.

Πολενάκη Μαρία

Η κυρία με τα κρεμμυδάκια. Θεατρική επιθεώρηση. Σε συνεργασία με τη Ρούλα Γεωργακοπούλου και την Ελένη Καμουλάκου [Θέατρο Θεμέλιο], 1982.

Λαμπρινίδη Χριστιάνα, (Αθήνα)

The Building. 1982.

Trust the uniforms. 1983.

Medea an autobiography. 1987.

Είμαι. 1989.

Bones and boxes. A modern Greek tragedy. Cambridge, 1991.

Ρήγματα στη σιωπή: Πως διδάσκεται η τόλμη. 1993-96.

Όρκοι. Αθήνα, 1994.

Μάναμη. 1994.

Τοπία Ενδυνάμωσης. Επιμέλεια Χριστιάνα Λαμπρινίδη, Εναλλακτικές Εκδόσεις, 1995.

Οι Ρεβέκκα των Μικρών οίκων της οδού Sevres. Université de Paris VIII, Μάρτιος, 1996.

Rifts In Silence: How Courage Is Taught. Επιμέλεια, μετάφραση Χριστιάνα Λαμπρινίδη, Fournos Editions, 1996.

Μια μυθογραφία κουράγιου ή Το γρηγορότερο δυνατόν ή Ευτυχώς απέφυγα το βιασμό, 1996.
Λαλίμ. 1998.

Lesbian Blues. Επιμέλεια Χριστιάνα Λαμπρινίδη, Γυναικείες Εκδόσεις, Αθήνα, 1998.

Το σκηνικό που φοβάται. 2002.

Ένα Στήθος Μετά. [Θέατρο Χοροορές], 2003.

Μήδεις & Αρσενικότητες: λογισμικά των εκκρίσεων. [Από Μηχανής Θέατρο], 2005.

Rehearsing Sex. [Θέατρο Χυτήριο], 2006.

Σακελλαριάδου Ελισάβετ

Η καλλιέργεια του μπαμπακιού και άλλες ιστορίες από τη Λιβαδειά. Μονόπρακτα, επιμ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Αθήνα, Γνώση, 1982.

Τριφυλιού Θέμις

Οινόμαος. Τραγωδία, Αθήνα, 1983.

Βέργου Κωνσταντίνα, (Πάτρα 1950)

Ο γάμος της Αντιγόνης. Αθήνα, Εκδόσεις ΟΕΔΒ, 1983.

Εντός σχεδίου(;) Συλλογικό έργο, Αθήνα, Κέδρος, 1998.

Κρανιδιώτη Ευαγγελία, (Δράμα 1927-1990)

Ζωή που παίζει και παίζεται. Θέατρο, Τηλεόραση, Μονόπρακτα και Αυτοτελή, Εστία, Αθήνα, 1984.

Περπιρόγλου Φερενίκη

Διαχρονική ταυτότητα ή Ο πετρωμένος λαός. Δωδώνη, 1984.

Κωνσταντίνου Στέλλα Ροζίτα

Θεατρικά (Η τυχερή, Το άσπαρτο χωράφι, Τρεις μέρες ζωής). Αθήνα, 1984.

Σφακιανάκη Ξενάκη Σοφία, Αθήνα (1936)

Το τσίρκο των θαυμάτων. Αθήνα, Δωδώνη, 1984.

Τζοβλά Σούλα

Ένας αφανής στρατιώτης. Δράμα σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Δωδώνη, 1984.

Λαϊνά Μαρία, (Πάτρα 1947)

Ο Κλόουν. Θεατρικός μονόλογος, Αθήνα, Στιγμή, 1985.

Η Πραγματικότητα είναι πάντα εδώ. Θεατρικό σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Στιγμή, 1990.

Ένα κλεφτό φιλί. Θεατρικό μονόλογος, Αθήνα, Άγρα, 1996.

Το Φαγητό. Μονόλογος. Αθήνα, Άγρα, 1998.

Οικογενειακή υπόθεση. Θεατρικό σε τρεις πράξεις.

Το νόημα . Κωμωδία, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007.

Ωραία Εικόνα.

Χαβιαρά Ελένη, (Αίγυπτος)

Δάφνες και πικροδάφνες. (Σε συνεργασία με το Δημήτρη Κεχαΐδη) Αθήνα, Ερμής, 1985.

Με δύναμη από την Κηφισιά. (Σε συνεργασία με το Δημήτρη Κεχαΐδη) Αθήνα, Κέδρος, 1996.

Ιωαννίδου Καρίνα, (Θεσσαλονίκη 1959)

Η περιπέτεια μιας σφραγίδας. 1985.

Σκίστε τη γάτα. 1987.

Η υπόθεση σηκώνει τσιγάρο.

Η καλύτερη μαμά είναι... ο μπαμπάς μου.

Στάνη Στόρυ.

ΚΟΥΚΟΥ land.

Top less Hamlet.

Τζοκόντα vs Ντα Βίντσι. 2010.

Καλλία Ελένη

Η υποψία. Αθήνα, 1986.

Καρδασοπούλου Αργυρώ

Ο δάσκαλός μου κι εγώ. Αθήνα, εκδ. Εφηβικού θεάτρου, 1986.

Η αρπαγή της Περσεφόνης. Έμμετρος τραγωδία, Αθήνα, εκδ. Εφηβικού θεάτρου, 1991.

Παξινού Μαρία & Ελένη, (Ιθάκη)

Τούτσι. Θεατρική μεταφορά (της ομότιτλης ταινίας σε σενάριο του Μάρρεν Σήγκαλ), [Θέατρο Γκλόρια], Αθήνα, 1986-87.

Κανδρεβιώτου Χαρά

Το πλευρό του Αδάμ. [Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος], 1987.

Παπαϊακώβου Κατερίνα

Αιών του Νώε. Δρώμενα, Όπερα από γυαλί σε έξι μέρη, πέντε πράξεις, τέσσερα ταμπλό, σε τρία όνειρα, με δύο οράματα της στιγμής κι έναν αιώνα με μέλλον. Δρώμενα, 1987.

Μυστική Γη. [Πειραματική Σκηνή Εθνικό Θέατρο], 1998-99.

Καλαϊτζή-Οφλίδη Λένα, (Θεσσαλονίκη)

Η Φουρφούρα και τ' αηδόνι. Παιδικό, 1988.

Καραγκιόζικα της Θεσσαλονίκης. 1996.

Τρία για την Τροία. 2001.

Κατωκοσμικοί Λέσχη Ψυχών.

Βγάλτε τις πανοπλίες. (Σε συνεργασία με το Σίμο Οφλίδη).

Οι Διόσκουροι: Σαβιμεεε...Ουβαλααα...ή η ωραία Ελένη στα τείχη. Δράμα σε δυο πράξεις.

Μιτσοτάκη Κλαίρη, (Κρήτη 1949)

Η πριγκίπισσα Τίτο και εγώ. (Πεζός μονόλογος), Αθήνα, Διάττων, 1989.

Οι παράξενες λέξεις της Μαντάμ Μποβαρύ. Μονόλογος, Αθήνα, Άγρα, 2008.

Αμολοχίτου- Βλαχάκη Αγλαΐα

Τρία μονόπρακτα (Ο Κάκτος, Ασκήσεις μιας μπαλαρίνας, Τα τρία ψέματα), Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1990.

Θεατρικά μονόπρακτα, (Ένα Κομμάτι γη και μία βαλίτσα ,Ο Κάκτος, Ασκήσεις μιας μπαλαρίνας) Αθήνα, Γκοβόστης, 1993.

Ψαθά Ρίτα Δ.

Τριαντάφυλλα στον ήλιο. Θεατρικό έργο σε τρεις πράξεις.

Φαίδρα-Ειρήνα. Αθήνα, Δωδώνη, 1990.

Φίλιππος. Αθήνα, Δωδώνη, 1995.

Κέκκου Μαρία, (Αθήνα)

Μήδεια, η οφιοπλόκαμη Ερινύα των πόθων. Αθήνα, Υπατία, 1990.

Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης σε τρεις πράξεις, *Άσμα ασμάτων, ό εστί τω Σολομών,* Σκηνική μεταφορά, Ελληνικό Θέατρο, 1992.

Σώκου Ροζίτα, (Αθήνα 1923)

Quai Voltaire. Αθήνα, Χατζηνικολή, 1990.

Φάσσου-Καλπαξή Ιωάννα. Ψευδώνυμο: Γιοβάννα

Αντε γεια. [Θέατρο Στοά] 1991-2.

Γενέθλια. Αθήνα, Σύγχρονη εποχή, 1990.

Θεατρικά. (*Ο προθάλαμος, Εξ' αδιαίρετου*.) Αθήνα, Δελφίνι, 1995.

Μαλκογιάννη Μαρία, (Αθήνα)

Πιο δυνατή απ' το θάνατο. Αθήνα, Δωδώνη, 1992.

Οι υποβολές των υποβολέων σε τρεις πράξεις. Αθήνα, Δωδώνη, 1999.

Μπούτου Τούλα (Αριστέα), (Αθήνα)

Θεατρικά, τρία μονόπρακτα (Ο απολογισμός, Το τελευταίο τρένο, Αν άλλαζαν όλα). Αθήνα, Γκοβόστης, 1992.

Δύο μονόλογοι: Τα ρολόγια της ζωής μου (Τούλας Μπούτου). Το όνειρο του κλόουν (Μανώλη Δεστούννη). Θέατρο Αργώ, Πρόγραμμα, Εκδόσεις Δωδώνη, 2009.

Πέγκα Έλενα, (Θεσσαλονίκη)

Ο αγαπητικός της Δυσδαίμονας ή 6 Νούμερα Ζήλειας. Αθήνα, [Θέατρο Αμόρε], 1992.

The Greek Alien. Αθήνα, [Θέατρο Φούρνος], 1994.

Τα δηλητήρια της θάλασσας. Αθήνα, [Θέατρο Φούρνος], 1994.

Ένας βασιλιάς που ακούει. 1994.

Don Surrealism. [Open Eye Theatre], NYC.

Gorky's Wife. [Magic Theatre] San Francisco και [The Present Company], New York.

Σκουός - Στιγμές αντρικές και γυναικείες. Αθήνα, Άγρα, 1997.

Βαλς εξιτασιόν. Αθήνα, Νεφέλη, 1997.

Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης. Αθήνα, Νεφέλη, 1998.

Τα Καινούργια ρούχα του Αυτοκράτορα. Θεατρικό, Αθήνα, Οξύ, 1999.

3-0-1 Μεταφορές. Αθήνα, Νεφέλη, Αθήνα, 2000.

Όταν χορεύουν οι Go Go dancers. Αθήνα, Νεφέλη, 2002.

Η Nelly's βγάζει βόλτα τον σκύλο της. Αθήνα, Νεφέλη, 2003.

Ποιοι είναι οι καινούργιοι μας φίλοι. Αθήνα, Νεφέλη, 2006.

Αρκάδη Στέλλα, (Κρήτη)

Τοπία και Σώματα. [Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου], Αθήνα, 1993.

Μερκενίδου Ελένη, (Δράμα 1959)

Το παιχνίδι. Θεσσαλονίκη, [Θέατρο Λύκη Βυθού], 1993.

Ηλέκτρας Παραχάραξη. Θεσσαλονίκη, [Θέατρο Λύκη Βυθού], 1997.

Μάλν η γεροντοκόρη. Μονόπρακτο. Θεσσαλονίκη, [Στούντιο Κούνιντα], 1999.

Μελό. 2001.

Αύριο θα γίνω εσύ. 2001.

Αξιότιμε κύριε Χάρντν. 2001.

Σαλής ο μαύρος βαρκάρης. [Δημοτικό Περιφεριακό θέατρο Κρήτης], 2003.

Οι νοστιμούλες. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007.

Του φεγγαριού το τραύμα. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007.

Κουτσοχέρα Λέτα, (Αχαΐα)

Η αγωνία του έρωτα. Θεατρικό ποιητικό έργο σε δύο μέρη, Αθήνα, Γκοβόστης, 1994.

Σέλαστος και Σελάννα. Τέσσερεις πράξεις σε μια ανθοφορία, εκδόσεις Αίολος, 2003.

Το Τραγούδι του Ήλιου. Ένα οικολογικό διαδραστικό παραμύθι για παιδιά και μεγάλους. (Ανέκδοτο), 2009.

Βαμβουνάκη Μάρω, (Χανιά 1948)

Θεατρικά 1, (Αν είσαι αέρας πήγαινε, Έρημος σε σχήμα τρίγωνο, Τί χρώμα έχει η βροχή;) Αθήνα, Φιλιππότης, 1994.

Θεατρικά 2, (Μη χωρίζεις ποτέ νύχτα, Χιόνι μέσα σε κλεψύδρα, Μονόπρακτο για ένα τηλέφωνο, Το λεωφορείο των νεκρών εραστών) Αθήνα, Φιλιππότης, 1994.

Μπλαζάκη Διονυσία, (Αθήνα 1962)

Χριστίνα. Αθήνα, Εκτελεστής Έργου, 1994.

Οι όχθες της καρδιάς. Αθήνα, Δωδώνη, 2002.

Ανθρωποι...! 2020μ.Χ. Αθήνα, Δωδώνη, 2002.

Σωτηροπούλου Βίλη, (Αθήνα)

Ιωάννα. Αθήνα, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1995.

Γυναίκα Λούζερ. Αθήνα, Δωδώνη, 2000.

Κάθε Δευτέρα χωρίζουμε; Αθήνα, Σοκόλη – Κουλεδάκη, 2009.

Showbusiness. (Ανέκδοτο).

Υψηλή Μαγειρική των Σχέσεων. (Ανέκδοτο).

Παραμύθι των Θεών και των Ανθρώπων. (Ανέκδοτο).

Καθαρίδα της Ερήμου, Κάθε Πέρσι και Καλύτερα. (Ανέκδοτο).

Πατέρα, Γιατί με Συνέλαβες. (Ανέκδοτο).

Λεφτά, Λεφτά, Ξέχνα τα Διλήμματα τα Υπαρξιακά. (Ανέκδοτο).

Ο Γιος του Βασιλιά Είναι Πολύ Καλό Παιδί. (Ανέκδοτο).

Ο Καραγκιόζης στο Αρρωστοδικείο. (Ανέκδοτο).

Η Κοσκινοτρουφίτσα στο Δάσος με τα Κούτσουρα. (Ανέκδοτο).

Ζαπίγκστε τους! (Ανέκδοτο).

Ιουλιέττα: Είναι Κουφός Αυτός ο Θεός. (Ανέκδοτο).

Ιουλιέττα on the Road. (Ανέκδοτο).

Τηλεοπτική Άνοιξη. (Ανέκδοτο).

Σωτηρίου Διδώ, (Αϊδίνιο 1909 – Αθήνα 2004)

Θέατρο. Δύο θεατρικά κείμενα και ένας μονόλογος. (Περιπέτεια δίχως τέλος, Στον πλανήτη Γη όλα πάνε καλά, Πολιτεία κωφάλαλων.) Πρόλογος Έλλη Παππά, Αθήνα, Κέδρος, 1995.

Τασοπούλου Πανλίδου Μαρία

Έχεις εμένα... Θεατρικό. Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1995.

Ορφανουδάκη Ρούλα

Η Κλεψά. [Θεατρική σκηνή Ηρακλείου], 1995.

Ο Μύλος. 1997.

Γιάντσιου-Κανάκη Χρυσή, (Σέρρες 1962)

Μια φορά σε μια αυλή. [Συνεργασία με ΟΚΑΝΑ].

Τα φτερά της άνοιξης. 1995.

Του χρόνου το αληθές. Δράμα, Αθήνα, Δωδώνη, 1998.

Δανέλλη Τιτίνα, (Αθήνα)

Έρως Διατηρητέος... Έως... Αθήνα, Αρμός, 1996.

Ντενίση Μιμή, (Λαμία 1952)

Θεοδώρα, η αγία των φτωχών. Αθήνα, Περίπλους, 1996

Εγώ η Λασκαρίνα. [Θέατρο Ακροπόλ], 1999.

Ρικάκη Λουκία, (Πειραιάς, 1961-2011)

Σουρρεαλέρως. Ένα πρωτότυπο θεατρικό έργο της Λουκίας Ρικάκη βασισμένο σε κείμενα και εικαστικές δημιουργίες των σουρεαλιστών, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1996.

Οδυσσέως διάλογοι. Πρωτότυπο έργο βασισμένο στους οι γυναικείους μονόλογους της Οδύσσειας του Ομήρου. (Ανέκδοτο), 1998.

Το άνθισμα της Θάλασσας. (Ανέκδοτο), 1998.

Νύχτες κωμωδίας. [Θέατρο 104 και στο Comedy Club], 1995-2003.

Μόσχοβη Ματίνα Γ., (Πειραιάς)

Όλες τις Κυριακές με βροχή. Σκηνικό ποίημα για μία ηθοποιό. Άγρα, 1996.

Κατά πρόσωπο. Σκηνικό ποίημα για έναν ηθοποιό. Γαβριηλίδης, 2004.

Μέχρι να μάθεις να λες ευχαριστώ. Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2009.

Σπηλιώτη Χρύσα, (Αθήνα)

Ποιος Ανακάλυψε την Αμερική. Αθήνα, Δωδώνη, 1997.

Σκοτσέζικο Ντούς. [Στούντιο Ιλίσια], 2000.

Άγκα, σφι και φι (Αγκάλιασε με, σφίξε με και φίλησε με), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003.

Με διαφορά στήθους. Μονόλογος, [Ίδρυμα Μελίνα Μερκουρή], 2005.

Φωτιά και Νερό. Αθήνα Σοκόλη-Κουλεδάκη, 2007.

Καρδούλια Τσουρουνάκη Γεωργία

Το Βαϊτενιώ. Αθήνα, Ιωλκός, 1997.

Φράγκου Βασιλική, (Αθήνα)

Κλυταιμήςτρα. Θεατρικό ποίημα. Εκδόσεις Βερέττα, Αθήνα, 1997.

Ιοκάστη. Θεατρικό ποίημα. (Ανέκδοτο).

Ελένη - Ανδρομάχη – Κασσάνδρα. Θεατρικό. (Ανέκδοτο).

Κυριάκη Μαρία, (Αθήνα)

Ανδρομέδα. Παιδικό έργο με 18 τραγούδια. [Θεατρική σκηνή Τζένης Φωτίου], 1999-2000.

Αθάνατο νερό. Θεατρικό έργο βασισμένο σε μύθους της Μακεδονίας (Σε συνεργασία με την Άννα Σωτρίνη), [Θέατρο της Ημέρας], 1997-98.

Ορφέας και Ευρυδίκη. Θεατρικό έργο με 30 τραγούδια [Παιδαγωγική Σκηνή της Τζένης Φωτίου], 1997-99.

Μαργιεντίνη. Μύθους, Αθήνα, Κέδρος, 2005.

Ζολώτα Ελίζα, (Τρίκαλα)

Το όστρακο. Θεατρικό δράμα σε τέσσερις πράξεις, *Φθορά και εξέγερση*, μονόπρακτο, Αθήνα, Δωδώνη, 1997.

Ο θύτης της Αρχαίας Αφροδίτης. Συλλογή αφηγημάτων και θεατρικών. Αθήνα, Δωδώνη, 2008.

Βογιατζόγλου Στέλλα, (Θεσσαλονίκη 1950-2008)

Ενδοοικογενειακά. [Μετάδοση από ραδιοφωνικό σταθμός Μακεδονίας].

Εντός Σχεδίου (;). Συλλογικό έργο, Αθήνα, Κέδρος, 1998.

Στην υγεία των χαμένων. Αθήνα, Σύγχρονοι Ορίζοντες, 2001.

Τσικλιντάν. (Σε συνεργασία με τη Χριστίνα Χατζηβασιλείου), Αθήνα Κέδρος, 2006.

Σεβαστοπούλου Μαίη

Αϊ Φεδερίκο. Ένα μνημόνιο βασισμένο στην βιογραφία του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. [Παλιό Πανεπιστήμιο], Αθήνα, 1998.

Μπάμπουσκα έχει πελμένι; Μονόλογος. [Θέατρο Τόπος Αλλού] Αθήνα, 2000.

Ο υιός μου ο Κωνσταντίνος. Μονόλογος για τον Κωνσταντίνο Καβάφη. [Θέατρο Άλεκτον] Αθήνα, 2003.

Κλαυσίγελος πέντε αστέρων. [Θέατρο Τόπος Αλλού] Αθήνα, 2005.

Με αφορμή... [Θέατρο Τόπος Αλλού] Αθήνα, 2006.

Περμαγκανάτ. [Θέατρο Booze Cooperativa], Αθήνα, 2007.

Το τέλος δε αυτής πικρόν ως ασίνθιον, οξύ ως μάχαιρα δίστομος. [Εθνικό Θέατρο, Πειραματική Σκηνή], Αθήνα, 2007.

Μόλις θυμόμυαι πια τους ποιητές. Σύνθεση κειμένων [Cabaret Voltaire], Αθήνα, 2008.

Τσοπανάκη Αλμπέρτα

Ανάσες κοριτσιών.

Κόλαση.

Διάσκεψη κορυφής.

Κόκκινα χείλη. [Θέατρο Φανάρι], 1998.

Τρεις Πράξεις για τον Έρωτα.

Κορίτσι Γυναίκα Ερωμένη Μαμά. Πρόγραμμα θεάτρου Παραμυθίας, Αθήνα, 2003.
3D.

Domino Crime.

*Γυαλιά στην Άμμο.
Ηδονή του τίποτα.
Πάμε για ένα Χρυσό.
Το Σπίτι στο Τέλος του Δρόμου.*

Πορτολομαΐου-Λάζου Μαρία, (Τιθορέα Λοκρίδας 1946)

Μακρυγιαννή, οράματα; Αθήνα, Δωδώνη, 1999.
Ρωμαιο, Ιουλιέτα και μετά τι; Αθήνα, Δωδώνη, 2000.

Νευροκοπλή Βασιλική, (Θεσσαλονίκη 1968)

Εγώ ο άλλος. Θεατρικό μονόπρακτο. εκδόσεις Νησίδες, 1999.

Ροδίτη Σέβη

Μάζεψε τα όνειρα σου απ' το μπαλκόνι Αντιγόνη. (χ.ο.), (1980-2000, Θ.Μ.).
Κυρία παρακαλώ... (χ.ο.), (1980-2000, Θ.Μ.).
Το μελτέμι. (χ.ο.), (1980-2000, Θ.Μ.).

Παπαϊωάννου Διονυσία

Οι φυλακισμένοι. Θεατρικό έργο [Βραβείο Παρνασσού].
Ρουμπίνια στα φτερά. Θεατρικό μονόπρακτο (χ.ο.).
Ήρθαν τα πολύποδα. Κωμωδία. (χ.ο.).
Η πρόσκληση. Θεατρικό έργο. (χ.ο.).

Νικολαΐδη Αναστασία

Μια μαμά ... μανούλι. Αισθηματική κωμωδία.

Λιτινάκη Δώρα

Χίμαιρα και φούμαρα. (χ.ο.).

Πηγή Δώρα

Οδός υδάτων Καλντελάκουε-Κέρκυρα. Θεατρική κωμωδία λαογραφικού περιεχομένου με τοπική διάλεκτο. Αθήνα, Καλαμάς.

Χατζοπούλου Σοφία

Το παράθυρο του Δημήτρη. Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής.

2000-2008

Σταματιάδου Μαίρη

Η καθηγήτρια. Ένα καθαρά γυναικείο σκηνικό. Αθήνα, Γκοβόστης, 2000.

Ομηρόλη Εύα, (Κρήτη 1966)

Άμα τη εμφανίσει. Νέα Σύνορα, Εκδόσεις Λιβάνη, 2000.

Ανδριτσάνου Ευαγγελία

Συνομώτες (Θ.Μ.)

Ο καθαρός Έλιωτ. [Θέατρο Τόπος Αλλού] Αθήνα, 2001.

Ωραία μήλα! [Θέατρο Εντροπία] Αθήνα, 2005.

Μυλωνά Αλεξάνδρα, (Θεσσαλονίκη 1964)

Εγώ και μερικές φίλες μου. Μονόλογοι γυναικών. Θεσσαλονίκη, Γράφημα, 2009.

Ποιος βήχει μέσα στη ντουλάπα; Θεατρικό, *Σύγχρονο Δημοτικό*, 1, 2008.

Η Φωνή του Νερού. Θεατρικό, Άχθος, 2001.

Χατζηβασιλείου Χριστίνα, (Θεσσαλονίκη)

Τσικλιντάν. (Σε συνεργασία με τη Στέλλα Βογιατζόγλου), Αθήνα, Κέδρος, 2006.

Ταρταρούγκα. Παιδικό, (Ανέκδοτο), 2001.

Παπαδήμα Δήμητρα

Don't worry be happy. Αθήνα. Εκδοτικός οργανισμός Λιβάνη, 2001.

Σπυροπούλου Ζωή

Τραγούδια για άντρες. Έξι θεατρικά μονοπάτια. Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002.

Εξάρχου Καλλιόπη Στυλιανή

Όταν πέφτουν οι μάσκες. Θεσσαλονίκη, Studio University Press, 2002.

Ονομάζομαι γυναίκα. Θεσσαλονίκη, Studio University Press, 2005.

Σολωμού-Ξανθάκη Βάσα, (Θεσσαλία)

Το πυρ. Θεατρικό δίπρακτο έργο. Αθήνα, Δωδώνη, 2002.

Ευσταθιάδη Μαρία, (Αθήνα 1949)

Στο δρόμο μου ένα άγγελος. Θεατρικός μονόλογος, Αθήνα, Κέδρος, 2002.

Ανυπακοή. Θέατρο. Αθήνα, Κέδρος, 2003.

Το Κόκκινο Ξενοδοχείο. Η αδύνατη αναπαράσταση. Αθήνα, Κέδρος, 2008.

Ράντου Ελένη, (Αθήνα 1963)

Μαμά μην τρέχεις. (Σε συνεργασία με το Φίλιππο Δεσύλλα) Αθήνα, Undergropund, Πρόγραμμα, 2002.

Δούλκερη Τέσσα

Θεατρικοί Διάλογοι. (Ένα τέλος μια αρχή, μια αισθηματική κωμωδία, Παραμονή Πρωτοχρονιάς), Θεσσαλονίκη, Studio University Press, 2003.

Αλέξη Νίνα, (Γερμανία)

Ανάσταση αγάπης. Αθήνα, Δωδώνη, 2003.

Γυναίκες σε Κόκκινο Φόντο. Αθήνα, Δωδώνη, 2005.

Νικολάου Αθηνά

Οι ένοχοι. Ποιητικός λόγος, Αθήνα, Δωδώνη, 2004.

Βασιλέλλη Μαρία

Οι ρακοσυλλέκτες. [Χώρος Τέχνης] Αθήνα, 2005.

Ζόγκα Αντιγόνη, (Λατινική Αμερική 1976)

Έλενα Μοράδο-El enamorado. Αθήνα, Κέδρος, 2005.

Γκασούκα Ελένη, (Αθήνα)

Ηρωες. [Ζυγός] Αθήνα, 2006.

Φουρκέτα. [Θέατρο Εμπορικών], Αθήνα 2008.

Λιβάνη Λένα, (Βόλος 1955)

Θεατρικά (Η ωραία θυμωμένη, Πεντανόστιμη, Οικογενειακό δίκαιο). Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.

Χατζοπούλου Βίλια, (Αθήνα)

Βρέχει. [Εθνικό Θέατρο], 2007.

Στεφανοπούλου Μαρία, (Αθήνα 1958)

Οι ονειροπαρμένοι. Θεατρικό έργο σε τέσσερις πράξεις, Αθήνα, Σμίλη, 2007.

Αδαμίδου Σοφία, Κοζάνη

Σωτηρία με λένε. Αθήνα, Πρόγραμμα θεατρικής εταιρίας Στοά, 2007-2008.

Κιτσοπούλου Λένα, (Αθήνα 1971)

Μνήσθητι την ημέρα του Σαββάτου και αγιάζειν αυτήν... [Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου], Αθήνα, 2007.

Το πράσινο μου φουστανάκι, (Ανέκδοτο) 2008.

M.A.I.P.O.Y.A.A, Αθήνα, Κέδρος, 2009.

Κανακάκη Ειρήνη

7 συγγραφείς κάνουν βαρελάκια στους τάφους τους, παρωδίααα! [Θέατρο Εντροπία, Θεατρική ομάδα Πορφύρα], Αθήνα, 2008.

Λήμα Κατερίνα

Αυτόπτης Μάρτης. Πρόγραμμα θιάσου Δημιουργοί, 2008.

Γλυκιάδου -White Λία, (Βαθύ Σάμου)

Η δύναμη της αγάπης, Ελένη: μουσικοχορευτικό μελόδραμα. Αθήνα, Δωδώνη, 2008.

Θεωδορίδου Εύη, Θεσσαλονίκη

Η Ελισάβετ της Ζάκυνθος. Θεατρική διασκευή από την "Αυτοβιογραφία" της, Αθήνα, Δωδώνη, 2008.

Καρυστιάνη Ιωάννα, (Χανιά 1952)

Το ψυγείο. Μονόλογος.

Ολομόναχος, Μωρή ωραιότητα.

Σαριτζόγλου Παρασκευή

Υβρις (χ.ο.).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελά Ε., *Δια Λόγους Τιμής, Βία, Συναισθήματά και Αξίες στη Μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 2003.
- Αβδελά, Έ. & Ψαρρά, Α. (επιμ.), *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
- Αθανασιάδου Χ., *Νέες γυναίκες με πανεπιστημιακή μόρφωση και η συμφιλίωση της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας στο σχεδιασμό της ενήλικης ζωής*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ψυχολογίας Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002.
- Αθανασίου Α. (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα, 2006.
- Althusser, L., *Essays on Ideology*. Verso, London 1984.
- Αμπατζοπούλου Φ., *Ο άλλος εν διωγμώ*, Θεμέλιο, Αθήνα 1998.
- Αναγνωστάκη Λ., *Θέατρο τόμος τρίτος*, Κέδρος, Αθήνα 2008.
- Αντωνοπούλου Χ., *Κοινωνικοί ρόλοι των δυο φύλων*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- Αρώνη-Τσίχλη Κ., *Ιστορικές σχολές και μέθοδοι. Εισαγωγή στην ευρωπαϊκή ιστοριογραφία: πανεπιστημιακές παραδόσεις*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2008.
- Ασημάκη Γ., *Η συμμετοχή των γυναικών σε κέντρα λήψης αποφάσεων*, ΜΠΣ. Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2000.
- Βαρίκα, Ε., *Η εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης*, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας, Αθήνα 1987.
- Bartky, S., *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Routledge, New York 1990.
- Βερβενιώτη, Τ. *Η γυναίκα της Αντίστασης. Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*, Οδυσσέας, Αθήνα 1994.
- Βέργου Κ., *Σκίστε τη Γάτα*, Λιθογραφεία, Θεσσαλονίκη 1987.

- Biaggio M. & Hersen M. (Eds), *Issues in the psychology of Women*, Kluwer Academic/Plenum, New York 2000.
- Βιτάλη Λ., *Άπαντα Θεατρικά Τόμος Α*, Αιγόκερως, Αθήνα 2008.
- Borneman, E., *Η Πατριαρχία. Η Προέλευση και το Μέλλον του Κοινωνικού μας Συστήματος*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1986.
- Braidotti, R., *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Polity Press, London 2006.
- Butler J., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, London 1993.
- Butler J., *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004.
- Butler J., *Gender Trouble and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 2006.
- Cameron, D., *Feminism and Linguistic Theory*, Macmillan, London 1985.
- Γεωργοπούλου Β., *Γυναικείες διαδρομές: Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το Θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.
- Γεωργοπούλου Β., *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το Θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα, 2010.
- Chodorow N.J., *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, CA 1978.
- Γιαννακούρου Σ., *Η Ισότητα μεταξύ ανδρών και γυναικών στις συλλογικές διαπραγματεύσεις και τις συλλογικές συμβάσεις: Μελέτη στο επίπεδο του Κλάδου*, Κέντρο γυναικείων ερευνών και μελετών, Διοτίμα, Αθήνα 1999.
- Connell R.W., *Το Κοινωνικό Φύλο*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006.
- Γουλφ Β., *Ένα δικό σου δωμάτιο*, Οδυσσέας, Αθήνα 2005.
- Γουλφ Β., *Τρεις γκινέες*. Μτφ. Μυρτώ Αναγνωστοπούλου-Πισσαλίδου, Εκδόσεις Μπαρμπουνάκη, Θεσσαλονίκη 1990.
- Διβάνη Λ., *Θεατρικά*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2007.

- Ευαγγελινού Ν., *Έργα γυναικών συγγραφέων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (1949-1999)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2001.
- Fairclough, N. & Holes C., *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Longman, New York 1995.
- Fairclough N., *Language and Power* (2nd ed.). Longman, New York 2000.
- Ζαρόκωστα Μ., *Δύο Κοπέλες...Μόνες!*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Greer G., *Sex and Destiny: The Politics of Human Fertility*, Secker, London 1984.
- Gutek B., *Sex and the workplace*. Jossey-Bass, San Francisco 1985.
- Halliday M., *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold. London 1978.
- Ιγγλέση, Χ., *Πρόσωπα Γυναικών, Προσωπεία της Συνείδησης. Συγκρότηση της Γυναικείας Ταυτότητας στην Ελληνική Κοινωνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1990.
- Κανατσούλη Μ., *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1997.
- Κανταρτζή, Ε. *Τα Στερεότυπα του Ρόλου των Φύλων στα Σχολικά Εγχειρίδια του Δημοτικού Σχολείου*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2003.
- Καρέλλη Ζ., *Ικέτιδες*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988.
- Καρπούζος Α., *Εισαγωγή στην Κατανοητική Φιλοσοφία: Η περιπέτεια της ανθρώπινης χειραφέτησης*, Εργαστήριο Σκέψης, Αθήνα 2011.
- Kas France A. & Courso P.J., *International Women Playwrights*, Metuchen, London 1993.
- Καυταντζόγλου, Ρ. (επιμ.), *Οικογένειες του παρελθόντος: μορφές οικιακής οργάνωσης στην Ευρώπη και τα Βαλκάνια*. Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1996.
- Kenway J. & Fitzclarence L., *Gender and Education*, Taylor & Francis, Oxford 1997.
- Κονδύλη Μ. & Ασλανίδου Θ., *Φυτά εσωτερικού χώρου*, Πρόγραμμα Θεάτρου Στοά, Αθήνα 1981.
- Κούτροβικ Δ., *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1995.

- Kristeva J. *La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du Xixe Siècle, Lautréamont Et Mallarmé*. Éditions du Seuil, Paris 1974.
- Lacan, J., *Ecrits: A Selection*, μτφρ. A. Sheridan. Routledge, London, 1989.
- Lacan, J., *Οι Τέσσερις Θεμελιακές Έννοιες της Ψυχανάλυσης: Το Σεμινάριο του Ζακ Λακάν Βιβλίο XI*, μτφρ. Α. Σκαρπαλέζου. Εκδόσεις Ράππα. Αθήνα 1964.
- Lacquer, T., *Κατασκευάζοντας το φύλο. Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόιντ*, Πολύτροπον, Αθήνα 2003.
- Λαμπρινίδη Χ. (επιμ.), *Η δι-εκδίκηση της Barbie, Δοκίμια για τη γυναικεία γραφή*, Κοχλίας, Αθήνα 2002.
- Λαμπρινίδη Χ., *Lesbian Blues*, Γυναικείες Εκδόσεις, Αθήνα 1998.
- Λεοντίδου, Ε. & Ammer, S. R. (επιμ.), *Η Ελλάδα των γυναικών: Διαδρομές στο χώρο και το χρόνο*. Μτφ. Λεοντίδου, Ε., Μαρμαρά, Έ. & Νταϊφά, Α., Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 1992.
- Lorde, A., *Sister Outsider*. Trumansburg, Crossing Press, NY 1984.
- Masini B., *Βιρτζίνια Γουλφ*. Μτφ. Βασιλική Νίκκα. Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2008.
- Millett K., *Sexual Politics*, First Illinois Paperback, New York 2000.
- Mitchell, J., *Psychoanalysis and Feminism*. Allen Lane, London 1974.
- Μπακαλάκη, Α. (επιμ.), *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*. Ανθρωπολογία, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994.
- Μπάτζιου Α., *Η εικόνα της ετερότητας στα ΜΜΕ: Μια συγκριτική μελέτη της οπτικής απεικόνισης των μεταναστών στον τύπο δύο νέων χώρων υποδοχής (Ελλάδα, Ισπανία)* Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2009.
- Moi T. (ed.), *The Kristeva Reader*. Basil Blackwell, Oxford 1986.
- O'Brien M., *The politics of reproduction*, Routledge and Kegan Paul, London and Boston 1981.

- Μπουρντιέ, Π., *Η Ανδρική Κυριαρχία*, μτφρ. Γεωργίου, Π., Καπέλλα, Α., Νάσαινα, Σ., Σταματέλλου, Ε. & Ψυχογιός, Θ., Στάχυ, Αθήνα 1999.
- Μπωβουάρ Σ., *Το Δεύτερο Φύλο*, Γλάρος, Αθήνα 1979.
- Ντενίση Σ., *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή. Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού διαφωτισμού-ρομαντισμού*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2014.
- Ξηραδάκη Κ., *Ευανθία Καΐρη 1799-1866*, Αθήνα 1956, Κέδρος, β' εκδ., Αθήνα 1984.
- Παντελίδου-Μαλούτα Μ., *Το φύλο της δημοκρατίας*, Σαββάλας, Αθήνα 2002.
- Pateman C., *The Sexual Contract*, Stanford University Press, Stanford 1988.
- Παπαγεωργίου Σ., *Ειδικά Θέματα Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2000.
- Παπαδημητρίου Δ. Ι., *Από τον λαό των νομιμοφρόνων στο έθνος των εθνοκροφρόνων: η συντηρητική σκέψη στην Ελλάδα 1922-1967*, Σαββάλας, Αθήνα 2006.
- Παπαταξιάρχης, Ε. και Παραδέλλης, Θ. (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*. Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα 1992.
- Παρρέν, Κ., *Η χειραφετημένη. Επίμετρο Α. Ψαρρά*, Εκάτη, Αθήνα 1999.
- Παυλάκου Δ., *Το Είδωλο του Καθρέφτη της. Προσέγγιση της Κοινωνικής Θέσης της Γυναίκας στην Ελλάδα*, Ρήσος, Αθήνα, 1991.
- Πέτρου-Βενετσάνου Μ., *Η Μπλόφα*, Γκοβόστης, Αθήνα 2007.
- Πολέμης Δημ.Ι. (επιμ.), *Αλληλογραφία Θεόφιλου Καΐρη, Μέρος Β': Επιστολαί Ευανθίας Καΐρη 1814-1866*, Καΐρειος Βιβλιοθήκη, Άνδρος 1979.
- Πούχγερ Β., *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης: Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν - Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη: χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001
- Πούχγερ Β., *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*, Διάυλος, Αθήνα 2003.
- Ριζάκη Ε., *Οι γράφουσες Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοισύνη του 19^{ου} αιώνα*. Κατάρτι, Αθήνα 2007.

- Σακελλαρίδου Έ., *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο, Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*. Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα 2006.
- Showalter E. (ed.), *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, Theory*, Pantheon Books, New York 1985.
- Spencer A. & Podmore D., *In a man's world*, Tavistock Publications, London and New York 1987.
- Σπηλιώτη Χ., *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική*; Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1997.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χ., *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη, Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006.
- Σταυρίδη-Πατρικίου Ρ., *Γλώσσα, εκπαίδευση και πολιτική*, Ολκός, Αθήνα 2009.
- Stubbs M., *Discourse Analysis. The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 1983.
- Ταμπάκη Α., *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αι.) Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Διάυλος 2005.
- Τσοπανάκη Α., *Κορίτσι...Γυναίκα... Ερωμένη... Μαμά...*, Κωμωδία σε τέσσερις πράξεις, Πρόγραμμα θεάτρου Παραμυθίας, Αθήνα 1997.
- Φίλιας Β., *Δεκατέσσερα δοκίμια κοινωνιολογίας*, Μπουκουμάνης, Αθήνα 1991.
- Foucault M., *Επιτήρηση και Τιμωρία*, Κέδρος-Ράππα, Αθήνα 1989.
- Foucault M., *The History of Sexuality*. 3 vol. Penguin, London 1990-92.
- Φωσκαρίνης Θ., *Δοκίμιο χρονογραφίας για την Έλλη Αλεξίου*. Καστανιώτης, Αθήνα 1982.
- Χαραλαμπίδης Χ., *Νεοελληνικός λόγος, μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*. Νεφέλη, Αθήνα 1992.
- Χατζοπούλου Καραβία Λ., *Φυλακή*, Δίγλωσση έκδοση, Bilateral, Αθήνα 2004.
- Χατζοπούλου Καραβία Λ., *Το Προξενιό*, Τρεις δίγλωσσες εκδόσεις, Bilateral, Αθήνα 2004.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΑΡΘΡΑ

Αργυρίου Α., «Ιακωβίδη Λιλή» στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 4. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985.

Bartky S.L., «Foucault, θηλυκότητα και εκσυγχρονισμός της πατριαρχικής κοινωνίας» in Diamond I. & Quinbee L. (eds) *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* Northeastern University Press, Boston 1988.

Γεωργουσόπουλος Κ., «Θρύλος Άλκης» στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 4. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985.

Γιάκου Ρ., «Μητροπούλου Μόνα» στη *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 10. Χάρη Πάτση, Αθήνα, χ.χ.

Γιαλουράκης Μ., «Σαράντη Γαλάτεια» στη *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 12. Χάρη Πάτση, Αθήνα, χ.χ.

Γιαλουράκης Μ., «Μητροπούλου Κωστούλα» στη *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 10. Αθήνα, Χάρη Πάτση, χ.χ.

Cameron D., «Γλώσσα και σεξουαλική διαφορά. Ποια είναι η φύση της γυναικείας καταπίεσης στη γλώσσα», μετάφ. Μένη Τσίγκρα, *Δίνη*, τεύχ. 3:86–91, (1988).

Cixous, H., “The laugh of the Medusa”, μτφρ. K. Cohen & P. Cohen, *Signs* 1 (4), (1976).

Cixous, H., “Sorties” in E. Marks & I. de Courtivron (επιμ.) *New French Feminisms*, Harvester, Brighton 1981.

Δασκαλόπουλος Δ., «Γαλάτεια Σαράντη» στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως την δικτατορία του '67 Ζ'*, Σοκόλης, Αθήνα 1988.

Ζήρας Α., «Σαράντη Γαλάτεια» στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 9α'. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988.

Hakim C., “Job segregation : Trends in the 1970's”, *Employment Gazette*, December 1981.

Ιωαννίδου Μ., «Η Γκούραινα της Ευγενίας Ζωγράφου. Ένα αγνοημένο μυθιστόρημα μιας λησμονημένης συγγραφέως», *Διαβάζω* 363, 5/, (1996).

- Κάσσορ Β., «Διδώ Σωτηρίου» στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67 Ζ'*, Σοκόλης, Αθήνα 1988.
- Καστρινάκη Α. «Γαλάτεια Καζαντζάκη» στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο Ι' (1900-1914)*, Σοκόλης, Αθήνα 1997.
- Κατσίκη - Γκιβάλου Α., «Έλλη Αλεξίου, η λογοτέχνιδα και η παιδαγωγός» *Νέα Εστία*, 126, ετ.ΞΓ', 1/7/1989, αρ.1488.
- Kress G., 'Critical Discourse Analysis' στο Kaplan R. (Ed.), *Annual review of applied linguistics II*, (1990).
- Κεχαγιόγλου Γ., «Καρέλλη Ζωή» στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 4*. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985.
- Μαυροειδή - Παπαδάκη Σ., «Ιακωβίδη Λιλή» στη *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 7*. Χάρη Πάτση, Αθήνα χ.χ.
- Μέλμπεργκ Μ., «Κατίνα Παπά» στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939) Ζ'*, Σοκόλης, Αθήνα 1993.
- Μόσχος Ε.Ν., «Λιλή Ιακωβίδη», *Νέα Εστία*, 118, ετ. ΝΘ', 1/12/1985.
- Ντενίση Σ., «Ευανθία Καίρη, Αντωνούσα Καμπουράκη, Μαρία Μηχανίδου: διαφορετικές εκφάνσεις του πατριωτικού ιδεώδους στο δραματουργικό έργο τριών πρώιμων γυναικών δημιουργών του 19ου αιώνα», στο *Ο Ελληνισμός στον 19ο αιώνα, ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, Βουτουρή Παντελής - Γεωργής, Γιώργος (επιμ.), Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σσ. 129-142.
- Ντενίση Σ., «Μαρία Μηχανίδου: Μια πρωτοπόρος της γυναικείας λογοτεχνίας μας», Πρόγραμμα της παράστασης του έργου της Μηχανίδου *Νέα εφεύρεσις γάμου από το θιάσο Χορίκιος*, την περίοδο 1/11 - 18/12/1994 στο Δημοτικό Θέατρο Καλλιθέας.
- Ντενίση Σ., «Μαρία Π. Μηχανίδου» στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τομ, Ε' : 1830-1880, Σοκόλης, Αθήνα 1996.
- Ντενίση Σ., «Οι λόγιες Ελληνίδες στα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού (1830-1880)», *Διαβάζω*, 339, (1994).
- Παμπούκη Ε., «Διανοούμενες γυναίκες της προεπαναστατικής περιόδου», *Διαβάζω* 36, (1980).

- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., «Έλλη Αλεξίου» στο *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Αετός, Αθήνα 1943.
- Παπαγεωργίου Κ., «Έλλη Αλεξίου» στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία · Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939) Β΄*, Σοκόλης, Αθήνα 1992, σ.168-217.
- Πατσαλίδης Σ., «Ελληνικό Γυναικείο (Φεμινιστικό;) Θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση.», *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995. σ.111.
- Πετράκου Κ., «Η γυναίκα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο» (Κοινωνική και ψυχολογική εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία), Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Έκδοση Πολύτιμης Ύλης, 20 Χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο στα *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Πετράκου Κ., «Ο γυναικείος λόγος στη ΣΤΟΑ», *Θέατρο Στοά, 36 Χρόνια Προσφοράς, Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Έκδοση Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2011, σ. 75.
- Πολυκανδριώτη Ρ., «Καλλιρρόη Παρρέν» στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας· Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο Ζ΄ (1880-1900)*, Σοκόλης, Αθήνα 1997.
- Ραυτόπουλος Δ., «Λιλή Ζωγράφου: Νίκος Καζαντζάκης, ένας τραγικός», *Επιθεώρηση Τέχνης ΙΑ΄*, ετ. ΣΤ΄, 3-4/1960, αρ.63-64.
- Σταμάτης Κ.Μ., «Ζωγράφου Ευγενία» στο *Πελοποννησιακή λογοτεχνία· Η λογοτεχνία της Αργολίδας*, Αθήνα 1995.
- Συνοδινού Θ., «Η Κ. Παρρέν ως συγγραφέας» στο *Εικοσιπενταετηρίς του Λυκείου των Ελληνίδων (1911-1936). Πενταηκοετηρίς της δράσεως της ιδρύτριας αυτού Κ. Παρρέν (1886-1936)*, Αθήνα 1937.
- Ταμπάκη Α., «Η εποχή του Κοραή και το θέατρο» στα *Πρακτικά Συνεδρίου Κοραή και Χίος (Χίος, 11-15 Μαΐου 1983)*, Αθήνα 1984, τομ. Α΄, σσ. 187-206 και στον τόμο *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος} -19^{ος} αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Αθήνα 1993 .
- Ταμπάκη Α., "L'œuvre dramatique d'Élisabeth Moutzan-Martinengou", *Σύγκριση/ Comparaison*, τχ. 7, (1996).

- Ταμπάκη Α., "Οι δραματουργικές αντιλήψεις στο έργο της Μαρτινέγκου", *Περίπλους*, τ. 51, Περίοδος Β', (2002).
- Tickner A. J., "Patriarchy" in *Routledge Encyclopedia of International Political Economy: Entries P-Z*. Taylor & Francis, London 2001.
- Τσιριμώκου Α., «Λυμπεράκη Μαργαρίτα» στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 5. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986.
- Tyrovola, V., "Dynamic Aspects of the Evolutionary Process of the Popular Urban Culture. The Case of Dance Zempekikos". In *Proceedings of the 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, Nafplion 1994.
- Φαρίνου – Μαλαματάρη Γ., «Μαργαρίτα Λυμπεράκη» στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία · Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67 Ε'*, Σοκόλης, Αθήνα 1988. σσ. 130-177.
- Φράγκου-Κικίλια Ρ., «Κωστούλα Μητροπούλου» στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία · Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67 Ε'*, Σοκόλης, 1988, Αθήνα, σσ.330-343.
- Φραγκουδάκη Α., «Γλώσσα λανθάνουσα-3 ή γιατί δεν υπάρχουν βουλευτρίες παρά μόνο χορεύτριες», *Δίνη*, τεύχ. 4:42–44, (1989).
- Φραγκουδάκη Α., «Ο σεξισμός στη γλώσσα επιδρά στη σκέψη», *Τα Νέα*, 1 Απριλίου 2000.
- Φρατζή Α., «Καλλιόπη παλινოსτούσα ή Περί ποιητικής Μεθόδου, του Χαρισίου Μεγδάνη (1819)», *Παλίμνηστον* 6/7, (1988).
- Φωσκαρίνης Θ., «Βιογραφία» στο *Έλλη Αλεξίου· Μικρό αφιέρωμα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1979.
- Χατζηφώτης Ι.Μ., «Καΐρη Ευανθία», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 7. Αθήνα, Χάρη Πάτση, χ.χ.
- Χωρεάνθη Ελένη, «Αφιέρωμα στη Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου» στο Τετράμηνο περιοδικό λογοτεχνίας, θεωρία της λογοτεχνίας και κριτικής *Θέματα Λογοτεχνίας*, τ. 39, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2008 Διευθυντής: Χρίστος Αλεξίου.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=476> Ημερομηνία πρόσβασης [3/5/2009]

<http://www.psychologynet.gr/article.php?item=49> Ημερομηνία πρόσβασης [11/5/2009]

Ημερομηνία πρόσβασης [11/6/2009]

<http://www.athinorama.gr/theatre/articles/?id=1294> Ημερομηνία πρόσβασης [9/7/2009]

<http://omogeneia.ana-mpa.gr/press.php?id=3167> Ημερομηνία πρόσβασης [2/10/2009]

<http://www.e-go.gr/timeout/article.asp?catid=18205&subid=2&pubid=5549595> Ημερομηνία πρόσβασης [30/11/2009]

http://www.kke.gr/koinvnia/gynaikes/afiervma/afiervma_7.html Ημερομηνία πρόσβασης [5/12/2009]

<http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&ct=81&artid=89669&dt=06/07/1997> Ημερομηνία πρόσβασης [3/2/2010]

http://www.eeths.gr/full_product1.php?prod_id=taktika_141&page=2 Ημερομηνία πρόσβασης [22/2/2010]

http://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=9&cad=rja&ved=0CEwQFjAI&url=http%3A%2F%2Fwww.eel.org.gr%2Fcv%2Ftitika_sarigkoulh.pdf&ei=bsc2Ur6jBsJDswbynoH4DA&usg=AFQjCNF5wtWUQjdpcfBfgHL7yT4SsAKc8A&sig2=HnYmIYIwD2ih0MBuPnD-yA&bvm=bv.52164340,d.Yms [Ημερομηνία πρόσβασης 17/3/2010]

<http://www.womenonly.gr/loipon/kosmikaarticle.asp?catid=14103&subid=2&pubid=6660270> Ημερομηνία πρόσβασης [25/5/2010]

http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/lexicon/lemma.html?id=1 Ημερομηνία πρόσβασης [2/7/2010]

http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=101&Itemid=29 Ημερομηνία πρόσβασης [8/9/2010]

http://www.isotita-epeaek.gr/iliko_sxetikes_ereunes/koinonia/Patriarchy-transl-Gr.pdf , σ. 2. Ημερομηνία πρόσβασης [12/9/2010]

<http://www.unhcr.gr/1againstracism/%CF%84%CE%BF%CF%80%CF%81%CF%8C%CE%B2%CE%BB%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B2%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC->

%CF%84%CF%89%CE%BD%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%BA%
CF%8E%CE%BD/ Ημερομηνία πρόσβασης [22/11/2010]

<http://users.otenet.gr/~scoutari/keimena/via.html> Ημερομηνία πρόσβασης [13/9/2011]

<http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22733&subid=2&pubid=34448948> Ημερομηνία
πρόσβασης [18/3/2011]

http://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CEEQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.eurofound.europa.eu%2Ffeiro%2F2004%2F10%2Ffeature%2Fgr0410105fel.doc&ei=q1PlUojpLLFyQPl_IAY&usq=AFQjCNEYN3RfMhUO01FmnwSHxd4Z0MIILQ&sig2=j2-GAsdgysIfr9shXnOTUQ&bvm=bv.59930103,d.bGQ Ημερομηνία
πρόσβασης [22/11/2011]

http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00094056.1976.10728298?journalCode=uced20#.U0pHT_l_uls Ημερομηνία πρόσβασης [17/3/2012]

<http://chressida.blogspot.gr/2013/08/blog-post.html> Ημερομηνία πρόσβασης [8/9/2013]

<http://www.fylopedia.uoa.gr/~fylopedia/index.php?title=%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF,%CF%83%CE%B5%CE%BE%CE%BF%CF%85%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82,%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1&action=edit> Ημερομηνία
πρόσβασης [9/10/2013]

www.fylopedia.uoa.gr/~fylopedia/index.php/Σεξιζμός Ημερομηνία πρόσβασης [15/4/2013]

<http://www.tanea.gr/news/greece/article/5093743/h-siwph-twn-amnwn-ston-eyrwpaiko-noto/>
Ημερομηνία πρόσβασης [10/4/2014]