



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΕΝΘΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιτέλεση και Φύλο: Η Περίπτωση της Ιαπωνικής
Επιθεώρησης Takarazuka

Νεοκλέους Παρασκευή
Α.Μ.: 1569201200083

Επιβλέπουσα: Βασιλική Λαλιώτη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Τριμελής Επιτροπή:

Βασιλική Λαλιώτη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Μουσικών Σπουδών,

Νικόλαος Πουλάκης, Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό, Μουσικών
Σπουδών

Μαρία Παπαπαύλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Μουσικών Σπουδών,

ΑΘΗΝΑ

Ιανουάριος 2022

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια μου κυρία Βασιλική Λαλιώτη η οποία με στήριξε για την εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας δίνοντας μου πολύτιμη βοήθεια σχετικά με την βιβλιογραφία. Επίσης, δεν μπορώ να παραλείψω τη στήριξη που μου παρείχε η αδερφή μου Φιλίππα Νεοκλέους από το τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας της Κέρκυρας για ζητήματα μετάφρασης των ξενόγλωσσων επιστημονικών κειμένων. Τέλος αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τους γονείς μου για την πολύχρονη στήριξη και βοήθεια τους για να πετύχω τους στόχους μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....1

Κεφάλαιο 1

Από την Ανθρωπολογία των γυναικών στις σπουδές του φύλου: ζητήματα θεωρίας και μεθοδολογίας.....2

1.1 Ανθρωπολογία των γυναικών.....2

1.1.1 Ζητήματα της γυναικείας υποτέλειας.....5

1.1.2 Αναθεωρήσεις και το τέλος της Ανθρωπολογίας των γυναικών.....7

1.2 Ανθρωπολογία των φύλων.....8

1.2.1 Θεωρήσεις του φύλου.....11

1.2.2 Κοινωνικό φύλο και Ταυτότητα.....13

Κεφάλαιο 2

Επιτελεστικές Τέχνες και Φύλο.....16

2.1 Η έννοια της επιτέλεσης.....16

2.1.1 Το κοινωνικό δράμα ως επιτέλεση.....18

2.2 Θέατρο και Φύλο ως επιτέλεση.....22

2.2.1 Το γυναικείο φύλο στις θεατρικές παραδόσεις.....29

Κεφάλαιο 3

Θέατρο Takarazuka.....31

3.1 Takarazuka: Το γυναικείο Ιαπωνικό θέατρο.....31

3.2 Ιαπωνικό κοινωνικό πλαίσιο: Το μοτίβο 'καλή σύζυγος-σοφή μητέρα'.....32

3.2.1 Το μοντέλο 'καλή σύζυγος - σοφή μητέρα' στη Takarazuka.....35

3.3 Εκπαίδευση και ρόλοι: Μέθοδοι και τεχνικές.....36

3.3.1 Χρήση του ανδρόγυνου στυλ.....38

3.4 Μεταπολεμική περίοδος: Επαναπροσδιορισμός ταυτοτήτων.....	41
3.4.1 Οτοκογυακί: Από τη φαντασία στην ιδεολογία.....	42
3.4.2 Μουσόμεγυακί: Από την ηθική στην αισθητική.....	43
3.5 Ομοφυλοφιλία στη Τακαραζυκά.....	45
3.5.1 ‘Twelfth Night’ και ‘Eriphany’.....	46
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	50
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	53

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο λόγος που με ώθησε να εκπονήσω την παρούσα πτυχιακή μου εργασία είχε να κάνει με την ανθρωπολογική προσέγγιση στο συγκεκριμένο πεδίο, το θέατρο Takarazuka. Ως μουσικός μου είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον η ενασχόληση με το πεδίο του θεάτρου καθώς δεν είμαι ηθοποιός ούτε γνωρίζω την θεατρική τέχνη. Παρόλα αυτά, το θέατρο ανήκει στις παραστατικές τέχνες όπως η μουσική, δίνοντας μου την ευκαιρία να γνωρίσω εις βάθος καινούργια πράγματα για τους ανθρώπους που συμμετέχουν σε αυτό. Ένας δεύτερος λόγος που μου κίνησε το ενδιαφέρον να ασχοληθώ με το θέατρο Takarazuka ήταν η Ιαπωνία, ένας πολιτισμός πολύ διαφορετικός από την Ελλάδα και τη Μεσόγειο και κατ' επέκταση όχι τόσο οικείος για εμένα. Επίσης, πιστεύω ότι η μελέτη και η γνώση πεδίων που βρίσκονται μακριά μας πολιτισμικά, βοηθάει να κατανοήσουμε καλύτερα την δική μας κοινωνία στο σύνολο της.

Η παρούσα εργασία αποτελεί την ολοκλήρωση των προπτυχιακών σπουδών μου στο τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η ανάθεσή της ορίστηκε τον Οκτώβριο του 2021, με υπεύθυνη την Επίκουρη Καθηγήτρια στο τμήμα Μουσικών Σπουδών, κυρία Βασιλική Λαλιώτη. Κατά την εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας, προσπάθησα να αποδώσω στο μέγιστο βαθμό τη θεωρητική μου έρευνα μέσω εγκεκριμένων βιβλιογραφικών αναφορών από επιστημονικούς ερευνητές.

Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στην ανθρωπολογία των γυναικών και τις σπουδές του φύλου, αναλύοντας ζητήματα θεωρίας και μεθοδολογίας, φτάνοντας στο κοινωνικό φύλο και την ταυτότητα. Το δεύτερο κεφάλαιο προσανατολίζεται στην έννοια της επιτέλεσης και γενικότερα στις επιτελεστικές τέχνες, καταλήγοντας στο θέατρο και την σχέση του με το φύλο. Το τρίτο κεφάλαιο το οποίο αποτελεί το θέμα της εργασίας μου αφορά το θέατρο Takarazuka. Στο κεφάλαιο αυτό, προχωράω σε μια αναλυτική αναφορά στο κοινωνικό πλαίσιο, στις μεθόδους και τεχνικές, στους ρόλους και τις ταυτότητες, καθώς και στο θέμα της ομοφυλοφιλίας.

1. Από την Ανθρωπολογία των γυναικών στις σπουδές του φύλου: ζητήματα θεωρίας και μεθοδολογίας

1.1 Ανθρωπολογία των γυναικών

Η φεμινιστική θεωρία ασχολήθηκε κατά κύριο λόγο με τις γυναίκες και τα γυναικεία ζητήματα. Επιδίωξε την εκπροσώπηση τους αλλά και την ανάπτυξη μιας γλώσσας για την πολιτική προβολή των γυναικών και την πολιτιστική κατάσταση στην οποία ζούσαν οι γυναίκες καθώς παρουσιαζόταν λάθος ή καθόλου. Αναπτύσσεται έτσι, στη φεμινιστική θεωρία “η επίγνωση της αναγκαιότητας να φωτιστούν οι πολλαπλές διαφορές στο εσωτερικό της κατηγορίας ‘γυναίκες’ -να αναλυθεί πως η κατηγορία της ‘γυναικείας εμπειρίας’ διέπεται από γεωπολιτικές, φυλετικές, ταξικές, αποικιοκρατικές και οριενταλιστικές σχέσεις κυριαρχίας, πώς τα προνόμια -και οι αποκλεισμοί – της φυλής, της εθνότητας της κοινωνικής τάξης και της σεξουαλικότητας δομούν το ίδιο το συλλογικό υποκείμενο του φεμινισμού” (Αθανασίου 2006:63). Για την Butler, δεν αρκούσε να ερευνηθεί ο τρόπος εκπροσώπησης των γυναικών στην γλώσσα και την πολιτική, διότι όπως η ίδια αναφέρει “ η φεμινιστική κριτική θα έπρεπε επίσης να κατανοήσει πως η κατηγορία των ‘γυναικών’ ως το θέμα του φεμινισμού, παράγεται και συγκρατείται από τις ίδιες τις δομές εξουσίας μέσω των οποίων επιδιώκεται η απελευθέρωση ” (Butler 1990:5). Στο πλαίσιο της ιστορίας ήταν φανερό ότι μια αρκετά διαδεδομένη άποψη ήταν ότι οι άνδρες είναι ισχυρότεροι από τις γυναίκες σε αρκετά ζητήματα (Butler 1990).

Μέσω του δεύτερου κινήματος του φεμινισμού οι γυναίκες προσανατολίστηκαν σε θέματα που αφορούσαν την ανισότητα ψάχνοντας να βρουν τις ρίζες καταγωγής της ανδρικής κυριαρχίας και της γυναικείας υποτέλειας. Το κίνημα το γυναικών καθιερώθηκε ως ‘φεμινιστική κριτική’ και τότε στράφηκε προς την ανθρωπολογία αναζητώντας απαντήσεις (Αστρινάκη 2012). Ξεκίνησε ένας διάλογος μεταξύ του φεμινισμού και της ανθρωπολογίας που οδήγησε στη συγκρότηση των ανθρωπολογικών προσεγγίσεων για τις γυναίκες και τα φύλα, κι από αυτόν προέκυψαν σημαντικές αναθεωρήσεις αλλά και πολλά θεωρητικά ερωτήματα που βρεθήκαν σε αδιέξοδο.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 η ανθρωπολογία στράφηκε προς τη μελέτη των γυναικών, έχοντας την ανάγκη να επεξεργαστεί θεωρητικά μοντέλα για την κατανόηση και περιγραφή κοινωνιών που ανήκουν σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο κοινωνικών, πολιτικών και ιστορικών σχέσεων. Κατά της διάρκεια αυτής της δεκαετίας η ανθρωπολογία, τόνισε την ανάγκη να γίνουν οι γυναίκες το επίκεντρο της κοινωνικής ανάλυσης και αναζήτησαν την εξέταση στα θέματα της ανδρικής κυριαρχίας, της γυναικείας υποτέλειας και στην εξήγηση των ανισότιμων σχέσεων μεταξύ των φύλων. Αρχικά, η ανθρωπολογία προσπάθησε να εξηγήσει πώς η ανισότητα των φύλων οφείλεται σε κοινωνικούς και όχι σε βιολογικούς παράγοντες, χρησιμοποιώντας κοινωνικά παραδείγματα που ίσως μπορούσαν να τα χρησιμοποιήσουν και ως μοντέλα. Η εξέλιξη της συγκεκριμένης θεωρίας δεν ήταν επαρκής και αυτό οδήγησε σε νέα ερωτήματα τα οποία αντέκρουαν προηγούμενες αναλύσεις. Συνεπώς, ο διάλογος μεταξύ της επιστήμης της ανθρωπολογίας και του φεμινισμού, αποδόθηκε στην ανθρωπολογία με δυο προσεγγίσεις, οι οποίες ονομάστηκαν αντίστοιχα, 'ανθρωπολογία των γυναικών' και 'ανθρωπολογία των φύλων' (Αστρινάκη 2012).

Τη δεκαετία του 1970 η (πρώτη) ανθρωπολογία των γυναικών άσκησε κριτική στην ανθρωπολογική θεωρία, υιοθετώντας τα ερωτήματα της φεμινιστικής κριτικής. Τα βασικά ερωτήματα ήταν, εάν η υποτέλεια των γυναικών είναι οικουμενική, εάν σχετίζεται με βιολογικούς παράγοντες επομένως είναι φυσική, πώς διαμορφώνονται οι σχέσεις μεταξύ ανδρών-γυναικών και ποιες οι μεταξύ τους διαφορές. Η απάντηση της ανθρωπολογικής θεωρίας ήταν πως πράγματι σε πολλές εθνογραφικές περιγραφές, ενώ υπήρχαν πληροφορίες για τις γυναίκες, οι ίδιες λειτουργούσαν ως 'αόρατα' υποκείμενα και η θέση τους εθνογραφικά ήταν απροσδιόριστη και ασαφής. Η ανθρωπολογία αφορούσε κυρίως άνδρες, οπότε ήταν λογικό τα ζητήματα των γυναικών να μην μπορούν να μελετηθούν λόγω έλλειψης πληροφοριών. Ως βασικό πρόβλημα της αναπαράστασης των γυναικών φάνηκε να είναι ο ανθρωπολογικός λόγος που γινόταν ως επί το πλείστον από άνδρες ανθρωπολόγους. Σύμφωνα με την Μπακαλάκη “ το 1975, ο Edwin Ardener, ένας από τους λιγοστούς άνδρες ανθρωπολόγους που ασχολήθηκε με τη ζήτηση κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '70, επεσήμαινε την τάση των ανθρωπολόγων να βασίζονται κυρίως ή αποκλειστικά σε άνδρες πληροφορητές” (Μπακαλάκη 1994:213). Όπως επίσης καθοριστικό ήταν και οι προκαταλήψεις που είχαν οι ίδιοι οι παρατηρούμενοι για την κατωτερότητα

των γυναικών. Επιπλέον το πρόβλημα στην σχεδόν ανύπαρκτη αναπαράσταση των γυναικών στις εθνογραφίες, φάνηκε να είναι η ανδρική προκατάληψη από πλευράς ανθρωπολόγων από τον δυτικό πολιτισμό, δηλαδή ο τρόπος που ερμήνευαν τις σχέσεις ανδρών και γυναικών ήταν με βάση τη δική τους πολιτιστική εμπειρία. Στις περιπτώσεις όπου οι άνδρες ανθρωπολόγοι παρατηρούσαν και γυναίκες, εστίαζαν σε ένα 'ειδικό' θέμα που τις αφορούσε και όχι ως μια ομάδα που άνηκε στο σύνολο της κοινωνίας. Μάλλον κανένας ανθρωπολόγος δεν αντιλήφθηκε πως η αντιμετώπιση των γυναικών στο πεδίο, είναι επηρεασμένη από τον τρόπο σκέψης του δυτικού κόσμου, καθώς συνέβαινε και σε περιοχές που οι σχέσεις ανδρών και γυναικών ήταν πολύ πιο ισότιμες.

Από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες ανθρωπολόγοι απέδιδαν την έλλειψη πληροφοριών και δραστηριοτήτων που αφορούσαν γυναίκες, σ' ένα συνδυασμό ανδροκεντρισμού και εθνοκεντρισμού του κλάδου, το οποίο φάνηκε ως ζήτημα μιας γενικής προκατάληψης της ανθρωπολογίας. Οι γυναίκες ανθρωπολόγοι είχαν μια περιθωριακή θέση στην ανθρωπολογία, καθώς σύμφωνα με την Μπακαλάκη (1994), το φύλο των συγγραφέων αλλά και το φύλο που περιέγραφαν στα εθνογραφικά τους κείμενα, επηρέαζε τους τρόπους με τους οποίους ιεραρχούνται στο πλαίσιο της επιστημονικής κοινότητας. Τα έργα ορίζονταν από το περιεχόμενο, δηλαδή οι εθνογραφίες που αφορούσαν κυρίως άνδρες, θεωρούνταν ότι σχετίζονται με κοινωνικά φαινόμενα (εργασία, θρησκεία, πόλεμος), ενώ τα κείμενα που αναφέρονταν σε γυναίκες εστίαζαν κυρίως στην ζωή των γυναικών χωρίς να λαμβάνεται υπόψη το σύνολο τους μέσα στην κοινωνία. Επομένως με την έλλειψη των γυναικών από τα εθνογραφικά κείμενα, τα ζητήματα και η μεθοδολογία της ανθρωπολογίας ήταν απαραίτητο να στραφούν στην 'κοινωνική θέση των γυναικών', άρα οι γυναίκες να γίνουν αντικείμενα της εθνογραφικής έρευνας ώστε να αναλυθούν οι ρόλοι και οι δραστηριότητες τους και να παρουσιαστεί η δική τους οπτική γωνιά μέσα στην κοινωνία.

Αρχικά η αλλαγή των (φεμινιστριών) ανθρωπολόγων στην μελέτη τους, στηρίχθηκε σε θεωρητικά σχήματα και αναλυτικές έννοιες οι οποίες ήδη προϋπήρχαν ώστε να ανακαλύψουν με αυτά νέα δεδομένα και να αντιστρέψουν παλαιότερες αναλύσεις (Rosaldo 1980). Φάνηκε πως τα ερωτήματα τους βασίστηκαν στην φεμινιστική θεωρία, ενώ η ανθρωπολογία παρόλο που είχε επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από την φεμινιστική σκέψη, τόνισε ότι η διαφορά τους ήταν στον

τρόπο προσέγγισης που ακολουθούν οι ανθρωπολόγοι, όπως τις εννοιολογικές δομές, τα θεωρητικά πλαίσια και η σχέση που αναπτύσσει ο ερευνητής με το θέμα που μελετάει.

1.1.1 Το ζήτημα της γυναικείας υποτέλειας

“Οι φεμινιστικές κριτικές της ‘κλασικής’ ανθρωπολογίας συνοδεύτηκαν από τη διαπίστωση της ανάγκης να φανερωθούν οι γυναίκες, να ακουστεί η φωνή τους και να τοποθετηθεί η δράση τους στο επίκεντρο της κοινωνικής ανάλυσης” (Μπακαλάκη 1994:214). Το πιο σημαντικό ζήτημα που εξετάστηκε ήταν η γυναικεία υποτέλεια. Η ανθρωπολογία προσπάθησε να την εξηγήσει με βάση τους κοινωνικούς ρόλους και τις κοινωνικό-πολιτισμικές αξιολογήσεις των γυναικών. Με άλλα λόγια, απέρριψαν την βιολογική υπόσταση των γυναικών ως εξήγηση για την γυναικεία υποτέλεια και προσπάθησαν να δώσουν μια απάντηση με κοινωνικά και πολιτισμικά παραδείγματα. Πρότεινε λοιπόν, “μια πολιτισμική, συμβολική ερμηνεία που στηρίζεται σε οικουμενικά εξηγητικά σχήματα τα οποία στηρίζονται στα οικουμενικά στοιχεία, που χαρακτηρίζουν τη γυναικεία κατάσταση” (Αστρινάκη 2012:5). Η απάντηση στο ερώτημα της οικουμενικής υποτέλειας των γυναικών φαίνεται να είναι οι κοινωνικοί ρόλοι ως μητέρας, λόγω του σώματος και των αναπαραγωγικών λειτουργιών, όπως και ο ‘εγκλωβισμός’ στον οικιακό χώρο. Υπήρχε δηλαδή η αντίληψη για μια συμβολική ταύτιση των γυναικών, όπου τις όριζε ως μητέρες και νοικοκυρές στον οικιακό χώρο και τοποθετούσε τους άνδρες στο δημόσιο χώρο. Σύμφωνα με την Shapiro (1981), οι κοινωνικές επιστήμες μέχρι τότε αντιμετώπιζαν τα ζητήματα των γυναικών και του φύλου όπου η ίδια η βιολογία τα τοποθετούσε μέσα στην κοινωνία. “Η αποσιώπηση της εξουσίας που οι άνδρες ασκούσαν σε βάρος των γυναικών θεμελιωνόταν στη ρητή ή άρρητη παραδοχή ότι η χαμηλή θέση των γυναικών στην κοινωνική ιεραρχία οφείλεται στα εγγενή βιολογικά τους χαρακτηριστικά” (Μπακαλάκη 2003:3).

Έτσι εκτιμάτε πως η θέση της γυναίκας είναι διερευνημένη σε σχέση με την βιολογική και οικιακή αναπαραγωγή, το νοικοκυριό και την οικογένεια (Αστρινάκη 2012). Οι ιεραρχικές αντιθέσεις των φύλων, έδιναν τον πρώτο λόγο στους άνδρες (δημόσιο-πολιτισμός) και έναν κατώτερο στις γυναίκες (οικιακό-φύση). Αν όμως οι γυναίκες ορίζονται ως μητέρες με βάση τη φύση και ως νοικοκυρές με βάση την τοποθέτησή τους στον οικιακό χώρο, ίσως θα έπρεπε ο ορισμός να επεκταθεί και σε

όλα τα άλλα που είναι και κάνουν στα ευρύτερα κοινωνικά-πολιτισμικά πλαίσια. Η Weiner (1976), υποστήριξε με βάση την επαναληπτική εθνογραφία στα νησιά Τρόμπριαντ, ότι οι άνδρες και οι γυναίκες έχουν διαφορετικού τύπου εξουσία και αποκτούν ίση αξία, ο καθένας στον τομέα του. Επομένως οι ιεραρχικές αντιθέσεις, οι ανισότητες των σχέσεων των φύλων και η ταύτιση των γυναικών με την φύση δεν έχουν παντού την ίδια δυναμική, ούτε προκύπτουν με αυτόν τον τρόπο σε όλες τις κοινωνίες. Άρα ως αποτέλεσμα οι κοινωνικές σχέσεις, η αναπαραγωγή, η μητρότητα και οι δραστηριότητες των γυναικών ερμηνεύονται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε κοινωνία και πολιτισμό.

Με βάση τα συγκεκριμένα εξηγηματικά μοντέλα που προέκυψαν, θεωρήθηκε αναγκαίο να γίνει επανεξέταση της οικουμενικής υποτέλειας των γυναικών σε σχέση με τον οικιακό χώρο και την διάκριση του από το δημόσιο. Ορισμένες μελέτες ακολούθησαν τον δρόμο της συγκεκριμένης επανεξέτασης, ενώ άλλες ήταν αρνητικές καθώς πίστευαν ότι η διάκριση δημόσιο-οικιακό είναι ιστορικό φαινόμενο και όχι οικουμενικό. Σε άλλες έρευνες διαπιστώθηκε ότι η μητρότητα, ο γάμος και η αναπαραγωγή, ερμηνεύονται και αξιολογούνται πολύ διαφορετικά από άλλες κοινωνίες και επιπλέον θεωρούνται θετικά χαρακτηριστικά για την θέση της γυναίκας. Η Yanagisako (1979), επισήμανε ότι το οικιακό τμήμα δεν θεωρείται ως κοινωνική δομή, επειδή βασίζεται στον βιολογικό χαρακτήρα του ατόμου, καθώς επίσης σε έρευνες της τόνισε πως οι 'οικιακές' σχέσεις δεν προσλαμβάνονται παντού με τον ίδιο τρόπο αλλά θεωρούνται αναπόσπαστο μέρος της κοινωνικό-πολιτικής δομής και των διαδικασιών μιας κοινωνίας. Συνεπώς, η διάκριση σε οικιακό-δημόσιο δεν αντικατοπτρίζει την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά είναι μια 'πολιτισμική πρόταση' που αφορά εξαιρετικά προβληματικές σχέσεις (Αστρινάκη 2012).

Ένας ακόμη εξηγητικός παράγοντας της οικουμενικής υποτέλειας των γυναικών που χρειάστηκε επανεξέταση, ήταν η ταύτιση των γυναικών με την φύση. Παρατηρήθηκε πως η συγκεκριμένη αντίληψη, η οποία συνδέεται με τις έννοιες της φύσης και του πολιτισμού, δεν ερμηνεύει τις σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών, λόγω των διαφορετικών πολιτισμών και των μη δεδομένων παραγόντων κάθε κοινωνίας. Ειδικά σε κοινωνίες όπου οι έννοιες φύση και πολιτισμός απουσιάζουν, γίνεται αδύνατη η σύνδεση της φύσης με τους άνδρες και τις γυναίκες. Άρα η διαπίστωση για την διάκριση φύση (γυναίκα) - πολιτισμός (άνδρας) αποτελεί μια αντίληψη, όπου είναι εντελώς αδύνατον να θεωρηθεί οικουμενική.

1.1.2 Αναθεωρήσεις και το τέλος της Ανθρωπολογίας των γυναικών

Με βάση τα ζητήματα και την επανεξέτασή τους, εμφανίστηκαν αναθεωρήσεις από ερευνητές διαφόρων τάσεων οι οποίες δέχτηκαν σημαντικές κριτικές. Η πρώτη κριτική ασκήθηκε στην πλευρά του νέο-εξελικτιστικού μαρξισμού, όπου θεωρεί ότι ο καταμερισμός εργασίας είναι υπεύθυνος για την υποτέλεια των γυναικών, καθώς και ότι ο προσδιορισμός της οικογένειας είναι μια ενότητα δεδομένη και οικουμενική. Αρκετές εθνογραφικές έρευνες αμφισβήτησαν την νέο-εξελικτιστική προσέγγιση, διότι η τελευταία αναζητούσε απαντήσεις στο παρελθόν μιας περιοχής, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο μια κοινωνία ως στάσιμη και τις σχέσεις των φύλων ως ιστορικό φαινόμενο. Μια ακόμη κριτική δέχθηκε η προσέγγιση της ανθρωπολογίας των γυναικών η οποία θεωρήθηκε “ουσιαστική, εφόσον στηρίζεται στην παραδοχή ότι τα φύλα συνιστούν οικουμενικές κατηγορίες” (Μπακαλάκη 1994:219). Η συγκεκριμένη κριτική βασίστηκε στην ομαδοποίηση των γυναικών και την ομαδοποίηση των ανδρών που προσδιορίζονται από την θέση της τάξης στην οποία ανήκουν στην κοινωνική ιεραρχία καθώς και των ανατομικών τους διαφορών.

Το πρώτο ζήτημα το οποίο αποτελούσε στοιχείο των εθνογραφικών ερευνών και αμφισβητήθηκε ήταν η παραδοχή ότι οι γυναίκες είναι μια οικουμενική κοινωνική κατηγορία. “Οι αναπαραστάσεις, ιδιότητες, βιολογικές λειτουργίες, και δραστηριότητες τους προσδιορίζονται από πολιτισμικούς και ιστορικούς παράγοντες και διαφέρουν τόσο μεταξύ όσο και στο εσωτερικό των πολιτισμών, ώστε δεν μπορούν να αποτελέσουν τη βάση για ένα οικουμενικό κοινωνικό ορισμό των γυναικών” (Αστρινάκη 2012:13).

Το δεύτερο ζήτημα που αμφισβητήθηκε ήταν η ‘θέση των γυναικών’ στις διάφορες κοινωνίες, διότι δεν υπήρχε δυνατότητα για έναν επαρκή προσδιορισμό. Επακολούθησε και η αμφισβήτηση των κατηγοριών ανδρών και γυναικών ως σταθερές λόγω των ποικίλων τρόπων (κοινωνικών-πολιτιστικών) που συγκροτούνται τα φύλα. Η έννοια του φύλου δεν αναφέρεται μόνο σε άνδρες και γυναίκες αλλά ως σύνολο όπου εξετάζονται ποικίλα πολιτισμικά φαινόμενα.

Συνεπώς οι διαπιστώσεις αυτές οδήγησαν στο θεωρητικό αδιέξοδο της προβληματικής της ανθρωπολογίας των γυναικών και η Rosaldo (1980) υποστήριξε ότι η συζήτηση για το γυναικείο ζήτημα με όρους ανώτερης και κατώτερης θέσης είναι προβληματική καθώς οι διαφορές ανδρών και γυναικών θεωρούνται δεδομένες, αντί να εξεταστεί το πώς δημιουργούνται οι διαφορές στις σχέσεις των κοινωνικών φύλων. Άρα η διαπίστωση που δόθηκε ήταν ότι οι άνδρες και οι γυναίκες δεν είναι φυσικές κατηγορίες εφόσον κάθε κοινωνία και πολιτισμός αποδίδει διαφορετική σημασιολογία στον καθένα.

Με την αποδόμηση της οικουμενικής κατηγορίας των γυναικών και της οικουμενικής κυρίαρχης θέσης των ανδρών, αλλά και με τη διαπίστωση ότι τα φύλα δεν είναι φυσικές κατηγορίες, οδηγήθηκε το τέλος της ‘ανθρωπολογίας των γυναικών’ ακολουθώντας την μετάβαση στην ‘ανθρωπολογία των φύλων’. Ένα ήταν το σίγουρο, η ανθρωπολογία του φύλου πρότεινε νέους τρόπους αντιμετώπισης και θεωρητικής επεξεργασίας της έννοιας του φύλου. Σύμφωνα με την Μπακαλάκη, από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας του φύλου, η ανθρωπολογία των γυναικών φάνηκε ξεπερασμένη, διότι εστίαζε στις γυναίκες ως μια ενιαία κατηγορία, επέμενε στην αντίληψη για το φύλο ως ‘φυσικό’ δεδομένο και επιπλέον αποδέχθηκε την κυρίαρχη τάση να ορίζονται οι γυναίκες με βιολογικά κριτήρια και οι άνδρες με κοινωνικά (Μπακαλάκη 1994). “Οι προβληματισμοί που αναπτύχθηκαν οδήγησαν στη συγκρότηση του ‘κοινωνικού φύλου’ ως βασικής αναλυτικής κατηγορίας για τη φεμινιστική ανθρωπολογία” (Αστρινάκη 2012:14). Με την εξέλιξη των νέων προβληματισμών, το ‘κοινωνικό φύλο’ αναπτύχθηκε από δυο διαφορετικές προσεγγίσεις, η μια θεωρούσε το φύλο ως ‘πολιτισμική κατασκευή’ και η άλλη ως ‘κοινωνική σχέση’ (Αστρινάκη 2012).

1.2 Ανθρωπολογία των φύλων

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 το κοινωνικό φύλο έγινε το κεντρικό σημείο στην ανθρωπολογική έρευνα, ωστόσο, η έννοια του κοινωνικού φύλου ως κατασκευή εντάχθηκε επίσημα στην ανθρωπολογία το 1981 με το συλλογικό τόμο των Ortner και Whitehead (Αστρινάκη 2012). Παράλληλα τη δεκαετία του 1980, τίθεται το ζήτημα για τη διαφορά και ανισότητα των φύλων, μέσα από συγκεκριμένες πολιτισμικές αντιλήψεις και ιδεολογίες, κοινωνικό-πολιτικές και οικονομικές σχέσεις και ιστορικά συμφραζόμενα. Από την πλευρά τις φεμινιστικής θεωρίας, οι

Αφροαμερικάνες φεμινίστριες αμφισβητούν τις οικουμενικού χαρακτήρα θεωρήσεις που αφορούν την έμφυλη ανισότητα και είχαν σηματοδοτήσει τον λευκό φεμινισμό του 'δεύτερου κινήματος'. (Αθανασίου 2006). Την περίοδο 1980-1987 η πολιτική οικονομία στράφηκε προς την αναλυτική έννοια του φύλου, όπου το κυριότερο χαρακτηριστικό της ήταν η ιστορική εξέταση των αναλυτικών κατηγοριών σε σχέση με το φύλο και τις έμφυλες σχέσεις με στόχο να καταδειχθεί πως όλοι οι όροι διαθέτουν ένα πολιτικό, πολιτισμικό και έμφυλο ιστορικό περιεχόμενο. Ένα δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό ήταν η στροφή του αναλυτικού περιεχομένου των φύλων από το οικονομικό πλαίσιο στο πολιτισμικό και στις πολιτιστικές χρήσεις του φύλου. Το τρίτο χαρακτηριστικό ήταν η μετάβαση στις αναλύσεις πολλαπλών χαρακτηριστικών των ταυτοτήτων που διαφοροποιούν τις γυναίκες μεταξύ τους και η επιρροή των διαφορετικών κοινωνικών συμφραζομένων στη σύσταση των γυναικείων ταυτοτήτων (Αστρινάκη 2012).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, σηματοδοτήθηκε μια εποχή με νέες μετατοπίσεις και αναθεωρήσεις τόσο στη φεμινιστική θεωρία όσο και στην ανθρωπολογία με την εισαγωγή της έννοιας 'κοινωνικό φύλο' (gender). Με αυτή την έννοια δόθηκαν απαντήσεις και στις δυο πλευρές, ωστόσο δημιούργησε κι' άλλα ερωτήματα προκαλώντας ανακατατάξεις στα θέματα της θεωρίας και της έρευνας. Από την άλλη, η ανθρωπολογία των γυναικών παρέμεινε στο περιθώριο του κλάδου ενώ το θέμα του κοινωνικού φύλου αποτελούσε τη μεγαλύτερη συμβολή της φεμινιστικής προβληματικής στην ανθρωπολογία (Αστρινάκη 2012). Οι μελέτες για το φύλο όλο και πλήθαιναν, καθώς εδραιώθηκε ως το βασικό γνωστικό αντικείμενο για την πρακτική και το πεδίο της έρευνας. Καθώς η έννοια του φύλου γίνεται το κεντρικό θέμα συζήτησης της ανθρωπολογίας, οι συνεχείς μελέτες ανέπτυξαν έναν προβληματισμό ο οποίος χωριζόταν σε δυο μέρη εντός του κλάδου.

Η πρώτη οπτική στο εσωτερικό του κλάδου ήταν αυτή της φεμινιστικής ανθρωπολογίας, η οποία διεκδικούσε μια θέση στην ανθρωπολογική θεωρία. Τοποθέτησε ως κεντρικό θέμα έρευνας τη μελέτη των γυναικών και του φύλου, με βασικό άξονα τη διαφορά των φύλων, εκτοπίζοντας έτσι την πολιτισμική διαφορά η οποία ήταν η κύρια οπτική της ανθρωπολογίας. Επομένως η φεμινιστική ανθρωπολογία μετακινεί το θέμα στη διαφορετικότητα, θεωρώντας αναγκαίο να επανεξεταστεί η έννοια της 'διαφοράς'. " Σ' αυτό το πλαίσιο, όχι μόνο η πολιτισμική διαφορά, αλλά και η ίδια η έμφυλη διαφορά δεν θεωρείται παρά μια μορφή διαφοράς,

η οποία συγκροτείται ταυτόχρονα, τόσο στο επίπεδο των κοινωνικών σχέσεων όσο και σ' αυτό της εμπειρίας, με άλλες μορφές διαφοράς, όπως είναι η τάξη, η φυλή, οι ιστορικές συνθήκες” (Αστρινάκη 2012:21). Με αυτό τον τρόπο, η φεμινιστική ανθρωπολογία στράφηκε στην αναζήτηση της συγκρότησης των μορφών της διαφοράς και παράλληλα η έννοια του φύλου αποδομείται, καθώς ελάχιστα εξετάζεται μαζί με συγκεκριμένα συμφραζόμενα.

Η δεύτερη οπτική που αναπτύχθηκε ήταν η ανθρωπολογία του φύλου, η οποία ήταν αντίθετη σε σχέση με την φεμινιστική προσέγγιση που αφορούσε την μελέτη των γυναικών, καθώς δεν πίστευε ότι παρέχει ικανοποιητικές απαντήσεις στο θέμα των σχέσεων των φύλων στα ευρύτερα κοινωνικό-πολιτισμικά πλαίσια. Έτσι, η ανθρωπολογία του φύλου επιχειρεί τη μελέτη του κοινωνικού φύλου, με την συστηματική χρήση του αναστοχασμού, προσπαθώντας παράλληλα να αποδεσμευτεί από την φεμινιστική θεωρία και να εστιάσει την ανάλυση της σε κοινωνικά σύνολα. Ο αναστοχασμός ήταν το πιο καινοτόμο στοιχείο της ανθρωπολογίας του φύλου, καθώς αποτελούσε τη συνεχή και συστηματική προσπάθεια, να παρουσιάσει τον ευρωκεντρισμό και τον πολιτισμικό προσδιορισμό του ανθρωπολόγου ερευνητή, αλλά και την ανθρωπολογική πρόσληψη του φύλου στις μη δυτικές κοινωνίες, που όμως ενυπάρχουν σε μεγάλο εύρος ως εννοιολογικά σχήματα τα οποία είναι χρήσιμα για την ερμηνεία των κοινωνικών πλαισίων.

Από τη χρήση του αναστοχαστικού προβληματισμού προέκυψαν νέες τοποθετήσεις σε συγκεκριμένες έννοιες, οδηγώντας τη θεώρηση του φύλου σε σχέση με τα ποικίλα συμφραζόμενα, αλλά και με τον τρόπο που συγκροτείται από αυτά. Αρχικά το πρόβλημα στην προσέγγιση και αντίληψη του φύλου ήταν πως σε κάθε πολιτισμό κυριαρχούσε ένα ενιαίο μοντέλο για τα φύλα, καθιστώντας αδύνατη την ανάλυση πολλαπλών αντίθετων μοντέλων και αναπαραστάσεων των φύλων μέσα στις κοινωνίες. Επιπλέον, αμφισβητήθηκε η διαφορά του φύλου ως δεδομένου και ως οικουμενικού γεγονότος (Αστρινάκη 2012), δηλαδή αν η βιολογική διαφορά μεταξύ ανδρών και γυναικών ορίζεται παντού το ίδιο καθώς και το πως δημιουργείται η διαφορά αυτή μέσα στα συμφραζόμενα. Επίσης σημαντική ήταν και η στροφή της διερεύνησης προς τις συμβολικές και κοινωνικές διαδικασίες, αμφισβητώντας την διάκριση βιολογικού-κοινωνικού φύλου αφού και τα δυο θεωρούνται πως αλληλοκατασκευάζονται μέσω αυτών των διαδικασιών.

Παράλληλα, αποδομήσεις και αναθεωρήσεις εννοιών συνέβησαν και από την πλευρά της φεμινιστικής ανθρωπολογίας διότι της ήταν αδύνατο να επεξεργαστεί περαιτέρω την έννοια του βιολογικού φύλου. Αρχικά στράφηκε στην έννοια της σεξουαλικότητας, θεωρώντας ότι οι ιδεολογίες του φύλου την σχηματίζουν πολιτισμικά ώστε να κατανοηθεί η ποικιλομορφία της σεξουαλικότητας σε κάθε κοινωνία. Η δεύτερη έννοια είναι των συναισθημάτων, όπου ο δυτικός επιστημονικός κόσμος φέρνει στο προσκήνιο την πολιτισμική της βάση χωρίς όμως να έχει μια διαπολιτισμική δύναμη. Η τρίτη έννοια που αποδομήθηκε ήταν η έννοια του σώματος, παρόλο που η φεμινιστική ανθρωπολογία δεν είχε επιχειρήσει να την αναλύσει. Αυτό που έκανε αδύνατη τη διερεύνηση για το πώς αντιλαμβάνονται τις βιολογικές διαφορές σε κάθε κοινωνία αλλά και το πώς συγκροτείται το βιολογικό φύλο, φάνηκε να είναι η “προσπάθεια να καταδειχθεί η πολιτισμική φύση της διαφοράς των φύλων και η εννοιολόγηση του φύλου ως της πολιτισμικής εκδοχής των βιολογικών” (Αστρινάκη 2012:25).

1.2.1 Θεωρήσεις του φύλου

Στις αρχές τις δεκαετίας του 1990 η θεώρηση του φύλου ως ουσιοκρατική μετακινείται προς τη θεώρηση του φύλου ως διαδικασίας. Πλέον το φύλο τίθεται με όρους που αφορούν την σχέση βιολογίας και πολιτισμού καθώς και με την διάκριση βιολογικού και κοινωνικού φύλου. Κάποιες έρευνες επικεντρώθηκαν στην παρουσίαση της πολλαπλότητας και μεταβλητότητας που αφορούσε κυρίως τις πρακτικές και τις αντιλήψεις σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Σε άλλες έρευνες μελετήθηκαν οι διάφορες εκδοχές του φύλου, όπως αυτές του Παπαταξιάρχη (1997), δηλαδή το φύλο ως ρόλος, το φύλο ως σχέση και το φύλο ως κατασκευή.

Αρχικά το φύλο ως ρόλος, ανδρικό και γυναικείο, που ωστόσο η συγκεκριμένη θεωρητική σήμανση περιορίζει το φύλο σαν αντικείμενο ανάλυσης. Επικεντρώνεται στις συμπεριφορές και στις εξωτερικές μορφές της ανθρώπινης δράσης, χωρίς να εξετάζονται τα διάφορα πολιτισμικά στοιχεία, καθώς ο καθορισμός των ανθρώπινων δραστηριοτήτων διαφοροποιείται ανάλογα με το φύλο. Από τη μία, η θεωρητική αυτή προσέγγιση οδηγεί στην αποδοχή των κανονιστικών χαρακτηριστικών που διακρίνονται μόνο σε σχέση με το φύλο. Από την άλλη, ξανά φέρνει στην επιφάνεια τις γυναίκες για έρευνα, διότι οι άνδρες θεωρούν κατώτερες τις γυναικείες

δραστηριότητες και εν τέλει καταλήγει το φύλο ως ρόλο, να συνδέεται επί το πλείστον με τη μελέτη για το γυναικείο ζήτημα.

Η δεύτερη εκδοχή, είναι η θεωρητική εννοιολόγηση του φύλου ως σχέσης. Σύμφωνα με την Αστρινάκη, “ εδώ το φύλο προσεγγίζεται κυρίως ως κοινωνική σχέση, ως σχέση διαφοράς και ανισότητας που αναδύεται μέσα από τις κοινωνικές σχέσεις και την επικρατούσα ιδεολογία, οι οποίες συγκροτούν τους άνδρες και τις γυναίκες ως διαφορετικά υποκείμενα” (Αστρινάκη 2012:17). Χρησιμοποιείται επίσης ως ‘βασικό αναλυτικό εργαλείο’ (Παπαταξιάρχης 1997:204), ώστε να μελετηθούν οι ανδρικές και γυναικείες δραστηριότητες ως προς την μεταξύ τους σχέση όπως αυτές καθορίζονται με όρους ιεραρχίας. Επομένως η προσέγγιση δεν είναι η ίδια με αυτή του φύλου ως ρόλος, εδώ το φύλο γίνεται το μέσο ως εννοιολογικό εργαλείο για την διερεύνηση του ιεραρχικού χαρακτήρα των σχέσεων που διαμορφώνονται στην καθημερινότητα.

Το φύλο ως κατασκευή έχει δυο νοήματα όπως αναφέρει ο Παπαταξιάρχης (1997). Το ένα προσδιορίζεται ως αρνητικό και σημαίνει πως το φύλο ως κατασκευή είναι μια έννοια αντίθετη από αυτή του βιολογικού φύλου. Η έννοια του φύλου ως κατασκευής, αποδεσμεύει το φύλο από τη βιολογική βάση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και προκύπτει ως μια πολιτισμική κατηγορία με μεταβαλλόμενο περιεχόμενο στο χώρο και στον χρόνο. Το δεύτερο προσδιορίζεται ως θετικό νόημα, όπου παραπέμπει στην άμεση σχέση με την έννοια του πολιτισμού. Η ανθρωπολογία για να διευκρινίσει την έννοια του πολιτισμού, την ορίζει ως ένα πεδίο συμβολικών νοημάτων τα οποία έχουν μια συνεχής αλληλεπίδραση με την ανθρώπινη δράση. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, “ το φύλο είναι ένα σύμβολο, μια κατηγορία συμβολικής ταξινόμησης με την οποία διαφοροποιούνται το αρσενικό και το θηλυκό, οι άνδρες και οι γυναίκες, καθορίζονται οι μεταξύ τους σχέσεις και οργανώνονται ευρύτερες κοινωνικές σχέσεις” (Αστρινάκη 2012:14). Συνεπώς το φύλο δεν αποτελεί βιολογικό δεδομένο αλλά κατέχει σημαντικό ρόλο στην οργάνωση του πολιτισμού, θεωρείται ως πολιτισμική κατηγορία και επανειλημμένα νοηματοδοτεί τα κοινωνικά αποτελέσματα της δράσης του, όσο αναπαράγεται και μετασχηματίζεται (Παπαταξιάρχης 1997). Για τον κλάδο της ανθρωπολογίας η ανακάλυψη του φύλου αλλά και η θεώρηση του ως κοινωνική κατασκευή οδήγησαν στην πραγματοποίηση μιας σειράς ανακαλύψεων που “προϋπέθεταν την τομή με τον βιολογισμό και

οδήγησαν στην αποφυσικοποίηση εννοιών, όπως είναι η συγγένεια, η σεξουαλικότητα, το σώμα ή το συναίσθημα” (Παπαταξιάρχης 1997:206).

Εκείνη την περίοδο, από την πλευρά της φεμινιστικής ανθρωπολογίας φάνηκε η αδυναμία της ως προς τη δημιουργία ενός θεωρητικού πλαισίου όπου η διερεύνηση θα αφορούσε τη πολιτισμική κατασκευή του βιολογικού φύλου και τον τρόπο που ορίζονται τα έμφυλα σώματα. “Η θεωρία του ‘κοινωνικού φύλου’ (gender), το οποίο εκλαμβάνεται ως κοινωνική εκφορά του ‘βιολογικού φύλου’ (sex), αναδύθηκε ως κριτικός αντίλογος της φεμινιστικής θεωρίας στον οντολογικό, επιστημολογικό και πολιτικό κοινό τόπο του θεμελιωμένου στη φύση φύλου, ο οποίος νομιμοποιούσε και εδραίωνε την ανδρική κυριαρχία” (Αθανασίου 2006:64). Ωστόσο, ορισμένες ερευνήτριες διατύπωσαν την άποψη τους ως προς την κατάργηση της διάκρισης μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου, ενώ άλλες παρέμεναν σταθερές θεωρώντας πως η συγκεκριμένη διάκριση χρησιμεύει στην ανάλυση και ερμηνεία των αντίθετων (υλικών) σωμάτων (Αστρινάκη 2012). “Ο δυναμισμός της έννοιας του κοινωνικού φύλου (gender) έγκειται στο ότι αντιδιαστέλλεται προς το βιολογικό φύλο (sex), παραπέμπει δηλαδή στην αντίθεση μεταξύ της κοινωνίας, του πολιτισμού και της ιστορίας από τη μία και της φύσης και της βιολογίας από την άλλη ” (Μπακαλάκη 2003:3). Με άλλα λόγια τα χαρακτηριστικά που αποτελούν το βιολογικό φύλο θεωρούνται φυσικά και είναι καθορισμένα ως αρσενικό και θηλυκό, ενώ το κοινωνικό φύλο παραπέμπει σε μια διαδικασία που αποτελείται από ποικίλα πολιτισμικά πρότυπα των οποίων οι μορφές τους μπορούν συνεχώς να μετασχηματίζονται.

1.2.2 Κοινωνικό φύλο και Ταυτότητα

Την ίδια εποχή, οι μελέτες των ερευνών στράφηκαν στον τρόπο που διαμορφώνεται η έμφυλη διαφορά στα υποκείμενα, καθώς και με το πως αυτή η υποκειμενικότητα μεταβάλλεται. Επιπλέον το ερώτημα των ερευνών δεν αφορούσε πια στον τρόπο που ανακαλύπτεται το φύλο στις πρακτικές, αλλά στο πως συγκροτούνται τα υποκείμενα ως έμφυλα μέσα από τις πρακτικές. Σε αυτό το πλαίσιο οι πρακτικές θεωρούνται ως πεδίο συνεχών διαδικασιών, όπου η έννοια του φύλου παράγεται και ενσωματώνεται στο υποκείμενο και όχι ως μια πρακτική η οποία αποτελεί μια προκαθορισμένη διαδικασία με προϋπάρχουσα βάση. Ως εκ τούτου, το νέο αντικείμενο της θεωρίας της φεμινιστικής ανθρωπολογίας “δεν είναι οι ‘γυναίκες’

-η ‘γυναικεία σκοπιά’, το ‘γυναικείο ζήτημα’-, αλλά η έμφυλη ταυτότητα ως κοινωνική/συμβολική κατηγορία” (Αθανασίου 2006:64).

Στη διάρκεια του 1990 ο φεμινισμός εισέρχεται στο ‘τρίτο κύμα’ της θεωρητικοπολιτικής ιστορίας του και η μεταδομιστική φεμινιστική θεωρία “ ασκεί κριτική στη μεταφυσική αφήγηση του μη-τετμημένου εαυτού και της ταυτότητας που θεμελιώνεται στην οντολογία της ουσίας· αποτιμάται το θεωρητικό έργο των προηγούμενων χρόνων για την κοινωνική κατασκευή του φύλου, ενώ διερευνώνται δυνατότητες για θεωρητικές επεξεργασίες του υποκειμένου που εκκινούν από μια κριτική ανανέωση του θεωρητικού στίγματος της ταυτότητας” (Αθανασίου 2006:65). Η μεταδομιστική θεωρία επιχειρεί να τοποθετήσει ως κεντρικό σημείο στην ανάλυση της την ταυτότητα η οποία δεν είναι σε σχέση ταύτισης με τον εαυτό της, καθώς δεν συγχέεται αναγκαστικά με την ουσία.

Ύστερα από αρκετές θεωρητικές διαμάχες και αναζητήσεις της μεταδομιστικής θεωρίας για την κοινωνική κατασκευή του φύλου, διατυπώθηκε η φεμινιστική θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης, η οποία εκφράστηκε στο έργο της Judith Butler καθώς για την ίδια το κοινωνικό φύλο είναι επιτέλεση. (Αθανασίου 2006). Ο κεντρικός στόχος της φεμινιστικής θεωρίας της επιτέλεσης του κοινωνικού φύλου ήταν να ανατραπεί η ‘φυσικότητα’ των έμφυλων διπολικών κατηγοριών και ταυτοτήτων. Η κριτική επικεντρώθηκε στη συνεχή σχέση μεταξύ βιολογικού φύλου, της ταυτότητας του κοινωνικού φύλου και της ερωτικής επιθυμίας προς το αντίθετο φύλο. Σύμφωνα με την Αθανασίου “ ο στόχος είναι να αποδιαρθρωθούν, να αποφυσικοποιηθούν αυτές οι αιτιοκρατικές διασυνδέσεις που αγκιστρώνουν το φύλο σε μια αυθεντική φυσική ουσία ή σ’ έναν ενδότερο ψυχικό πυρήνα εαυτού· σκοπός είναι να αναδειχτεί το φύλο σε μια ευέλικτη πολιτική κατηγορία. Αυτή είναι η ανατρεπτική θεωρητική επεξεργασία και πολιτική εργασία που η Butler αποκαλεί ‘αναταραχή φύλου’ ” (Αθανασίου 2006:66).

Το θέμα της διάκρισης του βιολογικού και κοινωνικού φύλου που εισάχθηκε στη φεμινιστική θεωρία βρήκε την Butler (1990) θετική στην κατάργησή της, καθώς επισήμανε πως οι βιολογικές διαφορές και οι έμφυλες ταυτότητες κατασκευάζονται από προσδιορισμένες πρακτικές μέσα στο χώρο και χρόνο. Με άλλα λόγια, η διάκριση του βιολογικού και κοινωνικού φύλου δεν θα έχει νόημα εφόσον το φύλο προσλαμβάνεται από τις πολιτισμικές εμπειρίες και τις πρακτικές της καθημερινής

ζωής και με βάση αυτές τις πρακτικές το σώμα θα μπορεί να επανασχεδιάζεται. Σε αυτό το σημείο η Butler (1990) θεωρεί ότι το σώμα και το φύλο είναι στοιχεία μεταβαλλόμενα, που μπορούν διαρκώς να αλλάζουν μορφή στα διάφορα πλαίσια, καθώς επίσης στοιχεία όπως η αρρενωπότητα και η θηλυκότητα δεν συμπίπτουν πάντα σε ανδρικά και γυναικεία σώματα αντίστοιχα. Σε αυτό το πλαίσιο το φύλο υποδηλώνει τις επαναληπτικές κοινωνικές διαδικασίες όπου μέσω αυτών καθιερώνεται και νομιμοποιείται πολιτισμικά. “ Το φύλο θεωρητικοποιείται από τη Butler ως κοινωνικό δράμα βίαιης αποκρυστάλλωσης στο χρόνο μέσω επιτελεστικής επανάληψης [performative reiteration] σωματικών πρακτικών στις οποίες συμπυκνώνεται η κανονιστική μυθοπλασία ενός αραγούς και αυθεντικού, πάνω απ’ όλα κοινωνικά αναγνωρίσιμου, έμφυλου εαυτού ” (Αθανασίου 2006:67).

Επιπρόσθετα, η Μπακαλάκη ανέφερε ότι “ αν οι έμφυλες πρακτικές και οι λόγοι για το φύλο ποικίλλουν ανάλογα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα στα οποία οι άνθρωποι μπεινοβγαίνουν, αυτό σημαίνει ότι οι άνθρωποι αυτοί δεν έχουν μια ταυτότητα που ανταποκρίνεται στο φύλο τους, αλλά πολλές ” (Μπακαλάκη 2003:8). Εφόσον υπάρχει πολλαπλότητα στις ταυτότητες, τα φύλα είναι επίσης πολλά διότι μέσα στα διάφορα πλαίσια πολλαπλασιάζονται και διαχωρίζονται σε επιμέρους εκδοχές οι οποίες προσδιορίζουν κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο το φύλο. Με όρους επιτέλεσης, “ το φύλο δεν είναι ουσία ή ταυτότητα που προηγείται της κοινωνικής έκφρασης, αλλά ιστορικό και κοινωνικοπολιτισμικό τέχνημα που παράγεται διαρκώς κατά προσέγγιση μέσω της επαναλαμβανόμενης (άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο επιτυχούς) προσομοίωσης του ιδεώδους της ουσιακής ταυτότητας” (Αθανασίου 2006:67). Οι έμφυλες κατηγορίες που σύμφωνα με την Αθανασίου προσεγγίζονται ως ‘κανονιστικές μυθοπλασίες’ θεμελιώνονται καθώς “η φεμινιστική σκέψη υπογραμμίζει τις σχέσεις εξουσίας που καθιερώνουν το διπολικό σύστημα του φύλου ως καθεστώς αλήθειας: οι έμφυλες κατηγορίες -το ‘φυσικό φύλο’, η ‘πραγματική γυναίκα’, ο ‘αληθινός άνδρας’ και άλλοι κώδικες της έμφυλης ετεροκανονικότητας- οφείλουν την ενότητα τους στην αποκήρυξη συγκεκριμένων δυνατοτήτων επιθυμίας” (Αθανασίου 2006:67).

Στο επίπεδο της εθνογραφίας σύμφωνα με την Μπακαλάκη (2003), η παρουσίαση του φύλου δεν είχε να κάνει με τη βιολογική σχέση. Σήμαινε την διερεύνηση των ποικίλων εκδοχών του, ακριβώς γιατί συγκροτούνται με τους κανόνες της κοινωνίας και του πολιτισμού που το αναπαράγουν. Η ποικιλομορφία

που προκύπτει δεν σχετίζεται μόνο με τη δράση των έμφυλων υποκειμένων αλλά και στον τρόπο που τα υποκείμενα προσλαμβάνουν τις μεταξύ τους σχέσεις. “ Στο πλαίσιο αυτό οι διαφορετικές σημασίες και αξίες που διαφορετικές κοινωνίες αποδίδουν στο φύλο αναδεικνύονται ως συστατικά στοιχεία της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας της κάθε μιας” (Μπακαλάκη 2003:7). Το φύλο από τη μια λειτουργεί ως στοιχείο που τονίζει την διαφορά των πολιτισμών και από την άλλη λειτουργεί ως στοιχείο ανομοιογένειας στο εσωτερικό ενός πολιτισμού ή μιας κοινωνίας. Συνεπώς η έννοια και οι διαφορετικές όψεις του φύλου οι οποίες αποτελούν εμπειρίες, σημασίες, συμπεριφορές, αντιθετικά μοντέλα που μπορούν να σχετίζονται και να μεταβάλλονται, ανήκουν περισσότερο στην κατηγορία του κοινωνικού παρά του βιολογικού. (Μπακαλάκη 2003).

Τέλος, οι έρευνες εξελίχθηκαν σε δυο προσεγγίσεις, οι οποίες ακολουθούν την έννοια της παραστασιακής επιτέλεσης. Η πρώτη επικεντρώνεται σε διάφορες τελετουργίες όπου μέσα από τις διαδικασίες τους, διερευνάται η συγκρότηση των διαφορετικών βιολογικών φύλων στο σώμα. Η δεύτερη επικεντρώνεται σε διαδικασίες όπου “ η διαφορά καταρρέει, καθίσταται ασαφής ή ανατρέπεται” (Αστρινάκη 2012:30), δηλαδή οι μελέτες αφορούν ομοφυλικές πρακτικές, φαινόμενα διάσχισης φύλου κλπ. Συνεπώς οι μελέτες έστρεψαν την έρευνα τους στις παραστασιακές επιτελέσεις διότι μέσω αυτών θεωρούσαν ότι μπορεί να διερευνηθεί ο τρόπος που το φύλο δημιουργείται, αναπαράγεται και μετασχηματίζεται. Η θεωρία της επιτέλεσης χρησιμοποιήθηκε από αρκετούς ερευνητές στις εθνογραφικές τους μελέτες, ώστε να αναδείξουν τις σύνθετες ταυτότητες των υποκειμένων μέσα στο πεδίο και συνεπώς την πολλαπλότητα των φύλων.

2. Επιτελεστικές Τέχνες και Φύλο

2.1 Η έννοια της επιτέλεσης

Η επιτέλεση ήταν το κυριότερο θέμα στον κλάδο της ανθρωπολογίας, με αρκετές αμφισβητήσεις του όρου, εξετάζοντας τον τρόπο που η επιτέλεση λειτουργεί σε μια κοινωνία και ακόμη τί επιτυγχάνεται μέσω αυτής σε διαφορετικούς πολιτισμούς (Carlson 2018). Ωστόσο αγγλικός όρος performance δεν είχε μια κοινή αντιμετώπιση στη μετάφραση από την επιστημονική κοινότητα, με αποτέλεσμα ο

συγκεκριμένος όρος να συναντάται ως ‘παραστασιακή επιτέλεση’ ή ‘επιτέλεση’ (Νιώρα κ.α. 2011). Η μετάφραση “ως επιτέλεση” χρησιμοποιείται για την ανάλυση καθημερινών ή τελετουργικών γεγονότων, ενώ ως “παραστασιακή επιτέλεση” εμφανίζεται με δυο διαστάσεις, είτε με την έννοια της ‘σκηνικής’ παρουσίασης των δρώμενων, είτε με την έννοια της ‘θεώρησης του κοινωνικού με όρους δραματουργικούς’ ” (Νιώρα κ.α. 2011:26). Η έννοια της επιτέλεσης αναφέρεται σε μια ευρεία γκάμα, από τις τελετουργίες, το θέατρο, το χορό, τα αθλήματα, αλλά και στις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των ανθρώπων στην καθημερινή ζωή. Στον κλάδο της ανθρωπολογίας, με την έννοια της επιτέλεσης γίνονται κατανοητοί οι τρόποι με τους οποίους τα άτομα αντιλαμβάνονται τον πολιτισμό τους, καθώς γίνεται και πιο κατανοητή η μεθοδολογία του ερευνητή που παρουσιάζει την πολιτισμική γνώση ενός πεδίου που μελετά (Λαλιώτη 2012).

Η θεωρία της επιτέλεσης μελετάται από τρεις διαφορετικούς κλάδους, την ερμηνευτική ανθρωπολογία η οποία προσεγγίζει τις πολιτισμικές επιτελέσεις ως γεγονότα, την κοινωνιο-γλωσσολογία που αντιμετωπίζει την έννοια ως είδος και τους επιστημονικούς μελετητές οι οποίοι συνδυάζουν τα δύο παραπάνω ώστε να προσεγγίσουν την έννοια της επιτέλεσης ως δράση (Νιώρα κ.α. 2011). Με τη χρήση του όρου από διάφορους επιστημονικούς κλάδους, αρκετοί ήταν οι επιστήμονες που εστίασαν στην επιτέλεση και έδωσαν τις δικές τους θεωρήσεις. Ένας από αυτούς ήταν ο Victor Turner, ο οποίος διέκρινε δυο είδη επιτέλεσης, τις πολιτισμικές επιτελέσεις που ομαδοποιούνται σε ‘είδη’ και αφορούν διαδικασίες τελετουργικού τύπου και τις κοινωνικές επιτελέσεις οι οποίες διαιρούνται σε ‘τύπους’ και σχετίζονται με συγκρούσεις και διαβατήριες τελετές (Turner 1987).

Ο όρος ‘πολιτισμική επιτέλεση’ αναδείχθηκε τη δεκαετία του 1960 και αφορούσε τις επιτελέσεις που οι άνθρωποι εκθέταν τους εαυτούς τους σε διάφορες παραστάσεις όπως το θέατρο ή το χορό, μέσα σε ένα περιορισμένο χρονικό διάστημα και συμπεριλάμβανε αρχή, τέλος, ερμηνευτές και κοινό (Carlson 2018). Η ανθρωπολογία επιχείρησε να προσεγγίσει την πολιτισμική θεωρία ως διαδικασία, τοποθετώντας στο επίκεντρο την πολιτιστική πολυπλοκότητα ώστε να εξηγήσει πρακτικές και γεγονότα που ξεχωρίζουν μια κοινωνική ομάδα από μια άλλη (Lewis 2013). Συνεπώς η έμφαση δόθηκε στη σχέση επιτέλεσης – πολιτισμού αλλά και στην ίδια την επιτέλεση με βάση τον χώρο, τον χρόνο και την περίσταση. Η ανθρωπολογική διαδικασία τοποθετεί τον ερευνητή στο πεδίο ως θεατή μέσα στα

πλαίσια μιας πολιτιστικής κατάστασης. Ωστόσο για την πιο βαθιά κατανόηση της επιτέλεσης φαίνεται αναγκαία και η συμμετοχή του ερευνητή που αυτόματα αποκτά διπλό ρόλο, ως ανθρωπολόγος και ως θεατής/συμμετέχων. Στην πρώτη περίπτωση ο ερευνητής δεν αντιμετωπίζει κάποιο πρόβλημα διότι ακολουθεί συγκεκριμένα βήματα για την έρευνα του τα οποία γνωρίζει πολύ καλά, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, του είναι δύσκολο να κάνει στην άκρη τις παραδοσιακές του μεθόδους, καθιστώντας τον ερευνητή μπροστά σε μια μεγαλύτερη πρόκληση που ίσως τον αποτρέπει από το να είναι απόλυτα αντικειμενικός (Carlson 2018).

Σύμφωνα με την Lewis (2013), οι ερμηνείες που δίνονται στις επιτελέσεις προκύπτουν από τον τρόπο που τις αντιλαμβάνεται ο παρατηρητής και πάντα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι οι σκέψεις και οι εμπειρίες των ανθρώπων αλλάζουν μέσα στο χρόνο. Υποστήριξε πως στη δική της έρευνα έπρεπε να προσπαθήσει να μάθει την πρακτική (βραζιλιάνικη capoeira) στο πεδίο, όπου χρειάστηκε χρόνος και αρκετή εξάσκηση ώστε να καταφέρει να αποδώσει στο εθνογραφικό κείμενο την πρακτική με αντίληψη και όχι απλώς ως μια τυπική περιγραφή (Lewis 2013). Επομένως θεωρείται σημαντικό να δίνεται χώρος και χρόνος στους ανθρώπους που βρίσκονται στο πεδίο, ώστε ο ερευνητής να κατανοεί καλύτερα τις αλληλεπιδράσεις των ατόμων μέσω των εμπειριών τους. Το πρόβλημα που προκύπτει σύμφωνα με την Lewis, είναι ότι συνήθως αυτό που μελετάτε είναι το 'γνωστό', το δεδομένο και έτσι αρκετά πράγματα μένουν αόρατα, ενώ καλύτερα θα ήταν το άτομο που μπορεί να έχει διαφορετικό κοινωνικό υπόβαθρο να βρίσκεται για μεγάλο χρονικό διάστημα στο πεδίο ώστε να μπορέσει να διακρίνει πράγματα που ίσως θεωρούσε δεδομένα ή αδιάφορα (Lewis 2013).

2.1.1 Το κοινωνικό δράμα ως επιτέλεση

Τη δεκαετία του 1960-70 η ανθρωπολογία επιχειρήσε να βρεί αναλυτικά μοντέλα που αντλούνται από το θέατρο και το δράμα και ως σημαντικότερη αναφορά στο 'κοινωνικό δράμα' που χρησιμοποίησε ο Turner ως εργαλείο για να αναλύσει πολιτιστικές εκδηλώσεις, όχι όμως σαν μια κατάσταση που θεσπίζει ένα πλαίσιο αλλά ως μια οργανωτική δομή (Carlson 2018). Σύμφωνα με τον Graham St. John (2008), ο Turner ασχολήθηκε με το δράμα, εντάσσοντας τις έννοιες τις διαδικασίας και της δράσης ως βασικές για την έρευνα. Ο στόχος του ήταν η ανακάλυψη και η κατανόηση του τρόπου που λειτουργεί η κοινωνία μέσω των μελών της, των συμβόλων και των

επιτελέσεων, καθώς και με το πως όλα αυτά αναδεικνύουν το νόημα τους. Ο Turner στράφηκε στην βιωματική διάσταση των συμβολικών δράσεων, δηλαδή σε μια ‘ανθρωπολογία της εμπειρίας’ η οποία θα εξηγούσε τον τρόπο που οι παραστασιακές πρακτικές είναι υψίστης σημασίας για την παραγωγή-αναπαραγωγή του πολιτισμού. Συνεπώς το νόημα ανακαλύπτεται εντός των δομών της εμπειρίας, παρά σε θεωρητικές σκέψεις (St John 2008).

Ο Turner ακολούθησε έναν μετα-μοντέρνο τρόπο σκέψης για την έρευνα του διότι δεν μπορούσε να υποστηρίξει την ανάλυση του σε μια σταθερή φόρμα. Στο πεδίο της έρευνας χρειαζόταν να παρατηρήσει τις διαδικασίες στο σύνολο τους, καθώς και την ύπαρξη οποιασδήποτε πτυχής και μορφής δράσης. Έτσι προέκυψε μια συγκεκριμένη μέθοδος την οποία ο ίδιος ονόμασε ‘ανάλυση κοινωνικού δράματος’ (Turner 1987:3). Ο Turner (St John 2008), χρησιμοποίησε θεωρητικούς όρους ώστε να αναλύσει το ‘κοινωνικό δράμα’, που προκύπτει από τις επιτελέσεις, όπου η καθημερινή ζωή και η τέχνη συνυπάρχουν και αλληλοτροφοδοτούνται μεταξύ τους πολιτισμικά. Το ‘κοινωνικό δράμα’ εξελίσσεται ως ένα λειτουργικό χαρακτηριστικό των επιτελεστικών πρακτικών και χρησιμεύει στη διευκόλυνση των ερευνών σε συγκεκριμένα πεδία καθώς και στην καθημερινή ζωή (St John 2008). Ο Turner υποστήριξε ότι όλες οι καταστάσεις που μπορούν να εξελιχθούν σε ένα πλαίσιο είναι ουσιαστικά δραματικές, διότι οι άνθρωποι προσπαθούν να δείξουν τι κάνουν στους άλλους, επομένως “οι ενέργειες τους πραγματοποιούνται ως ‘επιτελεστικές για το κοινό’ ” (Turner 1987:4).

Σύμφωνα με τον Turner η ανθρώπινη επιτέλεση δεν είναι απλά μια ακολουθία θεσμοθετημένων ρόλων, αλλά ένα κοινωνικό δράμα που αποκόπτει έναν κανονιστικό ρόλο καθώς “ οι δραματικές επιτελέσεις είναι κατ’ εξοχήν εκδηλώσεις της ανθρώπινης κοινωνικής διαδικασίας” (Turner 1987:17). Συνεπώς οι εμπειρίες αποτελούν την κεντρική δύναμη του κοινωνικού δράματος και ο ρόλος τους θεωρείται σημαντικός για τον τρόπο λειτουργίας των πολιτισμικών επιτελέσεων όπως είναι το θέατρο ή οι τελετουργίες, τα οποία μιμούνται κατά κάποιον τρόπο τη μορφή διαδικασίας του κοινωνικού δράματος. Τα κοινωνικά δράματα που αντιμετώπισε στις έρευνες του ο Turner, τα θεωρούσε ως τελετουργικές πράξεις, παρατηρώντας τους ανθρώπους ως πρωταγωνιστές μέσα από διάφορες σκηνές. Ο όρος ‘τελετουργία’ (ritual), είναι μια μετασχηματιστική επιτέλεση μιας πολυσύνθετης ακολουθίας συμβολικών πράξεων, όπου αναδεικνύονται οι διάφορες πολιτιστικές διαδικασίες (

Turner 1987). Η ανάλυση των τελετουργιών “ως παραστασιακών επιτελέσεων προϋποθέτει ότι η κοινωνική δράση αναδύεται μέσα από πρωτότυπες αφηγήσεις και ιστορίες, οι οποίες επανερμηνεύονται και οι οποίες προκύπτουν ως συνέπεια των παραστάσεων και της επιτόπιας έρευνας” (Νιώρα κ.α. 2011:29).

Κάθε είδος τελετουργίας ή ‘communitas’ αποτελεί μια κοινωνική φόρμα η οποία εκπροσωπεί την επιθυμία για μια συνολική αδιαμεσολάβητη σχέση μεταξύ των ανθρώπων, σε αντίθεση με τις κοινωνικές δομές οι οποίες δημιουργούν ανισότητα, αποξένωση και απόσταση (Turner 1969). Ο Turner χρησιμοποιεί τον λατινικό όρο ‘communitas’ και όχι τον αγγλικό ‘community’, με σκοπό να τονίσει ότι η κοινωνία είναι ένα σύνολο της κοινωνικής επαφής και σχέσης όπως αυτή διακρίνεται από μια περιοχή ανθρώπινης συνύπαρξης (Turner 1969). Ακόμη ο Turner προσέγγιζε τις κοινωνικές σχέσεις με όρους παραστασιακής ανάλυσης βασιζόμενος ότι “η κοινωνία μπορεί να ιδωθεί ως ένα θέατρο, όπου τα δρώντα υποκείμενα μοιάζουν να υποδύονται – ασυνείδητα – πολλούς και διαφορετικούς ρόλους” (Παπαπαύλου 2004:6). Υπάρχουν διάφορες κοινωνίες όπου οι άνθρωποι αλληλοσυνδέονται πολύ εύκολα ασχέτως φύλου, ηλικίας ή τάξης. Συγκεκριμένα, σε μια επιτόπια έρευνα στη Zambia ο Turner μελέτησε τους Ndembu, μια αφρικανική φυλή και επικεντρώθηκε στο τελετουργικό που ονομάζεται Chihamba. Η θεωρία της θρησκευτικής κοινότητας βασίστηκε καθαρά στην εμπειρία, δηλαδή από την δική του συμμετοχή στην τελετουργία (St John 2008). Χρησιμοποίησε την έννοια του κοινωνικού δράματος ώστε να εξηγήσει και να ερμηνεύσει τα σύμβολα των συγκρούσεων μεταξύ των ανθρώπων της φυλής Ndembu. Σε αυτό το πλαίσιο ο Turner αντιλήφθηκε το άτομο ως “ηθικό μεταρρυθμιστή”, που μπορεί να λειτουργεί αυτόνομα και παράλληλα να δημιουργεί ή να καταστρέφει τα κεκτημένα (St John 2008:8). Με τους νέους (μετα-μοντέρνους) τρόπους σκέψης που πρότεινε ο Turner ως προς τη μεθοδολογική ανάλυση, φαινόταν ήδη η ανάδειξη της ανθρωπολογικής εμπειρίας η οποία προέκυπτε από τις αναλύσεις των πολλαπλών συμβόλων αλλά και των νοημάτων τους. Στο πλαίσιο της μετα-μοντέρνας σκέψης η μέθοδος στρέφεται από τα ιδανικά και κανονιστικά μοντέλα ως παραδείγματα και αντικαθιστά ως εξηγητική περιοχή την επιτέλεση καθώς σύμφωνα με τον Turner “οι επιτελέσεις δεν είναι ποτέ αφηρημένες ή χωρίς μορφή, αλλά έχουν μια αρχή, δημιουργούν διαδικασίες και έχουν ένα τέλος” (Turner 1987:11).

Ένας επίσης σημαντικός επιστήμονας που ασχολήθηκε με το ζήτημα της επιτέλεσης ήταν και ο Richard Schechner. Ο Schechner συνέβαλε στην ανάπτυξη της σύγχρονης θεωρίας της επιτέλεσης με το έργο του να βρίσκεται αρκετά κοντά με αυτό του Turner, έχοντας ως κεντρικά στοιχεία τις έννοιες της ‘επιτέλεσης’ και του ‘δράματος’, εστίαζε στην δραματική δράση και κυρίως στη σχέση μεταξύ κοινωνικού δράματος και εκφραστικών πολιτιστικών θεατρικών ειδών (Carlson 2018). Σύμφωνα με τον Schechner, “ η επιτέλεση γίνεται πιο κατανοητή σε σχέση με αυτό που είσαι, κάνεις, δείχνεις να κάνεις και εξηγείς τι δείχνεις ότι κάνεις ” (Schechner 2017:22). Με άλλα λόγια η επιτέλεση αφορά την ίδια την ύπαρξη, τις δραστηριότητες, την παρουσίαση της πράξης καθώς και την προσπάθεια των σπουδών επιτέλεσης να κατανοήσουν καλύτερα τον συγκεκριμένο όρο. Ο Schechner αναφέρει πως “ όλο το διάστημα της ανθρώπινης ανάπτυξης μπορεί να μελετηθεί ‘ως’ επιτέλεση ” (Schechner 2017:23), δηλαδή οποιαδήποτε πράξη όπως όταν μιλάμε, περπατάμε, κάνουμε χειρονομίες και οποιαδήποτε κοινωνικο/πολιτισμική δράση, αποτελούν συμπεριφορές που δεν είναι ακριβώς πρωτότυπες αλλά βασίστηκαν σε προηγούμενες. Οι καθημερινές αυτές πράξεις “χτίζονται από γνωστά κομμάτια συμπεριφορών που αναδιατάσσονται και διαμορφώνονται για να ταιριάζουν σε συγκεκριμένες περιστάσεις ” (Schechner 2017:23).

Επομένως, κάθε επιτέλεση δεν μπορεί να είναι ίδια με μια άλλη εξαιτίας των διάφορων συμπεριφορών, του διαφορετικού περιβάλλοντος, των σωματικών χειρονομιών, ακόμη και της διάθεσης. Ωστόσο ο Schechner δίνει ένα αρκετά απλό παράδειγμα ώστε να κατανοήσουμε τον τρόπο που μπορεί να λειτουργεί μια καθημερινή πράξη ανάλογα την συμπεριφορά και τις κινήσεις. Το παράδειγμα αφορά μια μητέρα η οποία δείχνει στο μωρό της πως να φάει με το κουτάλι, ανυψώνοντας το κουτάλι πρώτα στο δικό της στόμα και μετά στο στόμα του μωρού (Schechner 2017).. Δημιουργείτε έτσι μια σχέση πομπού-δέκτη, όπου το μωρό βρίσκεται στη θέση του θεατή κοιτάζοντας αυτό που του δείχνει η μητέρα του. Σύμφωνα με τον Schechner (2017), τοποθετώντας τις πράξεις ως επιτέλεση γίνεται ευκολότερη η διερεύνηση και η κατανόηση τους, ενώ οι πράξεις που είναι επιτέλεση παραπέμπουν σε περιστατικά που αποτελούνται κυρίως από τη συνθήκη, το περιβάλλον και τη χρήση.

Συνεπώς το εύλογο ερώτημα που προκύπτει είναι αν όλες οι ανθρώπινες πράξεις είναι επιτελέσεις ή αν αποκλείονται κάποια γεγονότα; Σε όλες τις κοινωνίες υπάρχουν γεγονότα τα οποία διαχωρίζονται ως ‘ειδικά’ και ως γεγονότα της

καθημερινής ζωής. Υπάρχει βέβαια ένας διαχωρισμός, που τοποθετεί από τη μια τη καθημερινή ζωή ως μια βαρετή ρουτίνα και από την άλλη τα ‘ειδικά’ γεγονότα τα οποία ξεχωρίζουν και δημιουργούν τις εμπειρίες, παρόλα αυτά οι συγκεκριμένες εμπειρίες αναπόφευκτα ενσωματώνονται και στην καθημερινή ζωή (Lewis 2013). Επομένως τα δυο αυτά γεγονότα συνυπάρχουν και φαίνεται να έχουν μια κοινή βάση, την επιτελεσματικότητα διότι “ οι άνθρωποι έχουν τη δυνατότητα να ξεχωρίζουν οποιοδήποτε συμβάν – οποιαδήποτε δραστηριότητα ή εμπειρία – και να την δραματοποιούν ως κάτι ξεχωριστό ή κάτι πέρα από τα συνηθισμένα ” (Lewis 2013:7). Σύμφωνα με την Lewis (2013), οποιαδήποτε πλευρά της κοινωνικής ζωής μπορεί να δραματοποιηθεί δημιουργώντας μια συνοχή στις δυο αυτές αντιθέσεις (καθημερινή ζωή-‘ειδικά’ γεγονότα) η οποία βασίζεται στην επιτελεσματικότητα. Παρόλα αυτά, δύσκολα διακρίνεται η επιτέλεση από τη μη επιτέλεση καθώς τα όρια ανάμεσα τους είναι δυσδιάκριτα, όπως είναι ανάμεσα στη καθημερινή ζωή και την τέχνη (Λαλιώτη 2012). “Η τέχνη δεν αντικατοπτρίζει την ζωή ούτε η ζωή την τέχνη, αλλά τόσο μια κυριακάτικη εκδρομή όσο και μια συναυλία συνιστούν εμπειρίες στην διάρκεια των οποίων οι συμμετέχοντες βιώνουν και ερμηνεύουν ταυτόχρονα τον κόσμο (Λαλιώτη 2012:216).

Οι περισσότερες πράξεις βασίζονται σε προηγούμενες αλλά ταυτόχρονα δεν είναι καθόλου όμοιες έχοντας ως βασικό παράγοντα την επιτέλεση. “Στο κέντρο της έννοιας της επιτέλεσης βρίσκεται η ασταθής οντολογία της μίμησης”, που αναφέρεται στο σχεσιακό ζεύγος “πραγματικότητας και αναπαράστασης” (Μυριβήλη 2006:8). Η μίμηση φαίνεται να μεταφράζει μια άλλη πραγματικότητα, ορίζοντας την αρχή ως πρωτότυπο και το δεύτερο ως αντίγραφο. Η επιτέλεση “συμμετέχει στη λογική της αναπαράστασης αλλά συγχρόνως εν δυνάμει, την αποδιαρθρώνει” (Μυριβήλη 2006:8). Όταν τίθεται μια ‘αρχή’ υπάρχει και μια αναπαράσταση, η οποία σχετίζεται με ένα γεγονός που έχει ήδη συμβεί και στη συνέχεια διαμορφώνεται με νέο τρόπο και παρουσιάζεται ξανά. Η Μυριβήλη βλέπει την επιτέλεση “μέσα από τη μιμητική σχέση της αντιπαράθεσης, της εγγύτητας, της ιεράρχησης και της απόλυτης εξάρτησης” (Μυριβήλη 2006:8), καθώς τονίζει ότι το πρωτότυπο και το αντίγραφο συμπίπτουν στον ίδιο οντολογικό χώρο. Επομένως για να καταφέρει να επιβιώσει η σχέση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης, χρειάζεται το ένα την ύπαρξη του άλλου. Η Μυριβήλη τονίζει πως η επιτέλεση “αναφέρεται στη δύναμη που έχουν οι

αναπαραστάσεις, όχι να αντικατοπτρίζουν ή να περιγράφουν έναν εξωτερικό απ' αυτές κόσμο, αλλά να δημιουργούν αυτόν τον κόσμο” (Μυριβήλη 2006:13).

2.2 Θέατρο και Φύλο ως επιτέλεση

Οι επιτελέσεις εμφανίζονται σε διάφορες καταστάσεις της ζωής, όπως είναι η καθημερινή ζωή, οι τέχνες, τα αθλήματα, η τεχνολογία κλπ. Στην εργασία αυτή θα αναφερθώ κυρίως στις παραστατικές τέχνες. Οι τέχνες γενικότερα διαφοροποιούνται κοινωνικά και πολιτισμικά, καθώς αποτελούν διάφορες συμπεριφορές ανθρώπων οι οποίοι εκπαιδεύονται για το τι να κάνουν. Ακόμη και η αξιολόγηση για μια καλή μουσική ή ένα κακό χορό διαφέρει, διότι βασίζεται στα πολιτισμικά δεδομένα του κάθε τόπου. “Η απόφαση για το τί είναι τέχνη εξαρτάται από το πλαίσιο, τις ιστορικές συνθήκες, τη χρήση και τις τοπικές συμβάσεις” (Schechner 2017:26). “Οι επιτελεστικές τέχνες (θέατρο, μουσική, χορός) – σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τις εικαστικές – είναι συλλογικές διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και απαιτούν την ενσώματη παρουσία και επικοινωνία ανάμεσα σε όλους τους συμμετέχοντες” (Λαλιώτη 2012:217). Σύμφωνα με τον Schechner (1985), επιτελέσεις όπως το θέατρο και ο χορός είναι στην ουσία επιτελέσεις που εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το κοινό, καθώς δημιουργείται με κάποιο τρόπο ένα είδος συνεργασίας μεταξύ συντελεστών και κοινού. Γι' αυτό το λόγο θεωρήθηκε σημαντικό από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας να εξετάζονται οι εμπειρίες όλων των συμμετεχόντων μιας επιτέλεσης.

Στις δεκαετίες του 1970-1980, οι επιτελεστικές τέχνες, κυρίως το θέατρο και ο χορός, αφορούσαν μια περιορισμένη καλλιτεχνική κοινότητα όπου στο επίκεντρο ήταν η ανάπτυξη των εκφραστικών ιδιοτήτων του σώματος και η αναζήτηση μορφής και διαδικασίας (Carlson 2018). Στην προσπάθεια να καθοριστεί η επιτέλεση, θεωρείτο ότι “οι καλλιτέχνες απέφευγαν τη δραματική δομή και τη ψυχολογική δυναμική του παραδοσιακού θεάτρου ή του χορού, εστιάζοντας στη σωματική παρουσία και τις κινητικές δραστηριότητες” (Carlson 2018:95). Επομένως η μελέτη στράφηκε στις έννοιες των καλλιτεχνικών πρακτικών μέσα σε κοινωνικο-επιστημονικούς κανόνες. Παρόλα αυτά οι προσπάθειες των ανθρωπολόγων να πειραματιστούν με τα ‘σώματα’ δεν ήταν τόσο εφικτές, καθώς λίγοι ήταν οι καλλιτέχνες που “έδιναν την άδεια τους για να δείξουν στους ανθρωπολόγους κάτι σημαντικό για τις μεθόδους τους” (Calzadilla και Marcus 2006:96). Συνεπώς, δόθηκε

έμφαση στον τρόπο που ο εαυτός διαμορφώνεται και παρουσιάζεται μέσω της επιτέλεσης, σύμφωνα με τις κοινωνικές και πολιτισμικές εμπειρίες που διαμορφώνονται στο πλαίσιο των επιτελεστικών τεχνών το οποίο είναι ένα πεδίο πολύπλοκο που συνεχώς μεταβάλλεται (Carlson 2018).

Η κατεύθυνση προς την ανθρωπολογία του θεάτρου θεωρήθηκε σημαντική, διότι οι ανθρωπολόγοι είχαν την ευκαιρία να αποκτήσουν βιωματικές εμπειρίες μέσα στο πεδίο της έρευνας και επίσης μπορούσαν να βασιστούν πάνω σε δραματικούς όρους στα εθνογραφικά τους κείμενα (Calzadilla και Marcus 2006). Με τη μελέτη να επικεντρώνεται στο θέατρο αρκετοί ήταν οι ανθρωπολόγοι που στράφηκαν στις θεατρικές παραδόσεις της Ανατολής, θέλοντας να ξεφύγουν από τον δυτικό πολιτισμό που ανήκαν και οι ίδιοι, καθώς υπήρχε ένα μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε μη-δυτικές χώρες του κόσμου (Beeman 1993). Ωστόσο ο Beeman (1993), θέτει ένα σημαντικό ερώτημα, τί είναι αυτό που διακρίνει το θέατρο σε σχέση με άλλα είδη επιτελέσεων; Αρχικά θεωρεί πως η ψυχαγωγία θα μπορούσε να ήταν ένας λόγος, όμως κι άλλες επιτελέσεις έχουν την λογική της ψυχαγωγίας και της διασκέδασης. Έτσι, κατέληξε σε δύο παράγοντες που οφείλονται για αυτή τη διάκριση. Πρώτον, η σχέση πομπού-δέκτη εξυπηρετεί τον σκοπό του θεάτρου που δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς παρατηρητές. Σε αντίθεση με συγκεκριμένες τελετές ή αθλητικές δραστηριότητες που η ύπαρξη του κοινού δεν είναι πάντα απαραίτητη. Ωστόσο οι δύο αυτές ομάδες (τελεστές-κοινό), “είναι σαφώς διαχωρισμένες μεταξύ τους, παραπέμποντας σε έναν οντολογικό, μεταφυσικό θα λέγαμε διαχωρισμό ανάμεσα σε έναν κόσμο (παθητικών) θεατών που είναι ο πραγματικός (δεν αίρονται οι καθημερινές κοινωνικές/πολιτισμικές συμβάσεις) και σε έναν κόσμο (ενεργητικών) τελεστών που είναι φανταστικός ή μη πραγματικός (αίρονται οι καθημερινές κοινωνικές/πολιτισμικές συμβάσεις)” (Λαλιώτη 2012:213). Ο δεύτερος παράγοντας είναι η συμβολική πραγματικότητα, δηλαδή οι ηθοποιοί όταν παίζουν δεν είναι οι πραγματικοί τους εαυτοί αλλά κάνουν κάποιους άλλους (Beeman 1993).

Η Μυριβήλη (2006), θέτει επίσης το ίδιο ερώτημα, δηλαδή ποια είναι η ιδιαιτερότητα της θεατρικής αναπαράστασης σε σχέση με άλλες αναπαραστάσεις; Από τη μια υπάρχει η μίμηση η οποία κινείται στα πλαίσια της θεατρικής αναπαράστασης και από την άλλη η πράξη αυτή δηλώνει την ίδια την παρουσία του ατόμου. “Το θέατρο μέσα από την αναπαράσταση μας δίνει παρουσία επειδή ο ηθοποιός μιμείται μια άλλη πραγματικότητα ενώ συγχρόνως τη ζει στο παρόν”

(Μυριβήλη 2006:9). Με άλλα λόγια ο ηθοποιός μπορεί να ανατρέψει το δεδομένο όπου το ένα σώμα αντιστοιχεί μόνο σε μια υποκειμενικότητα και να αποκτήσει μια ύπαρξη η οποία ανήκει σε άλλον. “Η έννοια του ηθοποιού (performer) καταλύει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε πραγματικότητα και αναπαράσταση, σε εξωτερική μορφή και εσωτερικό περιεχόμενο, σε σημαινόμενο και σημαίνον” (Μυριβήλη 2006:9). Συνεπώς η κατάλυση αυτών των δεδομένων που αναπτύσσεται μέσα στα πλαίσια της θεατρικής πράξης δεν παρατηρείτε σε άλλα είδη αναπαραστάσεων/επιτελέσεων και γι’ αυτό το λόγο το θέατρο ξεχωρίζει.

Ο όρος επιτέλεση παραπέμπει στην κατηγορία θέατρο, καθώς μέσα από την θεατρική συνθήκη ο άνθρωπος συγκροτεί διαφορετικά στοιχεία για την ύπαρξη και την ταυτότητα του. Ωστόσο η Butler (1988), αντλώντας από τον ανθρωπολογικό, δραματουργικό αλλά και φιλοσοφικό λόγο και κυρίως από την φαινομενολογία, επιχειρεί να δείξει ότι η έμφυλη ταυτότητα είναι ένα παραστασιακό επίτευγμα που επιβάλλεται από την κοινωνία και τα κοινωνικά ταμπού. Χρησιμοποιώντας την έννοια των παραστασιακών επιτελέσεων του φύλου, θεωρεί ότι το φύλο δεν αποτελεί μια σταθερή ταυτότητα καθώς είναι ένα προϊόν μιας διαδικασίας συγκρότησης μέσα στο χρόνο (Butler 1988). Με άλλα λόγια, οι μετασχηματισμοί του φύλου οφείλονται στην επανάληψη συγκεκριμένων πράξεων μέσα στο χρόνο, αλλά και στη δυνατότητα που έχουν αυτές οι πράξεις να επαναλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο, έναν τρόπο που ανατρέπει την υφολογικά τυποποιημένη επανάληψη των πράξεων. Η Μυριβήλη αναφέρει ότι “η χρονική διάσταση της επιτέλεσης – εφόσον αυτή αναφέρεται στην παρουσία του ζωντανού σώματος – είναι το παρόν: ένας χρόνος που δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί. Αν επαναληφθεί, αν επιτελεστεί ξανά, η επιτέλεση θα είναι αναγκαστικά διαφορετική” (Μυριβήλη 2006:11).

Σύμφωνα με τις φαινομενολογικές θεωρίες που διακρίνουν τη σωματική και την ενσώματη ύπαρξη στα πλαίσια της βιωματικής εμπειρίας, η Butler (1988) αναφέρεται στις παρατηρήσεις που κάνει ο Maurice Merleau-Ponty και η Simone de Beauvoir σχετικά με το ‘σώμα στην έμφυλη του υπόσταση’ και τονίζοντας πως το σώμα είναι μια ‘ιστορική ιδέα’ και όχι ένα ‘φυσικό γεγονός’. Οι δυο αυτές θεωρήσεις δεν αμφισβητούν τη φυσική διάσταση ενός σώματος, αλλά την ανάγκη να οριστεί αυτή η διάσταση με βάση τα πολιτισμικά νοήματα που φέρει το σώμα. “Τόσο η Beauvoir όσο και ο Merleau-Ponty αντιλαμβάνονται το σώμα ως μια δυναμική διαδικασία σωματοποίησης ορισμένων πολιτισμικών και ιστορικών δυνατοτήτων”

(Butler 1988:521), το οποίο σημαίνει πως η παρουσία του γίνεται αντιληπτή μέσα στον κόσμο χωρίς να προκαθορίζεται από κάποια εσωτερική ουσία, καθώς και η έκφραση του πρέπει να είναι κατανοητή ως μια συγκεκριμένη σειρά ιστορικών δυνατοτήτων. Παρόλα αυτά, το σώμα δεν είναι μόνο η υλικότητα αλλά αποτελεί μια “υλικότητα-φορέας του νοήματος” (Butler 1988:521) και συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο φέρει αυτό το νόημα είναι δραματουργικός.

Η Butler συμφωνεί πως το σώμα είναι μια σωματοποίηση δυνατοτήτων, αλλά επίσης θεωρεί πως το σώμα είναι κι ένας τρόπος να πραγματοποιεί, να αναπαράγει και να δραματοποιεί κανείς μια ιστορική κατάσταση (Butler 1988). Η ιστορική κατάσταση που αναφέρει η Butler παραπέμπει στη διάκριση ανάμεσα στο βιολογικό και κοινωνικό φύλο, όπου το πρώτο ορίζεται ως γεγονός και το δεύτερο ως σηματοδότηση αυτού του γεγονότος. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, δεν θα είχε σημασία αν κάποιο άτομο έχει γεννηθεί γυναίκα (βιολογικά), αλλά ότι έχει γίνει γυναίκα. Επομένως το σώμα καθορίζεται από την ιστορική ιδέα ‘γυναίκα’ και άρα μετατρέπεται πολιτισμικά. Με άλλα λόγια “έχει αναγκαστεί να υποτάξει την υλική της υπόσταση σε ιστορικά περιορισμένες δυνατότητες, επιτελώντας ένα διαρκές και επαναλαμβανόμενο σωματικό εγχείρημα” (Butler 1988:522).

Σύμφωνα με την Kano (2001), το φύλο δεν προέρχεται φυσικά αλλά μαθαίνεται και επαναλαμβάνεται. Επισημαίνει την ιστορικότητα του φύλου η οποία δομείται πολιτισμικά και κοινωνικά σ’ ένα κατασκευάσμα που γίνεται κατανοητό ως ‘παραστασιακό’. Με άλλα λόγια, το φύλο υπάρχει μόνο στο βαθμό που γίνεται αντιληπτό με βάση τις χειρονομίες, τη φωνή, το βάδισμα κλπ, τα οποία υποδηλώνουν τον παραστασιακό του χαρακτήρα. Εφόσον το φύλο επιτελείτε, η Kano (2001), θέτει το ερώτημα αν αυτή η επιτέλεση γίνεται συνειδητά ή ασυνειδητά. Προτείνει δυο θεωρίες, όπου στη πρώτη ένας ηθοποιός παίζει συνειδητά πάνω στη σκηνή και σταματά να το κάνει εκτός σκηνής και στη δεύτερη λαμβάνοντας υπόψη την επιτέλεση εκτός σκηνής, δηλαδή στη καθημερινή ζωή όπου και εκεί συνειδητά γίνονται ορισμένες πράξεις. Καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως και οι δυο θεωρήσεις φανερώνουν την ιστορική διάσταση του φύλου, η οποία αποκαλύπτεται μέσω της θεατρικότητας (Kano 2001).

Ωστόσο, οι πράξεις μέσα στο σύνολο μιας παράστασης αποτελούν μια συλλογική εμπειρία και δράση και γι’ αυτό η επιτελεστική πράξη στην οποία

συνίσταται το φύλο επίσης δεν αποτελεί μια ατομική πράξη (Butler 1988). Ουσιαστικά η πραγμάτωση του φύλου δεν είναι αποτελεί ατομικό ζήτημα, αλλά συμπεριλαμβάνει κανονιστικά πρότυπα φύλων και προϋπάρχουσες πολιτισμικές σχέσεις, τα οποία δεν μπορούν να θεωρηθούν κατεξοχήν ατομικά. “Η πράξη που κάνει κανείς, η πράξη που επιτελεί, είναι κατά κάποιον τρόπο μια πράξη που έχει ξεκινήσει πολύ πιο πριν το δρών υποκείμενο εμφανιστεί στη σκηνή. Επομένως το φύλο είναι μια πράξη που έχει ήδη προβαριστεί” (Butler1988:526). Σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το φύλο αποτελεί από μόνο του μια επιτελεστική πράξη, διότι οι παραστασιακές επιτελέσεις του φύλου επαναλαμβάνονται και έτσι η επανάληψη αυτή είναι συγχρόνως δραματουργική. Σύμφωνα με τη Butler, η επανάληψη δημιουργεί μια νέα σειρά νοημάτων που εγκαθιδρύονται και επικυρώνονται κοινωνικά. Το φύλο επιτελεί αυτές τις νοηματοδοτήσεις και προϋπάρχει αυτών και οι δρώντες, οι ηθοποιοί, είναι ήδη παρόντες πάνω στη σκηνή μέσα στους όρους της παραστασιακής επιτέλεσης (Butler 1988). Ως επιτελεστική πράξη, το φύλο δεν αντικατοπτρίζει μια ατομική επιλογή ούτε δέχεται τους πολιτισμικούς κώδικες πάνω σ’ ένα παθητικό σώμα. Όπως ένα σενάριο ή ένα έργο μπορεί να δραματοποιηθεί και να ερμηνευτεί με διαφορετικούς τρόπους έτσι ακριβώς και “το έμφυλο σώμα παίζει το ρόλο του μέσα σ’ έναν πολιτισμικά περιορισμένο σωματικό χώρο και δραματοποιεί ερμηνείες εντός του πλαισίου που ορίζουν οι προϋπάρχουσες κατευθυντήριες γραμμές” (Butler 1988:526).

Παρ’ ότι οι διαφορές μεταξύ των θεατρικών και κοινωνικών ρόλων μπορεί να είναι δύσκολο να προσδιοριστούν, υπάρχει μια ξεκάθαρη διαφορά ανάμεσα στις παραστασιακές επιτελέσεις του φύλου σε θεατρικά και μη θεατρικά συμφραζόμενα. Σύμφωνα με τη Butler (1988), οι παραστασιακές επιτελέσεις του φύλου σε μη θεατρικά πλαίσια υπόκεινται σε κοινωνικές συμβάσεις, ενώ οι θεατρικές παραστάσεις γίνονται αντικείμενο κριτικής στο σύνολο τους. Η Butler αναφέρει ένα παράδειγμα που σχετίζεται με αυτό τον διαχωρισμό. Όταν σε μια θεατρική σκηνή εμφανιστεί μια τραβεστί προκαλεί χειροκρότημα και ενθουσιασμό, ενώ αν εμφανιστεί δίπλα μας στο δρόμο ή στο λεωφορείο μπορεί να προκαλέσει φόβο ή θυμό (Butler 1988). Επομένως, οι διαφορετικές συμβάσεις παίζουν έναν καθοριστικό ρόλο και στις δυο περιπτώσεις. Η διάκριση αυτή, στη μια περίπτωση, οφείλεται στη δραματική αναπαράσταση που συμβαίνει και στην πραγματικότητα που υπάρχει στην άλλη. Με άλλα λόγια, σε μια θεατρική παράσταση οι παραδοχές του φύλου φαίνεται να επιτρέπονται, ωστόσο στη

καθημερινή ζωή δεν γίνεται ακριβώς το ίδιο λόγω της έλλειψης των θεατρικών συμβάσεων. Παρ' όλα αυτά ένα άτομο στη καθημερινότητα του μπορεί να είναι μια σοβαρή γιατρός, ένα φλογερό θηλυκό αλλά και μια στοργική μητέρα, όπως ακριβώς γίνεται και στο θέατρο. Τα στοιχεία που συγκροτούν μια ταυτότητα μπορούν να αλλάζουν συνεχώς και κάθε φορά να παρουσιάζονται διαφορετικά. “Το θέατρο λοιπόν, ή αν θέλετε ο ηθοποιός, ο performer, αποτελεί το μοντέλο που μας δείχνει ότι μια εσωτερικότητα (αρχή, σημαινόμενο, πραγματικότητα) δεν έχει ποτέ μια σταθερή, σίγουρη και μοναδική σχέση με μια εξωτερικότητα (μορφή, σημαίνον, αναπαράσταση)” (Μυριβήλη 2006:10).

Συνεπώς, οι διάφορες συμβάσεις είναι αυτές που διαχωρίζουν τη παράσταση από τη ζωή και επομένως οι παρατηρητές ή το κοινό ξεχωρίζουν μια δραματική αναπαράσταση από τη πραγματικότητα. Σύμφωνα με τη θεώρηση του κοινωνικού με όρους παραστασιακής ανάλυσης (Παπαπαύλου 2004), ο ρόλος των θεατών είναι σημαντικός, εφόσον το κοινό μπορεί να αποδεχθεί ή όχι πόσο καλές είναι οι πράξεις που τα δρώντα υποκείμενα κάνουν. Η σχέση που δημιουργείται στο θέατρο είναι μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών, ενώ στη περίπτωση του κοινωνικού μια τέτοια σχέση δεν παραμένει σταθερή. Παρόλο που υπάρχει αυτή η διάκριση, η κοινή βάση που μοιράζονται θέατρο και ζωή είναι η έννοια της επιτέλεσης. Η θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης προτάσσει δυο επίπεδα ανάλυσης: “ Τη θεώρηση της ατομικής και κοινωνικής ζωής ως ένα είδος θεάτρου και τη θεώρηση των θεατρικών, μουσικοχορευτικών παραστάσεων ως ένα είδος ατομικής και κοινωνικής αλληλεπίδρασης” (Παπαπαύλου 2004:5). Σύμφωνα με την Παπαπαύλου (2004), η θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης αναδεικνύεται στο επίπεδο του κοινωνικού μέσω της συγκρότησης της ετερότητας όπου οργανώνει το περιεχόμενο της κοινωνικής ταυτότητας και επομένως την έννοια του κοινωνικού εαυτού. “ Για τον Αμερικάνο κοινωνιολόγο Cooley το περιεχόμενο της έννοιας του κοινωνικού εαυτού αναπτύσσεται σε σχέση με αυτό που ονόμασε ο ίδιος ‘κατοπτρικός’ εαυτός” (Παπαπαύλου 2004:5). Επομένως ο κοινωνικός εαυτός λειτουργεί σαν καθρέφτης και καθιστά σημαντική την σχέση και την αλληλεπίδραση του ‘εγώ’ με τον ‘άλλον’, όπως ακριβώς γίνεται και στη θεατρική συνθήκη με τη σχέση του ηθοποιού και του κοινού. Ωστόσο η έννοια του καθρέφτη δεν λειτουργεί μόνο από τη πλευρά του ηθοποιού, καθώς αφορά και τις δυο πλευρές, δηλαδή τους ίδιους του θεατές. Αν ο καθρέφτης

είναι το κοινό, τότε η ταυτότητα ορίζεται έτσι όπως παρουσιάζεται και επιτελείται ο κοινωνικός της εαυτός πάνω στη σκηνή, μπροστά σ' ένα κοινό.

Η επιτέλεση αποτελεί ένα μοντέλο θεωρητικού χαρακτήρα και ένα αναλυτικό εργαλείο που επιφέρει πολλές θεωρητικές αλλά και πρακτικές επιπτώσεις. Η πραγματικότητα έτσι όπως τη ζούμε είναι δυνατόν να περιλαμβάνει πολλές αναπαραστάσεις, οι οποίες δεν είναι όμοιες μεταξύ τους. Η επιτέλεση είναι η αλληλεπίδραση “μεταξύ του ‘εφήμερου’ και της ‘επανάληψης’, της ‘παρουσίας’ και της ‘απουσίας’, της ‘λέξης’ και του ‘σώματος’, της ‘θεωρίας’ και της ‘πρακτικής’, της ‘φιλοσοφίας’ και του ‘θεάτρου’ ” (Μυριβήλη 2006:11). Οι παραστασιακές επιτελέσεις του φύλου αναδεικνύουν έναν κοινωνικό και ιστορικό χαρακτήρα της ταυτότητας που έχει τη δυνατότητα να αλλάζει συνεχώς. Το φύλο είναι αυτό που φοράμε και ‘κουβαλάμε’ συνέχεια στην καθημερινότητα με οποιαδήποτε χαρά ή λύπη. Τα χαρακτηριστικά που συγκροτούν το φύλο δεν αποτυπώνονται πάνω σ' ένα παθητικό σώμα, διότι το φύλο και οι πράξεις του δεν καθορίζονται από τη φύση, τα συμβολικά στοιχεία ή τη γλώσσα. Η Butler τονίζει πως “ αν κάνουμε το σφάλμα να θεωρήσουμε ότι αυτή η συνεχής πράξη αποτελεί φυσικό ή γλωσσικό δεδομένο, αποποιούμαστε τη δύναμη μας να διευρύνουμε το σωματικό πολιτισμικό πεδίο μέσα από κάθε είδους ανατρεπτικές παραστασιακές επιτελέσεις” (Butler 1988:531).

2.2.1 Το γυναικείο φύλο στις θεατρικές παραδόσεις

Η αρχή του θεάτρου αναγνωρίζεται από το αρχαίο ελληνικό θέατρο, ως μια δημόσια μορφή τέχνης η οποία συμπεριλαμβάνει κείμενο, θεατρικό χώρο, τελεστές και κοινό. Ωστόσο, οι γυναίκες απουσίαζαν από οποιαδήποτε θέση του θεάτρου (εκτός από το κοινό), καθώς τον γυναικείο χαρακτήρα εκπροσωπούσαν άνδρες ηθοποιοί. Η απουσία αυτή λειτούργησε ως πηγή για να αναπτυχθούν θεωρίες που αφορούσαν τη θέση των γυναικών στον πολιτισμό αλλά και στην κοινωνία. Δύο από τους σημαντικότερους φιλοσόφους, ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης είχαν κάνει συζητήσεις που αφορούσαν τις θεατρικές παραστάσεις, τις γυναίκες και τη σχέση τους με τη θεατρική τέχνη (Ferris 1998). Ο Πλάτωνας υποστήριζε πως αυτός που αντιπροσωπεύει έναν σταθερό εαυτό μέσα από την κοινωνική του θέση είναι μόνο ο άντρας πολίτης, αλλά και ο Αριστοτέλης απέκλειε τις γυναίκες από τα θεατρικά δρώμενα διότι θεωρούσε ότι μόνο οι άνδρες είναι πολιτισμικά ικανοί να βρίσκονται πάνω στη σκηνή (Ferris 1998).

Η απουσία των γυναικών από το θέατρο οφειλόταν στη σύνδεση του φύλου με τη φύση, δηλαδή το ‘φυσικό’ μέρος για μια γυναίκα (μητέρα και νοικοκυρά) είναι το ιδιωτικό μέρος, μέσα στο σπίτι. Οι άντρες ήταν τοποθετημένοι στη δημόσιο χώρο (πολιτισμός) όπου συμπεριλαμβανόταν και το θέατρο και έτσι οι γυναίκες δεν είχαν πρόσβαση σε αυτόν τον χώρο. Ο διαχωρισμός των φύλων σε δημόσιο-ιδιωτικό χώρο, ανάγκασε τις γυναίκες να απομονωθούν στα σπίτια. Ειδικά σε χώρες της Ασίας όσες γυναίκες επιχείρησαν να συμμετέχουν στο θέατρο ή στο χορό στιγματίστηκαν ως τις γυναίκες που επιδίωκαν μόνο την οικονομική ανταμοιβή. Σύμφωνα με τη Hansen (1999), οι γυναίκες καλλιτέχνιδες δεν είχαν πρόσβαση στις θεατρικές σκηνές διότι θεωρούνταν ‘ακατάλληλες’ και ότι δεν είχαν δεξιότητες. Αξίζει να σημειωθεί ότι το ινδικό θέατρο Parsi προσλάμβανε άνδρες και γυναίκες ηθοποιούς οι οποίοι ήταν αρκετά ανταγωνιστικοί μεταξύ τους για την επιλογή των γυναικείων ρόλων. Όταν οι γυναίκες άρχισαν να συμμετέχουν και να παίζουν ρόλους στο θέατρο έπρεπε να αντιμετωπίσουν “την ιδέα μιας συμβολικής γυναίκας” (Ferris 1998:166), καθώς ήταν το αποτέλεσμα τόσων χρόνων που οι άντρες έπαιζαν τους γυναικείους ρόλους. Συγκεκριμένα, υπήρχαν δύο πλαίσια που διαχώριζαν τις γυναίκες ηθοποιούς στο θέατρο Parsi. Το πρώτο αφορούσε την εμφάνιση της ηθοποιού η οποία έπρεπε να ικανοποιεί οπτικά το κοινό και το δεύτερο ήταν το πλαίσιο εκτός σκηνής όπου το νόημα της ερμηνείας της ηθοποιού προέκυπτε από κοινωνικούς παράγοντες υπενθυμίζοντας τους τη θέση τους ως γυναίκες.

Η απουσία των γυναικών ήταν χαρακτηριστικό και στο θέατρο Kabuki της Ιαπωνίας. Ωστόσο δινόταν ιδιαίτερη σημασία τους γυναικείους ρόλους καθώς οι άνδρες ηθοποιοί έπρεπε να ακολουθήσουν μια συγκεκριμένη εκπαίδευση. Έπρεπε να μιμούνται τις γυναίκες εκτός σκηνής, στην καθημερινή τους ζωή με σκοπό να τις ερμηνεύουν τέλεια και να καταφέρουν να πείσουν το κοινό ότι είναι ‘αυθεντικές’ γυναίκες. Η εικόνα της γυναίκας ήταν τόσο στεννοχωρισμένη που πίστευαν ότι μόνο ένας άνδρας ηθοποιός μπορεί να το κάνει αλλιώς θα χανόταν ο ρόλος αν τον ερμήνευε γυναίκα (Episale 2012). Οι ηθοποιοί ενσωμάτωναν τα εξωτερικά και εσωτερικά χαρακτηριστικά της γυναίκας προβάλλοντας μια μη πραγματική θηλυκή εικόνα παροτρύνοντας το γυναικείο κοινό να τις αντιγράψει. Σύμφωνα με τον Episale (2012), οι ρόλοι των γυναικών στο θέατρο Kabuki, δεν καθρέφτιζαν απλά τη θηλυκότητα αλλά την παραδοσιακή ιαπωνική θηλυκότητα έτσι όπως η ιαπωνική κοινωνία ήθελε να προωθήσει. Επίσης, το ιαπωνικό θέατρο No είχε απαγορεύσει τη γυναικεία

συμμετοχή στα έργα του και γι αυτό το λόγο οι ηθοποιοί ήταν μόνο άνδρες που υποδύονταν τους ανδρικούς και γυναικίους ρόλους φορώντας μάσκες. Το γεγονός αυτό οφειλόταν στην πατριαρχική δομή του θεάτρου και στον κοινωνικό στιγματισμό που θα είχαν οι γυναίκες από τη δημόσια προβολή.

Ωστόσο, στην Ιαπωνία το θέατρο Takarazuka έδωσε την ευκαιρία στις γυναίκες να έχουν μια θέση στο θέατρο και να παίζουν όλους τους ρόλους, χωρίς αυτό να σημαίνει πως αντιμετωπίζονταν ισάξια όπως οι άνδρες ηθοποιοί. Το θέατρο στην Ιαπωνία δρούσε όπως και η κοινωνία της, δημιουργώντας τους ρόλους των γυναικών όπως αυτοί ορίζονταν από την ιαπωνική κοινωνία. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο σκοπός της γυναίκας στην κοινωνία της Ιαπωνίας ήταν να γίνει μια καλή μητέρα και νοικοκυρά, έναν σκοπό που ήθελε να εκπληρώσει και το ιαπωνικό θέατρο μέσω της εκπαίδευσης τους. Ως συνέπεια, οι γυναίκες ηθοποιοί δεν αντιμετωπίστηκαν ως καλλιτέχνες που παίζουν ένα θεατρικό ρόλο, αλλά απλώς ως γυναίκες που παίζουν τον εαυτό τους. Σύμφωνα με τη Ferris (1998), υπήρχε η πεποίθηση ότι οι γυναίκες δεν ήταν ικανές στο χώρο της μίμησης καθώς κι' ότι οι άνδρες ηθοποιοί αναπαριστούν τις γυναίκες πιο καλλιτεχνικά από τις πραγματικές γυναίκες. Με ένα τέτοιο υπόβαθρο υπήρξαν αρκετοί προβληματισμοί για τις γυναίκες και τη συμμετοχή τους στο θέατρο. Θεωρήθηκε σημαντικό να εξεταστεί κατά πόσο είχαν πρόσβαση ή όχι οι γυναίκες στα θεατρικά δρώμενα, ποιος ήταν ο τρόπος εκπροσώπησης τους στα θεατρικά κείμενα και επίσης με ποιο τρόπο αντιμετωπίζονταν οι καλλιτέχνες που ήταν γυναίκες (Ferris 1998). Πιο συγκεκριμένα για τη γυναικεία συμμετοχή στο θέατρο θα αναφερθώ στο επόμενο κεφάλαιο όπου επικεντρώνομαι στο Ιαπωνικό θέατρο Takarazuka.

3. Θέατρο Takarazuka

3.1 Takarazuka: Το γυναικείο Ιαπωνικό θέατρο

Η Takarazuka Revue Company ή εν συντομία Takarazuka είναι ένα ιαπωνικό θέατρο που ιδρύθηκε από τον Ichizō Kobayashi πριν περίπου εκατό χρόνια και πήρε το όνομα του από ένα θέρετρο με ιαματικές πηγές που εδρεύει βορειοδυτικά της Osaka. Σε αντίθεση με το θέατρο Kabuki όπου όλοι οι ρόλοι ερμηνεύονται από άνδρες, στη περίπτωση της επιθεώρησης Takarazuka οι ρόλοι παίζονται μόνο από γυναίκες. Συμπεριλαμβάνει περίπου τετρακόσιους ερμηνευτές οι οποίοι χωρίζονται

σε τέσσερις θιάσους. Τα ονόματα αυτών είναι Flower, Moon, Star, Snow και παίζουν διαδοχικά στην Ιαπωνία, στο θέατρο της Takarazuka καθώς και σ' όλο τον κόσμο. Το ρεπερτόριο της επιθεώρησης περιλαμβάνει εκδηλώσεις ιαπωνικού τραγουδιού και χορού τα οποία ρυθμίζονται ώστε να ερμηνεύονται δυτικοποιημένα όπως επιθεωρήσεις δυτικής μουσικής και χορού, μουσικά έργα βασισμένα σε ιστορικά γεγονότα, λογοτεχνικά έργα και μεταφρασμένα έργα μιούζικαλ. Γενικότερα η Takarazuka παρουσιάζει κωμωδία, τραγωδία, ιστορία αλλά και φαντασία μέσα απο μια αισθητική ενός πλούσιου θεάματος και ρομαντισμού, προσφέροντας στους ηθοποιούς και στο κοινό μια πληθώρα έργων απο το ιαπωνικό μέχρι το ευρωπαϊκό και αμερικάνικο θέατρο αλλά και κινηματογράφο.

Αρχικά, για να γίνει αποδεκτή μια ηθοποιός στην εταιρία της Takarazuka, πρέπει πρώτα να εκπαιδευτεί στη Μουσική σχολή Takarazuka, όπου ακολουθεί ένα διετές πρόγραμμα το οποίο περιλαμβάνει ιαπωνικό χορό, μοντέρνο χορό, φωνητική και υποκριτική (Braun 1990). Επιπλέον τα μαθήματα έχουν ως στόχο να ενισχύσουν τη θέση των κοριτσιών ως μελλοντικές νοικοκυρές και επομένως στον ελεύθερο τους χρόνο δινόταν έμφαση στην πειθαρχία, καθώς κάθε μέρα έπρεπε να καθαρίζουν ολόκληρη τη σχολή. Όσον αφορά την εισαγωγή τους στην Μουσική σχολή Takarazuka, τα κορίτσια έχουν την ευκαιρία να κάνουν ακρόαση απο την ηλικία των δεκατεσσάρων μέχρι και τα δεκαοχτώ και να πληρούν τα κριτήρια που ορίζει η εταιρία, δηλαδή τα κορίτσια να έχουν μια γοητευτική εμφάνιση η οποία θα ήταν ικανοποιητική για την παρουσία τους στη σκηνή αλλά και στις φωτογραφίες.

3.2 Ιαπωνικό κοινωνικό πλαίσιο: Το μοτίβο 'καλή σύζυγος-σοφή μητέρα'

Το θέατρο έχει το δικό του εκπαιδευτικό σύστημα αλλά ακολουθεί κι έναν ηθικό κώδικα προσπαθώντας να συνδυάσει το 'εμπορικό' με το ερασιτεχνικό. Σύμφωνα με την Braun (1990), ο τρόπος με τον οποίο η Takarazuka συνδυάζει αμερικάνικο και ευρωπαϊκό μιούζικαλ με το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο εκπνέει έναν αέρα μεταμοντερνισμού, που όμως θέτει κοινωνιολογικά προβλήματα σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην ιαπωνική κοινωνία. Πριν τη σύγχρονη εποχή, η θέση της γυναίκας στην Ιαπωνία ήταν πολύ σημαντική για την υποστήριξη της οικογένειας, καθώς ήταν αφοσιωμένη στην αγροτική εργασία αλλά και στην οικιακή δουλειά. Ωστόσο στη

σύγχρονη Ιαπωνία, άρχισε να χάνεται ο 'μητριαρχικός' ρόλος που είχε μέχρι τότε η γυναίκα καθώς αναδυόταν ως κοινωνικό μοντέλο ο άνδρας. Το γεγονός ότι οι διαφορετικοί ρόλοι του άνδρα και της γυναίκας έγιναν αποδεκτοί από την κοινωνία είχε ως στόχο την οικονομική ανάπτυξη μέσω της αύξησης των γεννήσεων των παιδιών (Araújo-Nocedo 2012). Με άλλα λόγια, ο κύριος στόχος ήταν η κατανομή εργασίας, δηλαδή η τοποθέτηση των ανδρών έξω στη δουλειά (δημόσιο) και των γυναικών μέσα στο σπίτι να φροντίζουν το νοικοκυριό και τα παιδιά (ιδιωτικό). Σύμφωνα με την Robertson (1998), έπαιξε σημαντικό ρόλο η ηλικία εκτός από το φύλο, διότι ήταν ευκολότερο να προσληφθεί από έναν εργοδότη μια γυναίκα έως εικοσιτεσσαρων ετών παρά μια γυναίκα άνω των τριάντα. Γι' αυτό το λόγο, λίγες ήταν οι γυναίκες που μπορούσαν να ανταπεξέλθουν οικονομικά χωρίς να παντρευτούν. Παρόλα αυτά αρκετές γυναίκες για να εξασφαλίσουν δουλειά, παρουσιάζονταν στους εργοδότες τους ως άντρες κάνοντας τη δουλειά του ψαρά ή του οδηγού, ενώ κάποιες άλλες οι οποίες δεν είχαν σκοπό την εύρεση εργασίας, ντύνονταν με ανδρικά ρούχα ως μια “εξωτερική έκφραση της 'ηθικής διαφθοράς' τους” (Robertson 1998:66). Στις αρχές του 20ου αιώνα, ο ρόλος της γυναίκας εξελίχθηκε μέσω της μητρότητας ως έναν φυσικό προορισμό που πρέπει να ακολουθεί και συνεπώς ο νέος αυτός ρόλος αναπαραγόταν μέσα στο θεσμό της οικογένειας αλλά και της κοινωνίας στο σύνολο της.

Την περίοδο Μείτζι (1868-1912), υπήρξαν μεγάλες αλλαγές στην Ιαπωνία οι οποίες επηρέασαν την κοινωνική δομή, την πολιτική και την οικονομία. Η Ιαπωνία εξελισσόταν από αποικιοκρατία σε μια μεγάλη δύναμη με στόχο ένα σύγχρονο κράτος. Στα πλαίσια του εθνικισμού, το κράτος διαμόρφωσε τη φράση ' καλή σύζυγο – σοφή μητέρα, η οποία αναφέρεται ως το μοντέλο του 'θηλυκού' φύλου (Robertson 1998). Η αναφορά της γυναικείας σεξουαλικότητας σε περιοδικά και εφημερίδες συνδέθηκε με τον εθνικισμό και τη διαμόρφωση του κράτους, ενώ παράλληλα εμφανίζεται ο όρος ' γυναικείο πρόβλημα ' που αφορούσε τα αστικά δικαιώματα των γυναικών. Αντίθετα, ποτέ δεν χρησιμοποιήθηκε η φράση 'καλός σύζυγος – σοφός πατέρας' ως βασικό πρότυπο για την κοινωνική τάξη, ούτε υπήρξε το αντίστοιχο ' ανδρικό πρόβλημα'. Σύμφωνα με την Robertson (1998), στις αρχές του 20ου αιώνα αρκετά γυναικεία περιοδικά προωθούσαν την κοινωνική ζωή των γυναικών ως 'good wife- wise mother', ορίζοντας τις μέσα από συγκεκριμένους ρόλους ως σύζυγοι και μητέρες. Παράλληλα, την περίοδο Μείτζι εμφανίζεται ο όρος *Shōjo* ο οποίος

αφορούσε τις ανύπαντρες γυναίκες και κυριολεκτικά σημαίνει 'όχι τόσο θηλυκή γυναίκα' (Robertson 1998). Αναφερόταν κυρίως σε γυναίκες που η συμπεριφορά τους έμοιαζε με την συμπεριφορά των πατεράδων τους ή των μεγαλύτερων ανδρών. Η κατηγορία *Shōjo* συμπεριλάμβανε τη νέα εργαζόμενη γυναίκα, συνεπώς ήταν μια καθαρά αντίθετη θέση με το μοντέλο 'καλή σύζυγος - σοφή μητέρα'. Στο θέατρο Takarazuka υπήρχαν πολλές ηθοποιοί που άνηκαν στην κατηγορία *Shōjo* και μπορούσαν να παίζουν μέχρι τα τριάντα τους, δηλαδή μια ηλικία που θεωρείτο πολύ μακριά από την ηλικία γάμου.

Παρόλα αυτά οι αλλαγές στην κατανομή εργασίας στην κοινωνία της Ιαπωνίας τοποθετούσαν τη γυναίκα σε ρόλο μητέρας και νοικοκυράς πλήρους απασχόλησης, με τις γυναίκες να πρέπει να ακολουθούν το μοντέλο: 'καλή σύζυγος - σοφή μητέρα' (Araújo-Nocedo 2012). Ωστόσο, ο ρόλος των γυναικών είχε διαμορφωθεί διαφορετικά σε σχέση με τους άνδρες πριν και μετά τις περιόδους των παγκοσμίων πολέμων. Αρχικά οι γυναίκες ορίζονταν ως διαχειριστές των νοικοκυριών και υπεύθυνες για την φροντίδα των παιδιών. Το κράτος χρειαζόταν υγιή και μορφωμένα παιδιά και γι' αυτό το λόγο οι γυναίκες έπαιζαν έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην κοινωνία. Σύμφωνα με την Araújo-Nocedo (2012), με την ανάπτυξη της ιαπωνικής οικονομίας οι άνδρες αποκτούσαν μεγαλύτερο εισόδημα ώστε οι γυναίκες να μην εργάζονται και να παραμένουν σπίτι, κάνοντας μια δουλειά η οποία φαινόταν να σχετίζεται με το φύλο τους. Παρόλα αυτά μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, το κράτος επένδυε στην εκπαίδευση των γυναικών ώστε κι οι ίδιες να συνεισφέρουν καλύτερα στην ανατροφή και εκπαίδευση των παιδιών τους. Με άλλα λόγια, το γεγονός αυτό εξυπηρετούσε εθνικούς σκοπούς και έτσι ο ρόλος της γυναίκας μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο παρέμεινε ουσιαστικά ο ίδιος, απλά προσαρμόστηκε σε καινούργιες οικονομικές και κοινωνικές απαιτήσεις. "Ο ρόλος των γυναικών συνδέθηκε με μια κοινωνική δομή που κληρονομήθηκε από τους πολεμιστές σαμουράϊ όπου οι άνδρες θεωρούνταν πιστοί, υπεύθυνοι και αφοσιωμένοι. Προσόντα που δεν ήταν κατάλληλα για τις γυναίκες" (Araújo-Nocedo 2012:161). Κι ενώ στον δυτικό κόσμο υπήρχαν κινήματα που ασχολούνταν με τα ίσα δικαιώματα ανδρών-γυναικών, στην Ιαπωνία το μοντέλο 'καλή σύζυγος - σοφή μητέρα' ώθησε τις γυναίκες να μένουν σπίτι, να μην συνεχίζουν πανεπιστημιακή εκπαίδευση και να μην μπορούν να ψηφίζουν.

Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο η ιδέα ' καλή σύζυγος - σοφή μητέρα ' , είχε κάποιες αλλαγές. Με τις κοινωνικές, οικονομικές και δημογραφικές συνέπειες που επέφερε ο πόλεμος, η θέση των γυναικών μεταφέρθηκε και εκτός του σπιτιού, διότι έπρεπε να εργαστούν ώστε να στηρίξουν το ανδρικό εργατικό δυναμικό. Επομένως οι γυναίκες εκτός από τις οικιακές ευθύνες και τη δουλειά, είχαν επιπλέον τη διάκριση στην αγορά εργασίας μεταξύ ανδρών και γυναικών που αφορούσε τις θέσεις και τον μισθό. Το κράτος εφόσον είχε ξεκαθαρίσει το ρόλο της γυναίκας μέσα στην κοινωνία, αναγκάστηκε να τον αναθεωρήσει λόγω της έλλειψης των εργαζομένων. Παρά τις αλλαγές, η ταυτότητα της μητέρας και νοικοκυράς που δόθηκε στις γυναίκες, εξακολουθούσε να είναι ένα ισχυρό κοινωνικό πλαίσιο ώστε το μοτίβο ' καλή σύζυγος - σοφή μητέρα ' να επιβληθεί και μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ως το καλύτερο ρητό για τον ρόλο της γυναίκας (Araújo-Nocedo 2012).

3.2.1 Το μοντέλο 'καλή σύζυγος - σοφή μητέρα' στη Takarazuka

Στην περίπτωση της Takarazuka, η παραγωγή και γενικότερα η δομή του θεάτρου είναι αυστηρά πατριαρχική, διότι βασιζόταν στην ιδέα ' καλή σύζυγος - σοφή μητέρα ' και ταυτόχρονα αντιδρούσε ως προς οποιαδήποτε φεμινιστική στάση ή άποψη των γυναικών. Αξίζει να σημειωθεί ότι “ένα μέλος του προσωπικού παρατήρησε ότι ένας σημαντικός στόχος του θεάτρου ήταν να δημιουργήσει 'kenzen na onna' – 'ηθικές γυναίκες' ”(Brau 1990:80). Σε μια εξαιρετικά δύσκολη περίοδο και ειδικότερα μετά την απαγόρευση των γυναικών απο το θέατρο Kabuki, η Takarazuka έδωσε τη δυνατότητα στις γυναίκες να συμμετέχουν στο θέατρο. Ωστόσο, η δημόσια τοποθέτηση της ηθοποιού βρίσκεται σε αντίθεση με τη θέση των γυναικών στον ιδιωτικό τομέα και παρόλα αυτά οι διαφορές του δημόσιου – ιδιωτικού δεν ήταν στα καθήκοντα των ηθοποιών της Takarazuka. Οι ηθοποιοί είχαν ως καθήκον την δημόσια ανάδειξη του ιδιωτικού τους κόσμου, μέσα απο το ρόλο που η κοινωνία έδωσε στις γυναίκες. Κι ενώ ο Kobayashi προσπαθούσε μέσω των ηθοποιών να παρουσιάσει την τέχνη του θεάτρου στο σπίτι, οι γυναίκες ηθοποιοί της Takarazuka χρησιμοποίησαν το θέατρο ώστε να απορρίψουν τους συγκεκριμένους ρόλους που σχετίζονταν κυρίως με το νοικοκυριό και ταυτόχρονα να αναδείξουν “μια κατάσταση ενός 'εναλλακτικού' στύλ ή τρόπου της σεξουαλικότητας” (Robertson

1992:171). Ακόμη και για το γυναικείο κοινό το θέατρο Takarazuka τους πρόσφερε κάποιες εικόνες 'απελευθέρωσης' (Braun 1990).

Ο ιδρυτής της Takarazuka, ο Kobayashi, θεωρούσε σημαντική την επιλογή των μαθητών που θα συμμετείχαν στο θέατρο. Η επιλογή γινόταν ανάμεσα σε νεαρά κορίτσια και όχι γυναίκες βάσει δύο κριτηρίων. Το πρώτο κριτήριο ήταν η ηλικία των νεαρών κοριτσιών, διότι θεωρούσαν ότι η θέση μιας ενήλικης γυναίκας ήταν στο σπίτι και όχι στο θέατρο. Όταν το κορίτσι έφτανε σε ηλικία γάμου, έπρεπε να εγκαταλείψει τη σκηνή όπως απαιτούσε ο κανόνας της Takarazuka. Το δεύτερο κριτήριο ήταν η αθωότητα των κοριτσιών η οποία είχε ως αποτέλεσμα τον ευκολότερο χειρισμό τους στην εκπαίδευση. Ωστόσο, όταν πρωτοιδρύθηκε το θέατρο, το κοινό ονόμαζε τις γυναίκες ηθοποιούς 'βρώμικες ή μολυσμένες γυναίκες' οι οποίες κάνουν μια σπάταλη ζωή. Γι' αυτό το λόγο ο Kobayashi ήθελε να διαβεβαιώσει τους γονείς πως οι κόρες τους θα βρισκόντουσαν υπό συνεχή επίβλεψη καθώς είχαν και την ευθύνη να αποτρέψουν τα νεαρά κορίτσια να ακολουθήσουν έναν, όπως τον θεωρούσαν, παρακμιακό τρόπο ζωής (Robertson 1992). Επιπλέον ο Kobayashi πίστευε ότι το θέατρο έχει έναν διδακτικό σκοπό, αφού ο στόχος του ήταν να μάθουν τα κορίτσια να εκτελούν το μοντέλο 'καλή σύζυγος - σοφή μητέρα'. Επομένως οι ηθοποιοί εκπαιδεύονταν σε ρόλους οι οποίοι θα τους μάθαιναν πώς να είναι καλές μητέρες και να αντιλαμβάνονται καλύτερα τον ανδρικό ψυχισμό του συζύγου τους. Σύμφωνα με την Robertson (1998), ο Kobayashi αποκαλούσε τις ηθοποιούς ως μαθήτριες, πρώτον για τον χαμηλό μισθό τους και δεύτερον γιατί είχε την πεποίθηση πως εκπαίδευε τις γυναίκες για την πραγματική τους καριέρα, δηλαδή τον γάμο, όπου θα έχουν το νοικοκυριό ως σκηνή και τον σύζυγο με τα παιδιά ως κοινό. Συνεπώς, "το σκηνικό τους καθήκον ως μέλη της επιθεώρησης Takarazuka κρίνεται ανάλογα με το τελικό τους καθήκον ως 'καλές σύζυγοι - σοφές μητέρες' σε ένα πατριαρχικό σπίτι" (Robertson 1998:67).

3.3 Εκπαίδευση και ρόλοι: Μέθοδοι και τεχνικές

Μετά την αποδοχή των κοριτσιών στη μουσική ακαδημία Takarazuka, οι ηθοποιοί καθορίζονται με βάση τα 'δευτερεύοντα' φύλα τους. Σύμφωνα με την Robertson (1992), το 'δευτερογενές φύλο' σε αντίθεση με το 'πρωτογενές' που αποδίδεται στη γέννηση, βασίζεται περισσότερο σε κοινωνικά, ψυχολογικά και

φυσικά κριτήρια όπως είναι το σχήμα του προσώπου, η φωνή, το ύψος, η σωματική διάπλαση και η προσωπικότητα. Συνεπώς, τα σημεία που ορίζουν τα 'δευτερεύοντα φύλα' βασίζονται στα αντίθετα χαρακτηριστικά του άλλου φύλου, δηλαδή ένας άνδρας θεωρείται ότι πρέπει να είναι πιο ψηλός από μία γυναίκα, να έχει πιο σκούρο δέρμα και πιο μπάσα φωνή. Στη συνέχεια, ξεκινάει η εκπαίδευση με τα μαθήματα να βασίζονται κυρίως στη μέθοδο Stanislavski, ένα σύστημα που χρησιμοποιούσε η Takarazuka από τα μέσα του 1920. Η συγκεκριμένη μέθοδος αναπτύχθηκε στο Θέατρο Τέχνης στη Μόσχα, συμπεριλαμβάνοντας μια διαδικασία εκπαίδευσης και πρόβας για τους ηθοποιούς βασισμένη στην εσωτερική συναισθηματική εμπειρία (Robertson 1998). Μια βασική τεχνική του συγκεκριμένου συστήματος ονομάζεται 'magic if', δηλαδή τί θα έκανα αν, όπου το 'if' (αν) μετατρέπει το στόχο και το σκοπό του χαρακτήρα που διαδραματίζεται στο έργο να είναι ταυτόχρονα σκοπός του ηθοποιού. Ο σκοπός της τεχνικής ήταν να δημιουργήσει έναν διάλογο μεταξύ του χαρακτήρα και του ηθοποιού, όπου το 'εγώ' (χαρακτήρας) γίνεται 'εσύ'(ηθοποιός). Σύμφωνα με την Robertson (1998), ο Stanislavski θεωρούσε πολύ σημαντικό για το δράμα να υπάρχει ο εσωτερικός διάλογος της ηθοποιού με τον αρσενικό ή θηλυκό χαρακτήρα της. Αργότερα όταν ο Stanislavski τροποποίησε τη μέθοδο διδασκαλίας του, το σύστημα επικεντρώθηκε στην ανάπτυξη της συναισθηματικής μνήμης και της σωματικής δράσης. Σκοπός της διδασκαλίας ήταν ο ηθοποιός να έχει ως σημείο αναφοράς τις σωματικές κινήσεις που θα έκανε ο ρόλος του για να καταλήξει στην απόδοση των συναισθημάτων. Η Takarazuka χρησιμοποίησε την τροποποιημένη μέθοδο του Stanislavski ώστε οι ηθοποιοί να μην έχουν ως αφετηρία τις συναισθηματικές μνήμες τους για να ερμηνεύσουν τον ρόλο πάνω στη σκηνή αλλά τις σωματικές αντιδράσεις του ατόμου που βιώνει μια συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση.

Η Takarazuka, εκτός από τη μέθοδο Stanislavski και κάποιες άλλες ευρωπαϊκές μεθόδους, χρησιμοποιούσε συστήματα εκπαίδευσης τα οποία έμοιαζαν πολύ με την εκπαίδευση που γινόταν στο θέατρο Kabuki. Οι βασικές τεχνικές συμπεριλάμβαναν την απομνημόνευση συμπεριφορών με βάση τις χειρονομίες, τη φωνή και τον τρόπο ομιλίας για να λειτουργήσουν βοηθητικά ώστε να δημιουργηθεί ένας ρόλος. Συγκεκριμένα για τους ανδρικούς ρόλους, οι μαθήτριες έπρεπε να εκπαιδευτούν σε κωδικοποιημένες κινήσεις (στάση σώματος, χειρονομίες) αλλά και να μιμούνται συμπεριφορές από Ιάπωνες ηθοποιούς ή γενικά από τους άνδρες γύρω τους. Οι

μαθήτριες στην προσπάθεια τους να αποκτήσουν την 'αυθεντικότητα' της ανδρικής συμπεριφοράς, εξασκούνταν διαρκώς και όταν κατάφεραν να υιοθετήσουν μια ανδρική χειρονομία, “η χειρονομία γίνεται *ena kata*, ένα θεατρικό σημάδι, παρά ένα κομμάτι μιας φυσικής πράξης” (Braun 1990:86).

Οι ρόλοι στην εκπαίδευση των μαθητριών μοιράζονταν με βάση τον συνδυασμό φυσικών και κοινωνικών κριτηρίων. Γι' αυτό το λόγο οι ρόλοι ονομάζονταν *otokoyaku* για το αρσενικό φύλο/χαρακτήρα και *musumeyaku* για το γυναικείο φύλο/χαρακτήρα. Βέβαια, πολλές μαθήτριες προτιμούσαν να γίνουν *otokoyaku* λόγω της μεγάλης δημοτικότητας που είχαν οι συγκεκριμένοι ρόλοι, ωστόσο μόνο οι ψηλές μαθήτριες μπορούσαν να πάρουν τον ανδρικό ρόλο. Η δημοτικότητα του συγκεκριμένου ρόλου οφειλόταν στο μεγάλο γυναικείο κοινό της Takarazuka, παρόλο που ο ανδρικός ρόλος παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να προσελκύσει θαυμάστριες, χωρίς να έχει στοιχεία αληθοφάνειας. Σε πολλές περιπτώσεις όμως, μια *otokoyaku* μπορούσε να γίνει μια *musumeyaku* ή και το αντίστροφο ανάλογα με την υπόθεση και τις απαιτήσεις του θεατρικού έργου. Εκτός από τους δύο ρόλους των *otokoyaku* και *musumeyaku*, υπήρχαν ηθοποιοί που έπαιζαν οποιοδήποτε ρόλο ή ακόμα και μεγαλύτερο όπως τον *onpoyaku* (ρόλος – γυναίκα) ο οποίος χρησιμοποιούταν από το κοινό ώστε οι ρόλοι των *musumeyaku* να καταλήξουν στο ίδιο επίπεδο με των *otokoyaku* (Luke 2016). Βασικό χαρακτηριστικό της Takarazuka όπου όλες οι μαθήτριες έπαιζαν τους ανδρικούς και γυναικείους ρόλους ήταν το ανδρόγυνο στυλ, το οποίο περιλαμβάνει ρούχα, κινήσεις, μακιγιάζ, τρόπο ομιλίας και αμφισβητεί την σταθερότητα της διχοτομίας μεταξύ αρσενικού-θηλυκού και αρρενωπότητας-θηλυκότητας.

3.3.1 Χρήση του ανδρόγυνου στυλ

Σύμφωνα με την Robertson (1998), ο όρος ανδρόγυνο αναφέρεται σε ένα πολιτικό περιτύλιγμα του σώματος και όχι σε ένα φυσικό σώμα, αφού η χρήση του ανδρόγυνου στυλ γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να ενισχύσει και να ανατρέψει κυρίαρχες αναπαραστάσεις ανδρών και γυναικών στην Ιαπωνία. Όταν πρωτοεμφανίστηκε το ανδρόγυνο στυλ στα MME της Ιαπωνίας αφορούσε μόνο τη μόδα των ρούχων, δηλαδή τα ανδρικά ρούχα που φόραγαν οι γυναίκες. Ωστόσο, οι δύο πιο συνηθισμένοι ιαπωνικοί όροι για το ανδρόγυνο στυλ είναι ο *gyōsei* και ο

chūsei. Ο όρος *gyōsei* αναφέρεται σε άτομα που συμπεριφέρονται ταυτόχρονα σαν αρσενικό και θηλυκό και ο όρος *chūsei* σημαίνει 'ουδέτερο' ή 'ανάμεσα', δηλαδή ούτε αρσενικό ούτε θηλυκό (Robertson 1998). Η γενικότερη ιδέα του φύλου που συμπεριλαμβάνει το βιολογικό και κοινωνικό φύλο καθώς και τη σεξουαλικότητα, είναι μια κοινωνικοιστορική κατασκευή και ένα προϊόν της ιστορίας και του πολιτισμού. Ωστόσο η σημαντική διαφορά μεταξύ των ρόλων του βιολογικού φύλου και των ρόλων του κοινωνικού φύλου είναι ότι στο πρώτο υπάρχουν διαφορετικές δυνατότητες των γυναικείων και ανδρικών γεννητικών οργάνων ενώ στο δεύτερο οι κοινωνικές, πολιτιστικές και ιστορικές συμβάσεις που αφορούν τις συμπεριφορές αλλά και τις ενδυμασίες, είναι αυτές που χαρακτηρίζουν τις γυναίκες και τους άνδρες. Κι ενώ η σεξουαλικότητα παραμένει ως ένας ξεχωριστός τομέας της ερωτικής επιθυμίας, η συσχέτιση μεταξύ βιολογικού-κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας συνεχώς διαπραγματεύεται. “Στην Ιαπωνία, το φύλο ενός ατόμου και η (ετερο)σεξουαλικότητα αποδίδεται όταν γεννιέται με βάση τα γεννητικά όργανα, αλλά αυτό δεν είναι ούτε μια αμετάβλητη τοποθέτηση ούτε μια μη προβληματική υπόθεση” (Robertson 1992:166). Συνεπώς, το φύλο και η σεξουαλικότητα μπορεί να γίνονται αντιληπτά ως μια αμετάκλητη ένωση που παρόλα αυτά παραμένει μια μη σταθερή κατάσταση.

Στην περίπτωση της Takarazuka, όπου γίνεται χρήση του ανδρόγυνου στύλ, παρουσιάζονται οι ανδρικοί και γυναικείοι ρόλοι ως τα 'ιδανικά' φύλα τονίζοντας την εξωτερική εμφάνιση. Πιο συγκεκριμένα, οι στολές που φοράνε οι *otokoyaku*, δηλαδή οι ανδρικοί χαρακτήρες, περιλαμβάνουν τακούνια και ψηλόμεσα παντελόνια για να τονίζονται τα μακρυνά πόδια. Σύμφωνα με την Brau (1990), τα τακούνια χρησιμοποιούνται για να υπενθυμίσουν στο κοινό ότι ο *otokoyaku* δεν είναι άνδρας, αλλά μια εξιδανικευμένη εικόνα ενός άνδρα με μακρύτερα και πιο ελκυστικά πόδια από των άλλων ανδρών της Ιαπωνίας. Επιπλέον, το μακιγιάζ των *otokoyaku* περιλάμβανε φαβορίτες, σκούρα φρύδια και ψεύτικα μουστάκια. Ωστόσο χρησιμοποιούσαν επίσης σκιά ματιών και βλεφαρίδες, τα οποία στον Δυτικό κόσμο είναι σημάδια που χαρακτηρίζουν τη θηλυκότητα. Όπως αναφέρει η Brau (1990), το 1968 ένας Αμερικανός σκηνοθέτης πήγε στο θέατρο Takarazuka για να σκηνοθετήσει τη παράσταση *West Side Story* και ζήτησε από το προσωπικό να αφαιρέσουν τις βλεφαρίδες. Η συγκεκριμένη αφαίρεση δεν ευχαρίστησε καθόλου

τους θεατές διότι θεωρείτο απαραίτητο στοιχείο για την εμφάνιση του οτοκοyaku και έτσι μόλις ο σκηνοθέτης έφυγε ξανά προστέθηκαν στους ηθοποιούς οι βλεφαρίδες.

Ήταν ολοφάνερο πως το θέατρο Takarazuka ήξερε με ποιό τρόπο να δημιουργεί τους οτοκοyaku για να προσελκύσει το κοινό και κυρίως το γυναικείο κοινό. Όταν ρωτήθηκε η ηθοποιός Tsurugi Miyuki (οτοκοyaku) απο το θίασο Moon, με ποιό τρόπο συλλαμβάνει τον ανδρικό ρόλο, απάντησε ότι ο στόχος της είναι να δημιουργήσει ένα 'risoteki na danseī', που σημαίνει 'ιδανικό άνδρα' για να προσελκύσει τους θεατές. Η ίδια μετά την παράσταση αφαιρεί το μακιγιάζ και τη στολή, επιστρέφοντας έτσι στον πραγματικό θηλυκό εαυτό της (Brau 1990). Ωστόσο, κάποιες ηθοποιοί συνεχίζουν να παίζουν τον ανδρικό ρόλο στην καθημερινή τους ζωή επειδή τους αρέσει και κάποιες άλλες φλερτάρουν με το κοινό και τις θαυμάστριες θεωρώντας το ως κάτι φυσικό που κάνει ο ανδρικός ρόλος. Ήταν ξεκάθαρο ότι στο γυναικείο κοινό άρεσε αρκετά να βλέπει τους οτοκοyaku, σε βαθμό που ορισμένες θαυμάστριες φανέρωναν κάποια ερωτικά συναισθήματα ή αγάπη προς τους οτοκοyaku χωρίς να τους ενδιαφέρει αν είναι άνδρας ή γυναίκα. Σύμφωνα με την Brau (1990), οι ηθοποιοί αλλά και το προσωπικό της Takarazuka απέρριπταν κάθε ερωτισμό, υποστηρίζοντας πως αυτή η επιθεώρηση απευθύνεται σε οικογένειες για ψυχαγωγία.

Σε αντίθεση, οι musumeyaku δεν λαμβάνουν τόσο εξειδικευμένη εκπαίδευση για την απόδοση του γυναικείου ρόλου, ούτε υπάρχουν περιπλοκότητες στο μακιγιάζ και στις στολές τους. Αντίστοιχα το ίδιο συμβαίνει στο θέατρο Kabuki με τους άνδρες ηθοποιούς που παίζουν τους ανδρικούς ρόλους (tachiyaku). Το γεγονός αυτό οφείλεται επειδή είναι ήδη γυναίκες ή αντίστοιχα άνδρες, οπότε οι κινήσεις, η στάση του σώματος και ο τρόπος ομιλίας δεν χρειάζονται ιδιαίτερη εκπαίδευση. Γενικότερα οι musumeyaku ακολουθούν μια εκπαίδευση που αφορά τη θηλυκότητα έτσι όπως εκφράζεται από την κοινωνία της Ιαπωνίας συμπεριλαμβάνοντας μακριά μαλλιά, υψηλή φωνή και έντονα χρώματα στα κουστούμια. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον ως προς τις τεχνικές, το μακιγιάζ και τα κουστούμια φαίνεται να έχουν οι ρόλοι των αντίθετων φύλων, οι οτοκοyaku της Takarazuka και οι onnagata (άνδρες που παίζουν τους γυναικείους ρόλους) του Kabuki. Σύμφωνα με την Thomas (2017), η πιο σημαντική διαφορά μεταξύ οτοκοyaku και onnagata είναι ότι οι πρώτοι εξιδανικεύουν το ανδρικό φύλο για να είναι πιο γοητευτικό και ελκυστικό στις

γυναίκες, ενώ οι δεύτεροι παρουσιάζουν υποδειγματικά μοντέλα ώστε να τις μιμηθούν οι γυναίκες θεατές. Η διαφορά αυτή επιβεβαιώνεται κι απο τους ιαπωνικούς όρους, όπου “το kata στο onnagata φέρει την έννοια του 'μοντέλου' ή της 'μορφής', ενώ το yaku στο otokoyaku δείχνει απλώς τον 'ρόλο' ” (Thomas 2017:84). Είναι σημαντικό για τους otokoyaku να δείχνουν πιο γοητευτικοί, πιο όμορφοι αλλά και πιο θαρραλέοι απο έναν πραγματικό άνδρα, δημιουργώντας τη ψευδαίσθηση ότι είναι περισσότερο άνδρας απο τους αληθινούς άνδρες.

Στο θέατρο Takarazuka παρουσιάζονται εξιδανικευμένες εικόνες ανδρών και γυναικών, γεγονός που φανερώνει την κατασκευασμένη φύση του φύλου καθώς το σώμα που το επιτελεί, δημιουργεί παραδείγματα κανονιστικών τρόπων για την έκφραση της αρρενωπότητας και θηλυκότητας (Luke 2016). Επομένως, η εκπαίδευση της Takarazuka αποδεικνύει ότι η επιτέλεση του φύλου διδάσκεται και ενισχύεται μέσω της επανάληψης. Αυτή η άποψη υπονομεύει την πατριαρχική αντίληψη για το φύλο καθώς φαίνεται ότι είναι αποτέλεσμα μάθησης και όχι βιολογίας. Σύμφωνα με την Luke (2016), η απεικόνιση των φύλων και της σεξουαλικότητας στο θέατρο της Takarazuka, καθορίζεται από τις ίδιες δομές των φύλων στην κοινωνία της Ιαπωνίας και συνεπώς τονίζεται το κυρίαρχο αρσενικό. Γι' αυτό το λόγο, πέρα από τους θιάσους οι οποίοι απαρτίζονται μόνο από γυναίκες και από τους γυναικείους χαρακτήρες που δεν έχουν πρωταγωνιστικούς ρόλους, οι καλλιτεχνικοί διευθυντές είναι μόνο άνδρες και τα έργα είναι ανδρο-κεντρικά.

3.4 Μεταπολεμική περίοδος: Επαναπροσδιορισμός ταυτοτήτων

Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, το θέατρο Takarazuka ξανά ανοίγει τον Απρίλιο του 1946, παρουσιάζοντας πιο πολυτελείς παραστάσεις και ταυτόχρονα αυξάνει την παρουσία των otokoyaku. Η μεγαλύτερη αλλαγή της Takarazuka στην μεταπολεμική περίοδο, ήταν η μετάβαση απο την ηθική στην αισθητική και απο τη φαντασία στην ιδεολογία σε σχέση με το ρητό 'kiyoku – tadashiku – utsukushiku', δηλαδή 'αγνότητα – ηθική – ομορφιά' (Grăjdian 2011). Για το λόγο αυτό, οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ των ταυτοτήτων και των εννοιών του μοντέλου-αντιγράφου έγιναν πιο έντονες, ώστε οι otokoyaku να είναι πιο εξωστρεφής και με αυτοπεποίθηση και οι musumeyaku πιο ευαίσθητες και ευγενικές. Μετά τον πόλεμο η Takarazuka αναδιατύπωσε το ρητό ('αγνότητα – ηθική – ομορφιά'), καθώς το

ηθικό μοντέλο εξελισσόταν σαν έναν καθρέφτη της κοινωνίας. Πλέον, στο επίκεντρο δεν βρίσκεται το σενάριο ή οι χαρακτήρες, αλλά η ταυτότητα η οποία εμφανίζεται ως ξεχωριστή δημιουργία του κάθε ατόμου με κυρίαρχα συναισθήματα όπως η αγάπη, η ελπίδα, το θάρρος, καθώς και η ανθρώπινη συνύπαρξη.

Το έργο που σηματοδότησε την αρχή της μετάβασης απο μια στερεή σκηνή σε μια ρευστή, ήταν το 'Rose of Versailles' που ανέβηκε με μεγάλη επιτυχία. Ο κεντρικός ήρωας του έργου, ο Oscar, ήταν ένα κορίτσι που μεγάλωσε ως αγόρι μετά απο επιλογή του πατέρα της διότι είχε έξι κόρες και ήθελε έναν γιό. Τον ρόλο του Oscar έπαιξε μια οτοκοyaku, έχοντας την ενδυμασία ως το σημείο της αλλαγής του φύλου του χαρακτήρα. Συγκεκριμένα το σημεία που μεγεθύνουν τη διαφορά ανάμεσα σε αρρενωπότητα – θηλυκότητα είναι οι σκηνές στις οποίες ο Oscar καμουφλάρεται, δηλαδή απο τη μια φοράει στρατιωτική στολή και απο την άλλη είναι στολισμένη με λουλούδια. “Το 'Rose of Versailles' είναι η πιο αντανakλαστική παραγωγή της επιθεώρησης όπου η σχέση μεταξύ του Oscar και του πατέρα της/του είναι ανάλογη με αυτής μεταξύ μια οτοκοyaku και της πατριαρχικής διεύθυνσης της επιθεώρησης” (Robertson 1992:431). Η εξέλιξη των χαρακτήρων και ο πιο παιχνιδιάρικος χειρισμός των αξιών και ιδανικών, είχε ως αποτέλεσμα να τονίζεται απο τους ηθοποιούς η ρευστοποίηση των ταυτοτήτων και όχι η πλοκή. Με άλλα λόγια, τα άτομα βρίσκονται σε μια διαδικασία δημιουργίας ή και επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας και ταυτόχρονα προσπαθούν να επιτύχουν τους σκοπούς τους. Η ατμόσφαιρα που αναδύεται στις παραστάσεις της Takarazuka δηλώνει την “ομορφιά του κόσμου (utsukushiku) ως πυρήνα, το πρότυπο μιας ρευστής ταυτότητας – με άλλα λόγια ασταθής στο σχήμα και το περιεχόμενο του/της” (Gräjdian 2011:12). Δεν υπάρχουν πλέον τα ηθικά μοντέλα ως πρότυπα, διότι προβάλλονται άλλες αξίες που καθορίζουν τη ταυτότητα και ως εκ τούτου αντικατοπτρίζουν τις ανάγκες μιας νέας εποχής.

3.4.1 Οτοκοyaku: Από τη φαντασία στην ιδεολογία

Η κύρια φιγούρα στη μεταπολεμική Takarazuka είναι ο οτοκοyaku με το ανδρόγυνο στυλ, ο οποίος εμφανίζεται ως μια χαρισματική φιγούρα με τα δικά του ιδανικά. Ωστόσο πριν τον πόλεμο, ο οτοκοyaku έπρεπε να είναι ελκυστικός για το κοινό και ταυτόχρονα οι θεατές να ταυτίζονται με τη musumeyaku. Σύμφωνα με την

Grăjdian (2011), μετά τον πόλεμο και κατά τη διάρκεια της μετάβασης σε μια ρευστή ταυτότητα, η αντιμετώπιση του οτοκοyaku ως οντότητα επιθυμίας, τον μετέτρεψε από ένα πρότυπο μια ιδανικής ανδρικής παρουσίας στον αντικατοπτρισμό της προβολής της γυναικείας ταυτότητας. Συνεπώς δημιουργείται η εικόνα ενός άνδρα που ενσωματώνει μια αρσενική μορφή η οποία περιλαμβάνει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά (ισχυρό σώμα, δύναμη) καθώς και τα εσωτερικά χαρακτηριστικά (ευγένεια, γενναιότητα). Κι ενώ η έμφαση δινόταν στους ανδρικούς ρόλους επειδή χρειαζόντουσαν περισσότερη δουλειά, οι γυναικείες ενσωματώσεις γινόντουσαν με καλύτερο τρόπο από ηθοποιούς οι οποίοι ήταν οτοκοyaku. Με άλλα λόγια οι οτοκοyaku έπαιζαν με μεγάλη επιτυχία τους γυναικείους ρόλους παρόλο που εκπαιδεύονταν για τους ανδρικούς ρόλους. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται στα έργα 'Rose of Versailles' και 'Gone with the Wind', καθώς τους γυναικείους πρωταγωνιστικούς ρόλους έπαιζαν οτοκοyaku. Από τη μία στο 'Rose of Versailles' ο Oscar, ένα κορίτσι που μεγαλώνει ως αγόρι για χάρη του πατέρα της και από την άλλη στο 'Gone with the Wind' η Scarlett O' Hara, μια ισχυρή αυτοδημιούργητη γυναίκα που αγωνίζεται για την οικογένεια της χωρίς να την ενδιαφέρουν τα εμπόδια και οι προκαταλήψεις. Η Scarlett O' Hara δίνει τον δικό της αγώνα ενάντια στην παράδοση και την ιστορία ώστε να καταφέρει να πραγματοποιήσει τα όνειρα της, αλλά καταλήγει ως μια φιγούρα που καταρρέει χωρίς να μπορεί να πετύχει τα ιδανικά της (Grăjdian 2011).

Η Takarazuka αντιμετωπίζει τον οτοκοyaku ως αντικείμενο προβολής και επιθυμίας, ο οποίος μετατρέπεται ως ο ήρωας του κάθε έργου. Αντίθετα, η ηθοποιός που ενσωματώνει τις ανδρικές φιγούρες ενισχύει τη δική της θέση ως καθρέφτη του εαυτού της και παράλληλα μετατρέπει τον οτοκοyaku σε μια φιγούρα που ποθεί και με κάποιο τρόπο της ανήκει (Grăjdian 2011). Από την άλλη, το κοινό επιβεβαιώνει με τη στάση τους τον ονειρεμένο κόσμο του οτοκοyaku, ενός κατασκευασμένου ιδανικού που αντανακλά τις γυναικείες επιθυμίες αλλά ουσιαστικά είναι μια ψευδής ταυτότητα. Σύμφωνα με την Grăjdian (2011), η ανάδειξη των νέων ταυτοτήτων απαιτεί έναν καινούργιο χειρισμό των ιδανικών και μια αναδιάρθρωση των συναισθηματικών αξιών. Συγκεκριμένα, το βασικό ζήτημα είναι η ευαισθησία και η τρυφερότητα που προσπαθεί να προωθήσει η Takarazuka ως τον ιδεολογικό πυρήνα ενός επαναπροσδιορισμένου πρότυπου ταυτότητας. Συνεπώς, ο νέος συμβολικός πυρήνας που προέκυψε από την προοδευτική επιστροφή της Takarazuka μετά τον

πόλεμο, είναι η ακριβώς αντίθετη στάση με αυτήν του Kobayashi όταν το ρητό 'good wife – wise mother' ήταν το βασικό υπαρξιακό σύνθημα της επιθεώρησης Takarazuka.

3.4.2 Musumeyaku: Από την ηθική στην αισθητική

Πριν τον πόλεμο, η κοινή γραμμή για όλες τις musumeyaku της Takarazuka ήταν η δημιουργία της ιδανικής μητέρας και συζύγου, με τον τρόπο που όριζε η κοινωνία της Ιαπωνίας. Μετά τον πόλεμο και συγκεκριμένα τη δεκαετία του 1960, ως πρότυπο ταυτότητας των musumeyaku ήταν η στυλιζαρισμένη υλοποίηση της έννοιας Shōjo (νεαρή ανύπαντρη γυναίκα), η οποία καταφέρνει να εκπροσωπεί τον εαυτό της αλλά ταυτόχρονα αμφισβητείται λόγω της χαριτωμένης εμφάνισης της (Grăjdian 2011). Η έννοια του shōjo ως κοινωνικό φαινόμενο είχε δημιουργήσει αντιδράσεις όταν πρωτοεμφανίστηκε στην Ιαπωνία καθώς δεν συμβάδιζε με τους ηθικούς και κοινωνικούς κανόνες που αφορούσαν τη γυναίκα, ωστόσο έγινε ιδιαίτερα διάσημο στο δυτικό κόσμο ως 'γυναικεία δύναμη'. Ο όρος shōjo για τις musumeyaku σήμαινε την ελεύθερη εκπροσώπηση του εαυτού τους, παρά τους αποκλεισμούς και τις απαγορεύσεις που είχαν σε άλλους τομείς της δημόσιας ζωής. Η υλοποίηση της φιγούρας shōjo από της ηθοποιούς της Takarazuka γινόταν με μεγαλύτερη επιτυχία από τις musumeyaku και όχι από τους otokoyaku. Σύμφωνα με τη Grăjdian (2011), το γεγονός αυτό οφείλεται στη παρουσία της θηλυκότητας των musumeyaku, που ενώ ενσαρκώνουν το ισχυρό shōjo, δεν είναι τόσο δυνατό ώστε να διαλύσει τη θηλυκότητα τους. Με άλλα λόγια, γίνεται μια ταυτόχρονη έκθεση της δύναμης και της ομορφιάς, καθώς από τη μια το shōjo, φαίνεται ισχυρό με αυτοπεποίθηση και από την άλλη οι musumeyaku υποστηρίζουν τη θηλυκότητα τους σύμφωνα με τους δικούς τους κανόνες μέσα σ' ένα πατριαρχικό σύστημα. Ο συνδυασμός αυτών των δύο είχε ως αποτέλεσμα ένα νέο πρότυπο ταυτότητας το οποίο μπορούσαν να εκπροσωπήσουν οι musumeyaku και ταυτόχρονα να απορρίψουν τα πρότυπα συμπεριφοράς που αφορούσαν το γάμο, διότι “για το shōjo ο γάμος σημαίνει περιορισμός” (Grăjdian 2011:17).

Σύμφωνα με την Takarazuka ήταν απαραίτητο για την προβολή της musumeyaku ως ιδανική γυναικεία ταυτότητα η ομορφιά, η κομψότητα και η υποταγή, χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να έρθουν σε ρήξη με τη θηλυκότητα.

Γι' αυτό το λόγο η Takarazuka θέλησε να σχεδιάσει ένα νέο ιδανικό θηλυκότητας που θα βασίζεται σε παραδοσιακές έννοιες οι οποίες να ενσωματώνονται στις φιγούρες των musumeyaku όπως η φυσική ομορφιά, η ηθική και η αξιοπρέπεια (Grăjdian 2011). Ωστόσο, αυτού του είδους τα μοντέλα, εμφάνιζαν τις musumeyaku και τους otokoyaku στη σκηνή ως τα μοναδικά ιδανικά μοντέλα συμπεριφορών χωρίς να υπάρχει το ενδεχόμενο για κάποιο εναλλακτικό μοντέλο. Επιπλέον, οι ερμηνείες των musumeyaku με βάση τα συγκεκριμένα μοντέλα ενίσχυαν ακόμη περισσότερο την πλευρά των otokoyaku πάνω στη σκηνή και συνεπώς οι musumeyaku δεν μπορούσαν να αναπτύξουν τα δικά τους συναισθήματα ή τη δική τους προσωπικότητα. Με άλλα λόγια, ο τρόπος παρουσίασης των γυναικείων χαρακτήρων από τις musumeyaku δεν τους επέτρεπε να δημιουργήσουν και να εξελίξουν ένα νέο συναισθηματικό ιδανικό πρότυπο το οποίο θα βασιζόταν στα δικά τους συναισθήματα χωρίς να δείχνουν απαραίτητα σημάδια αδυναμίας ή υποταγής. Σύμφωνα με τη Grăjdian (2011), ο συνδυασμός των musumeyaku και των γυναικείων χαρακτήρων των otokoyaku θα μπορούσε να αναπτύξει και να εφαρμόσει μια καινούργια φιγούρα shōjo η οποία θα απαντούσε σε άλλα ιδεολογικά μοντέλα που θα αντιπροσώπευαν τα δικά τους συναισθήματα.

3.5 Ομοφυλοφιλία στη Takarazuka

Οι ηθικές στάσεις του χριστιανισμού, κυρίως στον δυτικό κόσμο, επηρέαζαν τους τότε ευρωπαϊκούς νόμους οι οποίοι όριζαν κάποιες νομικές απαγορεύσεις κατά της ομοφυλοφιλίας. Αντίθετα στην Ιαπωνία και συγκεκριμένα την περίοδο Edo (1603-1868), το θέμα της ομοφυλοφιλίας δεν ήταν ένα ηθικό ζήτημα. “Οι ιαπωνικοί νόμοι δεν θεωρούσαν τις ομοφυλοφιλικές πράξεις ως 'αφύσικα' ή 'ανήθικα' αδικήματα και οι ομοφυλοφιλικές σχέσεις ήταν γενικά επιτρεπτές και αποδεκτές” (Chen 2010:54). Ο περισσότερος κόσμος στην Ιαπωνία δεν γνώριζε πολλά για το θέμα της ομοφυλοφιλίας, παρόλο που συμπεριλαμβανόταν στην τέχνη, στη λογοτεχνία, ακόμη και σε παραστάσεις του θεάτρου Kabuki. Κατά τη διάρκεια της περιόδου Meiji (1868-1912), η Ιαπωνία άρχισε να έχει επιρροές από τον δυτικό κόσμο και τότε έγιναν γνωστές για τους Ιάπωνες η έννοια της σεξουαλικότητας και οι σεξουαλικές σχέσεις μεταξύ του ίδιου φύλου. Μάλιστα πολλοί Ιάπωνες διανοούμενοι βοήθησαν να διαδοθούν στα ιαπωνικά κατηγορίες που αφορούσαν την σεξουαλικότητα και την ομοφυλοφιλία, έννοιες που μέχρι πριν ήταν άγνωστες για τη

χώρα. “Ήταν κατά τη διάρκεια αυτής τη περιόδου που το *dōseiai* (αγάπη για το ίδιο φύλο) εμφανίστηκε ως το πιο δημοφιλές απο μερικούς όρους που προσέγγισαν τη μετάφραση της ευρωπαϊκής έννοιας ‘ομοφυλοφιλία’” (McLelland 2011:2).

Οι γυναίκες και οι άνδρες είχαν την ευκαιρία να ομαδοποιηθούν ευκολότερα διότι υπήρχε μια διαθέσιμη κατηγορία στα ιαπωνικά, παρόλο που οι ομοφυλοφιλικές σχέσεις θεωρήθηκαν διεστραμμένες. Το 1841 επιβλήθηκε ο πρώτος νόμος που απαγόρευε τις ομοφυλοφιλικές πράξεις και εκδόθηκε ξανά το 1873 κατά τη περίοδο Meiji. Ωστόσο, οι περισσότερες συζητήσεις στα ΜΜΕ αφορούσαν τις ομοφυλόφιλες γυναίκες, καθώς φαινόταν πως η σχέση μεταξύ γυναικών είναι πιο πνευματική και συναισθηματική ενώ η σχέση μεταξύ ανδρών θεωρείτο πιο σαρκική. Σύμφωνα με τον McLelland (2011), ο όρος *dōseiai* που αναφερόταν κυρίως στην αγάπη μεταξύ του ίδιου φύλου, φαινόταν να ταιριάζει περισσότερο στις σχέσεις μεταξύ γυναικών παρά ανδρών. Στην περίπτωση των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα είχε καθιερωθεί στην Ιαπωνία πως μόνο οι άνδρες μπορούσαν να συμμετάσχουν στο θέατρο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την έκρηξη του φεμινιστικού κινήματος, καθώς απέρριπτε την ανδρική εξουσία, υποστηρίζοντας τα δικαιώματα των γυναικών. Σύμφωνα με την Chen (2010), ο φεμινισμός συνδέθηκε με τη γυναικεία ομοφυλοφιλία επειδή συμμετείχαν αρκετές ομοφυλόφιλες γυναίκες, ωστόσο η σύνδεση αυτή φόβισε αρκετές γυναίκες οι οποίες δεν θέλησαν να συμμετάσχουν στο κίνημα γιατί θεωρούσαν ότι θα παρερμηνευτεί η συμπεριφορά τους. Κι ενώ το φεμινιστικό κίνημα ζητούσε ίσες ευκαιρίες για γυναίκες και άνδρες, το θέατρο Takarazuka επηρεασμένο από τις κοινωνικές απαγορεύσεις και τους ηθικούς της κανόνες, επέλεξε να μην υπάρχουν ομοφυλοφιλικές πράξεις εντός της σκηνής, παρουσιάζοντας την παραδοσιακή διχοτομία των φύλων σε δύο μόνο κατηγορίες, τις *otokoyaku* για τους ανδρικούς ρόλους και τις *musumeyaku* για τους γυναικείους ρόλους.

3.5.1 ‘Twelfth Night’ και ‘Epiphany’

Για αρκετά χρόνια η επιθεώρηση Takarazuka παρέμεινε αρνητική στην εμφάνιση οποιασδήποτε ομοφυλοφιλικής πράξης πάνω στη σκηνή. Το γεγονός αυτό ανατράπηκε, όταν το 1999 το θέατρο κατάφερε να παρουσιάσει τα φύλα και την ομοφυλοφιλική έλξη στους θεατές. Το θέατρο παρουσίασε τη ρομαντική κωμωδία

'Twelfth Night' του William Shakespeare, όπου με τις απεικονίσεις των γυναικείων ρόλων θεωρήθηκε πως ξεπεράστηκε η διχοτομία των φύλων αλλά και το θέμα της ομοφυλοφιλίας πάνω στη σκηνή (Chen 2010). Η επιθεώρηση Takarazuka έκανε δύο παραγωγές μέσα σε έναν χρόνο, τη μια με τον θίασο Moon όπου ανέβασε το 'Twelfth Night' με πρωταγωνίστρια μια musumeyaku και μια δεύτερη παραγωγή με ιαπωνική διασκευή του ίδιου έργου με το όνομα 'Eriphany' με τον θίασο Star και πρωταγωνίστρια μια otokoyaku. Η συγκεκριμένη κατανομή των ρόλων στις δύο παραγωγές οδήγησε σε θεμελιώδεις διαφορές μεταξύ του 'Twelfth Night' και του 'Eriphany', διότι από την πλευρά της musumeyaku τονιζόταν η θηλυκότητα και από την πλευρά της otokoyaku ξεχώριζε η αρρενωπότητα.

Η υπόθεση του έργου αφορούσε μια νεαρή γυναίκα, την Viola, όπου μετά από ένα ναυάγιο μεταμφιέζεται σε άνδρα με το όνομα Cesario και εισέρχεται στην υπηρεσία του Δούκα Orsino. Η Viola γνωρίζει και ερωτεύεται τον Δούκα Orsino, όμως ο ίδιος είναι ερωτευμένος με την κόμισσα Olivia. Ο Δούκας Orsino ζητάει τη βοήθεια του Cesario ώστε να καταφέρει να εκδηλώσει την αγάπη του στην κόμισσα, η οποία λόγω πένθους αρνείται να αποδεχθεί προτάσεις γάμων μέχρι να περάσουν επτά χρόνια. Ωστόσο η Olivia ερωτεύεται τον Cesario θεωρώντας ότι είναι άνδρας, καταπατώντας τους όρκους που είχε δώσει μετά το θάνατο του πατέρα και αδελφού της. Στην συγκεκριμένη παραγωγή του 'Twelfth Night' το ρόλο της Viola/Cesario έπαιξε μια musumeyaku και παρόλο που ξεχώριζε η θηλυκότητα έτσι όπως είχε εκπαιδευτεί, στο ρόλο του άνδρα Cesario δεν ήταν τόσο πειστική παρά τη βοήθεια του μακιγιάζ και της κίνησης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη μορφή μιας θηλυκής γυναίκας, που ακόμα και στη μεταμφίεση της ως άνδρας, η χρήση των γυναικείων εκφράσεων του σώματος και της γλώσσας δεν της επέτρεπαν να αποδώσει τον ανδρικό χαρακτήρα του ρόλου. Επομένως, λόγω της έλλειψης αρρενωπότητας στο ρόλο του Cesario, οι σκηνές με την Viola/Cesario και τη κόμισσα Olivia έδειχναν περισσότερο μια ομοφυλοφιλική έλξη παρά μια σχέση ανάμεσα σε έναν άνδρα και μια γυναίκα. Το γεγονός αυτό, δυσαρέστησε τη Takarazuka και προχώρησε σε αλλαγές στο σενάριο, απομακρύνοντας τα ερωτικά λόγια της κόμισσας Olivia προς τον Cesario, διότι δεν ήθελαν να παρουσιάσουν στη σκηνή μια γυναίκα να λέει 'σ' αγαπώ' σε μια άλλη (Chen 2010). Ήταν ξεκάθαρο πως η Takarazuka δεν θα επέτρεπε να παρουσιάζονται σκηνές που να υπονοούν σχέσεις μεταξύ ατόμων του ίδιου φύλου, καθώς η κοινωνία της Ιαπωνίας δεν τις δεχόταν ούτε στο θέατρο. Ωστόσο, η

επιλογή μιας musumeyaku για το ρόλο της Viola/Cesario, “δεν είχε ως στόχο την αμφισβήτηση της παραδοσιακής ιαπωνικής πατριαρχικής αντίληψης για τη θηλυκότητα και αρρενωπότητα. Αντίθετα, αυτή η παραγωγή ενίσχυσε τα παραδοσιακά στερεότυπα των φύλων” (Chen 2010:61).

Η δεύτερη παραγωγή με όνομα 'Eriphany', είχε την ίδια πλοκή με το έργο 'Twelfth Night' και ο πρωταγωνιστικός ρόλος της Viola/Cesario ονομαζόταν Otaka και Takagorou αντίστοιχα. Οι διαφορές ανάμεσα στις δύο παραγωγές ήταν εμφανείς λόγω της κατηγοριοποίησης musumeyaku - otokoyaku, καθώς στο έργο 'Eriphany' τον πρωταγωνιστικό ρόλο έπαιξε μια otokoyaku. Στο ρόλο της Otaka, η otokoyaku είχε την ευκαιρία να εκφράσει τον θηλυκό της χαρακτήρα παρόλο την εμφάνιση η οποία ήταν εμφανώς αντίθετη από μιας musumeyaku. Στην συγκεκριμένη περίπτωση το μακιγιάζ της otokoyaku συμπεριλάμβανε έντονα φρύδια, μεγάλο μέτωπο, σκούρο δέρμα και επίσης είχε μεγαλύτερους ώμους και μακρύτερα πόδια από μια musumeyaku. Επιπλέον μια πιο ξεκάθαρη διαφορά ανάμεσα στην otokoyaku (Otaka/Takagorou) του 'Eriphany' και της musumeyaku (Viola/Cesario) του 'Twelfth Night' είναι πως η πρώτη αλλάζει τη φωνή της κάνοντας της να ακούγεται πιο 'αρσενική' όταν παίζει τον ρόλο του Takagorou. Με άλλα λόγια, ο ρόλος της Otaka φαινόταν πιο αρρενωπός στο βαθμό που επέτρεπε στον γυναικείο χαρακτήρα της otokoyaku να υπερβεί τα όρια των ρόλων εντός της θεατρικής παράστασης (Chen 2010). Επίσης, αρκετά ενδιαφέρον ήταν το ζήτημα της ομοφυλοφιλικής έλξης πάνω στη σκηνή στο έργο 'Eriphany' καθώς δύο γυναίκες έπαιζαν τους ανδρικούς ρόλους. Κι ενώ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια ερωτική έλξη ανάμεσα σε δύο άνδρες, το μακιγιάζ με τις βλεφαρίδες και τις σκιές ματιών πρόδιδε την ύπαρξη δύο γυναικών. “Επομένως, η σεξουαλική έλξη που προβάλλεται σε αυτή τη σκηνή θα μπορούσε να αποδοθεί στην ανδρόγυνη γοητεία των otokoyaku παρά σε οποιονδήποτε υπαινιγμό ανδρικής ομοφυλοφιλίας” (Chen 2010:63).

Η προσέγγιση των δύο έργων με βάση την κατηγοριοποίηση των otokoyaku και musumeyaku είχε ως αποτέλεσμα την διαφορετική αντιμετώπιση των πρωταγωνιστικών ρόλων από τις ηθοποιούς. Από τη μια η musumeyaku στο ρόλο της Viola περιορίστηκε μέσα στο πατριαρχικό πρότυπο της θηλυκότητας και των στερεοτυπικών ρόλων των φύλων. Από την άλλη η otokoyaku στο ρόλο της Otaka κατάφερε να ξεπεράσει τα όρια των φύλων λόγω της πιστευτής 'ανδρικής

συμπεριφοράς', αμφισβητώντας τα στερεότυπα των φύλων και υπερβαίνοντας την πατριαρχική κυριαρχία στο βαθμό που μπορούσε μέσα στα πλαίσια της Takarazuka. Εξίσου σημαντικό γεγονός, ήταν η παρέμβαση της Takarazuka και στις δύο παραγωγές, αφού θεώρησε ότι ξεπεράστηκαν τα όρια των ηθικών κανόνων της επιθεώρησης. Σύμφωνα με τη Chen (2010), η παρέμβαση της Takarazuka επηρέασε το σενάριο των δύο έργων καθώς ούτε η Viola αλλά ούτε η Otaka είπαν τη γραμμή του κειμένου 'I am the man' (είμαι άνδρας). Αυτό συνέβη διότι η Takarazuka ήθελε να διευκρινίσει ότι η Viola/Otaka είναι ένα κορίτσι που μεταμφιέζεται σε άνδρα, υπενθυμίζοντας στο κοινό τη γυναικεία ταυτότητα του ρόλου παρά την 'ανδρική' εξωτερική εμφάνιση. Όσον αφορά την ομοφυλοφιλία στις σκηνές του έργου 'Twelfth Night', “μεταφράστηκαν σε 'αποδεκτές' καταστάσεις για την Ιαπωνική κοινωνία”, ενώ η ομοφυλοφιλική έλξη στο έργο 'Eriphany' θεωρήθηκε ως το αποτέλεσμα του ανδρόγυνου στυλ των otokoyaku που καλλιεργήθηκε από το μοντέλο Shōjo (Chen 2010:66). Συνεπώς, ο τρόπος προβολής των δύο έργων αμφισβητεί και ανατρέπει συγκεκριμένες κοινωνικές καταστάσεις και παράλληλα χαρακτηρίζει το ερωτικό πλαίσιο ως μια σύμβαση που είναι συνδεδεμένη με το φαινόμενο Shōjo. Με το πρόσχημα του μοντέλου Shōjo, η Takarazuka υποστήριξε ότι η ομοφυλοφιλική επίπτωση των έργων 'Twelfth Night' και 'Eriphany' ήταν “μια προσωρινή φάση εφηβικής σύγχυσης σχετικά με τη σεξουαλικότητα” (Chen 2010:66).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έχοντας αντλήσει όσο το δυνατόν περισσότερη πληροφορία και γνώσεις, ήρθε η στιγμή για μια μικρή σύνοψη των συμπερασμάτων που εξήγαγα μέσω της βιβλιογραφικής έρευνας μου. Κατ' αρχάς θα ήθελα να αναφέρω την σημαντική συμβολή της ανθρωπολογίας στην ανάδειξη του όρου 'κοινωνικό φύλο' ο οποίος δεν ήταν διαδεδομένος τα προηγούμενα χρόνια. Με την επίσημη εισαγωγή του όρου το 1981, το κοινωνικό φύλο ως έννοια απέκτησε πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό περιεχόμενο. Η επιστήμη της ανθρωπολογίας αναφέρθηκε σε έναν ξεκάθαρο διαχωρισμό της κοινωνικής υπόστασης του ατόμου από τα βιολογικά του χαρακτηριστικά τα οποία παραπέμπουν στον όρο 'βιολογικό φύλο'. Σε αυτό το πλαίσιο στηρίχθηκε και το φεμινιστικό κίνημα, το οποίο προσπάθησε να αναδείξει ζητήματα ανισότητας μεταξύ των δύο βιολογικών φύλων, καθώς και την εξάλειψη της αντικειμενοποίησης του γυναικείου φύλου. Το κίνημα είχε ως στόχο την απόκτηση δικαιωμάτων των γυναικών σε κοινωνικό και εργασιακό επίπεδο αναζητώντας παράλληλα σε βάθος την έννοια της πατριαρχείας.

Κατά τη διάρκεια των ερευνητικών εξελίξεων, η επιστήμη της ανθρωπολογίας στράφηκε στη θεωρία της επιτέλεσης ως εργαλείο διερεύνησης για το πώς δημιουργείται, αναπαράγεται και μετασχηματίζεται το φύλο. Η έννοια της επιτέλεσης αν και δέχτηκε αρκετές αμφισβητήσεις ήταν από τα κυριότερα θέματα του κλάδου της ανθρωπολογίας. Ο όρος επιτέλεση μπορεί να αποδοθεί σε δύο θεωρητικές κατηγορίες, η μία είναι οι τελετουργίες, το θέατρο κλπ, και η άλλη αφορά τις αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων στην καθημερινή ζωή. Ωστόσο, η ανθρωπολογία χρησιμοποιεί την έννοια της επιτέλεσης για να κατανοήσει το πώς οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον πολιτισμό και την κοινωνία τους σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Στην εργασία μου επικεντρώθηκα στην έννοια της επιτέλεσης μέσα από τις παραστατικές τέχνες και συγκεκριμένα στο θέατρο. Ιδιαίτερα σημαντικό για τον τρόπο της επιτέλεσης στο θέατρο είναι ο χώρος και χρόνος για τους συμμετέχοντες, καθώς βιώνουν μια συμβολική πραγματικότητα παίζοντας κάποιους άλλους και όχι τους εαυτούς τους. Ως αποτέλεσμα προέκυψε η συσχέτιση της έννοιας της επιτέλεσης με τον όρο φύλο, καθώς και τα δύο δεν αποτελούν μια σταθερή κατάσταση αλλά μια επανάληψη μεταβαλλόμενων πράξεων μέσα στο χρόνο. Συνεπώς θα μπορούσαμε να

πούμε ότι οι παραστασιακές επιτελέσεις του φύλου συμβάλουν στην ανάδειξη του κοινωνικού χαρακτήρα της ταυτότητας η οποία αλλάζει συνεχώς. Λόγω της συνεχής αλλαγής δημιουργούνται πολλές ταυτότητες καταρρίπτοντας τον διαχωρισμό των δύο φύλων.

Με τη βοήθεια της βιβλιογραφικής έρευνας και τις γνώσεις για το κοινωνικό φύλο και την επιτέλεση, προσπάθησα να αναλύσω όσο περισσότερο γινόταν την περίπτωση του Ιαπωνικού θεάτρου Takarazuka. Παρατήρησα ότι ο διαχωρισμός των δύο βιολογικών φύλων που προσπαθούσε να σταματήσει ο φεμινισμός υπήρχε και στο θέατρο κρατώντας τις γυναίκες εκτός. Στην περίπτωση της Takarazuka αυτό δεν ίσχυε και ο λόγος ήταν πως υπηρετούσε έναν συγκεκριμένο σκοπό. Η κοινωνία της Ιαπωνίας είχε ως ρητό: 'good wife – wise mother' το οποίο αφορούσε τις γυναίκες. Συνεπώς η Takarazuka έχοντας πατριαρχικές βάσεις, χρησιμοποίησε αυτό το μότο ως δικαιολογία για να συμμετέχουν μόνο γυναίκες στο θέατρο. Η επιθεώρηση Takarazuka ακολούθησε πιστά τις κοινωνικές συμβάσεις που όριζε η κοινωνία της Ιαπωνίας κρατώντας την υπόσχεση της και εκπαιδύοντας τα νεαρά κορίτσια να γίνουν σωστές γυναίκες, καλές μητέρες και νοικοκυρές. Ουσιαστικά δεν ήταν μια απελευθέρωση του γυναικείου φύλου στον εργασιακό χώρο, αλλά μια σύντομη εκμάθηση στον τρόπο συμπεριφοράς της 'σωστής' γυναίκας έτσι όπως ορίζεται από την κοινωνία. Επίσης, η ανάθεση των ανδρικών ρόλων δεν είχε ως σκοπό να συμπεριφέρονται αληθινά τα κορίτσια όπως τους άνδρες, αλλά να μάθουν τον ανδρικό ψυχισμό ώστε στη συνέχεια όταν παντρευτούν να κατανοούν τον σύζυγο τους.

Όπως ανέφερα και πιο πάνω, οι ηθοποιοί βιώνουν μια συμβολική πραγματικότητα όπου δεν παίζουν τους εαυτούς τους. Στην περίπτωση της Takarazuka, οι ρόλοι των otokoyaku και musumeyaku δεν ήταν και πολύ κοντά στους πραγματικούς άνδρες και γυναίκες αλλά δημιουργούσαν μια στυλιζαρισμένη εικόνα των δύο φύλων. Οι κινήσεις, τα κουστούμια και το μακιγιάζ φανερώνουν το πώς πρέπει να είναι ένας άνδρας και μια γυναίκα σύμφωνα με τους κανόνες της κοινωνίας. Χαρακτηριστικό ήταν το ανδρόγυνο στυλ που είχε χρησιμοποιήσει η Takarazuka για να αναδείξει με καλύτερο τρόπο τις φιγούρες των otokoyaku που πρωταγωνιστούσαν σε κάθε έργο, τονίζοντας πως δεν ήταν άνδρες αλλά γυναίκες που υποδύονταν τους άνδρες.

Παρά την προσπάθεια της Takarazuka να παρουσιάζει την παραδοσιακή διχοτομία των δύο φύλων και να αρνείται οποιαδήποτε ομοφυλοφιλική πράξη πάνω στη σκηνή, η σύσταση του θεάτρου ήταν τέτοια που το καθιστούσε αδύνατον να αποφευχθεί. Όπως ήταν φυσικό το θέατρο δεν θα επέτρεπε την ερωτική έλξη ανάμεσα σε δύο γυναίκες πάνω στη σκηνή, γι' αυτό το λόγο φρόντιζε είτε να αλλάζει τα λόγια ερωτικού περιεχομένου από το κείμενο είτε να αφαιρεί ολόκληρες σκηνές του έργου. Ωστόσο, το γεγονός αυτό οδήγησε κάποιες από τις ηθοποιούς της Takarazuka να ξεπεράσουν τα στερεότυπα των φύλων και τα όρια που είχαν θέσει αυστηρά η επιθεώρηση. Πιστεύω ότι το θέατρο αντιμετωπίστηκε από τις γυναίκες ηθοποιούς ως μια ευκαιρία να ανακαλύψουν τον πραγματικό τους εαυτό και να ανατρέψουν το βασικό υπαρξιακό ζήτημα που ήταν το 'good wife – wise mother'. Πιο συγκεκριμένα αυτές οι αλλαγές φαίνονται ολοκάθαρα στην μεταπολεμική Takarazuka. Από τη μια οι otokoyaku στέκονται πιο δυναμικά ως καθρέφτες του εαυτού τους και από την άλλη οι musumeyaku φανερώνουν τον εαυτό τους με αυτοπεποίθηση παρά τους αποκλεισμούς και τις απαγορεύσεις που δέχεται το γυναικείο φύλο.

Μέσα από την εκπόνηση της εργασίας μου, κατανόησα την ύπαρξη του κοινωνικού φύλου και το ρόλο που παίζει μέσα σε μια κοινωνία. Κανένας άνθρωπος δεν γεννιέται άνδρας ή γυναίκα αλλά γίνεται μέσα στην πάροδο του χρόνου σε συγκεκριμένα πλαίσια. Παρόλα αυτά υπάρχουν τα στερεότυπα των φύλων ώστε να εξυπηρετείται η σιγουριά του γνωστού και η κάλυψη του διαφορετικού. Ειδικότερα οι γυναίκες, βρίσκονται με μειονεκτική θέση διότι κρίνονται και αντιμετωπίζονται μόνο με βάση τον βιολογικό χαρακτήρα του φύλου τους. Ωστόσο αυτή η άποψη φαίνεται να μη υφίσταται καθώς στην περίπτωση της Takarazuka οι γυναίκες εκπαιδεύονταν για το πώς να είναι γυναίκες. Συνεπώς δεν είναι μια φυσική εξέλιξη αλλά μια επαναλαμβανόμενη συμπεριφορά που αλλάζει συνεχώς. Μια γυναίκα μπορεί ταυτόχρονα να είναι μια στοργική μητέρα, μια ελκυστική ερωμένη αλλά και μια καλή επαγγελματίας, επιτελώντας όχι το βιολογικό αλλά το κοινωνικό φύλο της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Rosaldo, M. 1980[1994]. “Χρήση και κατάχρηση της ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το φεμινισμό και τη διαπολιτισμική κατανόηση” (μτφ. Α. Βουγιούκα). Στο Α. Μπακαλάκη (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια. 185-233.

Αθανασίου, Α. (2006). “*Gender Trouble: Η φεμινιστική θεωρία και πολιτική μετά την αποδόμηση της ταυτότητας*”. Σύγχρονα θέματα. 94: 62-71.

Αστρινάκη, Ρ. (2012). *Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του φύλου: Μια επισκόπηση*. Στο Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, & Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.). *Μελέτες για το φύλο στην Ανθρωπολογία και την Ιστορία*. Εκδ. Αλεξάνδρεια: Αθήνα, 1-55.

Λαλιώτη, Β. (2012). “*Η Μουσική ως Επιτέλεση: Ανθρωπολογικές προοπτικές*”, *Εθνολογία*.15: 205-226.

Μπακαλάκη, Α. (1994). *Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων*. Εισαγωγή στο: *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*: Κείμενα των S. Ortner, M. Strathern, M. Rosaldo, Εκδ. Αλεξάνδρεια: Αθήνα, 9-65.

Μπακαλάκη, Α. (2003). *Χρήσεις και καταχρήσεις του κοινωνικού φύλου στην ανθρωπολογία*. Πρακτικά Συνεδρίου Το φύλο, τόπος συνάντησης των επιστημών: Ένας πρώτος ελληνικός απολογισμός, 11-12.

Μυριβήλη, Ε. (2006). “Από την Αναπαράσταση στην Επιτέλεση”. Στο Ν.Μπουμπάρης, Ε. Μυριβήλη, Δ. Παπαγεωργίου, (επιμ.). *Πολιτιστική Αναπαράσταση*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική. 1-22.

Νιώρα, Ν, Λουτζάκη, Ρ, Κουτσούμπα, Μ, Τυροβολά, Β. (2011). “*Χορός και Θεωρία της Επιτέλεσης: Όψεις των Παραστασιακών Πολιτισμικών Πρακτικών. Ανασκοπική Μελέτη*” Αναζητήσεις στη φυσική Αγωγή και τον Αθλητισμό 9(1), 24-43.

Παπαπαύλου, Μ. (2004). *Κουλτούρα, αισθητική και η παραστασιακή επιτέλεση της τσιγγάνικης ταυτότητας μέσα από το φλαμένκο της Ανδαλουσίας*. Στο: Ευ. Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη & Χρ. Παπακώστας (επιμέλεια), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, 39-50.

Παπαταξιάρχης, Ε. (1997). *Το φύλο στην ανθρωπολογία (και την Ιστογραφία): Ορισμένες Γνωστικές και Μεθοδολογικές Προεκτάσεις*. Μνήμων, 19, 201-210.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Araújo Nocado, A. M. (2012). *The “good wife and wise mother” pattern: gender differences in today’s Japanese society*. *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política*, 2, 156-169.

Beeman, W. O. (1993). *The anthropology of theater and spectacle*. *Annual review of Anthropology*, 22(1), 369-393.

Brau, L. (1990). *The Women's Theatre of Takarazuka*. *TDR (1988-)*, 34(4), 79-95.

Butler, J. (1988). *Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*. *Theatre journal*, 40(4), 519-531.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Calzadilla, F, Marcus, G.E. (2006). “Artist in the Field: Between Art and Anthropology”, Στο Schneider, A. και Wright, C. (επιμ.) *Contemporary Art and Anthropology*, Berg Publishers, 95-115.

Carlson, M. (2013). *Performance: A critical introduction*. Routledge.

Chen, Y. (2010). *Gender and homosexuality in Takarazuka theatre: Twelfth Night and Epiphany*. *Performing Ethos: International Journal of Ethics in Theatre & Performance*, 1(1), 53-67.

Episale, F. (2012). *Gender, Tradition, and Culture in Translation: Reading the Onnagata in English*. *Asian Theatre Journal*, University of Hawaii Press, 29(1), 89-111.

Ferris, L. (1998). “Introduction to part five: Cross-dressing and women's theatre.” Στο *Routledge Reader in Gender and Performance*, London: Routledge, 165-69.

- Grăjdian, M. (2011). *Kiyoku, tadashiku, utsukushiku: Takarazuka Revue and the project of identity (re-) solidification*. *Contemporary Japan*, 23(1), 5-25.
- Hansen, K. (1999). *Making women visible: Gender and race cross-dressing in the Parsi theatre*. *Theatre Journal*, 51(2), 127-147.
- Kano, A. (2001). *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism* (107). New York: Palgrave.
- Lewis, L. (2013). *The anthropology of cultural performance*. Springer.
- Luke, A. (2016). *Performing Femininity in Japanese Politics*. *New Voices in Japanese Studies*, 8, 118-142.
- McLelland, M. (2011). *Japan's queer cultures*. *The Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*, London and New York: Routledge, 140-149.
- Robertson, J. (1992). "Doing and Undoing 'Female' and 'Male' in Japan: The Takarazuka Revue". Στο Lebra, T, S, *Japanese Social Organization*. University of Hawaii Press, 165-195.
- Robertson, J. (1992). *The politics of androgyny in Japan: sexuality and subversion in the theater and beyond*. *American Ethnologist*, 19(3), 419-442.
- Robertson, J. (1998). *Takarazuka: Sexual politics and popular culture in modern Japan*. University of California Press.
- Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Shapiro, J. (1981). *Anthropology and the study of gender*. *Soundings*, 446-465.
- St John, G. (2008). *Victor Turner and contemporary cultural performance*. Berghahn Books, 1-37.
- Thomas, S. (2017), *The Takarazuka Revue's Kabuki Connection: Gender Performativity as Escape and Indoctrination*. *The Phoenix Papers*, 3(1), 84-94.
- Turner, V. (1969). "Liminality and communitas" Στο *The ritual process: Structure and anti-structure*, Chicago: Aldine Publishing, 94(113), 125-30.
- Turner, V. W. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications, New York, 1-36.
- Weiner, A. (1976). *Men of Value, Women of Renown: New Perspectives on Trobriand Exchange*. University of Texas Press.

Yanagisako, S. J. (1979). *Family and household: the analysis of domestic groups*. Annual review of anthropology, 8: 161-205.