



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ
ΝΙΚΗ ΧΑΛΚΙΑΛΑΚΗ-ΜΙΧΑΛΑ

ΑΘΗΝΑ 2008

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ
ΝΙΚΗ ΧΑΛΚΙΑΔΑΚΗ-ΜΙΧΑΛΑ

ΑΘΗΝΑ, 2008



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	2
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ...	5
ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ	6
ΓΑΛΛΙΑ	7
GUIGNOL.....	10
ΑΓΓΛΙΑ.....	12
PUNCH και JUDY	13
ΙΤΑΛΙΑ	16
FANTOCCINI - BURATTINI	16
OPERA DEI PUPPI.....	18
ΒΕΛΓΙΟ	20
ΓΕΡΜΑΝΙΑ-ΑΥΣΤΡΙΑ:	21
HANSWURST-KASPERL	21
ΡΩΣΣΙΑ	24
PETROUCHKA.....	24
ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΣΙΑ.....	24
ΙΝΔΙΑ.....	25
ΚΙΝΑ.....	32
ΒΙΡΜΑΝΙΑ.....	36
ΤΑΪΛΑΝΔΗ	38
ΙΝΔΟΝΗΣΙΑ	40
ΒΙΕΤΝΑΜ.....	43
ΙΑΠΩΝΙΑ.....	48
ΤΣΙΚΑΜΑΤΣΟΥ ΜΟΝΖΕΑΜΟΝ	45
ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΑΡΙΟΝΕΤΑΣ.....	47
Ο GRAIG και η ΥΠΕΡΜΑΡΙΟΝΕΤΑ.....	55
Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ	57
ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΕΣ.....	59
ΝΤΑΝΤΑΪΣΤΕΣ	63
ΟΤΤΟ ΜΟΡΑΧ ΣΟΦΙΑ ΤΡΑΥΕΡ-ΑΡΠ.....	64
ΒΑΥΗΑΥΣ	66
ΜΕΓΑΛΟΙ ΣΟΛΙΣΤΕΣ	69
JOSEF SCUPA, PAUL BRANN, RICHARD TESCHNER.....	69
GASTON BATY.....	71
Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ 2^ο ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ	72
SERGUEI OBRAZTSOV.....	74
JAN WILKOFISKY	78
MARGARETA NICULESKU	82
JAN DVORAK - JOSEF KROFTA.....	85

Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

MICHAEL MESCHKE.....	89
YVES JOLY.....	97
PHILIPPE GENTY.....	98
MASSIMO SCHUSTER.....	102
HENS BOERWINKEL.....	105
NEVILLE TRANTER.....	108
LIZ WALTER GAVIN GLOVER.....	111
JOAN BAIXAS.....	113
ELS COMEDIANTS.....	116
GUIDO CERONETTI.....	118
GIOCO VITA.....	121
MUMMENSCHANZ.....	124
NICOLE MOSSOUX-ILKA SCHONBEIN.....	125
HAND SPRINGS PUPPET COMPANY και W. KENTRIDGE.....	128
ROBERT ANTON.....	132
ROMAN PASCA.....	133
BREAD AND PUPPET.....	136
ΜΕΓΑΛΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ.....	149
TADEUZ KANTOR.....	149
DARIO FO.....	156
OPEN THEATRE.....	162
ANDREI SERBAN.....	164
LEE BREUER.....	166
ARIANE MNOUCHKINE.....	171
MARIA-GRAZIA CIPRIANI.....	174
PERIFERICO DE OBJECTOS.....	177
MATTHIAS LANGHOFF.....	183
ROBERT LEPAGE.....	187
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	153

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο εικοστός αιώνας θα επιφέρει μεγάλες αλλαγές στο θέατρο μαριονέτας, ένα είδος με δικά του χαρακτηριστικά, δική του αισθητική, δικούς του κώδικες οι οποίοι επί σειρά ετών παραδίδονταν αναλλοίωτοι από γενιά σε γενιά. Ήδη, από το τέλος του 19^{ου} αιώνα διαφαίνεται το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών, τόσο ζωγράφων όσο και λογοτεχνών, για την τέχνη της μαριονέτας και την αισθητική της, με αποτέλεσμα το είδος αυτό να αποτελέσει ιδιαίτερο πεδίο έρευνας και χώρος μεγάλης ανανέωσης. Οι Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Edward Gordon Craig θα είναι από τους πρώτους που θα εκφράσουν το ενδιαφέρον τους και θα ακολουθήσουν οι Φουτουριστές, (Prampolini, Depero) οι εξπρεσιονιστές, (Kokoschka) οι Ντανταϊστές (Grosz, Arp), οι καλλιτέχνες του Bauhaus και της ρώσικης πρωτοπορίας (Meyerhold, Malevitch.) Η αντίδραση στην αστική κουλτούρα τούς οδήγησε σε είδη που μέχρι τότε θεωρούνταν υποδεέστερα, όπως το θέατρο του βαριετέ, το τσίρκο, το θέατρο μαριονέτας.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι όπως και τα άλλα καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα και του μεσοπολέμου, το θέατρο μαριονέτας επηρεάστηκε από την τεχνολογική ανάπτυξη, την επικράτηση της μηχανής, την παντοδυναμία του χρήματος, τη φρίκη του πολέμου, τις ανατροπές των επαναστάσεων. Έτσι, η τέχνη της μαριονέτας θα ακολουθήσει τις εξελίξεις στην κοινωνία και αντικατοπτρίζει τις αλλαγές και τις νέες ιδεολογίες. Η ανάμιξη διαφορετικών ειδών, η καταφυγή σε πολλές τεχνικές, ο περιορισμός του λόγου θα είναι μερικές από τις αλλαγές που θα επικρατήσουν και στον χώρο της μαριονέτας.

Βέβαια, σε όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, η παλαιά αισθητική της μαριονέτας διατηρείται, όμως παράλληλα, όπως και στον χώρο του θεάτρου υπάρχει συνεχής αναζήτηση. Οι αντιρεαλιστικές τάσεις που εμφανίστηκαν μαζικά στην τέχνη από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά επηρέασαν ιδιαίτερα το θέατρο μαριονέτας το οποίο άλλοτε υπάρχει ανεξάρτητο και άλλοτε σε συνδυασμό με το θέατρο ηθοποιών. Εμπλουτισμένο με νέες ιδέες και νέες τεχνικές αναπτύσσει πρωτοτυπία και δυναμισμό. Τα σύνορα ανάμεσα σε διαφορετικές τέχνες καταρρίπτονται, νέες μορφές έκφρασης αφομοιώνονται. Ορισμένοι καλλιτέχνες παραμένουν προσκολλημένοι στην μαριονέτα, ανανεώνοντας όμως και διευρύνοντας τους κώδικές της. Στις τεχνικές κατασκευής και χειρισμού των συνήθων μορφών κούκλας – γαντόκουκλα, μαριονέτα με νήματα ή με ράβδο, μαρότα - προσθέτουν αναζητήσεις για τη χρήση του χώρου, τη φύση της κίνησης, τη θέση του σώματος, τη φωνή και τη χροιά της, το φως, το χρώμα και τους συμβολισμούς τους. Η ανθρωπόμορφη, μικρών διαστάσεων κούκλα δημιουργείται, πλέον, από κάθε είδους υλικό και παίρνει διαφορετικές μορφές: ομοιώματα ανθρώπινων διαστάσεων, τερατόμορφες φιγούρες, αφαιρετικές μορφές, επίπεδες φιγούρες. Οι κουκλοπαίχτες τη χρησιμοποιούν, συχνά, παρουσία

του κοινού, άλλοτε παραμένοντας αμέτοχοι και άλλοτε συμμετέχοντας στη δράση.

Μια νέα εξελικτική πορεία ξεκινά από τη δεκαετία του 50. Η μαριονέτα δεν είναι πάντα ο μοναδικός συντελεστής της παράστασης, αλλά αποτελεί μέρος ενός θεάματος όπου συμμετέχουν όχι μόνο μαριονετίστες αλλά και ηθοποιοί. Παράλληλα, μεγάλοι σκηνοθέτες αρχίζουν να χρησιμοποιούν τη μαριονέτα στο θέατρο αναγνωρίζοντας τις μεγάλες πλαστικές, εκφραστικές, θεατρικές δυνατότητες που διαθέτει. Της δίνουν πρωταγωνιστικό, αυτόνομο ρόλο, δανείζονται τεχνικές από διαφορετικούς πολιτιστικούς χώρους, κυρίως από το θέατρο της Ανατολής. Τέλος, υιοθετούν ετερογενείς τεχνικές χειρισμού μέσα στο ίδιο θέαμα με εναλλαγές σκηνών όπου παίζουν ηθοποιοί και σκηνών που παίζονται από μαριονέτες με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας σύνθετος τρόπος παράστασης.

Εκτός από την αισθητική γοητεία που ασκεί στους σύγχρονους σκηνοθέτες, η μαριονέτα γίνεται ένα μέσο για να εκφράσουν – υπό μορφή μεταφοράς – ψυχολογικά προβλήματα, οντολογικές ανησυχίες, ιδεολογικές προτάσεις, πολιτικές αντιδράσεις... Η εικόνα που προβάλλουν μέσα από φιγούρες συχνά στυλιζαρισμένες, αλλοτριωμένες, γελοίες, υποβαθμισμένες, χειραγωγημένες απεικονίζει τον κόσμο μας. Μας επιτρέπει μέσα από σώματα-αντικείμενα, σώματα-πτώματα, σώματα-ατελή, σώματα-υβριδικά να αναγνωρίσουμε, χωρίς να ταυτισθούμε, μια εικόνα ανησυχητική του ανθρώπου.

Δυστυχώς, παρ' όλη τη μεγάλη διάδοση της μαριονέτας στη σύγχρονη εποχή και την αναγνώριση της ιδιαίτερης θέσης που έχει αναλάβει στον χώρο του θεάματος, υπάρχουν ελάχιστες σοβαρές μελέτες για την αισθητική του θεάτρου αυτού.

Στόχος του μαθήματος είναι να παρουσιάσει τις μεγάλες μεταβολές που επιτελούνται από τις αρχές του αιώνα μας στον χώρο της μαριονέτας και τους σκηνοθέτες οι οποίοι ευθύνονται. Για την καλύτερη κατανόηση των μεταβολών αυτών θα προηγηθούν μαθήματα τα οποία εισάγουν στην αισθητική της μαριονέτας στην Ευρώπη και στην Ασία από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Αντίθετα, ο περιορισμένος χρόνος των μαθημάτων δεν θα μας επιτρέψει να ασχοληθούμε με τις τεχνικές χειρισμού μαριονέτας ή την κατασκευή της. Δεν θα ασχοληθούμε, επίσης, με την μαριονέτα στα πλαίσια της εκπαίδευσης όπου αποτελεί ένα σημαντικό μέσο όχι μόνο διασκέδασης των νεαρών μαθητών αλλά και μάθησης. Δεν θα αναφερθούμε, τέλος, ούτε στον χώρο της ψυχοθεραπείας όπου η μαριονέτα χρησιμοποιείται ως μέσον έρευνας του ψυχισμού των ασθενών.

Θα πρέπει να τονισθεί, ότι οι πανεπιστημιακές παραδόσεις ενός και μόνο εξαμήνου δεν έχουν τη δυνατότητα να εξαντλήσουν το θέμα, επιθυμούμε απλώς να εισάγουν τους φοιτητές του τμήματος στον ποιητικό χώρο της μαριονέτας και να τους ευαισθητοποιήσουν ώστε το μάθημα να αποτελέσει αφετηρία για προσωπική έρευνα. Ελπίζω ότι η βιβλιογραφία η οποία παρατίθεται στο τέλος των σημειώσεων θα καλύψει τα κενά που δημιουργούνται από την περιορισμένη επιλογή καλλιτεχνών και πληροφοριών.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς εμφανίστηκαν για πρώτη φορά οι μαριονέτες, ούτε και τους τρόπους ή τους στόχους χρήσης τους. Πιθανόν να χρησιμοποιήθηκαν σε θρησκευτικές τελετές ως υποκατάστατο ανθρώπων ή υπερφυσικών όντων. Πάντως, όλοι παραδέχονται σήμερα, ότι πολύ πριν αποτελέσουν αντικείμενο λαϊκής διασκέδασης, κούκλες με αρθρωτά μέλη και τη δυνατότητα κίνησης χρησιμοποιήθηκαν από ιερείς σε θρησκευτικές τελετουργίες.

Πρώτοι, αναφέρεται ότι χειρίστηκαν κούκλες με αρθρώσεις, οι Ινδοί σε θρησκευτικές τελετές πριν τέσσερις χιλιάδες χρόνια. Στην Αίγυπτο, οι ιερείς χρησιμοποίησαν αγαλματίδια στους ναούς τους για να προκαλέσουν τους πιστούς να προσευχηθούν ή για να τους μιήσουν στην ιστορία των θεών τους. Στο Λούβρο, μάλιστα, υπάρχει το κεφάλι ενός τσακαλιού από την Αίγυπτο που κουνά τα σαγόνια του, ενώ από τις Ινδίες προέρχεται ένα κεφάλι ταύρου με άρθρωση στον λαιμό.

Παράλληλα, μπορούμε να συναντήσουμε ίχνη μαριονέτας από άχυρο στην Κίνα πριν από 2000 περίπου χρόνια όπου και εκεί είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα. Όπως και στην Ινδία, για πολλά χρόνια οι Κινέζοι πίστευαν, ότι οι μαριονέτες ήταν θεότητες που στέλνονταν στη γη για να διασκεδάσουν ή να διδάξουν τους ανθρώπους. Στα μουσεία, υπάρχουν δείγματα αυτής της πρωτόγονης κούκλας που διαθέτει κινητά μέλη και είναι κατασκευασμένη από πηλό, ένα υλικό που αντιστέκεται στον χρόνο σε αντίθεση με το ύφασμα και το ξύλο από το οποίο ήταν συχνά κατασκευασμένες οι κούκλες στην αρχαιότητα και οι οποίες καταστράφηκαν.

Στην αρχαία Ελλάδα, μια από τις πλέον παλιές γραπτές πηγές, ο Ηρόδοτος, τον 5^ο π.Χ αιώνα, αναφέρει ότι υπήρχαν ειδώλια που οι ιερείς τα χειρίζονταν με σίδερο ή νήματα ή νεύρα γι' αυτό και ονομάζονταν νευρόσπαστα. Αναφέρει, μάλιστα, ένα ειδώλιο θεότητας της γονιμότητας που κρατούσαν οι Αιγύπτιοι σε λιτανεία προς τιμή του Θεού Όσιρη. Το ειδώλιο ήταν 50 περίπου εκατοστών, με φαλλό του ίδιου σχεδόν μήκους, που κινιόταν με νήματα. Ένα παρόμοιο ειδώλιο, προς τιμή του Όσιρη, βρίσκεται στο μουσείο του Hermitage. Είναι είκοσι-πέντε εκατοστά, με το ένα χέρι κρατά έναν ήλιο, με το άλλο ένα δεμάτι στάχια και έχει φαλλό κινητό.

Η πρώτη περιγραφή θεάτρου νευροσπάστων ανήκει στον Ξενοφώντα ο οποίος στο *Συμπόσιό* του αναφέρεται στην επίσκεψή του, το 422 π.Χ., στο σπίτι του Αθηναίου Καλλία, ο οποίος είχε προσλάβει έναν Συρακούσιο για να διασκεδάσει τους προσκεκλημένους του.

Πολλοί αρχαίοι Έλληνες και Λατίνοι συγγραφείς, όπως ο Πλάτωνας, ο Αριστοτέλης, ο Γαληνός, ο Οράτιος, ο Μάρκος Αυρήλιος, ο Απουλαίος και ο Πετρόνιος αναφέρονται σε ανδρείκελα με δυνατότητα κίνησης. Στο *Σατιρικό*ν, για παράδειγμα, ο Πετρόνιος αναφέρει ένα σκελετό από ασήμι (*laquam argenteam*), τόσο ευέλικτο που μπορούσε να περιστρέφεται προς όλες τις

κατευθύνσεις. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η πληροφορία η οποία παρέχεται στο *Δειπνοσοφιστή*, από τον σοφιστή Αθηναίο, ο οποίος αναφέρει ότι στο Θέατρο Διονύσου δίνονταν παραστάσεις με κούκλες. Δυστυχώς δεν έχουμε μαρτυρίες για τα κείμενα των έργων ούτε υπάρχει ειδική αναφορά σε αρχαίους συγγραφείς έργων για κούκλες.

Στη ρωμαϊκή εποχή, πήλινα αγαλματίδια με κινητά μέλη χρησιμοποιήθηκαν από τους ιερείς στους ναούς για να κινήσουν το ενδιαφέρον των πιστών. Οι Ρωμαίοι χρησιμοποίησαν τις κούκλες αυτές σε θρησκευτικές λατρείες, πριν τις χρησιμοποιήσουν σε λαϊκές γιορτές. Μερικές από αυτές βρέθηκαν σε σαρκοφάγους, όπως η περίφημη *pupa - κούκλα* - με κινητά μέλη που ανακαλύφθηκε στον τάφο της νεαρής *Ceregrgia Tryphena*. Τέλος, πολλοί συγγραφείς, μεταξύ των οποίων ο Μάρκος Αυρήλιος και ο Απουλαίος, αναφέρονται σε κούκλες που συμμετείχαν σε παραστάσεις: τα *sigilla* ή τα *lignosae hominum figurae*. Οι κούκλες αυτές είχαν τη δυνατότητα να πραγματοποιούν κινήσεις όπως τα ανθρώπινα όντα με τη βοήθεια του χειριστή τους. Φαίνεται, μάλιστα, ότι ήταν τόσο δημοφιλείς ώστε υπήρχε ένα ολόκληρο ρεπερτόριο με πρωταγωνιστές κυρίως κωμικά πρόσωπα, που προέρχονταν από τις φάρσες των Ατελάνων και που αποτέλεσαν τους πρόγονους της μαριονέτας της Ιταλικής Αναγέννησης.

Στην Αλεξανδρινή εποχή, τον 1^ο μ.Χ αιώνα, ο διάσημος μαθηματικός Ήρων της Αλεξανδρείας, ο οποίος θεωρείται εφευρέτης των αυτομάτων, ομολογεί ότι υπήρχε θέατρο όπου μηχανικές κούκλες αναπαριστούσαν μια ναυμαχία και την καθέλκυση πλοίου. Ο ίδιος ο Ήρων της Αλεξανδρείας, δημιούργησε «αυτόματα» και αγαλματίδια με κίνηση, όπως το άγαλμα του Βάκχου απ' όπου έτρεχε γάλα, κρασί και νερό, ενώ οι Βάκχες χόρευαν γύρω του. Αναφέρεται, επίσης, ότι δημιούργησε και ένα μικρό θέατρο, αυτόματο, του οποίου οι πόρτες έκλειναν ύστερα από κάθε σκηνή και ξανάνοιγαν στην αρχή της επόμενης. Μικρά ειδώλια, βαμμένα, που είχαν τη δυνατότητα να κινούνται, αναπαριστούσαν τις Δαναΐδες, επιδιόρθωναν καράβια και τα έρριχναν στη θάλασσα.

Το ενδιαφέρον για παραστάσεις κούκλας συνεχίστηκε σε όλη τη διάρκεια της Ρωμαϊκής και της Ελληνιστικής εποχής. Ανασκαφές στην Αντινόη, το 1904, αποκάλυψαν ένα ολόκληρο κουκλοθέατρο σε σχήμα караβιού, του 3^{ου} μ.Χ πιθανόν αιώνα, με κούκλες των οποίων το σώμα ήταν κατασκευασμένο από ξύλο και τα πρόσωπα από ελεφαντοστόν. Δεν μπορούμε, όμως, να κάνουμε παρά υποθέσεις για τον χρόνο και τον τόπο προέλευσής τους.

Όταν η Ρώμη κατέρρευσε από τις επιδρομές των βαρβάρων, η τέχνη της μαριονέτας χάνεται και για πολλά χρόνια αγνοούμε την τύχη της. Γίνεται λόγος γι' αυτές μόνο από τον 9^ο αιώνα και μετά, κυρίως, στην υπηρεσία της θρησκείας. Από τα πρώτα χρόνια του Μεσαίωνα, κατά τη διάρκεια παραστάσεων Μυστηρίων στις εκκλησίες ή σε πλατείες μπροστά από εκκλησίες, κούκλες με κινητά μέλη εμφανίζονταν σε ιντερμέδια που παρουσίαζαν επεισόδια από τα Ευαγγέλια ή τη Βίβλο για την τόνωση του θρησκευτικού συναισθήματος και για παραδειγματισμό.

Στη Γαλλία, οι ιερείς χρησιμοποίησαν κούκλες στα Μυστήρια από πολύ ενωρίς οι οποίες, στη συνέχεια, υιοθετήθηκαν στην Αγγλία όπου γνώρισαν μεγάλη ανάπτυξη στον 15^ο αιώνα και 16^ο αιώνα. Συνήθως, οι κούκλες αυτές συνδέονταν με τη Γέννηση και τις «Φάτνες» που από τον Μεσαίωνα εμφανίζονται στην Ευρώπη. Στην κεντρική Ευρώπη και στη Ρωσία

ονομάζονται szorki και η παράδοσή τους εξακολουθεί να είναι ζωντανή ακόμα και σήμερα στην Πολωνία.

Από τον Μεσαίωνα, επίσης, έκαναν την εμφάνισή τους, για να εντυπωσιάσουν το πλήθος κατά τη διάρκεια θρησκευτικών λιτανειών, υπερμεγέθεις δράκοντες, παράδοξα ζώα, γίγαντες. Στη συνέχεια, τα φανταστικά αυτά όντα απέκτησαν μηχανισμούς - μάτια που ανοιγόκλειναν, μασέλες κινητές, στόματα απ' όπου έβγαιναν φωτιές και δόντια απειλητικά - τους οποίους χειρίζονταν από το εσωτερικό επιδέξιοι χειριστές. Η παράδοση συνεχίζεται ακόμη σε πόλεις του Βελγίου και της Βόρειας Γαλλίας.

Παρ' όλη τη μεγάλη δημοτικότητά της, η παρουσία της μαριονέτας στην εκκλησία προκάλεσε συχνά αντιδράσεις. Στη Γαλλία, τον 11^ο αιώνα, ο Αββάς του Cluny τις καταδίκασε ως δείγμα ειδωλολατρίας και ο Πάπας, τον 13^ο αιώνα, εκτόξευσε κατηγορίες εις βάρος τους.

Φαίνεται ότι από την εποχή εκείνη πλανόδιοι χειριστές μαριονέτας περιόδευσαν σε όλη την Ευρώπη για να δώσουν παραστάσεις σε πύργους ή σε πανηγύρια, με μαριονέτες που ονομάζονταν Kobold, δηλαδή κούκλα από κουρέλια. Η πρώτη γκραβούρα με τις μεσαιωνικές αυτές κούκλες - μια μινιατούρα του 12ου αιώνα - παριστάνει δυο αγόρια να χειρίζονται ιππότες με περικεφαλαία και θώρακα πάνω σε τραπέζι.

Υπάρχουν πολλές απόψεις για την προέλευση της λέξης μαριονέτα. Η επικρατέστερη είναι ότι προέρχεται από το όνομα της Παναγίας - Μαρία - η οποία υπό μορφή κούκλας έπαιζε τον σπουδαιότερο ρόλο στα θεάματα που προσέφεραν οι ιερείς τον Μεσαίωνα στο εσωτερικό της εκκλησίας, με αποτέλεσμα η Μαριόν και Μαριότ - μικρή Μαρία στα γαλλικά - να δώσει το όνομά της σε κάθε μορφής κούκλα που εμφανίζεται σε αυτό το είδος θεάτρου.

ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

ΓΑΛΛΙΑ

Είναι γνωστό ότι ο γάμος της Μαρίας των Μεδίκων με τον Ερρίκο τον 4^ο, το 1600, επέτρεψε την είσοδο από την Ιταλία καλλιτεχνών και ηθοποιών που επωφελήθηκαν των περιστάσεων για να αναζητήσουν ένα νέο κοινό στη Γαλλία. Οι πρώτοι μαριονετίστες αναφέρονται το 1660 και ανήκουν πιθανόν σε οικογένεια Ιταλών, τους Briocchi. Ο ιδρυτής της δυναστείας φαίνεται ότι μετέτρεψε το όνομά του σε γαλλικό - Pierre Brioché - που σημαίνει φραντζολάκι. Λέγεται ότι ο Brioché είχε εγκαταστήσει ένα παράπηγμα στην άκρη του Pont Neuf, μιας γέφυρας στον Σηκουάνα, για να «βγάζει δόντια». Δεν γνωρίζουμε, όμως, με ποιο τρόπο μεταπήδησε στο επάγγελμα του μαριονετίστα.

Τα παιδιά του Brioché εγκατέλειψαν το επάγγελμα του «πλανόδιου οδοντιάτρου» και αφιερώθηκαν στο επάγγελμα του μαριονετίστα. Πρωταγωνιστής τους ήταν ο Polichinelle, μια μαριονέτα που μορφολογικά, τουλάχιστον, συνδέεται με τα πρόσωπα της φάρσας των Ατελλάνων, τον Maccus και τον Madaccus του οποίου διακριτικό γνώρισμα ήταν η καμπούρα.

Η επιτυχία και η φήμη τους ήταν τόση που ο Jean Brioché, γιος του Pierre, προσκλήθηκε στην Αυλή του Λουδοβίκου του 14^{ου} στο Saint-Germain-en-Laye για να δώσει μια σειρά από παραστάσεις για τα Παιδιά της Γαλλίας,

όπως λέγονταν οι γιοι του Βασιλιά, ο οποίος μάλιστα ζήτησε από τον Colbert να βρεθεί ο κατάλληλος χώρος για την εγκατάστασή τους.

Η νεοσύστατη, τότε, Comédie Française επέτυχε την απαγόρευση θεαμάτων πλανοδίων ηθοποιών που από την περίοδο των αναταραχών της Σφενδόνης έκαναν την εμφάνισή τους στο Παρίσι, δίνοντας παραστάσεις μπροστά σε λαϊκό κοινό περαστικών που αναζητούσε φθηνές διασκεδάσεις. Το γεγονός αυτό άφησε το πεδίο ελεύθερο στους μαριονετίστες, οι οποίοι ανενόχλητοι συνέχισαν να δίνουν παραστάσεις. Τα ονόματα ορισμένων από αυτούς διασώθηκαν, όχι όμως και τα κείμενα των έργων τους.

Παρά τις αντιδράσεις της εκκλησίας που επιθυμούσε την απαγόρευση των παραστάσεων αυτών γιατί τις θεωρούσε αντίθετες προς την ηθική και τη θρησκεία, οι μαριονέτες αντιστάθηκαν και κέρδισαν την προσοχή του κοινού το οποίο τις υπεραγαπούσε διότι τολμούσαν να εκφράσουν δυνατά σκέψεις και παράπονα του λαού για την εξουσία. Με την πάροδο του χρόνου, τελειοποιήθηκαν και έπαιζαν έργα που συνοδεύονταν από μουσική, συχνά μάλιστα μουσική όπερας, από φαντασμαγορικά εφέ και περίτεχνες σκηνικές μηχανές. Τα θεάματα μαριονέτας ήταν τόσο δημοφιλή που η Όπερα ζήτησε την απαγόρευσή τους γιατί αποτελούσαν ισχυρούς ανταγωνιστές της. Τελικά, ο κανονισμός που ίσχυσε από το 1720 επέτρεπε παραστάσεις θεάτρου μαριονέτας, με την προϋπόθεση ότι τα «πρόσωπα» δεν θα υπερέβαιναν τα έξι ή τα επτά και ότι θα χρησιμοποιούσαν τη φωνή του χειριστή τους που θα ήταν παραμορφωμένη.

Τα θεάματα για μαριονέτες μεταφέρθηκαν στα σαλόνια των ευγενών, οι οποίοι δημιούργησαν μικρά θέατρα για τη διασκέδαση των προσκεκλημένων τους. Από τα πλέον δημοφιλή σαλόνια που διέθεταν κουκλοθέατρο ήταν του Δούκα της Guise και της Δούκισσας του Maine.

Στη μόδα έγιναν, επίσης, εκείνη την εποχή τα Pantins - νευρόσπαστα - που ενώ στην αρχή προορίζονταν για τη διασκέδαση των παιδιών στη συνέχεια ανέλαβαν να διασκεδάσουν κοινό ενηλίκων. Τα pantins ήταν φιγούρες από χαρτόνι των οποίων τα μέλη του σώματος ήταν συνδεδεμένα με κλωστές ώστε να έχουν τη δυνατότητα να κινούνται. Οι μικρές αυτές φιγούρες παρουσίαζαν τον Scaramouche, τον Αρλεκίνο, βοσκούς και βοσκοπούλες, πρόσωπα δημοφιλή στο θέατρο εκείνης της εποχής. Πολλά από τα pantins ήταν ζωγραφισμένα από γνωστούς ζωγράφους και η τιμή τους ήταν πολύ υψηλή.

Το 1784, έκανε την εμφάνισή του στο Παρίσι το θέατρο του Séraphin. Ο Séraphin ανήκε σε οικογένεια πλανοδίων μαριονοπαιχτών που διέσχιζαν τη Γερμανία, την Ιταλία και τη Γαλλία. Στα είκοσι τρία του χρόνια, αποφάσισε να δημιουργήσει ένα θέατρο αφιερωμένο στις «κινέζικες σκιές» - ombres chinoises - και εγκαταστάθηκε στην αρχή στις Βερσαλλίες και στη συνέχεια στο Παρίσι. Παρουσίαζε εντυπωσιακά θεάματα που έγιναν πολύ γρήγορα στη μόδα με αποτέλεσμα πολλοί πλανοδίοι πωλητές να πουλούν φιγούρες θεάτρου σκιών συνοδευόμενες από σκηνικά που επέτρεπαν να δοθεί ολόκληρη παράσταση.

Ο Séraphin, κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης, παρουσίασε έργα, όπως *Η Πτώση από τον Θρόνο*, που είχαν σχέση με τα γεγονότα και κολάκευαν τους επαναστάτες. Πολλοί προσπάθησαν να τον μιμηθούν, χωρίς όμως να έχουν την ικανότητά του, με αποτέλεσμα κάποιοι από αυτούς να πληρώσουν με τη ζωή τους την τόλμη τους, όπως ο κουκλοπαίχτης που

παρουσίασε την ιστορία της Charlotte Gordet με κούκλες που φώναζαν «θάνατος στον Marat».

Και ενώ στο επαναστατημένο Παρίσι τα θέατρα αυτού του τύπου πολλαπλασιάζονταν, στη Λυών έκανε την εμφάνισή της μια από τις πλέον διάσημες φιγούρες του θεάτρου μαριονέτας, ο Guignol. Εκείνη, επίσης, την εποχή εμφανίζονται και σε άλλες πόλεις της Γαλλίας παρόμοιοι ήρωες, όπως ο Lafleur στην Amiens και ο Barbizier στη Besançon.

Τον 19^ο αιώνα, θα επικρατήσουν δυο τάσεις στη Γαλλία, το λαϊκό θέαμα που παρουσίαζαν πλανόδιοι μαριονοπαίχτες και οι παραστάσεις σε κοσμικά σαλόνια με έργα συνήθως λογοτεχνικά που απευθύνονταν σε ένα κλειστό κοινό, μια πνευματική ελίτ. Οι πλανόδιοι κουκλοπαίχτες θα οργώσουν κυριολεκτικά τη χώρα, δίνοντας παραστάσεις με έργα που «δανείζονταν» από θεατρικά έργα της παρισινής σκηνής, προσθέτοντας ήρωες και επεισόδια της αρεσκείας τους. Οι περισσότερες από αυτές τις παραστάσεις αντί για μουσική χρησιμοποιούσαν λατέρνα ή ακορντεόν, ενώ ο Polichinelle εκτελούσε χρέη παρουσιαστή, παρουσίαζε τον θίασο και καλούσε το κοινό να παρακολουθήσει την παράσταση.

Ένας τους καλλιτέχνες της εποχής, ο Maurice Sand, γιος της George Sand, γοητευμένος από τις μαριονέτες δημιούργησε το *Θέατρο των Φίλων* στο εξοχικό σπίτι τους, στο Nohan. Πάνω από τριάντα χρόνια, ο Sand παρουσίασε σε φίλους της μητέρας του αλλά και προσωπικούς του φίλους παραστάσεις με γαντόκουκλα των οποίων ήταν συχνά ο ίδιος συγγραφέας των κειμένων, κατασκευαστής της κούκλας, διακοσμητής, σκηνοθέτης και χειριστής. Η George Sand δημιουργούσε τα κουστούμια και διάσημοι καλλιτέχνες παρακολουθούσαν τις παραστάσεις, όπως ο Delacroix, ενώ ο List και ο Chopin έπαιζαν πιάνο.

Από το 1888 μέχρι το 1892, εμφανίζεται και το *Μικρό Θέατρο των Μαριονετών* του Henri Signoret του οποίου αισθητική ήταν επηρεασμένη από τους Συμβολιστές. Ο δημιουργός αυτού του θεάτρου βρήκε νέες λύσεις για την κίνηση της κούκλας. Χρησιμοποίησε κούκλες που έφθαναν τα 80 εκατοστά, με ειδικό μηχανισμό από μοχλούς, που βρισκόταν στη βάση τους και καθόριζε τις κινήσεις τους. Αυτός ο τρόπος επέτρεπε στις μαριονέτες κινήσεις αργές, με αυστηρότητα ιερατική και απόλυτα προσαρμοσμένες στα έργα που επέλεγε. Μερικά από τα έργα που παρουσίασε ήταν *Ο Αυστηρός Φύλακας* του Θερβάντες, *Οι Όρνιθες* του Αριστοφάνη, *Η Τρικυμία* του Σαίξπηρ, βιβλικοί, χριστιανικοί ή ινδικοί μύθοι. Η παράσταση, μάλιστα, της *Τρικυμίας* είχε μεγάλη επιτυχία. Πολλοί καλοί ηθοποιοί δάνεισαν τη φωνή τους στις μαριονέτες του Henri Signoret, ενώ εξαιρετικοί ζωγράφοι, όπως ο Mayol, συνέβαλαν στη δημιουργία ενός θεάτρου αξιώσεων που κατέλυε τον μύθο ότι το θέατρο μαριονέτας ήταν αποκλειστικά για παιδιά.

Την ίδια εποχή, το Θέατρο Σκιών που είχε εγκατασταθεί στο καμπαρέ του *Μαύρου Γάτου* (*Le Chat Noir*) έδινε θεάματα ενδιαφέρουσας αισθητικής χρησιμοποιώντας φιγούρες επίπεδες, με μόνα χρώματα το λευκό και το μαύρο που διέθεταν στυλιζαρισμένη κίνηση.

Οι μαριονέτες του Henri Signoret και το Θέατρο Σκιών του *Μαύρου Γάτου* θα επηρεάσουν τον ιδρυτή του Θεάτρου Ουεντ Λυζνέ-Ροε, ο οποίος θα εμπνευσθεί από τα μέσα που χρησιμοποιούσαν οι μαριονετίστες για τις σκηνοθεσίες του. Στις παραστάσεις του, άλλωστε, είχε και τη συμπαράσταση των φίλων του, των Nabis. Οι μαριονέτες του Θεάτρου των Pantins, που δημιουργήθηκε από τους Nabis, ήταν φτιαγμένες από τους Bonnard, Vuillard,

Roussel και Ranson που εκείνη την εποχή ήταν άσημοι ζωγράφοι. Σε αυτές συμμετείχε και ο Jarry ο οποίος κινούσε τα νήματα, ενώ ο Terrasse συνόδευε στο πιάνο.

Το ενδιαφέρον του Jarry για τις μαριονέτες ξεκίνησε πολύ ενωρίς, από τα μαθητικά του χρόνια. Το 1890, παρουσίασε τους *Πολωνούς* - πρώτη εκδοχή του *Ubu Τύραννος* - με τους φίλους του, ενώ η πρώτη του *Ubu Κερατάς* δόθηκε με μαριονέτες που κατασκεύασε ο ίδιος. Τέλος, το 1906, με τη βοήθεια των φίλων του Nabis θα δώσει μια διασκευή του *Ubu Τύραννος* για γαντόκουκλες με τίτλο *Ο Ubu στον Λόφο (Ubu sur la Butte)*.

Στα θεωρητικά κείμενά του, ο Jarry φαίνεται ότι ενδιαφέρεται να συνδυάσει μαριονέτα και θέατρο ενηλίκων ή ακόμα καλύτερα να εμβολιάσει το συμβατικό θέατρο με τις τεχνικές του θεάτρου μαριονέτας. Στον *Πρόλογο* της παράστασης του *Ubu Τύραννος* επιμένει στη στυλιζαρισμένη κίνηση των ηθοποιών που θα τους μετέβαλλε σε μαριονέτες. Υπάρχουν, βέβαια, και άλλοι λόγοι που εξηγούν την προτίμηση του Jarry για τις μαριονέτες. Αντιμέτωπος με πρακτικά θέματα, είχε αντιληφθεί ότι το θέατρο δεν μπορούσε να πραγματοποιήσει τις αναζητήσεις του και ότι οι ηθοποιοί δεν ήθελαν ή δεν μπορούσαν να ταυτισθούν με τις ιδέες του. Αντίθετα, το θέατρο των μαριονετών στο οποίο ήταν ο ίδιος ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας δεν μπορούσε να τον προδώσει. Επίσης, ο Jarry είχε αδυναμία στις μαριονέτες γιατί του επέτρεπαν να πραγματοποιεί τις πλέον φανταστικές καταστάσεις όπως τις οραματιζόταν αλλά και μην κάνει μεγάλα έξοδα που να ανεβάζουν το κόστος της παράστασης.

Αναμφισβήτητα οι αναζητήσεις των καλλιτεχνών της τότε γαλλικής πρωτοπορείας ήταν περιορισμένες και απευθύνονταν στο πολύ περιορισμένο κοινό της καλλιτεχνικής ελίτ της εποχής. Όσον αφορά το λαϊκό κουκλοθέατρο, το ενδιαφέρον του κοινού, από τις αρχές του 20ου αιώνα, γνώρισε μεγάλη κάμψη. Αυτό κυρίως οφειλόταν στην παρουσία του κινηματογράφου. Το θέατρο μαριονέτας περιόρισε τη δράση του κυρίως σε θεάματα για παιδιά σε υπαίθριους χώρους, ενώ ορισμένοι μαριονετίστες, όπως οι *Waltons*, κατέφυγαν στο μιούζικ χωλ για να παρουσιάσουν τα νούμερά τους. Κυριότεροι ήρωές τους ήταν ο *Guignol* και ο *Polichinelle* ενώ τα θέματά τους ήταν παιδικά και αφελή.

GUIGNOL

Ο *Guignol* γεννήθηκε στη Γαλλία, στην περιοχή της Λυών, τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Ο δημιουργός του, ο *Laurent Mourguet*, ήταν άνεργος, διότι το εργαστήριο παραγωγής μεταξωτών όπου εργαζόταν τον απέλυσε παραμονές της Επανάστασης, μια περίοδο μεγάλης κρίσης για τη μεταξοβιομηχανία. Αναγκάστηκε, τότε, να κάνει διάφορα επαγγέλματα και με τα χρήματα που κέρδισε έγινε πλανόδιος πωλητής. Αυτό τον ανάγκασε να εγκαταλείψει την Λυών και να μετακινείται συνεχώς από τη μια περιοχή στην άλλη πουλώντας τηνπραμάτεια του. Το 1797, έγινε πλανόδιος οδοντίατρος ενώ συγχρόνως πουλούσε γιατροσόφια και φάρμακα. Για να προσελκύσει το πλήθος, χρησιμοποιούσε μια μαριονέτα, τον *Polichinelle*, που ήταν γνωστός στη Λυών εξ αιτίας της πολύ σημαντικής κοινότητας Ιταλών που υπήρχε στην πόλη.

Έτσι, δίπλα στην καρέκλα του πλανόδιου οδοντίατρου παρουσιάζε μικρά σκετς τα οποία είχαν μεγάλη επιτυχία. Πολύ σύντομα, προσέλαβε και συνέταιρο τον *Père Thomas* που ήταν συγχρόνως ηθοποιός, αυτοσχεδιαστής, συνθέτης σατιρικών στίχων και βιολονίστας. Αυτός παρέμενε έξω από το

κουκλοθέατρο και «μιλούσε» με τον Polichinelle. Η συνεργασία αυτή διήρκεσε ελάχιστα γιατί ο Père Thomas είχε αδυναμία στο κρασί. Ο Mourguet τον έδιωξε, αλλά αντικατέστησε την παρουσία του με μια κούκλα που του έμοιαζε, τον Gnafron, η οποία σύμφωνα με τους ιστορικούς της μαριονέτας προηγείται του Guignol στη σειρά δημιουργίας. Ο Gnafron είχε κόκκινη μύτη, ήταν αξύριστος, τα μαλλιά του ήταν κακοχτενισμένα και του έλειπαν δόντια.

Στη συνέχεια, ο Mourguet προσέθεσε στο θέατρό του ένα νέο πρόσωπο που αυτή τη φορά του έμοιαζε. Είχε στρογγυλό πρόσωπο, μικρή ανασηκωτή μύτη, λακκάκια στα μάγουλα και ένα στόμα πάντα γελαστό. Φορούσε το κουστούμι των *caputs* – των εργατών μεταξιού της εποχής - με ένα μαντήλι στο λαιμό. Η νέα αυτή κούκλα ήταν ο Guignol. Η προέλευση του ονόματος προκάλεσε πολλές συζητήσεις. Πιθανόν να ανήκει σε υπαρκτό πρόσωπο ή να προέρχεται από την έκφραση *c' est guignolant* - που στη λυονέζικη αργκό σημαίνει είναι αστείο - ή ακόμα από τη γκίνια, την έλλειψη τύχης δηλαδή. Πολλοί, επίσης, υποστηρίζουν ότι προέρχεται από την Ιταλική πόλη Ghignolo, τόπο καταγωγής πολλών εργατών μεταξοβιομηχανίας και φίλων του Mourguet ή, τέλος, από την κωμωδία *Nitouche* και *Guignolet* που παρουσιάστηκε εκείνη την εποχή. Κανείς δεν μπορεί να επιβεβαιώσει τη μια ή την άλλη εκδοχή.

Το νέο αυτό πρόσωπο είχε όλα τα χαρακτηριστικά του εργάτη μεταξοβιομηχανίας, τη ζωντάνια, τις εκφράσεις, τη γλώσσα. Έγινε δεκτός με ενθουσιασμό και υιοθετήθηκε, αμέσως, από τους περαστικούς που συνωστίζονταν μπροστά στο κουκλοθέατρο του Mourguet για να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του. Ο ρόλος του Polichinelle περιορίστηκε σε ρόλο παρουσιαστή, ενώ του Guignol, που έγινε γαντόκουκλα, απέκτησε όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Επιπλέον, εντάχθηκε σε συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο: απέκτησε σύζυγο, φίλους, εργοδότη και πολλά οικονομικά προβλήματα. Είχε, επίσης, το αμίμητο λυονέζικο *accent* που ασκούσε ιδιαίτερη γοητεία στο κοινό του.

Σε λίγο ένας χειριστής δεν ήταν αρκετός για να παρουσιαστούν τα έργα που είχε δημιουργήσει ο Mourguet. Γι' αυτό έμαθε της τέχνη του στα παιδιά του και, από το 1820, συνεργάστηκε με τον γιο του Etienne, την κόρη του Rose και τον γαμβρό του. Εκτός από τις παραστάσεις τους στο σταθερό θέατρό τους, στην παλιά πόλη της Λυών, έκαναν περιοδείες σε όλη την περιοχή. Ο θίασος τους αποκτούσε όλο και μεγαλύτερο κοινό και το ρεπερτόριό του εμπλουτιζόταν από χρόνο σε χρόνο. Όταν ο Mourguet αποσύρθηκε, το 1840, το έργο του συνεχίστηκε από τα παιδιά του και τα εγγόνια του.

Ο Mourguet αυτοσχεδίαζε. Στα σενάρια του χρησιμοποιούσε, συνήθως, αποσπάσματα γνωστών έργων από τα οποία διατηρούσε ό,τι τον ενδιέφερε. Τα κείμενα άλλαζαν συνεχώς και ελάχιστα τον απασχολούσε να κατοχυρώσει την πατρότητα των έργων του τα οποία, δυστυχώς, θα αρχίσουν να καταγράφονται μόνο από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα.

Τα έργα του Mourguet ήταν πάντα κωμικά και η υπόθεση χωρίς ιδιαίτερη πρωτοτυπία. Συναντούμε σε αυτά όλες τις κλασικές μεθόδους που χρησιμοποιούσε η φαρσοκωμωδία: επαναλήψεις, παρεξηγήσεις, ξυλοκοπήματα, σχηματικά πρόσωπα, στοιχειώδη ψυχολογία και αστάθεια χαρακτήρων. Βασικοί ήρωες του θεάτρου του ήταν ο Guignol, ο Gnafron και η Madelon. Ο Guignol δεν είχε πάντα σταθερή ηλικία, αφού άλλοτε ήταν νεαρό αγόρι και άλλοτε νέος άνδρας. Ο Gnafron ήταν μεγαλύτερός του και

συχνά παντρεμένος. Στα πρώτα έργα ήταν αχώριστοι, όμως οι σχέσεις τους δεν ήταν πάντα καλές. Όσο για τη Madelon αυτή ήταν άλλοτε κόρη του Gnafron, και αρραβωνιασμένη με τον Guignol, και άλλοτε γυναίκα του Guignol.

Ο Guignol μέχρι και σήμερα είναι η ενσάρκωση του επαναστατικού πνεύματος των canuts. Πολλοί από τους ερευνητές του Guignol τον θεωρούν επαναστάτη, γιατί συχνά διαμαρτύρεται και αμφισβητεί. Τον εκμεταλλεύονται οι κακοί πλούσιοι που όμως δεν παραμένουν ατιμώρητοι. Αν και ασκεί πολλά και διαφορετικά επαγγέλματα, τις περισσότερες φορές είναι υπηρέτης, επάγγελμα που τον κάνει συμπαθητικό, ενώ συγχρόνως του επιτρέπει να συμμετέχει σε ένα μεγάλο αριθμό κωμικών καταστάσεων. Συχνά κάνει τον βλάκα με αποτέλεσμα να επιτυγχάνει πιο εύκολα τον στόχο του και να αποσπά χρήματα γιατί τα έχει πραγματικά ανάγκη. Αν και φτωχός, είναι γενναιοδωρός, όχι τόσο σε χρήματα, όσο σε ανθρώπινα αισθήματα αφού βοηθά πρόθυμα όλους όσους τον έχουν ανάγκη και προσπαθεί να αποδώσει δικαιοσύνη με τον δικό του τρόπο. Στον Guignol αρέσει πολύ η διασκέδαση, το κρασί, αν και δεν μεθά όπως ο Gnafron. Το ποτό επιτρέπει στο θέατρο μαριονέτας κωμικά εφέ - παιχνίδι με τα μπουκάλια, πτώσεις, συγκρούσεις- που προκαλούν το γέλιο.

Ο Guignol είναι συνδεδεμένος με το ραβδί του που δανείζεται από τον Αρλεκίνο ή τον Polichinelle. Τα περισσότερα έργα περιέχουν και μια σκηνή βίας, όπως συμβαίνει συχνά στο λαϊκό θέατρο, όπου το ξύλο αποτελεί ένα μοναδικό μέσο για να λύνονται πολύπλοκες καταστάσεις, προκαλώντας συγχρόνως το γέλιο. Αξίζει να τονισθεί, ότι το κοινό του Guignol ήταν ενήλικες και στα κείμενά του η επικαιρότητα ήταν πάντα παρούσα.

Η οικογένεια Mouguet συνέχισε την παράδοση μέχρι σήμερα με τον ίδιο ενθουσιασμό. Όμως, ο ήρωάς τους υπήρξε θύμα της επιτυχίας του. Ο Guignol πέρασε σε χέρια χειριστών που διασκέδαζαν παιδιά και έγινε συνώνυμο της μαριονέτας, αν και αποτελεί μια μόνο μορφή γαντόκουκλας. Η ψυχολογία του και τα θέματα των έργων όπου πρωταγωνιστούσε υπεραπλουστεύθηκαν για να γίνουν προσιτά στο παιδικό κοινό που το παρακολουθούσε. Έχασε ακόμη την αθωότητά του, την συμπαθητική πλευρά του, την ειλικρίνεια και την καλοπροαίρετη πονηριά του. Παρ' όλα αυτά εξακολουθεί ακόμα να αποτελεί μια νοσταλγική ανάμνηση της παιδικής ηλικίας για τους μεγάλους και μια διασκέδαση για τα μικρά παιδιά σε κήπους και σε λαϊκά θεάματα.

ΑΓΓΛΙΑ

Οι κούκλες ήταν γνωστές στην Αγγλία από τον 14^ο αιώνα. Υπάρχουν ενδείξεις ότι στη γαλλόφωνη νορμανδική αυλή υπήρχαν θεάματα κούκλας με jongleurs. Και οι ιερείς χρησιμοποίησαν, επίσης, την κούκλα στην εκκλησία, όπου παίζονταν κύκλοι έργων - Μυστήρια - με θρησκευτικά θέματα. Με την έξοδό τους από τους ναούς, στον δρόμο, οι πρώτοι μαριονετίστες παρουσίασαν, σε ένα λαϊκό κοινό, έργα ειδικά διαμορφωμένα για τις συνθήκες της πλανόδιας παράστασης, η οποία συνέχιζε τα θέματα και τα πρόσωπα των Μυστηρίων. Στη συνέχεια, όπως συνέβη-άλλωστε και στην υπόλοιπη Ευρώπη, τα λαϊκού περιεχομένου θεάματα άρχισαν να παίρνουν μια όλο και πιο σημαντική θέση στο ρεπερτόριό τους με αποτέλεσμα στο τέλος του 15^{ου} αιώνα, να εμφανιστεί μια νέα μορφή θεάτρου, τα moralities.

Τα moralities ήταν ηθικοπλαστικού περιεχομένου θέματα που παρουσίαζαν επί σκηνής την προσωποποίηση αρετών και ελαττωμάτων, την Κακία, την Ηδονή, τη Λαιμαργία κλπ. Ένας από τους ήρωες τους, ο Old Vice (Γέρο-Βίτσιο) που ήταν συναίρεση όλων των ελαττωμάτων του ανθρώπου, θα αποτελέσει πρότυπο για τη δημιουργία χαρακτήρων μαριονέτας. Το φαινόμενο της συναίρεσης ήταν άλλωστε αναγκαίο στο θέατρο μαριονέτας για να μπορέσει μια παράσταση να στηθεί από περιορισμένο αριθμό ερμηνευτών, πολλές φορές μάλιστα από έναν και μόνο. Αυτή η συνήθεια που προήλθε από οικονομικές ανάγκες, αποτέλεσε κανόνα τόσο στην Αγγλία όσο και σε όλη την Ευρώπη. Τα αρχεία της αστυνομίας της εποχής είναι γεμάτα από αιτήσεις αδείας θιασαρχών οι οποίοι μη μπορώντας να αντιμετωπίσουν τα έξοδα του θεάτρου ηθοποιών κατέφευγαν στις κούκλες που στοίχιζαν πολύ λιγότερο. Οι παραστάσεις κούκλας, εκείνη την εποχή, στην Αγγλία, ονομάζονταν *motions* και οι χειριστές *motion men*. Τα θέματά τους ήταν παρμένα από την Βίβλο, συνήθως, ενώ υπήρχαν και κάποιοι υπαινιγμοί για σύγχρονες ή τοπικές υποθέσεις, μάχες, καταστροφές. Οι αναχρονισμοί ήταν πολύ συχνοί: για παράδειγμα, ο Ιούλιος Καίσαρας μαχόταν με τους μαριονοπαίχτες.

Από το 1573, οι Ιταλικές μαριονέτες εισβάλλουν στην Αγγλία. Σε διάταγμα του Λόρδου-Δημάρχου του Λονδίνου γίνεται αναφορά για την άδεια εγκατάστασής τους στο City «όπως συνέβαινε και στο παρελθόν», που σημαίνει ότι το κουκλοθέατρο ήταν διαδεδομένο στο αγγλικό κοινό πολύ ενωρίτερα. Σε έργο του Ben Jonson, το 1609, υπάρχει μαρτυρία ότι οι γαλλικές μαριονέτες προκαλούσαν ποικίλες αντιδράσεις. Μια σκηνή του έργου του *The Bartolomew fair* περιλαμβάνει παράσταση μαριονέτας με τίτλο *Η αρχαία και σύγχρονη Ιστορία της Ηρούς και του Λεάνδρου*, η οποία προκαλεί τη διαμαρτυρία ενός θεατή και την απολογία του μαριονοπαίχτη. Η ένθετη αυτή παράσταση διέθετε επεισόδια πλούσια σε βωμολοχίες. Περιείχε επίσης ανακρίβειες και αναχρονισμούς: ο Λεάνδρος, για παράδειγμα, αντί να διασχίσει τον Ελλησποντο κολυμπώντας, τον διασχίζει κωπηλατώντας.

Σε άλλο έργο του Ben Jonson, *The Cynthia's Revel* μια ηρωίδα αναφέρει: «Αν ήμουν παντρεμένη με ευγενή θα μ' άρεσε να έχω ένα μεγάλο σπίτι και να πηγαίνω στην πόλη τις γιορτινές μέρες για να βλέπω κουκλοθέατρο.»

Το 1642, με το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου, τα θέατρα στην Αγγλία έκλεισαν. Όμως οι παραστάσεις κουκλοθέατρου δεν απαγορεύτηκαν. Αυτό συνέβαλλε στη μεγάλη διάδοση και στη δημοτικότητά του κατά την περίοδο της Δημοκρατίας. Όταν ο Κάρολος ο 2^{ος} επέστρεψε στην Αγγλία, το 1660, πολλοί διασκεδαστές από την ηπειρωτική Ευρώπη τον ακολούθησαν. Έφεραν μαζί τους μια μαριονέτα, τον Polichinelle, που βασιζόταν στον Ιταλό Pulchinella. Από αυτόν θα γεννηθεί ο Punch, που απομακρύνεται γρήγορα από τον Γάλλο και Ιταλό πρόγονό του για να αποκτήσει καθαρά αγγλικά χαρακτηριστικά.

PUNCH και JUDY

Η ακριβής ημερομηνία και ο τόπος γέννησης του Punch είναι γνωστά: 9 Μαΐου 1662, στο Covent Garden, στο Λονδίνο, σύμφωνα με μαρτυρία που περιέχεται στο Ημερολόγιο του Άγγλου συγγραφέα Samuel Pepys. Για τον εορτασμό των 300 χρόνων από τη γέννηση του Punch έγινε το 1962 μια πολύ μεγάλη γιορτή στο Λονδίνο, στον Καθεδρικό Ναό του Αγίου Παύλου. Σαράντα κουκλοπαίχτες από την Μεγάλη Βρετανία συγκεντρώθηκαν στη λειτουργία

που τελέστηκε και στη συνέχεια έδωσαν παραστάσεις έξω από την εκκλησία. Το γεγονός αυτό συνεχίζει να εορτάζεται στην Αγγλία με παραστάσεις κούκλας από όλη την Μεγάλη Βρετανία και από τον υπόλοιπο κόσμο μέσα και έξω από την εκκλησία. Τη Θεία Λειτουργία που προηγείται των παραστάσεων την παρακολουθούν κουκλοπαίχτες κρατώντας στα χέρια τις κούκλες τους.

Πατέρας του πρώτου Punch θεωρείται ο Ιταλός signor Pietro Gimonde, από την Μπολόνια που επονομαζόταν signor Bologna alias Polichinella. Είχε έρθει στο Λονδίνο, την περίοδο της Restauration (Παλινόρθωσης) και της απελευθέρωσης των νόμων εναντίον του θεάτρου που είχε θεσπίσει ο Cromwell, αν και οι νόμοι αυτοί δεν έθιγαν το θέατρο κούκλας. Ο signor Gimonde χρησιμοποιούσε μαριονέτες με νήματα – fantoccini - των οποίων η τελειότητα, σε αντίθεση με τις γαντόκουκλες, είχε δημιουργήσει αίσθηση στην Ευρώπη και είχε κάνει διάσημους τους Ιταλούς μαριονετίστες. Η επιτυχία της παράστασής του στο Covent Garden ήταν πολύ μεγάλη με αποτέλεσμα να προσκληθεί στο παλάτι και να παίξει μπροστά στον Κάρολο τον 2^ο.

Αυτό που εκπλήσσει είναι η μεγάλη δημοτικότητα που γνώρισε από την αρχή ο ήρωας του signor Gimonde. Μέσα σε μερικά χρόνια θα διαδραματίσει τον πρώτο ρόλο στα λαϊκά θεάματα. Θα καταφέρει, μάλιστα, να εκθρονίσει από την προτίμηση του κοινού τον Old Vice, πρωταγωνιστικό πρόσωπο των moralities, και να πάρει τη θέση του.

Τα επόμενα χρόνια, ο Pulchinella του signor Gimonde θα συντομεύσει το όνομά του σε Punch, θα γίνει γαντόκουκλα και θα υιοθετήσει αγγλικές συνήθειες. Βέβαια, υπάρχουν και αντίθετες απόψεις για το όνομα του Punch. Σύμφωνα με τον Γάλλο ιστορικό μαριονέτας Magnin, το όνομά του προέρχεται από την Περσία, όπου συναντάται ο ήρωας Penj (που προέρχεται με τη σειρά του από τον Panchoua του Ινδουιστάν) ο οποίος είχε και αυτός ξυρισμένο κεφάλι και διπλή καμπούρα. Ο Magnin υποστηρίζει ότι το Penj που στα περσικά σημαίνει πέντε έδωσε και τη λέξη punch, το κοκτέιλ, που προέρχεται από την ανάμειξη πέντε ποτών.

Αυτές οι προτάσεις, όμως, δεν πρέπει να μας απομακρύνουν από την προέλευση του Punch από τον Pulchinella. Ο Punch θα πρέπει να θεωρηθεί ο αυθεντικός απόγονός του, όχι μόνο όσον αφορά την εμφάνισή του αλλά και όσον αφορά τα έργα που τον συνοδεύουν τα οποία διαθέτουν την ίδια δυναμική με αυτήν του διασήμου προγόνου του.

Η μεικτή προέλευση του Punch - από την Ευρώπη και την Αγγλία - σφράγισε όχι μόνο τα σωματικά αλλά και τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του. Η εμφάνισή του, το πρόσωπό του, η σιλουέτα του, θυμίζουν τον Polichinelle. Είναι δύσμορφος, με καμπούρα και γαμψή μύτη, όπως και αυτός, αν και από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, ο Punch έγινε τυπικά Άγγλος. Όμως, μόνο η ενδυμασία του άλλαξε, ανάλογα με τις διαθέσεις του μαριονοπαίχτη. Συχνά μάλιστα φορούσε το τρίκωχο καπέλο των Άγγλων ναυτικών.

Από τον 18^ο αιώνα, κύριο χαρακτηριστικό του είναι η κακία, ενώ στις πράξεις του κυριαρχεί το παράλογο. Ο Punch προσπαθεί να αποφύγει τις αρχές και διαπράττει συνεχή εγκλήματα. Στα περισσότερα επεισόδια που πρωταγωνιστεί, βλέπουμε να αναμειγνύεται η εξυπνάδα του Polichinelle και ο κωμικός παραλογισμός του ελισαβετιανού κλόουν.

Στον Punch ανακαλύπτουμε, επίσης, πολλά από τα στοιχεία τα οποία ήταν ήδη χαρακτηριστικά του Old Vice: υποκρισία, βιαιότητα, κακία αναίτιολογητη, σεξουαλικότητα. Στις πρώτες παραστάσεις, τα βασικά θέματα

των έργων αποτελούσαν η τιμωρία, η ανηθικότητα, τα εγκλήματα, ενώ υπήρχε πολύ συχνά ένα ηθικό δίδαγμα στο τέλος. Ο Punch θριάμβευε επί του Διαβόλου και του Old Vice, που αντιπροσώπευε το Κακό, και που στο τέλος μεταφερόταν στην Κόλαση στην πλάτη του Διαβόλου. Όμως, τα διδάγματα παραχώρησαν σταδιακά τη θέση τους στο κωμικό στοιχείο, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν με την πάροδο του χρόνου καινούργιοι τύποι, όπως ο Αγροίκος και ο Κλόουν. Ο χαρακτήρας του Αγροίκου θα εξατομικευτεί στη συνέχεια σε πρόσωπα του λαού, όπως ο Ταβερνιάρης, ο Ξυλοκόπος, ο Μυλωνάς, ο Χωριάτης, ο χωριάτης που γίνεται Υπηρέτης κλπ. Αυτή η αυτονόμηση θα προκαλέσει την εμφάνιση της λαϊκής τάξης απ' όπου θα γεννηθεί μια σάτιρα περισσότερο ρεαλιστική και πιο επιθετική, η οποία θα πάρει στη συνέχεια τον χαρακτήρα κοινωνικών διεκδικήσεων. Συγχρόνως, θα αναπτυχθούν αντιθετικοί τύποι - ο αφελής και ο υποκριτής, ο γενναίος και ο φοβητσιάρης - αλλά και αντιθετικές καταστάσεις. Το φαρσικό στοιχείο γίνεται πιο έντονο με λέξεις και κινήσεις χυδαίες, ξυλοκοπήματα, επαναλήψεις. Συγχρόνως, αναπτύσσεται και ένας νέος τύπος σκηνών που αναζητούν τη συνενοχή του κοινού.

Αν και μερικά χαρακτηριστικά του Polichinelle παραμένουν ευδιάκριτα στον Punch, τα άλλα πρόσωπα του έργου έχουν αγγλική καταγωγή, τα περισσότερα μάλιστα προέρχονται από τις moralities. Η Judy, η σύζυγος του Punch, αντικαθιστά τη Joan - που κάνει την εμφάνισή της το 1688 - από τον 19^ο αιώνα. Το Joan ήταν το πιο κοινό όνομα στα λαϊκά στρώματα. Στο θέατρο ήταν το όνομα των υπηρετριών ή των γυναικών του λαού. Η Judy αναλαμβάνει να παίξει τον ρόλο της μέγαιρας του χειρίζεται με δεξιοτεχνία την αφέλεια του συζύγου της. Συχνά, αντιπροσωπεύει τη λαγνεία, ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, που αποτελεί επιβίωση των moralities. Αργότερα όμως, η λαγνεία θα γίνει κύριο χαρακτηριστικό των αγροίκων και των κλόουν. Στα έργα υπάρχει συχνά και το φάντασμα της Judy που εμφανίζεται από το 1823 και μετά σε όλες τις παραλλαγές του κουκλοθέατρου. Αντιπροσωπεύει έναν *deus ex machina* και επεμβαίνει σε στιγμές θαυμάτων που αντί για σεβασμό και κατάνυξη προκαλούν γέλιο. Ένα άλλο σταθερό πρόσωπο στο αγγλικό κουκλοθέατρο είναι το Μωρό (The Baby) που αν και βουβό πρόσωπο, συνέβαλλε στη σάτιρα της παραδοσιακής διαπαιδαγώγησης.

Τα υπόλοιπα πρόσωπα του κουκλοθέατρου είναι ο Δόκτορ, τυπικός χαρακτήρας της αγγλικής σκηνής, που διαφέρει από τον ντοτόρε της *Commedia dell'Arte*. Συνήθως, επεμβαίνει όταν ο Punch λυποθυμά τρομοκρατημένος, όπως συμβαίνει σε σκηνή με το φάντασμα της γυναίκας του. Χαρακτηριστικό επίσης πρόσωπο του αγγλικού κουκλοθέατρου από τον 19^ο αιώνα είναι ο Νέγρος που στις περισσότερες παραστάσεις παίζει τον ρόλο του υπηρέτη. Αργότερα τον ρόλο του θα παίξει ο Jim Crow.

Δευτερεύοντες ρόλους παίζουν ο Καντηλανάφτης (The Beadle), ο Αστυνομικός (The Policeman), ο Επιθεωρητής (The Constable) που αποτελούν εκπροσώπους του νόμου και της πολιτείας. Από τον 19^ο αιώνα, σε όλα τα έργα υπάρχει και ο Δήμιος (The Hangman) του οποίου ο ρόλος συχνά συγχέεται με τον ρόλο και άλλων εκπροσώπων του νόμου.

Ο Διάβολος (The Devil) παίζει βασικό ρόλο σε όλα τα έργα. Προέρχεται από τις moralities και αντιπροσωπεύει τον θρίαμβο της ηθικής επί του Punch. Με την πάροδο του χρόνου, θα υπάρξει μια νέα παραλλαγή όπου ο Punch θριαμβεύει επί του Διαβόλου. Τέλος, ο ρόλος του Clown, συνένοχου του Punch, είναι η διασκέδαση του κοινού, ενώ ο Mister Jones ένας σεβάσμιος

έμπορος που εμφανίζεται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, εκπροσωπεί την αστική τάξη. Στον κόσμο του Punch ανήκουν ακόμη ο Toby ο σκύλος του, που συχνά είναι εκπαιδευμένος και κάνει επίδειξη των γνώσεών του, ο Hector, το άλογό του, που το σώμα του είναι φτιαγμένο από καλάμι, και η Polly που ήδη από τον 19^ο αιώνα ήταν ερωμένη του Punch και ερωτική αντίζηλος της Judy. Υπάρχει ακόμα και ο κροκόδειλος που αντικαθιστά προοδευτικά τον Δράκο. Η εμφάνισή του ήταν αποτέλεσμα του ενδιαφέροντος του κοινού για εξωτικές περιοχές. Ρόλος του είναι να τιμωρεί τον Διάβολο, ενώ ο Punch τον νικά πετώντας του το φλασκό του.

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, το κουκλοθέατρο ήταν πολύ της μόδας στους κύκλους των πλούσιων αστών. Ο Punch και η σύζυγός του ήταν το βασικό πρόσωπό του. Το 1750, στο Λονδίνο και στα περίχωρα, αναφέρεται ότι υπήρχαν τριάντα θέατρα ή χώροι όπου δίνονταν παραστάσεις μαριονέτας. Τα θέατρα διέθεταν αξιόλογο εξοπλισμό που επέτρεπε θεαματικές σκηνοθεσίες. Βέβαια, τα θέατρα αυτά δεν περιορίζονταν μόνο στο Λονδίνο αλλά επεκτείνονταν σε όλο το Ηνωμένο Βασίλειο και στην Ιρλανδία, ιδιαίτερα στο Δουβλίνο. Παράλληλα με τις αίθουσες για κουκλοθέατρο, διατηρήθηκε και η παράδοση των πλανόδιων κουκλοπαιχτών που έδιναν παραστάσεις σε υπαίθριους χώρους. Προς το τέλος του αιώνα, όταν το ενδιαφέρον για τις μαριονέτες άρχισε αρχίσει να πέφτει, εμφανίστηκαν τα ιταλικά fantoccini, που έδωσαν νέα ώθηση στην τέχνη της μαριονέτας και στο θέατρο σκιών που διατήρησε την γαλλική ονομασία του, ombres chinoises.

Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, το ενδιαφέρον για τον Punch αναζωπυρώθηκε και επανήλθε όχι ως μαριονέτα πλέον αλλά ως γαντόκουκλα. Γύρω στο 1825, ο Punch ήταν πολύ δημοφιλής στο Λονδίνο, τα έργα του είχαν σταθερή μορφή και προορίζονταν συνήθως για ενήλικες. Συγχρόνως, οι κουκλοπαίχτες έπαιζαν για τα παιδιά σε δημόσιους κήπους και σε πλατείες. Οι κουκλοπαίχτες δανείζονταν τα θεάματά τους από το μελόδραμα και τις κινήσεις τους από τις παραστάσεις παντομίμας. Γύρω στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οι ομάδες αγγλικής μαριονέτας θεωρούνταν από τις καλλίτερες του κόσμου. Πολλές από αυτές έκαναν περιοδείες μεταφέροντας μεγάλα κουκλοθέατρα και εξελιγμένες τεχνικές. Η δημοτικότητα, πάντως της μαριονέτας θα πέσει με την πάροδο του χρόνου και αυτό οφείλεται στην εμφάνιση του κινηματογράφου. Θα περάσουν αρκετά χρόνια για να αποκτήσουν οι μαριονέτες μια θέση στο θέατρο ενηλίκων.

ΙΤΑΛΙΑ

Οι Ιταλοί, ήδη από την Αναγέννηση, θα είναι οι πρώτοι που θα αποδεσμεύσουν τις μαριονέτες από την κηδεμονία της εκκλησίας. Παράλληλα με την Commedia dell'Arte, υπάρχουν μαρτυρίες για την ύπαρξη πλανόδιων κουκλοπαιχτών όπου πρωταγωνιστικό πρόσωπο θα είναι ο Pulchinella.

FANTOCCINI και BURATTINI

Στην Ιταλία, θα συνυπάρξουν οι μαριονέτες - τα fantoccini - και γαντόκουκλες, τα burattini. Η εμφάνιση της μαριονέτας στο λαϊκό θέατρο χρονολογείται από τον 17^ο αιώνα. Οι μαριονέτες αυτές συναντώνται στα παλάτια αλλά και στα πρώτα δημόσια θέατρα με παραγωγές καλλιτεχνικές αναμφισβήτητης αξίας, ανταγωνιζόμενες το θέατρο των ηθοποιών. Οι περιγραφές αναφέρουν κουστούμια πολυτελή, φωτισμούς, μηχανισμούς με

τροχαλίες και σκηνικά πολύπλοκα. Αναφέρεται ότι στην Μπολόνια υπήρχαν τέσσερις αίθουσες για θέατρο μαριονέτας. Επίσης, υπάρχουν πολλές μαρτυρίες για παραστάσεις που δόθηκαν σε μικρά οικογενειακά θέατρα κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα, όπου χρησιμοποιούσαν διάσημους χειριστές, μουσικούς, τραγουδιστές, ποιητές και δραματουργούς. Πολλές από τις μαριονέτες τους βρίσκονται σήμερα στο μουσείο Correr της Βενετίας ή στο Davia Bergellini της Μπολόνια.

Από τον 19^ο αιώνα και μετά, η μαριονέτα εγκαταλείπει μερικά από τα χαρακτηριστικά της και υιοθετεί κάποια άλλα ανάλογα με τις αλλαγές που επιβάλλουν οι καιροί. Η μεγαλοπρέπεια και η φαντασμαγορία που χαρακτήριζαν στο παρελθόν το θέατρό της παραχωρούν τη θέση τους σε μίμηση του θεάτρου ηθοποιών, τόσο στο ρεπερτόριο όσο και στους μηχανισμούς του. Οι φανταστικές καταστάσεις μειώνονται, ενώ εμφανίζονται θέματα πολύ πιο ρεαλιστικά.

Τα πρόσωπα του Αρλεκίνου, του Πανταλόνε, του Pulchinella που προέρχονταν από την Commedia dell'Arte αντικαθίστανται με τα πρόσωπα του Gerolamo, του Gianduja, του Facanara που επηρεάζονται από τα γεγονότα της εποχής και από μια νέα κοινωνική συνείδηση που επικρατεί. Συχνά, εκπροσωπούν τις αρχές και την ιδεολογία της αστικής τάξης. Πολλά θέατρα μαριονέτας δημιουργούνται στις πόλεις, ενώ παράλληλα οργανώνονται και πλανόδιοι θίασοι. Πρόκειται για μια μεγάλη στιγμή του θεάτρου μαριονέτας στην Ιταλία, όπως διαπιστώνεται από μαρτυρίες συγγραφέων και ταξιδιωτών της εποχής. Οι τεχνικές χειρισμού βελτιώνονται, χρησιμοποιούνται νέοι τρόποι διήγησης και το ρεπερτόριο ανανεώνεται με δάνεια από το θέατρο των ηθοποιών.

Από το 1850 και μετά οι μαριονέτες αρχίζουν να εγκαταλείπουν τις πόλεις. Ομάδες πλανόδιων κουκλοπαιχτών διασχίζουν την επαρχία απευθυνόμενες στο λαϊκό κοινό με ρεπερτόριο που προσαρμόζεται στις ανάγκες του. Περιλαμβάνει στοιχεία της επικαιρότητας, επεισόδια φάρσας, που δανείζονται από την commedia dell'arte, ιστορίες αγίων, ληστών, ηρώων λαϊκών αναγνώσμάτων. Δεν είναι επίσης σπάνιο να παρατηρούμε τους ίδιους ηθοποιούς να παίζουν συγχρόνως θέατρο και μαριονέτα.

Το θέατρο μαριονέτας θα γνωρίσει μεγάλη κρίση την περίοδο του 1^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου. Οι μαριονετίστες αναγκάζονται να στραφούν στο παιδικό κοινό, κυρίως εξ αιτίας της ανάπτυξης του κινηματογράφου και, στη συνέχεια, της τηλεόρασης.

Οι γαντόκουκλες - burattini - θα κάνουν και αυτές την εμφάνισή τους τον 17^ο αιώνα. Υπάρχουν διαφορετικών ειδών γαντόκουκλες ανάλογα με την περιοχή. Στο Μιλάνο, συναντάμε μεγάλου μεγέθους κούκλες των οποίων το βάρος φθάνει τα τέσσερα με πέντε κιλά. Πρωταγωνιστές τους από το 1850 και μετά είναι ο Gioppino και ο Sandrone, χωρικοί, αγροίκοι και αφελείς, αλλά με έντονο το αίσθημα της δικαιοσύνης και ευαίσθητοι. Πολύ σύντομα θα γίνουν εκπρόσωποι της τάξεώς τους και ο αγώνας τους, αγώνας πλουσίων εναντίον φτωχών. Τα έργα του ρεπερτορίου τους αφορούν τα προβλήματα της εποχής ή δανείζονται τις υποθέσεις τους από θεατρικά κείμενα. Αντίθετα, οι γαντόκουκλες της περιοχής της Νάπολης και της Ρώμης διατήρησαν πολλά χαρακτηριστικά της Commedia dell'Arte, μάλιστα, βασικός ήρωά τους είναι ο Pulcinella. Οι γαντόκουκλες αυτές είναι πολύ μικρότερες από εκείνες της βόρειας Ιταλίας, δεν έχουν ρεπερτόριο θεατρικό, αλλά βασίζονται σε κάποια κωμικά επεισόδια, συχνά αυτοσχεδιαστικά.

Η εκκλησία και ο φασισμός θα περιορίσουν τη δράση της μαριονέτας και της γαντόκουκλας. Παρ' όλα αυτά, θα υπάρξουν πολλές προσπάθειες αναγέννησης από καλλιτέχνες και λογοτέχνες, με κυριότερους εκπροσώπους τους Φουτουριστές και τον Vittorio Podrecca, ο οποίος το 1914 ίδρυσε το Teatro dei Piccoli στη Ρώμη. Το θέατρο αυτό επέτρεψε να δοθούν οι πρώτες πρωτοποριακές παραστάσεις μαριονέτας στην Ιταλία, ενώ συγχρόνως θα συμβάλει σημαντικά στην εξέλιξη της σκηνογραφίας. Ο Balla, ο Derago, ο Prampolini θα είναι από τους πρώτους που θα ανταποκριθούν στο κάλεσμα του Podrecca με παραστάσεις οι οποίες αποτελούν υποδείγματα της φουτουριστικής αισθητικής.

OPERA DEI PUPPI

Το είδος αυτό αναπτύχθηκε στη νότια κυρίως Ιταλία και στη Σικελία. Είναι πολύ διαφορετικό από το θέατρο μαριονέτας του Βορρά το οποίο δανειζόταν τα θέματά του από το κλασικό ρεπερτόριο του θεάτρου και από τις όπερες. Αντίθετα, τα θέματα των puppi του Νότου προέρχονται από μεσαιωνικά έπη που είχαν βασικό ήρωα τον Καρλομάγνο και τις μάχες του εναντίον των Σαρακηνών και που ενέπνευσαν τον Ariosto για το *Orlando Furioso*.

Το έπος αυτό φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στο θέατρο μαριονέτας από τον 17^ο αιώνα. Μάλιστα, στον *Don Kixώτη* του Θερβάντες, ο φαντασιόπληκτος πρωταγωνιστής του παρακολουθεί ένα θέαμα κατά τη διάρκεια του οποίου ο Καρλομάγνος μαλώνει τον Don Gaiferos, μια δημιουργία καθαρά ισπανική και του επιτίθεται καταστρέφοντας το θέατρο όπου παιζόταν η παράσταση.

Αντίθετα απ' ότι πιστεύεται, το θέατρο των puppi είναι σχετικά πρόσφατο. Εμφανίζεται στις αρχές του 19^ο αιώνα, όταν αρχίζει να αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον του κοινού για τον Μεσαίωνα, για τα έπη και για τις παραδόσεις της χώρας.

Το πρόσωπο των puppi είναι σκαλισμένο σε ξύλο ενώ το στήθος είναι από ύφασμα παραγεμισμένο με ροκανίδια ή κουρέλια. Στο χέρι τους κρατούν σπαθί. Το μέγεθος και το βάρος τους εξαρτάται από τη σημασία και την ιδιότητά τους. Τα σημαντικά πρόσωπα, όπως ο Ρινάλδο ή ο Ορλάνδο, υπερβαίνουν συχνά το ένα μέτρο και φθάνουν να ζυγίζουν σαράντα κιλά. Ο Καρλομάγνος, το πιο σημαντικό πρόσωπο στο έργο, είναι πάντα η πιο ψηλή μαριονέτα, ενώ οι στρατιώτες είναι περίπου σαράντα εκατοστά και ζυγίζουν επτά κιλά.

Οι puppi της Νάπολης και οι puppi της Ρώμης έπαυσαν να υπάρχουν από το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Αντίθετα, οι παραστάσεις με puppi στην Κατάνια και στο Παλέρμο συνεχίζονται, παρά τα σημαντικά προβλήματα που αντιμετωπίζουν.

Ανάλογα με τον τόπο προέλευσή τους, οι puppi διαφέρουν μεταξύ τους. Οι ναπολιτάνικοι puppi είναι περίπου ενός μέτρου και ο χειρισμός τους γίνεται από μια σιδερένια ράβδο που είναι στερεωμένη στο κεφάλι τους και από νήματα που συγκρατούν τα χέρια τους. Οι puppi της Κατάνιας, αντίθετα, έχουν ύψος 1,20 περίπου, το γόνατό τους δεν έχει άρθρωση και στο δεξί χέρι κρατούν μόνιμα σπαθί. Οι puppi του Παλέρμο έχουν ύψος 80 περίπου εκατοστά με αρθρώσεις στα γόνατα και στο κεφάλι. Μια σιδερένια βέργα επιτρέπει την κίνηση του δεξιού χεριού τους. Στην παλάμη τους κρατούν

σπαθί που βάζουν και βγάζουν από τη θήκη του. Οι χειριστές τους βρίσκονται στα πλάγια της σκηνής, δεξιά και αριστερά, στο ίδιο ύψος με τις κούκλες.

Στις παραστάσεις των ναπολιτανικών puppi, οι χειριστές διαβάζουν πλήρη κείμενα με διαλόγους. Αντίθετα, στις παραστάσεις των puppi του Παλέρμου, το έργο βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό, πάνω σε canovas, όμοια με αυτά της Commedia dell Arte. Τα θεάματά τους, παρμένα από τον επικό κύκλο του Καρλομάγνου, συνδυάζονται μεταξύ τους και μπορούν να τροφοδοτήσουν παραστάσεις πολλών μηνών. Πηγή των επεισοδίων είναι *Η Ιστορία των Αυλικών της Γαλλίας* του Giusto Lodico, βιβλίο πολυσέλιδο, σε πρόζα, που κυκλοφόρησε σε τεύχη τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και επανεκδόθηκε επανειλημμένως. Παρόμοια ήταν και τα θέματα των πλανόδιων ραψωδών της Σικελίας που ονομάζονταν rinaldi.

Η επιτυχία των puppi οφειλόταν στο γεγονός ότι συχνά αναμείγνυαν στα μυθικά και ιστορικά γεγονότα, γεγονότα της πρόσφατης επικαιρότητας. Έτσι, εκτός από τα επεισόδια του κύκλου του Καρλομάγνου, υπήρχαν θέματα από τις ζωές των αγίων, ιστορίες ληστών, ιστορικά και πρόσφατα γεγονότα, ή επεισόδια από έργα του Σαίξπηρ που για τους θεατές έπαιρναν την εικόνα της καθημερινής πραγματικότητας. Συχνά, ακολουθούσαν κωμικά επεισόδια ή φάρσες σε τοπική διάλεκτο στα οποία πρωταγωνιστούσαν τα ίδια τα πρόσωπα της περιοχής ή της επικαιρότητας, ενώ κάποιες φορές η παράσταση κατέληγε σε τραγούδια της μόδας.

Τα θέατρα των puppi ήταν πάρα πολλά, κυρίως στο Παλέρμο και στην Κατάνια, όπου κάθε συνοικία διέθετε τον δικό της θίασο. Τα θέατρα αυτά βρίσκονταν στις λαϊκές συνοικίες και το κοινό τους απαρτιζόταν από εργάτες, μικροεμπόρους, τεχνίτες, υπηρέτες, αμαξάδες. Η παρουσία των γυναικών ήταν σπάνια. Για τους θεατές που γνώριζαν πολύ καλά τα πρόσωπα και τα βασικά επεισόδια, τα ιπποτικά διηγήματα ήταν ένα θέαμα το οποίο τους επέτρεπε να προβάλλουν συγκρούσεις και συγκινήσεις της καθημερινής ζωής.

Όταν ο φασισμός αντιτάχθηκε στη μαφία και στην εγκληματικότητα, η αστυνομία απαγόρευσε στους χειριστές μαριονέτας θεάματα που εξιδανίκευαν τους ληστές. Όμως η Opera dei Puppi γλίτωσε τη λογοκρισία. Στη συνέχεια, η Opera dei Puppi μεταφέρθηκε στα αστικά σαλόνια για τα παιδιά της αστικής τάξης. Οι μαριονοπαίχτες που έπαιζαν σε αυτό το περιβάλλον, αφαιρούσαν κάθε αναφορά στην κυβέρνηση. Κάποιες παραστάσεις δίνονταν στο foyer της Όπερας για τα παιδιά, ενώ οι γονείς παρακολουθούσαν Όπερα.

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο περίπου δέκα θέατρα puppi επανέλαβαν τις δραστηριότητές τους, συνεχίζοντας τα ίδια θέματα και τις ίδιες τεχνικές. Οι θεατές συχνά συμμετείχαν και προειδοποιούσαν τους ήρωες για τον κίνδυνο που τους απειλούσε, έκαναν ειρωνικά σχόλια ή μάλωναν με τους άλλους θεατές. Ακόμα και μετά τον πόλεμο το μεγαλύτερο μέρος του κοινού το αποτελούσαν λαϊκοί τύποι και παιδιά. Μάλιστα, ορισμένα επαγγέλματα, όπως ψαράδες και αμαξάδες έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα θεάματα αυτά και συχνά ζωγράφιζαν τις σιλουέτες των ηρώων με τις πανοπλίες στις καρότσες τους.

Από το 60 και μετά, η εμφάνιση της τηλεόρασης προκάλεσε κρίση στα θέατρα των Puppi που άρχισαν να κλείνουν. Το Ινστιτούτο Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου στο Παλέρμο κατέγραψε έργα των puppi, χάρη σε συναντήσεις και συζητήσεις με τους χειριστές και τους θεατές τους. Αυτή η προσπάθεια δημιούργησε αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος τόσο των

χειριστών όσο και του κοινού. Το 1975, άνοιξε και το Μουσείο που επέτρεψε σε όλους να θαυμάσουν τις κούκλες που για κάποια χρόνια είχαν ξεχαστεί. Για τις νέες γενιές, ήταν ένας τρόπος να διατηρηθούν οι εικόνες του παρελθόντος, ενώ για τους παλιότερους αποτελούσαν μια νοσταλγική ανάμνηση.

ΒΕΛΓΙΟ

Οι μαριονέτες στο Βέλγιο έχουν δεχθεί ποικίλες επιδράσεις εξ αιτίας της γεωπολιτικής θέσης της χώρας αλλά και της σύστασης του κράτους από διαφορετικές εθνότητες. Τον Μεσαίωνα, κυριαρχούσε η γαντόκουκλα στη Φλάνδρα, όπως φαίνεται από δυο μινιατούρες χειρόγραφου του 1344. Τον 16^ο αιώνα, υπάρχουν μαρτυρίες ότι οι μαριονέτες απαγορεύτηκαν διότι αντιπροσώπευαν την αντίδραση του λαού στους Ισπανούς επιδρομείς. Από τα πιο παλιά θέατρα μαριονέτας θεωρείται το Θέατρο της Αμβέρσας το οποίο χρονολογείται από τον 17^ο αιώνα.

Η μαριονέτα στο Βέλγιο άρχισε να διαδίδεται από τον 19^ο αιώνα. Η δημοτικότητα της οφειλόταν, κυρίως, στο φαινόμενο της αστυφιλίας και στην ανάπτυξη των μεγάλων πόλεων. Τα βράδια, χειριστές, συχνά αγράμματοι, παρουσίαζαν στους κατοίκους της γειτονιάς τους τις περιπέτειες των ηρώων της επικαιρότητας, παρέχοντας πληροφόρηση ενώ συγχρόνως ασκούσαν και κοινωνική κριτική.

Στις περισσότερες πόλεις του Βελγίου συναντάμε μαριονέτες με κοινά χαρακτηριστικά παρά τις τοπικές διαφορές τους. Η Λιέγη είναι η μόνη πόλη που θα διατηρήσει τη μεσαιωνική παράδοση μαριονέτας. Δείγματά της σώζονται ακόμα και σήμερα χωρίς όμως να γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία εμφάνισής της. Η κατασκευή αυτής της κούκλας είναι πρωτόγονη. Είναι φτιαγμένη από ένα μονοκόμματο κομμάτι ξύλου, με κεφάλι σχηματισμένο με μαχαίρι, πολύ απλά, και με τα χαρακτηριστικά του προσώπου ζωγραφισμένα πάνω στο ξύλο. Τα πόδια και τα χέρια έχουν αρθρώσεις μόνο στους ώμους.

Το σύγχρονο θέατρο μαριονέτας της Λιέγης απευθύνεται κυρίως στους ενήλικες. Βασικό πρόσωπό του είναι ο Tchanchet, μαριονέτα με αρθρώσεις στο λαιμό και στα χέρια, η οποία κινείται με σιδερένια ράβδο στερεωμένη στο κεφάλι. Ο Tchanchet παίζει σε έργα όπου πρωταγωνιστούν ο Καρλομάγνος, ο Ρολάνδος, ο Ολιβιέ και οι ήρωες του μεσαιωνικού έπους το *Τραγούδι του Ρολάνδου*. Τις περισσότερες φορές, η εμφάνισή του περιορίζεται στο να παρουσιάζει το έργο και να το σχολιάζει. Τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, έχουν ύψος από 60 εκ. μέχρι και ένα μέτρο, ανάλογα με την κοινωνική θέση τους, όπως συμβαίνει στις μινιατούρες του Μεσαίωνα. Έτσι, και εδώ, ο Καρλομάγνος είναι ο πιο ψηλός απ' όλους. Παρόμοιες μαριονέτες συναντάμε και στη Λίλλη της Γαλλίας.

Εκτός από το *Έπος του Ρολάνδου*, το ρεπερτόριό τους περιλαμβάνει δραματοποιημένα ιπποτικά μυθιστορήματα, θρησκευτικά έργα ή προσαρμογές έργων του ρεπερτορίου του θεάτρου ηθοποιών, της όπερας και του μελοδράματος. Περιλαμβάνει επίσης φάρσες και πολλά επεισόδια της επικαιρότητας. Οι ήρωες του χρησιμοποιούν τοπικές διαλέκτους και αντιπροσωπεύουν τη λαϊκή έκφραση και το πνεύμα της αντίδρασης. Τις περισσότερες φορές υπάρχει μόνο ένας μαριονοπαίχτης που κάνει όλες τις φωνές, κρυμμένος πίσω από μια οθόνη.

Στις Βρυξέλλες, υπάρχουν μεγάλες οικογένειες που δημιούργησαν πραγματικές δυναστείες μαριονετιστών. Μια από αυτές, οι Τοοπε, είναι εγκατεστημένοι από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα σε λαϊκή γειτονία των Βρυξελλών. Το κεφάλι της μαριονέτας των Τοοπε είναι φτιαγμένο σε καλούπι και το σώμα είναι από ύφασμα, παραγεμισμένο. Πρωταγωνιστής της είναι ο Woltje (μικρός Βαλόνος), οποίος μιλά φλαμανδικά αναμειγμένα με γαλλικά και άλλες τοπικές διαλέκτους, υποδεικνύοντας τη μεικτή κοινωνία της πόλης καταγωγής του. Όμως ο Woltje, αντίθετα με τον Tchanchet, δεν κατόρθωσε ποτέ να αποκτήσει την ίδια εθνική διάσταση.

Ο ιδρυτής της δυναστείας, ο Τοοπε ο 1^{ος}, άσκησε το επάγγελμα επί σαράντα χρόνια. Σήμερα, ο Jose Geal - ο Τοοπε ο 7^{ος} - συνεχίζει να δίνει παραστάσεις με έργα που δανείζεται κυρίως από το θεατρικό ρεπερτόριο: *Cid*, *Ruy Blas*, *Cyrano de Bergerac*, *Σχολείο Γυναικών*, *Οι τρεις Γυναίκες του Δον Κρίστομπαλ*. Ο Geal άλλοτε παίζει όλα τα πρόσωπα, μπροστά στο κοινό, και άλλοτε προσλαμβάνει μαριονετίστες για να μοιραστεί μαζί τους, τους ρόλους. Για την Όπερα του Eric Satie *Genevieve de Brabant*, εκτός από τις κούκλες και τους χειριστές τους, χρησιμοποίησε τραγουδιστές και ηθοποιούς.

Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι στο Βέλγιο υπήρξαν πολλοί συγγραφείς, όπως ο Maurice Maeterlinck και ο Michel de Ghelderode, οι οποίοι εκδήλωσαν το ενδιαφέρον τους για τις μαριονέτες και έγραψαν έργα γι' αυτές. Επίσης, ο Alfred Jarry έδωσε την πρώτη διάλεξή του για μαριονέτες με τον τίτλο *Conférence sur les Pantins*, στις Βρυξέλλες.

ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΚΑΙ ΑΥΣΤΡΙΑ

HANSWURST - KASPERL

Στον γερμανόφωνο χώρο, θα κάνουν την εμφάνισή τους ο Kasperl, ο οποίος γεννήθηκε στην Αυστρία, και ο Kasparek που προέρχεται από την Τσεχοσλοβακία. Ο Kasperl θα εκθρονίζει τον Hanswurst που επικρατούσε για πολλά χρόνια στη Γερμανία και Αυστρία.

Ο Hanswurst (Γιάννης το Λουκάνικο) έκανε την εμφάνισή του το 1519 στο κείμενο *Το πλοίο των τρελών*. (*Das Narrenschiff*) του Αλσατού Sebastian Brant. Το όνομα Hans ήταν το πιο διαδεδομένο από τα γερμανικά ονόματα από τον 14^ο ως τον 17^ο αιώνα, ως υποκοριστικό του Johannes. Πολλά θεατρικά πρόσωπα ονομάζονταν Hans, ενώ και ο διάβολος ονομαζόταν Γέρο-Hans.

Ο Hanswurst ήταν πρόσωπο αγροίκο και χυδαίο. Το όνομά του ήταν συνδεδεμένο με το αγαπημένο φαγητό των Γερμανών - το λουκάνικο - όπως θα υπάρξουν ονόματα που συνδυάζονται με φαγητό και σε άλλες χώρες: ο Hans Pickleheering στην Ολλανδία, ο Jack Pudding στην Αγγλία, ο Jean Potage στη Γαλλία. Μετά το έργο του Sebastian Brant, ο Hanswurst εμφανίζεται σε κείμενο του Λούθηρου όπου το όνομά του χρησιμοποιείται για τον Δούκα του Brunswick-Wolfenbüttel.

Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς ο Hanswurst έκανε την είσοδό του στο θέατρο και στο κουκλοθέατρο στη Γερμανία. Οι πρώτοι μεγάλοι Γερμανοί συγγραφείς δεν τον αναφέρουν καθόλου. Άλλωστε, τα έργα τους ήταν σκοτεινές, αιματοβαμμένες τραγωδίες, όπου ο Hanswurst δεν είχε καμμία θέση. Αλλά ούτε και στις κωμωδίες του Gryphius αναφέρεται.

Από τον 17^ο αιώνα και μετά, γίνεται οικείο πρόσωπο του λαϊκού γερμανικού θεάτρου. Η εμφάνισή του στο κουκλοθέατρο επισημαίνεται από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα στον μύθο του Faust, το πιο διάσημο έργο για μαριονέτες στον γερμανόφωνο χώρο. Ο ρόλος του ήταν δευτερεύων στην αρχή, ως βοηθός του πιστού υπηρέτη του Faust, Wagner. Στη συνέχεια, θα αποκτήσει πρωταγωνιστικό ρόλο. Έγινε αντίπαλος του Faust και παρωδούσε τη συμπεριφορά του από την αρχή έως το τέλος του έργου. Η πρακτική λογική και οι αδιάκοπες πονηρίες του τον έκαναν ιδιαίτερα δημοφιλή. Άλλωστε, το κοινό στο οποίο απευθύνονταν εκείνη την εποχή οι ηθοποιοί και οι κουκλοπαίχτες ήταν το λαϊκό κοινό των πανηγυριών και γι' αυτό η δράση και η γλώσσα των έργων τους ήταν προσαρμοσμένες στις απαιτήσεις του.

Με την πάροδο του χρόνου, ο Hanswurst χάνεται από το θέατρο των ηθοποιών, ενώ η παρουσία του στο θέατρο μαριονέτας εδραιώνεται. Δεν γνωρίζουμε πολλά για τα έργα εκείνης της εποχής. Από χειρόγραφο του δευτέρου ημίσεως του 17^{ου} αιώνα που βρέθηκαν σε μοναστήρια, διαπιστώνεται ότι περιστοιχίζεται από στρατιές κωμικών και χυδαίων διαβόλων που αντισταθμίζουν την παρουσία του Μεφιστοφελή. Οι προσπάθειες των αρχών να επιβάλουν λογοκρισία στις μαριονέτες δεν ήταν αποτελεσματικές γιατί η Γερμανία ήταν διαιρεμένη σε πολλά κρατίδια και αυτό επέτρεπε στους κουκλοπαίχτες να μετακινούνται συνεχώς. Επίσης, δεν υπήρχαν γραπτά κείμενα του έργου. Οι κουκλοπαίχτες το μάθαιναν απ' έξω και το μετέβαλλαν ανάλογα με την περίπτωση. Γι' αυτό οι μαριονέτες επέζησαν της Μεταρρύθμισης και όλο τον 18^ο αιώνα ο Faust ήταν κεντρικός ήρωάς τους. Από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όμως, ο Hanswurst εκδιώκεται από τη σκηνή.

Εκείνη περίπου την εποχή, συναντάμε στην Αυστρία τον Kasperl, του οποίου η κατάληξη επί στο όνομά του μαρτυρά την αυτρο-βαυαρέζικη καταγωγή του. Το πρόσωπο του Kasperl γεννήθηκε από ηθοποιό και όχι από συγγραφέα, τον Johan - Joseph Laroche, το 1759, και οι παραστάσεις του ήταν αυτοσχεδιαστικές, ανάλογες με τα έργα της Commedia dell'Arte.

Ο Kasperl ενσαρκώνει αυτά που οι Βιεννέζοι θεωρούσαν κύρια χαρακτηριστικά τους: το χιούμορ, την αγάπη για τη ζωή, την κοινή λογική και τη σατιρική διάθεση, αντίθετα με τον Hanswurst που ήταν αδηφάγος, μεθύστακας, φοβητσιάρης και χυδαίος. Ο Kasperl, επηρεασμένος από τον Αρλεκίνο, χρησιμοποιεί, επίσης, την πονηρία και λεπτούς χειρισμούς για να επιτύχει στην αγάπη.

Το ενδιαφέρον του Βιεννέζικου κοινού για τις μαριονέτες ήταν μεγάλο. Ο πατέρας του Μότσαρτ αναφέρει σε γράμμα του ότι οι ευγενείς Βιεννέζοι παρακολουθούσαν έργα με πρωταγωνιστή τον Hanswurst κάτι που εμπόδιζε την επιτυχία των παιδιών του. Αργότερα, ο διάσημος γιος του υπογράφει κάποια από τα έργα του με το επώνυμο Kasperl. Φαίνεται ότι ο Kasperl του άρεσε γιατί είχαν την ίδια αγάπη για αστεία, φάρσες, μεταμφιέσεις.

Το θέατρο μαριονέτας θα γνωρίσει πολύ μεγάλη διάδοση στον γερμανόφωνο χώρο. Πολλοί θίασοι από τη Γαλλία, την Αγγλία και την Ιταλία θα κάνουν περιοδείες, ενώ παράλληλα θα αναδειχθούν και πολλοί γερμανόφωνοι μαριονετίστες. Ήδη από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, θα υπάρξουν αντιδράσεις από τα θέατρα γιατί αποτελούσαν σοβαρούς αντίπαλους τους. Παρ' όλα αυτά, όλες οι μεγάλες γερμανικές πόλεις είχαν το θίασό τους, ενώ και οι βασιλικές αυλές υποδέχονταν με ενθουσιασμό τους κουκλοπαίχτες.

Ο Goethe διηγείται τη γοητεία που ασκούσαν πάνω του οι μαριονέτες όταν ήταν μικρός. Ο ίδιος ομολογεί ότι την ιδέα να γράψει τον *Faust* την εμπνεύσθηκε βλέποντας μαριονέτες με θέμα τον Faust όταν ήταν μικρό παιδί στη Φρανκφούρτη και αργότερα στη Λειψία. Ο ίδιος, μάλιστα, θα γράψει, την περίοδο που ήταν στην Βαϊμάρη ένα έργο για μαριονέτες με τον τίτλο *Jahrmarkfest zu Plundersweilen*. Τα επόμενα χρόνια, ο *Faust* θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία και θα παρουσιαστεί κάτω από όλες τις μορφές, όπερα, μπαλέτο, παντομίμα, θέατρο σκιών. Πολλοί μαριονετίστες θα το υιοθετήσουν αφού αφαιρέσουν όλα τα χυδαία και ανήθικα επεισόδια που υπήρχαν στο έργο και έτσι ο Hanswurst θα εξαφανιστεί.

Την ίδια εποχή, στην Αυστροουγγαρία, παράλληλα με το λαϊκό θέατρο μαριονέτας θα υπάρξουν πολλοί ευγενείς οι οποίοι θα εγκαταστήσουν κουκλοθέατρα στα σαλόνια τους και θα δίνουν παραστάσεις. Γύρω στο 1731, ο πρίγκιπας Esterhasy δημιούργησε έναν εξαιρετικό θέατρο μαριονέτας στον πύργο του και παρήγγειλε πέντε οπερέτες στον Haydn. Οι παραστάσεις είχαν τέτοια επιτυχία που η Αυτοκράτειρα Μαρία-Θηρεσία τους ζήτησε να παίξουν στο Schöenbrunn. Και ο Haydn, άλλωστε, είχε δικό του κουκλοθέατρο στο σπίτι του. Έγραψε μάλιστα μια όπερα για το βιεννέζικο θέατρο μαριονέτας: *Τον κουτσό διάβολο*.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα πολλοί Γερμανοί ή Γερμανόφωνοι συγγραφείς θα ασχοληθούν με τη συγγραφή έργων για μαριονέτες. Είναι γνωστό το ενδιαφέρον των ρομαντικών οι οποίοι έβλεπαν τη μαριονέτα ως μεταφορά των οντολογικών ανησυχιών του ανθρώπου. Ο Hoffmann όχι μόνο έγραψε έργα για μαριονέτες αλλά είχε και κουκλοθέατρο σπίτι του. Θα πρέπει ακόμα να αναφερθεί το σύντομο δοκίμιο *Οι Μαριονέτες (Über das Marionettentheater)* του Heinrich von Kleist που δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1810, όπου ο γνωστός συγγραφέας αναλαμβάνει την υπεράσπιση της μαριονέτας: «Στο θέατρο, γράφει, μόνο ο Θεός και οι μαριονέτες είναι τέλειες».

Οι μαριονέτες εξακολούθησαν να είναι πολύ στη μόδα και τον 19^ο αιώνα, με αποτέλεσμα να υπάρξουν απαγορευτικοί νόμοι γιατί αποτελούσαν απειλή για τους θιάσους ηθοποιών. Το αγαπημένο έργο του γερμανόφωνου κοινού παρέμεινε ο *Faust*, ενώ στο ρεπερτόριο σημαντική θέση κατείχαν, ο *don Juan*, θέματα από τη Βίβλο και έργα από το σύγχρονο θέατρο.

Στην Κολωνία, το Hannesche Theater που διευθυνόταν από τον Christophe Winter συγκέντρωνε το ενδιαφέρον του κοινού με έργα που είχαν πάντα ευχάριστο τέλος. Ακόμα και ο Ρωμαίο παντρευόταν την Ιουλιέτα. Αυτό όμως κυρίως που εντυπωσίαζε το κοινό ήταν τα σκηνικά, οι μηχανισμοί και η ζωντάνια των μαριονετών του.

Ένας από τους πλέον αξιόλογους συγγραφείς έργων για μαριονέτες στη Γερμανία από το τέλος του 19^{ου} αιώνα θα είναι ο κόμης Rocci, ο οποίος έγραψε πάνω από 41 κωμωδίες για μαριονέτες και συνεργάστηκε με τους καλύτερους γλύπτες του Μονάχου εκείνης της εποχής για να δημιουργήσει τις μαριονέτες του. Το θέατρο του προσήλκυε μέλη της αριστοκρατίας και ανάμεσα στους πελάτες του συγκαταλεγόταν ο Βασιλιάς της Βαυαρίας Λουδοβίκος ο 1^{ος}. Πρωταγωνιστικό πρόσωπο στα έργα του θα είναι ο Kasperl. Παρ' όλο τον κωμικό χαρακτήρα των έργων του, δεν υπάρχει χυδαιότητα ούτε στη γλώσσα ούτε στη δράση. Τα έργα του ήταν συνήθως παρωδίες κλασικών έργων, όπως *Το Μαγεμένο βιολί* (παρωδία του

Μαγεμένου Αυλού του Mozart). Διάδοχός του στο θέατρο του θα είναι ο διάσημος μαριονοπαίχτης Paul Braun.

Όπως και στον προηγούμενο αιώνα, έτσι και στα τέλη του 19ου, η μαριονέτα θα αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερου ενδιαφέροντος στον χώρο των συγγραφέων. Ο Rainer Maria Rilke, στις *Ελεγείες του Duino*, θεωρεί ότι η μαριονέτα δεν θα πρέπει να αποτελεί μίμηση του ανθρώπου, αλλά μάλλον υπόδειγμά του. Αναφέρει ότι ο άνθρωπος θα πρέπει να μάθει να γίνεται μαριονέτα και να παραιτηθεί από κάθε αξίωση να αποτελεί το κέντρο του κόσμου. Θα πρέπει να μεταβληθεί «σε αντικείμενο» και να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα σαν ο θάνατος να ήταν πίσω του, όπως και στη μαριονέτα – και όχι μπροστά του.

Στην Αυστρία, το 1913, ιδρύθηκαν οι μαριονέτες του Salzburg που εξακολουθούν και σήμερα να δίνουν παραστάσεις κυρίως με έργα Mozart, δίνοντας τους όμως έναν χαρακτήρα ονειρικό και κάποιες φορές κωμικό. Όσο για τον ο Kasperl, χάρη στις προσπάθειες των λαϊκών μαριονοπαιχτών, παραμένει ακόμα ζωντανός και συνεχίζει τις παραστάσεις του για παιδιά, ενώ για κάποια χρόνια, πριν τον πόλεμο, είχε χρησιμοποιηθεί και από την πολιτική σοσιαλιστική προπαγάνδα, γεγονός που του έδωσε την επωνυμία Kasperl ο κόκκινος. Τέλος, και οι Ναζί έδιναν παραστάσεις με πρωταγωνιστή τον Kasperl και με αντισημιτικό περιεχόμενο, για να προπαγανδίσουν την ιδεολογία τους και να διασκεδάσουν τους στρατιώτες. Του είχαν, μάλιστα, αλλάξει τη γαμψή μύτη και του είχαν δώσει την εμφάνιση ατόμου της αρείας φυλής.

ΡΩΣΙΑ: PETROUCHKA

Το κουκλοθέατρο έγινε γνωστό στη Ρωσία από τους Γερμανούς κουκλοπαίχτες, όταν Τσάρος ήταν ο Μεγάλος Πέτρος. Βασικός ήρωας του ρωσικού κουκλοθέατρου είναι ο Petrouchka, πρόσωπο χυδαίο και στα λόγια και στις πράξεις, που έγινε σύντομα πολύ δημοφιλές. Ο Petrouchka είναι γαντόκουκλα και μοιάζει στα βασικά χαρακτηριστικά με τον Polichinelle. Είναι δύσμορφος, έχει γαμψή μύτη και καμπούρα.

Επί βασιλείας του Τσάρου Αλεξίου, οι παραστάσεις με πρωταγωνιστή τον Petrouchka απαγορεύτηκαν. Αντίθετα, στα απομνημονεύματά της, η Αικατερίνη II, (τον 18^ο αιώνα) γράφει ότι ο Μεγάλος Δούκας και σύζυγός της περνούσε τον καιρό του παίζοντας μαριονέτες σε ένα κουκλόσπιτο που είχε στήσει στο δωμάτιό του, κάτι ανήκουστο για την ηλικία του. Ο Petrouchka θα γνωρίσει μεγάλη δημοτικότητα τον 19^ο αιώνα. Σε δημοσιεύματα της εποχής διαβάζουμε ότι ένας πλούσιος γαιοκτήμονας διατηρούσε στο σπίτι του, θέατρο μαριονέτας όπου έπαιζαν Rigolletto με συνοδεία φωνογράφων.

Το 1917, ο Ιβάν και η Νίνα Εφίμοβα θα δημιουργήσουν θεάματα με πρωταγωνιστή τον Petrouchka ενώ στη συνέχεια, η Οκτωβριανή Επανάσταση, θα τον χρησιμοποιήσει για τη διάδοση των ιδεωδών της πάλης των τάξεων.

ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΣΙΑ

Η μαριονέτα δεν είναι γέννημα του δυτικού τρόπου σκέψης. Κάθε ήπειρος διαθέτει τη δική της παράδοση που είναι συνδεδεμένη με την ιστορία και τον πολιτισμό των χωρών που την απαρτίζουν. Στην Ασία, το θέατρο σκιών και μαριονέτας ήταν και παραμένει στενά συνδεδεμένο με τις θρησκευτικές δοξασίες και τη μυθολογία, αν και σε πολλές περιοχές, ακόμα και σήμερα, αποτελεί έναν τρόπο λαϊκής διασκέδασης ο οποίος απειλείται από την τηλεόραση και τον κινηματογράφο.

ΙΝΔΙΑ

Η τέχνη της μαριονέτας στην Ινδία έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα, χωρίς όμως να γνωρίζουμε την ακριβή εποχή εμφάνισής της. Λέγεται ότι η πρώτη μαριονέτα βγήκε από το στόμα του Βράχμα, του Δημιουργού. Πολλοί, μάλιστα, πιστεύουν ότι το θέατρο μαριονέτας προηγείται του θεάτρου ήθοποιών.

Φαίνεται ότι το θεατρικό αυτό είδος υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές από τον 4^ο αιώνα μ.Χ., ενώ βρίσκουμε πολλές αναφορές για κούκλες που χορεύουν σε κείμενα του 11^{ου} αιώνα. Η διάδοση, άλλωστε, της μαριονέτας σε πολλά κράτη της Ασίας - Ινδονησία, Ταϊλάνδη, Βιρμανία - οφείλεται στην επέκταση της ινδικής κουλτούρας και του Ινδουισμού στις χώρες αυτές.

Είναι φυσικό σε μια χώρα όπου βασιλεύει η διαφορετικότητα - με ένδεκα διαφορετικούς τρόπους γραφής και εκατοντάδες διαλέκτους - να υπάρχουν διαφορετικού τύπου μαριονέτες. Αν και η επίδραση της Δύσης και η τάση να εκμοντερνιστεί το είδος με νεωτεριστικές μεθόδους απειλούν τη γοητεία και την πρωτοτυπία του, ακόμα και σήμερα συναντάμε σε πολλές περιοχές μια πολύ μεγάλη ποικιλία από μαριονέτες που αντλούν το ρεπερτόριο και τις τεχνικές τους από την παράδοση.

Στο Ραζαστάν, τα παιδιά δημιουργούν ένα είδος χειρόκουκλας που ονομάζεται λαλούα (κούκλα). Για να διασκεδάσουν, φορούν στα δάκτυλα του δεξιού χεριού τους μικρά πρόσωπα από ξύλο με αφελή σχήματα, ενώ η υπόλοιπη παλάμη καλύπτεται από ύφασμα. Με μια ιδιαίτερη ικανότητα απομακρύνουν ή φέρνουν κοντά τα δάκτυλά τους δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ενός πραγματικού θεάματος. Στην Κεράλα, επικρατούν οι γαντόκουκλες που είναι ντυμένες όπως οι χορευτές του κατάκαλι, ενώ στο Ραζαστάν συναντάμε μαριονέτες με νήματα. Τέλος στην περιοχή της Βεγγάλης, επικρατούν με την ονομασία «κούκλα που χορεύει», μαριονέτες σε ράβδους. Το σώμα και τα μέλη τους, παλαιότερα, ήταν από μικρά κομμάτια μπαμπού επενδυμένα με άχυρο ρυζιού ανακατεμένο με άργιλο και ο χειρισμός γινόταν με ένα κομμάτι μπαμπού στερεωμένο στη μέση της κούκλας. Αυτή η κατασκευή σήμερα αντικαταστάθηκε από ξύλο και ο μαριονετίστας χειρίζεται τις μαριονέτες με δυο μακριές βέργες στερεωμένες στους αγκώνες της κούκλας και με νήματα που κινούν τα χέρια της. Ο ίδιος ο χειριστής, με τις κινήσεις του, τον χορό του, τα πηδήματά του, δημιουργεί την ψευδαίσθηση των κινήσεων της κούκλας.

Στην Ινδία, οι μαριονέτες χρησιμοποιήθηκαν από παλιά σε τελετές θρησκευτικές, στους ναούς, όπου αποτελούσαν μέρος της θρησκευτικής λατρείας, όπως ο χορός και οι άλλες τέχνες. Γι' αυτό και τα θέματά τους,

ακόμα και σήμερα, αντλούνται από τη μυθολογία και συγκεκριμένα από τα ινδικά έπη *Μαχαμπαράτα* και *Ραμαγιάνα*. Περιλαμβάνουν, συνήθως, ηθικοπλαστικά επεισόδια ικανά να προκαλέσουν τη συγκίνηση και το θρησκευτικό συναίσθημα των θεατών. Στο Καρνατάκα, στη νότια Ινδία, μια κάστα βραχμάνων ειδικεύεται στο θέατρο, με θέματα που προέρχονται από τα σανσκριτικά έπη: τις περιπέτειες του Κρίσνα, του Αρζούνα, του Ράμα ή της Σίτα. Οι παραστάσεις δίνονται τη νύχτα, ο φωτισμός της σκηνής γίνεται με λάμπες πετρελαίου και οι θεατές κάθονται στο χώμα ή στα σκαλιά του ναού.

Στη βόρεια Ινδία, τα θεάματα δίνονται, συχνά, επ' ευκαιρία γάμων, επετείων ή οικογενειακών εορτών. Οι ομάδες είναι πλανόδιες και μεταφέρουν τις κούκλες από σπίτι σε σπίτι. Έτσι, η σκηνή είναι πρόχειρη, κατασκευασμένη με αντικείμενα που βρίσκονται επί τόπου. Όπως και στο θέατρο, βασικό ρόλο παίζει ο αφηγητής, ο σουτραντάρα, που είναι και ο κυριότερος χειριστής μαριονέτας. Ένα άλλο πρόσωπο, συχνά συγγενικό, έξω από τη σκηνή, τραγουδά σε τοπική διάλεκτο και κάνει διάλογο με τις κούκλες. Το τραγούδι συνοδεύεται από κρουστά όργανα που δημιουργούν την κατάλληλη ατμόσφαιρα. Η κίνηση της κούκλας είναι στυλιζαρισμένη και αντιστοιχεί στις κωδικοποιημένες κινήσεις του κλασικού ινδικού χορού, τα «μουντρά» με κινήσεις χεριών ή κεφαλής που εκφράζουν διάφορα συναισθήματα. Στη νότια Ινδία, η κίνηση και οι χειρονομίες είναι ιδιαίτερα προσεγμένες και οι κουκλοπαίχτες εκτελούν με τις κούκλες τους λαϊκούς ή κλασικούς χορούς.

Οι μαριονέτες στην Ινδία δεν αποτελούν αντιγραφή ανθρώπινων πλασμάτων, αλλά υλοποίηση ελαττωμάτων ή προτερημάτων τους. Στα περισσότερα έργα κυριαρχεί η αντιπαλότητα καλού και κακού, ενώ το περιεχόμενό τους είναι ηθικοπλαστικό, αφού σχεδόν πάντα οι κακοί τιμωρούνται και επικρατεί η τάξη. Τα πρόσωπα βασίζονται σε τύπους και φέρουν σύμβολα που αναγνωρίζονται εύκολα από το κοινό το οποίο αποτελείται από άτομα κάθε ηλικίας και ιδιότητας.

Οι παραστάσεις στην Ινδία έχουν στόχο να προκαλέσουν στον θεατή με όλα τα δυνατά μέσα την αισθητική απόλαυση (ράζα). Το αποτέλεσμα αυτό επιτυγχάνεται με τον συνδυασμό και την αρμονία ανάμεσα σε εξωτερικά στοιχεία - το κουστούμι, τα χαρακτηριστικά του προσώπου, οι κινήσεις - και τα συναισθήματα που δεσπόζουν στο έργο. Υπάρχουν εννέα ράζα που αντιστοιχούν σε εννέα συναισθήματα, όπως το θάρρος, η καρτερικότητα, η αγάπη, η τρυφερότητα κ.λπ. Αυτά ενισχύονται και με άλλα, εφήμερα, που γεννώνται μεταξύ των προσώπων.

Κωμικά επεισόδια με κλόουν, όπως ο Βιντουσάκα, ή με την κωμική συμπεριφορά κάποιου άλλου προσώπου, κυρίως του κακού, εκτιμώνται ιδιαίτερα. Στο Καρνατάκα, οι μαριονετίστες παρουσιάζουν ένα ζευγάρι με γκροτέσκα εμφάνιση που προκαλεί το γέλιο του ακροατηρίου με τα χυδαία του αστεία. Αλλά και στις μαριονέτες του Ραζαστάν υπάρχει ένα πρόσωπο κωμικό που κάνει αστεία και ακροβατικά μπροστά στον βασιλιά και τους αυλικούς του, προκαλώντας το γέλιο των θεατών που παρακολουθούν.

Η τέχνη της μαριονέτας στην Ινδία, συνήθως μεταφέρεται από πατέρα σε γιο. Οι χειριστές δημιουργούν οι ίδιοι τις κούκλες τους, σκαλίζοντας σε ξύλο τα χαρακτηριστικά τους, ανάλογα με τα συναισθήματα που αντιπροσωπεύουν και την κοινωνική τους θέση. Οι ίδιοι, επίσης, γράφουν και τα σενάρια των έργων, αν και υπάρχει πάντα μια μεγάλη ευχέρεια αυτοσχεδιασμού, γεγονός που τους δίνει, επίσης, τη δυνατότητα να εισάγουν στο κείμενο σύγχρονα γεγονότα για να κεντρίσουν το ενδιαφέρον των θεατών και να ενισχύσουν το

διδακτικό περιεχόμενο του θεάματος. Βέβαια, σύμφωνα με τις ινδικές συνήθειες, ένας καλός μαριονετίστας δεν προκαλεί το ενδιαφέρον του κοινού του μόνο με το παίξιμό του, αλλά και με την ικανότητά του να ανταποκρίνεται στις ποικίλες επεμβάσεις των θεατών, οι οποίοι διακόπτουν την παράσταση, απευθύνονται στους μαριονετίστες και αρχίζουν διάλογο μαζί τους.

ΟΙ ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ ΤΟΥ ΡΑΖΑΣΤΑΝ

Στο Ραζαστάν, στη βορειο-δυτική Ινδία, επικρατεί μια λαϊκή παραδοσιακή μαριονέτα ιδιαίτερα πλούσια σε καλλιτεχνική έκφραση. Κατά τη διάρκεια εορτών και σημαντικών γεγονότων της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής παρουσιάζεται μια πολύ μεγάλη γκάμα από θεατρικές, χορευτικές και μουσικές εκδηλώσεις από πλανόδιους καλλιτέχνες που προσφέρουν το ταλέντο και τις υπηρεσίες τους σε ναούς, κοινότητες ή ιδιώτες. Μεταξύ αυτών, οι μαριονέτες με την ονομασία κάθπουτλι, είναι πάρα πολύ διαδεδομένες. Η κατασκευή και η παρουσίασή τους οφείλεται σχεδόν αποκλειστικά στους Μπάθ, κοινότητα νομάδων της περιοχής, που ασχολείται κυρίως με τη γεωργία. Τον ελεύθερό τους χρόνο, ταξιδεύουν από το ένα χωριό στο άλλο, σε μικρές οικογενειακές ομάδες των τεσσάρων ή πέντε ατόμων, στις οποίες συμμετέχουν ένα ζευγάρι χειριστών-αφηγητών, ένα ή δυο βοηθοί και μουσικοί. Η παράδοση του κάθπουτλι παραδίδεται από οικογένεια σε οικογένεια και οι μαριονέτες θεωρούνται ότι έχουν σταλεί από τους θεούς, για να διασκεδάσουν τους ανθρώπους, να τους προστατεύσουν από τυχόν κινδύνους και να τους βοηθήσουν σε περίπτωση ανάγκης.

Οι μαριονέτες κάθπουτλι, είναι μικρού μεγέθους, ύψους σαρανταπέντε έως εξήντα εκατοστών και η κατασκευή τους είναι απλή. Το κεφάλι είναι σκαλισμένο σε ξύλο - κυρίως μάγκο - βαμμένο με ζωηρά χρώματα τα οποία αναδεικνύουν τον χαρακτήρα του προσώπου. Τα χαρακτηριστικά τους είναι στυλιζαρισμένα: έχουν μεγάλα μάτια και αυτιά, μύτη γαμψή, πυκνά φρύδια και μουστάκια. Το στήθος και τα χέρια τους είναι φτιαγμένα από ύφασμα παραγεμισμένο με κουρέλια. Φορούν φούστα πλισέ από ύφασμα καλής ποιότητας που καλύπτει την απουσία ποδιών στις περισσότερες μαριονέτες, εκτός από τους ιππείς. Όταν η φούστα τους παλιώσει δεν την πετούν, αλλά τοποθετούν μια άλλη από πάνω. Λέγεται, μάλιστα, ότι μπορεί κανείς να διαπιστώσει τον αριθμό των γενιών που χειρίστηκαν τις μαριονέτες από τις φούστες που φορούν.

Ο χειρισμός της μαριονέτας γίνεται, συνήθως, με ένα νήμα του οποίου το ένα άκρο ενώνεται στο κεφάλι και το άλλο στη μέση. Στις μαριονέτες που διαθέτουν δυο νήματα, κινούνται τα χέρια. Ο τρόπος με τον οποίο είναι κατασκευασμένες τους δίνει μεγάλη δυνατότητα κίνησης. Ο χειριστής τους μπορεί να υποδείξει το τρέξιμο, το περπάτημα, τον χορό με μόνη την κίνηση της φούστας. Όταν η μαριονέτα παλιώσει δεν την καταστρέφουν, αλλά την πετούν στο ιερό ποτάμι με συνοδεία προσευχών. Αν η κούκλα επιπλέει για πολύ, αυτό σημαίνει ότι οι θεοί κρίνουν ευνοϊκά την παρουσία της στη γη. Αυτό έχει σχέση με την παράδοση, διότι οι κάτοικοι του Ραζαστάν πιστεύουν ότι οι κάθπουτλι, είναι ουράνια πλάσματα που έχουν σταλεί στη γη από τους θεούς για να διασκεδάσουν τους ανθρώπους.

Το ρεπερτόριο του θεάτρου μαριονέτας στο Ραζαστάν αντλεί τα θέματά του από τα έπη *Μαχαμπαράτα* και *Ραμαγιάνα*. Συχνά, επίσης, εμπλουτίζεται από τα έπη και τους ήρωες της περιοχής, όπως ο Αμάρ Σινγκ Ραθώρ,

αρχηγός του Ραζαστάν που ήταν ο φόβος και ο τρόμος των Μογγόλων οι οποίοι κατείχαν εκείνη την εποχή την περιοχή. Ο μύθος αναφέρει ότι ο Αμάρ δραπέτευσε από την αυλή του Μογγόλου βασιλιά, γιατί σκότωσε έναν ζηλόφθονο αυλικό που τον ταπείνωσε. Στη συνέχεια, τον προσκάλεσαν στο παλάτι με την πρόφαση συμφιλίωσης, όμως ήταν παγίδα για να τον δολοφονήσουν, όπως πραγματικά και έγινε. Ο βασιλιάς απαγόρευσε να γίνει επίσημη κηδεία, όμως, χάρη στη βοήθεια ενός Μογγόλου αρχηγού, ο ανεπιός του Αμάρ παρέλαβε το σώμα του νεκρού και έτσι έγινε η κηδεία του. Και ενώ το σώμα του Αμάρ καιγόταν πάνω στην πυρά, η χήρα του κήκε και αυτή μαζί με τον σύζυγό της. Εξ ίσου δημοφιλής είναι η ερωτική ιστορία του Ντόλα και της Μαρού, δυο ερωτευμένων νέων, που καταδιώκονται αλλά σώζονται χάρη στο τρέξιμο της καμήλας τους. Άλλα έργα αναφέρονται στην ζωή και τα κατορθώματα του βασιλιά Βίκρα, που βασίλευσε στην κεντρική Ινδία. Ζούσε πολυτελή ζωή, ήταν καλός πολεμιστής και προστάτης των τεχνών και της λογοτεχνίας.

ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ ΓΙΑΚΣΑΓΚΑΝΑ

Η επαρχία Καρνατάκα, στη νότια Ινδία, διατηρεί ακόμα την παράδοση του γιακσαγκάνα, ενός ολικού θεάτρου που βασίζεται στην αρμονική συνύπαρξη χορού, τραγουδιού, ζωντανής μουσικής, αφήγησης και διαλόγου, και το οποίο διατηρείται αναλοίωτο από τον 15^ο αιώνα ή και ενωρίτερα. Γιακσαγκάνα, στη γλώσσα της περιοχής, σημαίνει τραγούδι ή δράση ηρωική που παίζεται στην ύπαιθρο, διότι οι παραστάσεις δίνονταν κοντά στους ορυζώνες μετά από τη συγκομιδή. Με την ποικιλία των μακιγιάζ και των πλούτο των κουστουμιών τους, οι ηθοποιοί έδιναν στο θέαμα υπερφυσικές διαστάσεις.

Μια μορφή του θεάτρου αυτού αποτελεί τόσο το θέατρο μαριονέτας όσο και το θέατρο σκιών της περιοχής. Οι μαριονέτες είναι σκαλισμένες σε μαλακό ξύλο, ντυμένες και μακιγιαρισμένες με τον ίδιο τρόπο με τους ηθοποιούς. Οπτικά, η αισθητική τους μοιάζει πολύ με αυτήν που παρατηρούμε στα ανάγλυφα και στα αγάλματα των ναών της περιοχής. Το πρόσωπο της κούκλας είναι ζωγραφισμένο με χρώματα τα οποία συμβολίζουν τον ήρωα, σύμφωνα με έναν κώδικα αναγνωρίσιμο από το κοινό. Κάθε πρόσωπο φέρει στην κεφαλή ένα είδος διαδήματος που συμβολίζει το λειτούργημά του. Ο Βισνού και ο Κρίσνα έχουν φωτοστέφανο, ο Ναράντα ένα μπουκέτο από φτερά παγωνιού, ενώ τα μέλη της βασιλικής οικογένειας έχουν όλα τόξο και βέλη.

Οι μαριονέτες γιακσαγκάνα κινούνται πάνω σε πλατφόρμα που το κάτω μέρος της καλύπτεται από μαύρο ύφασμα. Ο χειριστής και οι βοηθοί του τις χειρίζονται με νήματα τα οποία συνδέονται με το κεφάλι, τους ώμους και τα χέρια τους. Οι βοηθοί, που είναι συνήθως τρεις, συμμετέχουν όχι μόνο στον χειρισμό της μαριονέτας αλλά και στην αλλαγή σκηνικών και στη δημιουργία σκηνοθετικών εφφέ: στριφογυρνούν το φωτοστέφανο των θεών ή παρουσιάζουν κόμπρες κάτω από τα πόδια της κούκλας. Η ομάδα περιλαμβάνει, επίσης, έναν τραγουδιστή-αφηγητή και τέσσερις μουσικούς που παίζουν φλογέρα και διάφορα κρουστά.

Τα θέματα των έργων γιακσαγκάνα, όπως και του ομώνυμου θεάτρου, είναι μυθολογικά και ιστορικά, προερχόμενα από το *Μαχαμπαράτα* ή από χρονικά της περιοχής. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται κυρίως σε επεισόδια

μαχών όπως αρμόζει στο ανδροπρεπές αυτό είδος. Οι παραστάσεις ξεκινούν με προσφορές στους θεούς για να απομακρύνουν τα κακά πνεύματα και ακολουθούνται από εγκωμιαστικούς ύμνους που συνοδεύονται από ήχους τυμπάνου. Ο βασικός τραγουδιστής, – ο μπχαγκαβατάρ - που είναι ανεξάρτητος από τον αφηγητή, συνοδεύει το τραγούδι του με ένα είδος φυσητού αρμονίου και γκογκ που χειρίζεται μόνος του. Όπως και οι μουσικοί, βρίσκεται έξω από τη σκηνή. Στο τραγούδι του, προστίθεται ο διάλογος των χειριστών της μαριονέτας και το τραγούδι τους, επιτυγχάνοντας μια αρμονική συνύπαρξη.

ΟΙ ΓΑΝΤΟΚΟΥΚΛΕΣ ΤΟΥ ΠΑΒΑ-ΚΑΤΑΚΑΛΙ

Πρόκειται για το παραδοσιακό θέατρο της Κεράλα με γαντόκουκλες το οποίο γεννήθηκε από το θέατρο κατάκαλι, μια από τις πιο αρχαίες μορφές ιερού θεάτρου στις Ινδίες. Το όνομα πάβα-κατάκαλι εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 17^ο αιώνα. Η λέξη πάβα σημαίνει μαριονέτα και το κατα-καλί αφηγηματικό θέατρο.

Οι κούκλες πάβα-κατάκαλι έχουν ύψος από τριάντα έως εξήντα εκατοστά. Τα χέρια και τα κεφάλια τους είναι σκαλισμένα σε ξύλο και τα χαρακτηριστικά τους είναι ζωγραφισμένα με ζωντανά χρώματα που συμβολίζουν τον χαρακτήρα και την ιδιότητα του κάθε προσώπου. Οι κούκλες είναι στολισμένες με κοράλλια, σιδερένια αντικείμενα, όστρακα, και μερικές φορές με φτερά παγωνιού. Τα ρούχα τους είναι πολύχρωμα, όμοια με αυτά του φορούν οι χορευτές του κατάκαλι. Δεν έχουν πόδια και ο χειριστής περνά το χέρι του σε γάντι που καλύπτεται από τα ρούχα της κούκλας για να χειριστεί, με τα δάκτυλά του, τα χέρια της μαριονέτας και το κεφάλι.

Το ρεπερτόριο του πάβα-κατάκαλι αποτελείται από επεισόδια του *Μαχαμπαράτα* ή του *Ραμαγιάνα*. Οι κούκλες, όπως και οι ηθοποιοί του κατάκαλι, εκφράζουν συμβολισμούς με τα ρούχα, το μακιγιάζ του προσώπου και την κίνηση του σώματός τους. Έχουν όψη υπεράνθρωπη που τους επιτρέπει να αναπαραστήσουν θεούς και δαίμονες μυθολογικούς με τη μεγαλύτερη δυνατή εκφραστικότητα. Η τήρηση των κωδίκων δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να διακρίνει τις αρετές, τον χαρακτήρα και την ιεραρχία του κάθε προσώπου. Το κόκκινο, για παράδειγμα, αντιπροσωπεύει τον ηρωισμό, τα πάθη, την έπαρση, τον εγωκεντρισμό. Το πράσινο εκφράζει τους ενάρετους και τους ευγενείς, ενώ το μαύρο χρησιμοποιείται για τους δαίμονες και τους αχρείους. Όσο για τα γυναικεία πρόσωπα, χρησιμοποιούν διάφορα χρώματα ώχρας και κίτρινου από σαφράν. Ο συνδυασμός δυο ή περισσότερων χρωμάτων εκφράζει τη διπροσωπία και τις συγκρούσεις μέσα στο ίδιο πρόσωπο.

Σήμερα, υπάρχουν ελάχιστοι κουκλοπαίχτες πάβα-κατάκαλι, οι οποίοι ανήκουν, συχνά, σε οικογένειες που μεταβιβάζουν την τέχνη τους στα μέλη της οικογένειάς τους, από γενιά σε γενιά. Οι παραστάσεις δίνονται συνήθως κατά τη διάρκεια θρησκευτικών τελετών από τον Δεκέμβριο έως τον Φεβρουάριο. Πριν από τις παραστάσεις, που δίνονται τις περισσότερες φορές σε σπίτια, προηγείται προσφορά και δεήσεις σε θεούς στην αυλή του οικοδεσπότη. Η ομάδα αποτελείται από πέντε έως έξι μέλη. Χρησιμοποιούν μουσική συνοδεία, όπως και στο θέατρο κατάκαλι, με τύμπανα, γκογκ και πνευστά. Όταν ο θίασος φθάνει στο σπίτι, ανάβουν ένα λυχνάρι στην ανατολική πλευρά του σπιτιού και εκτελούν τελετουργικούς ύμνους. Η

παράσταση που ακολουθεί μπορεί να διαρκέσει από μια ώρα ως μια ολόκληρη νύχτα, ανάλογα με τις επιθυμίες της οικογένειας και την εορτή. Οι κουκλοπαίχτες δέχονται ως αντάλλαγμα εκτός από χρήματα, φιλοξενιά και φαγητό.

Μέχρι το 1950, το παβα-κατάκαλι ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές σε χωριά και μικρές κοινότητες. Ακολούθησε, όμως, περίοδος παρακμής, όμως και σε όλα τα άλλα είδη της λαϊκής παράδοσης - θέατρο σκιών, χοροί, θεατρικά είδη - η οποία οφειλόταν στην αλλαγή προτιμήσεων διασκέδασης του κοινού και στον ανταγωνισμό του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Από το 1981, υπήρξαν σοβαρές προσπάθειες να αναβιώσει η παράδοση. Νέοι μαθητευόμενοι έμαθαν την τέχνη από τους τρεις εναπομείναντες μαριονοπαίχτες της Κεράλα, δημιουργήθηκαν νέες κούκλες κατασκευασμένες σύμφωνα με τα παλαιά μοντέλα που βρίσκονταν στα μουσεία και αναζωπυρώθηκε η έρευνα από ειδικούς.

ΤΑ ΙΝΔΙΚΑ ΕΠΗ:

ΡΑΜΑΓΙΑΝΑ

Το *Ραμαγιάννα* είναι ινδικό έπος 48.000 στίχων, το οποίο πιθανολογείται ότι γράφτηκε από τον 7^ο π.Χ. μέχρι τον 1^ο π.Χ. αιώνα. Αποδίδεται στον Βαλμίκι, ο οποίος είναι και ήρωας του έπους. Υπάρχουν πάρα πολλές παραλλαγές του, όχι μόνο στην Ινδία, αλλά και σε πολλές χώρες της νότιας Ασίας, όπου έχει εισδύσει ο Ινδουισμός.

Το *Ραμαγιάννα* αφορά στον Ράμα, πρωτότοκο γιο του βασιλιά Ντασαράτα, και στη σύζυγό του Σίτα. Ο Ράμα είναι μια από τις μετενσαρκώσεις του Βισνού και ήρθε στον κόσμο για να τον σώσει, ενώ η Σίτα είναι μετεμψύχωση της Θεάς Λάκσμι. Ο βασιλιάς Ντασαράτα αποφασίζει να χρήσει διάδοχό του τον Ράμα, αλλά μια από τις συζύγους του τού ζητά να εκπληρώσει δυο «ευχές» όπως της είχε υποσχεθεί: η πρώτη, να γίνει ο γιος της, ο Μπαράτα, διάδοχος του θρόνου και η δεύτερη, να εξοριστεί ο Ράμα για δεκατέσσερα χρόνια σε δάσος. Ο βασιλιάς υποκύπτει στις απαιτήσεις της και έτσι ο Ράμα συνοδευόμενος από τη Σίτα και τον αδελφό του Λακσαμάνα φεύγουν. Ο βασιλιάς πεθαίνει από θλίψη, ενώ ο Μπαράτα, που είναι απών κατά τη διάρκεια των επεισοδίων με την μητέρα του, ζητά μάταια από τον Ράμα να επιστρέψει.

Ο Ράμα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του συναντά σοφούς, σκοτώνει τέρατα και τέλος εγκαθίσταται στο δάσος. Ο βασιλιάς της Λάνκα Ραχβάνα, ένα τέρας με δέκα κεφάλια, πετώντας πάνω από το δάσος βλέπει και ερωτεύεται τη Σίτα. Ζητά από τον θείο του Μαρίκα να μεταμορφωθεί σε ελάφι για να απομακρύνει τον Ράμα. Ο Ράμα φεύγει για να κυνηγήσει το ελάφι και να το προσφέρει στην Σίτα. Τότε ο Μαρίκα μιμείται τη φωνή του Ράμα και η Σίτα νομίζοντας ότι ο άνδρας της κινδυνεύει ζητά από τον αδελφό του να τρέξει να τον βοηθήσει. Ο Ραβάνα, επωφελούμενος της απουσίας των δυο ανδρών, μεταμφιέζεται σε ερημίτη, τη βγάζει έξω από τον μαγικό κύκλο που δημιούργησε γύρω της ο αδελφός του Ράμα για να την προστατεύσει κατά τη διάρκεια της απουσίας του, και την παίρνει στους ουραμούς με το άρμα του. Ένα μυθικό πουλί, ο Ιατάγιου προσπαθεί να την σώσει, αλλά πληγώνεται θανάσιμα. Παρόλα αυτά κατορθώνει να ενημερώσει τον Ράμα.

Ο Ράμα κερδίζει τη συμμαχία του βασιλιά των πιθήκων Σούγκριβα, που βοήθησε για να σκοτώσει τον αδελφό του Μπαλί, ο οποίος του είχε πάρει τον θρόνο. Ο Σούγκριβα του δίνει στρατό με αρχηγό τον λευκό πίθηκο Χάνουμαν,

που διασχίζει τη θάλασσα και φθάνει στη Λάνκα, για να βρει τη Σίτα η οποία εξακολουθεί να μην υποκύπτει στον Ραχβάνα. Ο Χάνουμαν συλλαμβάνεται από τον Ραχβάνα ο οποίος αποφασίζει να τον κάψει, αλλά τελικά ο Χάνουμαν είναι άτρωτος, ξεφεύγει από τη φωτιά και, φεύγοντας, καίει όλη την πόλη. Ο Ράμα, ο αδελφός του και ο στρατός των πιθήκων φθάνουν στη Λάνκα, αφού δημιουργήσουν μια γέφυρα πάνω από τη θάλασσα. Ο αδελφός του Ραχβάνα τον συμβουλεύει να δώσει πίσω την Σίτα, αλλά αυτός αρνείται. Στη μάχη, ο Ράμα τραυματίζεται από έναν γιο του Ραχβάνα αλλά σώζεται από το μυθικό πουλί Γκαρούντα, ενώ ο αδελφός του Ράμα, που τραυματίζεται και αυτός, σώζεται από τον Χάνουμαν. Στην τελική μάχη, ο Ράμα κατορθώνει να σκοτώσει τον Ραχβάνα με βέλος που του έδωσε ο θεός Βράχμα. Ο Ράμα με την Σίτα επιστρέφουν στο βασίλειό τους και ο Ράμα γίνεται βασιλιάς.

Στο θέατρο, οι περισσότερες παραστάσεις τελειώνουν σε αυτό το σημείο όμως το έπος συνεχίζεται με τις περιπέτειες της Σίτα η οποία είναι έγκυος και για να αποδείξει την αθωότητά της, προτείνει να περάσει τη δοκιμασία της φωτιάς. Σώζεται, όμως από τον θεό της Φωτιάς Άγκνη και καταφεύγει στο δάσος κοντά στον ερημίτη Βαλμίκι, όπου θα γεννήσει διδύμα αγόρια. Ο Βαλμίκι γράφει το έπος και δώδεκα χρόνια αργότερα επιστρέφει στο παλάτι του Ράμα συνοδευόμενος από τα διδύμα και από τη Σίτα. Συγκινημένος, ο Ράμα καλεί κοντά του τη σύζυγό του, αλλά επειδή ακόμα πλανάται η υποψία της απιστίας της, η Σίτα ζητά από τη μητέρα της, τη Γη, να την πάρει, για να αποδειχτεί η αθωότητά της. Πράγματι, η γη ανοίγει και την καταπίνει. Ο Ράμα, κουρασμένος από τη ζωή, ανεβαίνει στους ουρανούς λίγο αργότερα.

ΜΑΧΑΜΠΑΡΑΤΑ

Το *Μαχαμπαράτα* είναι πολύ μεγαλύτερο από το *Ραμαγιάνα* και πολύ παλαιότερο. Πρόκειται για συλλογικό έργο 90,000 στίχων, γραμμένο στα σανσκριτικά, που άσκησε πολύ μεγάλη επίδραση στη σκέψη, στη λογοτεχνία και στην τέχνη της Ινδίας και της Ινδονησίας.

Βασικό θέμα του είναι η διαμάχη ανάμεσα σε δυο μεγάλες οικογένειες, στους πέντε αδερφούς Παντάβα και τους εκατό αδελφούς Κοράβα που είναι πρώτα εξαδέλφια και ανήκουν, και οι δυο, στην φυλή των Μπαράτα. Ο πατέρας των Κοράβα, όντας πρωτότοκος, έπρεπε να γίνει βασιλιάς, αλλά επειδή ήταν τυφλός στον θρόνο ανέβηκε ο μικρότερος αδελφός του Πάντου. Αυτός πεθαίνει πολύ ενωρίς και τα παιδιά του ανατρέφονται μαζί με τα παιδιά του Κοράβα από έναν σοφό δάσκαλο, τον Ντρόνα. Ο πατέρας των Κοράβα ονομάζει διάδοχο του θρόνου τον πρωτότοκο των Παντάβα, γεγονός που προκαλεί το μίσος του δικού του πρωτότοκου και των αδελφών του. Καλούν τους Παντάβα στο παλάτι, αλλά βάζουν φωτιά από την οποία τα πέντε αδέρφια κατορθώνουν να ξεφύγουν χάρη σε έναν λευκό τυφλοπόντικα που σκάβει υπόγειο τούνελ. Στη συνέχεια, οι Παντάβα χάνουν το βασίλειό τους, τις γυναίκες τους και τα χρήματά τους σε μια παρτίδα ζαριών που δεν είναι τίμια. Οι Παντάβα αναγκάζονται να εξοριστούν και καταφεύγουν για δώδεκα χρόνια, χωρίς να γίνει γνωστή η ταυτότητά τους, στον παππού τους, στο βασίλειο των Βιράτα όπου δέχονται νέες επιθέσεις από τους εχθρούς τους. Τότε ξεκινά μια μεγάλη περίοδος διαπραγματεύσεων όπου ο θεός Κρίσνα, απεσταλμένος των Παντάβα, αναλαμβάνει τον ρόλο του μεσολαβητή. Στο τέλος αυτής της δοκιμασίας, ο πρωτότοκος των Κοράβα αρνείται να επιστρέψει το βασίλειο και ακολουθεί ένας νέος αγώνας, που ονομάζεται Μπαράτα Γιούντχα. Ο αρχηγός των Κοράβα, ο Σουγιουντάνα αν και σκέπτεται να αποσυρθεί, επανέρχεται

στον αγώνα όπου πληγώνεται στην γάμπα, το μόνο μέρος του σώματος που ήταν άτρωτο. Στην τελευταία μάχη, μόνοι έχουν απομείνει ο Γιουντίστρα από τους Παντάβα και ο βασιλιάς Σάλγια ο οποίος έχει την ιδιότητα από τις πληγές του να βγαίνουν γίγαντες. Τελικά οι Παντάβα νικούν, τα σώματα των νεκρών καίγονται και οι Παντάβα αποσύρονται στο δάσος για να εξαγνιστούν. Ο Γιουντίστρα διστάζει να αναλάβει έναν θρόνο που στοίχισε τόσους θανάτους αλλά επεμβαίνει ο Κρίσνα που τον συμβουλεύει για τα καθήκοντά του και του υπενθυμίζει την αδυναμία του ανθρώπου να αποφύγει το πεπρωμένο του. Αφού βασιλεύσουν, οι Παντάβα αποσύρονται σε ένα δάσος μαζί με την κοινή γυναίκα τους, την Ντρουπάρντι, η οποία έχει χάσει τα παιδιά της στον πόλεμο. Κατά τη διάρκεια περιπετειών τους, θα πεθάνουν ο ένας μετά τον άλλο. Τέλος ο Ίντρα θα παραλάβει τον τελευταίο επιζώντα, τον Γιουντίστρα.

Στη βασική αυτή ιστορία εμπλέκονται πάρα πολλά πρόσωπα και επεισόδια - τα οποία συχνά θα αποτελέσουν υλικό για ανεξάρτητα έπη - αλλά και πάρα πολλές παραλλαγές.

KINA

Οι πρώτες μαρτυρίες για μαριονέτες στην Κίνα εμφανίζονται σε χρονικά του 1000 π.Χ.. Εκείνη την εποχή, ο αυτοκράτορας Μι απείλησε να αποκεφαλίσει τον μαριονοπαίχτη Yen Tse διότι οι κούκλες του γοήτευσαν τις παλλακίδες του. Ο Yen Tse γλίτωσε την τιμωρία καταστρέφοντας τις κούκλες του, αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι ήταν άψυχα όντα. Σε μεταγενέστερα χρονικά, του 3^{ου} π.Χ αιώνα, πληροφορούμεθα για τη μεγάλη διάδοσή τους στη χώρα τόσο στους ανώτερους κοινωνικούς κύκλους, όσο και στις λαϊκές μάζες.

Στην Κίνα, οι μαριονέτες για πάρα πολλά χρόνια διατήρησαν έναν χαρακτήρα θρησκευτικό, μαγικό. Οι μαριονετίστες, μάλιστα σε πολλές περιοχές αποκαλούνταν «δάσκαλοι» και μέχρι την πολιτιστική επανάσταση του Μάο είχαν το ίδιο κύρος με τους μάγους. Ήταν πλανόδιοι και μετακινούνταν από χωριό σε χωριό, πήγαιναν στις γιορτές των τοπικών ναών και θεωρούνταν, όπως οι τσαοϊστές ιερείς, ότι είχαν ικανότητες μέντιουμ. Όπως το μέντιουμ δανείζει το σώμα του για να ενσαρκωθεί ένα πνεύμα ή ένας Θεός και να εμφανιστεί στον κόσμο, έτσι και τα πρόσωπα ενσαρκώνονταν στις μαριονέτες και χάρη σ' αυτές ήταν παρόντα.

Αντίθετα με τη Δύση όπου η μαριονέτα δεν απευθύνεται σε πλατύ κοινό, στην Κίνα οι μαριονέτες όχι μόνο αφορούν όλες τις ηλικίες και τις τάξεις, αλλά είναι στο ίδιο επίπεδο με το θέατρο ηθοποιών. Για πολλούς μάλιστα θεωρείται και ανώτερο είδος. Χάρη στις μαριονέτες, οι αγροτικές κοινότητες και οι αστοί ιδιώτες που δεν μπορούν να καλύψουν τα έξοδα μιας θεατρικής παράστασης, παρακολουθούν έργα και όπερες με μαριονέτες ή γαντόκουκλες όπου τα έξοδα είναι μικρότερα. Η ορχήστρα περιορίζεται σε λίγους μουσικούς και ο θίασος σε πέντε ή έξι μαριονετίστες, όταν πρόκειται για θέατρο μαριονέτας με ράβδους και δυο όταν πρόκειται για θέατρο σκιών.

Τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία του κινέζικου θεάτρου είναι η δημιουργία ενός υπερφυσικού κόσμου και ο θρησκευτικός ή ηρωικός χαρακτήρας του. Βέβαια, οι τεχνικές διαφέρουν ανάλογα με την περιοχή και τον τύπο κούκλας, γιατί καθεμία τους διαθέτει ιδιαίτερη αισθητική.

ΕΙΔΗ ΜΑΡΙΟΝΕΤΑΣ - ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Οι γαντόκουκλες, που επικρατούν στην επαρχία του Fujian, στο νοτιοανατολικό τμήμα της Κίνας, χρησιμεύουν για να παρουσιάσουν όπερες, όμοιες με αυτές του θεάτρου των ηθοποιών. Η τεχνική τους είναι πάρα πολύ επιτηδευμένη και χρειάζεται πολλά χρόνια εκμάθησης. Ακόμα και όταν ο χειριστής τους δεν παίζει, χρειάζεται να ασκεί τα δάκτυλά του κάθε μέρα για να διατηρήσει τη δεξιοτεχνία του. Πετά την κούκλα στον αέρα για να κάνει τούμπες, την κάνει να πηδά και στη συνέχεια είναι έτοιμος να τη δεχτεί στο χέρι του για να συνεχίσει το παίξιμο.

Το μέγεθος και οι αναλογίες της γαντόκουκλας είναι προσαρμοσμένες στο ανθρώπινο χέρι. Τα κεφάλια είναι από ξύλο σκαλισμένο, τα μάτια και το στόμα της, συχνά, κινούνται όπως και τα χέρια τους. Τα πόδια τους, και αυτά από ξύλο, είναι ραμμένα μπροστά στο πάνινο «γάντι» που αποτελεί το σώμα και κινούνται με την κίνηση του καρπού του χειριστή.

Το κουκλοθέατρο είναι κατασκευασμένο από ξύλο σκαλιστό, βαμμένο κόκκινο και χρυσό. Περιλαμβάνει τρία ανοίγματα, με μικρές αυλαίες, για την είσοδο και την έξοδο της κούκλας με ένα μικρό παράθυρο ακριβώς πάνω από το κάθε άνοιγμα, απ' όπου εμφανίζεται η κούκλα.

Ο κουκλοπαίχτης βρίσκεται μέσα στο κουκλοθέατρο, όπου έχει ελάχιστο χώρο για να σταθεί. Ένα ύφασμα, που φθάνει μέχρι το πάτωμα, κρύβει το σώμα του. Ο μαριονοπαίχτης παίζει όλους τους ρόλους – η φωνή του αφηγείται, παρουσιάζει τα πρόσωπα, παίζει τους διαλόγους. Ο ίδιος, επίσης, κτυπά ένα γκονγκ όταν χρειάζεται μουσική ή χρησιμοποιεί ένα είδος φλογέρας από μπαμπού για να δημιουργήσει οξείς ήχους.

Οι μαριονέτες με νήμα είναι σπανιότερες στην Κίνα, διότι ο χειρισμός τους απαιτεί μεγάλη δεξιοτεχνία. Όμως έχουν μεγάλη χάρη. Το μέγεθός τους φθάνει τα εξήντα εκατοστά και μπορεί να εκτελέσει κάθε είδους κίνηση. Τα μάτια, το στόμα, τα δάκτυλα ακόμα και τα φρύδια κινούνται. Το κεφάλι είναι από σκαλιστό ξύλο με λαιμό αρκετά μακρύ που στηρίζεται σε ένα καλάμι μπαμπού που δημιουργεί το σώμα. Το κεφάλι παραμένει στο επιθυμητό ύψος χάρη σε δυο κλωστές που συνδέονται στους κροτάφους της. Τα χέρια και τα πόδια της είναι φτιαγμένα από το ίδιο ξύλινο υλικό και τα χέρια άλλοτε έχουν τη μορφή γροθιάς, με μια τρύπα στη μέση, που τους επιτρέπει να μεταφέρουν κάποιο αντικείμενο, δόρυ ή σπαθί, για παράδειγμα, και άλλοτε έχουν δάκτυλα που μπορούν να ανοίγουν και να κλείνουν.

Τα νήματα είναι στερεωμένα σε ένα απλό καλάμι μπαμπού. Είναι πολύ μακριά και ο αριθμός τους ποικίλλει από οκτώ ως είκοσι ανάλογα με την κίνηση της μαριονέτας. Αν χρειάζεται να ιππεύσει σε άλογο, η μαριονέτα μπορεί να έχει ακόμα και είκοσι-οκτώ νήματα, για να αποδοθούν και οι κινήσεις του αλόγου. Ο μαριονετίστας περνά τις κλωστές ανάμεσα στα δάκτυλά του και τις χειρίζεται ως αν να παίζει άρπα.

Οι μαριονέτες με ράβδο είναι πολύ διαδεδομένες στις επαρχίες του Guangdong. Είναι περίπου ένα μέτρο και τα κεφάλια τους είναι σκαλισμένα σε ξύλο που μέσα είναι κούφιο. Κάθε τύπος προσώπου έχει και τα δικά του χαρακτηριστικά: γυναικεία ή ανδρικά, βίαια, σκληρά, γκροτέσκα κ.α. Οι μαριονέτες έχουν τη δυνατότητα να κινήσουν τη μύτη, να ανοιγοκλείσουν το στόμα και τα μάτια, να βγάλουν έξω τη γλώσσα ακόμα και να κινήσουν τα φρύδια τους. Μέσα από τον λαιμό περνά κάθετα ένα ξύλο που δημιουργεί τους ώμους και πάνω σ' αυτόν μπαίνουν τα ρούχα. Τα χέρια είναι στερεωμένα στα μανίκια. Ο μαριονετίστας κρατά την κούκλα από το λαιμό με το δεξί του

χέρι και με το αριστερό τις δυο μπαγκέτες που περνούν μέσα από το ρούχο για να κινούν τα μανίκια με τα χέρια της κούκλας. Οι σκηνές μάχης είναι πολύ θεαματικές με αυτού του τύπου κούκλες και πολύ κουραστικές για τον μαριονετίστα που πρέπει να βρίσκεται σε συνεχή ένταση, να κρατά τις πολύ βαριές κούκλες και να τις κινεί γρήγορα και με ακρίβεια. Η παραδοσιακή ορχήστρα περιλαμβάνει τουλάχιστον ένα τύμπανο, γκογκ, φλάουτο, όμποε και ένα είδος βιολιού. Τα όργανα αυτά συνοδεύουν τα λυρικά τμήματα, ενώ τα κύμβαλα συνοδεύουν τα σημεία όπου υπάρχουν μάχες. Οι διάλογοι και τα τραγούδια εκτελούνται από τους ίδιους τους μαριονετίστες. Το ρεπερτόριό τους ακολουθεί το ρεπερτόριο του κλασικού κινέζικου θεάτρου με μάχες, προδοσίες, αποτυχημένους έρωτες.

Ένα ακόμη είδος μαριονέτας, στην Κίνα, είναι οι μαριονέτες με «μπαγκέτες» που αντικατέστησαν τις φιγούρες του θεάτρου σκιών στην περιοχή του Chaozhou. Οι κούκλες αυτές είναι ξύλινες, με κεφάλια φτιαγμένα από πηλό, που μπορούν να τα αλλάξουν για να βάλουν άλλα στη θέση τους. Ο χειρισμός τους δεν διαφέρει από τον χειρισμό της φιγούρας του θεάτρου σκιών και γίνεται με τρία ξύλα που είναι στερεωμένα κάθετα, ένα στο σώμα και ένα σε κάθε χέρι. Τα ρούχα τους, όπως και η αυλαία, έχουν πλούσια κεντήματα διότι η περιοχή φημίζεται για τα κεντήματά της.

Στις ημέρες μας, ιδιαίτερα γνωστές είναι οι μαριονέτες με μπαγκέτες του Πεκίνου. Έχουν τρία πόδια ύψος και από μια μπαγκέτα στερεωμένη στο κεφάλι και στους δυο καρπούς που τους επιτρέπουν κίνηση. Τα κεφάλια γίνονται από papier mâché, δεν έχουν πόδια αλλά μόνο χέρια και δάκτυλα τα οποία κινούνται. Έχουν επίσης τη δυνατότητα να ανοιγοκλείνουν το στόμα και τα μάτια τους. Ένα από τα κλασικά έργα για θέατρο μαριονέτας με μπαγκέτες είναι *Η Ορχήστρα για Μαριονέτες* που περιλαμβάνει περίπου 12 κούκλες οι οποίες παίζουν παραδοσιακά όργανα, ενώ μια πραγματική ορχήστρα παρέχει τους ανάλογους ήχους, πίσω από την αυλαία της σκηνής.

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και την επικράτηση του κομμουνισμού, οι σύγχρονες ιστορίες αντικατέστησαν τις ιστορίες που αφορούσαν στη μυθολογία και στην ιστορία. Έτσι, τα θέματα των έργων ήταν, για παράδειγμα, η εκδίκηση των χωρικών εναντίον των ιδιοκτητών γης, οι μάχες για την απελευθέρωση του Βιετνάμ ή θέματα πολιτικής προπαγάνδας.

Οι θεατρικές τεχνικές που χρησιμοποιούν όλα τα είδη μαριονέτας είναι κοινές με τις τεχνικές της Όπερας. Δηλαδή, εκτός από το καθαρά θεατρικό μέρος υπάρχει χορός και τραγούδι. Τα πρόσωπα ανήκουν σε μια αυστηρή τυπολογία, που δεν διαφέρει από αυτήν της όπερας: ηλικιωμένοι, νεαροί μανδρινί, στρατηγοί, χαρακτήρες βίαιοι, κλόουν. Για κάθε τύπο υπάρχει διαφορετικό μακιγιάζ και διαφορετικές κινήσεις. Επιπλέον, κάθε τύπος χρησιμοποιεί ειδική, κωδικοποιημένη φωνή για τα διαλογικά τμήματα του έργου και για το τραγούδι. Μόνο οι κλόουν μπορούν να υιοθετήσουν την τοπική γλώσσα ή διάλεκτο και να αυτοσχεδιάσουν χιουμοριστικά επεισόδια. Τα ρούχα, όπως και στην Όπερα, δείχνουν την κοινωνική θέση των προσώπων χωρίς να ενδιαφέρονται για την ιστορική αλήθεια. Και το μακιγιάζ του προσώπου χρησιμοποιεί τα ίδια στοιχεία με αυτά της Όπερας. Στις μαριονέτες με ράβδο και με νήματα τα βίαια πρόσωπα περιορίζονται σε ορισμένους μόνο τύπους, ενώ στο θέατρο σκιών και στις γαντόκουκλες υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία.

Η ορχήστρα περιλαμβάνει διαφορετικών ειδών όργανα: τα κρουστά που δίνουν ρυθμό σε όλες τις κινήσεις, από το περπάτημα μέχρι τις πιο βίαιες

κινήσεις των μαχών, τα έγχορδα – είδη βιολιού – και τα πνευστά - φλάουτα και όμποε - που συνοδεύουν τα τμήματα που τραγουδούν ή που παίζουν κάποιους σκοπούς για να δημιουργήσουν ατμόσφαιρα.

Επειδή οι μαριονέτες μπορούν να κάνουν κινήσεις που είναι αδύνατες στους ηθοποιούς, πολλές σκηνές είναι πιο ρεαλιστικές από ότι στο θέατρο ηθοποιών: τα κεφάλια μπορεί να κοπούν, τα σώματα να εκσφενδονίζονται, τα όπλα να δίνουν θανατηφόρα κτυπήματα. Στα έργα που δανείζονται τα θέματά τους από μύθους, τα πρόσωπα μπορούν να πετάξουν στον αέρα ή να μεταβληθούν σε τέρατα. Χαρακτηριστικό είναι, επίσης, ότι οι κινήσεις διατηρούν το ίδιο στυλιζάρισμα που ακολουθείται και από τους ηθοποιούς της όπερας του Πεκίνου.

Εξ άλλου και το ρεπερτόριο είναι όμοιο με της Όπερας, όμως εμπλουτίζεται από τη λαϊκή λογοτεχνία με έργα γραμμένα σε γλώσσα του λαού σε αντίθεση με τα «κλασικά» έργα της Κινέζικης Όπερας. Οι περισσότερες ιστορίες προέρχονται από προφορικές «διηγήσεις» της εποχής των Song, οι οποίες υιοθετήθηκαν στη συνέχεια και από άλλα είδη, με κάποιες παραλλαγές, αν και διατήρησαν το ύφος της προφορικής προέλευσής τους. Σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής των Song, υπήρχαν τριών ειδών αφηγητές: αυτοί που διηγούνταν ιστορίες που είχαν σχέση με τον Βούδα και που προέρχονταν από τα σούτρα, άλλοι που διηγούνταν επεισόδια από την ιστορία της Κίνας και τέλος αυτοί που αφηγούνταν σύντομες ιστορίες από τη μυθολογία ή από τη ζωή διασήμων ανθρώπων, περιπέτειες με ληστές, έρωτες και ιστορίες όπου οι κακοί τιμωρούνταν και οι ηθικές αξίες ανταμείβονταν. Τα σημερινά θεατρικά έργα μαριονέτας προέρχονται από αυτές τις προφορικές αφηγήσεις. Αν παραβάλουμε μάλιστα τα θεατρικά έργα με τα κείμενα από τα οποία προέρχονται παρατηρούμε ότι πολύ συχνά ολόκληρα τμήματα είναι όμοια, λέξη προς λέξη.

Στο παρελθόν το ρεπερτόριο περιλάμβανε έργα που άλλα παίζονταν ολοκληρωμένα σε μια και μόνο παράσταση η οποία διαρκούσε αρκετές ώρες και άλλα των οποίων παιζόταν κάθε βράδυ ένα επεισόδιο που διαρκούσε δυο ώρες. Ένας μαριονετίστας του Guangdong, για παράδειγμα, χρειαζόταν δυο εβδομάδες για να ολοκληρώσει *Το μυθιστόρημα των Τριών Βασιλείων*.

Τα έργα είναι τόσο γνωστά στους μαριονετίστες που τα βιβλία τους, αν υπάρχουν, περιορίζονται σε κάποιο *canenas* με σχέδια που παρουσιάζουν τα πρόσωπα, το περιεχόμενο της σκηνής και τη μουσική των έργων. Αυτό αρκεί, γιατί ξέρουν τα έργα απ' έξω και γιατί έχουν πολλά περιθώρια αυτοσχεδιασμού.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του ρεπερτορίου αυτού είναι ότι αποτελείται από σκηνές που επαναλαμβάνονται. Για παράδειγμα, το *Μυθιστόρημα των Τριών Βασιλείων* προσέφερε σημαντικό αριθμό επεισοδίων και χαρακτήρων που επαναλήφθηκαν από άλλα έργα. Όταν ένα έργο γινόταν γνωστό, οι υπόλοιποι το μιμούνταν. Έτσι, βλέπουμε να επαναλαμβάνεται πολύ συχνά το θέμα του νεαρού που υποχρεώνεται να παντρευτεί την κόρη ενός ανωτέρου υπαλλήλου, ενώ είναι ήδη παντρεμένος, αλλά που, παρ' όλες τις επεμβάσεις, θα καταλήξει να ξαναβρεί τη γυναίκα του ή το θέμα των χωρισμένων συζύγων, οι οποίοι ύστερα από χρόνια και μετά από πολλά εμπόδια κατορθώνουν να συναντηθούν και πάλι.

Τα περισσότερα από αυτά τα έργα έχουν χαρακτήρα ηθικοπλαστικό. Συνήθως, αποτελούν ύμνο των βασικών αρετών των Κινέζων: της αφοσίωσης στη χώρα, της πίστης σε έναν κύριο ή σε έναν φίλο, τον σεβασμό στους

γονείς, τη γυναικεία πίστη που ανθίσταται σε μια μεγάλη απουσία ή στον θάνατο. Υπάρχουν βέβαια και κάποια κωμικά επεισόδια, όπως η ιστορία μιας μάγισσας η οποία ενώ κοιμόταν ολομόναχη ξυπνά από ένα ζευγάρι ποντικών που κάνουν έρωτα. Καθώς σοκάρεται από τη σκηνή, διώχνει τα ζώα και αφού αυτά ξαναρχίζουν παρακολουθεί με περιέργεια τη σκηνή. Τότε καταλαμβάνεται και αυτή από ακατανίκητο πόθο. Ένας νεαρός εμφανίζεται στο κρεβάτι της. Η σκηνή δεν συνεχίζεται και περνάμε στην επομένη. Στο κρεβάτι της βρίσκεται ένας γέρος που εξηγεί ότι κάθε επιθυμία και κάθε ηδονή αποτελούν ψευδαισθήσεις και ότι ο νεαρός δεν ήταν στην πραγματικότητα παρά αποκύημα της φαντασίας της.

Τα θέματα του κινέζικου ρεπερτορίου μπορεί να προκαλούν έκπληξη ή και να σοκάρουν το δυτικό ακροατήριο. Υπάρχουν καλοί που γίνονται προδότες και πράξεις για τις οποίες τιμωρούνται οι καλοί. Οι ήρωες αναιρούν τα λόγια τους, απατούν τους εχθρούς τους και τους συμμάχους τους, δείχνουν σκληρότητα και χρησιμοποιούν αθώα θύματα, όπως άλλωστε και οι κακοί. Αυτό που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ελάττωμα, για την κινέζικη παράδοση είναι προτέρημα, αφού δεν πρόκειται για παρεμβατική συμπεριφορά αλλά για στρατηγικές λεπτές που δεν στοχεύουν να προκαλέσουν κακό αλλά να επιτύχουν το καλό του συνόλου των πολιτών και του έθνους.

Τα έργα του ρεπερτορίου μαριονέτας αποτελούν μάθημα ιστορίας για τους πολίτες. Ανέκαθεν, το θέατρο στην Κίνα αποτελούσε για το κοινό του ένα είδος σχολείου που το βοηθούσε να γνωρίσει το παρελθόν του και τα ιστορικά πρόσωπα που θα του χρησίμευαν ως υπόδειγμα. Ένας μεγάλος αριθμός έργων προέρχεται από χρονικά ή από μυθιστορήματα που πηγάζουν από αυτά. Το πολιτικό περιεχόμενο αποτελεί μοναδικό θέμα τους, χωρίς να παρεμβάλλεται κάποια ιστορία αγάπης. Πολλά από αυτά τα έργα, και μάλιστα τα πιο σημαντικά, δεν περιέχουν καν γυναικεία πρόσωπα.

Η αδυναμία του ρεπερτορίου έργων για μαριονέτες είναι ότι περιλαμβάνει πολλά στερεότυπα. Πολλές φορές, μάλιστα, έχει κανείς την εντύπωση ότι μόνο τα ονόματα των προσώπων αλλάζουν. Τα μέρη που τραγουδιούνται, επίσης, αποτελούνται από εικόνες και φράσεις που συνεχώς επαναλαμβάνονται. Αυτή η εντύπωση της επανάληψης δεν συναντάται μόνο στο θέατρο μαριονέτας αλλά και στην Όπερα. Άλλωστε, το θέατρο μαριονέτας αρκέστηκε να επαναλαμβάνει τα έργα ηθοποιών και δεν δημιούργησε δικό του ρεπερτόριο.

Σε σύγκριση με το θέατρο της Ιαπωνίας, το θέατρο μαριονέτας στην Κίνα δεν έχει την αισθητική και την τεχνική τελειότητά του. Αυτό συμβαίνει γιατί στην Κίνα κανένας λόγιος συγγραφέας δεν ασχολήθηκε με μαριονέτες. Κάποιες προσπάθειες εκσυγχρονισμού τους δεν έφεραν ιδιαίτερα αποτελέσματα. Συχνά τα θέματά τους, για πολλά χρόνια, περιορίζονταν σε πολιτική προπαγάνδα. Ορισμένες φορές διατήρησαν την υπόθεση παλιών έργων αλλά προσπάθησαν να εκσυγχρονίσουν τη θεατρική τεχνική, ώστε η πλοκή να γίνει καλύτερα αντιληπτή από το κοινό. Τελικά όμως κάθε παραχώρηση στον ρεαλισμό είχε ως αποτέλεσμα η μαριονέτα να γίνει φτωχότερη και να χάσει μεγάλο μέρος της γοητείας της.

BIPMANIA

Η θέση της χώρας και τα κοινά σύνορά της με την Ινδία και την Ταϊλάνδη επέδρασαν στην πολιτιστική και θρησκευτική ταυτότητά της. Γι' αυτό το λόγο συναντάμε, σε όλες τις εκφράσεις της τέχνης της, την επιρροή που άσκησαν οι γείτονές της. Παρόλα αυτά, η μαριονέτα της Βιρμανίας διατηρεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της και ελκύει το ενδιαφέρον των μελετητών του θεάτρου μαριονέτας κυρίως εξ αιτίας της μαγικής διάστασης που διατήρησε ύστερα από πολλούς αιώνες.

Οι μαριονέτες της Βιρμανίας έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην κοινωνική και θρησκευτική ζωή του τόπου. Λέγεται ότι οι πρώτες μαριονέτες έκαναν την εμφάνισή τους τον 11^ο αιώνα και ότι οι πρώτες γραπτές μαρτυρίες της τέχνης τους ανάγονται στον 15^ο. Το 1444, ο βασιλιάς Ναράπατι αφιέρωσε πολλά πήλινα πλακίδια σε παγόδα όπου αναφέρονται χειριστές ή κατασκευαστές μαριονέτας. Μια πολύ πιο συγκεκριμένη αναφορά σε μαριονέτες εμφανίζεται στο επικό ποίημα Μπούριντατ που αναφέρεται στη ζωή του Βούδα.

Σύμφωνα με την παράδοση, οι κούκλες χρησιμοποιήθηκαν στο θέατρο της Βιρμανίας για να δώσουν παραστάσεις σε ένα συντηρητικό κοινό που δεν μπορούσε να ανεχθεί τις γυναίκες να αγγίζουν τους άνδρες κατά τη διάρκεια του χορού. Αντίθετα, οι μαριονέτες είχαν τη δυνατότητα να παρουσιάσουν με κάθε ελευθερία τους χορούς και τους συμβολισμούς τους.

Στο παρελθόν, οι κούκλες έφθαναν το ένα μέτρο. Σήμερα έχουν ύψος περίπου εξήντα εκατοστά και είναι σκαλισμένες σε ξύλο από τους ίδιους τους μαριονοπαίχτες. Υπάρχει μάλιστα η πεποίθηση ότι όλοι οι χαρακτήρες του έργου θα πρέπει να είναι από το ίδιο δένδρο. Το δένδρο επιλέγεται από τον αστρολόγο, κόβεται και μένει πολύ καιρό σε υπαίθριο χώρο έως ότου ξεραθεί.

Υπάρχουν κανόνες που πρέπει να τηρηθούν όσον αφορά τις αναλογίες της κάθε κούκλας. Οι μαριονέτες έχουν το διακριτικό του φύλου τους – κάτι που είναι σπάνιο στον χώρο της μαριονέτας – το οποίο είναι σκαλισμένο στο σώμα τους και ζωγραφισμένο με κόκκινο χρώμα. Στο κεφάλι έχουν ανθρώπινα μαλλιά και φορούν καπέλα ανάλογα με τη θέση τους. Στα μάτια, οι πρίγκιπες και οι πριγκίπισσες έχουν συχνά ημιπολύτιμες πέτρες, όνυχα ή jade. Το στόμα είναι βαμμένο κόκκινο. Τα δόντια μπορεί να είναι από μαργαριτάρια, ενώ στα αυτιά κρέμονται βαριά σκουλαρίκια από γυαλί.

Ο λαιμός αποτελεί ξεχωριστό τμήμα και έτσι το κεφάλι κινείται με μεγάλη ελευθερία. Ακολουθώντας την ανθρώπινη ανατομία, κάθε μέρος του σώματος αποτελεί ιδιαίτερο τμήμα. Ο αριθμός των νημάτων που κινούν τις μαριονέτες ποικίλει ανάλογα με τα πρόσωπα και τις κινήσεις τους. Τα βασικά είναι πέντε και λέγονται «νήματα ζωής». Είναι συνδεδεμένα με τους κροτάφους, τους ώμους και τη σπονδυλική στήλη. Τα νήματα του «χορού» για τις μαριονέτες που χορεύουν είναι συνδεδεμένα με τα πόδια και τη λεκάνη. Σε ορισμένες κούκλες υπάρχουν πρόσθετα νήματα που τους επιτρέπουν πιο σύνθετες κινήσεις, όπως της προσευχής ή της ικεσίας. Όλα μαζί τα νήματα συγκρατούνται από ξύλινο σταυρό που συχνά έχει σχήμα πουλιού ή μορφή άλλων όντων. Κάποια κωμικά πρόσωπα έχουν τη δυνατότητα να κινούν τα μάτια ή και τη γλώσσα τους με ειδικά νήματα.

Τα πρόσωπα, τα πόδια και τα χέρια είναι βαμμένα με άσπρη μπογιά που δημιουργείται από ταλκ καλής ποιότητας με την προσθήκη νερού και σπόρων από φυτά της περιοχής που δημιουργούν μια παχύρρευστη κρέμα. Η μπογιά τοποθετείται με φτερό από ουρά λευκής κότας σε επτά στρώματα που

καθένα από αυτά στεγνώνει μια ολόκληρη μέρα. Μια φορά το χρόνο, το σώμα και τα χαρακτηριστικά τους ξαναβάφονται. Οι κούκλες φορούν αντιπροσωπευτικά ρούχα της τάξης και του αξιώματός τους. Είναι φτιαγμένα στο χέρι, κεντημένα με πολύ προσοχή. Στα κυριότερα μέρη του σώματός τους, και ιδιαίτερα στα πόδια τους, έχουν σχήματα ή γράμματα ζωγραφισμένα με κόκκινο μελάνι, που ενισχύουν τον μαγικό ρόλο τους και την πεποίθηση ότι αποτελούν πραγματική ενσάρκωση του προσώπου που αναπαριστούν.

Ακόμα και σήμερα οι παραστάσεις χορού και θεάτρου στη Βιρμανία αρχίζουν στις 8.30 και τελειώνουν με την ανατολή του ήλιου. Η παράσταση δεν έχει διάλειμμα για να μη διαταραχθεί ο συγχρονισμός των μουσικών, των τραγουδιστών και των χειριστών. Οι παραστάσεις συχνά έχουν χαρακτήρα εξορκισμού και οι μαριονοπαίχτες προσπαθούν να δαμάσουν τα πνεύματα που κινούν τις κούκλες. Της παράστασης προηγείται προσφορά στον Βούδα και σε πολλές περιπτώσεις, μάλιστα, και στις ίδιες τις μαριονέτες. Το θέαμα δίνεται σε ένα ειδικό κουκλοθέατρο με πολύ προσεγμένα και καλοδουλεμένα σκηνικά. Για αυλαία, χρησιμοποιείται ένα μεγάλο βελούδινο ύφασμα, κεντημένο με χρυσή κλωστή, χάνδρες και κομμάτια τζαμιού.

Το κοινό, συνήθως, γνωρίζει τα έργα που παίζονται, όμως δεν το ενδιαφέρει το περιεχόμενό τους, αλλά μόνο ο τρόπος με τον οποίο παίζονται. Τα θέματά τους προέρχονται από τοπικές θρησκευτικές παραδόσεις με πρόσωπα που επαναλαμβάνονται στα περισσότερα έργα: ο ερημίτης, ο Βασιλιάς των Ουρανίων Όντων, ο Δαίμονας των Ουρανίων Όντων, οι Υπουργοί, ο Αστρολόγος, οι Πρίγκιπες, οι Γελωτοποιοί. Ο διάλογος συνοδεύεται από ορχήστρα πνευστών και κρουστών που βρίσκονται εκτός σκηνής μπροστά στο θέατρο και από τραγουδιστές που βρίσκονται πίσω από την αυλαία και που συγχρονίζουν τις λέξεις τους με την κίνηση της μαριονέτας. Οι θεατές εκτιμούν ιδιαίτερα το τραγούδι και γι' αυτό το λόγο συχνά οι τραγουδιστές κερδίζουν τα τριπλάσια από τους μαριονοπαίχτες.

Η μαριονέτα της Βιρμανίας από τον 19^ο αιώνα μέχρι τις αρχές του 20^ο γνώρισε πολύ μεγαλύτερη δημοτικότητα από το θέατρο ηθοποιών. Όμως, στη συνέχεια, η παρουσία Ινδικών και κινέζικων θεατρικών ομάδων στη χώρα, και η απελευθέρωση των ηθών επέτρεψε στο θέατρο των ηθοποιών να επισκιάζει τη δημοτικότητα της κούκλας. Η διάδοση, επίσης, του κινηματογράφου συνέβαλλε στο να γνωρίσει ακόμα μεγαλύτερη κάμψη, με αποτέλεσμα σήμερα να υπάρχουν ελάχιστες ομάδες μαριονέτας στη χώρα.

ΤΑΪΛΑΝΔΗ

Όπως και σε πολλά άλλα μέρη της Ασίας, οι μαριονέτες κάνουν την εμφάνισή τους στην Ταϊλάνδη από τον 10^ο αιώνα με έργα που αποτελούσαν μέρος μιας προφορικής παράδοσης η οποία περνούσε από γενιά σε γενιά. Θεότητες, δαίμονες, βασιλείς, μυθολογικά όντα, πολεμιστές, κωμικοί χαρακτήρες παρελαύνουν ακόμα και σήμερα στη σκηνή για να αναπαραστήσουν επικά, μυθικά ή λαογραφικά στοιχεία της ταϊλανδέζικης παράδοσης.

Από τα χρονικά της χώρας διαπιστώνεται ότι οι Ταϊλανδοί διέθεταν τόσο θέατρο σκιών όσο και θέατρο μαριονέτας από τον 14^ο αιώνα. Όπως και το κχοπ - χορός με μάσκα - η μαριονέτα από την αρχή χρησιμοποίησε το *Ραμαγιάννα* στην ταϊλανδέζικη παραλλαγή του - το *Ραμακιέν*- ενώ στη συνέχεια συμπεριέλαβε και θέματα καθαρά ταϊλανδέζικα που παρουσιάζονταν σε

τοπικές θρησκευτικές γιορτές και στην Αυλή. Οι παραστάσεις, επίσης, δίδονταν σε κηδείες και αποτελούσαν την ύψιστη τιμή που μπορούσαν να αποτίσουν στον νεκρό. Βέβαια, μόνο μέλη της Αυλής και αξιωματούχοι μπορούσαν να διοργανώσουν μια τέτοια τελετή. Στο παρελθόν, τα περισσότερα θέματα είχαν εκπαιδευτικό και ηθικοπλαστικό χαρακτήρα, ενώ σήμερα πολλά από αυτά στοχεύουν στη διασκέδαση του κοινού.

Στην Ταϊλάνδη χρησιμοποιήθηκαν τέσσερις τύποι μαριονέτας που στα ταϊλανδέζικα ονομάζονται χουν:

Η χουν λουάγκ είναι η μεγαλύτερη ταϊλανδέζικη μαριονέτα και φθάνει περίπου το ένα μέτρο. Οι παραστάσεις τους δεν δίνονται σήμερα, διότι ο χειρισμός τους είναι πάρα πολύ δύσκολος. Τις κούκλες αυτές μπορούμε να τις δούμε να εκτίθενται σε μουσεία. Χουν λουάγκ σημαίνει μεγάλες μαριονέτες της Αυλής, γιατί οι παραστάσεις τους δίνονταν στη βασιλική αυλή, κυρίως κατά τη διάρκεια επικήδειων τελετών. Άλλες είναι κατασκευασμένες από ξύλο κι άλλες από papier maché. Το ξύλινο πρόσωπό τους είναι καλυμμένο με στρώμα από χαρτί - το σα - φτιαγμένο από φύλλα ενός θάμνου και πάνω σ' αυτό είναι ζωγραφισμένα τα χαρακτηριστικά τους. Ορισμένα είναι τονισμένα με χρυσές γραμμές, ανάλογα με τη σημασία του προσώπου ή τον χαρακτήρα του. Στα σημαντικά πρόσωπα, ο λαιμός και το κάλυμμα της κεφαλής είναι κατασκευασμένα από ξύλο, ενώ στα υποδεέστερα και στα ζώα είναι κατασκευασμένα από papier maché. Τα κουστούμια είναι φτιαγμένα σύμφωνα με τα παραδοσιακά κουστούμια των ταϊλανδών χορευτών Κκοη, με κεντημένα μοτίβα και ενσωματωμένες ημιπολύτιμες πέτρες, ενώ στα πρόσωπα φορούν μάσκες όμοιες με τους χορευτές. Τα χέρια τους έχουν τέσσερις αρθρώσεις, ενώ τα πόδια τους μόνο δυο. Οι μαριονέτες έχουν 13 νήματα που είναι συνδεδεμένα με διάφορα μέρη του σώματός τους. Ο χειρισμός τους απαιτούσε λεπτούς χειρισμούς, γι' αυτό το λόγο χρειαζόταν πολύ καλά εκπαιδευμένους μαριονοπαίχτες.

Στις παραστάσεις χουν λουάγκ, η αφήγηση γινόταν από ξεχωριστούς αφηγητές που βρίσκονταν δίπλα από τις μαριονέτες, μπροστά στο κοινό. Τα θέματά τους ήταν παρμένα από το ινδικό έπος *Ραμαγιάννα* ή από ταϊλανδικά έπη και έφεραν έντονη την επιρροή της νότιας και ανατολικής Ινδίας.

Το δεύτερο είδος είναι οι χουν κράμπογκ, μικρόσωμες κούκλες-μαρότες από καλάμι μπαμπού που εμφανίζονται για πρώτη φορά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην κεντρική Ταϊλάνδη από έναν πολύ ταλαντούχο ζωγράφο και πολύ καλό ξυλογλύπτη ο οποίος επηρεάστηκε από τις παραστάσεις κινέζικης μαριονέτας που δίνονταν στη νότια Ταϊλάνδη.

Το μέγεθος των χουν κράμπογκ δεν ξεπερνά τα 30-40 εκατοστά και ο χειρισμός τους γίνεται με ένα καλάμι μπαμπού που ο κουκλοπαίχτης κρατά κάτω από τα ρούχα τους. Το κεφάλι τους είναι σκαλισμένο σε ξύλο και στη συνέχεια ζωγραφισμένο. Το περνούν με κερί και λάκα για να δημιουργήσουν τρισδιάστατη όψη, στη συνέχεια το καλύπτουν με papier maché και τέλος ζωγραφίζουν τα χαρακτηριστικά τους. Το κεφάλι και ο λαιμός είναι τοποθετημένα, κάθετα, σε καλάμι μπαμπού που σχηματίζει τους ώμους. Οι χουν κράμπογκ δεν έχουν ούτε μπράτσα, ούτε πόδια. Έχουν μόνο χέρια φτιαγμένα από ξύλο και στερεωμένα στα ρούχα τους. Από ξύλο επίσης είναι και το καπέλο που φορά. Τα χέρια συνδέονται με λεπτά καλάμια μπαμπού για να τα χειρίζονται οι κουκλοπαίχτες με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο κρατούν τη λαβή του σώματος. Τα υφασμάτινα κουστούμια είναι κατασκευασμένα όπως τα κουστούμια των ταϊλανδών χορευτών, η πουκαμίσα τους είναι φτιαγμένη

από βαμβάκι ή μετάξι και κεντημένη με χρυσή και ασημένια κλωστή. Είναι αρκετά μακριά ώστε να καλύπτει με το μήκος της το χέρι του χειριστή της.

Στις παραστάσεις χουν κράμπογκ ο ίδιος μαριονοπαίχτης που χειρίζεται τη μαριονέτα λέει και τους διαλόγους. Βρίσκεται πίσω από μια κουρτίνα στο κέντρο της σκηνής από την οποία περνά τα χέρια του για να παίξει. Ένας τραγουδιστής, που κάθεται μπροστά από το κουκλοθέατρο, τραγουδά όταν χρειάζεται. Τα θέματα προέρχονται από το λαϊκό φολκλόρ ή από το ινδο-ταιϊλανδέζικο έπος *Ραμακιέν*. Το *Ραμακιέν* χωρίζεται σε πέντε μεγάλα επεισόδια. Βασικός ήρωάς του είναι ο Φρα Ράμα που αποτελεί μετενσάρκωση του Βισνού και πήρε ανθρωπίνη μορφή ύστερα από παράκληση της Σίβα για να νικήσει τους δαίμονες και να αποκαταστήσει την τάξη στον κόσμο.

Ο τρίτος τύπος μαριονέτας, η χουν λάκχον λεκ, που σημαίνει μικρές χορευτικές κούκλες, δημιουργήθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Αποτελεί μια απλουστευμένη μορφή της χουν λουάγκ με περιορισμένο αριθμό νημάτων αν και έχουν το ίδιο μέγεθος. Το πρόσωπο και ο κορμός είναι φτιαγμένα από *parieg maché* και τα πόδια τους από σύρμα. Τα νήματα είναι συνδεδεμένα με διαφορετικά μέρη του σώματος ενώ δυο σιδερένιες ή από μπαμπού βέργες είναι συνδεδεμένες με τους καρπούς. Οι κωμικοί χαρακτήρες, πολλές φορές, ανοιγοκλείνουν το στόμα τους, χάρη σε ένα κουμπί που υπάρχει στον λαιμό τους. Οι μαριονοπαίχτες κινούνται, κρατώντας τις μαριονέτες μπροστά στους θεατές που έχει τη δυνατότητα να απολαύσει τις αρμονικές κινήσεις τους. Τα θέματά τους και εδώ προέρχονται από το έπος *Ραμαγιάνα*, στο οποίο ενσωματώνονται κωμικά ιντερλούδια.

Τέλος, ο τέταρτος τύπος μαριονέτας προέρχεται από την κινέζικη παράδοση και ονομάζεται χουν λεκ. Πρόκειται για πολύ μικρές μαριονέτες 35 εκατοστών που φορούν κουστούμια όμοια με αυτά της κινέζικης όπερας και παρουσιάζουν σκηνές από την κινέζικη λογοτεχνία. Η μαριονέτες έχουν περίπου 16 συρμάτινες χορδές που συνδέονται στο σώμα τους που είναι χωρισμένο σε δυο μέρη - το ένα μέχρι τη μέση και το άλλο περιλαμβάνει τη λεκάνη - για να επιτρέπει στην κούκλα να κινείται ρεαλιστικά. Τα χέρια αποτελούνται από τρία τμήματα και κάποια από τα δάκτυλα μπορούν να κινούνται. Οι άνδρες έχουν πόδια που αποτελούνται από δυο μέρη, αντίθετα οι γυναίκες φιγούρες φορούν μια μακριά φούστα σε σχήμα σωλήνα και γι' αυτό δεν χρειάζονται πόδια. Ένα χονδρό ξύλο που είναι στερεωμένο στη σπονδυλική στήλη επιτρέπει στον μαριονοπαίχτη να κρατά σταθερά την κούκλα.

Όπως και όλα τα θέατρα μαριονέτας στην Ασία, έτσι και η μαριονέτα της Ταϊλάνδης απειλείται από την είσοδο του δυτικού πολιτισμού και από την εισβολή τουριστών στη χώρα.

ΙΝΔΟΝΗΣΙΑ

Το θέατρο μαριονέτας και το θέατρο σκιών, όπως και τα άλλα είδη θεάτρου που αφορούν στο παραδοσιακό θέατρο της ανατολικής Ασίας, εγγράφονταν σε κοινωνικο-θρησκευτικο-ιστορική δομή. Το θέατρο μαριονέτας φαίνεται να εξαπλώθηκε στην Ινδονησία μαζί με τον Ινδουισμό. Υπάρχουν μαρτυρίες ότι το θέατρο μαριονέτας υπήρχε στην Ιάβα και στο Μπαλί πριν από τον 11^ο αιώνα και ότι άντεξε στις μουσουλμανικές επιδρομές. Σήμερα, η επίδραση της Δύσης είναι πάρα πολύ ισχυρή και μόνο στην Ιάβα

έχει επιζήσει το παραδοσιακό θέατρο, χάρη στο ενδιαφέρον των Σουλτάνων και των τοπικών κυβερνήσεων που έχουν δημιουργήσει ακαδημίες όπου διδάσκεται η μουσική, το θέατρο και οι παραδοσιακοί χοροί. Παρόλα αυτά, πολλές από τις παραδοσιακές μορφές θεάτρου έχουν εξαφανιστεί στη χώρα, με αποτέλεσμα να τις βλέπουμε μόνο σε ειδικές περιπτώσεις.

Τα βάγιαγκ γκόλεκ, όπως λέγεται η μαριονέτα της Ινδονησίας, χρονολογείται από το τέλος του 17^{ου} αιώνα και παραμένει ιδιαίτερα ζωντανή στην Ιάβα. Σύμφωνα με την παράδοση, δημιουργήθηκε από έναν μουσουλμάνο πρίγκιπα που βασικός στόχος του ήταν η εξάπλωση του Ισλάμ στην Ιάβα. Ένα άλλο είδος μαριονέτας, λιγότερο διαδεδομένο, είναι το βάγιαγκ κουλίτ, επίπεδες μαριονέτες, επηρεασμένες όσον αφορά στη μορφή και στην τεχνική, από τις φιγούρες του θεάτρου σκιών της χώρας.

Οι μαριονέτες της Ινδονησίας έχουν περίεργες σιλουέτες που οφείλονται στην αισθητική των νήσων αλλά και στο γεγονός ότι οι μουσουλμάνοι απαγορεύουν την αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής. Οι μαριονέτες βάγιαγκ γκόλεκ έχουν σαράντα έως εξήντα εκατοστά ύψος και είναι κατασκευασμένες από ξύλο. Αποτελούνται από πολλά τμήματα τα οποία είναι σκαλισμένα με μεγάλη προσοχή. Το κεφάλι βρίσκεται τοποθετημένο σε μια ξύλινη ράβδο που επιτρέπει στον χειριστή να το κινεί δεξιά και αριστερά, ενώ η μακριά από μπατίκ φούστα καλύπτει το χέρι του. Οι μαριονέτες δεν έχουν πόδια. Αντίθετα, τα χέρια τους έχουν αρθρώσεις στον ώμο και στον αγκώνα και είναι συνδεδεμένα με ράβδους σιδερένιες ή από μπαμπού με τη βοήθεια των οποίων κινούνται από τον χειριστή.

Το ρεπερτόριο των βάγιαγκ γκόλεκ στη δυτική Ιάβα περιλαμβάνει τοπικά έργα και επεισόδια από τα έπη *Μαχαμπαράτα* και *Ραμαγιάνα*, ενώ στην κεντρική και στην ανατολική Ιάβα πρωταγωνιστής είναι τοπικός ήρωας, ο Αμίρ Χάμζαχ. Όμως, ο ντάλανγκ - ο χειριστής της κούκλας - έχει τη δυνατότητα να κάνει προσθήκες με επεισόδια δικής του επινοήσης. Οι γλώσσες που χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια της παράστασης είναι διαφορετικές. Τα μελοποιημένα μέρη είναι σε *kawi*, αρχαία γλώσσα της Ιάβα, ενώ τα αφηγηματικά είναι σε σύγχρονη γλώσσα. Το σκηνικό μοιάζει με το σκηνικό του θεάτρου σκιών, αλλά δεν υπάρχει οθόνη. Τις μαριονέτες κατασκευάζει ο ίδιος ο ντάλανγκ, αν και σήμερα υπάρχουν εργαστήρια κατασκευής κούκλας.

Οι κούκλες αντιπροσωπεύουν σταθερούς τύπους που το κοινό αναγνωρίζει με ευκολία. Χωρίζονται σε δυο κατηγορίες: οι καλοί και οι νικητές που έχουν πρόσωπο με λεπτά χαρακτηριστικά, αμυγδαλωτά μάτια και στόμα κλειστό και οι κακοί που έχουν χονδροειδή χαρακτηριστικά, στρογγυλά μάτια, χοντρή μύτη, στόμα ανοιχτό που αφήνει να φανούν τα δόντια τους και σώμα παχύ. Σε κάθε μαριονέτα η πνευματικότητά της, ο χαρακτήρας της, η ιδιοσυγκρασία της γίνονται ορατά από τα χαρακτηριστικά και τα χρώματα με τα οποία την έχουν βάψει: το μαύρο δείχνει την ειλικρίνεια, το ροζ τη βιαιότητα, το χρυσαφί την αυτοσυγκράτηση, το κόκκινο χρησιμοποιείται για την τόλμη και τη βιαιότητα, το πράσινο για την υποκρισία, το γαλάζιο για τη μικροψυχία. Το ίδιο συμβαίνει με την ιεραρχία και την κοινωνική τους θέση όπου, ανάλογα με τα χρώματα έχουμε ιερείς, θεότητες, δαίμονες, βασιλείς, αξιωματούχους, πρίγκιπες, υπουργούς. Το χρυσαφί αντιστοιχεί στις θεότητες, το λευκό και το ανοιχτό πράσινο στους πρίγκιπες και στους ευγενείς, το κίτρινο στους ανθρώπους του λαού και στους υπηρέτες και το κόκκινο στους δαίμονες. Τα ρούχα αλλά και τα κοσμήματα επιτρέπουν να διακρίνουμε το φύλο, την τάξη και την κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκουν τα πρόσωπα.

Έτσι, μπορούμε να τα κατατάξουμε, ανάλογα με τα ρούχα τους, με ελάχιστες εξαιρέσεις: οι θεότητες και οι ιερείς, εκτός από ορισμένες περιπτώσεις, φορούν μανδύα ινδικής προέλευσης και σανδάλια. Τα ανδρικά πρόσωπα έχουν συνήθως γυμνό τον κορμό τους και φορούν ένα ύφασμα που δημιουργεί φούστα γύρω από το σώμα τους. Οι διαφορές ανάμεσα σε αυτή τη φούστα δεν είναι ιδιαίτερα αισθητές, πάντως η φούστα του βασιλιά συγκρατιέται στη μέση με ειδική εσάρπα. Στο κεφάλι, οι θεοί και οι ιερείς φορούν τουρμπάνι, οι αξιωματούχοι σκούφια, οι βασιλείς και οι πρίγκιπες διαδήματα, ενώ τα μαλλιά είναι ιδιαίτερα προσεγμένα και κάποιες φορές δημιουργούν κότσο. Τα πρόσωπα φορούν πολλά κοσμήματα: μακριά σκουλαρίκια, μια καρφίτσα που διακοσμεί τον κεφαλόδεσμο - του Γκαρούντα-βραχιόλια και κολιέ. Το ίδιο πρόσωπο παίζεται από πολλές κούκλες για να καλύψει διαφορετικές στιγμές της ζωής και διαφορετικές ηλικίες. Εκτός από τα πρόσωπα χρησιμοποιούνται πολλά ζώα και αντικείμενα.

Ο χειρισμός της κούκλας είναι πολύ δύσκολος, γιατί τα χέρια της κούκλας κινούνται με σιδερένιες βέργες στερεωμένες στα δάκτυλά τους. Ο ντάλανγκ κάθεται σταυροπόδι μπροστά στο κοινό, το ίδιο και η ορχήστρα που τον συνοδεύει. Οι κούκλες, όταν δεν τις χρησιμοποιεί βρίσκονται δίπλα του, καρφωμένες σε ένα κορμό μπανανιάς.

Ο ντάλανγκ είναι μεγάλος καλλιτέχνης. Είναι συγχρόνως ο δραματουργός και ο αφηγητής του κειμένου. Θωρείται σοφός - ένα είδος ενδιάμεσο μεταξύ ανθρώπων και θεών - χάρη στις γνώσεις του και αποτελεί αντικείμενο μεγάλου σεβασμού. Εκτός του ότι χειρίζεται με μεγάλη δεξιοτεχνία και ακρίβεια τις μαριονέτες, μπορεί να μιμηθεί τριάντα διαφορετικές φωνές για να αποδώσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των προσώπων του. Είναι επίσης αξιόλογος μουσικός διότι συνθέτει και γνωρίζει τις μελωδίες που χρησιμοποιούνται και τη θέση τους στο κείμενο, είναι ποιητής και διευθυντής ορχήστρας.

Ο ντάλανγκ αποτυπώνει στην τέχνη του την προσωπικότητά του και την ευαισθησία του. Διαθέτει μεγάλη μνήμη: γνωρίζει πάνω από 180 επεισόδια που προέρχονται από το *Μαχαμπαράτα*, το *Ραμαγιάννα* ή τη λογοτεχνία της Ιάβα τα οποία πολλές φορές είναι γραμμένα στην αρχαία γλώσσα της Ιάβας ή σε τοπικές διαλέκτους, γνωρίζει προσευχές οι οποίες προηγούνται της παράστασης, ενώ, συγχρόνως, διαθέτει και το ανάλογο πνεύμα που του επιτρέπει να αυτοσχεδιάζει και να εισάγει σκηνές από τα γεγονότα της περιοχής ή κωμικά επεισόδια.

Οι παραστάσεις βαγιαγκ γκόλεκ χωρίζονται σε τρία μέρη που και αυτά με τη σειρά τους χωρίζονται σε μικρότερα μέρη όπου ανάμεσα στους αγώνες των θεών και των γιγάντων, που καταλήγουν σε φονικές μάχες, και τη νίκη του καλού παρεμβάλλονται κωμικά επεισόδια με γελωτοποιούς τα οποία αφορούν τη ζωή της τοπικής κοινότητας και τα οποία οι θεατές εκτιμούν ιδιαίτερα. Χάρη στις ικανότητές του, ο ντάλαγκ μπορεί να μεταδώσει στους ακροατές του φιλοσοφικές σκέψεις ή διδάγματα αλλά και να αυτοσχεδιάσει.

Πίσω από τον ντάλαγκ βρίσκεται η ορχήστρα - το γκαμελάν - που αποτελείται από ένα βιολί με δυο χορδές, ένα φλάουτο από μπαμπού και ένα είδος κιθάρας. Υπάρχουν ακόμα ξυλόφωνα, κουδουνάκια, γκογκ, τύμπανα. Συνήθως, η ορχήστρα αποτελείται από δεκατέσσερις μουσικοί οι οποίοι συνεργάζονται με τον ντάλαγκ, άλλοτε δημιουργούν μουσική υπόκρουση, άλλοτε ήχους και άλλοτε αυτοτελείς μελωδίες που παρεμβάλλονται ή τραγουδιούνται από ειδικές τραγουδίστριες.

Οι παραστάσεις αρχίζουν με τη δύση του ηλίου και διαρκούν πολλές ώρες καμιά φορά μέχρι τις 6 το πρωί. Πριν αρχίσει η παράσταση, ο ντάλαγκ παίρνει την άδεια από έναν ιερέα ο οποίος γράφει τη συλλαβή ονγκ στη γλώσσα του, με ένα κλωνάρι λουλουδιού που έχει βουτήξει στο μέλι.

Με τις παραστάσεις γιορτάζουν γάμους, γεννήσεις, επετείους, κυρίως όμως συνοδεύουν τις θρησκευτικές εορτές και τελετές με τα ανάλογα πάντα επεισόδια. Για να γιορτάσουν, για παράδειγμα, τη γέννηση ενός παιδιού, η παράσταση δίνεται πέντε μέρες μετά τη γέννηση και επιλέγουν από το *Ραμαγιάνα* το τμήμα το οποίο αφηγείται τη γέννηση του Αρζούνα. Κατά την τελετή της περιτομής παίζουν τον γάμο του Κρίσνα για να ευλογήσουν την μέλλουσα γενιά του μικρού. Τα έργα τους, όπου επικρατεί η νίκη των δυνάμεων του καλού επί του κακού, αποτελούν μάθημα ηθικής αλλά και απόσταγμα φιλοσοφίας και θρησκείας.

BIETNAM

Η μακρόχρονη κηδεμονία του Βιετνάμ από την Κίνα, από την οποία απομακρύνθηκε μόνο μετά από τον 10^ο αιώνα, άφησε ανεξίτηλα τα ίχνη της στην αισθητική και στα θέματα του θεάτρου του Βιετνάμ. Ήδη από το τέλος του 13^{ου} αιώνα, συναντάμε τυπικές κινέζικες μορφές στα θέματα και στη σκηνοθεσία του κλασικού θεάτρου, κυρίως στον χώρο της Βασιλικής Αυλής. Από εκείνη ακριβώς την εποχή χρονολογείται και το λαϊκό θέατρο του βορρά, που είχε αγροτικό χαρακτήρα αν και τα χαρακτηριστικά του δεν διαφέρουν από αυτά των άλλων θεάτρων της Ασίας. Συνόδευαν τις μεγάλες γιορτές όπου προσκαλούσαν ομάδες ηθοποιών, οι οποίοι έπαιζαν έργα απλά και ρεαλιστικά τα οποία αντλούσαν από ένα ρεπερτόριο που συνδύαζε σάτιρα, φάρσα και επικά έργα.

Όμως, το Βιετνάμ είναι το μόνο κράτος που διατήρησε την παράδοση των "υδρόβιων" μαριονετών που χρονολογείται από τις αρχές του 12^{ου} αιώνα και αποτελεί μέρος της παράδοσης των χωρικών των ορυζώνων του Βορρά. Οι χειριστές, στο παρελθόν τις κινούσαν μέσα στο νερό χωμένοι μέχρι το στήθος.

Σήμερα, οι παραστάσεις δίνονται σε υδάτινες «σκηνές» που έχουν μήκος γύρω στα 15 μέτρα μήκος και 10 πλάτος. Επιτήδειοι μηχανισμοί από ράβδους επιτρέπουν σε χειριστές που βρίσκονται πίσω από μια αυλαία να πραγματοποιούν εξεζητημένες κινήσεις και εντυπωσιακά εφφέ, ακόμα και να βγάζουν από το στόμα της κούκλας άλλοτε νερό και άλλοτε φωτιά. Οι κούκλες είναι σκαλισμένες σε ξύλο και ζωγραφισμένες με ζωηρά χρώματα. Έχουν μήκος από σαράντα εκατοστά έως ένα μέτρο, οι μεγαλύτερες. Το ρεπερτόριο βασίζεται σε περισσότερα από διακόσια πρόσωπα και ζώα που περιλαμβάνουν θεότητες και δαίμονες της μυθολογίας, αλλά και ήρωες τοπικών επών ή ιστορικών γεγονότων, ακόμα και πρόσωπα της καθημερινής ζωής. Τα κείμενα της αφήγησης και των διαλόγων συνοδεύονται από μικρή ορχήστρα που βρίσκεται πάνω σε εξέδρα, στα πλάγια της «σκηνής».

Ο λόγος που κατέφυγαν στο Βιετνάμ σε αυτή την τέχνη οφείλεται σε πεποίθηση, πολύ συχνή στην Ασία, ότι κάθε υγρή επιφάνεια κατοικείται από φανταστικά όντα, μισά-φίδια, μισά δράκοντες, γοητευτικά και τρομαχτικά που ακολουθούν τους κατοίκους των ορυζώνων και αποτελούν μέρος της καθημερινής ζωής τους.

Η τέχνη αυτή αν και κινδύνευε να εξαφανιστεί, τελικά ενισχύθηκε, από το 1980, χάρη σε προσπάθειες της Γαλλίας.

ΙΑΠΩΝΙΑ

Οι πρώτες μαριονέτες της Ιαπωνίας προέρχονται από την Κίνα. Όπως και στην υπόλοιπη Ασία η παρουσία τους ήταν συνδεδεμένη με τη θρησκεία. Οι σαμάνοι στις τελετουργίες τους χρησιμοποιούσαν κούκλες με ανθρώπινη μορφή σκαλισμένες σε ξύλο που ονομάζονταν Κουγκκούτσου. Σε ορισμένες τελετουργίες χρησιμοποιούσαν, μάλιστα, απλά ραβδιά, με κάποια ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Με τη βοήθεια αυτών των μορφών επιθυμούσαν να παρακαλέσουν τους θεούς, να προκαλέσουν φυσικά φαινόμενα, μια καλή σοδειά ή να αντιμετωπίσουν αρνητικά πνεύματα. Σήμερα, αυτού του είδους η χρήση, αν και σπάνια, συναντάται σε κάποιες περιοχές της βόρειας Ιαπωνίας.

Οι κούκλες χρησιμοποιήθηκαν για τη διασκέδαση του κοινού, από τις αρχές του 12^{ου} αιώνα, όπως φαίνεται από μαρτυρίες της εποχής. Ήταν πολύ μικρές και παρουσιάζονταν πάνω σε σκηνή μινιατούρα, ένα είδος κουτιού που κρεμόταν από τον λαιμό των χειριστών. Οι γυναίκες τους, σύμφωνα πάντα με περιγραφές του 12^{ου} αιώνα, ήταν εκπαιδευμένες στον χορό και στη διασκέδαση, λέγεται μάλιστα ότι καλούσαν τους θεατές να περάσουν μαζί τη νύχτα. Η λέξη *kugutsu* που σήμαινε κούκλα στα αρχαία Ιαπωνικά, στη σημερινή ιαπωνική γλώσσα σημαίνει πόρνη. Εκείνη την εποχή οι μαριονοπαίχτες, θεωρούνταν άτομα χαμηλής κοινωνικής στάθμης και όπως οι ηθοποιοί του καμπούκι αργότερα, ήταν άτομα περιθωριακά.

Στην Ιαπωνία, χρησιμοποιήθηκαν πολλά είδη κούκλας στο θέατρο και πολλές τεχνικές χειρισμού: η μαριονέτα με νήματα, η μαριονέτα με ράβδο, η γαντόκουκλα, τα αυτόματα. Για πολλά χρόνια η χρήση της μαριονέτας με νήματα ήταν σε παρακμή. Όταν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα η Ιαπωνία ανοίχτηκε στον δυτικό κόσμο, η μαριονέτα αυτή έκανε και πάλι την εμφάνισή της. Ένα άλλο είδος είναι οι καρακούρι-νίνγκιγιο, - κούκλες αυτόματα - που αναφέρονται από τον 5^ο αιώνα αλλά που απέκτησαν μεγάλη τεχνική τελειότητα από τον 17^ο και 18^ο αιώνα. Οι γιαπωνέζοι έδειξαν πολύ μεγάλο ενδιαφέρον γι' αυτές τις κούκλες, υπήρξαν μάλιστα συγγραφείς που έγραψαν έργα για καρακούρι-νίνγκιγιο, όπως ο Tacedo Izumi. Οι κούκλες είναι 75 εκ. και έχουν τη δυνατότητα να πραγματοποιούν εξεζητημένες κινήσεις. Κάποιες φορές, τοποθετούνται πάνω σε άρματα με ρόδες που σέρνει μια ομάδα από άνδρες στους δρόμους. Ένα άλλο είδος πολύ λιγότερο διαδεδομένο είναι της κορούμα - νίνγκιγιο όπου ο χειριστής, καθισμένος πάνω σε ένα χαμηλό καροτσάκι με ρόδες, κινεί με τα πόδια του τα πόδια της κούκλας και με τα χέρια του κινεί τα χέρια της και το υπόλοιπο σώμα της.

Η πλέον γνωστή μορφή μαριονέτας στην Ιαπωνία σήμερα θεωρείται η ζορούρι - νίνγκιγιο, γνωστή διεθνώς ως μπουνρακού. Πρέπει να τονιστεί ότι η ονομασία μπουνρακού προέρχεται από τον Μπουνρακού-κεν (1737-1810) ο οποίος ίδρυσε το θέατρο Μπουνρακού-Ζα στην Οζάκα, όπου δίνονταν παραστάσεις ζορούρι-νίνγκιο πολύ μεγάλης επιτυχίας. Ζορούρι-Νίνγκιγιο σημαίνει η αφήγηση της κούκλας. Το νίν-γκιγιο που σημαίνει κούκλα αποτελείται από δυο ιδεογράμματα, το νιν = άνθρωπος και το γκίγιο = μορφή. Το ζορούρι - στα ιαπωνικά αφήγηση - αποτελεί μορφή παραδοσιακής αφήγησης στην Ιαπωνία. Πρόκειται για είδος του οποίου τα θέματα, στο παρελθόν, ήταν κυρίως θρησκευτικά και είχαν σχέση με την ζωή του Βούδα ή

με ιστορικά γεγονότα που αφορούσαν συγκρούσεις ανάμεσα στις φατρίες των σογκούν, τους Τάιρα και τους Μιναμότο, που σημάδεψαν τη μεσαιωνική γιαπωνέζικη κοινωνία. Με την πάροδο του χρόνου εξελίχθηκαν και, από το τέλος του 14^{ου} αιώνα, στα κατορθώματα των ηρώων άρχισαν να προστίθενται ερωτικές περιπέτειες εκ των οποίων η πλέον γνωστή αναφερόταν στην ιστορία αγάπης ενός σογκούν Μιναμότο με την ωραία Ζορούρι.

Ήδη από τον 12^ο αιώνα, υπήρχαν πολλοί δημοφιλείς αφηγητές ζορούρι. Τις αφηγήσεις τους συνόδευαν με τη μπίβα, ένα μουσικό όργανο με τέσσερις ή πέντε χορδές, ανάλογο με το λαγούτο. Από τον 16^ο αιώνα και μετά, το μπίβα αντικαταστάθηκε από το σάμιζεν, είδος μαντολίνου με τρεις χορδές. Μερικοί από τους αφηγητές είχαν την ιδέα να συνεταιριστούν με μαριονετίστες για να κάνουν πιο εντυπωσιακές τις περιπέτειες των ηρώων τους και να δημιουργήσουν ένα πλήρες θέαμα. Η επιτυχία αυτού του θεάματος θα καταλήξει στα νίνγκιγιο-ζορούρι ένα θέαμα που συνδυάζει αφηγητή, μουσικούς και μαριονετίστες.

Δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία της γέννησης αυτής της σύνθετης τέχνης. Πιθανόν να συνέβη κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα. Μεγάλο ρόλο στην εξέλιξή του έπαιξαν οι Μονζεαμόν Τσικαμάτσου και Τακεμότο Ζιντάγιου. Μέχρι τότε, τα έργα τα έγραφαν οι αφηγητές οι οποίοι χειρίζονταν οι ίδιοι και τις κούκλες. Ο Ζιντάγιου, - το πραγματικό του όνομα ήταν Τακεμότο Τσικούγκο - αν και καταγόταν από αγροτική οικογένεια, απέκτησε μεγάλη φήμη, χάρη στο εξαιρετικό ταλέντο του ως αφηγητής ζορούρι και ίδρυσε δικό του θέατρο, το Τακεμότο-ζα. Το 1685, συνεργάστηκε με τον Τσικαμάτσου, ο οποίος ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη συγγραφή έργων. Μαζί τους συνεργάστηκε και ο Τατσιμάτσου Χατσιρομπέι, ο οποίος ήταν μαριονοπαίχτης.

Η συνεργασία τους συνεχίστηκε μέχρι το θάνατο του Ζιντάγιου, το 1714. Μετά τον θάνατο και του Τσικαμάτσου, το 1725, η τέχνη της μαριονέτας δεν θα αλλάξει, γιατί τα κείμενά του και οι αφηγήσεις του Ζιντάγιου, και του διαδόχου του, αρκούσαν για να τραβήξουν την προσοχή του κοινού. Οι κριτικοί, μάλιστα, της εποχής αναφέρονταν ελάχιστα στο παίξιμο της μαριονέτας. Μετά τον θάνατό του όμως έπρεπε να βρεθούν τρόποι να συγκρατήσουν τους θεατές που ενδιαφέρονταν όλο και περισσότερο για το καμπούκι. Γι' αυτό το λόγο ο Τακέντα Ιζούμο (1691-1756) ο νέος διευθυντής του Τακεμότο-ζα δανείστηκε από το καμπούκι ορισμένα στοιχεία του για να δώσει στις μαριονέτες μια παρουσία πιο θεαματική. Η σκηνοθεσία και η σκηνογραφία έγιναν πιο σύνθετες και πιο πολυτελείς. Τα σκηνικά ήταν ζωγραφισμένα πάνω σε ύφασμα που κατέβαινε από την οροφή της σκηνής γεγονός που επέτρεπε τη γρήγορη αλλαγή σκηνικών. Το ίδιο σύντομη ήταν και η αλλαγή ρόλων και κουστουμιών των μαριονετών στις οποίες αρκούσε να αλλάξουν το κεφάλι σε άλλο ντυμένο σώμα που κρατούσε κάποιος βοηθός.

Με την πάροδο του χρόνου, θα επέλθει η ανανέωση και στην τέχνη της κούκλας. Γύρω στα 1730, η μικρή γαντόκουκλα θα αντικατασταθεί με μεγαλύτερες κούκλες που χειρίζονταν τρία άτομα και που θα αποτελέσουν τους προδρόμους του σημερινού μπουνρακού.

Για κάθε κούκλα, τύπου μπουνρακού, υπάρχει ο κύριος χειριστής στο κέντρο που φορά ψηλά ξύλινα τσόκαρα - γκέτα - περνά το αριστερό χέρι του από μια σχισμή που υπάρχει στο ρούχο της κούκλας και με αυτό κρατά τη λαβή που καταλήγει στον λαιμό και στο κεφάλι, μια λαβή στην οποία υπάρχουν μικροί μηχανισμοί που κινούν τα μάτια, τα φρύδια ακόμα και το

στόμα. Με το δεξί του χέρι κινεί το δεξί μπράτσο της κούκλας της οποίας τα δάκτυλα έχουν αρθρώσεις και κινούνται. Η μαριονέτα μπορεί να δημιουργήσει πολύπλοκες κινήσεις, να μαζέψει αντικείμενα, να παίζει μουσικά όργανα. Χάρη στα φαρδιά μανίκια του κιμονό μπορεί να χειριστεί ξίφος, ή κάποιο βαρύ αξεσουάρ.

Ο πρώτος βοηθός κινεί το αριστερό μπράτσο της κούκλας, ενώ ο δεύτερος κινεί τα πόδια της αρσενικής κούκλας ή υποκρίνεται τη κίνηση των ποδιών των γυναικών. Ο πρώτος βοηθός, επειδή δεν έχει τη δυνατότητα να είναι τόσο κοντά με την κούκλα, χειρίζεται μια ράβδο που είναι ενωμένη με το χέρι. Είναι σαφές ότι μια τέτοια δράση απαιτεί τέλειο συγχρονισμό, και ρυθμίζεται με την αναπνοή του κύριου χειριστή με αποτέλεσμα να νομίζει κανείς ότι η ίδια η κούκλα αναπνέει.

Τόσο ο πρώτος βοηθός όσο και ο δεύτερος φορούν μαύρα ρούχα, τα κεφάλια τους είναι καλυμμένα με μαύρες κουκούλες και τα πρόσωπά τους με μαύρο τούλι. Αντίθετα, ο βασικός μαριονοπαίχτης - ο δάσκαλος όπως αποκαλείται - παίζει με ακάλυπτο το κεφάλι, φορά τελετουργικό ένδυμα του 18^{ου} αιώνα - το καμισίνο - με πολύχρωμα κεντήματα, όταν παίζονται έργα ιστορικού περιεχομένου, ενώ όταν πρόκειται για αστικά δράματα φορά και αυτός κουκούλα. Έτσι, τα ζωηρόχρωμα ρούχα της κούκλας μπουνρακού έρχονται σε αντίθεση με τους μαυροφορεμένους κουκουλοφόρους χειριστές. Για τα σημαντικά πρόσωπα χρειάζονται τρεις χειριστές ενώ για τα ολιγότερο σημαντικά, όπως οι υπηρέτες, δυο. Πίσω από τους χειριστές μαριονέτας, κάθονται οι βοηθοί τους - μαθητευόμενοι συχνά μαριονοπαίχτες - έτοιμοι να τους δώσουν τα απαραίτητα αξεσουάρ και αντικείμενα.

Οι κούκλες μπουνρακού είναι πολύ μεγάλες. Το ύψος τους είναι από ογδόντα εκατοστά έως ένα μέτρο και τριάντα εκατοστά. Το μέγεθος της κούκλας ποικίλλει ανάλογα με τον ρόλο και το φύλο. Το σώμα της είναι καλυμμένο από το κουστούμι. Στις ελάχιστες περιπτώσεις που χρειάζεται να φανεί το στήθος ή τα μπράτσα, δημιουργούνται από ύφασμα με πολύ ρεαλιστικό τρόπο, συμπεριλαμβάνοντας και τατουάζ αν χρειάζονται. Οι γυναικείοι χαρακτήρες, εκτός από ορισμένες περιπτώσεις, δεν έχουν ούτε χέρια, ούτε πόδια γιατί το κιμονό που φορούν είναι τόσο μακρύ ώστε δεν είναι απαραίτητα. Οι γυναικείες κούκλες είναι μικρότερες σε μέγεθος και κατασκευασμένες με ένα πιο απλό και πιο ελαφρύ τρόπο που τους επιτρέπει να κινούνται με ιδιαίτερη χάρη.

Το κεφάλι της μαριονέτας είναι από ξύλο σκαλισμένο και βρίσκεται τοποθετημένο πάνω σε μια ράβδο. Τα κεφάλια είναι πολύ ρεαλιστικά και μάλιστα πολύ συχνά δανείζονται τα χαρακτηριστικά τους από τους ηθοποιούς του καμπούκι που έπαιξαν τους αντίστοιχους ρόλους. Κατά ένα παράδοξο τρόπο, άλλωστε, και οι ηθοποιοί όταν αναλάμβαναν να υποδυθούν τον ίδιο ρόλο, επαναλάμβαναν το μακιγιάζ του προσώπου της κούκλας. Το κεφάλι της κούκλας μπορεί να αποσπασθεί από το σώμα και στη θέση του να χρησιμοποιηθεί ένα άλλο για διαφορετικό ρόλο. Υπάρχουν περισσότεροι από 30 διαφορετικοί τύποι από κεφάλια με αρκετές παραλλαγές το καθένα από αυτά, ανάλογα με τους χαρακτήρες. Ειδική προσοχή δίνεται στην κόμμωση. Τα μαλλιά είναι από πραγματικές τρίχες και συνδυάζονται σε πολλές και πολύπλοκες κομμώσεις. Γι' αυτό τον λόγο, στους θιάσους μπουνρακού, υπάρχουν ειδικοί κομμωτές που ασχολούνται με την κόμμωση και τη συντήρησή της. Όσον αφορά τα χέρια και τα πόδια της κούκλας, είναι και αυτά σκαλισμένα σε ξύλο και έχουν αρθρώσεις που τους επιτρέπουν, συχνά,

πολύπλοκες κινήσεις. Ανάλογα με τον τύπο μαριονέτας, υπάρχει κίνηση μόνο του καρπού ή του καρπού και των δακτύλων τα οποία συνήθως αποτελούνται από δύο ή και τρία τμήματα.

Τα κουστούμια των μαριονετών είναι πάρα πολύ φροντισμένα. Ανάλογα με τα έργα, οι δημιουργοί τους εμπνέονται από τα παλιά αυλικά ενδύματα, τις πανοπλίες των σαμουράι, τα πολύχρωμα κιμονό των παλλακίδων ή τα πολύ πιο απλά ρούχα της αστικής τάξης.

Στο μπουνράκου όλα είναι ορατά. Οι μαριονέτες κινούνται σε ένα είδος πλατφόρμας και πίσω από αυτή βρίσκονται οι μαριονοπαίχτες. Στο Θέατρο Μπουνράκου-Ζα, η πλατφόρμα αυτή έχει μήκος 17,5 μέτρα. Τα περισσότερα έργα έχουν πολύπλοκη δράση που διαδραματίζεται σε διαφορετικούς χώρους. Γι' αυτό υπάρχουν σκηνικά - μικρογραφίες ανάλογα με το μέγεθος της κούκλας. Τα τελευταία χρόνια, οι μαριονέτες μετακινούνται από το βάθος της αίθουσας στη σκηνή, πάνω σε χαναμίτσι, όπως και στο θέατρο καμπούκι, ένα μακρύ διάδρομο, ο οποίος διασχίζει την αίθουσα.

Η τεχνική των τριών χειριστών μπουνράκου είναι πολύ δύσκολη. Αυτό αποτελεί και το μεγαλύτερο εμπόδιο της διάδοσης της μαριονέτας με τρεις χειριστές. Τα τελευταία χρόνια ελάχιστοι νέοι αποφασίζουν να μάθουν την τέχνη αυτή διότι χρειάζεται να ξεκινήσουν την εκπαίδευση από τα 12 ή 13 χρόνια τους ως βοηθοί πίσω από τη σκηνή, να γίνουν στη συνέχεια δεύτεροι και μετά πρώτοι βοηθοί του βασικού χειριστή μαριονέτας, έως ότου αποκτήσουν τη θέση του. Λέγεται μάλιστα ότι χρειάζεται πάνω από 20 χρόνια για να αποκτήσουν αυτή τη θέση.

Οι χειριστές μπουνράκου μοναδική υποχρέωση έχουν να κινούν τις μαριονέτες. Την αφήγηση, το τραγούδι, τη μουσική έχουν αναλάβει ο ειδικός αφηγητής και ο μουσικός που βρίσκονται σε μια πρόσθετη σκηνή χωρίς κανένα διάκοσμο, στα δεξιά της αίθουσας. Οι αφηγητές έχαιραν πάντα σεβασμού και αναγνώρισης και αποτελούσαν μέρος της αριστοκρατικο-πνευματικής ελίτ, πιθανόν εξ αιτίας των ιδιαίτερων ικανοτήτων τους και τη μακρόχρονη τους εκπαίδευση. Στο παρελθόν, ορισμένοι αφηγητές έπαιρναν τίτλο από την αυτοκρατορική αυλή που ήταν παρόμοιος με αυτόν των σαμουράι.

Ο αφηγητής στο μπουνράκου φορά κουστούμι τελετουργίας - το καμισίμο- και παραμένει γονατιστός σε ένα μαξιλάρι μπροστά σε ένα αναλόγιο όπου βρίσκεται το βιβλίο με τους ρόλους. Συνοδευόμενος από τη μουσική υπόκρουση του παραδοσιακού σάμιζεν το οποίο τονίζει την αφήγησή του, αναφέρεται στο σκηνικό και στη δράση, αναγγέλλει και περιγράφει τα πρόσωπα, εξηγεί τα κίνητρά τους, τα κάνει να ομιλούν, αλλάζει τόνο και ύφος ανάλογα με τη διάθεση τους. Μιμείται όλες τις φωνές, με διαφορετικούς τόνους, ρυθμούς, αποχρώσεις. Γελά, σαρκάζει, παρακαλεί, κλαίει. Ο ρόλος του είναι εξουθενωτικός γι' αυτό και αντικαθίσταται από έναν άλλο αφηγητή ύστερα από περίπου μισή ώρα. Στις περισσότερες σκηνές, ο χώρος που κάθεται είναι περιστροφικός και έτσι δεν χρειάζεται να σηκωθεί.

Η εκπαίδευση του αφηγητή έχει μεγάλες απαιτήσεις και χρειάζεται μεγάλο σεβασμό και υπακοή στον καθηγητή του, αν και σήμερα η πειθαρχία έχει ελαττωθεί. Η εκπαίδευση αρχίζει από την παιδική ηλικία στο σπίτι του καθηγητή με πάρα πολλές ώρες πρακτικής και συνεχείς φωνητικές ασκήσεις. Χρειάζεται να αποκτήσει μεγάλη ικανότητα ελέγχου της αναπνοής, προσαρμοστικότητα στους ρόλους και τη δυνατότητα να μεταδώσει συναισθήματα.

Οι κινήσεις της μαριονέτας ακολουθούν τον ήχο της φωνής, τις κραυγές ή τον θρήνο, τα τραγούδια ή τους μονολόγους του γονατιστού αφηγητή. Γονατιστός, επίσης, είναι και ο μουσικός ο οποίος συνοδεύει με μουσική. Τα επεισόδια που αφηγείται ο αφηγητής διακόπτονται από λυρικές σκηνές που συνοδεύει το σαμίζεν ή το κότο - είδος κιθάρας με δεκατρείς, δέκα επτά, ή δέκα εννέα χορδές - ή το κοκίγιου, ένα άλλο όργανο που μοιάζει με το σάμιζεν αλλά παίζεται με δοξάρι. Οι χορδές του σαμισέν φτιάχνονται συνήθως από μετάξι και έχουν την ικανότητα να καλύπτουν μια πολύ μεγάλη γκάμα από μελωδίες και ήχους που συνοδεύουν με τέλειο συγχρονισμό τις διακυμάνσεις της φωνής του αφηγητή και την κίνηση των χειριστών μαριονέτας.

Αφηγητής και μουσικός αποτελούν την πηγή ενέργειας του θεάματος και συντονιστές του. Το ηχητικό μήνυμα που μεταδίδουν μεταφράζεται σε κινητική ενέργεια από τους χειριστές και τη μαριονέτα η οποία αμιλλάται σε χάρη τους ανθρώπους. Εκτός από τον μουσικό, υπάρχει και ένα άλλο άτομο εκτός όμως σκηνής - στα παρασκήνια - που δημιουργεί ηχητικά εφέ - θορύβους από μάχες ή συμπλοκές, καλπασμούς αλόγων, καταιγίδες - κατά τη διάρκεια της παράστασης με τύμπανα, γκογκ, διάφορα κουδούνια και πνευστά.

Παρά την εξέλιξη της τεχνολογίας και της αλλαγής των ενδιαφερόντων του κοινού, το μπουνράκου και τα άλλα είδη της ιαπωνικής μαριονέτας συνεχίζουν να υπάρχουν και να προκαλούν το ενδιαφέρον των μελετητών του θεάτρου και των σκηνοθετών. Αυτό οφείλεται στην υψηλή αισθητική τους και στην καλλιτεχνική αξία τους που κατορθώνει να αντέχει στις προκλήσεις των καιρών. Δεν είναι λίγοι οι Ευρωπαίοι συγγραφείς που θα εκφράσουν στα γραπτά τους το ενδιαφέρον τους για τις μαριονέτες μπουνράκου. Αξίζει να αναφέρουμε τα κείμενα του Paul Claudel ο οποίος είχε την ευκαιρία να γνωρίσει το ιαπωνικό θέατρο όταν υπηρετούσε ως πρέσβης της Γαλλίας στην χώρα του Ανατέλλοντος Ηλίου. Σε γράμματά του, στον συγγραφέα Τσουνάο Μιγιασίμα εκφράζει τον θαυμασμό του για τη δεξιοτεχνία των χειριστών αλλά και για τη δυνατότητα της κούκλας να εκφράζει το συλλογικό πετρωμένο. «Δεν υπάρχει ένας χειριστής αλλά δυο ή τρεις. Δεν έχουν ούτε σώμα, ούτε πρόσωπο, φορούν μια μαύρη ρόμπα με χέρια και πρόσωπο καλυμμένο στα μαύρα. Η κούκλα είναι η συλλογική ψυχή αυτών των σκιών, αυτής της ομάδας συνωμοτών, των οποίων ξεχνούμε σχεδόν αμέσως την ύπαρξη.» Ο Heiner Müller, επίσης, θεωρεί το θέατρο μπουνράκου σαν το θέατρο του μέλλοντος, εξ αιτίας της μοναδικής αυτής γειννίας του ανθρωπίνου σώματος με το άψυχο αντικείμενο, την ανατροπή της ιεραρχίας ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο, στη ζωντανή και στην άψυχη ύλη, στον ρεαλισμό και στη συμβολική της δύναμη. «Οι κινήσεις της κούκλας είναι πολύ ρεαλιστικές αλλά είναι πεθαμένες και πίσω βρίσκεται ο θάνατος και αυτός τις οδηγεί.», αναφέρει σε συνέντευξή του στον Alexander Kluge.

Δεν είναι λίγοι οι σύγχρονοι σκηνοθέτες που θα εμπνευσθούν από τον χειρισμό της μαριονέτας μπουνράκου, από την κίνηση, την αισθητική αλλά και από τις πολλαπλές δυνατότητες συμβολισμών που παρέχει. Θα προσπαθήσουν να χρησιμοποιήσουν την κούκλα αυτή στο θέατρό τους, άλλοτε με την παροδοσιακή μορφή της και άλλοτε προσαρμόζοντάς την σε προσωπικούς πειραματισμούς.

Ο ΤΣΙΚΑΜΑΤΣΟΥ ΜΟΝΖΕΑΜΟΝ

Ο μεγαλύτερος συγγραφέας έργων νινγκιγιο-ζορούρι και καμπούκι ήταν ο Τσικαμάτσου Μονζεαμόν, ένας συγγραφέας που πολλοί αποκαλούν

Σαίξπηρ της Ιαπωνίας. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν πολύ λίγες μελέτες για το έργο του. Ο Τσικαμάτσου γεννήθηκε το 1653, πολύ πιθανόν στο Κιότο και ήταν ο δευτερότοκος γιος μιας οικογένειας σαμουράι – των Σουζιμόρι. Το πραγματικό όνομά του ήταν Σουζιμόρι Νομπουμόρι, ενώ το Τσικαμάτσου Μοντζεαμόν είναι πιθανόν ψευδώνυμο που προέρχεται από τον ναό Τσικαμάτσου της επαρχίας Όμι. Θεωρείται ότι κατά την περίοδο της εφηβείας του, ο Τσικαμάτσου υπηρέτησε σε ένα πρίγκιπα-καλόγερο, αφηγητή ζορούρι με αποτέλεσμα να δείξει και αυτός ιδιαίτερο ενδιαφέρον από τη νεανική του ηλικία γι' αυτή την τέχνη.

Σε ηλικία 20 ετών, άρχισε να γράφει κείμενα που ήταν πολύ κοντά στις επικές αφηγήσεις της εποχής, όπου ο διάλογος ήταν περιορισμένος. Σε ηλικία τριάντα ετών είχε ήδη συγγράψει πάνω από είκοσι έργα όταν ο διάσημος εκείνη την εποχή Τακεμότο Ζιντάγιου τον επέλεξε για να του συγγράψει έργα ανάλογα με το ταλέντο του. Η συνεργασία τους είχε αποφασιστική επίδραση στην καριέρα και των δυο και έμελλε να επιφέρει μια τροπή στην ιστορία του γιαπωνέζικου θεάτρου. Η μεγάλη επιτυχία του Τακεμότο Ζιντάγιου είχε σαν αποτέλεσμα να χάσει το καμπούκι για πολλές δεκαετίες τη δημοτικότητά του και να την επανακτήσει μόνο από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όταν άντλησε τα θέματά του από το ρεπερτόριο του θεάτρου για μαριονέτες.

Φαίνεται άλλωστε ότι ο Τσικαμάτσου είχε γράψει κατ' αρχάς έργα που προορίζονταν για το καμπούκι. Λέγεται, όμως, ότι αποφάσισε να εργαστεί μόνο για το θέατρο μαριονέτας επειδή οι ηθοποιοί του καμπούκι ήταν συνηθισμένοι να αυτοσχεδιάζουν και γι' αυτό με δυσκολία δέχονταν την υποχρέωση να αποστηθίσουν ένα γραπτό κείμενο. Στην στροφή του για το κουκλοθέατρο συνέβαλλε επίσης και η καλή συνεργασία του με τον Τακεμότο Ζιντάγιου.

Στον Τσικαμάτσου αποδίδονται πάνω από 170 έργα, από τα οποία τα 90 εκδόθηκαν όσο ακόμα ζούσε. Τα έργα του διακρίνονται σε δυο κατηγορίες, τα ζιντάι-μόνο - ιστορικά έργα εποχής - που είναι και τα περισσότερα και τα σέβα-μόνο, έργα αστικά, με σκηνές από την καθημερινή ζωή. Όλα τα έργα που προηγούνται του 1703 είναι ιστορικά. Αλλά και από τα 74 έργα που γράφτηκαν μετά από αυτή την περίοδο, τα πενήντα ανήκουν στο είδος του ζιντάι-μόνο.

Τα ιστορικά έργα, των οποίων τα θέματα βασίζονται σε επικούς ιαπωνικούς κύκλους, αποτελούν προέκταση του παλαιού ζορούρι, έντεχνη ανάπτυξη της επικής αφήγησης που ενδιαφέρεται μόνο για τη ζωή και τα έργα των «μεγάλων» του κόσμου. Οι κατώτερες τάξεις αντίθετα εκπροσωπούνται ελάχιστα, με πρόσωπα υπηρετών ή γελωτοποιών. Στα έργα αυτά, ο Τσικαμάτσου ελάχιστα ενδιαφέρεται για την αληθοφάνεια. Κυριαρχούν φανταστικά γεγονότα αφού οι κούκλες προσφέρονται να παραστήσουν ρόλους τους οποίους οι ηθοποιοί ήταν αδύνατο να υποδυθούν. Πολλοί συγγραφείς του 18^{ου} αιώνα αρκέστηκαν να μιμηθούν αυτή τη θεαματική πλευρά του έργου του με αποτέλεσμα να φθάσουν στην υπερβολή και στην αφέλεια. Αντίθετα, στον Τσικαμάτσου υπήρχε μια ποιητική διάσταση της υπερβολής που βασίζεται σε μια βαθιά γνώση της πραγματικότητας των προσώπων αλλά και σε μια γλώσσα που εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες της Ιαπωνικής και παρασύρει τον ακροατή σε μια πραγματική χιονοστιβάδα από εικόνες.

Το 1703, ο Τσικαμάτσου εγκαινίασε με το *Διπλή Αυτοκτονία στο Σονεζάκι* ένα αστικού περιεχομένου θέατρο, ριζικά ανανεωμένο. Οι αστικές

βλέποντας κέρινα ομοιώματα, για παράδειγμα, θα μπορούσαν, από πολύ καιρό ήδη, να μας οδηγήσουν στα ίχνη μιας νεκρής τέχνης ή καινούργιας».

Το ενδιαφέρον για ανθρώπινα «ομοιώματα» θα οδηγήσει τον Maeterlinck να γράψει έργα με υπότιτλο «δράματα για μαριονέτες» όπως τα *Αλλαντίν και Παλομίδης (Alladine et Palomides)*, *Εσωτερικό (Intérieur)*, *Ο Θάνατος του Tintagile (La mort de Tintagile)*. Στην πραγματικότητα, όμως, ο υπότιτλος «για μαριονέτες», δεν φαίνεται να αφορά τόσο το θεατρικό είδος, όσο τα *dramatis personae* που δρουν και υπομένουν το πεπρωμένο τους σαν ανδρείκελα. Σε όλα τα έργα του, άλλωστε, συναντάμε πρόσωπα χωρίς δύναμη και θέληση, μαριονέτες στα χέρια αοράτων δυνάμεων που τα απειλούν.

Η επίδραση του Maeterlinck είναι εμφανής στο έργο για μαριονέτες του Georg Tracé (1887-1914) ο *Κυανοπώγων (Blaubart, 1909)*, το οποίο εκφράζει τον τρόπο του ανθρώπου για αόρατες δυνάμεις που τον καταδυναστεύουν.

Στο Βέλγιο, ο Michel de Ghelderode, (1898-1962) γοητευμένος από τις μαριονέτες της οικογένειας Τοοπε, θα εκδώσει περίπου είκοσι έργα για μαριονέτα, ενώ κάποια άλλα θα δουν το φως της δημοσιότητας μετά τον θάνατό του. Για τον de Ghelderode η μαριονέτα αποτελεί την ουσία του θεάτρου, το οποίο προηγείται της κωδικοποίησης και της γραφής. Αλλά και τα έργα του για ηθοποιούς έχουν έντονη την επίδραση του θεάτρου μαριονέτας, κυρίως όσον αφορά τη δομή, το φανταστικό στοιχείο και το γκροτέσκο.

Ορισμένα από τα έργα του για μαριονέτες ανήκουν στην παράδοση, όπως *Το Μυστήριο του Θείου Πάθους*, *Ο Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου*, *Η Σφαγή των Αθών*, *Duvelor* ή η *Φάρσα του διαβόλου που γέρασε*. Κάποια άλλα είναι προσωπικές του δημιουργίες, όπως *Από έναν διάβολο που κήρυξε θαύματα* με υπότιτλο «*Μυστήριο για μαριονέτες*» ή το *Γυναίκες στον Τάφο* από το οποίο απάλειψε τελικά τον υπότιτλο *Δράμα για μαριονέτες*. Όπως, όμως, ομολογεί τα έργα του στην πραγματικότητα ήταν για ηθοποιούς, αλλά γνώριζε ότι δύσκολα οι ηθοποιοί θα υπάκουαν στις επιθυμίες του.

Πολύ ενδιαφέρον είναι και το έργο του *Νοικοκυριό της Καρολίνας* όπου πρωταγωνιστούν τρία ανδρείκελα - η Pamela, ο Suskanel και ο Spiridon - άνθρωποι και ηθοποιοί της Commedia dell'Arte. Τα τρία ανδρείκελα τρέφονται από τα αισθήματα σκληρότητας του ιδιοκτήτη τους, του Vorax, και διαπράττουν σκληρές πράξεις. Με τον τρόπο αυτό, ο Michel de Ghelderode θέλει να δείξει ότι η ζωή της μαριονέτας είναι μια προβολή των ανθρωπίνων αισθημάτων. Σε άλλα έργα μεταχειρίζεται τη μαριονέτα ως μεταφορά για να εκφράσει ανησυχίες, προβληματισμούς, διχασμό του εγώ. *Οι Γέροι (Les Vieillards, 1919)* *Ο Παράδοξος Καβαλάρης (Le Cavalier Bizarre, 1920)* είναι αντιπροσωπευτικά δείγματα αυτής της αντίληψης.

Αξίζει να αναφέρουμε, επίσης, τον Paul Ranson (1864-1909), φίλο του Jarry, ο οποίος θα γράψει το 1902 μια σειρά από έργα με πρωταγωνιστή τον *Αββά Προυτ, γκινιόλ για γέρικα παιδιά (L'abbé Prout, guignol pour vieux enfants)*, έναν χονδρό, υποκριτή και χυδαίο καλόγερο. Με το έργο αυτό, ο Ranson συμμετέχει στο έντονο αντικληρικό κλίμα που επικρατούσε στην Γαλλία στις αρχές του αιώνα.

Την ίδια κριτική στάση έχουν τα έργα του Ισπανού Ramon del Valle-Inclan (1869-1936) *Φάρσα infantil de la cabeza del dragon (Παιδική φάρσα του κεφαλιού του δράκου, 1910)*, *Η Ιταλική φάρσα της ερωτευμένης με τον Βασιλιά (1920)* και το *Φάρσα ελευθεριάζουσα της Βασίλισσας Ολέ Ολέ (1922)*. Και στα τρία αυτά έργα, ο Ισπανός συγγραφέας χρησιμοποιεί την ατμόσφαιρα

παραμυθιού ως πρόσχημα, για να θίξει τη διαφθορά που επικρατούσε στους πολιτικούς, θρησκευτικούς και λογοτεχνικούς κύκλους της εποχής του.

Η Παιδική φάρσα του κεφαλιού του δράκου είναι ένα παραμύθι για τις περιπέτειες ενός πρίγγιπα, του Verdemar, ο οποίος αγωνίζεται εναντίον ενός δράκου για να κερδίσει το χέρι της κόρης του βασιλιά Micomicón. Με το καυστικό χιούμορ που τον χαρακτηρίζει, ο Ramon del Valle-Inclan περιγράφει τις συνθήκες, την υποποκρίσια και τις ίντριγκες που επικρατούσαν στην Βασιλική Αυλή για να τις καταδικάσει.

Στο *Ιταλική φάρσα της ερωτευμένης με τον Βασιλιά* παρουσιάζει την Ισπανική Αυλή του 18^{ου} αιώνα, όπου ο γέρος και φιλάσθενος Βασιλιάς είναι ερωτευμένος με την κόρη ενός πανδοχέα, την Justina. Ο Λοθάριο, ένας πλανώδιος Ιταλός μαριονοπαίχτης, κολακεύει τον Βασιλιά γράφοντάς του στιχάκια για να κερδίσει την αγάπη της Justina και με τον τρόπο αυτό καταφέρνει να γίνει Σύμβουλος του. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στο έργο αυτό ο Ramon del Valle-Inclan χρησιμοποιεί τον μύθο για να καλύψει προβλήματα της εποχής του, την έλλειψη αξιών, την υποκρίσια, τον ανήθικο τρόπο επιλογής των μελών της Ακαδημίας. Στο *Φάρσα ελευθεριάζουσα της Βασίλισσας Ολέ Ολέ - την οποία χαρακτηρίζει στον πρόλογο φάρσα για μαριονέτες* - μεταφερόμαστε στην Αυλή της Βασίλισσας Ισαβέλλας της 2^{ης}, που ήταν γνωστή για την ανηθικότητα, τα δημόσια σκάνδαλα και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της για τους αυλικούς της. Και εδώ, η βασιλική αυλή της Ισαβέλλας δίνει τη δυνατότητα στον Ισπανό συγγραφέα να καυτηριάσει τα ήθη της εποχής του.

Ο Ramon del Valle-Inclan θα χρησιμοποιήσει και σε δυο άλλα μονόπρακτα του 1923, στο *La Rosa del Papel* (*Το Χάρτινο Τριαντάφυλλο*) και το *Cabeza del Bautista*, (*Το κεφάλι του Βαπτιστή*) το οποίο μαζί με την *Ιταλική φάρσα της ερωτευμένης με τον Βασιλιά* και το *Φάρσα ελευθεριάζουσα της Βασίλισσας Ολέ Ολέ* αποτελέσουν στην τριλογία του *Tablado de marionetas* (*Πίνακας μαριονετών*).

Τα δύο πρώτα έργα θα έχουν ως υπότιτλο «μελοδράματα για μαριονέτα», αν και στην πραγματικότητα αφορούν έργα ηθοποιών. Πιθανόν, όμως, ο συγγραφέας τους να χρησιμοποιεί αυτό τον υπότιτλο για να αποφυγή την παντοδύναμη τότε λογοκρισία η οποία απειλούσε τις καλλιτεχνικές δημιουργίες του. Στο *Κεφάλι του Βαπτιστή* παρουσιάζει την κλειστή κοινωνία ενός χωριού και την υποκρίσια, τη φιλαργυρία, την ακολασία που επικρατούν. Τα πρόσωπα δρουν ως ανδρείκελα και υπακούουν μόνο στα ένστικτά τους. Ο don Igi και η ερωμένη του Perona σκοτώνουν τον Alberto Saco που απειλεί να αποκαλύψει στους συγχωριανούς ένα έγκλημα που διέπραξε στο παρελθόν, στο Μεξικό, ο don Igi.

Στο *Χάρτινο Τριαντάφυλλο*, ένας μεθύστακας και φιλάργυρος σύζυγος, ο Siméon Julere, αρνείται ακόμα και τη Θεία Κοινωνία στην ετοιμοθάνατη γυναίκα του, Juliana, για να μην πληρώσει. Όταν, όμως, μαθαίνει ότι η γυναίκα του άφησε πεθαίνοντας μια σημαντική περιουσία, μεταβάλλεται σε αφοσιωμένο σύζυγο που θέλει να ταριχεύσει και να διατηρήσει το σώμα της. Τελικά, ένα κεριά που βρίσκεται κοντά στη νεκρή πέφτει πάνω σε ένα χάρτινο τριαντάφυλλο και το σπίτι παίρνει φωτιά.

Αλλά και ο Federico Garcia Lorca δεν θα παύσει να εκδηλώνει το ενδιαφέρον του για τις μαριονέτες, *los títeres*, όπως ονομάζονται στα ισπανικά. Με το θέατρό του, Barraca, ήθελε να κάνει γνωστές στο κοινό τις μαριονέτες της Ανδαλουσίας και να παρουσιάσει με τους φίλους του έργα

που ανήκαν στο παραδοσιακό φολκλόρ. Παρ' όλα αυτά, ο Lorca θα γράψει μόνο δυο έργα για μαριονέτες το *Los Titeres de Cachiporra* (*Οι Μαριονέτες της Cachiporra*) και *El Retablillo de don Cristobal* (*Το Τρίπτυχο του don Cristobal*, 1931). Όμως, θα χρησιμοποιήσει σε πολλά έργα του για ηθοποιούς τον χαρακτήρα του don Cristobal, της γαντόκουκλας του ισπανικού φολκλόρ, γνωστής για την αθυροστομία και τη χυδαιότητά της.

Στο έργο *Οι Μαριονέτες της Cachiporra*, η Δόνα Ροζίτα, αν και ερωτευμένη με κάποιον άλλο, υποχρεώνεται να παντρευτεί τον γέρο και απεχθή don Cristobal. Στο δεύτερο έργο για μαριονέτες, τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα είναι τα ίδια, όμως η Δόνα Ροζίτα δεν είναι πλέον το αγαθό κορίτσι που αναγκάζουν να παντρευτεί, αλλά μια γυναίκα που απατά τον σύζυγό της με τρεις άνδρες συγχρόνως. Ο Federico Garcia Lorca χρησιμοποιεί το ίδιο περίπου θέμα και στο έργο του για ηθοποιούς *Don Perlimpin con Belisa en su jardin*, (*Ο Δον Περλιμπλέν και η Μπελίσσα στον κήπο τους*) το οποίο είχε απαγορευτεί από τη λογοκρισία. Χρησιμοποιώντας, όμως, την παραδοσιακή γαντόκουκλα, ο Ισπανός καλλιτέχνης επιτυγχάνει να θίξει κοινωνικά προβλήματα της εποχής του, αποφεύγοντας τις κυρώσεις που κινδύνευε να έχει παρουσιάζοντας αυτά τα θέματα σε έργο με ηθοποιούς.

Σε πολλά έργα δραματουργών της ίδιας εποχής, η μαριονέτα υπάρχει κυρίως ως υπαρξιακή μεταφορά. Στο έργο, του *Zum grossen Würstel* (*Κάτω από τον μεγάλο Μπουφόνο*, 1904), ο Αυστριακός Arthur Schnitzler εκμεταλλεύεται το θέατρο εν θεάτρω και παρουσιάζει επί σκηνής τον μαριονετίστα, τον συγγραφέα έργου, πρόσωπα τσίρκου, ηθοποιούς. Όλοι τους είναι θεατές και σχολιαστές μιας παράστασης με μαριονέτες, μιας κωμωδίας, που διακόπτεται με την εμφάνιση του Θανάτου και ενός άγνωστου Ιππότη ο οποίος επιτίθεται στα πρόσωπα του έργου. Πρώτα πέφτουν κάτω από τα χτυπήματά του οι μαριονέτες, ύστερα το κοινό της παράστασής τους και, στη συνέχεια, ο συγγραφέας και ο μαριονετίστας. Στο τέλος ο Ιππότης απευθύνεται στο κοινό της αίθουσας λέγοντάς του: «Θα κατέβαινα και κάτω αλλά δεν μπορώ να σας καταστρέψω.»

Ο Paul Claudel (1868-1955) θα εντάξει μαριονέτες στο έργο του για ηθοποιούς *Η Αρκούδα και το Φεγγάρι* (*L' Ours et La Lune*), το 1917. Στο έργο, ένας φυλακισμένος ονειρεύεται το σπίτι του, την πεθαμένη γυναίκα του και τον γιο τους που τραυματίστηκε στον πόλεμο. Από τη δεύτερη σκηνή, το όνειρο εμφανίζεται μέσα από θέατρο μαριονέτας και συνεχίζεται μέχρις ότου το ξύπνημα του φυλακισμένου σημάνει την επιστροφή στη σκληρή πραγματικότητα. *Η Αρκούδα και το Φεγγάρι* δίνει στον Paul Claudel τη δυνατότητα να θίξει με έμμεσο τρόπο τον πόλεμο, τον ανθρωπινό πόνο αλλά και τους προβληματισμούς για την αξία της ζωής.

Η παρουσία της μαριονέτας είναι έντονη και στο έργο του Edmond Rostand (1868-1918) *Η Τελευταία νύχτα του don Ζουάν* (*La dernière nuit de don Juan*), το οποίο αποτελεί συνέχεια του έργου του Μολιέρου. Στον Edmond Rostand, ο don Ζουάν, κατεβαίνοντας στην Κόλαση, πείθει τον Διάβολο να του επιτρέψει να συνεχίσει την καριέρα του στη γη, ως διαφθορέας και «ως διάκονός του», και να τον πάρει μαζί του μετά από δέκα χρόνια. Τα δέκα χρόνια που του παραχωρήθηκαν περνούν, αλλά ο don Ζουάν δεν κάνει καμία προσπάθεια να μετανοήσει. Ο Σγαναρέλλος δεν μπορεί να καταλάβει πώς ο κύριός του αδιαφορεί σε τέτοιο βαθμό και όταν του υπενθυμίζει ότι τα δέκα χρόνια πέρασαν αυτός νομίζει ότι ο Διάβολος τους ξέχασε. Όμως ο Διάβολος έχει μνήμη και δεν αφήνει να ξεφύγουν οι ψυχές

που του ανήκουν. Κάνοντας σχέδια για το μέλλον, ο δον Ζουάν φθάνει σε ένα πάρκο και παρακολουθεί μια παράσταση που παρουσιάζει ένας γέρος Μαριονετίστας. Ανάμεσα στις κούκλες υπάρχει και ο Guignol που έχει πολλά από τα χαρακτηριστικά του δον Ζουάν. Ο Guignol θα παρουσιάσει τη ζωή του δον Ζουάν, αλλά αυτός παραμένει ατάραχος. Όταν όμως η κούκλα του Διαβόλου έρχεται αντιμέτωπη με τον Guignol που κλαψουρίζει, ο πραγματικός δον Ζουάν επαναστατεί και υποδεικνύει ότι «ο δον Ζουάν δεν θα έτρεμε ποτέ» μπροστά στον Διάβολο». Τότε ο μαριονετίστας βγάζει τη στολή του και αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα. Είναι ο ίδιος ο Διάβολος που του αναγγέλλει την τιμωρία που του επιφυλάσσει: να παραμείνει την υπόλοιπη ζωή του μαριονέτα, δηλαδή αυτό που ήταν πάντα, ένας άνθρωπος χωρίς ψυχή του οποίου ο διάβολος κινούσε τα νήματα. Η μοναδική διαφορά θα είναι ότι από δω και πέρα θα έχει συνείδηση και θα υποφέρει στην αιωνιότητα.

Εκτός από τα θεωρητικά του κείμενα για τη μαριονέτα, ο Edward Gordon Craig (1872-1966) θα εκδώσει στο Περιοδικό του *Η Μαριονέτα* έργα, το 1918, με υπότιτλο *motions* (έργα για κινούμενες κούκλες). Είχε αποφασίσει να γράψει ένα κύκλο έργων - *motions* - αφιερωμένων στη ιστορία της ανθρωπότητας, όμως θα γράψει μόνο πέντε. Από τα πιο ενδιαφέροντα είναι ο *Γαλάζιος Ουρανός (Blue Sky)*, ένας ύμνος για τη δημιουργική φαντασία, το *Romeo and Juliet* όπου πρωταγωνιστές μεταξύ άλλων είναι ο Shakespeare και ο Reinhardt και το *Ο κύριος Ψάρι και η Κυρία Κόκαλο (Mr Fish and Mrs Bones)* που αφορά στο προπατορικό αμάρτημα, ενώ παράλληλα αποκαλύπτει τους μηχανισμούς του θεάτρου μαριονέτας. Πρωταγωνιστές του έργου είναι ο ντροπαλός κύριος Ψάρι και η Κυρία Κόκαλο, δυο μαριονέτες που τις χειρίζονται πάνω σε μια σκηνή. Και οι δυο παρουσιάζονται ως πραγματικοί ηθοποιοί και έχουν συνείδηση του ρόλου και της κατάστασής τους. Συνεργάζονται με τον μαριονετίστα αλλά έχουν και αυτές τα προσωπικά τους όνειρα. Η Κυρία Κόκαλο προσπαθεί να παρασύρει ερωτικά τον κύριο Ψάρι, αλλά ο Δημιουργός τους, εξοργισμένος καταδικάζει την κύρια Κόκαλο να συναντήσει τον Μεφιστοφελή. Τελικά, όμως σώζεται από τη δεσποινίδα Νέλλη Σμιθ, την προηγούμενη μαριονετίστα τους που τώρα βρίσκεται ως θεατής στην αίθουσα. Την παίρνει στην αγκαλιά της όπου βρίσκει τελικά τον Παράδεισο.

Λάτρης της μαριονέτας και του θεάτρου της υπήρξε ο Γάλλος συγγραφέας και σκηνοθέτης Pierre Albert-Birot. Στο *Νουνικό Θέατρό* του διακηρύσσει ότι η μαριονέτα θα πρέπει να αποτελέσει πρότυπο για τον ηθοποιό. Στα έργα του, σημαντική πηγή έμπνευσης, αποτελεί το θέατρο μαριονέτας και σε πολλά από αυτά χρησιμοποιεί μαριονέτες για να εκφράσει την άρνηση του πραγματικού και την απόρριψη της θεατρικής ψευδαίσθησης προς όφελος της φαντασίας. Το *Ματούμ και Τεβιμπάρ ή μια διδακτική και διασκεδαστική ιστορία του αληθινού και του ψεύτικου ποιητή, δράμα για μαριονέτες (Matoum et Tévibar ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète, drame pour marionnettes)*, είναι ένα σύντομο έργο που γράφτηκε το 1919. Παρόλες τις δυσκολίες που παρουσίαζε το ανέβασμά του, εξαιτίας της χρήσης μαριονέτας, το έργο παίχτηκε από τους φουτουριστές στην Ιταλία, με μαριονέτες και σκηνικό του Prampolini, το 1919, ενώ στη Γαλλία παρουσιάστηκε δέκα χρόνια αργότερα, το 1929, από θίασο ηθοποιών με σημαντικές αλλαγές στο κείμενο και στις σκηνικές οδηγίες.

Το 1920, Pierre Albert-Birot γράφει τον *Κοντορεβουθούλη*, έργο για μαριονέτες που παίχτηκε από τους Walton's, οικογένεια επαγγελματιών

κουκλοπαιχτών. Η προσαρμογή για το θέατρο μαριονέτας αυτού του παραμυθιού είναι πολύ ελεύθερη αφού στη δράση επεμβαίνουν αντικείμενα, ζώα, στοιχεία της φύσης. Το τέλος κυρίως του έργου, με τη δολοφονία του Κοντορεβιθούλη από τους έξι αδελφούς του αποτελεί σημαντική και απαισιόδοξη απόκλιση από τον μύθο.

Και ο Yvan Goll θα αναζητήσει στο *Mathusalem ou l' Eternel Bourgeois* (Μαθουσάλα ή ο Αιώνιος Αστός), 1919 και 1924, την άρνηση του ρεαλισμού, την προβολή της σάτιρας και τη δυναμική της φαντασίας εις βάρος της ψυχολογίας και της τυποποίησης θεατρικού προσώπου. Οι μακέτες του Grosz για τη γερμανική παράσταση παρουσιάσουν έναν Μαθουσάλα - ρομπότ, ο οποίος είχε έναν μηχανισμό στο μέρος της καρδιάς και αντί για στόμα ένα μεγάφωνο. Για την παράσταση, όμως, του έργου εγκαταλείφθηκαν οι ακρότητες και τα πρόσωπα κινούνταν και συμπεριφέρονταν μηχανικά σαν μαριονέτες. Ο Γερμανός κριτικός Julius Bab τα ονομάζει «... θορυβώδεις μαριονέτες, άμορφες, που αφήνουν να ξεχυθούν αυτόματα οι λέξεις τους». Αλλά και στο κείμενο έργου επικρατεί η υπερβολή και ο αυθορμητισμός των έργων για μαριονέτες. Για παράδειγμα, ο Μαθουσάλας ακολουθείται από ένα ρομπότ, τον Blechautomat, (το αυτόματο από λευκοσίδηρο) που μοιάζει με αυτόματο μηχάνημα διανομής. Όταν ο Μαθουσάλας επιθυμεί να ακούσει τη φωνή του, βάζει μέσα στη σχισμή του στόματός του ένα κέρμα και το αυτόματο κάνει μερικά βήματα και λέει κάποιες παράδοξες φράσεις με φωνή μηχανική. Όταν φοιτητής σκοτώνει τον Μαθουσάλα, το ρομπότ σταματά μπροστά στο πτώμα και αρχίζει να λέει ανέκδοτα, εκδικούμενος κατά κάποιο τρόπο τον κύριό του. Με τη χρήση των ανδρικών ή της συμπεριφοράς ανδρικών, ο Yvan Goll επιτυγχάνει ένα είδος αποστασιοποίησης: τα πρόσωπα του αν και απεχθή, δεν προκαλούν φόβο αλλά σκέψεις για τις κοινωνικές αδικίες.

O GORDON CRAIG ΚΑΙ Η ΥΠΕΡΜΑΡΙΟΝΕΤΑ

Πολλοί συγγραφείς θα εκφράσουν το ενδιαφέρον τους για τη μαριονέτα σε θεωρητικά κείμενα: οι von Kleist, Jarry, Albert-Birot. Ο πλέον γνωστός όμως, από τα κείμενά του για την υπερμαριονέτα, είναι ο Edward Gordon Craig. Γεννημένος το 1872, από μητέρα ηθοποιό και πατέρα αρχιτέκτονα, ο Edward Gordon Craig γνωρίζει το θέατρο την εποχή που μεσουρανεί ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός στη σκηνή αλλά και που εκφράζονται οι αντιδράσεις του συμβολισμού από την καλλιτεχνική πρωτοπορία.

Ο Gordon Craig θα αφιερώσει τη ζωή του για να ανατρέψει τις επικρατούσες σκηνογραφικές και σκηνοθετικές τεχνικές. Όπως οι συμβολιστές, απεχθάνεται τον ρεαλισμό, τη φωτογραφική μίμηση της φύσης, τα ζωγραφισμένα σκηνικά, τα ψεύτικα αξεσουάρ, ονειρεύεται μια τέχνη αιώνια, δημιουργημένη με τα πιο ευγενή υλικά, ένα θέατρο κίνησης, φωτός και σιωπής, ένα θέατρο υπαινιγμών που να προσφέρεται σε ονειροπολήσεις. Αναζητώντας τη ριζική ανανέωση του θεάτρου, ήταν φυσικό να ασχοληθεί και με τους ηθοποιούς, βασικούς συντελεστές της παράστασης αν και δεν ήταν καθόλου αισιόδοξος ότι θα μπορούσε να επιτύχει κάποια αλλαγή, εξ αιτίας των ελαττωμάτων που τους καταλόγιζε. Το ανέβασμα των *Βικινγκς* του Ίψεν, το 1903, τον έπεισε ότι θα παραμείνουν πάντα ατίθασοι και αδιάφοροι στο θεατρικό του όνειρο. "Αδίκαια δίνουν στον ηθοποιό το όνομα του καλλιτέχνη" γράφει στο *Για την Τέχνη του Θεάτρου*.

Τις θέσεις του ο Craig τις εξέφρασε σε μια σειρά από άρθρα πολλά από τα οποία περιλαμβάνονται στο *Για την Τέχνη του Θεάτρου*, που δημοσιεύθηκε το 1911. Σε ένα από τα άρθρα του, στο *Ο Ηθοποιός και η υπερμαριονέτα*, που δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1908 στο περιοδικό που εξέδιδε ο ίδιος, *The Mask*, ο Craig επιτίθεται εναντίον του ρεαλισμού: «Αυτή η απροκάλυπτη αναπαράσταση της ανθρώπινης φύσης, είναι ένας τρόπος χυδαίας έκφρασης, που αρμόζει μόνο σε τυφλούς». Στο άρθρο του αυτό, όπως και σε χειρόγρατά του, του 1905 και 1907, ο Craig συνεχώς επανέρχεται στην εικόνα μιας υπερμαριονέτας, χωρίς όμως να δίνει κάποιο σαφή ορισμό της, ούτε και να παίρνει σαφή θέση. Πολλοί θεωρούν ότι προτείνει να αντικαταστήσει τον ηθοποιό με ένα είδος ομοιώματος, ενώ άλλοι ότι ο ηθοποιός θα πρέπει να θεωρήσει τη μαριονέτα ως πρότυπο, ώστε να αποκτήσει «ορισμένα από τα προτερήματά της» και να απελευθερωθεί από «τις δεσμεύσεις του».

Στα χειρόγρατά του, ο Craig αναφέρεται σε ένα πειραματικό θέατρο αφιερωμένο σε «ομοιώματα» ανθρωπίνων διαστάσεων. Πρόκειται για μια αντίδραση στο ρεαλιστικό παίξιμο των ηθοποιών και μια πρόταση για να αποφευχθεί το απρόβλεπτο και το μεταβλητό που εισάγει στο θέατρο η παρουσία του ηθοποιού. Όπως υποστηρίζει, το «ομοίωμα» μεταφέρει τη θεατρική πράξη πέρα από τα όρια που φθάνουν ο καλλιτέχνης και η παραδοσιακή μαριονέτα, «υπερβαίνει το πραγματικό» για να συνενώσει μέσα του «τις ανταγωνιστικές δυνάμεις της ζωής και του θανάτου». Ο Craig ονειρεύεται μια τέχνη ισορροπίας, διαχρονική, απαλλαγμένη από κάθε τι το ανεκδοτικό. Αν και ύλη νεκρή, το ομοίωμα για τον Άγγλο καλλιτέχνη «είναι διαποτισμένο με την πνοή του πνεύματος» η οποία σβήνει την εργασία του ανθρώπου για να «δημιουργήσει μια εικόνα πεμππουσίας ενδιάμεσης ανάμεσα στο εδώ και το επέκεινα». Παρ' όλα αυτά τα εγκωμιαστικά σχόλια για τα ομοιώματα, ο Craig είναι πολύ αυστηρός με τις μαριονέτες της εποχής του και απορεί πώς υπάρχουν άνθρωποι «που βρίσκουν ομορφιά σε μικρές κούκλες, τόσο βλακώδεις...». Τις θεωρεί γκροτέσκες και χυδαίες και πιστεύει ότι «μιμούνται τους ηθοποιούς του θεάτρου». Οι μαριονέτες που υποστηρίζει ο Craig, στο άρθρο του *«Κύριοι, η μαριονέτα»*, είναι πολύ διαφορετικές. Γι' αυτόν η μαριονέτα θα πρέπει να τείνει στην απλότητα, στην αφαίρεση, στη θρησκευτικότητα. Θα πρέπει να επιστρέψει στις αρχέγονες μορφές καταγωγής της. Θα πρέπει να εμπνευσθεί από τα είδωλα των ναών που χρησιμοποιήθηκαν στο παρελθόν για «τη δοξολογία του Πλάστη». Η μαριονέτα του Craig αναζητά αυτό που ο ηθοποιός δεν έχει και αυτό που η μαριονέτα της εποχής του έχασε: «μια ομορφιά θανάτου», την ακτινοβολία ενός σώματος «σε έκσταση», τη γαλήνη «της ήρεμης αλήθειας». Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά που ο Craig θεωρεί ως ιδεώδη και για τον ηθοποιό του. Με τον τρόπο αυτό και μόνο θα γίνει μια υπερ-μαριονέτα, ένας ηθοποιός «παραδόξα τέλειος».

Απ' ότι φαίνεται, ο Craig επιθυμεί ένα θέατρο που να υπερβαίνει το συνηθισμένο και την καθημερινότητα, που να αναζητά την τελειότητα χωρίς όμως να θέλει να αντικαταστήσει τον ηθοποιό με μαριονέτα. Στον πρόλογο άλλωστε *«Για την Τέχνη του Θεάτρου»*, ο Edward Gordon Craig γίνεται πιο σαφής. «Οι φίλοι μου θα καταλάβουν (...) ότι (...) δεν επιθυμώ να δω τους ηθοποιούς να αντικατασταθούν από κομματάκια ξύλου (...)»

Για τον Craig, ο ιδανικός ερμηνευτής θα έπρεπε να είναι ένα είδος μαριονέτας, ένα πραγματικό πειθαρχημένο όργανο, χωρίς συναισθήματα,

εξαρτημένος από κάποιον ο οποίος να είναι απόλυτος κάτοχος των τεχνικών του θεατρικού παιχνιδιού. Στο άρθρο του *Ο Ηθοποιός και η υπερμαριονέτα*, ο σκηνοθέτης παραμένει για τον Άγγλο καλλιτέχνη μοναδικός δημιουργός του θεατρικού έργου και απόλυτος κύριος της σκηνής. Όμως αναγνωρίζει ότι πρόκειται για ουτοπία και γι' αυτό τον λόγο ονομάζει τον ηθοποιό του Υπερμαριονέτα (*Uber-Marionette*): «Οι ηθοποιοί πρέπει να υιοθετήσουν μια νέα μορφή παιξίματος που να αποτελείται ως επί το πλείστον από συμβολικές κινήσεις. Σήμερα, υποδύονται (*impersonate*) και ερμηνεύουν ρόλους, αύριο πρέπει να παρουσιάζουν (*represent*) και να ερμηνεύουν. Και τη τρίτη μέρα πρέπει να δημιουργούν (*create*). (...) Στη πραγματικότητα η Υπερ-Μαριονέτα πρέπει να είναι ένας ηθοποιός που έχει φθάσει σε ένα τέτοιο επίπεδο τελειότητας, ώστε το σώμα του να είναι απόλυτα ο σκλάβος του πνεύματός του.

Αν και ο Craig αναζητά επανασύνδεση με την απλότητα, ονειρεύεται ένα θέατρο που να ξαναβρεί την έννοια της αυθεντικής τελετουργίας. Τον ενδιαφέρει η αποφυγή κάθε μορφής ρεαλισμού, η δυνατότητα να γίνει εμφανές το λανθάνον παράλογο στα μεγάλα έργα και η πνευματικότητα που υπάρχει στη ζωή. Επιθυμεί ένα θέατρο που να επανακτήσει την εμβέλεια του θεάτρου του παρελθόντος. Τα απατηλά ρεαλιστικά σκηνικά και η αναζήτηση της φαινομενικότητας, σύμφωνα με τον Craig κρύβουν το παράδοξο, το υπερβατικό που η σκηνή θα μπορούσε να αποκαλύψει ή να κάνει αισθητό.

Εκείνη την εποχή, οι ιδέες του Craig φαινόταν εντελώς ουτοπιστικές, όμως η θεαματική είσοδος της μαριονέτας στο σύγχρονο θέατρο αποτελεί μια δικαίωση για όλους όσους την υπερασπίστηκαν και τη χρησιμοποίησαν. Τα τελευταία χρόνια, έχουμε όλο και πιο συχνά σκηνοθέτες που δημιουργούν θεάματα με ελάχιστο διάλογο, τέλειους σχεδιασμούς φωτός και ήχου που αντικαθιστούν τα ρεαλιστικά σκηνικά και ηθοποιούς που κινούνται σε υπερβολικά στυλιζαρισμένες κινήσεις. Έτσι, το όνειρο του Craig για ένα «θέατρο θεατρικό», με παντοδύναμη την εξουσία του σκηνοθέτη φαίνεται να πραγματοποιείται.

Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

Η αισθητική της μαριονέτας θα γνωρίσει από τις αρχές του 20ου αιώνα μεγάλες αλλαγές, ανάλογες με αυτές που υφίσταται το θέατρο, η ζωγραφική, η γλυπτική, η ποίηση, το μυθιστόρημα, ο κινηματογράφος. Το θέατρο μαριονέτας δραστηριοποιείται με μια νέα γενιά καλλιτεχνών που δεν είναι επαγγελματίες μαριονοπαίχτες. Πολλοί από αυτούς είναι ζωγράφοι ή γλύπτες οι οποίοι γοητεύονται από τις δυνατότητες που τους παρέχει το κουκλοθέατρο. Από αυτούς, ορισμένοι ασχολούνται επεισοδιακά, ενώ άλλοι αφιερώνουν τη ζωή τους στο είδος αυτό. Αναγνωρίζουν στη μαριονέτα μια μορφή που συμπυκνώνει όλους τους προβληματισμούς του ανθρώπου για τη ζωή και το θάνατο, τη σχέση ορατού και αοράτου, ανάμεσα στην ύλη και το πνεύμα.

Το θέατρο που οραματίζονται είναι πλούσιο σε υποσχέσεις αλλά φτωχό σε πραγματώσεις, γιατί πολλά από τα σχέδιά τους παραμένουν απραγματοποίητα εξ αιτίας της έλλειψης των απαραίτητων μέσων. Πα' όλα αυτά αναζητούν να διευρύνουν τα όρια του δυνατού και της υπέρβασης.

προσπαθούν να επιτύχουν αντιστοιχία ανάμεσα στις τέχνες και να ερευνήσουν τη σχέση τους με τον χρονοχώρο της σκηνής. Αν και οι λύσεις που προτείνουν είναι διαφορετικές, είναι χαρακτηριστικό ότι όλες οι δράσεις έχουν κοινό σημείο την άρνηση της «μίμησης», της σκηνής-καθρέπτη και του ηθοποιού-είδωλο του θεατή.

Από τις αρχές τις δεκαετίας του 20, η μαριονέτα αρχίζει να βγαίνει από το περιθώριο και να δημιουργεί γύρω της μια προβληματική που έχει σχέση κυρίως με τη μορφή και την κίνησή της. Οι δημιουργίες του Fortunato Depero, της Sophie Taeuber-Arp, τα σχέδια του El Lissitzky απομακρύνουν το σώμα και τα χαρακτηριστικά της κούκλας από την αληθοφάνεια και από ό,τι την εξαστομίκευε για να προβάλλουν και να αξιοποιήσουν την ίδια την ουσία της. Οι μεγάλοι αυτοί καλλιτέχνες, παίζουν με τους όγκους, με τα χρώματα, τη δυναμική της κούκλας, μεταβάλλουν την παρουσία της στη σκηνή σε εικαστικό γεγονός, σε έργο τέχνης που ενσωματώνει πραγματική κίνηση και όχι υποθετική όπως συμβαίνει στον μουσαμά της ζωγραφικής. Ο Balla, ο Moholy-Nagy, ο Modrian, ο Lorigon, ο Kandinsky οραματίζονται αφηρημένα θεάματα, θεάματα όπου κάθε ανθρωπόμορφο στοιχείο θα πρέπει να εξαιρεθεί, αφού ο φωτισμός, το χρώμα, η μουσική θα μπορούσαν να αντικαταστήσουν τη δράση. Καλλιτέχνες όπως ο Ferrat, ο Picasso, ο Léger, ο de Chirico, η Exter προτείνουν νέες μορφές στο θέατρο, στον χορό, στον κινηματογράφο και διαφορετικές σχέσεις μαριονέτας - σκηνής και μαριονέτας-ηθοποιού. Στις νέες αυτές τάσεις, οι μαριονέτες υποκαθιστούν τον ζωντανό ηθοποιό ή προστίθενται στη σκηνή μαζί με αυτόν. Φουτουριστές και ντανταϊστές προχωρούν μάλιστα σε «απανθρωποίηση» του ηθοποιού, τάση η οποία αποτελεί μια από τις αρχές της σύγχρονης τέχνης, σύμφωνα με τον Ισπανό φιλόσοφο Ortega y Casset. Επιρρεασμένοι, από τις της εποχής μεγάλοι σκηνοθέτες της εποχής, όπως ο Piscator στο *Ο Καλός Στρατιώτης Σβάικ* θα καταφύγουν σε μαριονέτες για να εκφράσουν τις πεποιθήσεις τους,

Οι θεατρικές δραστηριότητες της πρωτοπορίας έχουν άμεση εξάρτηση από τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις της εποχής. Οι παραστάσεις με πρωταγωνιστές μηχανοποιημένο ή μαριονοτοποιημένο άνθρωπο είναι αποτέλεσμα των νέων τεχνολογικών και επιστημονικών δεδομένων. Αποτελούν, συγχρόνως, απάντηση σε μια κοινωνία σε κρίση που μόλις είχε βγει από έναν καταστροφικό πόλεμο. Η ανατροπή των αστικών συνηθειών, η γελοιοποίηση του παρελθόντος, η αναζήτηση ενός νέου μοντέλου ζωής, αποτελούν μερικές από τις στρατηγικές που χρησιμοποιήθηκαν από τις ομάδες της εποχής εκείνης. Οι μαριονέτες τους φέρνουν τη σφραγίδα αισθητικών και ιδεολογικών επιλογών που βασίζονται σε ανταλλαγές οι οποίες δημιουργούνται ανάμεσα στην ψυχολογία, τη φιλοσοφία, την τεχνολογία και την τέχνη. Η ψυχολογική ανάλυση, η προβολή των συναισθημάτων, η παντοδυναμία του υποσυνείδητου, η υλοποίηση των διαφορετικών εγώ, προβάλλονται στη δομή της κούκλας, στα κουστούμια της και στα σκηνικά του θεάτρου της.

Οι δραστηριότητες αυτών των πρωτοπόρων έχουν σαν αποτέλεσμα την προσέγγιση του θεάτρου μαριονέτας με τις άλλες τέχνες. Οι φουτουριστικοί πειραματισμοί, οι εκδηλώσεις dada, οι προτάσεις και οι παραστάσεις του Bauhaus δημιουργούνται από μια «συντεχνία» καλλιτεχνών που εργάζονται σε πολλά πεδία τέχνης. Είναι, συγχρόνως, ποιητές, ζωγράφοι, μουσικοί, φιλόσοφοι. Οι δράσεις τους τείνουν να καταρρίψουν τα στεγανά ανάμεσα στις τέχνες ή ανάμεσα στην τέχνη και τις υπόλοιπες μορφές της πολιτικής και

κοινωνικής δράσης. Αρκετοί, μάλιστα, από τους καλλιτέχνες που ασχολούνται με μαριονέτες δεν ενδιαφέρονται τόσο να δημιουργήσουν καλλιτεχνικά έργα όσο να επιβληθούν με την τέχνη τους στη συλλογική ζωή.

Είναι αδύνατο στα πλαίσια αυτών των παραδόσεων να παρουσιάσουμε διεξοδικά το έργο αυτών των καλλιτεχνών, όπως είναι, επίσης, αδύνατον να αναφερθούμε στο σύνολο των πειραματισμών και των πραγματοποιήσεών τους. Γι' αυτό περιοριζόμαστε σε κάποια ενδεικτικά δείγματα που αποτελούν «μοντέλα» της δυναμικής που ανέπτυξαν οι καλλιτέχνες της εποχής με τις έρευνες τους στον χώρο της μαριονέτας.

ΟΙ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΕΣ ΚΑΙ Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ¹

Η χρήση της μαριονέτας στους φουτουριστές γεννιέται από τους ιδεολογικούς και αισθητικούς προβληματισμούς της ομάδας. Στα έργα τους, η μαριονέτα υπάρχει, συχνά, ως «μεταφορά» η οποία τους επιτρέπει να αποδώσουν την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας και τη διαφορετικότητα του εγώ. Ήδη, σε ένα από τα πρώτα έργα του Marinetti, το *Ηλεκτρικές κούκλες*, τα ρομπότ αποτελούν είδωλα των πρωταγωνιστών του και προβολή των ανησυχιών τους. Αργότερα, σε φουτουριστικές «συνθέσεις» του, όπως *Το Μικρό Θέατρο της Αγάπης*, οι μαριονέτες συνυπάρχουν με τους ηθοποιούς, αντιπροσωπεύοντας είδωλά τους. Στο έργο αυτό, οι μαριονέτες «αντικατοπτρίζουν» ένα ερωτικό επεισόδιο το οποίο διαδραματίζεται εκτός σκηνής, δημιουργώντας μια νέα ενότητα χρόνου και τόπου, υλοποιώντας «το ταυτόχρονο» που διακήρυσσαν οι φουτουριστές στα μανιφέστα τους. Σε άλλα έργα, η μαριονέτα εκφράζει ιδεολογικές θέσεις. Στο *Σεισμός* του Pratella, για παράδειγμα, ο πρωταγωνιστής ακολουθείται από μια μαριονέτα φυσικού μεγέθους, *imago* του πατέρα του. Μέσα από το είδωλο αυτό διαγράφεται η διάσταση παρόντος/παρελθόντος, ένα από τα πιο σημαντικά θέματα του φουτουριστικού θεάτρου. Οι μαριονέτες επιτρέπουν, επίσης, στους φουτουριστές να εκφράσουν την πολυπλοκότητα του εγώ, όπως στο έργο των Folgore και Derago *Σκιές+ Ανδρείκελα + Άνθρωποι*, όπου κάθε πρόσωπο, σε συνδυασμό με φιγούρες θεάτρου σκιών και μαριονέτες, διασπάται σε τρία επίπεδα που υλοποιούν την ψυχική ζωή του.

Ο δεύτερος λόγος για τον οποίο οι φουτουριστές αντικατέστησαν τον ηθοποιό με μαριονέτα ήταν καθαρά αισθητικοί. Οι Prampolini και Derago χρησιμοποίησαν μαριονέτες με βασικό κίνητρό την ενσωμάτωσή τους στον περιβάλλοντα χώρο. Δημιουργώντας μαριονέτες από το ίδιο υλικό, τα ίδια στυλιζαρισμένα και γεωμετρικά σχήματα, τα ίδια χρώματα με το σκηνικό είχαν τη δυνατότητα να επιτύχουν ένα ομοιογενές σύνολο. Η χρήση της μαριονέτας τους επέτρεπε, επίσης, να «παίζουν» με τα μεγέθη ή να παρουσιάζουν εξωπραγματικά όντα τα οποία, λόγω της ασυνήθιστης μορφής τους, δεν ήταν δυνατόν να παρουσιάσουν ηθοποιοί.

Ο Enrico Prampolini στα μανιφέστα του *Φουτουριστική Σκηνογραφία*, (1915) και *Φουτουριστική Σκηνική Ατμόσφαιρα* ζητούσε, όπως και ο Craig, το 1908, την κατάργηση του παραδοσιακού ηθοποιού. Ο Craig, όπως ήδη αναφέραμε, υποστήριζε ότι ο ηθοποιός έπρεπε να αντικατασταθεί από μια *Uber-marionette* η οποία να ελέγχεται από τον σκηνοθέτη και να εκφράζει ολοκληρωτικά τις απόψεις του. Όμως, ο Craig ουδέποτε εφήρμοσε τις θεωρίες

¹ Νίκη Μιχαλά, *Ο Φουτουρισμός στο Θέατρο*, Σημειώσεις για τους Φοιτητές, Αθήνα, 2006.

του σε έργα του. Αντίθετα, ο Prampolini παρουσίασε πολλά θεάματα με κύριους πρωταγωνιστές μαριονέτες. Το *Matoum και Ténibar* του Pierre Albert-Biroṭ θα είναι από τα πρώτα έργα με το οποίο θα πραγματοποιήσει τους πειραματισμούς του. Στην παράσταση που δόθηκε στο Teatro dei Piccoli στη Ρώμη, το 1919, χρησιμοποίησε μαριονέτες διαφόρων μεγεθών. Οι περισσότερες διέθεταν χαρακτηριστικά που τις εμπλούτιζαν σημειολογικά. Ο Γιατρός που εξέταζε τον Βασιλιά και τη Βασίλισσα αντί για μάτια είχε κιάλια. Το κεφάλι του Matoum ήταν από διαφανές υλικό που φωτιζόταν από μέσα σε συγκεκριμένες στιγμές. Σε μια σκηνή του έργου, αντί για αυλαία, άνοιγε μια ξύλινη πόρτα απ' όπου εμφανιζόταν ο Matoum να κρατά στα χέρια του άλλες μικρότερες μαριονέτες. Επίσης, σύμφωνα με περιγραφές της παράστασης, «υπήρχαν κινούμενα στοιχεία κατασκευασμένα από διαφορετικά χρώματα που δημιουργούσαν έντονες αντιθέσεις».

Ζωγράφος και γλύπτης, ο Prampolini θεωρείται από τους πιο σημαντικούς θεωρητικούς των φουτουριστών και ένας από τους ανανεωτές της σύγχρονης σκηνής. Στο έργο του, επηρεάστηκε από τη συνεργασία του με το Teatro dei Piccoli το οποίο θα παίξει σημαντικό ρόλο στις σκηνοθετικές και σκηνογραφικές αναζητήσεις της ιταλικής πρωτοπορίας.

Στο μανιφέστο του για τη σκηνογραφία, ο Prampolini αναζητούσε ανανέωση της σκηνής και έναν επαναπροσδιορισμό του σκηνικού χώρου σε σχέση με τον ήχο, το φως, την κίνηση που έπρεπε να συμπληρώνουν την παρουσία του ηθοποιού, σύμφωνα με τις αρχές ενός ολικού θεάτρου, αφηρημένου και κινητικού. Βασικές αρχές του μανιφέστου του ήταν η κατάργηση των «ζωγραφισμένων σκηνικών», η ενότητα της θεατρικής δημιουργίας στην οποία όφειλαν να συμμετέχουν εξ ίσου συγγραφέας και σκηνογράφος, η άρνηση του ρεαλισμού. Έτσι ο χώρος της σκηνής δεν έπρεπε να αγνοείται προς όφελος του ηθοποιού, αλλά να αντιμετωπίζεται σαν να έχει τις ίδιες με αυτόν δυναμικές δυνατότητες, με τη βοήθεια της τεχνολογικής προόδου και τα μέσα που ο ηλεκτρισμός μπορούσε να προσφέρει στον σκηνογράφο. Ο Prampolini πρότεινε τη δημιουργία μιας σκηνής όπου συνδυασμένοι φωτισμοί θα μπορούσαν να αναλάβουν πρωταγωνιστικό ρόλο, ικανό να αντικαταστήσει όχι μόνο τη φωνή αλλά και την ίδια την παρουσία του ηθοποιού. Μια τέτοια δυναμική σκηνή, βέβαια, περιόριζε τον ρόλο του ηθοποιού ή ακόμα τον καθιστούσε ανώφελο, κάτι που ήταν αντίθετο με τις αρχές που ο Marinetti ανέπτυξε στα μανιφέστα του.

Το 1925, ο Prampolini αποφάσισε να εγκατασταθεί στο Παρίσι όπου θα παραμείνει πολλά χρόνια. Στην κοσμοπολίτικη γαλλική πρωτεύουσα συνάντησε καλλιτέχνες όπως τον Cocteau, την Isadora Duncan, τον Tzara. Η επαφή του με τη γαλλική και διεθνή πρωτοπορία έδωσε νέα κατεύθυνση στο έργο του. Αποφάσισε να δημιουργήσει Ιταλικά Μπαλέτα ανάλογα με τα Ρώσικα και τα Σουηδικά. Έτσι, δημιούργησε, το 1926, τον Θίασο Ιταλικής Παντομίμας σε συνεργασία με την Maria Ricotti παλαιά χορεύτρια της Όπερας των Παρισίων.

Ένα από τα πλέον επιτυχή θεάματα του Θεάτρου Παντομίμας θα είναι *Ο Έμπορος Καρδιών*, έργο του Prampolini με μουσική Casavola, που παρουσιάστηκε το 1927. Στο έργο αυτό, ο Prampolini χρησιμοποίησε έναν ενδιαφέροντα συνδυασμό μαριονέτας και ηθοποιού, *lanterna magica*, κινηματογραφικών προβολών, εφέ χρωμάτων και πλάγιων ντεκόρ που προσέφεραν στη σκηνή προοπτική. Ο *Έμπορος Καρδιών* είναι ένα χορευτικό «όνειρο» σε τέσσερα tableaux με πρωταγωνιστή έναν «αστρικό έφηβο». Στο

πρώτο tableau, ο ήρωας βρίσκεται σε έναν χώρο φανταστικό όπου βασιλεύει απόλυτη σεξουαλική ελευθερία. Στο δεύτερο tableau, το οποίο διαδραματίζεται στον «κήπο των καρδιών», συναντά τρεις γυναίκες, την Πρωτόγονη, τη Διεφθαρμένη και τη Συναισθηματική, που αντιπροσωπεύουν τρία γυναικεία πρότυπα, και τις κυνηγά μέσα στη βλάβηση. Στο τρίτο tableau, προσφέρει την καρδιά του σε είδωλα αυτών των γυναικών, προκαλώντας τις συναισθηματικές τους αντιδράσεις. Στο τελευταίο tableau, αφού πλέον ανακαλύψει την υποκρισία των γυναικών αποφασίζει να επιστρέψει στο ιδεώδες του, την ελεύθερη αγάπη.

Στο *Έμπορος Καρδιών*, τα τρία «Είδωλα» ήταν επίπεδες φιγούρες, φυσικού μεγέθους, που κατέβαιναν από την οροφή, κρεμασμένες σε αόρατα νήματα. Οι φιγούρες αυτές ήταν πολύ πιο ευκίνητες από την κλασική μαριονέτα και πιο αφηρημένες ως προς τον σχεδιασμό. Διέθεταν σχηματοποιημένη μορφή σώματος που ήταν πάνω ζωγραφισμένα τα ρούχα της ηθοποιού που αντιπροσώπευαν.

Παράλληλα με αυτούς τους πειραματισμούς, ο Depero, από το 1914, αναζητούσε νέες εκφραστικές δυνατότητες της μαριονέτας, χρησιμοποιώντας ανθρωπόμορφες κούκλες κατασκευασμένες από πολύχρωμο ξύλο ή papier mâché. Το 1918, μαζί με τον Janelli, παρουσίασε με μεγάλη επιτυχία ένα πρόγραμμα από 5 σύντομα έργα με τίτλο *Πλαστικοί Χοροί*, στο Teatro dei Piccoli, πραγματικό καλειδοσκόπιο ήχων, φωτός, χρωμάτων. Μια από τις κούκλες, η Μεγάλη Άγρια, ήταν ψηλότερη από άνθρωπο. Στην κοιλία είχε μια πόρτα, που όταν άνοιγε, μεταβαλλόταν σε πλατφόρμα πάνω στην οποία εμφανίζονταν μικροί «Άγριοι» - μικρές μαριονέτες - που χόρευαν. Για την ίδια παράσταση, ο Depero είχε επίσης κατασκευάσει μικρά πολύχρωμα σχηματοποιημένα ζώα. Οι μαριονέτες αυτές δείχνουν την ιδιαίτερη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο θέατρο και στη γλυπτική/ζωγραφική του Depero, όπου κυριαρχούν οι γεωμετρικές μορφές, έντονα χρώματα και φανταστική ατμόσφαιρα.

Με τον χρόνο, κυρίως αμέσως μετά τον πόλεμο, οι Φουτουριστές εμφανίζουν επί σκηνής «μηχανοποιημένα» σώματα, σύμβολο μιας κουλτούρας η οποία επηρεαζόταν από τα νέα τεχνολογικά δεδομένα και τη βιομηχανία. Το σώμα-μηχανή δεν ήταν μόνο κέντρο αναζήτησης μιας νέας αισθητικής. Αποτελούσε δείγμα της ανάγκης των φουτουριστών να τοποθετήσουν και να επαναπροσδιορίσουν τον άνθρωπο μέσα στα πλαίσια του βιομηχανικού κόσμου. Η μυθολογία της μηχανής, ως μοντέλο ενσωματωμένο από τον άνθρωπο, παρουσιάζεται από τον Panaggi ο οποίος σχεδίασε για τα *Μηχανικά μπαλέτα* του «μηχανικά» κουστούμια που φορούσαν ηθοποιοί - μαριονέτες σε συνδυασμό με το φουτουριστικό σκηνικό. Τα κουστούμια-ρομπότ που ήταν κατασκευασμένα από λεπτό χαρτόνι ή λαμαρίνα αποτελούσαν έναν τρόπο έκφρασης του σύγχρονου ανθρώπου μέσα σε μια κοινωνία όπου κυριαρχούσε η μηχανή.

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η εικόνα του «σώματος-μηχανή» και του αυτόματου εμφανίζεται στα έργα των φουτουριστών, αφενός ως αντανάκλαση της υποδούλωσης του ανθρώπου στη μηχανή – δηλαδή ως ανθρώπου-μαριονέτα – και αφετέρου ως υπερανθρώπου. Και στις δυο περιπτώσεις, όμως, ο μηχανικός χαρακτήρας των ηθοποιών ήταν η απόδειξη ότι ο σύγχρονος άνθρωπος δεν μπορεί πλέον να ζήσει χωρίς τη μηχανή. Ένα από τα πιο εμβληματικά και αμφιλεγόμενα έργα με πρόσωπα-μηχανές ήταν το *Φουτουριστικό Μηχανικό Μπαλέτο* των Paladini και Panaggi που παίχτηκε

στη Ρώμη το 1922. Ο πρωταγωνιστής του έργου, ο Προλετάριος, εργάτης μεγάλης βιομηχανίας, γίνεται θύμα δυο πόλων έλξης: της Μηχανής που υποδούταν ένας χορευτής-ρομπότ και μιας Γυναίκας. Ο Προλετάριος εμφανίζεται θύμα αυτών των δυο πραγματικοτήτων, της ανθρώπινης και της μηχανικής που είναι συνέχεια αντιμέτωπες, αλλά και συμπληρωματικές. Μισός άνθρωπος και μισός Μηχανή, ο Προλετάριος ενσαρκώνει το άτομο του μέλλοντος που θα είναι παντοδύναμο, αλλά και ασαφές, ικανό να αντιμετωπίσει μια μηχανική πραγματικότητα, αλλά και απειλούμενο από τον κίνδυνο ανατροπής της ανθρώπινης υπόστασής του.

Η «μηχανική» αισθητική εξαπλώθηκε πολύ γρήγορα στα πλαίσια του φουτουριστικού κινήματος. Από το 1923, υπήρξαν πολλές-γιορτές θεάματα με άτομα μεταμφιεσμένα με κουστούμια ρομπότ, πρόσωπα-ατμομηχανές, δράσεις μηχανο-θορυβιστικές. Κύριος οργανωτής των εορτών αυτών υπήρξε ο Derago ο οποίος μελετούσε εκείνη την εποχή μια σειρά από σχέδια για μπαλέτα με τον τίτλο *Μηχανικά Μπαλέτα*. Αν και το σχέδιό του δεν πραγματοποιήθηκε, υπάρχουν αρκετά σκίτσα, δείγματα της δουλειάς του. Στα σκίτσα του, μαριονέτες εκτελούσαν ακριβώς τις ίδιες μηχανικές κινήσεις με τους χορευτές σε χώρους που βρίσκονταν εγκιβωτισμένοι ο ένας μέσα στον άλλο.

Τελικά, τη μηχανοποίηση της ανθρώπινης φύσης θα παρουσιάσει ο Derago στο μπαλέτο του *Anihsccam για το 3000* σε μουσική Casanova. Το *Anihsccam* αποτελεί αναγραμματισμό του *macchina* (μηχανή). Πρόκειται για την ιστορία δυο σιδηροδρομικών μηχανών που ερωτεύονται έναν σταθμάρχη. Δυο χορευτές φορούσαν κουστούμια μηχανής, όμοια με κυλίνδρους, που περιόριζαν τις δυνατότητες κίνησής τους και τους έκαναν να μοιάζουν με αυτόματα. Το έργο διαδραματιζόταν σε σταθμό τρένου, με φωτεινά σήματα, μοχλούς, απ' όπου περνούσαν με βήμα ρυθμικό οι δυο μορφές μηχανής που γλιστρούσαν στις φανταστικές γραμμές του τρένου, ενώ στη μέση ο σταθμάρχης με το καπέλο του ρύθμιζε την πορεία τους και, απαθής, παρακολουθούσε τις χειρονομίες και τις κινήσεις τους.

Υπήρξαν πολλές άλλες απόπειρες δημιουργίας μηχανικού σώματος και μηχανικής κίνησης στη σκηνή από τους Φουτουριστές. Μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες ήταν η σκηνοθετική άποψη της Véra Idelson για το έργο του Vasari *Η Αγωνία των Μηχανών*, σε μουσική Mix, που δόθηκε στο Παρίσι το 1925. Παλαιά μαθήτρια του Taiiron και σύντροφος του Vasari, που την επέβαλλε για τη παράσταση του έργου του, η Véra Idelson είχε ήδη δημοσιεύσει πολλές μακέτες για την *Αγωνία των Μηχανών* χρησιμοποιώντας ρομπότ από χαρτόνι που φορούσαν ηθοποιοί.

Η Véra Idelson έφθασε στα άκρα, δημιουργώντας για τα σκηνικά και τα κουστούμια γεωμετρικές και αφαιρετικές μορφές. Οι ηθοποιοί κρατούσαν παραπετάσματα, πίσω από τα οποία κρύβονταν και τα χειρίζονταν άλλοτε μετωπικά και άλλοτε κυκλικά, με κινήσεις κοφτές, ρυθμισμένες ανάλογα με τα λόγια και την ανάσα τους. Οι παράδοξες αυτές σιλουέτες, που πραγματοποιήθηκαν από μέταλλο και χοντρό γκρίζο χαρτόνι, μετέφραζαν οπτικά τη σύγκρουση των προσώπων-ανδρεικέλων του Vasari. Ο μηχανοποιημένος άνθρωπος είχε το πρόσωπο της ίδιας της μηχανής. Στο βάθος, το σκηνικό αναπαριστούσε γρανάζια μηχανής και τεράστιες μπιέλες των οποίων ένα μέρος βρισκόταν σε κίνηση κατά τη διάρκεια του θεάματος και στο οποίο προσαρμόζονταν τα μηχανικά πρόσωπα και ο ρυθμός τους. Έτσι, ολόκληρη η σκηνή μεταβαλλόταν σε μηχανισμό σε δράση. Μόνο στη

δεύτερη πράξη, όταν το Σύστημα που διοικούσε το βασίλειο των Μηχανών έφθανε σε κρίση, τότε οι ηθοποιοί άφηναν τα παραπετάσματά τους για να κινηθούν ελεύθερα, παραμένοντας εντούτοις απρόσωποι γιατί φορούσαν μάσκες και μαύρες φόρμες.

Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΚΑΙ ΟΙ ΝΤΑΝΤΑΪΣΤΕΣ²

Ο Otto Griebel υπήρξε ο πλέον ένθερμος και δραστήριος δημιουργός μαριονέτας από τους ντανταϊστές στη Γερμανία. Μαζί με τον Otto Kunze, μαριονετίστα και ιστορικό μουσικής και τον Max Linnebach, του οποίου το όνομα είναι συνδεδεμένο με τις νέες τεχνικές φωτισμού, παρουσίασαν στην Δρέσδη ένα *Lohengrin* που ακολουθούσε την αισθητική νταντά και στη συνέχεια μέρος του *Faust*. Από το 1924, οι δυο καλλιτέχνες μετέφεραν τις αναζητήσεις τους στην Ελβετία.

Στον χώρο, επίσης, του ντανταϊσμού κινείται και ο Georg Grosz, που δημιούργησε μαριονέτες για το σύντομο έργο του *Mehring Πραγματικά κλασικό! Μια Ορέστεια με ευτυχές τέλος* του οποίου η πρώτη δόθηκε τον Δεκέμβριο του 1919, στο Βερολίνο. Το έργο αυτό έχει ιδιαίτερη αξία γιατί, μαζί με κάποιες σκηνές του Schwitters, είναι τα μόνα θεατρικά ντανταϊστικά κείμενα που είδαν το φως στη Γερμανία.

Το *Πραγματικά κλασικό!* γράφτηκε κατά παραγγελία του Max Reinhardt για τα εγκαίνια του καμπαρέ Schall und Rauch του Βερολίνου. Πρόκειται για παρωδία της *Ορέστειας* του Αισχύλου, η οποία φέρνει όλα τα χαρακτηριστικά του νταντά και μάλιστα της πλέον μαχητικής πλευράς του. Χρησιμοποιεί το παράλογο, την πρόκληση των αστών, τη μηχανοποίηση της συμπεριφοράς, το γκροτέσκο.

Τα πρόσωπα του Αισχύλου αντιστοιχούσαν σε σύγχρονα πρόσωπα της επικαιρότητας: ο Ορέστης ήταν διοικητής *freikorps*, η Ηλέκτρα συμμετείχε στον στρατό της σωτηρίας και πουλούσε εργαλεία για να σουβλίσουν τους Εβραίους. Η Κλυταιμνήστρα ήταν η εκπρόσωπος της αστικής Γερμανίας. Απατούσε τον Γουλιέλμο τον 2^ο με τον Αίγισθο που είχε τα χαρακτηριστικά του Ebert.

Ο χορός, στη δεύτερη πράξη, αντικαταστάθηκε από γραμμόφωνο που επενέβαινε χωρίς λόγο και επαναλάμβανε τα ίδια λόγια. Στη μέση της σκηνής, βρισκόταν μια λεκάνη τουαλέτας που «καταβρόχθιζε» το σώμα του Αιγίσθου, ύστερα από έκρηξη χειροβομβίδας που έριξε ο Ορέστης. Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα ήταν μια πόρτα σε μορφή στόχου που φώναζε κου-κού, όταν άνοιγε. Επίσης η βασιλική μπανιέρα μεταβαλλόταν σε ατμόπλοιο πάνω σε ρόδες που διέσχιζε τη σκηνή κάνοντας βόλτες τον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα, ενώ έκαναν το μπάνιο τους.

Το κείμενο του *Mehring* είναι γεμάτο υπαινιγμούς για πρόσωπα και γεγονότα της εποχής του που δείχνουν ότι η εξουσία είναι πάντα στα χέρια ακατάλληλων ανθρώπων. Ο Αγαμέμνων γυρνά από τον πόλεμο των χαρακωμάτων, συνοδευόμενος από την ερωμένη του, την Κασσάνδρα, μια «μελαχρινούλα» στάρλετ που φορά κυλόττα με δαντέλες. Ο Ορέστης έχει όλα τα χαρακτηριστικά του τραχύ Πρώσου στρατιώτη, που ζητά να αναστήσει «την

² Νίκη Μιχαλά, *Ο Ντανταϊσμός στο Θέατρο*, Σημειώσεις για τους Φοιτητές, Αθήνα, 2006.

παλαιά τάξη». Η Ηλέκτρα περιφέρεται με ένα γραμμόφωνο και επαναλαμβάνει ένα τραγουδάκι που ήταν στη μόδα στα χαρακώματα, θέλοντας να δείξει την πλύση εγκεφάλου που υφίστανται τα άτομα στο στράτευμα.

Οι μαριονέτες του Grosz κινούνταν με νήματα, ήταν μεγάλου μεγέθους, 60 εκατοστά περίπου, και τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους υπερτόνιζαν τον γκροτέσκο και χυδαίο χαρακτήρα των ηρώων του έργου. Ο συντηρητικός Δημοσιογράφος είχε πρόσωπο που έμοιαζε με γουρούι, ενώ τα άλλα πρόσωπα έμοιαζαν να προέρχονται από πίνακες του Grosz. Στο *Πραγματικά κλασικό!*, ένα έργο εναντίον της εξουσίας, ακόμα και η μορφή της μαριονέτας είχε πολιτική χροιά.

OTTO MORACH και SOPHIE TAEUBER-ARP

Το 1918 εγκαινιάζεται το θέατρο μαριονέτας του Alfred Altherr, διευθυντή του Μουσείου Τέχνης στη Ζυρίχη, με μια παράσταση δυο καθηγητών της Σχολής Καλών Τεχνών, του Otto Morach και της Sophie Tæuber, γυναίκας του ζωγράφου Hans Arp και στενού συνεργάτη των ντανταϊστών στη Ζυρίχη. Οι παραστάσεις του Otto Morach, το *Κουτί με τα Παιχνίδια* του Debussy, και της Sophie Tæuber-Arp, *Ο Βασιλιάς Ελάφι* του Gozzi, αποτελούν δύο από τις πλέον ανανεωτικές παραστάσεις της πρωτοπορίας και από τα πρώτα δείγματα αποκοπής του θεάτρου μαριονέτας από την παράδοση.

Εκείνη την εποχή, ο Otto Morach συνεργαζόταν με τον Adolphe Appia και είχαν ήδη δώσει παράσταση με μαριονέτες ενός ποιήματος του Lorca σε μουσική Manuel de Falla. Από φωτογραφίες, βλέπουμε ότι τα πρόσωπα είχαν μορφές που θύμιζαν γλυπτά με μια απλότητα σχεδιασμού που δεν συναντάμε στις μαριονέτες εκείνης της εποχής.

Ακόμα πιο διαφορετική είναι η παράσταση *Το Κουτί με τα Παιχνίδια* «μπαλέτο για παιδιά» που δόθηκε στη Ζυρίχη, έναν χρόνο πριν την πρεμιέρα του έργου με τα Σουηδικά Μπαλέτα στο Παρίσι. Η ιστορία διαδραματίζεται σε ένα κουτί όπου τα παιχνίδια ζουν όπως οι κάτοικοι των πόλεων. Ένας ξύλινος Στρατιώτης βλέπει μια από τις Κούκλες να χορεύει και την ερωτεύεται, αλλά αυτή έχει ήδη δώσει την καρδιά της στον Polichinelle, έναν ελαφρόμυαλο τεμπέλη που του αρέσουν οι τσακωμοί. Οι Στρατιώτες συγκρούονται με τον Polichinelle και τους συντρόφους του με αποτέλεσμα ο ξύλινος Στρατιώτης να τραυματιστεί σοβαρά. Η Κούκλα συγκινημένη περιποιείται τον Στρατιώτη και στο τέλος παντρεύονται, ενώ ο Polichinelle γίνεται αγροφύλακας.

Στην παράστασή του, ο Morach επιχειρεί συγχώνευση της μουσικής, του χορού και της τέχνης, που σύμφωνα με τον Debussy μόνο η μαριονέτα ήταν ικανή να αποδώσει. Γι' αυτό τον λόγο, περιορίζει τα διακοσμητικά στοιχεία της σκηνής, εντείνει τη χρωματική γκάμα στις μαριονέτες και δίνει με αυτόν τον τρόπο πρωταρχικό ρόλο στον δυναμισμό της μορφής και του υλικού της μαριονέτας. Κεντρικό πρόσωπο του έργου είναι η Κούκλα-Χορεύτρια της οποίας ο Morach δεν αναζητά μιμητική αναπαράσταση του ανθρωπίνου σώματος και των κινήσεών του. Το ίδιο θα κάνει με τον Στρατιώτη και με τον Polichinelle. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους διαγράφονται ελάχιστα και το σώμα τους αποτελείται από απλές, σχεδόν γεωμετρικές επιφάνειες, με αποτέλεσμα να δίνεται έμφαση στην παρουσία τους στον χώρο και στις κινήσεις τους. Έτσι, αυτή η στυλιζαρισμένη μορφή επιτρέπει με έναν μοναδικό τρόπο τη συνάντηση της τέχνης του χορού και της τέχνης της μαριονέτας.

Η Taeuber ήταν μαθήτριά του Laban, ενώ παράλληλα δούλευε στη Σχολή Καλών και Εφηρμοσμένων Τεχνών στη Ζυρίχη. Είναι γνωστό, επίσης ότι μαζί με τη Mary Wigman συμμετείχε στις βραδιές dada. Στην παράσταση, μάλιστα, της 29 Μαρτίου, χόρευε με κουστούμι του Agr πάνω σε ένα φωνητικό ποίημα του Ball, ενώ η Claire Walter παρουσίασε μια σειρά από εξπρεσιονιστικούς χορούς. Την παράσταση παρακολούθησε ο δάσκαλός τους Rudolf von Laban - από τους πρωτοπόρους του σύγχρονου χορού - μαζί με τη μαθήτριά του Mary Wigman.

Εκείνη ακριβώς την περίοδο, η Sophie Täeuber δημιούργησε μια σειρά από ιδιαίτερα γλυπτά με τίτλους: *Κάλυκας, Αμφορέας, Πουδριέρα, Μπωλ του Δάντη*, κατασκευασμένα από τورνευτό ξύλο σε έντονα χρώματα που έμοιαζαν περισσότερο με χρηστικά αντικείμενα, εξ' ου και η ονομασία τους, παρά με ανεξάρτητα έργα τέχνης, υπερβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο τα όρια της τέχνης. Η μορφή τους ήταν εξαιρετικά απλοποιημένη και στυλιζαρισμένη όπως, άλλωστε, και αυτή των μαριονετών της.

Στο έργο για μαριονέτες *Ο Βασιλιάς Ελάφι (Il re cervo)* του Carlo Gozzi, σε διασκευή Mohrhan, που παίχτηκε τον Σεπτέμβριο του 1918 στη Ζυρίχη, η Taeuber προσάρμοσε τη φιλοσοφία dada στις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Jung, με τον οποίο συνεργαζόταν η αδελφή της. Η σύγκρουση ανάμεσα στα πρόσωπα του έργου αντιπροσώπευε τη διάσταση Freud και Jung για τη libido. Χαρακτήρες όπως ο Freud Analyticus (Φροϋδικός Αναλυτής), η Ur Libido και ο Dr Complex συνόδευαν τον Βασιλιά και την αγαπημένη του που ζούσαν κοντά σε ένα δάσος που ονομαζόταν Burghölzli, όπως η περιοχή όπου ο Jung είχε την ψυχιατρική κλινική του. «Σκοτώστε με», φώναζε στο τέλος ο μοχθηρός υπουργός Tartaglia, «δεν έκανα ψυχανάλυση και δεν αντέχω άλλο.» Επίσης, το έργο τελείωνε με λογοπαίγνια που βασίζονταν στα ονόματα των τριών μεγάλων ψυχαναλυτών της εποχής, τον Freud, τον Jung και τον Adler: «Ο στόχος της ζωής είναι να γίνει κανείς όσο το δυνατόν γρηγορότερα νεώτερος (junger) και ευτυχέστερος (freudiger) αητός (Adler).

Η Taeuber σχολίασε ειρωνικά τις ψυχιατρικές αντιλήψεις των Freud και Jung, δημιουργώντας μαριονέτες των οποίων η σύμφυτη ελευθερία σε σχέση με τις δεσμεύσεις της ανατομίας και της κίνησης του ανθρωπίνου σώματος, τους επέτρεπε να παρουσιάζουν ψυχικές καταστάσεις μέσα από την εξωτερική μορφή τους. Αντί να αντιγράψει την ανθρώπινη ανατομία, η Sophie Täeuber κατασκεύασε μαριονέτες, σε διαφορετικά γεωμετρικά σχήματα και χρώματα, από τورνευτό ξύλο - κύλινδρους, σφαίρες, κώνους - συνδεδεμένα με σιδερένιους κρίκους που επέτρεπαν μια ελαφριά και χαριτωμένη κίνηση. Τα πρόσωπά τους διέθεταν χαρακτηριστικά που απεικόνιζαν στοιχειώδη συναισθήματα. Τα χρώματα των γεωμετρικών σχημάτων έρχονταν σε αρμονία με κάποια άλλα υλικά - δαντέλες ή φτερά - που χρησιμοποιήθηκαν για τα καπέλα ή τα αξεσουάρ. Στις κούκλες της Taeuber τα υλικά, τα χρώματα, οι μηχανισμοί δημιουργούσαν συνδυασμούς πλαστικούς, αφαιρετικούς. Οι κατασκευές αυτές διέθεταν αφέλεια και αοριστία μέσα σε ένα πλαίσιο αυστηρά οργανωμένο.

Έτσι, οι μαριονέτες της Taeuber δημιουργούσαν μια γέφυρα ανάμεσα στην αναρχική ελευθερία του Τα πρόσωπά τους διέθεταν χαρακτηριστικά που απεικόνιζαν στοιχειώδη συναισθήματα. και τη συμβατική τέχνη της εποχής. Οι μαριονέτες της, άλλωστε, επιβεβαίωναν τις έρευνες και τους πειραματισμούς που έκανε με τον σύζυγό της κατά τη διάρκεια του πολέμου. Τόσο ο Agr όσο και η γυναίκα του διακήρυσσαν ότι: «Δεν θέλουμε να

αντιγράφουμε τη φύση, δεν θέλουμε να αναπαράγουμε, αλλά να δημιουργούμε». Αυτές τις αρχές χρησιμοποίησε και για τον διάκοσμο, όπου δημιούργησε πολύχρωμα πανό, στα οποία είχε ζωγραφίσει αφαιρετικές φιγούρες.

Οι μαριονέτες της Sophie Taeuber δεν είχαν τον μηχανικό χαρακτήρα των μαριονετών του Depero, ούτε έδιναν την εντύπωση μαζικής βιομηχανικής κατασκευής. Εκδήλωναν μια προσπάθεια να ταιριάσουν το φυσικό με το αφύσικο, το προσωπικό με το μαζικό. Έτσι οι μαριονέτες της Taeuber, δημιουργούσαν μια γέφυρα ανάμεσα στις απόλυτες, αναρχικές ελευθερίες του dada και τη συμβατική τέχνη της εποχής. Οι μαριονέτες της, άλλωστε, επιβεβαίωναν τις έρευνες και τους πειραματισμούς της με τον σύζυγό της κατά τη διάρκεια του πολέμου. Τόσο ο Agr όσο και η γυναίκα του διακήρυσσαν: «Δεν θέλουμε να αντιγράφουμε τη φύση, δεν θέλουμε να αναπαράγουμε, αλλά να δημιουργούμε».

BAUHAUS

Κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και τα πρώτα χρόνια που θα ακολουθήσουν, πολλοί καλλιτέχνες οραματίζονταν νέους τρόπους έκφρασης. Ο αρχιτέκτων Walter Gropius ιδρύει το 1919 το Staatliches Bauhaus, στη Weimar, χώρο όπου θα δημιουργηθεί μια νέα κουλτούρα συλλογική. Όλοι οι καλλιτέχνες που συγκεντρώνονται εκεί πραγματοποιούν σχέδια για νέες κατοικίες και νέα αντικείμενα με στόχο να ανανεώσουν τις σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή. Μέσα από τα αντικείμενα, τα έπιπλα, τα κτίρια του Bauhaus αρχίζει να προβάλλεται η φυσιογνωμία του νέου ανθρώπου. Όμως, από όλα τα εργαστήρια που δημιουργήθηκαν, μόνο το εργαστήριο θεάτρου θα πραγματοποιήσει αμέσως στη σκηνή τις μορφές που οραματίζονταν.

Γοητευμένοι από τις νέες προοπτικές που τους προσφέρονταν στο Bauhaus, μεγάλοι καλλιτέχνες, όπως ο Klee, ο Wassily Kandinsky, ο Xanti Schawinsky, ο Lothar Schleyer, ο Oscar Schlemmer. Ο Lothar Schleyer και ο Oscar Schlemmer θα είναι διαδοχικά οι υπεύθυνοι του θεατρικού εργαστηρίου.

Σχεδόν όλοι οι σχεδιασμοί θεάτρου του Bauhaus έλαβαν χώρα από το 1922 έως το 1925, τα τελευταία χρόνια της εγκατάστασής του στη Weimar και τα πρώτα χρόνια στο Dessau. Η μαριονέτα ήταν ενσωματωμένη πολύ συχνά στα θεάματά τους αλλά και στους πειραματισμούς των εργαστηρίων τους. Παράλληλα, ο Klee κατασκεύασε 50 χειρόκουκλες για τον γιο του Felix, που τις χρησιμοποιούσε για να διασκεδάσει τους φίλους του στο Bauhaus, μεταξύ των οποίων και τον Kandinsky ο οποίος κατηύθυνε τις παραστάσεις αυτές και ήταν παρών στο ακροατήριο. Οι περισσότερες κούκλες του, όμως, καταστράφηκαν, δυστυχώς, από βομβαρδισμούς, στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ αυτές που διασώθηκαν εκτίθενται στο μουσείο της Βέρνης.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι καλλιτέχνες του Bauhaus επηρεάστηκαν από τις ιδέες του Gordon Craig και του Kleist για τις δυνατότητες της μαριονέτας. Κυρίως, όμως, επηρεάστηκαν από τα κοινωνικά και τεχνολογικά δεδομένα της εποχής. Η οικονομική κρίση που επικρατούσε στη Γερμανία και η προσπάθεια ανασυγκρότησης της χώρας αποτέλεσαν αφετηρία για προβληματισμούς όσον αφορά τη σχέση του ανθρώπου με τη μηχανή. Πολλά

από τα έργα του Bauhaus, για να εκφράσουν την ανθρώπινη αγωνία μπροστά στην τεχνολογία, μετέβαλλαν τους χορευτές-ηθοποιούς τους σε μαριονέτες των οποίων το σώμα χανόταν μέσα σε κουστούμια που είχαν γεωμετρικά σχήματα και θύμιζαν μηχανές.

Αυτή η σύμπραξη ανθρώπου-μηχανής εκφράστηκε στα θεάματα της Εβδομάδας του Bauhaus, μια εκδήλωση-απολογισμό που οργανώθηκε το 1923 μπροστά σε διεθνές κοινό καλλιτεχνών από πολλούς χώρους, όπου παρουσιάστηκε, μετά την απόρριψη του εξπρεσιονισμού, η σύμπλευση του Bauhaus με τον κονστρουκτιβισμό.

Ο Lothar Schleyer, συγγραφέας, σκηνοθέτης και δημιουργός του στούντιο Kampf-Bühne, στο Αμβούργο, ανέλαβε να δημιουργήσει στο Bauhaus ένα νέο σκηνικό χώρο σύμφωνα με «το πνεύμα της κατασκευής», όπως επιθυμούσε ο Gropius. Από το 1921 έως το 1923, ο Schleyer διηύθυνε το θεατρικό εργαστήριο του Bauhaus και ανέβασε τέσσερα νέα θεάματα. Επηρεασμένος από το Bau-Geist, το πνεύμα της κατασκευής, συνέλαβε θεάματα όπου «το φως δεν είναι φως, το αντικείμενο δεν είναι αντικείμενο, ο άνθρωπος δεν είναι άνθρωπος», όπως διακηρύσσει, διότι όλα ανήκουν στην «ίδια ενότητα και εκφράζουν την ανώτερη ζωή του έργου». Οι άνθρωποι-μάσκες, όπως ο Schleyer ονομάζει τα πρόσωπά του, εκφράζουν με τις κινήσεις τους ότι ανήκουν σε δυνάμεις συλλογικές και κοσμικές.

Ο Schleyer θα προχωρήσει σε πειραματισμούς οι οποίοι συγγενεύουν με το κοντροκτιβιστικό πνεύμα που άρχισε να κυριαρχεί σταδιακά στη γερμανική αβαν-γκάρντ. Για το έργο του *Άνθρωπος*, (1921) έντυσε τον ηθοποιό του με κολλάν μαύρο πάνω στο οποίο τοποθέτησε σφαίρες, δίσκους, έλικες και βέργες όμοιες με αυτές που παρατηρούμε σε μηχανές. Όλα αυτά υποδεικνύουν ότι ο Νέος Άνθρωπος είναι ένας τεχνητός οργανισμός και ότι ο ηθοποιός-που τον υποδύεται είναι άτομο απρόσωπο, απαλλαγμένο από κάθε ψυχολογία.

Εκείνη την εποχή, (1920-1923) ο Schleyer προσανατολίζεται στη σύλληψη πραγματικών μαριονετών των οποίων διασώθηκαν πολλά σκίτσα. Σύμφωνα με το πνεύμα του Bau-Geist, το σώμα του Νέου Ανθρώπου δεν πρέπει μόνο να επηρεάζεται από τη μηχανή, αλλά και να είναι εξ ολοκλήρου κατασκευασμένο σαν αντικείμενο. Η τεχνική νεωτερικότητα δεν προστίθεται απλώς στο ανθρώπινο σώμα, αλλά και το υποκαθιστά με τη συνένωση μηχανικών δομών, συνδυασμένων με τέτοιο τρόπο που να μη θυμίζουν την ανθρώπινη παρουσία. Αν και έμειναν σε στάδιο σχεδίων, οι φιγούρες του Schleyer αποτελούν την ακραία μορφή μιας ανθρωπότητας εντελώς διαφορετικής, τεχνητής, χωρίς συναίσθημα και θυμίζουν ανάλογα σχέδια του Ρώσου El Lissitzky για την *Νίκη επί του Ήλιου*, (1923).

Τον Schleyer, διαδέχτηκε στο εργαστήριο θεάτρου του Bauhaus ο Oscar Schlemmer. Όταν ανέλαβε διευθυντής, το 1923, μια από τις πρωτοβουλίες του ήταν να οργανώσει εργαστήριο μαριονέτας με τη βοήθεια δυο μαθητών του, του Friedrich Wilhelm Bogler και του Kurt Schmidt. Ο Schmidt άρχισε να σχεδιάζει μια παράσταση εμπνευσμένη από το *Χίλιες και μια Νύχτες* με τίτλο *Οι Περιπέτειες του μικρού καμπούρη*, η οποία όμως έμεινε στα σχέδια. Για να αποδώσει τον συμβολισμό των σχέσεων του Νέου Ανθρώπου και του πεπρωμένου του, ο Kurt Schmidt χρησιμοποίησε δυο διαφορετικές αισθητικές: δημιούργησε ανθρωπόμορφες αφελείς φιγούρες για τον Μικρό Καμπούρη, τον Ράφτη, τη Γυναίκα του, τον Έμπορο Λαδιού, και άλλες, γεωμετρικές για τον Γιατρό, τον Δήμιο και τον Υπηρέτη. Μέσα από τα

γεωμετρικά σχήματα, ο Schmidt προσπάθησε να δώσει τον χαρακτήρα και την ψυχολογία των προσώπων του. Για παράδειγμα, ο Δήμιος ήταν ένα είδος μηχανικού σκελετού που το σώμα του έμοιαζε με σπιράλ, ενώ ο Γιατρός ήταν κατασκευασμένος από τετραγωνισμένες επιφάνειες για να δείξει τον άνθρωπο της επιστήμης.

Στο *Μηχανικό μπαλέτο* του, ο Kurt Schmidt ανέλαβε να επιδείξει την «τεχνολογική επίδραση του καιρού μας», για την οποία μιλούσε ο Gropius. Δημιούργησε πέντε αφαιρετικές μορφές που φοριόνταν και έπαιρναν ζωή από πέντε ηθοποιούς – τους A, B, C, D, E – οι οποίοι φορούσαν μαύρο κολάν και δεν ξεχώριζαν από το μαύρο φόντο στο οποίο κινούνταν. Οι μορφές αυτές αποτελούνταν από μεγάλα πανώ με ζωντανά χρώματα, τοποθετημένα στα μέλη των ηθοποιών-χορευτών και μόνο αυτές γίνονταν αντιληπτές από το κοινό. Η κίνησή τους ήταν πλάγια για να δώσουν εντύπωση επιπέδου. Η μουσική που συνόδευε την παράσταση ήταν ομοιόμορφη, χωρίς αλλαγές ρυθμού, για να υπογραμμίσει τη μονοτονία της μηχανής. Οι ηθοποιοί υποδύονταν εργάτες που έρχονταν αντιμέτωποι με τις μηχανές τους - τετράγωνα κόκκινα ή μπλε που είχαν πραγματικά μοτέρ - επιδιώκοντας να παρουσιάσουν τις συνθήκες εργασίας σε εργοστάσιο και τις επαναληπτικές κινήσεις εργασίας που απανθρωπίζουν τον εργάτη.

Για να δείξει την υποδούλωση του ανθρώπου από τη μηχανή, ο Kurt Schmidt θα δημιουργήσει, στη συνέχεια, το έργο *Ο άνθρωπος στο πιλοτήριο*, μια παντομίμα όπου φιγούρες αφηρημένες με χρώματα έντονα που υπαινίσσονταν μπομπίνες, πιλοτήριο, πίνακα ελέγχου και μηχανής μετέτρεπαν την ανθρώπινη μορφή σε συνονθύλευμα από κομμάτια μηχανών.

Ο Oscar Schlemmer θα είναι από τους κυριότερους εκφραστές της άρνησης της τέχνης να αντιγράψει τη φύση, σύμφωνα με τις επιλογές του Bauhaus. Στο περίφημο *Τριαδικό Μπαλέτο* του - του οποίου η πρώτη δόθηκε το 1922 - εμφανίζεται η Φιγούρα Τέχνης (Kunstfigur), μια κατασκευή την οποία φορούσε ο ηθοποιός-χορευτής, ο οποίος, όπως παρατηρεί ο Oscar Schlemmer, «ενδύεται πολύ λιγότερο τα κουστούμια απ' όσο τα κουστούμια τον ενδύουν, τα φέρει πολύ λιγότερο απ' ότι τα κουστούμια τον φέρουν». Ο Schlemmer χρησιμοποίησε για τα κουστούμια του υλικά που δανείστηκε από την τεχνολογία (σίδηρο, plexiglas ή γυαλί). Οι γεωμετρικές μορφές τους παραμόρφωναν το σώμα του ηθοποιού-χορευτή και εμπόδιζαν σοβαρά την κίνησή του. Τα πρόσωπα είχαν μεταλλικό μακιγιάζ ή χάνονταν μέσα σε τεράστιες σφαίρες, τα σώματα παραμορφώνονταν με σφαίρες, σπιράλ, δίσκους, στα χέρια και στα πόδια δεν φαινόταν οι αρθρώσεις του σώματος, ενώ, αντίθετα, στα κουστούμια υπήρχε μια δομή αρθρώσεων πολύ πιο έντονη και γεωμετρική.

Στο *Εργαστήριο Φιγούρας 1*, το 1923, ο Schlemmer παρουσίασε φιγούρες επίπεδες από μέταλλο ή ξύλο, υβριδικά όντα, μισά άνθρωποι μισά μηχανές, όπως Το σώμα σαν βιολί, Ο Πολύχρωμος, Ο Στοιχειώδης, Η δεσποινίς Ροζ Κόκκινη, χρησιμοποιώντας τεχνικές καμπαρέ για να δηλώσει την πίστη στην πρόοδο. Το έργο ήταν μείγμα λογικής και παράλογου. Τις φιγούρες κινούσαν αόρατα χέρια και χάρη σε αυτά «περπατούσαν, κυμάτιζαν, κυλούσαν, στριφογύριζαν». Παρουσίαζαν ένα θέαμα που αφορούσε την τρέλα της μηχανής την οποία ένας μαθητευόμενος μάγος, θέτει σε κίνηση και, μη μπορώντας να τη δαμάσει, τελικά αυτοκτονεί. Το *Εργαστήριο Φιγούρας 2* ήταν μια παραλλαγή του προηγούμενου έργου με φιγούρες που κρέμονταν σε καλώδιο και, αντί για μαθητευόμενο μάγο, έναν χορευτή

κατακερματισμένο του οποίου φαίνονταν μόνο η μάσκα, το ένα χέρι και το ένα πόδι, ενώ το υπόλοιπο σώμα καλυπτόταν από μαύρο κολάν και χανόταν στο μαύρο φόντο της σκηνής. Στην τρίτη εκδοχή του έργου, που δόθηκε στο Dessau, οι φιγούρες κινούνταν στο κενό κάτω από τις οδηγίες ενός Magister που τις καθοδηγούσε με πολύ μεγάλη ακρίβεια. Η εξέλιξη της εργασίας του Schlemmer δείχνει ότι με την πάροδο του χρόνου απώθησε τις ανησυχίες του για τη μηχανή και επαναπροσδιόρισε την τέχνη του σε ανθρωποκεντρική βάση.

Οι παραστάσεις αυτές απεικόνιζαν τις ευαισθησίες του Bauhaus και την ικανότητα του Schlemmer να μεταφράζει, στη σκηνή, το ζωγραφικό του ταλέντο του με ανανεωτικούς τρόπους. Η άρνησή του να δεχθεί την πιστή απεικόνιση έδωσε το έναυσμα στη δημιουργία και άλλων δραστηριοτήτων στο Bauhaus. Και ο Alexander Schawinsky, από τους κυριότερους συνεργάτες του, στα έργα του *Circus* (1924) και *Hippopotamus* προσπάθησε να αποδώσει τη σύγκρουση του ανθρώπου με τη μηχανή με συμβολικό τρόπο. Στο μπαλέτο του *Circus*, ένα από τα πρόσωπά του, Το Μεγάλο Τέρας, ήταν «φιγούρα» που φοριόταν από χορευτή ο οποίος είχε τη δυνατότητα να κλίνει τα μάτια της, να ανοιγοκλείνει το στόμα της και να κινεί την ουρά της, ενώ ο Θηριοδαμαστής φορούσε κοστούμι με γεωμετρικά σχήματα, που άφηνε γυμνό το ένα του πόδι. Και των δυο οι κινήσεις ακολουθούσαν τον ίδιο ρυθμό, με αποτέλεσμα να μην μπορεί κανείς να διακρίνει ποιος από τους δυο ήταν υποχείριος του άλλου. Ο Schawinsky δημιούργησε, επίσης, χορογραφίες για φιγούρες χαρτιού, ξύλου, μέταλλου με στόχο να εξερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο διάφορα υλικά, διαφορετικών χρωμάτων, μπορούν να κινούνται με τους ήχους της μουσικής.

Η σχέση ανάμεσα στη σκηνή και τη ζωγραφική, που αποτελούσε μια από τις βασικές αναζητήσεις του Bauhaus, έφερε στο θέατρο και τον μεγάλο ζωγράφο Wassily Kandinsky, ο οποίος το 1928 χρησιμοποίησε πίνακές του ως χαρακτήρες μιας παράστασης που είχε τον τίτλο *Πίνακες σε μια Έκθεση*. Ο Kandinsky δημιούργησε κινούμενες εικόνες που συνόδευαν τις μουσικές φράσεις, ενός «μουσικού ποιήματος» του Mussorgsky. Από τις 60 εικόνες, μόνο δυο δεν ήταν αφηρημένες. Αυτό που ενδιέφερε τον Kandinsky ήταν να δώσει μια παράσταση με το φως των χρωμάτων και τα σχήματα, ακολουθώντας τα tempi της μουσικής.

Οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες του Bauhaus δεν θα διαρκέσουν πολύ. Όμως, παρά το σύντομο διάστημα της ζωής του, θα αποτελέσει, χάρη στους μεγάλους καλλιτέχνες που θα το στελεχώσουν, έναν χώρο που θα δώσει νέες κατευθύνσεις στην τέχνη.

ΜΕΓΑΛΟΙ ΣΟΛΙΣΤΕΣ

Jozef Scupa, Paul Brann, Richard Teschner

Παράλληλα με τα ρεύματα που κυριαρχούν στις αρχές του αιώνα και του μεσοπολέμου, θα υπάρξουν πολλοί **σολίστες**, μια παράδοση που έχει τις ρίζες της στο κουκλοθέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Από τους πιο σημαντικούς θα είναι ο Jozef Scupa, ο Paul Brann, ο Richard Teschner, οι οποίοι θεωρούνται ότι άνοιξαν νέους δρόμους στο θέατρο μαριονέτας.

Στην Τσεχοσλοβακία, ο Jozef Skupa καθηγητής λατινικών, ζωγράφος και σκηνοθέτης θα αφιερωθεί στο θέατρο μαριονέτας. Ο Skupa κατήργησε το

μικρό διαστάσεων κουκλοθέατρο και παρουσίαζε την κούκλα του μπροστά στο κοινό. Η σκηνή ήταν άδεια, χωρίς διάκοσμο, ενώ κόντινε τα νήματα της μαριονέτας για να κάνει πιο εύκολη και πιο δυναμική την εμφάνισή της. Για να ενισχύσει το παίξιμο χρησιμοποίησε ιδιαίτερους φωτισμούς με φίλτρα που δημιουργούσαν μοναδική ατμόσφαιρα. Επινόησε, επίσης, ένα κωμικό ζευγάρι, τον Sprejbl και τον Hurvines, πατέρα και γιο, αντίστοιχα. Στη συνέχεια, προσέθεσε και άλλα πρόσωπα, όπως μια φλύαρη θυρωρό, έναν σκύλο, συγγενείς. Τα πρόσωπά του γοητεύουν ακόμα και σήμερα το κοινό με την πρωτοτυπία και τη ζωντάνια τους.

Την ίδια εποχή περίπου, στη Γερμανία, ο Paul Brann, μαθητής και συνεργάτης του Reinhardt, γοητευμένος από την αρμονία που επικρατούσε στο θέατρο μαριονέτας, δημιούργησε ένα καλλιτεχνικό θέατρο που ονόμασε Θέατρο των Καλλιτεχνών με την ελπίδα ότι θα έβρισκε την ενότητα των μέσων έκφρασης που αναζητούσε. Στην αρχή, ανέβασε παλιά έργα μαριονέτας όπως ο *Faust* και οι *Γεννήσεις*, ύστερα όπως στράφηκε σε έργα σύγχρονα, του Schnitzler, του Maeterlinck αλλά και με μουσικά θεάματα. Το έργο του κίνησε από πολύ ενωρίς το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών της εποχής του, ιδιαίτερα του Klee και του Kandinsky. Ο Paul Brann χρησιμοποίησε μαριονέτες με στυλιζαρισμένα χαρακτηριστικά που έδιναν εκπληκτική εκφραστική δύναμη στην εμφάνισή της. Πολύ πιο μετριοπαθής από την Γερμανική *avant-garde*, ο Paul Brann γνώρισε μεγάλη επιτυχία στο Μόναχο, ενώ θα ασκήσει μεγάλη επίδραση σε όλη την κεντρική Ευρώπη. Η άνοδος του Hitler στην εξουσία, τον ανάγκασε, λόγω της εβραϊκής καταγωγής του, να εγκατασταθεί στην Αγγλία όπου συνέχισε την καριέρα του με πολύ μεγάλη επιτυχία.

Από τις αρχές του αιώνα, ο Αυστριακός Richard Teschner εμπνεύσθηκε νέες τεχνικές από τις μαριονέτες της Ιάβας, τις *wayang*, τις οποίες γνώρισε σε ταξίδι του στην Ολλανδία το 1911. Ο Teschner ήταν ήδη γνωστός μαριονετίστας στην πατρίδα του, όμως το ταξίδι του αυτό θα αποτελέσει σταθμό στην καριέρα του. Παρέμεινε πολλούς μήνες στην Ολλανδία, όπου επισκέφθηκε τα μουσεία του Amsterdam και της Χάγης για να μελετήσει τις κούκλες της Ινδονησίας. Στη συνέχεια, αποφάσισε να εγκατασταθεί στη Βιέννη και να αφιερωθεί στην έρευνα της μαριονέτας: κατασκεύασε νέου τύπου φιγούρες που είχαν ύψος τριάντα πέντε ως σαράντα πέντε εκατοστά, τελειοποίησε τον μηχανισμό κίνησής τους με ράβδους, δημιούργησε νέα φωτιστικά εφφέ. Στην αρχή, τα έργα του ήταν παντομίμες πάνω σε θέματα της ανατολής, συνοδευόμενα με μουσική, αργότερα, όμως, δημιούργησε δικούς του μύθους που παρουσίαζε με ανάλογες φιγούρες.

Ο Teschner ήταν μοναχικό άτομο και συνεσταλμένο. Το κουκλοθέατρό του, που ονόμαζε *Figurenspiegel*, σήμερα εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο Αυστρίας. Ήταν μικρών διαστάσεων και διέθετε ελάχιστο χώρο για τον κουκλοπαίχτη. Οι παραστάσεις του δίνονταν πάντα στο ατελιέ του, μπροστά σε μικρό αριθμό φίλων που δεν υπερέβαιναν τους εξήντα. Γι' αυτό το λόγο και οι αναζητήσεις του δεν έγιναν γνωστές στο πλατύ κοινό, παρά τη νεωτερικότητά τους.

Στην Ρωσία, από το 1917, ο Ιβάν και η Νίνα Efimova συνέχισαν το παραδοσιακό θέατρο γαντόκουκλας με πρωταγωνιστή τον Petrouchka ενώ, συγχρόνως, πειραματιζόνταν με κούκλες τις οποίες θεωρούσαν «γλυπτά» εν κινήσει. Η Νίνα Efimova αναζητούσε νέους τρόπους δράσης, υπερεκτιμώντας τη μαριονέτα και θεωρώντας την, μάλιστα, ανώτερη από τον ηθοποιό. Την ίδια

εποχή, η Alexandra Exter, πολύ γνωστή ζωγράφος και συνεργάτης των φωβιστών και κυβιστών στο Παρίσι, επέστρεψε στη Ρωσία, όπου σχεδίασε σκηνικά και κουστούμια για το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας και το Kamerny Theater του Ταϊρον, όπως τη *Σαλώμη* του Oscar Wilde. Ακολουθώντας τα νέα ρεύματα τέχνης, η Alexandra Exter δημιούργησε μαριονέτες και μάλιστα συνεργάστηκε με τους Εφίμον στο πειραματικό θέατρό τους. Στη συνέχεια, το 1924, εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου δίδαξε σκηνικά και κουστούμια στην Ακαδημία Τέχνης του Fernand Léger. Από το 1926 και μετά, η Alexandra Exter πειραματίστηκε συστηματικά με τη δημιουργία μαριονετών, που παρουσίασε σε εκθέσεις σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις. Από αυτές σώζονται μόνο 20 από τις 40 που αναφέρεται ότι κατασκεύασε, πιθανόν για τις ανάγκες ενός φιλμ που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ με τον Δανό σκηνοθέτη Peter Urban Gad. Οι μαριονέτες της Exter είναι πάνω από ένα μέτρο, με νήματα συνδεδεμένα στις αρθρώσεις των άκρων τους που τους επέτρεπαν πολύπλοκες κινήσεις. Φέρνουν έντονη την επίδραση του κονστρουκτιβισμού, με μορφές γεωμετρικές και στυλιζαρισμένες που συνδυάζονταν με τις αντιλήψεις της ζωγράφου για τη σκηνή την οποία θεωρούσε ως ένα «δυναμικό τρισδιάστατο χώρο». Τα υλικά που χρησιμοποίησε για τις κούκλες της η Exter ήταν καναβάτσο παραγεμισμένο με ροκανίδια ξύλου και περασμένο με ζελατίνα και λαδομπογιά. Τα σχήματα και τα κουστούμια τους διακρίνονταν για τη φαντασία και την ποικιλία των χρωμάτων και των σχεδίων τους. Απευθύνονταν σε κοινό ενηλίκων και πολλές από αυτές προέρχονταν από την παράδοση της Commedia dell Arte (ο Λευκός Αρλεκίνος, ο Γκριζος Αρλεκίνος, ο Πιερότος, η Κολομπίνα) ενώ κάποιες άλλες ήταν επιρρεασμένες από τις σύγχρονες τάσεις στην κοινωνία και την τέχνη όπως το Ρομποτ, ο Άνθρωπος ρεκλάμα, ο Άνθρωπος Σάντουιτς.

Gaston Baty

Στη Γαλλία, ο πολύ γνωστός σκηνοθέτης Gaston Baty, το 1942, εγκατέλειψε το Θέατρο Montparnasse το οποίο διηύθυνε και στράφηκε προς το θέατρο του Guignol, ένα θέατρο για το οποίο από πολύ ενωρίς είχε δείξει ενδιαφέρον, γράφοντας μελέτες για τους πλανόδιους κουκλοπαίχτες του 19^{ου} αιώνα και το ρεπερτόριό τους.

Αφορμή για την απομάκρυνσή του από το θέατρο, ήταν τα προβλήματα που αντιμετώπιζε κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής. Όμως υπήρχαν και άλλοι λόγοι που εξηγούσαν αυτή την επιλογή. Απογοητευμένος από το θέατρο ηθοποιών, ο Baty πίστευε ότι οι ηθοποιοί πρόδιδαν τον ρόλο που υποδύονταν. Αντίθετα, η μαριονέτα εξακολουθούσε να παραμένει «καθαρό» πρόσωπο, απαλλαγμένο από την ψυχολογική και σωματική μεσολάβηση του ηθοποιού. Ένας άλλος λόγος για τον οποίο ο Baty επέλεξε το θέατρο του Guignol – της παραδοσιακής λυονέζικης γαντόκουκλας – ήταν γιατί, όπως έλεγε: «στον κόσμο της μαριονέτας όλα τα παράδοξα είναι επιτρεπτά».

Με τη βοήθεια του André Blin, του οποίου οι μαριονέτες γνώριζαν πολύ μεγάλη επιτυχία εκείνη την εποχή, ο Baty δημιούργησε τον θίασο Γαλλικές Μαριονέτες βοηθούμενος από ομάδα νέων καλλιτεχνών με τους οποίους μοιραζόταν τον ίδιο ενθουσιασμό. Αν και έδωσαν ελάχιστες παραστάσεις, έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον για τις εκφραστικές δυνατότητες της μαριονέτας. Η δραστηριότητά τους διακόπηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου, όμως το ενδιαφέρον του Baty για τη μαριονέτα θα συνεχιστεί και μετά το 1945.

Σημαντικές ήταν οι παραστάσεις του *Faust*, το 1948, που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Οι τεχνικές του Baty θα γίνουν γνωστές από δυο μαθητές του, τον Alain Recoing και τον Jean-Loup Temporal, οι οποίοι θα συνεχίσουν το έργο του διδασκάλου τους και θα συμβάλουν στη διάδοση του είδους στη Γαλλία.

Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΔΕΥΤΕΡΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ

Από τα τέλη της δεκαετίας του 50, αρχίζει στην Ευρώπη μια ενσυνείδητη αναζήτηση εκμετάλλευσης του πλούτου έκφρασης και των δυνατοτήτων της μαριονέτας. Η τέχνη της θα προσελκύει όλο και περισσότερο νέα πρόσωπα που χρησιμοποιούν τις πλέον διαφορετικές τεχνικές με αποτέλεσμα να είναι αδύνατον να διαμορφώσουμε μια σαφή τυπολογία.

Έτσι, ενώ η τέχνη της μαριονέτας παρέμεινε αναλλοίωτη επί σειρά αιώνων, σήμερα αλλάζει συνεχώς μορφή, υλικά, τεχνικές, σκηνικό χώρο. Η μαριονέτα σπάνια παρουσιάζεται από κάποιον άρατο χειριστή, αντίθετα, ο χειριστής αναλαμβάνει μπροστά στο κοινό τον ρόλο ισότιμου παρτενέρ. Τις κούκλες, μάλιστα, τις εμπυχώνουν συχνά ηθοποιοί, οι οποίοι συγχρόνως υποδύονται κάποιο ρόλο ή ρόλους. Η νέα γενιά κουκλοπαιχτών προσπαθεί, πολλές φορές να αναπτύξει τη δράση της στα πλαίσια μιας θεατρικής προοπτικής, όλο και περισσότερο ανοιχτής σε νεωτερισμούς. Ο François Lazzaro, ο Jean-Pierre Lescot, ο Neville Tranter, αν και διατηρούν βασικές αρχές της μαριονέτας, χρησιμοποιούν όλη την ευρηματικότητα του σύγχρονου θεάτρου. Σε πολλές παραστάσεις, οι ανθρωπόμορφες κούκλες παραχωρούν τη θέση τους σε κάθε είδους αντικείμενα. Στο θέατρό τους, ο Claude και η Colette Monestier ή οι El Periferico de Objetos εμπυχώνουν τα πλέον ετερόκλητα υλικά. Τέλος, ο ρόλος της λογοτεχνίας στο θέατρο μαριονέτας περιορίζεται όλο και περισσότερο, ενώ η μορφή των θεαμάτων γίνεται αφηρημένη, μη ανεκδοτική, όμως, συμβαίνει στα τελευταία έργα του Philippe Genty. Σε άλλες παραστάσεις, δεν υπάρχει καθόλου λόγος, όπως στα έργα της Liz Walter και του Gavin Glover.

Το σύγχρονο θέατρο μαριονέτας, χρησιμοποιεί, άλλωστε, μέσα τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με την παράδοση. Συχνά, πλησιάζει τους χώρους των εικαστικών τεχνών και του χορού, αναζητώντας έναν «ολικό» τρόπο έκφρασης. Στις περιπτώσεις αυτές, εντάσσεται στα πλαίσια παράλληλων δράσεων ή πολλαπλών επιπέδων σκηνικής παρουσίας, όπου το φράγμα ανάμεσα στις διαφορετικές καλλιτεχνικές δραστηριότητες καταρρίπτεται και η αλληλοδιείσδυση των διαφόρων ειδών επιχειρείται με πολλούς τρόπους. Θέατρο σκιών, μαριονέτες, μαρότες, γαντόκουκλες, αντικείμενα, προβολές βίντεο, πολύπλοκοι φωτισμοί, συνθέτουν έναν ετερόκλητο κόσμο που κατακλύζει τη σύγχρονη σκηνή. Οι μαριονετίστες κινούν τα νήματα και παρουσιάζουν τις μαριονέτες μπροστά στο κοινό (Philippe Genty, ομάδα Ten - Σκιά- της Μόσχας). Ηθοποιοί, όπως η Inga Shönbein, και χορευτές, όπως η Nicole Mossoux, μοιράζονται το σώμα τους με τη μαριονέτα. Έτσι, η παντομίμα, ο χορός, η μουσική, η ζωγραφική, η γλυπτική, συνεργαζόμενες, δημιουργούν μια πραγματική επανάσταση όχι μόνο στον κόσμο της μαριονέτας αλλά και στα καλλιτεχνικά δρώμενα του 20^{ου} αιώνα.

Θα πρέπει να τονιστεί στο σημείο αυτό η συνεργασία ζωγράφων με μαριονετίστες, η οποία αποτελεί μια μεγάλη στιγμή για το θέατρο μαριονέτας. Οι εργασίες των Baj, Saura, Miró, Matta με σκηνοθέτες μαριονέτας, όπως ο

Baixas ή ο Schuster, μαρτυρούν τη διάθεση των μαριονετιστών να προσεγγίσουν και άλλες καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης.

Την ίδια εποχή, η μαριονέτα θα επιχειρήσει μια έξοδο από τον κλειστό χώρο του θεάτρου. Ξυλοπόδαροι, μίμοι, ηθοποιοί που χειρίζονται τεράστια ανδρείκελα θα προσπαθήσουν να προσελκύσουν το κοινό του δρόμου. Το Bread and Puppet στις ΗΠΑ, οι Footsbarn Travelling Theatre στην Ουαλία, οι Els Comediants στην Καταλονία αποτελούν εξαιρετικά δείγματα αυτού του είδους θεάτρου.

Στο σύγχρονο θέατρο μαριονέτας, η εικόνα του μοναχικού κουκλοπαίχτη ή της οικογενειακής παράδοσης παραχωρεί τη θέση της σε μεγάλα κρατικά θέατρα (όπως το Θέατρο Drak ή το Θέατρο Minor στην Τσεχοσλοβακία, το Θέατρο Tantarica στη Ρουμανία) ή σε σταθερούς θιάσους (όπως το Marionnettetatren του Meschke ή η Compagnie Daru) που απασχολούν ειδικευμένο προσωπικό και καλλιτέχνες από όλους τους χώρους.

Οι μεταβολές δεν αφορούν μόνο στον στενό χώρο της σκηνής του θεάτρου. Η μεγάλη έκρηξη του είδους και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του κοινού για την μαριονέτα θα προωθήσει τη δημιουργία συναντήσεων, συνεδρίων, σεμιναρίων. Η πρώτη συνάντηση δημιουργείται στο Brunswick, το 1957, με την Εβδομάδα Μαριονέτας και την επόμενη χρονιά, το 1958, εγκαινιάζεται το πρώτο Φεστιβάλ Μαριονέτας στο Βουκουρέστι. Η καινούργια γενιά μαριονετιστών φέρνει στο θέατρο νέο δυναμισμό και νέες απόψεις. Οι συναντήσεις που θα συνεχιστούν και τα επόμενα χρόνια τροφοδοτούν τις σκέψεις και τις ανταλλαγές πάνω στη θεωρία της τέχνης της μαριονέτας, της σχέσης της με τις άλλες τέχνες και την αισθητική της.

Παράλληλα, δραστηριοποιείται ο διεθνής οργανισμός μαριονέτας UNIMA, ο οποίος δημιουργήθηκε το 1929 και αποτελεί τον αρχαιότερο διεθνή θεατρικό οργανισμό. Στα περισσότερα κράτη του κόσμου ιδρύονται τοπικά κέντρα μαριονέτας που συνδέονται με την UNIMA και τα οποία διοργανώνουν σεμινάρια, συναντήσεις, φεστιβάλ μαριονέτας. Οι σύγχρονοι μαριονετίστες αισθάνονται την ανάγκη να ακολουθήσουν ειδικές σπουδές και έτσι δημιουργούνται σχολές τριετούς ή τετραετούς φοίτησης σε πολλές χώρες.

Ελάχιστοι είναι οι άνθρωποι του θεάτρου, σήμερα, που δεν ενδιαφέρθηκαν για τη μαριονέτα. Ο χειρισμός της αποτελεί μεγάλη πρόκληση για ηθοποιούς και σκηνοθέτες. Οι Otomar Krejca, Kantor, Peter Brook, Andrei Serban, Lee Breuer, Bob Wilson, Ariane Mnouchkine, για να αναφέρουμε μόνο λίγους από αυτούς, χρησιμοποίησαν συστηματικά μαριονέτα, ομοιώματα ανθρώπινα ή ηθοποιούς-μαριονέτες, αναζητώντας όχι μόνο κάποιο νέο αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά και την έκφραση οντολογικών προβλημάτων. Για πολλούς σκηνοθέτες, η μαριονέτα αποτελεί αλληγορία της έλλειψης αυτονομίας σε διαφορετικά επίπεδα και χώρους. Η σχέση της με τον χειριστή της - στον Dario Fo για παράδειγμα - υποδεικνύει την εξάρτηση από μια ανώτερη ή αόρατη δύναμη, μια ελευθερία υπό επιτήρηση ή ελεγχόμενη. Για άλλους σκηνοθέτες, η μαριονέτα είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος που τους επιτρέπει να υλοποιήσουν αφηρημένες έννοιες. Ο Kantor στα έργα του *Πεθαμένη Τάξη* και *Wielopole Wielopole* παρουσιάζει, μεταξύ άλλων, τον θάνατο, τις αναμνήσεις, το παρελθόν, μέσα από ανθρώπινα ομοιώματα, ενώ, στον Lee Breuer, ο διχασμός του εγώ και οι ψυχολογικές συγκρούσεις εκφράζονται συχνά με μαριονέτες τύπου bunraku. Επίσης, η μαριονέτα δίνει τη δυνατότητα στους σκηνοθέτες να παρουσιάσουν ιστορικά πρόσωπα - όπως τα ομοιώματα του Βασιλιά και της Βασίλισσας στο 1789 της

Ariane Mnouchkine - χωρίς να πέσουν στην παγίδα του ρεαλισμού. Πολλοί χειριστές χρησιμοποίησαν τη μαριονέτα για να εκφράσουν την ιδεολογία τους και για να ασκήσουν κριτική στο καθεστώς της χώρας. Η μαριονέτα τους παρείχε το ανάλογο άλλοθι πίσω από το οποίο κάλυπταν την αντίθεσή τους και τη διάθεσή τους για αλλαγή. Κάποιο άλλοι, όπως το *Réiférico de objectos* κατέφυγαν στη μαριονέτα για να αποδώσουν σκηνές βίας - αποκεφαλισμούς, διαμελισμούς - και σεξ που δεν ήταν εύκολο να παρουσιάσουν επί σκηνής με ζώντες ηθοποιούς, ενώ για άλλους, όπως η *Maria-Grazia Cigriani* και το *Teatro dell Carreto*, η μαριονέτα υπήρξε το καταλληλότερο μέσο για να προσεγγίσουν μύθους από την παγκόσμια κληρονομιά και να διοχετεύσουν μέσα από αυτούς ποίηση και φαντασία.

Τέλος, οι μαριονέτες επιτρέπουν να ενισχυθεί η θεατρικότητα κάποιων έργων και να αποδοθεί καλύτερα ο ποιητικός ή ο φανταστικός χαρακτήρας τους. Ο *Andrei Serban* στο *Βασιλιά Ελάφι* του *Gozzi* και ο *Peter Brook* στο *Συνέδριο των Πουλιών* θα εκμεταλλευθούν τις δυνατότητες της μαριονέτας να καταργήσει τις δεσμεύσεις της πραγματικότητας, να υπερβεί τον ρεαλισμό, να επιτύχει την υπέρβαση.

Πολλοί μεγάλοι σκηνοθέτες θα χρησιμοποιήσουν μαριονέτα επεισοδικά. Ο *Marcel Marechal* την παρουσιάζει σαν θέμα θεάτρου για την ιστορία του *Mourguet* και τις περιπέτειες της δημιουργίας του *Guignol*. Το ίδιο συμβαίνει και με τον *Vitez*, στην *Μπαλάντα του Κυρίου Punch* που αποτελούσε απόδοση σεβασμού προς τον μαριονετίστα *Alain Recoing*. Κάποιες φορές χρησιμοποιήθηκε από τον *Lavelli* για να δηλώσει το πλήθος (στον *Ιδομενέα* και στον *Χειμωνιάτικο Μύθο*). Τέλος, ο *Valère Novarina*, ο *Bob Wilson*, ο *Matthias Langhoff*, ο *Robert Lepage*, ο *Didier-George Gabily* καταφεύγουν όλο και περισσότερο σε ένα υβριδικό θέατρο με προβολές, αντικείμενα, κούκλες, ανδρείκελα, περίτεχνους φωτισμούς που μαρτυρούν την πίστη τους σε ένα αναγεννημένο είδος με τη συμβολή της μαριονέτας. Οι σκηνοθέτες αυτοί τείνουν να αποδεσμευθούν από το κείμενο, την κριτική ανάγνωση ή σχολιασμό του, αναζητώντας ένα ποιητικό θέατρο, ένα θέατρο που να στοχεύει στην ίδια την παράσταση, στη πρόκληση δυνατών συγκινήσεων που να προέρχονται όχι από φιλολογικές, φιλοσοφικές ή ιδεολογικές τοποθετήσεις αλλά από την ίδια τη θεατρική διαδικασία, τον τρόπο διαχείρισης των εικόνων, των ήχων, των κινήσεων, των σωμάτων των ηθοποιών αλλά και των κάθε μορφής μέσων κατά τη διάρκεια μιας παράστασης.

Ο αριθμός σκηνοθετών που χρησιμοποιούν μαριονέτα, κούκλα, ανδρείκελα και που θα παρουσιαστούν κατά τη διάρκεια των παραδόσεων είναι πολύ μικρός. Ο περιορισμένος χρόνος του ενός εξαμήνου μας υποχρεώνει να αρκεσθούμε μόνο σε κάποια μεγάλα ονόματα του χώρου και σε πολύ λίγους, επιλεγμένους, σκηνοθέτες οι οποίοι εκπροσωπούν διαφορετικές τάσεις.

Η ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ

SERGUEI OBRAZTSOV

Ο *Serguei Obraztsov* αποτελεί ένα από τα ονόματα αναφοράς στον χώρο του κουκλοθέατρου για την μεταπολεμική εποχή. Γεννήθηκε το 1901

στη Ρωσία και σπούδασε τραγούδι και γλυπτική. Από το 1922 εργάστηκε ως ηθοποιός στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, όπου απέκτησε σημαντική εμπειρία την οποία χρησιμοποίησε αργότερα για το κουκλοθέατρό του.

Το 1923, ο Obratzson δημιούργησε μια σατιρική παράσταση με γαντόκουκλα και τραγούδι, που είχε μεγάλη επιτυχία. Οι έρευνές του τον οδήγησαν στην εγκατάλειψη των παλαιών τεχνικών χειρισμού και σε υιοθέτηση νέων μέσων έκφρασης. Στο έργο του Moussorsgy *Νανούρισμα*, τραγουδούσε μπροστά στο κοινό ένα νανούρισμα σε μια μικροσκοπική μαριονέτα -την Τιάπα - το σώμα της οποίας ήταν το μπράτσο του. Αυτή η διαλεκτική έμψυχου-άψυχου θα συνεχιστεί στα επόμενα έργα του και θα αποτελέσει μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του θεάτρου του.

Το 1930, ο Obratzson ανέλαβε τη διεύθυνση του Κεντρικού Θεάτρου Μαριονέτας στη Μόσχα. Το θέατρο αυτό είχε στόχο να δημιουργήσει ένα νέο ρεπερτόριο με έργα που αντιστοιχούσαν στα σοβιετικά ιδεώδη. Επί έξι χρόνια, ο θίασός του έδινε παραστάσεις, χωρίς σταθερή αίθουσα, αναγκασμένος να χρησιμοποιεί για καθένα από τα έργα του και άλλο σκηνικό χώρο.

Το 1937, το Κεντρικό Θέατρο Μαριονέτας απέκτησε ιδιόκτητο κτίριο, στην πλατεία Μαγιακόφσκι, όπου ο Obratzson ανέβασε πολλές παραστάσεις και έκανε πολλές έρευνες. Ως διευθυντής του Κεντρικού Θεάτρου Μαριονέτας, ανέπτυξε ένα πολύ σημαντικό παιδαγωγικό και πολιτιστικό πρόγραμμα. Οι αρχές του προσέφεραν όλα τα μέσα που ήταν απαραίτητα για τη λειτουργία του θεάτρου του. Αυτό του επέτρεψε να προσλάβει νέους καλλιτέχνες και να ζητήσει τη βοήθεια σκηνογράφων, μουσικών και συγγραφέων. Για τις παραστάσεις του, δημιουργούσε ένα είδος εργαστηρίου όπου προσπαθούσε να εναρμονίσει τα μέσα έκφρασης της μαριονέτας με το θέμα του έργου. Η εμπειρία του ως ηθοποιού και η φυσική τελειομανία που τον διέκριναν, τον βοήθησαν ως κουκλοπαίχτη. Γι' αυτό τα έργα του είχαν μεγάλη απήχηση στο κοινό και στους καλλιτέχνες μαριονέτας της εποχής, οι οποίοι θα υιοθετήσουν τα αποτελέσματα των πειραματισμών του.

Η μεγάλη προσφορά του Obratzson ήταν η εφαρμογή στο θέατρο μαριονέτας των αρχών του Stanislavski, η μέθοδος του οποίου ήταν πολύ διαδεδομένη εκείνη την εποχή στη Σοβιετική Ένωση. Ο Obratzson προσπαθούσε να ταυτίζεται με τον ήρωά του, τη μαριονέτα, να εκφράζει την ψυχολογία και τις συγκρούσεις της. Βασική θέση του ήταν η δημιουργία θεαμάτων όπου ο κουκλοπαίχτης θα είναι συγχρόνως σκηνοθέτης και ηθοποιός. «Ο ηθοποιός γίνεται ο σκηνοθέτης του ρόλου», γράφει στο βιβλίο του, το *Επάγγελμά μου*. Στα έργα του, επικρατούσε το χιούμορ και μια οξύτατη παρατήρηση της ανθρώπινης φύσης και των ανθρωπίνων αδυναμιών που αποδίδονταν με όλα τα εκφραστικά μέσα που διέθετε η μαριονέτα.

Το πρώτο έργο του Obratzson στην κρατική σκηνή ήταν *Ο Jim και δολάριο* (1931), η ιστορία ενός μικρού νέγρου που εγκαταλείπει τις Ηνωμένες Πολιτείες για να βρει καταφύγιο στη Σοβιετική Ένωση. Θα ακολουθήσει το έργο *Οι Αδελφοί Montgolfier* που αφορούσε στην ιστορία των δυο αδελφών που ανακάλυψαν το αερόστατο. Ενώ, όμως, στην αρχή ο Obratzson πρότεινε θεάματα με σαφή πολιτικό και ιδεολογικό προσανατολισμό, στη συνέχεια, πραγματοποίησε μια στροφή προς το παρελθόν και το ρεπερτόριο για παιδιά, όπως ήταν τα λαϊκά παραμύθια της ρωσικής παράδοσης, τα οποία προσάρμοσε στις ανάγκες της σοσιαλιστικής ιδεολογίας. Μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του θεάτρου του θα είναι το *Κατά διαταγή του λούτσου*,

γνωστό ρώσικο λαϊκό παραμύθι, όπου επιζητούσε την παρουσίαση βασικών ηθικών αρχών.

Το 1940, έδωσε μια μεγάλη παράσταση για μαριονέτες που ήταν αφιερωμένη σε ενήλικες τη *Μαγική Λάμπα του Αλαντίν*, έργο ποιητικό όπου χρησιμοποίησε για πρώτη φορά μαριονέτες με ράβδους, όμοιες με τις ινδονησιακές. Η μέθοδος αυτή επέτρεπε κίνηση ρευστή και τελετουργική, ενώ παράλληλα δημιουργούσε την εντύπωση αυτόνομης παρουσίας της μαριονέτας. Το έργο αυτό θεωρείται ότι αποτέλεσε στροφή στην καλλιτεχνική του καριέρα και τον καθιέρωσε ως πρωτεργάτη ανανεωτικών προσπαθειών.

Ο Obratzson θεωρούσε ότι η μαριονέτα δεν ήταν απλώς ένα μικρό ανθρώπινο άγαλμα που κινείται. Στο δοκίμιό του *Ο ηθοποιός και η μαριονέτα* (1936) γράφει: «Η πραγματικότητα της μαριονέτας εκφράζεται με την άμεση αντίθεσή της στη μίμηση του ανθρώπου. Σε αυτό το σημείο είμαι αντίθετος με τους άλλους συντρόφους μου, μαριονετίστες και παιδαγωγούς, που εκτιμούν για διαφορετικούς λόγους ότι η μαριονέτα πρέπει απαραίτητως να μοιάζει στον άνθρωπο και ότι αυτή η μαριονέτα είναι η μόνη που αρέσει στα παιδιά. Αυτή η ομοιότητα που κάνει την κούκλα μια μικροσκοπική φιγούρα μουσείου είναι τρομαχτική και εντελώς λανθασμένη. (...) Το μυστήριο της μαριονέτας, είναι να μεταμορφώνεται μπροστά στα μάτια των θεατών σε ηθοποιό με άπειρες δυνατότητες, αν και παραμένει σαφές ότι πρόκειται για μαριονέτα.»

Αυτές τις θέσεις διατήρησε σε όλη την καριέρα του. Και στο δεύτερο θεωρητικό έργο του, *Το Επάγγελμά μου*, γράφει ότι «η τέχνη της μαριονέτας είναι μοναδική στο είδος της και αναντικατάστατη. Κανείς, πράγματι, ηθοποιός δεν θα μπορέσει ποτέ να αναπαραστήσει τον άνθρωπο γενικά, γιατί απλούστατα είναι και ο ίδιος άνθρωπος. Μόνο η μαριονέτα μπορεί να το κάνει διότι, απλούστατα, δεν είναι άνθρωπος. Μια μαριονέτα που κινείται διαθέτει τεράστια δύναμη δράσης με μόνο το γεγονός ότι κινείται. Αλλά αυτή η δράση χάνει τη δύναμή της εάν η μαριονέτα, αντί να αναπαριστά, πρέπει να αντικαταστήσει τον άνθρωπο, γιατί τη φορτώνουν με όλες τις υποχρεώσεις που ένας ηθοποιός έχει στη σκηνή.»

Στόχος του Obratzson ήταν να παρουσιάσει έργα με τρόπους που δεν μπορούσαν να πραγματοποιηθούν σε θέατρο ηθοποιών. Αυξομείωνε το μέγεθος της κούκλας και χρησιμοποιούσε όλων των ειδών τις κούκλες: γαντόκουκλες (*Jim και δολάριο, Αδελφοί Montgolfier*), μαριονέτες με ράβδους (*Η Λάμπα του Αλαντίν*), κούκλες για δάκτυλα (*Πώς να συμπεριφερθείς με τις κοπέλες;*). Οι μαριονέτες του άλλοτε κινούνταν από ένα ηθοποιό και άλλοτε από περισσότερους, είχαν τέλεια κίνηση και πολύ μεγάλη εκφραστικότητα. Επίσης, ο Obratzson κατήργησε το κουκλοθέατρο, αύξησε τον χώρο της παράστασης και έδωσε νέα αντίληψη της σκηνής.

Ο Obratzson ήταν πραγματικός δημιουργός. Ανέβασε το θέατρο μαριονέτας σε επίπεδο πραγματικής θεατρικής τέχνης, αλλά δεν υπήρξε ποτέ επαναστάτης. Συχνά, μάλιστα, κατηγορήθηκε ότι στις παραστάσεις του για το Κεντρικό Θέατρο Μαριονέτας διατήρησε μια σύλληψη αρκετά κλασική της μαριονέτας και του θεάτρου της ως αντιγραφής της πραγματικότητας.

Παρ' όλα αυτά, στα έργα της δεκαετίας του 40, υιοθέτησε ένα νέο πνεύμα που θα μπορούσε κανείς να συγκρίνει με το σουρεαλιστικό. Σε μια παράστασή του πάνω σε ένα ποίημα του Μαϊακόφσκι *Πώς να συμπεριφερθείς με τις κοπέλες;* χρησιμοποίησε μαριονέτα για δάκτυλα. Το έργο διαρκούσε μόνο ένα λεπτό. Τα πρόσωπά του ήταν τα δάκτυλα του Obratzson πάνω στα οποία υπήρχε μια μικρή σφαίρα με χαρακτηριστικά που μόλις διαγράφονταν.

Αυτό το σόλο ήταν πραγματικό νούμερο ταχυδακτυλουργού που το μιμήθηκαν συχνά. Ο Γερμανός Peter Waschinsky θα είναι ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του νέου αυτού είδους.

Στην αρχή, ο Obratzson διατήρησε τα χαρακτηριστικά του προσώπου της «κούκλας», αν και περιορίζονταν σε μια ανάγλυφη μύτη, μάτια και μαλλιά απλά σχεδιασμένα πάνω στην μικρή σφαίρα. Στο *Επάγγελμά μου*, γράφει: «Η θεατρική εκφραστικότητα και οι καλλιτεχνικές δυνατότητες μιας κούκλας χεριού μου φάνηκαν τόσο ελκυστικές που αισθάνθηκα την επιθυμία να δημιουργήσω ένα νούμερο, στο οποίο αυτή η χειρόκουκλα δεν θα ήταν τρुक, (...) αλλά μορφή εντελώς ανεξάρτητη. Ο συμβατικός χαρακτήρας αυτής της μορφής απαιτεί αυστηρή παρατήρηση σε όλες της τις λεπτομέρειες, αυτός είναι κανόνας στην τέχνη. Αν το χέρι σκιαγραφεί και μόνο το σχέδιο του σώματος, χωρίς να ισχυρίζεται ότι αναπαριστά την ανατομική δομή του, το ίδιο θα πρέπει να συμβαίνει και με το κεφάλι της κούκλας που δεν θα πρέπει να αναπαριστά τις ανατομικές λεπτομέρειες του κεφαλιού ενός ανθρώπου, αλλά να δίνει μόνο το σχήμα του.»

Όσο ο Obratzson συνέχιζε τους πειραματισμούς του, τόσο οι χειρόκουκλές του αποκτούσαν μεγαλύτερη εκφραστική δύναμη. Διαπίστωσε ότι οι δυνατότητες έκφρασης του ανθρώπινου χεριού και των κινήσεων των δακτύλων ήταν πολύ μεγάλη. Αυτό τον οδήγησε να αφαιρέσει εντελώς τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους και να παίζει, με τη βοήθεια του δείκτη, με εντελώς ουδέτερες κούκλες που η κίνηση και μόνο των χεριών καθιστούσε εκφραστικές. Έτσι, η χειρόκουκλά του ήταν ικανή να αποδώσει και τις πλέον λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις.

Το 1946, ο Obratzson γνώρισε μεγάλη επιτυχία με *Το Περίεργο Κονσέρτο*, που παίχτηκε χιλιάδες φορές και που συνέβαλε στη διεθνή αναγνώρισή του. Πρόκειται για παρωδία θεάτρου καμπαρέ που διατηρούσε όλα τα χαρακτηριστικά του, με ποικίλα χιουμοριστικά νούμερα που διαδέχονταν το ένα το άλλο με πολύ μεγάλη ταχύτητα.

Από το 1970, το Κεντρικό Θέατρο Μαριονέτας της Μόσχας μεταφέρθηκε σε νέους χώρους, με δυο αίθουσες και μοντέρνες τεχνολογικές εγκαταστάσεις. Το προσωπικό του Κεντρικού Θεάτρου έφθασε να περιλαμβάνει 300 εξειδικευμένα άτομα: σκηνογράφους, ηθοποιούς, φωτιστές, τεχνικούς, μοδίστρες κλπ. Ο Obratzson ήταν επικεφαλής μιας πολύ μεγάλης ομάδας συνεργατών που έδινε παραστάσεις σε παιδιά και ενήλικες, ενώ συνέχισε την καριέρα του ως σολίστας. Στις προσωπικές παραστάσεις του, όμως, χρησιμοποίησε ελάχιστα τον τεχνολογικό εξοπλισμό που διέθετε το θέατρό του. Τα έργα του διακρίνονταν για την τελειότητα του παιχνιδιού του και την ποιότητα της τέχνης του.

Τα θέματά του και σε αυτή την τελευταία περίοδο της ζωής του ήταν παρμένα από τον χώρο του διεθνούς ρεπερτορίου, - όπως ο *Δον Ζουάν* - των μύθων και των παραμυθιών, - όπως ο *Μικρός Ιπποπόταμος* - αλλά προσέφεραν μια σατιρική άποψη της πραγματικότητας. Ποτέ άλλωστε δεν σταμάτησε να πειραματίζεται πάνω στον χειρισμό της μαριονέτας στη σκηνή του θεάτρου. Στην *Ιστορία του Τσάρου Σαλιάν* του Αλεξάνδρου Πούσκιν το 1976, χρησιμοποίησε κινητά παραβάν που θύμιζαν τα παλιά ρώσικα κουκλοθέατρα των πλανοδίων παιχτών, ενώ στη σκηνή εμφανίζονταν άλογα που τα «φορούσαν» ηθοποιοί.

Ο Obratzson θεωρήθηκε, μετά τον πόλεμο, μαιτρ της μαριονέτας στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Θα παρουσιάσει τα έργα του σε περιοδείες

που θα συμβάλλουν στην ανανέωση του είδους στις χώρες αυτές. Ακολουθώντας το παράδειγμα της Σοβιετικής Ένωσης, ιδρύθηκε στην Πράγα το Κεντρικό Θέατρο Μαριονέτας, το ίδιο και στην Βουλγαρία. Παράλληλα, δημιουργήθηκαν δεκάδες θέατρα μαριονέτας σε όλες τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Μόνο στη Σοβιετική Ένωση υπήρχαν 18. Πρέπει να υπογραμμίσουμε, ότι σε αυτές τις χώρες τα περισσότερα θέατρα παρουσίαζαν έργα παραδοσιακά ακόμα και όταν χρησιμοποιούσαν ειδικούς φωτισμούς και ηχητικά εφέ. Υπήρξαν όμως σημαντικές μορφές που μεταμόρφωσαν με την τέχνη τους τη μαριονέτα, όπως ο Wilkowski στην Πολωνία, η Nikolesku στη Ρουμανία, ο Krofta στην Τσεχοσλοβακία.

JAN WILKOWSKI

Ο Jan Wilkowski, συγγραφέας, εκπαιδευτικός, ηθοποιός και σκηνοθέτης ήταν διευθυντής του θεάτρου Lalka της Βαρσοβίας από το 1951 έως το 1968. Ο Wilkowski εμπνέεται από τις θεωρίες του Craig για την μαριονέτα αλλά και του Brecht με τον οποίο συνεργάστηκε για ένα πρόγραμμα σκηνοθεσίας του *Κύκλου με την κιμωλία* για μαριονέτες, το οποίο όμως δεν πραγματοποιήθηκε. Το θέατρο του, που απευθύνεται κυρίως σε ενήλικους, περιλαμβάνει αναλύσεις των σύγχρονων προβλημάτων, τόσο των πολιτικών όσο και των κοινωνικών, ακολουθώντας τη μπρεχτική γραμμή. Συγχρόνως, όμως, υιοθέτησε ποιητικούς τρόπους έκφρασης που άνοιξαν νέους ορίζοντες στον χώρο της μαριονέτας.

Ο Wilkowski χρησιμοποίησε έναν ιδιαίτερο συνδυασμό μαριονέτας, ηθοποιού, μάσκας και αντικειμένων. Ο σκηνογράφος και στενός συνεργάτης του Adam Killiam δημιουργούσε ο ίδιος τις μαριονέτες του θεάτρου Lalka. Από το 1950 και μετά, παρουσίασαν σημαντικές παραστάσεις όπως *Οι φασαρίες του Γκινιόλ*, (1956) *Zwrytala, ο μουσικός*, (1958) *Πέτρος ο μικρός τίγρης*, ενώ το 1986 παρουσιάζουν το εντυπωσιακό *Δεκαήμερον του Βοκκάκιου* σε προσαρμογή του Φελλίνι.

Το πρώτο έργο τους, *Οι φασαρίες του Γκινιόλ*, ήταν προσαρμογή του έργου του Laurent Mourguet, δημιουργού του Guignol *Η Μετακόμιση*. Το έργο ήταν πολυεπίπεδο, διότι περιλάμβανε «θέατρο εν θεάτρω», αλλά και «θέατρο για το θέατρο», δηλαδή σκέψεις για την τέχνη και την κατάσταση των καλλιτεχνών. Πρόκειται για την ιστορία ενός μαριονετίστα, του Jean, που καταδιώκεται από έναν αστυνομικό, ενώ ψάχνει να βρει έναν χώρο για να δώσει μια παράσταση. Τελικά, θα βρει έναν ελεύθερο χώρο θα εγκαταστήσει το κουκλοθέατρό του και θα δώσει την παράστασή του. Στις *Φασαρίες του Γκινιόλ*, ο Wilkowski δημιούργησε ένα πολυεπίπεδο έργο. Σε πρώτο επίπεδο υπήρχε ο κόσμος του μαριονετίστα - που παιζόταν από ηθοποιούς - που ενσωμάτωνε, σε δεύτερο επίπεδο, την ιστορία του Guignol που παιζόταν από γαντόκουκλες. Η ιστορία αυτή διακόπτονταν, κατά διαστήματα, από τα τραγούδια του μαριονετίστα Jean και τα σχόλιά του που ήταν γραμμένα πάνω σε πανώ, σύμφωνα με τη μπρεχτική παράδοση, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα τρίτο επίπεδο δράσης που αφορούσε στὸν σχολιασμό της κοινωνικής αδικίας. Στο τέλος, μάλιστα, ο Jean τραγουδούσε παραφράζοντας ένα από τα εργατικά συνθήματα: «Για να αγωνιστούμε ενάντια στο κακό, τίμιοι άνθρωποι, ενωθείτε.»

Τον ρόλο του μαριονετίστα, του Jean, έπαιζε ο ίδιος ο Wilkowski ο οποίος χρησιμοποίησε για τις ανάγκες της παράστασης γαντόκουκλες, μαριονέτες και αντικείμενα. Στο έργο υπήρχαν φανταστικά πρόσωπα, όπως η Πείνα και ο Πόλεμος, που τρομοκρατούσαν τον στρατό των Γκινιόλ, που αποτελούνταν από παπούτσια (γιατί σε αυτό το έργο ο Γκινιόλ ήταν παπουτσή). Τελικά ένα τεράστιο γυμνό πόδι σταματούσε την πορεία τους και έδινε μια κλωτσιά σε έναν από τους πρωταγωνιστές, στον Ιδιοκτήτη.

Για τη σκηνοθεσία του έργου, ο Wilkowski και ο Kilian χρησιμοποίησαν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες λύσεις που βασίζονταν σε «ποιοτικές μεταφορές»: η φυλακή του Γκινιόλ ήταν κλουβί πουλιών, μικρά σύννεφα από καπνό έβγαιναν από ένα πανέρι με την κωμική επιγραφή πάνω τους «μπουμ», για να υποδηλώσουν έναν κανονιοβολισμό. Για τις μαριονέτες, υιοθέτησαν μορφές και κινήσεις ανάλογες με την ιδιότητά τους. Ο ψηλόλιγνος αστυνομικός είχε τεράστια μύτη που τον έκανε να χάνει την ισορροπία του και να πέφτει κάτω. Ο Ιδιοκτήτης έμοιαζε με σφαίρα.

Στο έργο αυτό, εμφανίζονται σκηνοθετικές αναζητήσεις οι οποίες προσπαθούν να συνταιριάσουν τις θεωρίες του Craig για ένα «θεατρικό θέατρο» και του Brecht για ένα επικό θέατρο, στρατευμένο. Ο Wilkowski, αφ' ενός ενισχύει τη θεατρικότητα του έργου του με την ενσωμάτωση σ' αυτό της παράστασης ενός παραδοσιακού έργου του ρεπερτορίου μαριονέτας, ενώ, συγχρόνως, εγκαινιάζει την ένταξη των ηθοποιών στον κόσμο του θεάτρου όπου χρησιμοποιεί τα πλέον διαφορετικά μέσα έκφρασης. Το παράδειγμά του θα ακολουθήσουν αργότερα πολλοί κουκλοπαίχτες.

Ο Wilkowski θα δημιουργήσει, επίσης, παραστάσεις για παιδιά και θα διατυπώσει συχνά τις θέσεις του γι' αυτού του τύπου τα θεάματα. Σε σχόλιό του γράφει: «Τι θέλουμε να πούμε λοιπόν στο παιδί; Την ομορφιά της γης, τη σκληρότητα του κόσμου, την καλοσύνη του ανθρώπου και τον εγωισμό του, τη φρίκη του πολέμου, τον συνεχή ανταγωνισμό ανάμεσα στο καλό και στο κακό, σε ιστορίες που εφευρίσκουμε, αλλά και που υπάρχουν γύρω από αυτό και μέσα σε αυτό. Και ακόμα κάτι άλλο. Την ομορφιά της τέχνης, τη γοητεία της και τα μυστήριά της.»

Οι θέσεις του Wilkowski συχνά συνοδεύονται με σκέψεις για τα τεχνικά προβλήματα της δημιουργίας της παράστασης. Όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες της εποχής του αναζητά έναν μοντέρνο τρόπο έκφρασης για το θέατρο μαριονέτας. «Το θέατρο μαριονέτας δεν μπορεί, δεν πρέπει να μιμείται το θέατρο των ηθοποιών, δεν έχει το δικαίωμα. Η έννοια της τέχνης μας δεν βασίζεται σε μίμηση του ανθρώπου από τη μαριονέτα, ακόμα και αν η μαριονέτα αυτή έχει τη μορφή ανθρώπου. Η μαριονέτα είναι μορφή εικαστική και η ζωή της είναι η ζωή αυτής της μορφής. Η ζωή των χρωμάτων, των σχημάτων δεν μπορεί να βασίζεται στις ίδιες δραματουργικές αρχές με το ζωντανό θέατρο. Τότε λοιπόν σε ποιες αρχές; Μακάρι να ξέραμε. Το θέατρο μαριονέτας βρίσκεται σε μια ανάλογη περίοδο με αυτή που γνώρισε η ζωγραφική εδώ και πενήντα χρόνια. Μια περίοδος που προσδιορίζει τη λειτουργία της, τα βασικά καθήκοντά της, την ουσία της. Για μας είναι μια ζωτική αναγκαιότητα να απελευθερωθούμε από την παθητική μίμηση του ζωντανού θεάτρου».

Αυτές οι αναζητήσεις ωθούν τον Wilkowski να ακολουθήσει τον δρόμο του «θεατρικού θεάτρου» και του «θεάτρου μεταφορά», δηλαδή να παίζει με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να αντιλαμβάνεται ότι η θεατρική πράξη είναι

αποτέλεσμα καλλιτεχνικής δημιουργίας και όχι αντιγραφή της πραγματικότητας.

Στο *Μαγεμένο Πιάνο*, το 1957, ένας πιανίστας έπαιζε στο πιάνο ήχους που ζωντάνευαν τις μαριονέτες και τις έκανε να κινούνται. Η παράσταση χρησιμοποιούσε μια ποιητική έκφραση που γοήτευε τα παιδιά. Ο ήλιος ήταν ένα ροζ μπαλόνι, τα ποτιστήρια αντικαθιστούσαν τη βροχή κλπ.

Στα έργα του, ο Wilkowski υπογραμμίζει συχνά τον ψευδαισθητικό και θεατρικό χαρακτήρα της παράστασης, ενώ συγχρόνως αναπτύσσει σκηνικές μεταφορές. Εμπνεόμενος από το φολκλόρ παρουσιάζει ένα λαϊκό παραμύθι, το *Zwyrtała, ο μουσικός ή πώς ένας βουνίσσιος ανέβηκε στον ουρανό*. Η παράσταση ξεκινούσε με μια ορχήστρα βουνίσσιων που βρισκόταν σε έναν τεράστιο πίνακα που παρουσίαζε τον Zwyrtała έτοιμο να ξεψυχήσει, ενώ η ορχήστρα συνέχιζε να παίζει. Ο Zwyrtała πεθαίνει και ανεβαίνει στον ουρανό τραγουδώντας λαϊκούς σκοπούς. Κάθε τραγούδι του συνοδευόταν από τις εικόνες των ηρώων που αναφέρονταν και που εμφανίζονταν μέσα σε κάδρα. Η εικόνα τους μέσα στο πλαίσιο έμοιαζε με τα βιτρώ που δημιουργούν οι χωρικοί στην Πολωνία με χρωματιστά τσάμια. Όσο ο Zwyrtała τραγουδούσε, τα πρόσωπά του έβγαιναν από τα κάδρα για να αναπαραστήσουν αυτά που αφηγούταν. Τελικά οι άγγελοι του ζητούν να τραγουδήσει την ιστορία του ληστή Janosik που επιθυμούσε να γίνουν όλοι οι άνθρωποι ίσοι. Η ιστορία του διαδραματιζόταν σε μια χώρα όπου βασιλεύε η αδικία. Ο λαός που καταπιεζόταν από τους πλούσιους, αποφάσισε να ζητήσει τη βοήθεια του Janosik. Αυτός κάλεσε τους συντρόφους του, που ήταν και αυτοί ληστές, και ξεκίνησαν να επιτεθούν εναντίον του πύργου ενός Ούγγρου κόμη. Ο Ούγγρος κόμης γνωρίζοντας ότι δεν θα κατάφερνε να νικήσει τον Janosik σε μάχη, κατέφυγε στην πονηρία. Συνέλαβε τον Janosik και τον θανάτωσε. Όσο ο Zwyrtała τραγουδούσε, οι άγγελοι θλίβονταν. Τότε επενέβη ο Άγιος Πέτρος. Τα τραγούδια του δεν μπορούσαν να συνεχιστούν άλλο, διότι ήταν αντίθετα με την ουράνια τάξη. Τότε ο Zwyrtała εγκατέλειψε τον ουρανό για να εγκατασταθεί σε ένα αστέρι. Όμως, ήθελε να επιστέψει στη γη, στην κοιλάδα του: « Δεν θέλω πια άλλο ουρανό. Ο ουρανός μου είναι εκεί που είναι η καρδιά μου. », λέει.

Ο *Zwyrtała* είναι το πιο αντιπροσωπευτικό έργο του Wilkowski ο οποίος απέδωσε σε μορφή θεατρική ένα επεισόδιο του πολωνικού φολκλόρ δίνοντας στο θέαμά του ποιητική έκφραση ανάλογη με αυτή των παραμυθιών όπου κάτω από τις φανταστικές ιστορίες υπάρχουν συμβολισμοί για την ζωή και τον θάνατο. Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι ο Janosik αντιπροσωπεύει τον ίδιο τον συγγραφέα. Ο ληστής του έργου ταυτίζεται σε πολλά σημεία με τον Wilkowski, έναν άνθρωπο ο οποίος δεν έπαυσε να αγωνίζεται και να υπερασπίζεται τις ιδέες του, έναν ιδεαλιστή και ανθρωπιστή καλλιτέχνη. Ο Wilkowski και ο σκηνογράφος του Allan Killian παρά τις απαγορεύσεις που επέβαλε το καθεστώς δημιουργούσαν, υπακούοντας σε καλλιτεχνικές και μόνο αξίες.

Το έργο αυτό του Wilkowski θεωρείται σταθμός για το θέατρο μαριονέτας. Ήταν μια επιστροφή σε καλλιτεχνικές μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν από την καλλιτεχνική πρωτοπορία στις αρχές του αιώνα, στην Ευρώπη και στη Σοβιετική Ένωση. Όπως αναφέρει ο Ιταλός κριτικός θεάτρου Vitto Pantoffli, «το έργο (αυτό) συνδέεται, μέσα από το φολκλόρ, με τον Chagall και τον Klee, με την ποίηση του Pasternak, τη σκηνοθεσία του Vakhangov. Κατά ένα τρόπο, είναι μια επιστροφή στις πρωτοποριακές

καλλιτεχνικές μεθόδους που ανθίζουν στην Σοβιετική Ένωση τα χρόνια που ακολουθούν την επανάσταση. Αυτή η προοδευτική κίνηση που σταμάτησε απότομα, αρχίζει να δίνει τους καρπούς της και η παράσταση του Θεάτρου Lalka που, δεν πρέπει να υποτιμάμε γιατί πρόκειται για μαριονέτες, είναι ένα φανερό παράδειγμα».

Κάθε παράσταση για τον Wilkowski ήταν ευκαιρία να ανανεώσει τα μέσα έκφρασής του. Ο *Τίγρης ο Πέτρος*, (1962) ένα αλληγορικό παραμύθι για παιδιά, είχε θέμα το θάρος. Οι μαριονέτες έπαιζαν πάνω σε μια τρισδιάστατη κατασκευή που επέτρεπε τη δημιουργία προοπτικής. Χρησιμοποιώντας κινηματογραφικές τεχνικές, ο Wilkowski επέτυχε να δημιουργήσει εφφέ ζουμ πάνω στο παραβάν με την παρουσία μεγάλου μεγέθους προσώπων μαριονέτας σε συνδυασμό με πολύ μικρότερες.

Στο *Εμείς και οι νάνοι μας* (1967) παρουσίασε την πρόβα ενός θεατρικού έργου. Ο ίδιος έπαιζε τον ρόλο του σκηνοθέτη και οι μαριονέτες του τον ρόλο ηθοποιών του θεάτρου Lalka που έκαναν πρόβα ενός έργου: το *Μαρούζια, η μικρή ορφανή και οι νάνοι*. Το έργο αυτό έδωσε στον Wilkowski τη δυνατότητα να αποκαλύψει τις συμβάσεις που επικρατούν στο θέατρο και τις σχέσεις ηθοποιών και μαριονέτας. Η πρόβα του έργου διακοπτόταν και στη σκηνή εμφανίζονταν πραγματικοί νάνοι. Οι ηθοποιοί τους έπαιναν και προσπαθούσαν να τους πείσουν να συνεργαστούν μαζί τους. Όπως και στα προηγούμενα έργα του, υπήρχε μια συνεχής μεταφορά από την αλήθεια στην φαντασία, από την πραγματικότητα στην ψευδαίσθηση, που και τα δυο μαζί αποτελούν την πραγματικότητα του θεάτρου του. Ο Wilkowski υποστηρίζει ότι «μια παράσταση μαριονέτας πρέπει να είναι ένας περίπατος μέσα σε ένα μαγεμένο δάσος».

Ο Wilkowski επεξεργάζεται την πλοκή των έργων του με τους συνεργάτες του και πολλές φορές αλλάζει το τέλος τους κατά τη διάρκεια των προβών. Κάθε μαριονέτα πρέπει να αγγίξει τον δικό της βιολογικό ρυθμό, σαν να ήταν άνθρωπος. Ο Wilkowski ισχυρίζεται μάλιστα ότι η μαριονέτα πρέπει να σκέφτεται. Η μαγεία της σκηνής δημιουργείται μέσα από την τεχνική του κουκλοπαίχτη και την ικανότητά του να υποστηρίξει τους ρόλους που υποδύεται. Οι πειραματισμοί του αφορούν στην αναζήτηση όλων των δυνατοτήτων της κριτικής αποστασιοποίησης και στην εξεύρεση της ποιητικής γλώσσας του θεάτρου μαριονέτας.

Την δεκαετία του 60, ο Wilkowski απομακρύνεται από το θέατρο εξαιτίας της διάστασής του με το καθεστώς και καταφεύγει στην τηλεόραση ως συγγραφέας και σκηνοθέτης. Από το εβδομήντα, θα επαναλάβει τις εμφανίσεις του, απόλυτα σίγουρος για τα μέσα έκφρασής του. Εκείνη την εποχή, δείχνει να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το θέατρο μάσκας και το θέατρο αντικειμένων. Στο *Εξομολόγηση χαραγμένη στο ξύλο* δημιουργεί ένα έργο, σχεδόν αυτοβιογραφικό, με την παρουσία ενός ξυλουργού εναντίον του οποίου επιτίθενται τα ίδια τα δημιουργήματά του. Μόνο ένας μεγαλοπρεπής Χριστός, ημιτελής, τον παρακολουθεί με καλοσύνη. Στα επόμενα έργα του θα δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη χρήση αντικειμένων στο θέατρο, χωρίς βέβαια ποτέ να πάψει να δίνει πολιτική χροιά στα μέσα έκφρασής του. Στο *Δεκαήμερον*, (1986) καταφεύγει ακόμα μια φορά στο θέατρο εν θεάτρω. Βασικοί πρωταγωνιστές στο έργο είναι ηθοποιοί που υποδύονται τους ρόλους των νεαρών που εγκαταλείπουν τη Φλωρεντία εξ αιτίας της πανούκλας. Τα ερωτικά διηγήματα του Βοκκακίου που διηγούνται, παρουσιάζονται από πiónια σκακιού, φρούτα και μαριονέτες. Και αυτό το έργο είχε πολιτικό

περιεχόμενο. Πίσω από τις ιστορίες του Δεκαημέρου κρυβόταν η ανησυχία του Πολωνού θεατράνθρωπου για τη χώρα του και τα προβλήματά της.

Το έργο του Wilkowski αποδεικνύει ότι τέχνη της μαριονέτας γεννιέται από τη συνδυασμένη φαντασία του συγγραφέα και του σκηνοθέτη και ότι η αισθητική δεν είναι ανεξάρτητη από την ιδεολογία.

MARGARETA NICOLESCU

Τις έρευνες του Obratzov θα συνεχίσει και η Margareta Nicolescu στο Θέατρο Tandarica, στο Βουκουρέστι, από το 1949. Χρησιμοποιεί τις αρχές του Obratzov, αλλά προσπαθεί να υιοθετήσει την παρουσία της μαριονέτας ως «πλαστική μεταφορά», εμπνεόμενη από τον Wilkowski. Το έργο της, με την πάροδο του χρόνου, εξελίσσεται όλο και περισσότερο προς τη δημιουργία μιας ποιητικής γλώσσας και θα αποφύγει την κριτική στάση του έργου του Wilkowski.

Το έργο της *Χιούμορ πάνω στις κλωστές* (1954) ανανεώνει το θέατρο του βαριετέ. Αποτελείται από σύντομα νούμερα με πολλά ευρήματα όπου η ύλη αποκτά μεταφορική διάσταση. Σε ένα από τα σκετς του, τρεις μαριονέτες με ναυτικά ρούχα χόρευαν ροκ εντ ρολλ, που εκείνη την εποχή ήταν στη μόδα, και αντί για πόδια είχαν ελατήρια για να παρωδήσουν τη φρενίτιδα που επικρατούσε σε αυτό τον χορό. Σε ένα άλλο σκετς με τίτλο *Βαρόμετρο*, δυο φιγούρες έβγαιναν από ένα Βαρόμετρο-σπιτάκι για να δώσουν πληροφορίες για τον καιρό. Μια βλάβη τους τους δίνει τη δυνατότητα να συναντηθούν, αλλά η επιδιόρθωσή της τις χωρίζει πάλι και προκαλεί τη μελαγχολία τους για τη μοναξιά τους.

Στό θέατρό της, η Nicolescu δημιουργεί ποιητικές μεταφορές χάρη στην κινηματογραφική γραφή που υιοθετεί και στα εφφέ που επιτυγχάνει με τη βοήθεια κινηματογραφικών τεχνικών. Το 1958, σκηνοθετεί *Το χέρι με τα πέντε δάκτυλα* μια παρωδία αστυνομικής ιστορίας. Οι θεατές, πριν ακόμα μπουν στην αίθουσα, βρίσκονται αντιμέτωποι με ενδείξεις ότι έχει διαπραχθεί κάποιο έγκλημα. Πάνω στο πεζοδρόμιο, υπάρχουν σταγόνες από αίμα και ίχνη βημάτων που συναντούν και πάλι στο χωλ και στην άδεια αίθουσα που είναι βυθισμένη στο σκοτάδι. Παντού υπάρχει η ένδειξη «Μίστερ Χ». Όταν σηκώνεται η αυλαία, εμφανίζεται ένα θεωρείο όπερας στο οποίο κάθεται ένα ζευγάρι. Η κυρία φορά ένα κολιέ από διαμάντια. Ακούγεται ένας πυροβολισμός. Το φως σβήνει και, όταν επανέρχεται, οι θεατές βλέπουν ένα τεράστιο μαχαίρι που έχει διαπεράσει τρία πρόσωπα. Η κυρία διαπιστώνει ότι λείπει το κολιέ της. Το σκηνικό αλλάζει. Μεταφερόμαστε στον δρόμο. Κάτω από ένα φανάρι, συναντώνται δυο άνθρωποι. Πίσω τους, εμφανίζεται μια τεράστια σκιά χεριού που κρατά μαχαίρι. Ακούγεται και πάλι μια πιστολιά. Το πτώμα του ταμιά της Όπερας σωριάζεται στο οδόστρωμα. Ένα σώμα-ψυχή αναδύεται στους ουρανούς, ενώ φυτρώνουν φτερά στους ώμους της. Μετά τα εγκλήματα, αρχίζει η έρευνα για την εξιχνίαση του εγκλήματος από έναν ντετέκτιβ ο οποίος έχει τη μορφή του Σέρλοκ Χολμς και συνοδεύεται από τον πιστό του σκύλο που μιμείται τον κύριό του. Ο ντετέκτιβ προσπαθεί να βοηθήσει την κόρη του ταμιά που δολοφονήθηκε. Οδηγεί το αυτοκίνητό του και φθάνουν σε έναν απότομο βράχο. Ο ντετέκτιβ δημιουργεί με το σώμα του γέφυρα για να περάσει το αυτοκίνητο με την κοπέλα στην απέναντι πλευρά. Σε ένα μπαρ, η σπείρα του κυρίου Χ έρχεται αντιμέτωπη σε καυγά με τις

δυνάμεις της τάξης. Εκσφενδονίζονται τραπέζια, καρέκλες, μπουκάλια. Ακόμα και τα κεφάλια διαλύονται. Η σύγκρουση είναι ένα καλο-οργανωμένο μπαλέτο. Από την αρχή οι θεατές θα ζήσουν μέσα σε έναν φανταστικό κόσμο όπου τα πάντα είναι δυνατά. Οι αστυνομικοί θα μπουν στην τράπεζα με μηχανάκι. Όταν η κόρη του ταμιά κλαίει, η φύση όλη συμμερίζεται τον πόνο της, ξεσπούν βροντές και αρχίζει να βρέχει. Ο κύριος Χ πυροβολεί το φεγγάρι, που θρυμματίζεται.

Το *Χέρι* γνώρισε πολύ μεγάλη επιτυχία, όχι μόνο για την ποιότητα της παράστασής του, αλλά γιατί απομυθοποιούσε τα μέσα με τα οποία δημιουργείται ένα έργο και γιατί χρησιμοποιούσε έναν νέο τρόπο γραφής, κινηματογραφικό, που διέφερε από την αφηγηματική δομή της κλασικής δραματουργίας. Μερικά δυναμικά επεισόδια, στην αρχή, εισήγαγαν το θέμα της έρευνας και της καταδίωξης και ακολουθούσαν σύντομες σκηνές που διαδέχονταν ασύνδετα η μια την άλλη. Οι οπτικές εικόνες ήταν «λακωνικές», έδειχναν μόνο το αίτιο (τον πυροβολισμό) και το αποτέλεσμα (τον δολοφονημένο ταμιά) χωρίς άλλη ενδιάμεση ανάλυση. Συγχρόνως, χρησιμοποιούσαν τον χώρο εκτός σκηνής, ενώ τα σκηνικά συνθέτονταν και αποσυνθέτονταν μπροστά στα μάτια των θεατών.

Στο Φεστιβάλ Βαρσοβίας, το 1965, η Nicoliescu παρουσίασε το *Βιβλίο του Απολλόδωρου*, ενός πιγκουίνου που φεύγει από το Βουκουρέστι για να συναντήσει τα ξαδέλφια του. Και στο έργο αυτό η Nicoliescu ανανεώνει την αισθητική της, χρησιμοποιώντας νέες τεχνικές. Παρουσιάζει τη δράση από δυο οπτικές, από αυτήν του Απολλόδωρου και από την οπτική των φίλων του που είναι τραγουδιστές σε μια χορωδία του Βουκουρεστίου. Ο Απολλόδωρος παίζεται από γαντόκουκλα, χρησιμοποιεί ως άλογο ένα μπαστούνι που έχει στην άκρη του κεφάλι αλόγου και μετακινείται σε χώρο όπου επικρατούν μαριονέτες με νήματα. Η χορωδία τραγουδά πάνω από το παραβάν του κουκλοθέατρου και συγχρόνως παρουσιάζει εικόνες από το ταξίδι του Απολλόδωρου.

Το 1965, η Nicoliescu ανεβάζει το έργο *Οι τρεις γυναίκες του Δον Κριστομπάλ*, χρησιμοποιώντας τον ήρωα του Λόρκα, με μαριονέτες και ηθοποιούς που φορούσαν μάσκες. Οι μαριονέτες του έργου ήταν πολύ πρωτότυπες, τα σώματά τους γεωμετρικά, σαν παραλληλόγραμμα, με δυσανάλογα μεγάλα κεφάλια και με στυλιζαρισμένα και αφύσικα χαρακτηριστικά. Το πρόσωπο του Δον Κριστομπάλ είχε μια πολύ μεγάλη τριγωνική μύτη και τεράστια μουστάκια. Στη σκηνή υπήρχαν δυο σπίτια: το ένα του Δον Κριστομπάλ - γέρου και πλούσιου - και της νεαρής Μπελίσσα που το σκάει από το σπίτι της μόλις μαθαίνει ότι ο Δον Κριστομπάλ είναι υποψήφιος μνηστήρας της. Όμως η υπόθεση κλείνει και ο γάμος θα γίνει. Τότε τα δυο σπίτια αρχίζουν να κινούνται, να αιωρούνται για να πλησιάσουν το ένα το άλλο, ενώ, στο τέλος, γίνονται ένα και δημιουργούν ένα στέρεο οικοδόμημα. Η Μπελίσσα το σκάει από το σπίτι της, φεύγει. Εμφανίζεται στη σκηνή ο Δον Κριστομπάλ με πράσινο κουστούμι και με τεράστια κέρατα μπλε στο κεφάλι. Τα δυο σπίτια κλυδωνίζονται, τρίζουν και τελικά χωρίζονται. Ο γάμος δεν διήρκεσε και πολύ. Τότε ο Δον Κριστομπάλ ψάχνει για νέα σύζυγο, τη Ροζίτα, που και αυτή είναι πάρα πολύ νέα. Στα δεξιά της σκηνής, βρίσκεται το σπίτι του Δον Κριστομπάλ, στα αριστερά, της Ροζίτα, και στη μέση, ένα μεγάλο παραβάν. Η Ροζίτα αρέσει στον Δον Κριστομπάλ. Οι καμπάνες παίζουν χαρούμενα. Ακολουθεί ο γάμος που δίνει τη δυνατότητα για διασκέδαση. Σε λίγο οι καμπάνες σταματούν. Το παραβάν χάνεται και

εμφανίζεται ένα τεράστιο κρεβάτι που καταλαμβάνει όλη τη σκηνή. Το πάπλωμα αφήνει να φανούν τα άσπρα πόδια του δον Κριστομπάλ και οι κόκκινες κάλτσες της Ροζίτα απ'όπου βγαίνουν τα δάκτυλά της. Κοιμούνται. Η Ροζίτα σηκώνεται από το κρεβάτι, ένας άνδρας μπαίνει στο σπίτι και χορεύουν. Αλλά τα πόδια με τις κάλτσες παραμένουν στο κρεβάτι. Στη συνέχεια, εμφανίζεται ένας άλλος άνδρας κι ύστερα ένας τρίτος. Η Ροζίτα παρασύρεται σε ένα ξέφρενο χορό. Και πάλι ο δον Κριστομπάλ εμφανίζεται με μπλε κέρατα στο κεφάλι. Η ιστορία του τρίτου γάμου του δον Κριστομπάλ δεν έχει την αφέλεια του προηγούμενου. Η Ελβίρα αγαπά έναν άλλο άνδρα που και αυτός την αγαπά. Αλλά ο Κριστομπάλ επιμένει και την παντρεύεται. Ακούγονται ήχοι από μουσική στην εκκλησία. Από τα μάτια του νεαρού ερωτευμένου τρέχουν δάκρυα. Ξαφνικά εμφανίζονται τέσσερα άτομα με κουκούλα παίρνουν τον δον Κριστομπάλ και τον ξαπλώνουν σε ένα σεντόνι. Τον πετούν στον αέρα, τον ξαναπιάνουν και τον ξαναπετούν. Στη συνέχεια, αποκαλύπτουν το πρόσωπό τους. Πρόκειται για τους ηθοποιούς του έργου που γελούν καθώς εξακολουθούν να πετούν τον δον Κριστομπάλ στον αέρα. Ύστερα βάζουν πάλι την κουκούλα τους και φεύγουν παίρνοντάς τον μαζί τους σαν να ήταν πτώμα.

Το έργο αυτό ενθουσίασε το κοινό και τους κριτικούς. Για πολλούς μάλιστα θα αποτελέσει υπόδειγμα θεάτρου μαριονέτας της δεκαετία του 60. Η επιτυχία του κυρίως οφείλεται στον ρυθμό και στον δυναμισμό της παράστασης, στην ικανότητα της Ρουμάνας καλλιτέχνιδας να δημιουργήσει ατμόσφαιρα και χιούμορ. Το 1967, η Nicolescu θα γράψει: «Ψάξαμε να βρούμε μέσα τα οποία να μας επιτρέπουν να αντικαταστήσουμε εξέχοντα ποιητικά κείμενα με σκηνικές μεταφορές σύντομες και εκφραστικές. Επί πλέον, δεν είμαστε αδιάφοροι στα κοινωνικά και ηθικά προβλήματα. Θέλαμε να μιλήσουμε για αιώνιες ανθρώπινες αξίες που συνεχίζουν να ισχύουν. Καθορίζουν ό,τι ο άνθρωπος έχει καλό ή βλακώδες, ό,τι έχει αυθεντικό και τεχνητό, καθορίζουν ό,τι είναι σημαντικό στη ζωή.» Η μαρτυρία αυτή τονίζει την προσπάθεια του θεάτρου Tantarika να συνδυάσει τις υφολογικές και εκφραστικές έρευνες με το αίσθημα ευθύνης που οι καλλιτέχνες έχουν για την ανθρωπότητα και για την ανθρώπινη τάξη.

Στον *Μάγο του Οζ*, η Δωροθέα είναι μαριονέτα ενώ οι σύντροφοί της, το Σκιαχτρο, ο σιδερένιος Άνθρωπος και το Λεοντάρι είναι ηθοποιοί με μάσκα. Στην αρχή, η Δωροθέα κινείται μόνο από έναν μαριονετίστα, ενώ στη συνέχεια συμμετέχουν και οι σύντροφοί της. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθούν να υποδείξουν ότι ο ορατός χειριστής δεν είναι τυχαίο και ουδέτερο στοιχείο στην εικόνα, αλλά ότι μπορεί να αποτελέσει μέρος της ερμηνείας του έργου. Τον ίδιο χρόνο, το 1967, στο *Η ωραία Ιλεάνα*, οι μαριονέτες μοιάζουν με πηλίνα παιχνίδια. Η δράση τους σχολιάζεται από έναν χορό, τάση που έκτοτε θα πάρει μεγάλη έκταση στον χώρο της μαριονέτας.

Με την πάροδο του χρόνου, το θέατρο Tantarica ζητά να εξερευνήσει όλο και περισσότερο τις δυνατότητες έκφρασης του θεάτρου μαριονέτας με μια σειρά από έργα όπως *Το λαϊκό πανηγύρι του νάνου Κλιπ*, όπου συνδυάζονται μαριονέτες και ηθοποιοί οι οποίοι παίζουν αλληγορικούς ρόλους που αποτελούν μέρος της σκηνογραφίας: τα δένδρα, τον ήλιο, τον αέρα. Λίγο αργότερα, το 1979, στο έργο *Till Eulenspiegel*, (*Τιλλ ο πονηρός*) χρησιμοποιεί ηθοποιούς που φορούν μαύρα ράσα με κουκούλες και χειρίζονται μαριονέτες με εφιαλτικά πρόσωπα σκαλισμένα στο ξύλο. Ο εμφανής αυτός χειρισμός μαριονέτας παραπέμπει στο γιαιπωνέζικο θέατρο

μπουνράκου, όπου το θέαμα αποτελείται από μια μαριονέτα σαν σημείο οπτικό, τρεις μαριονετίστες που αποτελούν την κινητήρι δύναμή της και έναν αφηγητή, ως πηγή έκφρασης. Και το Θέατρο Drak στην Τσεχοσλοβακία, αλλά και πολλά άλλα θέατρα της εποχής, θα χρησιμοποιήσουν κάποιες από τις τεχνικές του με πολύ μεγάλη επιτυχία.

Στο Tantarica, το θέατρο μαριονέτας παύει να είναι ομοιογενές. Όλο και περισσότερα ξένα στοιχεία προς τη μαριονέτα εντάσσονται σε αυτό προσπαθώντας να την αναδείξουν με τον καλύτερο τρόπο. Σε ένα από τα επόμενα έργα τους, *Ο πρίγκηπας που γεννήθηκε από ένα δάκρυ*, (1982) έργο Ρουμάνου συγγραφέα, προσπάθησαν να διατηρήσουν τον ποιητικό και μυθικό χαρακτήρα του μέσα από την κίνηση, τη σκηνογραφία και τις κούκλες. Ένα από τα πρόσωπα ήταν ένα πολύ μεγάλο κομμάτι μαύρο τσουβάλι πάνω στο οποίο υπήρχε άσπρη μάσκα. Το ύφασμα αποτελούσαν πολλά κομμάτια που μπορούσαν να χωριστούν. Κάτω από αυτό, υπήρχαν τρεις ηθοποιοί που του έδιναν διαφορετικές μορφές με την κίνησή τους. Ήταν μια ποιητική εικόνα αλλά και μια μεταφορά μητέρας και συγχρόνως μητέρας γης. Αλλά και το σκηνικό ήταν φτιαγμένο από μαύρο τσουβάλι γιατί επιδίωκαν να αναδείξουν τον χαρακτήρα του κόσμου πριν από τη δημιουργία του κόσμου.

Για το Tantarica «μεταφορά» δεν σημαίνει ότι η μαριονέτα απλώς αναπαριστά, αλλά και ότι «υπερβαίνει» τα βασικά χαρακτηριστικά του ανθρώπινου χαρακτήρα. Στόχος του είναι η αποφυγή του ρεαλισμού και η χρήση μιας γλώσσας πραγματικά μοντέρνας που ακολουθεί τις σκηνοθετικές τάσεις του θεάτρου ηθοποιών της εποχής. Πρόκειται για μια θεατρική ομάδα που ανανέωσε πραγματικά την τέχνη της μαριονέτας και που ακόμα και σήμερα, ύστερα από σχεδόν εξήντα χρόνια παρουσίας στον χώρο της μαριονέτας εξακολουθεί να διατηρεί την πρωτοτυπία και να κινεί το ενδιαφέρον του κοινού του.

ΘΕΑΤΡΟ DRAK : JAN DVORAK και JOSEF KROFTA

Το θέατρο Drak, που σημαίνει δράκος στα τσεχικά, δημιουργήθηκε από τον Jan Dvorak στην Τσεχοσλοβακία και συγκεκριμένα στο Κάρλοβι Βάρυ, το 1958. Πρόκειται για ένα Εθνικό Θέατρο που διακρίθηκε πολύ γρήγορα εξαιτίας της ποιότητας των θεαμάτων του και της πρωτοτυπίας των ερευνών του. Τον δυναμισμό του τον οφείλει στην προσωπικότητα του Jan Dvorak που δίδασκε, επίσης, την τέχνη της μαριονέτας στην Ανωτάτη Σχολή Θεατρικών Σπουδών της Πράγας.

Από τη στιγμή της δημιουργίας του, το Θέατρο Drak απευθύνθηκε σε κοινό τόσο ενηλίκων όσο και παιδιών, με θέματα που αφορούσαν συχνά σε λαϊκές παραδόσεις και παραμύθια. Έκαναν, επίσης, προσαρμογές κλασικών έργων για παιδιά. Το Drak έχει κάνει περιοδείες σε πάνω από 15 χώρες σε διαφορετικές ηπείρους και έχει κερδίσει βραβεία σε Διεθνή Φεστιβάλ Μαριονέτας στο εξωτερικό για την πρωτοτυπία και τις νεωτεριστικές τεχνικές που χρησιμοποιεί σε καθένα από τα έργα του.

Όπως και οι άλλοι μεγάλοι θίασοι μαριονέτας της πρώην Δημοκρατίας της Τσεχοσλοβακίας, το Drak από την αρχή διέθετε σταθερό θέατρο, που δημιουργήθηκε ειδικά γι' αυτό και περιλάμβανε μεγάλο αριθμό συνεργατών. Ένας από τους πλέον σημαντικούς σκηνοθέτες του, σήμερα, είναι ο Josef Krofta.

Κάθε παράσταση του Josef Krofta αποτελεί και νέο πεδίο έρευνας. Προσπαθεί να δώσει υφολογικές και σκηνικές λύσεις στο έργο που έχει επιλέξει, ανάλογα πάντα με τους στόχους που έχει θέσει να επιτύχει. Εξετάζει και εξαντλεί τις δυνατότητες της μαριονέτας του αλλά και κάθε είδους αντικείμενο ενώ, παράλληλα, αποδίδει συμβολισμούς στα μέσα έκφρασής του και, κυρίως, στον ορατό χειρισμό μαριονέτας από ηθοποιό.

Σε ένα από τα πρώτα έργα του, το *Till Eulenspiegel* (Τιλλ ο πονηρός, 1974), το θέμα του οποίου εμπνέεται από τις περιπέτειες του μεσαιωνικού ήρωα της Φλάνδρας, ο Krofta χρησιμοποιεί χειρισμό μαριονέτας μπροστά στο κοινό. Το κείμενο το διηγούνται δυο ηθοποιοί, ενώ οι χειριστές χρησιμοποιούν πενήντα περίπου μαριονέτες μπροστά σε ένα παράδοξο «κουκλοθέατρο» φτιαγμένο από τον Joseph Krofta. Ήταν ένα είδος ξύλινου παραβάν του οποίου τα πανώ είχαν πάνω τους σκαλισμένα λαϊκά θέματα. Η απλή μετακίνηση των πανώ προσέφερε πολλές δυνατότητες αλλαγών σκηνικού: επέτρεπε να φανούν τα τείχη μιας πόλης, μια πλατεία, ένα καπηλειό ή το εσωτερικό μιας εκκλησίας. Τέτοιου είδους τρίπτυχα χρησιμοποιούσαν οι αφηγητές στην Ευρώπη από το τέλος του 17^{ου} αιώνα για να διανθίσουν τις ιστορίες που αφηγούνταν.

Οι θεατές παρακολουθούσαν την ιστορία του νεαρού Φλαμανδού ήρωα Τιλλ, που παρουσίαζε μια μαριονέτα μικρών διαστάσεων, αλλά και τους ηθοποιούς που άλλαζαν σκηνικά, έπαιζαν πρωτόγονα μουσικά όργανα, ασχολούνταν με τους φωτισμούς. Οι μαριονέτες ήταν από σκαλισμένο ξύλο και τις κινούσαν με ράβδους και νήματα δυο εκπληκτικοί ηθοποιοί που βρίσκονταν πάνω από το ξύλινο κουκλοθέατρο. Το θέαμα χρησιμοποιούσε κάθε είδους μέσο για να περάσει το μήνυμα του έργου που ήταν ο θρίαμβος της αγάπης του ήρωα Τιλλ και η καταδίκη της αστικής νοοτροπίας.

Το επόμενο έργο τους, η *Σταχτομπούτα* (1975) πρόβαλε για μια ακόμα φορά τις αναζητήσεις του Krofta για τον σκηνικό χώρο. Το έργο διαδραματιζόταν πάνω σε μπουφέ με πολλά διαμερίσματα που αποτελούσε το σκηνικό. Το ίδιο συνέβαινε και στην *Ωραία κοιμημένη του Δάσους*, σε μουσική Τσαϊκόφσκυ, που διαδραματιζόταν στα παρασκήνια ενός μεγάλου θεάτρου. Κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, οι χορευτές εγκατέλειπαν τη σκηνή και οι μαριονέτες, που εμφανίζονταν ξαφνικά, έπαιζαν τη δική τους εκδοχή των γεγονότων με πολύ δυναμισμό και χιούμορ.

Στη συνέχεια, θα παρουσιάσουν το *Δον Κιχώτης*, που παίχτηκε και στην Πολωνία. Ο Krofta έκανε μόνος τη θεατρική προσαρμογή του μυθιστορήματος του Θερβάντες. Οι ηθοποιοί φορούσαν κοστούμια εποχής και χρησιμοποιούσαν μαριονέτες για να αποδώσουν κάποια πρόσωπα ή είδωλα των προσώπων που εκπροσωπούσαν. Πολύ ενδιαφέρουσες ήταν οι σκηνές της μαστίγωσης του Δον Κιχώτη, όπου ο Υπηρέτης κτυπούσε πάνω σε ένα τραπέζι, ενώ ο Δον Κιχώτης έδειχνε να σφαδάζει από πόνο. Σε ένα άλλο σημείο, ένας ηθοποιός διαμέλιζε μια μαριονέτα, και ο Δον Κιχώτης ούρλιαζε. Η παρουσία της μαριονέτας, επέτρεψε στον θίασο, άλλωστε, να αποδώσει με ακρίβεια τις σκηνές τρέλας που αναφέρονται στο έργο του Θερβάντες και τις στιγμές των παραισθήσεων του ήρωα.

Κάθε παράσταση του Krofta αποτελεί και νέα αναζήτηση. Στο *Επί τέλους, Unicum* (1978) αν και χρησιμοποίησε τεχνικές τσίρκου, το έργο μορφολογικά έμοιαζε περισσότερο με happening. Η υπόθεση αφορούσε σε μια επανάσταση που βρισκόταν σε εξέλιξη – το έργο παίχτηκε σε επέτειο της Οκτωβριανής επανάστασης – όμως δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι πίσω

από την πραγματικότητα κρύβονται θέματα μεταφυσικής. Το κοινό παρακολουθούσε πραγματικούς ακροβάτες και ταχυδακτυλουργούς να κάνουν τις πρόβες τους και να παρουσιάζουν εμμέσως τα προβλήματά τους. Οι άνθρωποι του τσίρκου χρησιμοποιούσαν ανδρείκελα και μαριονέτες για τις παρελάσεις τους. Μια από τις μαριονέτες Nadejda - η Ελπίδα - αν και κινούνταν ελάχιστα και φαινόταν άψυχη, τράβηξε την προσοχή όλων. Οι άνθρωποι του τσίρκου είχαν τα μάτια τους συνέχεια πάνω της, αναφέρονταν σ' αυτήν και όλες οι ελπίδες κρέμονταν από αυτή σαν να ήταν πραγματικός άνθρωπος. Στην πραγματικότητα, η Nadejda δεν ήταν μια απλή μαριονέτα, ήταν ένα είδωλο και ένα σύμβολο. Ήταν η ηθική υποστήριξη των ανθρώπων του τσίρκου και αντιπροσώπευε την ελπίδα της νίκης και της επικράτησης της επανάστασης. Συγχρόνως, ήταν το σύμβολο του ανθρώπου από το οποίο προέρχονταν όλες οι πρωτοβουλίες ακόμα και η επανάσταση εναντίον της τυραννίας.

Ο Josef Krofta θέλει να αποκαταστήσει τη μαριονέτα στο θέατρό του, να της δώσει έναν ρόλο ειδώλου και έναν πολιτιστικό ρόλο. Το θέατρό του αποτελείται από μαριονέτες, αντικείμενα και ηθοποιούς που επιλέγονται ανάλογα με το ρεπερτόριο για να προβάλλουν μια ποιητική και μεταφορική απόδοση του έργου, πέρα από την πραγματικότητα που παρουσιάζει.

Σε αυτή την κατηγορία ανήκει το έργο του *Το τραγούδι της ζωής*, (1985) διασκευή ενός τσέχικου έργου με τίτλο *Ο Δράκος*, όπου συναντάμε μια μοναδική μεταφορική διάσταση. Ενώ στα προηγούμενα έργα του Krofta οι «μεταφορές» ήταν έμμεσες, στο *Τραγούδι της ζωής* αποτελούσαν βασικό μέσο θεατρικής έκφρασης. Το έργο ήταν ένας αλληγορικός μύθος που αναφερόταν στην αρπαγή εξουσίας σε μια μικρή πόλη από έναν Δράκο. Ο Krofta επέλεξε να παίξουν τον ρόλο των κατοίκων της πόλης μαριονέτες, ενώ τον ρόλο του Δράκου ανέλαβε να υποδυθεί ηθοποιός. Ο Δράκος χειριζόταν όπως αυτός ήθελε τις μαριονέτες-κατοίκους κινώντας τις κλωστές τους. «Στα μάτια μου ήταν ο καλύτερος τρόπος για να παρουσιάσω την ολοκληρωτική απουσία ελευθερίας», αναφέρει ο Krofta, ο οποίος κατέφευγε συχνά στον μύθο για να αποφύγει τα προβλήματα με τη λογοκρισία.

Έτσι, ο απλός χειρισμός έπαιρνε μεταφορικές διαστάσεις καθώς το πεπρωμένο των ανθρώπων του λαού, που εκπροσωπούσαν οι μαριονέτες, καθοριζόταν πάνω από τα κεφάλια τους. Τη βασική αυτή «μεταφορά» συμπλήρωναν και άλλες. Ο διάλογος ανάμεσα στον Δράκο και τον Υπερασπιστή του λαού, τον Λανσελότο - που ήταν και αυτός ηθοποιός, έμοιαζε με παρτίδα μπιλιάρδου, ένα τυχερό παιχνίδι που καθόριζε και την τύχη του λαού. Επίσης, η χρήση προβολέων που χρησιμοποιούσαν οι βοηθοί του Δράκου, που ήταν και αυτοί ηθοποιοί ντυμένοι στα μαύρα, έμοιαζε με τον κόσμο των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Όπως αναφέρει ο Krofta «ένας προβολέας πάνω σε στήριγμα είναι μια πηγή θεατρικού φωτισμού, όμως στα χέρια ενός ηθοποιού, ενός ήρωα, για παράδειγμα, εισάγει απευθείας μια μεταφορική έννοια.»

Τα έργα του θεάτρου Drak αναφέρονται πολλές φορές σε ιστορικά και πολιτικά γεγονότα ενώ, συγχρόνως, ερευνούν την προβληματική της γλώσσας της μαριονέτας και της χρήσης της. Στο έργο του *Η Πουλημένη Αρραβωνιαστική* (1986) ο Krofta εφάρμοσε τις αρχές του επικού θεάτρου, δείχνοντας την αποτελεσματικότητα της κούκλας στον ρόλο της αποστασιοποίησης. Κατά τη διάρκεια του έργου, οι ηθοποιοί δημιουργούσαν έναν χορό αφηγητών που ήταν συγκεντρωμένοι γύρω από ένα αυθεντικό

καρουσέλ με αλογάκια από ξύλο. Με τα χέρια τους μετακινούσαν τις μαριονέτες στο μπροστινό τμήμα της σκηνής πολύ μακριά από τους ηθοποιούς που τους έδιναν τη φωνή τους.

Το ρεπερτόριο των έργων του Θεάτρου Drak είναι πλούσιο και αγκαλιάζει μια μεγάλη ποικιλία ειδών και θεμάτων. Συχνά επιλέγουν έργα από την κλασική δραματουργία, όπως *Το Όνειρο Θερινής Νυχτός* (1984) δύο παραλλαγές του *Δον Κιχώτη* (1976 - 1992), το *Μυστήριο Μπούφο του Dario Fo*, (1990 και 1992), τον *Άμλετ* (2004). Στα έργα αυτά, ο Josef Krofta επιφέρει πολλές αλλαγές τόσο στον χαρακτήρα των ηρώων, όσο και στα γεγονότα και στην πλοκή. Στο *Πινόκιο*, για παράδειγμα, ο τρόπος προσέγγισής του έργου ήταν ιδιαίτερος, όχι μόνο γιατί επιθυμούσε να το προσαρμόσει στο θέατρο μαριονέτας, αλλά γιατί ήθελε να προβάλλει τις προσωπικές του ευαισθησίες για κοινωνικά και ανθρώπινα προβλήματα. Τα πρόσωπά του αναλάμβαναν αντικομφορμιστικούς ρόλους: ο Πινόκιο δεν ήθελε να μπει στον χώρο των ενηλίκων, ενώ στη δεύτερη παραλλαγή του *Δον Κιχώτη*, ο Δον Κιχώτης ήταν ένας πλανόδιος μαριονετίστας, του οποίου η τρέλα ταυτιζόταν με την επιθυμία του για ελευθερία.

Αν και παραμένει ένα θέατρο όπου οι κοινωνικοί προβληματισμοί παίζουν κυρίαρχο ρόλο, οι παραστάσεις του Θεάτρου Drak δεν παύουν να χαρακτηρίζονται από ευρηματικότητα και συνεχή ανανέωση χάρη στις σκηνοθετικές ικανότητες του Josef Krofta και του μόνιμου σκηνογράφου και σχεδιαστή, τα τελευταία χρόνια, του Marek Zăcostelecky. Μαζί θα σκηνοθετήσουν και θα σχεδιάσουν παραμύθια, παιδικές ιστορίες, όπερες που θα ταξιδεύσουν στον κόσμο των ονείρων και της φαντασίας μικρούς και μεγάλους.

Αναμφίβολα, με την πάροδο του χρόνου, υπήρξαν σημαντικές μεταβολές στις παραστάσεις του Θεάτρου Drak. Κάποιες από αυτές οφείλονται στη χρήση τεχνολογίας και εξεζητημένων φωτισμών, όπως στο *Η Ερωτευμένη Αλίκη*, όπου χρησιμοποίησαν την τεχνική του Μαύρου Θεάτρου. Κυρίως, όμως οι μεγάλη αλλαγή προέρχεται από την όλο και μεγαλύτερη συμμετοχή των ηθοποιών στην παράσταση και τις εξαιρετικές ικανότητές τους: υποδύονται ήρωες των έργων, ενώ είναι ικανοί να παίξουν και τους πιο διαφορετικούς ρόλους. Στο έργο, *Για τη Χιονάτη* (2004) μια και μόνο ηθοποιός έπαιζε όλους τους ρόλους - της Χιονάτης, της Κακιάς Μητριάς, του Πρίγγιπα ακόμα και των επτά νάνων - με κούκλες που έβγαζε από ένα συρτάρι, ενώ στο *Ιπτάμενα μωρά*, τον ρόλο των μωρών υποδύονταν οι ηθοποιοί. Τέλος, στο *Hänsel und Gretel* (2003) δυο ηθοποιοί-τραγουδιστές θα ανοίξουν ένα μουσικό κουτί απ' όπου θα ξεπηδήξουν οι κούκλες του γνωστού παραμυθιού αλλά και το σκηνικό, όπου διαδραματίζεται το έργο.

Εκτός από εξαιρετικοί ερμηνευτές και τραγουδιστές, οι ηθοποιοί του Θεάτρου Drak παίζουν μουσικά όργανα, χορεύουν, κάνουν ακροβατικά, είναι εξαιρετικοί μίμοι. Οι γνώσεις και οι επιδόσεις τους σε τόσο διαφορετικούς καλλιτεχνικούς τομείς δημιουργούν παραστάσεις όπου όλες οι τέχνες συνυπάρχουν αρμονικά.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΑΡΙΟΝΕΤΑΣ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ

MICHAEL MESCHKE

Ο Michael Meschke θα μεταφέρει ακόμα πιο μακριά αυτή τη διάθεση ανανέωσης με την κατάλυση κάθε μορφής φραγμού ανάμεσα σε μαριονέτες, ηθοποιούς, μάσκες και αντικείμενα.

Ο Meschke γεννήθηκε στο Denzing (σημερινό Gdansk της Πολωνίας) το 1931, από γερμανόφωνους γονείς. Όταν ήταν 8 χρονών, η οικογένειά του κατέφυγε στη Σουηδία για να αποφύγει τη ναζιστική απειλή. Το ενδιαφέρον του για το θέατρο εκδηλώθηκε από τα μαθητικά του χρόνια. Το 1949, έδωσε στο σχολείο του την πρώτη παράστασή του με τη μεσαιωνική φάρσα του Maître Pathelin. Ήδη, από το 1948, κατά τη διάρκεια των μαθητικών διακοπών του, θα ταξιδεύσει στην Ευρώπη, παρουσιάζοντας με μεγάλη επιτυχία τον Archibald, μια κωμική μαριονέτα, ντυμένη με πράσινα ρούχα.

Μετά τις βασικές σπουδές του στη Σουηδία, παρακολούθησε μαθήματα γλυπτικής κοντά στον Γερμανό καλλιτέχνη Harro Michael Siegel ο οποίος δίδασκε την τέχνη της μαριονέτας στη Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών του Brunswick. Ο Siegel θεωρούσε το θέατρο μαριονέτας θέατρο «ενσυνειδήτης ψευδαίσθησης και αποστασιοποίησης», δυο αρχές πάνω στις οποίες βασίστηκε και το θέατρο του Meschke. Παρ' όλα αυτά, ο Meschke διαφωνούσε σε πολλά σημεία με τον δάσκαλό του, κυρίως όσον αφορά τις παραδοσιακές τεχνικές του, διότι ο Meschke πίστευε στην ανάγκη ανανέωσης του είδους.

Στη συνέχεια, μετά από ένα μικρό διάστημα παραμονής στη Σουηδία, θα μεταβεί στο Παρίσι όπου θα σπουδάσει την τέχνη του μίμου με τον διασημότερο δάσκαλο του είδους, τον Etienne Decroux, τέχνη που θα τον βοηθήσει να γνωρίσει ακόμα καλύτερα την τέχνη της μαριονέτας. Την εποχή εκείνη - το 1953 - θα δημιουργήσει τον Baptiste, μια μελαγχολική μαριονέτα, ντυμένη όπως ο Πιερότος, την οποία εμπνέεται από το φιλμ *Τα Παιδιά του Παραδείσου*.

Μετά το Παρίσι, ο Meschke εγκαταστάθηκε στη Σουηδία όπου, όπως ομολογεί, «η παράδοση της μαριονέτας ήταν απύουσα». Το 1953, έδωσε την πρώτη παράστασή του, μια παντομίμα με τίτλο *Νυχτερινό*, στην οποία χρησιμοποίησε μια μαριονέτα που θα γίνει στη συνέχεια διάσημη, τον Benjamin. Η μαριονέτα αυτή είχε «ρομβοειδές κεφάλι, καροτί μαλλιά, βλέμμα απλοϊκό, αλλά περίεργο». Η εμφάνισή της είχε κάτι το μελαγχολικό, το εύθραυστο που συγκινούσε παιδιά και ενήλικες, με αποτέλεσμα να γίνει η μεγάλη βεντέτα του παιδικού θεάτρου του Meschke.

Το 1957, ο Siegel οργάνωσε στο Brunswick Εβδομάδα Μαριονέτας στην οποία συμμετείχε και ο Meschke. Πρόκειται για την πρώτη συνάντηση αυτού του είδους και οι παραστάσεις της συνοδεύονταν από συζητήσεις ανάμεσα σε ειδικούς και επαγγελματίες. Ο διάσημος μίμος Marcel Marceau, ο οποίος συμμετείχε στις εκδηλώσεις εντυπωσιάστηκε από τον νεαρό τότε Meschke και σε άρθρα του αναφέρθηκε στις ομοιότητες της τέχνης του μίμου και της μαριονέτας, διότι και οι δυο εκφράζονται μόνο με το σώμα και την κίνηση.

Το 1958, ο Meschke δημιούργησε το Marionetteatren στη Στοκχόλμη, ένα θέατρο μαριονέτας που απευθυνόταν σε ενήλικες. Στην ομάδα

συμμετείχαν εθελοντές, φίλοι του Meschke, οι οποίοι γνώριζαν ελάχιστα το θέατρο μαριονέτας. Η πρώτη τους παράσταση ήταν *Ο Δρόμος που οδηγεί στον Ουρανό*, μια αφελής αλληγορία του σουηδικού φολκλόρ. Το σουηδικό κοινό αντιμετώπιζε για πρώτη φορά αυτό το είδος, αλλά με ένα θέμα που του ήταν οικείο: την ιστορία ενός άνδρα που ξεκινά να βρει τον Θεό για να του ζητήσει την άδεια να πάρει πίσω την αρραβωνιαστικιά του που κάηκε στην πυρά ως μάγισσα. Όμως, ο διάβολος τον παραπλανά και ξεχνά το σχέδιο του. Γίνεται πλούσιος και ζει μια ζωή γεμάτη απολαύσεις. Την ώρα που πεθαίνει, ο Αρχάγγελος Γαβριήλ του υπενθυμίζει την αποστολή του και, τότε μετανιωμένος, ζητά από τον Θεό να τον συγχωρέσει. Μετά από αυτό, ξαναβρίσκει την αρραβωνιαστικιά του.

Η επιτυχία του έργου ήταν μεγάλη και οι κριτικές ενθουσιώδεις. Γι' αυτό τον λόγο, το Marionetteatren προγραμμάτισε παραστάσεις για παιδιά που δίνονταν το πρωί, ενώ το βράδυ έδιναν παραστάσεις για μεγάλους.

Συγχρόνως, ο Meschke ξεκίνησε πολλαπλούς πειραματισμούς πιστεύοντας ότι το θέατρο μαριονέτας θα μπορούσε να πραγματοποιήσει τη δική του επανάσταση βγαίνοντας από το κοινωνικό γκέτο και τα φορμαλιστικά όρια που του επέβαλλε η παράδοση. Από την αρχή, απέφυγε τον στενό χώρο του κουκλοθέατρου, χρησιμοποίησε όλη τη σκηνή και έκανε εμφανή την παρουσία των χειριστών της μαριονέτας. Πειραματίστηκε πάνω στη σχέση μαριονέτας – μαριονετίστα και ανέμιξε διαφορετικές τεχνικές χειρισμού, ανάλογες με τις ανάγκες του θεατρικού έργου, τους χαρακτήρες και τον τρόπο προσέγγισής τους. Συχνά, έκρυβε τον μαριονετίστα του μέσα σε τεράστιες υφασμάτινες μαριονέτες ή πίσω από μαριονέτες που κινούσε σύμφωνα με την τεχνική μπουνράκου. Ορισμένες φορές, μάλιστα, ο χειριστής της μαριονέτας, ντυμένος στα μαύρα και με καλυμμένο το πρόσωπο με κουκούλα - όπως ακριβώς και στο μπουνράκου - χανόταν και επανεμφανιζόταν ανάλογα με τον φωτισμό.

Σε πολλά έργα, ο Meschke χρησιμοποίησε, συγχρόνως, μίμους και μαριονέτες που εκφράζονταν και οι δυο με κινήσεις και χειρονομίες. Κυρίως, όμως, ο αναζήτησε τον συνδυασμό ηθοποιού και μαριονέτας, αναθέτοντας ρόλους των έργων του σε ηθοποιούς καριέρας, διότι πίστευε ότι το θέατρο των ηθοποιών και το θέατρο μαριονέτας αφορούσαν «δυο σαφώς χωριστές τεχνικές» και ότι το καθένα απαιτούσε ιδιαίτερη εκπαίδευση. Κατά τη διάρκεια της πολύχρονης καριέρας του, ο Meschke συνεργάστηκε με επαγγελματίες ηθοποιούς, οι οποίοι ανήκαν στο Εθνικό Θέατρο Στοκχόλμης και μαζί προσπαθούσαν να ανακαλύψουν τρόπους που να αντιστοιχούν στο στυλιζαρισμένο παίξιμο που επιβάλλει η μαριονέτα.

Το 1964, ο Meschke θα παρουσιάσει στο Φεστιβάλ του Nancy το *Ubu Τύραννος*, έργο που θα παιχθεί σε πολλές χώρες με πολύ μεγάλη επιτυχία και το οποίο θα του δώσει παγκόσμια αναγνώριση. Στο *Ubu Τύραννος*, ο Meschke αναμειγνύει μαριονέτες επίπεδες από λευκό χαρτόνι ζωγραφισμένες με μαύρο κραγιόνι, μικρές κούκλες και ηθοποιούς. Ο ίδιος, μάλιστα, υποδύθηκε τον Μπάρμπα Ubu, όταν ο πρωταγωνιστής του, ο μεγάλος Σουηδός καλλιτέχνης του Εθνικού Θεάτρου της Σουηδίας, ο Allan Edwall, εγκατέλειψε τον ρόλο.

Το πρόσωπό του *Ubu* προήλθε από την προσεκτική ανάγνωση του έργου του Jarry. Το κουστούμι του ήταν λευκό, το πρόσωπό του πουδραρισμένο άσπρο και το στόμα του υπερτονισμένο με κόκκινο κραγιόν. Το σώμα του ήταν σαν τεράστιο φουσκωμένο μπαλόνι και κινιόταν αδέξια

ανάμεσα στα πρόσωπα που τον περιστοίχιζαν. Στην κοιλιά του ήταν ζωγραφισμένο το μαύρο σπινάλ του ήρωα του Jaggy που έμοιαζε με στόχο. Στο έργο, τονίστηκε η αδηφαγία του τυράννου και η σκληρότητα που του επέτρεπε να ικανοποιήσει τα σχέδιά του. Η καταπίεση που ασκούσε πάνω στα πρόσωπα του έργου εμφανιζόταν με την τρομοκρατία και τους βασανισμούς που ασκούσε ο ηθοποιός-μίμος πάνω στις μαριονέτες. Τις καταβρόχθιζε γιατί δεν πλήρωναν τους φόρους ή τις έκοβε κομματάκια, όπως έκανε και με τον Κτσάρο.

Η χρήση της παντομίμας, της μαριονέτας και των αντικειμένων, σε συνδυασμό με το μοναδικό κείμενο του Jaggy έδωσε μια εξαιρετική παράσταση. Αυτό που εντυπωσίασε κυρίως ήταν η νέα προσέγγιση της μαριονέτας που επιχειρήθηκε τόσο από μορφολογική άποψη όσο και από την άποψη τεχνικής και παιξίματος. Ο Σουηδός κριτικός Werner Kliess θα γράψει για το έργο: «Δεν είναι ο πλούτος των ιδεών του, ούτε η ικανότητα με την οποία εκμεταλλεύεται τις διάφορες συμβάσεις που καθορίζουν τον επαναστατικό χαρακτήρα του θεάτρου του Meschke, αλλά η στάση του απέναντι στη μαριονέτα. Ενώ οι μαριονετίστες είναι γοητευμένοι από τη μαριονέτα και αρκούνται να δείξουν την ομορφιά της ή την ομορφιά μιας ιστορίας που της αντιστοιχεί, ο Meschke τη θεωρεί (...) σαν έναν τρόπο έκφρασης».

Και στα υπόλοιπα έργα του, ο Meschke θα συνεχίσει να πειραματίζεται πάνω στον συνδυασμό ηθοποιού και μαριονέτας. Στον *Μικρό Πρίγκιπα*, (1973) ο αεροπόρος ήταν ηθοποιός και ο Μικρός Πρίγκιπας μαριονέτα που απεικόνιζε με τον καλύτερο τρόπο την παιδική αθωότητα. Στον *Χριστόφορο Κολόμβο*, (1992) ο ηθοποιός-τραγουδιστής χειριζόταν μια μαριονέτα η οποία εξέφραζε τις εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα και αποτελούσε ένα είδος alter ego του.

Η μαριονέτα είναι ένα από τα στοιχεία που θα επιτρέψουν στον Meschke να πραγματοποιήσει το θέαμα το οποίο ονειρεύεται. Ένα ολικό θέατρο που να συνδυάζει όλες τις τέχνες. Στην πραγματικότητα, ο Meschke δεν είναι ένας απλός μαριονετίστας, αλλά ένας θεατράνθρωπος, με όλη τη σημασία της λέξης, που αναζητά τη δημιουργία ενός «θεατρικού» θεάτρου.

Χαρακτηριστικό είναι το έργο του, *Ιρλανδικός Θρύλος*, όπερα που δόθηκε στη Βασιλική Όπερα της Στοκχόλμης, όπου δημιούργησε έναν πραγματικό «διάλογο» με όλες τις τέχνες. Στη σκηνή, υπήρχε ένα γλυπτό ύψους τεσσάρων μέτρων που παρίστανε ένα βουνό στην κορυφή του οποίου υπήρχε ένας μικροσκοπικός πύργος. Στη χώρα όπου διαδραματίζεται το έργο έχει πέσει λοιμός. Οι μικροσκοπικές μαριονέτες που αναπαριστούν τον λαό ανεβαίνουν στο βουνό για να παρακαλέσουν την πυργοδέσποινα, την Κάθλην, να τους προστατεύσει. Όταν οι μικροσκοπικές μαριονέτες φθάνουν στην κορυφή, ανακαλύπτουμε ότι το βουνό είναι η ίδια η πυργοδέσποινα, η Κάθλην, ρόλο που υποδύεται τραγουδίστρια. Το «βουνό» γυρνά, ανοίγει, και στο εσωτερικό εμφανίζεται ένας χώρος όπου βρίσκονται δυο μαριονέτες, η Κάθλην και ο Εραστής της, ο Ποιητής. Ξαφνικά εμφανίζονται στη σκηνή οι Δαίμονες του Κακού τους οποίους υποδύονται μίμοι οι οποίοι επιτίθενται στον Ποιητή. Ο Ποιητής-μαριονέτα, καθώς βγαίνει από το βουνό, μεταμορφώνεται σε ηθοποιό και εγκαταλείπει την Κάθλην. Τελικά οι Δυνάμεις του κακού κερδίζουν, το βουνό συντρίβεται και η Κάθλην πεθαίνει.

Ο Meschke, όχι μόνο χρησιμοποιεί όλα τα είδη μαριονέτας, αλλά και κάθε είδους αντικείμενο το μετατρέπει σε μαριονέτα. Για το έργο του, Στο

Αμβούργο το οποίο βασίζεται σε τραγούδι της Edith Piaf και που είναι η ιστορία μιας πόρνης που κάνει πεζοδρόμιο στο λιμάνι, συνέλαβε την ιδέα να δημιουργήσει μια σκηνή πλάτους πολλών μέτρων και ύψους 30 εκατοστών, απ' όπου φαίνονταν μόνο τα παπούτσια και μέρος των ποδιών. Έτσι, τα πρόσωπα του έργου ήταν τα παπούτσια που πηγαινοέρχονταν.

Στα έργα του, ο Meschke προσπάθησε να απελευθερώσει το θέατρο μαριονέτας από τα στενά πλαίσια της σκηνής και να χρησιμοποιήσει κάθε είδους χώρο για τις παραστάσεις του: πλατείες, δρόμους. Ο *Θάνατος του Danton* του Büchner παρουσιάστηκε στις αίθουσες της Σουηδικής Βουλής, στη Στοκχόλμη, όπου χρησιμοποίησε τους διαδρόμους, την είσοδο και τα έδρανα του κοινοβουλίου. Αντίθετα, για το *Υπόθεση Pinelli*, έργο πολιτικό με θέμα τον θάνατο αναρχικού στο Μιλάνο μέσα στον χώρο της αστυνομίας, θα χρησιμοποιήσει κήπους της Στοκχόλμης, όπου θα παρουσιάσει γκροτέσκα σώματα που εμπνευσμένα από πίνακα του Ιταλού ζωγράφου Enrico Baj. Όπως ομολογεί και ο ίδιος, πηγές έμπνευσής του αποτελούν συχνά οι πίνακες ζωγράφων. Πολλές φορές, άλλωστε, συνεργάστηκε με ζωγράφους για τις σκηνοθεσίες των παραστάσεών του όπως με τον Πολωνό ζωγράφο Franciszca Themerson για το *Ubu Τύραννο*. Ακόμα, για την *Ondine* του Giraudoux, εμπνεύστηκε τα κουστούμια και την εμφάνιση των προσώπων του από τον Beardsley, Άγγλο ζωγράφο της εποχής της Art nouveau του οποίου τα σχέδια και τα χρώματα αντιστοιχούσαν στους ονειρικούς χαρακτήρες του Giraudoux. Στην *Ondine*, ορισμένες μάσκες και κάποιοι χαρακτήρες είχαν φανταστικές αναλογίες. Η Βασίλισσα για παράδειγμα ήταν ανεβασμένη σε κοθόρνους, ο Βασιλιάς μέσα στο κουστούμι-μάσκα του ήταν γονατιστός με αποτέλεσμα να φαίνεται νάνος μπροστά στη Βασίλισσα. Όπως και στα άλλα έργα του, ο Meschke χειρίστηκε το έργο, τα κουστούμια και τους χαρακτήρες με έναν πολύ προσωπικό τρόπο, χωρίς όμως να προδώσει το πνεύμα του Giraudoux.

Τα έργα του Meschke προέρχονται τόσο από κλασσικά έργα όσο και από μύθους. Το ρεπερτόριό του συνεχώς εμπλουτιζόταν με έργα από την παγκόσμια λογοτεχνία, ποίηση, μουσική, όπως *Τα παραμύθια του Χόφμαν* (1959), *Η Ιστορία του στρατιώτη* (1959), *Ο έμπορος ενδυμάτων* (1960), *Ο Πρίγγιπας του Χόμπουργκ* (1962), *Ο Καλός άνθρωπος του Σε Τσουάν* (1963). Κάθε παράστασή του απαιτούσε προσεκτική ανάγνωση του έργου και ανάλυση των χαρακτήρων του, τους οποίους προσπαθούσε να αποδώσει ανάλογα με την εποχή τους, τις πεποιθήσεις του και τις τεχνικές της μαριονέτας. «Σε κάθε σκηνοθεσία προσπαθούμε να αναλύσουμε τους χαρακτήρες σε βάθος, να τους καταλάβουμε αληθινά, να βρούμε τα ελαφρυντικά που υπάρχουν σε κάθε τέρας, να απομυθοποιήσουμε τους ήρωες μας για να τους κάνουμε πιο ανθρώπινους», λέει ο Meschke.

Όταν ζήτησε την άδεια από τον Brecht να παρουσιάσει τον *Καλό Άνθρωπο του Σε Τσουάν* σε μαριονέτες, ο Brecht του επέτρεψε να κάνει όσες αλλαγές έκρινε απαραίτητες για να προσαρμοστεί το έργο στις ανάγκες του θεάτρου μαριονέτας. Για τις ανάγκες λοιπόν της παράστασης, ο Meschke περιόρισε τον αριθμό των δευτερευόντων προσώπων και έκανε πολλές περικοπές στο κείμενο.

Μια από τις πλέον σημαντικές προσαρμογές για το θέατρο μαριονέτας ήταν και *Η Θεία Κωμωδία* που βασιζόταν σε μια σύγχρονη ανάγνωση του Δάντη από τον Σουηδό συγγραφέα Olof Lagercrantz ο οποίος ερμήνευε τους τρεις χώρους που επισκέπτεται ο Δάντης συνοδευόμενος από τον Βιργίλιο,

ως ψυχολογικές καταστάσεις που ο κάθε άνθρωπος αντιμετωπίζει μέσα του. Το έργο ήταν πολυπρόσωπο με ηθοποιούς και κουκλοπαίχτες, όπου χρησιμοποιήθηκαν πρωτοποριακές τεχνικές. Χρησιμοποιήθηκε όλος ο χώρος του θεάτρου - σκηνή και αίθουσα - για τη δράση. Οι ηθοποιοί οδηγούσαν τους θεατές κρατώντας τους από το χέρι, έναν - έναν, και τους βοηθούσαν να καθίσουν στη σκοτεινή αίθουσα του θεάτρου. Όταν άρχιζε το έργο, οι φωτιές της Κόλασης φώτιζαν τον χώρο της σκηνής όπου έκαναν την εμφάνισή τους γυμνοί ηθοποιοί που έπαιζαν τους καταδικασμένους. Ένα είδος σταυροειδούς διαδρόμου χώριζε το κοινό στα τέσσερα. Έτσι οι θεατές ένοιωθαν περικυκλωμένοι από τη δράση και αναγκάζονταν να γυρνούν το κεφάλι για να την παρακολουθήσουν. Η παράσταση προκάλεσε ποικίλα σχόλια για την προκλητική εμφάνιση των ηθοποιών και την ανορθόδοξη προσέγγιση του έργου.

Το ίδιο ανορθόδοξη ήταν και η παράσταση του *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες, που προήλθε και αυτή από μια πολύ προσωπική ανάγνωση του έργου. Σύμφωνα με τον Meschke, ο Δον Κιχώτης είναι το σύμβολο «της ικανότητας του ανθρώπου να ξαναστέκεται στα πόδια του». Τον φαντάστηκε ως «έναν άνδρα ηλικιωμένο, άρρωστο, σχεδόν ετοιμοθάνατο» που τον επιβλέπει μια νοσοκόμα δεσποτική και γελοία. Ο Δον Κιχώτης ονειρεύεται όσα δεν μπορεί να απολαύσει στην πραγματική ζωή. Για να αποδοθούν τα όνειρά του στη σκηνή, ένας άλλος Δον Κιχώτης έβγαινε από το κεφάλι του και αντιμετώπιζε φανταστικές καταστάσεις ή έδινε μάχες με φανταστικά πρόσωπα.

Για την παράσταση του έργου, η σκηνή ήταν βαμμένη μαύρη και υπήρχε μια μεγάλη καρέκλα στη μέση. Οι κουκλοπαίχτες, ντυμένοι στα μαύρα, έμπαιναν στη σκηνή και έβγαζαν κάτω από μια κουβέρτα τον Δον Κιχώτη, μια πολύ ψηλή μαριονέτα τύπου μπουνράκου που χρειάζονταν τρία άτομα για να τη χειριστούν: ένας παίχτης για το κεφάλι και το δεξί χέρι, ένας άλλος το αριστερό χέρι και, τέλος, ένας τρίτος για τα πόδια.

Η Νοσοκόμα-δεσμοφύλακας ήταν μια δύσμορφη μάσκα από την οποία κρεμόταν ένα ύφασμα που κάλυπτε τον χειριστή της. Ο Σάντσο Πάντσα ήταν μαριονέτα κοντόχοντρη που κινούσαν με τη γιαπωνέζικη μέθοδο της κορούμα νίνγκιγιο, δηλαδή μαριονέτας που κινείται από χειριστή που βρίσκεται σε χαμηλό καροτσάκι. Η Δουλτσινέα παιζόταν από μια μικρόσωμη ηθοποιό που σήκωναν στον αέρα δυο δυνατοί άνδρες και άφηναν τα ρούχα της να αιωρούνται στον αέρα. Αργότερα, κατέφυγαν σε μια άλλη μέθοδο: κρατούσαν απλώς το φόρεμα στον αέρα και η ηθοποιός περπατούσε ντυμένη με μαύρο κολλάν ώστε να μην ξεχωρίζει μέσα στη μαύρη σκηνή. Η σκηνή όπου ο Δον Κιχώτης, βλέποντας κουκλοθέατρο, επιτίθεται για να σώσει τη Μελιζάνθη από τα χέρια των Σαρακηνών, με αποτέλεσμα να καταστρέψει το κουκλοθέατρο του Κυρ-Πέδρο, ήταν η μόνη σκηνή της παράστασης που είχε χρώματα. Όλο το άλλο έργο ήταν σε γκριζούς τόνους, «σαν την φαιά ουσία του Δον Κιχώτη», αναφέρει ο Meschke.

Ο Meschke, στα έργα του, επιχείρησε να αναμείξει πολιτισμούς, καταργώντας τα γεωγραφικά σύνορα και καταρρίπτοντας τα τείχη που ορθώνονταν ανάμεσα τους. Χρειάστηκε, όπως ομολογεί σε συνέντευξή του, πολύ μελέτη και πολύ μεγάλη προσοχή για να προσεγγίσει άλλους πολιτισμούς και αυτό το έκανε πάντα ύστερα από μακροχρόνιες προσωπικές έρευνες.

Από την ελληνική παράδοση προέρχονται *Η Οδύσσεια* και *Ο Οιδίποδας* (1980) που παρουσίασε στη Στοκχόλμη και σε πολλές πόλεις της Ευρώπης και των Ηνωμένων Πολιτειών. Και εδώ οι κούκλες που χρησιμοποιήθηκαν ήταν διαφορετικών μεγεθών και τύπων. Στην *Οδύσσεια*, ο χώρος της σκηνής ήταν ένας στενός διάδρομος ανάμεσα στους θεατές οι οποίοι κάθονταν αντικριστά. Σ' αυτό τον διάδρομο, που αντιπροσώπευε το ταξίδι του Οδυσσέα, υπήρχε ένα γαλάζιο ύφασμα που κινούσαν χειριστές ντυμένοι στα γαλάζια, για να δημιουργήσουν κύματα. Γαλάζια ρούχα φορούσαν και οι χειριστές μαριονέτας που κρατούσαν μικρές μαριονέτες με ράβδο οι οποίες είχαν πάνω τους έντονα τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας τού κάθε ήρωα.

Μια από τις πλέον σημαντικές παραστάσεις του Meschke στον χώρο της πολιτιστικής προσέγγισης ήταν *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή*. Στο έργο θα χρησιμοποιήσει τεχνικές μπουνράκου τις οποίες γνώρισε στο ταξίδι του στην Οζάκα. Για να επιτύχει το καλύτερο αποτέλεσμα, προσκάλεσε τον μαριονοπαίχτη Minosuke Yoshida ο οποίος πήγε στη Στοκχόλμη και δίδαξε στην ομάδα του Meschke την τέχνη του μπουνράκου. Οι μαριονέτες της παράστασης ήταν περίπου ένα μέτρο, με πρόσωπα κατασκευασμένα από σκληρό πλαστικό, βαμμένο μαύρο και χαρακτηριστικά σχεδιασμένα με άσπρες γραμμές. Οι μορφές τους θύμιζαν τις φιγούρες που διακοσμούν τα ελληνικά αγγεία, «όπου όλα τα μοτίβα πάνω τους είναι μαύρα ή καφέ», σύμφωνα με τον Meschke. Οι κούκλες φορούσαν λευκούς διάφανους χιτώνες και τα πόδια τους ήταν γυμνά. Τις κινούσαν τρεις μαριονετίστες, αλλά χρειάστηκε να προσαρμόσουν την τεχνική μπουνράκου στις ανάγκες της κούκλας που είχαν κατασκευάσει.

Το κείμενο ερμηνευόταν, όπως και στο γιαπωνέζικο θέατρο, από αφηγητές που ήταν καθισμένοι, ακίνητοι, σε μια μεγάλη εξέδρα, μακριά από τα πρόσωπα της δράσης. Ήταν ντυμένοι με λευκά ενδύματα, όπως και οι τρεις μουσικοί που θύμιζαν και αυτοί φιγούρες αγαλμάτων. Αντίθετα, ο χορός αποτελούνταν από πολλά σταθερά αγάλματα, μαύρου χρώματος, που αντιπροσώπευαν τον λαό της Θήβας ο οποίος παρακολουθούσε και αυτός τα γεγονότα απέναντι από το κοινό.

Το έργο γνώρισε πολύ μεγάλη επιτυχία. Ήταν μια συνάντηση δυο διαφορετικών πολιτισμών πάνω στη σκηνή που και οι δυο διέθεταν ιερές και μυθολογικές αξίες. Σε άρθρο του, ο Meschke υποστηρίζει ότι «η μορφή του μπουνράκου αντιστοιχεί στον ελληνικό μύθο χάρη στον τελετουργικό και επίσημο χαρακτήρα του».

Σε μίαν άλλη παράστασή του, ο Meschke προσπάθησε να παρουσιάσει το Ινδικό έπος *Ramayana*, στην ταϊλανδέζικη εκδοχή του, όπως την γνώρισε σε ταξίδι του στην Ταϊλάνδη. Συνεργάστηκε με μουσικούς και χορευτές της χώρας για να δώσει μια παράσταση με την οποία ήθελε να αποδείξει ότι ένας μύθος δεν είναι μια σειρά από ατέλειωτα επεισόδια, υπερβολικές ιστορίες και ονόματα ακατάληπτα, αλλά μια ηθική ιστορία πολύ απλή που αφηγείται με περίσσια φαντασία τη σύγκρουση Καλού και Κακού.

Στα έργα του Meschke, εναλλάσσονται η πολιτική στράτευση με την αναζήτηση των υπαρξιακών ανησυχιών του ατόμου. Οι μεγάλες κοινωνικές αλλαγές της εποχής και η συνειδητοποίηση των προβλημάτων του σύγχρονου ανθρώπου στην κοινωνία τον οδήγησαν σε παραστάσεις με έντονη πολιτική ευαισθησία. Ήδη, το *Ubu Τύραννος* αποτελούσε έναν σχολιασμό για την τυραννία. Το ίδιο και το έργο του Büchner *Ο Θάνατος του Danton*. «Στο μυαλό μας ήταν ο δικός μας τρόπος να συμβάλουμε στις

συζητήσεις για την επανάσταση που εκείνη την χρονιά είχαν φθάσει στα ύψη», ομολογεί ο Meschke. Στο έργο παρουσιάζονται οι δυο τάσεις που διαμορφώθηκαν κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης. Από την μια πλευρά, τού μετριοπαθή Danton, ο οποίος υποστήριζε ότι «πρέπει να σταματήσουμε αυτό το φονικό», και από την άλλη, του εξτρεμιστή Robespierre, ο οποίος πίστευε «ότι ο σκοπός αγιάζει τα μέσα». Τελικά, η σύγκρουση αυτών των δυο ανδρών θα καταλήξει στην καρατόμηση του πρώτου και στην εγκατάσταση της Τρομοκρατίας. Αξίζει να τονίσουμε, ότι Ο *Θάνατος του Danton* ήταν ένα από τα λίγα έργα του Meschke που παίχτηκε μόνο από ηθοποιούς και μάλιστα από τους ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου Σουηδίας.

Ο Meschke δεν θα παύσει να δείχνει στα έργα του την πολιτική του ευαισθησία, με έμμεσο πλην όμως σαφή τρόπο. Το μοναδικό θεατρικό έργο του Pablo Neruda *Δόξα και Θάνατος του Χοακίμ Μουριέτα*, που συνέπεσε με τη δολοφονία του Alliente και την ανάληψη της εξουσίας από τον Pinochet το 1973, θα αποτελέσει μια πραγματική εκδήλωση εναντίον του φασισμού. Το έργο περιγράφει τη μετανάστευση φτωχών Χιλιανών στην Καλιφόρνια τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και την κακοποίηση τους από τους Αμερικανούς. Ο Χοακίμ Μουριέτα ήταν ένας «ληστής» ο οποίος προσπαθούσε να τους προστατεύσει. Στην παράσταση, χρησιμοποιήθηκαν ηθοποιοί και τραγουδιστές. Συμμετείχαν μάλιστα πολλοί Χιλιανοί καλλιτέχνες, πρόσφυγες, που βρέθηκαν στη Σουηδία κατά τη διάρκεια του πραξικοπήματος και πολλών ειδών κούκλες, άλλες πολύ μικρές - που τις χειρίζονταν, πάνω σε τραπέζι, ηθοποιοί που υποδύονταν τους ρόλους - και άλλες ανθρωπίνων διαστάσεων. Για τη σκηνή όπου Αμερικανοί βιάζουν και σκοτώνουν Χιλιανές, ο Meschke κατέφυγε σε ομοιώματα ανθρωπίνων διαστάσεων, χωρίς αρθρώσεις, τη μορφή των οποίων εμπνεύστηκε από πίνακα του Γκόγια.

Πολύ αργότερα, ο πόλεμος στη Σερβία, οι συγκρούσεις στη Βοσνία και η καταστροφή χιλιάδων οικογενειών θα τον οδηγήσουν και πάλι στην παρουσίαση θεμάτων ικανών να ευαισθητοποιήσουν την κοινή γνώμη. Στο έργο του, *Τα παιδιά του Serajevo*, το 1994, τρία παιδιά από τη Σουηδία γνωρίζουν τρία παιδιά που είναι πρόσφυγες από τα Σεράγεβο. Παρά τις διαφορές τους και τη δυσπιστία που νοιώθουν στην αρχή, τα έξη παιδιά καταφέρνουν να επικοινωνήσουν. «Τα παιδιά από το Σεράγεβο διηγούνται τα όσα έζησαν. Τα παιδιά από τη Σουηδία τρομοκρατούνται και νοιώθουν αλληλέγγυα.» Αποφασίζουν λοιπόν να γίνουν αόρατα και να περάσουν *απαρατήρητα τη ζωή τους μέχρι που να μεγαλώσουν και να αποφασίσουν* τα ίδια πώς θα μπορέσουν να αλλάξουν τον κόσμο. Η αισθητική που υιοθετεί ο Meschke για να παρουσιάσει τον πόλεμο, αποφεύγει κάθε μορφής διδασκισμός. Παραθέτει μια σειρά από εικόνες οι οποίες υποβάλλουν με τη δύναμή τους. Θα παρουσιάσει μια σκηνή πάνω στην οποία βρίσκονται σπίτια κατεστραμμένα από βομβαρδισμούς, πυροβολητές ακροβολισμένους μέσα σ' αυτά, έτοιμους να επέμβουν και κατοίκους που κανουν ουρά για να βρουν νερό. Τα πρόσωπα ορισμένων προσώπων είχαν αντικατασταθεί από στόχους σκοποβολής. Δεν υπήρχε κανένα σχόλιο για τον πόλεμο, όμως η εικόνα ήταν εύγλωττη και δεν χρειαζόταν λόγια.

Το 1996, το έργο του *Αποκάλυψη*, αποτελούσε σύνθεση της δουλειάς του ως μαριονετίστα, ένα είδος «καλλιτεχνικής διαθήκης», όπως την ονομάζει, αφού άλλωστε θα είναι και η τελευταία του παράσταση με το Marionetteatren. Η παράσταση ήταν μια μεγάλη δίκη που υποκινούσε ο

Μεφιστοφελής ενάντια στην ανθρωπότητα και στην οποία θα κρινόταν αν ο άνθρωπος άξιζε τον κόπο να χαθεί. Οι δυο αντίπαλοι έπρεπε να στηρίξουν τις κατηγορίες ή την υπεράσπισή τους σε συγκεκριμένα παραδείγματα που έπαιρναν από τα θέματα των έργων του Marionnetteatren. Για την παράσταση ο Meschke επέλεξε βασικές σκηνές από τα προηγούμενα έργα του τις οποίες συνέδεσε με ένα «κείμενο πλαίσιο». Κριτές αυτής της δίκης, όπως αποκαλύπτεται στο τέλος του έργου, ήταν οι ίδιοι οι θεατές.

Η παράσταση περιελάμβανε είκοσι ηθοποιούς και μαριονετίστες από όλα τα μέρη του κόσμου, ξυλοπόδαρους από τη Γαλλία, τεράστιες κινητές κατασκευές, τραγουδιστές και μια πολύ μεγάλη ορχήστρα. Το θέαμα χρησιμοποιούσε, επίσης, όλες τις τεχνικές, γαντόκουκλες, μαριονέτες, κούκλες με ράβδους. Όλες οι παραδοσιακές κούκλες της Ευρώπης ήταν παρούσες: ο Guignol, ο Kasperl, ο Petrouchka, ο Punchinella, ο Punch. Παρόντα, επίσης, ήταν πολλά πρόσωπα των έργων του, μεταξύ άλλων, ο παραμορφωμένος Ubu και η Αντιγόνη σε μπουνράκου. Οι άγγελοι ήταν επαγγελματίες τραγουδιστές και τα τέσσερα άλογα της Αποκάλυψης, ακολουθώντας τα πρότυπα του καρναβαλιού της Βραζιλίας, ήταν τέσσερα μέτρα.

Ο Μεφιστοφελής για να αποδείξει ότι ο άνθρωπος πρέπει να αφανιστεί καλεί τους Ιππότες της Αποκάλυψης, τη δολοφονία του Γκάντι, την έπαρση του Φάουστ. Οι Άγγελοι για να αποδείξουν το αντίθετο, καλούν την Αντιγόνη, την Σεν Τε από τον *Καλό Άνθρωπο του Σε Τσουάν*. Στα ιντερμέδια ο Guignol μαδούσε τον Chirac, τον Πρόεδρο της Γαλλικής Δημοκρατίας, ο Petrouchka έπιπε τον Γιέλτσιν και ο Punch ξεμυάλιζε τη Βασίλισσα Ελισάβετ. Ο Μεφιστοφελής βλέποντας ότι οι Άγγελοι κερδίζουν καταφεύγει σε ίντριγκες. Η παράσταση τελειώνει με την επίθεση των Αγγέλων εναντίον του Διαβόλου, χωρίς όμως νικήτη. Η κόρη του Ίντρα (από το *Ονειρόδραμα* του Strinberg) κατεβαίνει από τον Ουρανό και ρωτά αν αυτό είναι το τέλος. Τότε η Ιστορία της απαντά: « Όχι αυτή είναι η Αρχή».

Το έργο διαρκούσε μια ώρα περίπου και διαδραματιζόταν σε υπαίθριο χώρο. Δεν υπήρχε σκηνή. Οι ηθοποιοί έπαιζαν στους δρόμους, στην πλατεία, εμφανίζονταν στις στέγες των σπιτιών, στα παράθυρα, στις σκάλες. Η παράστασή του δόθηκε στην Ινδία, στην Ελλάδα, στην Ταϊλάνδη και στη Στοκχόλμη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα δείξει ο Meschke για το θέατρο για παιδιά. Επινόησε, μάλιστα, τη Summa Summarum, μια οικογένεια ξωτικών, της οποίας τα μέλη ο παππούς, ο θείος, η θεία, ο Ισπανός εξαδελφος αποτελούν χαρακτηριστικούς τύπους της ζωής, γνωστά πρόσωπα της τηλεόρασης και του θεάματος. Όπως αναφέρει ο ίδιος στο βιβλίο του *Το θέατρο στ' ακροδάκτυλα*, «το να κάνεις θέατρο για παιδιά είναι ένα χάρισμα κι όχι αυτοσκοπός, είναι μια πράξη αγάπης και ευθύνης». Για να κεντρίσει το κριτικό πνεύμα τους, στο τέλος κάθε παράστασης, πραγματοποιούσε διάλογο, επιτυγχάνοντας με τον τρόπο αυτό μια μοναδική αμεσότητα με τα παιδιά. Ο Benjamin του, μάλιστα, δεχόταν κάθε είδους εξομολογήσεις και απαντούσε στις ερωτήσεις τους. Ο Meschke προσπαθούσε να κάνει το κάθε τι που θα υποκινούσε τη δημιουργικότητα και τη φαντασία τους, που θα κέντριζε το ενδιαφέρον τους ή θα προήγε τον χαρακτήρα τους. Τα έργα του επιλέγονταν με κριτήριο τον σεβασμό στον ιδιαίτερο ψυχισμό των παιδιών αλλά και την ικανότητά τους να δέχονται με τη μεγαλύτερη ευκολία το φανταστικό και το μαγικό.

Επίσης, ο Meschke προσπάθησε να «ενσωματώσει όλες τις γενιές σε μια παράσταση», επιλέγοντας έργα από τη διεθνή δραματολογία, ικανά να «δελεάσουν τους ενηλίκους να φέρουν τα παιδιά τους». Ένα τέτοιο έργο ήταν το αριστούργημα του Saint Exupéry *Ο Μικρός Πρίγκιπας* όπου πίσω από την μορφή του παραμυθιού κρύβονται σκέψεις για τη ζωή, τη φιλία, τον σεβασμό της διαφορετικότητας, τον θάνατο.

Οι δραστηριότητες του Meschke επεκτάθηκαν και εκτός Σουηδίας. Έδωσε παραστάσεις σε όλες τις μεγάλες πόλεις της Ευρώπης και της Αμερικής. Επίσης, σκηνοθέτησε θέατρο (*Ονειρόδραμα* του Strindberg) και όπερα (*Το Μεγάλο μακάβριο* του de Ghelderode, *Η Ιρλανδική Παράδοση*) στη Σουηδία και στο εξωτερικό και συμμετείχε σε πολλά συνέδρια. Τα ταξίδια του τον έφεραν στην Ασία και στη Νότιο Αμερική απ' όπου απέκομισε πολιτισμικές εμπειρίες που θα χρησιμοποιήσει στα έργα του. Εντελώς ιδιαίτερός του είναι ο δεσμός του με την Ελλάδα και ιδιαίτερα με την Ύδρα, όπου με τη βοήθεια Ελλήνων κουκλοπαιχτών θα δημιουργήσουν το Φεστιβάλ Μαριονέτας.

YVES JOLY

Ο Γάλλος Yves Joly είναι από τους πρώτους που θα επιχειρήσει την μεταμόρφωση της ποιητικής της κλασικής μαριονέτας. Στο θέατρο που θα δημιουργήσει Les Comédiens des Bois, θα συμμετάσχουν σημαντικοί καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και ο Fernand Léger.

Ο Joly θα ξεκινήσει την καριέρα του σε παρισινό καμπαρέ, όπου θα χρησιμοποιήσει ανθρωπόμορφες μαριονέτες όπως συνηθιζόταν εκείνη την εποχή. Από το 1949, αλλάζει ύφος με τα έργα του *Οι Ομπρέλλες ήλιου και Ομπρέλες βροχής*, *Τα Χέρια μόνο*, *Bristol* τα οποία δημιουργούν επανάσταση στο θέατρο μαριονέτας. Αντί για ανθρωπόμορφες κούκλες χρησιμοποιεί μόνο χέρια, αντικείμενα, φιγούρες από χαρτόνι μονοδιάστατες, για να παρουσιάσει σύντομα σκετς που συχνά δεν έχουν καμία πρωτοτυπία. Η ποιότητα της παράστασής του δεν βασίζεται στο θέμα και στην πλοκή της αλλά στον μεταφορικό τρόπο με τον οποίο διηγείται την ιστορία.

Οι ιστορίες του Yves Joly είναι κλασικές ιστορίες του μίουςικ χωλ, αλλά κάθε φορά παρουσιάζονται και με διαφορετικό τρόπο. Σε πολλά έργα του, ο Joly χρησιμοποιεί τα χέρια, όπως και ο Obraztsov, ως «ρητορικά σχήματα» που αντιπροσωπεύουν το όλο αντί του μέρους. Παρουσιάζει χέρια ντυμένα με πολλά γάντια που αντιπροσωπεύουν φούστες ή φορέματα, κλπ. Με τον τρόπο αυτό «ντυσίματος» επιτυγχάνει κωμικά εφέ, όπως για παράδειγμα το χέρι που κάνει στριπ-τηζ, βγάζοντας διαδοχικά τα διαφορετικά γάντια που το κάλυπταν. Σε άλλα έργα του, χρησιμοποιεί την τεχνική του μαύρου θεάτρου για να δημιουργήσει, με τα χέρια, το μάξιμουμ της ψευδαίσθησης, όπως σε ένα έργο όπου τα χέρια αναπαριστούν τον κόσμο του βυθού.

Αφού χρησιμοποίησε τα χέρια σε πολλά έργα του θα προχωρήσει στο θέατρο αντικειμένων. Δημιουργεί πρόσωπα από διαφορετικά κάθε φορά αντικείμενα στα οποία δίνει ανθρώπινα χαρακτηριστικά και στο τέλος αποκαλύπτει την ύλη από την οποία προέρχονται. Σε ένα έργο του, στο *Τραγωδία χαρτιού*, χρησιμοποίησε φιγούρες επίπεδες από χαρτόνι μπριστόλ. Κάθε μια από αυτές αντιπροσώπευαν και έναν χαρακτηριστικό άνθρωπινο τύπο: τον Εραστή, τον Ευδιάθετο, τον Δύσκολο. Στην πιο δραματική στιγμή του έργου, τα χάρτινα πρόσωπα κόβονταν σε κομματάκια από ψαλίδι και στη

συνέχεια καίγονταν. Οι καταστάσεις που παρουσιάζονται από τα αντικείμενα στο θέατρο του Yves Joly αποτελούν μεταφορά που αφορά τον άνθρωπο και τον κόσμο του. Έτσι η σύγκριση της μοίρας του χαρτιού με τη μοίρα του ανθρώπου δημιουργεί στο κοινό συγκίνηση.

Σε άλλα έργα του Joly εμφανίζονται στη σκηνή ομπρέλες όλων των χρωμάτων και σχεδίων από διαφορετικά υλικά, μιμούμενες πρόσωπα ή δημιουργώντας σύνθετες κατασκευές, όπως μια άμαξα. Και σε αυτά τα έργα η υπόθεση είναι κοινότοπη. Ένας νεαρός συναντά μια νεαρή κοπέλα. Ευτυχισμένοι, μπαίνουν σε ένα καμπαρέ και παρακολουθούν french can -can από ομπρέλες. Τους παρακολουθούν συνεχώς δυο αστυνομικοί, δυο γκρίζες ομπρέλες, που έχουν προσλάβει οι γονείς της κοπέλας για να την προστατεύουν. Το έργο τελειώνει με τη γαμήλια πομπή της οποίας ηγείται η άμαξα από ομπρέλες.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η προσωποποίηση αντικειμένων ήταν συχνή στους μύθους και στις λαϊκές παραδόσεις. Στο θέατρο μαριονέτας, ο Joly θα είναι όμως ο πρώτος ο οποίος θα καταρρίψει το ταμπού της πιστής απεικόνισης χρησιμοποιώντας αντικείμενα στη θέση προσώπων. Χάρη στην επέμβαση του Γάλλου καλλιτέχνη, το αντικείμενο αποκτά μια κινητικότητα και μια εκφραστικότητα μοναδική. Η άψυχη ύλη αποκτά ποιητική αξία, γίνεται σύμβολο της ανθρώπινης ζωής.

PHILIPPE GENTY

Ο Philippe Genty θεωρείται ένα από τα μεγάλα ονόματα στον χώρο της μαριονέτας χάρη στα πρωτοποριακά θεάματά του. Γεννήθηκε στη Γαλλία το 1938. Μετά από μια δύσκολη παιδική και εφηβική ηλικία, ακολούθησε σπουδές γραφιστικής στο Κολέγιο Εφαρμοσμένων Τεχνών στη Βιομηχανία και στη συνέχεια, από το 1961 έως το 1966, πραγματοποίησε ένα ταξίδι για τη μελέτη της μαριονέτας σε όλον τον κόσμο υπό την αιγίδα της UNESCO. Χάρη στον μοναδικό αυτό «γύρο του κόσμου» σε 47 χώρες και 4 ηπείρους, ο Genty ανακάλυψε τις διαφορετικές τεχνικές μαριονέτας και απέκτησε μια μοναδική ικανότητα να τις χειρίζεται. Όπως θα αποκαλύψει σε συνέντευξή του το ταξίδι αυτό και τα τοπία που θα διασχίσει θα αφήσουν ανεξίτηλα ίχνη στα έργα του.

Το 1968, μαζί με τη Mary Underwood, δημιούργησε δικό του θίασο με τον οποίο άρχισε να δίνει παραστάσεις και να κάνει περιοδείες στη Γαλλία και στο εξωτερικό. Τα πρώτα έργα του εμπνέονταν από τον κόσμο του μίουζικ χώλ, είδος ιδιαίτερα απαιτητικό, διότι οι συγγραφείς πρέπει να εφευρίσκουν συνεχώς νέες φόρμες και θέματα για να μην κουράζεται το κοινό. Στην αρχή, ο Philippe Genty χρησιμοποίησε κλασικές μαριονέτες με ανθρώπινη μορφή. Η μεγαλύτερή του επιτυχία, εκείνη την εποχή, ήταν ο *Πιερότος* που θα αποτελέσει σημείο αναφοράς του έργου του. Ο πρωταγωνιστής του, μια μελαγχολική μαριονέτα Πιερότου, ανακαλύπτει τον χειριστή της, ύστερα τα νήματα που την κινούν και προσπαθώντας να αποδεσμευθεί, τα τραβά και τα σπάει ένα-ένα, με αποτέλεσμα να καταρρεύσει στο πάτωμα. Η παράσταση αυτή δημιουργούσε μεγάλη συγκίνηση καθώς «μετέφερε» με συμβολικό τρόπο τη σύγκρουση του Πιερότου με τον «χειριστή» του και τις ολέθριες επιπτώσεις της.

Εκείνη την εποχή, ο Genty θα χρησιμοποιήσει συχνά ζώα για να δημιουργήσει αλληγορικές παραστάσεις των οποίων χειριζόταν τα θέματα με εξαιρετικό χιούμορ. Τα έργα του ήταν σχεδόν βουβά, αποτελούμενα από σκετς διαφορετικών τόνων, ρυθμών, τεχνικών, με μαριονέτες, γαντόκουκλες, μαρότες, μαύρο θέατρο. Στο σύντομο σκετς οι *Στρουθοκάμηλοι* που παρουσίασε στο Casino de Paris, ένα κοπάδι στρουθοκαμήλων στροβιλιζόταν κάτω από τους ήχους μουσικής του Τσαϊκόφσκι. Μία από αυτές χάνει την κυλόττα της και οι άλλες την κοιτάζουν έκπληκτες καθώς γεννά ένα τετράγωνο αυγό. Οι στρουθοκάμηλοι σε αυτό το ιδιαίτερο «θέατρο εν θεάτρω», αντιπροσώπευαν τις αντιδράσεις των θεατών οι οποίοι παρακολουθούσαν, και αυτοί, έκπληκτοι το θέαμα. Ακόμα και σήμερα, είναι πολύ δύσκολο να κατατάξει κανείς αυτά τα έργα σε ένα συγκεκριμένο είδος αφού περιλαμβάνουν μουσική, κίνηση, ακροβατικά, παντομίμα μαριονέτες, ηθοποιούς, αντικείμενα.

Μετά τα πρώτα έργα του, ο Genty αφιερώνεται σε πειραματισμούς που καταλήγουν στη δημιουργία μορφών μεγάλης πλαστικής ομορφιάς. Σε αυτή τη φάση της καριέρας του θα χρησιμοποιήσει διαφορετικών ειδών υλικά και αντικείμενα στα οποία δίνει ζωή. Στο *Μη με ξεχνάς*, το *Σούρουπο* (*Twilight*) και στο *Στρογγυλό όπως ο κύβος*, χρησιμοποιεί ύφασμα με το οποίο οι ηθοποιοί που κρύβονται μέσα του δημιουργούν διαφορετικές μορφές. Το ύφασμα μεταμορφώνεται σε πρόσωπο και παίρνει τα πλέον διαφορετικά και παράλογα σχήματα, πολλές φορές μάλιστα φθάνει στο σημείο να καλύπτει όλη τη σκηνή. Ο φωτισμός ο οποίος προέρχεται μέσα από το ύφασμα, δημιουργεί εντυπωσιακές και μυστηριώδεις εικόνες που έχουν ενδιαφέρουσες δυνατότητες ερμηνείας. Στο *Σούρουπο* οι μεταμορφώσεις του υφάσματος δημιουργούν διαφορετικά πρόσωπα, δικάφαλα ή τρικέφαλα, τα οποία χορεύουν ενώ, συγχρόνως, αλλάζουν συνεχώς μορφή. Η ζωή της ύλης σε συνδυασμό με τον φωτισμό, τον χορό ή την κίνηση των ηθοποιών αποτελεί ένα από τα πλέον δημοφιλή θέματα του θεάτρου του. Χαρακτηριστικό, επίσης, των θεαμάτων του είναι, ότι τα πρόσωπά του σπάνια μπαίνουν από τα πλάγια, αλλά αναδύονται από τη σκηνή «τον χώρο του υποσυνείδητου», μεταμορφώνονται, χάνονται, επανεμφανίζονται, όπως ακριβώς συμβαίνει και στα όνειρα, αναφέρει ο Philippe Genty:

Σημαντικό ρόλο στην ονειρική ατμόσφαιρα που επικρατεί στα έργα του Genty παίζει ο φωτισμός. Χάρη στις εξεζητημένες πηγές φωτός που χρησιμοποιεί, ο χώρος, οι μορφές και τα αντικείμενα των έργων του μεταβάλλονται συνεχώς, με αποτέλεσμα να μην έχει ανάγκη από σκηνικά. Σε αυτό το σημείο, ο Genty αναγνωρίζει την επιρροή του Αμερικανού Bob Wilson. Μέσα από το φως τα πρόσωπά του μεταμορφώνονται, «διαλύονται», σβύνουν και επανεμφανίζονται μπροστά στα μάτια των θεατών «σαν (...) να ξεπροβάλουν μέσα από την ίδια τη φαντασία τους (...)» Το φως είναι αναγκαίο, σύμφωνα πάντα με τον Genty, για να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση και η ατμόσφαιρα ονείρου που υπάρχει στα έργα του.

Με την πάροδο του χρόνου, ο θίασος Philippe Genty γίνεται γνωστός σε όλο τον κόσμο. Οι παραστάσεις του αποτελούνται πάντα από μια διαδοχή μικρών σκετς, βουβών, άλλοτε κωμικών και άλλοτε συγκινητικών. Η έλλειψη λόγου στα έργα, όπως εξηγεί ο Genty, δεν οφείλεται στο γεγονός ότι απευθύνονται συχνά σε διεθνές κοινό, αλλά γιατί ο λόγος δεν είναι πάντα ικανός να εκφράσει την πολυπλοκότητα των συναισθηματικών αντιδράσεων. Σε κάθε θέαμα του θιάσου, ανάλογα με τις ανάγκες, προσθέτουν νέες

δημιουργίες, αφαιρούν ή μεταβάλλουν τα προϋπάρχοντα σκετς, προσθέτουν ή αφαιρούν μαριονέτες. Τα έργα γράφονται από τον Philippe Genty σε συνεργασία με τη σύντροφό του και χορογράφο των παραστάσεων Mary Underwood. Στην ομάδα συμμετέχουν τέσσερα ακόμα άτομα και ένας διευθυντής σκηνης. Η μορφή των παραστάσεων που παρουσιάζει ο θίασος Genty βασίζεται σε συνεχή προσπάθεια εκμετάλλευσης όλων των μέσων που διαθέτει το θέατρο μαριονέτας και οι τεχνικές που χρησιμοποιεί είναι ποικίλες. Η δημιουργία κάθε παράστασης είναι μια πολύχρονη και επίπονη διαδικασία που διαρκεί πολλούς μήνες, σύμφωνα με τον δημιουργό της ομάδας: «Αρχίζουμε να γράφουμε ένα σενάριο, σχεδιάζουμε τις φόρμες που θέλουμε να ζωντανέψουμε, το συζητάμε, κάποιες τις αφαιρούμε, επιλέγουμε. Όλα τα υλικά γίνονται από την ομάδα μας. Είναι πολύ σημαντικό γιατί όταν δημιουργείς μια μορφή σε παρασύρει με τη δικιά της γλώσσα. Συχνά μας υποχρεώνει να αλλάξουμε το αρχικό σενάριο. Πρέπει να αφήσουμε να μιλήσουν οι φόρμες και να τις ακούσουμε. Η τύχη κάποιες φορές παίζει σημαντικό ρόλο. Η κατασκευή είναι συλλογική, όπως και η σκηνοθεσία, καθώς ο καθένας από μας προτείνει ιδέες για τις κούκλες που έχει αναλάβει να χειριστεί. (...) Όταν υπάρχουν διαφορές, επεμβαίνω τελευταίος.» Ο τρόπος δημιουργίας των θεαμάτων βασίζεται σε συνεχείς πειραματισμούς, γεγονός που τους υποχρεώνει να εγκαταλείπουν συχνά ένα μεγάλο μέρος των προσχεδιασμών τους, αλλά και κάποιες ολοκληρωμένες σχεδόν παραστάσεις όταν δεν τους ικανοποιεί το αποτέλεσμα. « Αυτή είναι η τύχη, υποθέτω, όλων των πειραματισμών, είτε είναι επιστημονικές, βιομηχανικές ή καλλιτεχνικές», υποστηρίζει ο Genty .

Τα έργα συνήθως παίζονται σε διεθνείς περιοδείες και οι παραστάσεις τους διαρκούν πολλά χρόνια. Κάποια από αυτά, όπως το *Dérives* και το *Désirs Parade*, ξεπέρασαν τις 1000 παραστάσεις. Η αποδοχή τους, τόσο στη Γαλλία όσο και στο εξωτερικό, είναι πολύ μεγάλη. Το 1990, μάλιστα, η ομάδα θα πάρει το Βραβείο Χορού των κριτικών στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου και το βραβείο Lawrence Olivier στο Λονδίνο.

Ο Genty πιστεύει ότι ο υλικός κόσμος και ο κόσμος των αντικειμένων αποτελούν για τον καλλιτέχνη πηγή έμπνευσης, το ίδιο πλούσια με τη φύση. Ακόμα και ένα απλό ύφασμα μπορεί να τον οδηγήσει στις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις. «Η εργασία μας με βάση τα υλικά (τη λέξη υλικό πρέπει να την πάρουμε με μια πολύ ευρεία έννοια) αποτελεί μια συνεχή πηγή ανακαλύψεων και ανανεώσεων, αλλά και δυσκολιών, γιατί η ύλη έχει την τελευταία λέξη καμιά φορά μάλιστα σε αντίθεση με την πρόοδο του σεναρίου. Κάθε όγκος μεταφέρει μια δυναμική που του ανήκει και που διαφέρει ανάλογα με τη φύση του υλικού», υποστηρίζει. Με τη βοήθεια «της ύλης», ο Genty δημιουργεί εικόνες που απευθύνονται πολύ περισσότερο στο υποσυνείδητο του θεατή. Ανάμεσά τους δεν υπάρχει λογική διαδοχή ούτε καν ιδιαίτερος δεσμός. Πολλές από αυτές λειτουργούν συνειρμικά με αποτέλεσμα οι παραστάσεις του Genty να χαρακτηρίζονται, συχνά, σουρεαλιστικές. Παρ' όλα αυτά βασικό θέμα τους παραμένει το υπαρξιακό πρόβλημα, κάτι που γίνεται ορατό στο κοινό μόνο μέσα από τη διαλεκτική μαριονέτας-ανθρώπου. Στα έργα του, τα θέματά του επικεντρώνονται στις εσωτερικές συγκρούσεις των ανθρώπων με τις παρορμήσεις τους, τα ένστικτά τους, «τους εσωτερικούς τους δαίμονες», όπως τα ονομάζει και που υλοποιεί στη σκηνή με τη βοήθεια υλικών, αντικειμένων και κινούμενων μορφών. Όπως αναφέρει, συχνά σε συνεντεύξεις του, επηρεάστηκε από τους μεγάλους ψυχολόγους της εποχής

μας τους Freud, Jung, Bettelheim, Mélanie Klein, Lacan, Grodeck, Reich: «Η πρώτη μου αναζήτηση, είναι το ασυνείδητο. Είναι σαν να ανοίγω μια πόρτα στο ασυνείδητο, στη φαντασία του θεατή. Πώς να περάσει από την αφηγηματική λογική, στη λογική των συνειρμών». Από το έργο του Bettelheim για αυτιστικούς «*Το άδειο φρούριο*» προέρχεται το *Μη με λησμόνει* (*Ne m' oublie pas*) όπου ένα κοριτσάκι απολιθώνει όλους όσους την πλησιάζουν.

Ο Genty αφήνει τη δυνατότητα στον θεατή να προεκτείνει μόνος του τις εικόνες που προτείνει. Δεν τον παγιδεύει στον συνειθισμένο παθητικό ρόλο του, αλλά τον αναγκάζει να παρακολουθεί μια διαδοχή αιγιμάτων που του ζητούν να δώσει τις δικιές του προσωπικές λύσεις ανάλογα με τα βιώματά του και τη συναισθηματική του κατάσταση. Στα πιο πετυχημένα έργα του, το *Sigmund Follies*, το 1983 και το *Dérives* (*Παρεκκλίσεις*), το 1989, η σκηνή γίνεται χώρος οραμάτων. Και στα δυο έργα υπάρχει χιούμορ πίσω από το οποίο κρύβεται αναμφίβολα το ιδεολογικό του πιστεύω: «Αυτό που με παθιάζει είναι το θέμα του ανθρώπου που βρίσκεται σε διαμάχη με τον εαυτόν του, αλλά και η σχέση του με τα άψυχα αντικείμενα.» Στη συνομιλία του με την Carolyn Carlson, αναφέρει ότι τα «αντικείμενα και τα υλικά του επιτρέπουν να δημιουργεί φυσικά εμπόδια στα οποία θα συγκρουσθούν οι ηθοποιοί. Αυτή η φυσική σύγκρουση είναι συχνά μια μεταφορά των ψυχολογικών συγκρούσεων χωρίς να υπάρχει λόγος, συχνά, εγκεφαλικός και ανιαρός.»

Τα έργα δεν έχουν συγκεκριμένη δομή, αλλά εικόνες από όνειρα και αναμνήσεις. Για παράδειγμα, στο *Dérives* (*Παρεκκλίσεις*), ένας ηθοποιός με αδιάβροχο και καπέλο, αναζητώντας την ταυτότητά του, πολλαπλασιάζεται καθώς περιστρέφεται: γίνεται διπλός, ύστερα τριπλός. Με τον τρόπο αυτό, ο Genty δεν επιζητεί απλά σκηνικά εφέ, αλλά προβάλλει τα ερωτηματικά που ο άνθρωπος έχει για τον εαυτό του. Επιπλέον, από τη μέση και κάτω το σώμα της ηρωίδας του έργου ήταν εγκλωβισμένο σε ένα είδος πλαστικής κούκλας, άκαμπτης, που επηρέαζε την κίνησή της και την έκανε να κινείται ως αυτόματο. Έτσι, ο Genty απομακρύνθηκε από τον ρεαλισμό και έδωσε στο έργο του πολλαπλές αναγνώσεις. Αυτό τονίζει, άλλωστε, σε συνέντευξή του με τη χορεύτρια Carolyn Carlson: «η εικόνα επιτρέπει να συμπυκνώνεις πολλές έννοιες συγχρόνως και αφήνει στον θεατή τη δυνατότητα να τις επεκτείνει με την δική του φαντασία.»

Ενώ στα πρώτα έργα του, οι μαριονέτες και τα αντικείμενα είχαν πρωτεύοντα ρόλο, με την πάροδο του χρόνου, οι ηθοποιοί και οι χορευτές συμμετέχουν όλο και περισσότερο στην παράσταση, με αποτέλεσμα να βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο ενδιαφέροντος με τα αντικείμενα και την ύλη. Ανάμεσα στον ηθοποιό και τα άψυχα αντικείμενα που χρησιμοποιεί σχηματίζεται ένας ιδιαίτερος δεσμός. Συχνά, μάλιστα, τα αντικείμενα μοιάζουν να παίρνουν ζωή και να αποκτούν αυτονομία, να γίνονται απειλητικά για τον ηθοποιό. Στο *Désirs Parade* (*Επιθυμίες Παρέλαση*), η παράσταση αρχίζει με το φως να κινείται πάνω σε ένα πακέτο που έχει μέγεθος κουτιού παπουτσιών. Μια ηθοποιός, γυμνή, μπαίνει στη σκηνή. Ξετυλίγει το χαρτί περιτυλίγματος, ανοίγει το πακέτο, ψάχνει μέσα. Ξαφνικά, το χαρτί την περιτυλίγει, την καταπίνει και μετά από λίγο το πακέτο ξαναπαίρνει το αρχικό του σχήμα. Το κοινό έκπληκτο, βλέποντας αυτή την εικόνα, τοποθετεί τον εαυτό του στη θέση της χορεύτριας που καταβροχθίζεται από το πακέτο και προσπαθεί με τη φαντασία του να ερμηνεύσει αυτό που έχει συμβεί.

Την ίδια έκπληξη προκαλεί και το *Ακίνητος Ταξιδιώτης*, όπου μια ομάδα από επτά άτομα βρίσκονται όρθια σε μια έρημο. Ένα από αυτά καταρρέει και

τότε τα άλλα το τυλίγουν σε χονδρό χαρτί. Στη συνέχεια, ένα-ένα θα πέσουν και θα τυλιχθούν με τον ίδιο τρόπο από όσους απομένουν, ακολουθώντας το ίδιο ταφικό τελετουργικό. Παρ' όλα αυτά, τα πρόσωπα που παραμένουν στη σκηνή είναι πάντα επτά, παράλληλα με τα σώματα που είναι τυλιγμένα στο χαρτί. Η θεατρική ψευδαίσθηση στο έργο αυτό, όπως αναφέρει ο Genty, μας κάνει να μετακινούμεθα σε μια σειρά από απύθμενα βάθη που συνδυάζονται με τη μνήμη, με το άψυχο σώμα, με την αντίστροφη μέτρηση του χρόνου, με το βλέμμα που απευθύνουμε στο ίδιο το τέλος μας.

Τα τελευταία έργα του Philippe Genty είναι περισσότερο αφηρημένα, ελάχιστα ανεκδοτικά. Θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε οπτικές εικόνες. Η μοναδική πλαστική ομορφιά τους εγγράφει τη μαριονέτα σε έναν κόσμο ανάλαφρο, κινούμενο, ένα χώρο που φέρνει τη σφραγίδα του σύγχρονου χορού. Τα έργα του εξακολουθούν να βασίζονται σε μια συνειρμική διαδοχή σκηνών και δεν ακολουθούν γραμμική αφήγηση, ούτε την ψυχολογική εξέλιξη των κλασικών θεατρικών προσώπων. Παρ' όλα αυτά, προσπαθεί να διατηρήσει το χιούμορ και μια διασκεδαστική πλευρά για να μην αποκοπεί από το πλατύ κοινό.

Η τέχνη του Genty, είναι η τέχνη του εφήμερου, της ρευστότητας, της ποίησης. Αναφερόμενος στο έργο του, γράφει: «... προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε κινητές εικόνες κάτι που θα μπορούσε να συγκριθεί με το μπαλέτο, ανάμεσα σε μουσική και σε θέατρο. Οι παραστάσεις μας έχουν ονειρική δομή συνειρμικές εικόνες, οι οποίες από συνειρμό σε συνειρμό μεταμορφώνονται συνεχώς. Αποδίδουμε μεγάλη σημασία σε αυτή την μαγεία της εικόνας με την οποία προσπαθούμε να αγγίξουμε τον θεατή στην καρδιά των φαντασιώσεών του».

MASSIMO SCHUSTER και ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΗΙΝΟ ΤΟΞΟ

Ο Ιταλικής καταγωγής Massimo Schuster έκανε τα πρώτα του βήματα στον χώρο του θεάτρου στη Σχολή Δραματικής Τέχνης του Piccolo Teatro του Μιλάνου. Σε ηλικία 19 ετών, εργάστηκε στο θέατρο Bread and Puppet του Peter Schumann, το οποίο έκανε εκείνη την εποχή περιοδεία στην Ευρώπη, και του οποίου υιοθέτησε την αντισυμβατική στάση. Το 1975, ίδρυσε στη Μασσαλία, τον θίασο Το Γήινο Τόξο και με αυτό ξεκίνησε μια μοναδική καριέρα με έργα που τα πρώτα χρόνια φέρνουν την επίδραση του Bread and Puppet του Peter Schumann.

Η πρώτη του εμφάνιση σε πλατύ κοινό έγινε στο Φεστιβάλ της Charleville, το 1983, με το έργο *Θησέας και Μινώταυρος*, μια χιουμοριστική παραλλαγή του μύθου. Το μυθικό στοιχείο και το χιούμορ θα παραμείνουν τα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του, ακόμα και όταν πρόκειται για τραγωδίες, όπως το *Mac Beth*, (1984) μια πολύ προσωπική προσαρμογή του έργου του Shakespeare. Στο *Mac Beth*, ο Schuster χρησιμοποίησε μαριονέτες μεγάλου μεγέθους, με δυσανάλογα μεγάλα κεφάλια, έντονα χαρακτηριστικά και ρούχα τα οποία παρόλο που διέθεταν κάποια μεσαιωνικά στοιχεία, δεν επέτρεπαν να τοποθετηθεί το έργο σε συγκεκριμένη εποχή. Τα δυο αυτά έργα αποτελούν σταθμό στην καριέρα του, γιατί απομακρύνονται από την επιρροή του Bread and Puppet και φέρνουν πλέον την προσωπική σφραγίδα του κατασκευαστή και εμπυχωτή τους,

Στο θέατρό του, ο Schuster κάνει τα πάντα μόνος στη σκηνή. Αφηγείται, μιμείται από δέκα έως και είκοσι φωνές, τραγουδά, χειρίζεται αντικείμενα και μαριονέτες με μοναδική ζωντάνια, σε ένα one man show, γεγονός που τον καθιστά έναν από τους μεγαλύτερους σολίστες μαριονέτας στον κόσμο. Θέματα των παραστάσεών του είναι κυρίως μύθοι από την παγκόσμια πολιτιστική κληρονομία, τους οποίους επεξεργάζεται συνήθως ο ίδιος, αν και δεν διστάζει να καταφύγει και σε συγγραφείς: όπως οι Antony Burgess, Jean-Pierre Carasso, Francesco Nicolini...

Από την αρχή της καριέρας του, ο Schuster αναζήτησε, επίσης, συνεργασία με μεγάλους ζωγράφους και ειδικότερα με τον Ιταλό Enrico Baj, τον Ισπανό Joan Baixas και τους Γάλλους Hervé και Richard Di Rosa. Η συνεργασία αυτή αποτελεί σημαντικό σταθμό στην ιστορία της μαριονέτας διότι η συμμετοχή των εικαστικών καλλιτεχνών συνετέλεσε στο να απομακρυνθεί το θέατρο αυτό από τον ρεαλισμό και να μεταβληθεί σε πραγματικό έργο τέχνης.

Ο Massimo Schuster ανήκει στο Κολέγιο Παταφυσικής όπως και ο Baj του οποίου η ζωγραφική είναι πολύ κοντά στον κόσμο του θεάτρου. Αποτέλεσμα της πρώτης συνεργασίας τους, το 1984, ήταν το *Ubu Τύραννος* του Alfred Jarry, εφευρέτη της Παταφυσικής. Ο Baj αποφάσισε να κατασκευάσει περίπου σαράντα μαριονέτες, με βάση πολύχρωμα κομμάτια μεκανό - γρανάζια, σιδερένια ελάσματα, σύρματα - σε συνδυασμούς εντελώς μηχανικούς. Οι μορφές του έμοιαζαν με τοτέμ και δημιουργούσαν μια ατμόσφαιρα επική και γκροτέσκα συγχρόνως. Εκτός από τα πρόσωπα του έργου, με τον ίδιο τρόπο, κατασκεύασε περίπου τριάντα αντικείμενα για τις ανάγκες του θεάματος, όπως για παράδειγμα το άλογο του Ubu, το πλοίο του αλλά και τα αντικείμενα βασανιστηρίων που αναφέρονται στο έργο του Alfred Jarry.

Η παράσταση βασιζόταν στο παραλήρημα εξουσίας που χαρακτηρίζει τον Ubu και στην ιδέα του «μεγάλου μηχανισμού» η οποία προτείνεται από τον Ιαν Κοττ στο έργο του *Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας*: «Στο καθένα από τα ιστορικά δράματα, ο νόμιμος ηγεμόνας σέρνει πίσω του μια μακριά αλυσίδα από εγκλήματα. (...) Αλλά κάθε βήμα προς την εξουσία εξακολουθεί να συνοδεύεται από φόνους, βία και προδοσία. Κι έτσι όταν ένας νέος πρίγκιπας βρίσκεται πια κοντά στο θρόνο, σέρνει πίσω του μια αλυσίδα από εγκλήματα, μακριά όσο και η αλυσίδα του νόμιμου ηγεμόνα.»

Μετά από τον *Ubu Τύραννο*, ακολούθησε μια διασκευή της *Ιλιάδας* με τίτλο ο *Μεγάλος Πολεμιστής*. Ο Baj δημιούργησε μια τριανταριά μαριονέτες από ακατέργαστα ξύλα που ήταν κομμένα σε γεωμετρικά σχήματα και συνδυασμένα μεταξύ τους σε ασύμμετρες φιγούρες, με ελάχιστο χρώμα, που έμοιαζαν με αφρικάνικα αγάλματα, ανάλογα με την αισθητική που επικρατούσε εκείνη την εποχή στο έργο του Baj. Τα πρόσωπά τους ήταν από πηλό με στυλιζαρισμένα χαρακτηριστικά από διαφορετικά υλικά, με ρωγμές που υπαινίσσονταν τις ρυτίδες και τις κακουχίες των μυθικών ηρώων. Με τον κατάλληλο συνδυασμό των κομματιών ξύλου δημιουργούσε, άλλωστε, διαφορετικές φυσιογνωμίες, σοβαρές, νεανικές, ηρωικές, γεροντικές που αποτελούσαν αρχέτυπες μορφές ηρώων και θεών. Σε συνέντευξή του για την παράσταση του έργου, ο Baj ομολογεί «... όταν ο Schuster πιάνει στα χέρια του, αυτούς τους κακόμοιρους του Αχαιούς, τους κάνει να σου μιλούν, να υποφέρουν, να χαίρονται και να κλαίνε, αυτά τα μικρά κομματάκια από ξύλο, που είναι φτιαγμένα για να τα αγαπάς.»

Για μίαν άλλη παράσταση, το *Μπλε-Λευκο-Κόκκινο και Μαύρο* που παρουσιάστηκε το 1989 υπό μορφή όπερας στη Σκάλα του Μιλάνο - σε μουσική του Lorenzo Ferrero - με την ευκαιρία των διακοσίων χρόνων της Γαλλικής Επανάστασης, ο Baj βοηθούμενος από τον γιο του Andréa δημιούργησε εκατοντάδες κούκλες από κουρέλια, σιρίτια, κρόσσια, κορδέλες και κουμπιά σε πάρα πολύ έντονα χρώματα, που κατέληγαν σε πόδια από ελατήρια. Κινούμενες με ιδιαίτερη επιδεξιότητα από τον Schuster, χάρη στα ελατήρια αυτά, οι κούκλες του πραγματοποιούσαν κινήσεις και μεγάλα πετάγματα. Όπως συμβαίνει και στα υπόλοιπα έργα του, η αισθητική που υιοθετεί για τις κούκλες του, αντικατοπτρίζει και τις ιδεολογικές του θέσεις. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπιζε τα ιστορικά γεγονότα ήταν μάλλον κριτικός, ενώ οι κούκλες του διέθεταν χιούμορ και ειρωνία.

Ο Schuster και ο θίασος του Το Γήινο Τόξο συνεργάστηκε με τους αδελφούς Di Rossa, το 1993, για το *Ένα Καπέλο με ψάθα Ιταλίας* του Labiche. Οι μαριονέτες του Di Rossa παρουσιάζονταν από τους ηθοποιούς στο κοινό. Είχαν σιλουέτες επίπεδες, καλοσχεδιασμένες με ενδιαφέροντες συνδυασμούς χρωμάτων που έδιναν την εντύπωση ότι προέρχονταν από κινούμενα σχέδια. Τα πόδια τους κατέληγαν σε ρόδες και τα πρόσωπα τους είχαν χαρακτηριστικά παραμορφωμένα, με αποτέλεσμα να μοιάζουν με τέρατα.

Το 1997, ο Schuster θα παρουσιάσει με 100 περίπου χάρτινες φιγούρες τους *Τρεις Σωματοφύλακες* του Αλεξάνδρου Δουμά - ένα από τα αγαπημένα του βιβλία- σε δική του προσαρμογή. Για την παράσταση του έργου, δημιούργησε μια πλατφόρμα ημικυκλική πίσω από την οποία έπαιζε, όρθιος, μπροστά στο κοινό. Ακριβώς πίσω του, υπήρχε μια μαύρη κουρτίνα, όπου βρισκόταν ο βοηθός του, που του έδινε τις μαριονέτες. Η δραματουργική προσέγγιση του μυθιστορήματος προέβαλλε τη γενναιοδωρία και τα ευγενικά αισθήματα των Σωματοφυλάκων και υπογράμμισε το ενδιαφέρον τους να σώσουν την τιμή όχι τόσο της Βασίλισσας, αλλά της γυναίκας. Τα πρόσωπα του Richelieu, του Rochefort και του Louis XIII είχαν διατηρήσει τον απεχθή χαρακτήρα τους, ενώ η παράσταση έδινε έμφαση στο κωμικό στοιχείο των καταστάσεων που επικρατούν στα ιπποτικά μυθιστορήματα. Κατά διαστήματα, ο Schuster διέκοπτε τους διαλόγους τους και σχολίαζε τα γεγονότα και τους χαρακτήρες των προσώπων του. Σε ορισμένες, μάλιστα, περιπτώσεις αναφερόταν σε γεγονότα της επικαιρότητας, ανεξάρτητα από το έργο, που προκαλούσαν το γέλιο και δημιουργούσαν σχέση οικειότητας με τους θεατές.

Μία από τις τελευταίες δημιουργίες του (2001) είναι το *Ronceanvaux*, το οποίο αναφέρεται στις περιπέτειες του Ρολάνδου και των άλλων αυλικών του Charlemagne μέχρι την ήττα τους από τους Σαρακηνούς και την τελική πτώση τους στο Ronceanvaux. Για τις ανάγκες του έργου, ο Enrico Baj κατασκεύασε κούκλες κυβιστικές από σανίδες πάνω στις οποίες είχε κολλήσει κλωστές, κουμπιά, κομμάτια σίδηρο για να δημιουργήσει τα χαρακτηριστικά τους. Με μοναδική δεξιότητα και πάθος, ο Schuster χειριζόταν συγχρόνως πολλές από τις μαριονέτες του οι οποίες κατά τη διάρκεια των μαχών που διαμελίζονταν η έχαναν τα κεφάλια τους.

Από την αρχή της καριέρας του, ο Schuster περιόδευε σε όλη τη Γαλλία και ανά τον κόσμο όπου συμμετείχε σε διεθνή φεστιβάλ. Συγχρόνως, διδάσκει σε μεγάλα ιδρύματα, όμως στο Insitut International de la Marionette και δίνει διαλέξεις σε σεμινάρια. Αναγνώριση για τη προσφορά του στον κόσμο της

μαριονέτας αποτελεί το γεγονός ότι εξελέγει πρόεδρος, το 2004, για μια τετραετία της διεθνούς οργάνωσης UNIMA.

Το θέατρο του Schuster απευθύνεται σε κοινό ενηλίκων. Στο Μανιφέστο του με τίτλο *η Χαοτική Μαριονέτα*, γράφει. « Το να αγαπούν τα παιδιά τη μαριονέτα είναι πολύ καλό. Αυτό δεν σημαίνει, όμως, ότι η μαριονέτα πρέπει να αγαπά και τα παιδιά». Πράγματι, τα έργα του Schuster διαθέτουν καυστικό χιούμορ και μια έντονη κριτική διάθεση. Πίσω από την καρικατουριστική μορφή της μαριονέτας του κρύβεται μια οξυδερκής ματιά για τη σύγχρονη κοινωνία και τον τρόπο σκέψης του σύγχρονου ανθρώπου.

HENK BOERWINKEL και TO FIGURENTHEATER TRIANGEL

Ο Henk Boerwinkel και η γυναίκα του Ans δημιούργησαν το 1963 το Figurentheater Triangel ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και πρωτότυπα θέατρα μαριονέτας. Σε συνέντευξή του, ο Henk Boerwinkel διηγείται τις συνθήκες δημιουργίας του θεάτρου του: «Από παιδί κατασκεύαζα μαριονέτες. Είχα γοητευθεί από τις κούκλες ενός μαριονετίστα της γειτονιάς (...). Αργότερα, όταν μεγάλωσα, τον συνάντησα και έγινα για λίγο βοηθός του. Το 1963, παντρεύτηκα την Ans. Εκείνη την εποχή, για να ζήσω, ζωγράφιζα τσίγκινα κουτιά, τρεις μέρες την εβδομάδα (είχα σπουδάσει γραφιστική). Τον υπόλοιπο χρόνο μου κατασκεύαζα κούκλες σε επίπεδο ημι-επαγγελματικό. (...). Εγκατασταθήκαμε με την Ans στο Merpel, μια μικρή πόλη 20.000 κατοίκων, και από αυτή την κωμόπολη διευρύνουμε τον κύκλο των δραστηριοτήτων μας, παίζοντας στην αρχή για κάποιους «προσκεκλημένους» και στη συνέχεια στα περίχωρα του Merpel και μετά σε όλη την Ολλανδία και τώρα σε όλο τον κόσμο. Το 1971, γίναμε επαγγελματίες. Μας κατασκεύασαν στο Merpel ένα ωραίο κτίριο με μια μικρή αίθουσα 70 θέσεων κι έκτοτε ζούμε από τις παραστάσεις μας για ενήλικες. Δίνουμε περίπου εκατόν είκοσι παραστάσεις τον χρόνο, τις μισές στην Ολλανδία και τις υπόλοιπες στο εξωτερικό. (...) Ταξιδεύουμε με το καμιονάκι μας, μια 4L, με όλο το υλικό. Φοβούμαι τα μεγάλα ταξίδια με τα αεροπλάνα. Προσπαθώ επίσης παρά τη ζήτηση να περιορίζω τον αριθμό των παραστάσεων. Πρέπει να κρατήσω χρόνο ελεύθερο για να δημιουργώ. Χρησιμοποιούμε όλες τις τεχνικές χειρισμού και τις τεχνικές, τις πιο διαφορετικές. Η παράσταση περιλαμβάνει είκοσι ταμπλό και σαράντα κούκλες. Πρόκειται για αποτέλεσμα είκοσι πέντε χρόνων αναζήτησης και πιστεύω ότι έτσι όπως είναι τώρα έχει βρει την ισορροπία του. (...) Το υλικό μας είναι πολύ απλό, πολύ συμπαγές. Χωράει όλο κι όλο σε τέσσερις βαλίτσες. Για μένα προσωπικά, το να δημιουργώ απλά πράγματα είναι πρωταρχικός στόχος. (...) Το κουκλοθέατρό μας μοντάρτε μέσα σε μια ώρα. Τρεις μικροί προβολείς 40βατ αρκούν για να φωτίσουν. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, βεβαίως, τόσο η Ans, όσο και εγώ, είμαστε συνέχεια απασχολημένοι. Ο μαριονετίστας με τον οποίον νοιώθω να έχω περισσότερη συγγένεια είναι ο Robert Anton. Η προσέγγιση του θέματος είναι περισσότερο εικαστική φυσικά παρά λογοτεχνική και εάν στις παραστάσεις μου δεν χρησιμοποιώ κείμενο δεν πρόκειται για εμπορικούς λόγους, για να κάνω πιο εύκολες τις διεθνείς περιοδείες μου, αλλά απλά γιατί ο κόσμος της σιωπής είναι πιστεύω ο κόσμος μου.»

Οι Boerwinkel, εκτός από το Moppel, δίνουν παραστάσεις σε όλη την Ευρώπη. Μετακινούνται συνεχώς με το καμιονάκι τους που φέρνει τα διακριτικά του θεάτρου τους όπως και οι βαλίτσες τους. Μέσα στις βαλίτσες υπάρχουν ένα κουκλοθέατρο από γκρίζο ύφασμα με κόκκινη αυλαία και μαριονέτες από ξύλο, ύφασμα, papier maché. Ο θίασός τους αποτελείται από τη γυναίκα του, την Ans, και τον ίδιο, οι δε κούκλες που χρησιμοποιούν είναι μαριονέτες και γαντόκούκλες διαφόρων τύπων. Η Ans χειρίζεται, τις περισσότερες φορές, στο κάτω μέρος της σκηνής του κουκλοθέατρου, τις γαντόκούκλες και αυτός, από πάνω, χειρίζεται τις μαριονέτες με τα νήματα. Σε άλλες περιπτώσεις, οι μαριονέτες και οι χειριστές της εμφανίζονται και εκτελούν το νούμερό τους μπροστά στο κοινό. Όπως αναφέρει σε συνέντευξή του, δημιουργεί τα πάντα μόνος: «το κουκλοθέατρο, τις κούκλες, τα κουστούμια, τις ιδέες, το πρόγραμμα, μέχρι και τις βαλίτσες που χρειάζονται για να μεταφέρω το υλικό».

Η γνώση του Boerwinkel για τη μαριονέτα είναι μοναδική. Διαθέτει μια πολύ μεγάλη γκάμα τεχνικών χειρισμού και ένα σπάνιο καλλιτεχνικό αισθητήριο. Αν και χρησιμοποιεί πολύ φτωχά μέσα, το έργο του χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη αδυναμία για την τελειότητα και τη λεπτομέρεια. Οι μαριονέτες του είναι πάρα πολύ εκφραστικές και θα μπορούσαν να αποτελέσουν από μόνες τους μέρος χάπενινγκ. Τα χαρακτηριστικά τους είναι γκροτέσκα, παραμορφωμένα, άλλοτε χονδροκομμένα και σε μεγέθυνση και άλλοτε τόσο απλά που υποδεικνύονται από μια χοντρή γραμμή. Τα βλέμματά τους άλλοτε καθρεπτίζουν πόνο και άλλοτε εχθρότητα.

Πολλά από τα πρόσωπά του θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν μικρά τέρατα. Στη σκηνή του παρελαύνουν κύκλωπες, σώματα παραμορφωμένα, με πολύ μακρύ λαιμό, τεράστιο κεφάλι και ανύπαρκτο κορμί. Στο έργο του *Οι γιοι της Γης ή οι Εποχές* το ένα από τα πρόσωπα του έχει τεράστιο ωοειδές κεφάλι που στηρίζεται σε αδύναμα πόδια, ενώ το άλλο - μια κυκλώπεια γυναικεία φιγούρα - έχει τεράστια γυμνά στήθη. Στο *Φανταστικός ρεαλισμός*, πάνω στην άδεια σκηνή εμφανίζεται ένας τερατόμορφο ον, με εντυπωσιακό στέρνο. Έχει ένα μάτι, παραμορφωμένη μύτη και μακριά, άγρια, γενειάδα. Βγάζει το μάτι του και το τοποθετεί σε ένα είδος μικρού κασετόφωνου, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο μια αυτοσχέδια φωτογραφική μηχανή με την οποία αρχίζει να παρατηρεί το κοινό. Ακολουθούν το φως του flash και μια φωτογραφία του κοινού. Μετά ξαναβάζει το μάτι στο μέτωπό του. Παρατηρεί τη φωτογραφία, ύστερα τη δείχνει στο κοινό. Με το χέρι του δείχνει τους θεατές, με κίνηση απειλητική.

Ο Boerwinkel χρησιμοποιεί συχνά τα ίδια πρόσωπα με διαφορετικές τεχνικές και σε διαφορετικές καταστάσεις. Το σκετς *Νάνος I* παρουσίασε μια μαριονέτα με νήματα με πρόσωπο γέρου που φορούσε κουστούμι καφέ με ρίγες και σκούφο στο κεφάλι. Η μαριονέτα ήθελε να γνωρίσει το χέρι που την κατηύθυνε και γι' αυτό προσπαθούσε να σκαρφαλώσει το νήμα και να φθάσει μέχρι το σταυρό που ήταν δεμένα τα νήματα. Το χέρι, όμως τον υποχρέωνε να παραμείνει στη θέση του, αλλά η μαριονέτα επέμενε. Στο τέλος, το χέρι τη σταματά και την ακινητοποιεί. Στο σκετς *Νάνος II*, πρωταγωνιστής είναι και πάλι ένας γέρος, μια γαντόκούκλα, που φορά σκούφο λευκό και εργάζεται ασταμάτητα. Ένα χέρι του δίνει χαρτιά. Ο γέρος αποκοιμείται. Κατά τη διάρκεια του ύπνου του, το χέρι βρίσκεται εγκλωβισμένο σε ένα κλειστό κουτί. Ο γέρος φωνάζει στο χέρι και το κτυπά. Ύστερα αισθάνεται τύψεις και το χαιδεύει. Από το κουτί βγαίνει το χέρι ενός πτώματος που επιτίθεται στον

γέρο. Ξυπνά. Αρχίζει και πάλι να εργάζεται. Το χέρι του φέρνει χαρτιά και του χαϊδεύει το κεφάλι. Στο *Νάνος III* έχουμε το ίδιο πρόσωπο με το προηγούμενο αλλά σε μαριονέτα με νήματα. Η μαριονέτα αντιλαμβάνεται τα νήματα που την κινούν. Τους αντιστέκεται, τα τραβά από κάτω, αποκαλύπτοντας συγχρόνως και τα χέρια του χειριστή της. Του αποσπά τον σταυρό από το χέρι και τότε πέφτει κάτω αναίσθητη. Τα χέρια τα οποία κινούν την τύχη της μαριονέτας, που δεν ήταν και τόσο έξυπνη, μένουν μετέωρα, χωρίς ζωή και αυτά. Ξαφνικά η μαριονέτα σηκώνεται χρησιμοποιεί τον σταυρό σαν δεκανίκι και εγκαταλείπει τη σκηνή κουτσαίνοντας.

Το έργο που θα κάνει τον Boerwinkel γνωστό σε όλο τον κόσμο είναι το *Μεταμόρφωση* (*Metamorphose*), μια παράσταση που θα παίξει για πάρα πολλά χρόνια με συνεχείς παραλλαγές. Όπως αναφέρει, χρειάζονται πολλές παραστάσεις για να πάρει ένα έργο την τελική του μορφή. Το πικρό χιούμορ, η έκπληξη, η υπερρεαλιστική ατμόσφαιρα ήταν τα κυριότερα χαρακτηριστικά αυτού του έργου που γοήτευσε το κοινό όπου και αν παίχτηκε. Πρόκειται για μια εξερεύνηση του εσωτερικού εγώ, που επιτυγχάνει με διαφόρων ειδών ή μεγεθών κούκλες και μάσκες που φορά ο ίδιος.

Μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες παραστάσεις του Boerwinkel είναι το *Δένδρο της ζωής* όπου δίνει καθαρά εικαστικές εικόνες, εγκαταλείποντας το μαύρο χιούμορ που επικρατούσε στα προηγούμενα έργα του και τα εφφέ έκπληξης που προκαλούσε το παίξιμο με τις μαριονέτες. Στο έργο χρησιμοποίησε μάσκα και μαριονέτες του διέθεταν τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά, παρουσιάζοντας μια πρωτότυπη «αντανάκλαση» της προσωπικότητας του μαριονετίστα στη μαριονέτα. Τα πρόσωπά του μοιάζουν με γλυπτά που προσφέρονται στο κοινό για να τα θαυμάσει, ανεξάρτητα από τη δράση τους. Ένα άλλο έργο του Boerwinkel, το *Τρίο για τον Πιερότο*, έχει πηγές αυτοβιογραφικές, όταν μικρός παρατηρούσε στο πάτωμα του σπιτιού του μια μεγάλη τρύπα απ' όπου φανταζόταν την ύπαρξη ενός κόσμου σε ερείπια. Στην παράστασή του, διηγείται την ιστορία ενός κοριτσιού που παίζει με την κούκλα του. Από το παράθυρο εμφανίζονται τρομαχτικές φιγούρες που το παρατηρούν. Παρατηρούν την αθωότητά του. Ξαφνικά, εμφανίζεται ένα μεγάλο κουτί στο εσωτερικό του οποίου υπάρχει μια μαύρη τρύπα. Το κοριτσάκι κοιτάζει μέσα στην τρύπα και χάνεται. Όμως, μπαίνοντας στην τρύπα, χάνει την αθωότητά του γιατί η τρύπα συμβολίζει την ζωή.

Το θέατρό του Boerwinkel απευθύνεται σε ενήλικες με έργα που γράφει ο ίδιος. Είναι συγγραφέας και σκηνοθέτης συγχρόνως, κάτι που είναι αρκετά κοινό στο σύγχρονο θέατρο μαριονέτας, όπου επικρατεί η έντονη προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Δημιουργεί μικρά σκετς, συχνά ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, τις περισσότερες φορές χωρίς λόγια, μεγάλης πλαστικής τελειότητας. «Ο κόσμος μου είναι λίγο πολύ ο κόσμος της σιωπής», ομολογεί ο Boerwinkel.

Τα έργα του είναι αρκετά σκοτεινά και επηρεάζονται από την ψυχανάλυση. Ενσωματώνουν μια αναζήτηση πολύ περισσότερο εικαστική από λογοτεχνική που τους επιτρέπει να αναπαριστούν τον κόσμο των ονείρων, να ζωντανεύουν εφιάλτες. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να πούμε ότι οι περισσότερες παραστάσεις των Boerwinkel έχουν σουρεαλιστικό χαρακτήρα. Συχνά, περιέχουν αυτό-αναφορικά στοιχεία που αφορούν στη σχέση του χειριστή και της κούκλας του, στην εξάρτησή της από τον χειριστή της. Οι εικόνες που συνοδεύουν αυτές τις σκηνές προκαλούν θλίψη. Σε ορισμένα έργα, εμφανίζεται ο ίδιος ο Boerwinkel, σαν τρομερός γίγαντας ο οποίος

έρχεται αντιμέτωπος με τις μικρές κούκλες τους. Σε άλλα έργα επιτυγχάνει την απομυθοποίηση της μαριονέτας, όπως στο *Πρόβες*, όπου πάνω στο τραπέζι βρίσκονται τέσσερα κομάτια ξύλο και ένα στρογγυλό κεφάλι με τα οποία δημιουργεί επί τόπου την κούκλα η οποία στη συνέχεια στροβιλίζεται και χορεύει.

Με τα έργα τους, ο Boerwinkel και η γυναίκα του πραγματοποιούν το όνειρο του ολικού καλλιτέχνη που είναι συγχρόνως οπτικός και πλαστικός, πραγματικός δημιουργός της εικόνας. Για αυτούς το θέαμα ξεκινά από τη στιγμή που αρχίζουν να δημιουργούν την ξύλινη κούκλα. Αυτή κατευθύνει και παρουσιάζει επί σκηνής τα φανταστικά «οπτικά» μπαλέτα που γοητεύουν το κοινό.

«Ξεκίνησα σαν σχεδιαστής, εδώ και πολλά χρόνια, ίσως γι' αυτό δεν μπορώ να φανταστώ τις παραστάσεις μου, παρά μόνο σχεδιάζοντάς τις. Δεν σκέφτομαι με βάση μικρές ιστορίες ή με βάση παραμύθια, αλλά με κινούμενες εικόνες. Όταν σχεδιάζω σημειώνω υποδείξεις για να μελετήσω την κλίμακα των αντικειμένων που θέλω να δημιουργήσω. Υποδεικνύω τις τεχνικές λεπτομέρειες και σχεδιάζω στοιχειώδεις υποδείξεις της δράσης που ορισμένες φορές αποδεικνύονται μη πραγματοποιήσιμες σε πρακτικό επίπεδο. Το πώς φθάνει κανείς σε αυτές τις ιδέες είναι μυστήριο ακόμα και για μένα. Δεν ξέρω από πού προέρχονται αυτές οι εικόνες. Ανήκουν στον κόσμο των ονείρων, στο πιο σκοτεινό σημείο της εσωτερικής ζωής. (...) Όταν συλλαμβάνω τις ιδέες μου, σκέφτομαι αμέσως τον τρόπο που θα τις κάνω να κινηθούν. (...) Ο δρόμος είναι γεμάτος δυσκολίες και η λύση τους χρειάζεται πολλές νύχτες σκέψης, ακόμα και όταν όλα φαίνονται πολύ απλά όταν τα διηγούμαστε. Δεν ζωγραφίζω και δεν σχεδιάζω παρά σε συνδυασμό με τις μαριονέτες. Κάποια στιγμή στη ζωή μου ζωγράφισα πολλά τοπία και πολλά πρόσωπα. Στη συνέχεια, όμως, δεν μπορούσα να προχωρήσω. Για να σχεδιάσω είχα ανάγκη να εμπνευστώ από κάτι που να είναι μπροστά μου, ένα τοπίο, έναν άνδρα, μια γυμνή γυναίκα... Δεν ήμουν ικανός να δημιουργήσω τον εσωτερικό μου κόσμο μόνο με το σχέδιο. Ενώ με τις κούκλες, δημιουργώ τον εσωτερικό μου κόσμο.»

Ο Boerwinkel δηλώνει ότι δεν έχει καμία σχέση με τα σύγχρονα ρεύματα και ότι στο έργο του βασίζεται σε μια προσωπική επιτακτική ανάγκη να βυθιστεί στον εσωτερικό χώρο.

NEVILLE TRANTER

Ο Neville Tranter σπούδασε ηθοποιός στην Αυστραλία με καθηγητή τον σκηνοθέτη Robert Gist. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του, ο καθηγητής του προσκάλεσε στο πανεπιστήμιο δυο κουκλοπαίχτες, τους Billbar Puppet Theatre, που έδιναν παραστάσεις σε όλη τη χώρα με το καμιονάκι τους. Όπως εξομολογείται σε συνέντευξή του ο Tranter, η παράσταση εκείνη υπήρξε γι' αυτόν «ένα είδος αποκάλυψης». Αποφάσισε να αφιερωθεί στην τέχνη της μαριονέτας και για μερικά χρόνια εργάστηκε ως βοηθός τους και έμαθε την τεχνική τους.

Οι πρώτες μαριονέτες του Tranter ήταν από ξύλο και έμοιαζαν με τις μαριονέτες των διδασκάλων του. Αργότερα, το 1976, θα παρουσιάσει την πρώτη του παράσταση *Οι τέσσερις κανάτες*, όπου θα υιοθετήσει το δικό του ύφος. Από το 1977, αποφάσισε να ασχοληθεί με το θέατρο ενηλίκων και

ίδρυσε την ομάδα του, το Stuffed Puppet, στη Μελβούρνη. Τις πρώτες παραστάσεις του έδωσε στη Μελβούρνη σε ένα εναλλακτικό θέατρο που ονομαζόταν La Mama, όπως το περίφημο θέατρο της Νέας Υόρκης. Εκείνη την εποχή συνοδευόταν από έναν ηθοποιό και έναν μουσικό. Και οι τρεις μαζί εργάστηκαν σε καμπαρέ, μια εμπειρία που σφράγισε την ζωή του Tranter γιατί οι παραστάσεις αυτού του είδους είναι ιδιαίτερα απαιτητικές. Χρειάζεται μεγάλη πειθαρχία γιατί τα σκετς διαρκούν συνήθως λίγα μόνο λεπτά και γι' αυτό πρέπει να αφαιρεθεί ό,τι δεν είναι απολύτως απαραίτητο. Έκτοτε, ο Tranter θα μείνει πιστός σε αυτή την ταχτική.

Ένα χρόνο αργότερα, το 1979, του δόθηκε η ευκαιρία να συμμετάσχει στο Φεστιβάλ Τρελών του Άμστερνταμ, ένα σημαντικό εναλλακτικό φεστιβάλ. Με τους δυο συνεργάτες του, έπαιζε επί τρεις μήνες σε περιοδεία. Τελικά η ομάδα διαλύθηκε, οι άλλοι επέστρεψαν στην Αυστραλία και ο Tranter έμεινε στην Ευρώπη. Το πρώτο έργο του ως σολίστας, που ονομαζόταν *Σπουδές σε Φαντασία*, το παρουσίασε στο Φεστιβάλ της Charleville, το 1982.

Οι σπουδές του ηθοποιού βοήθησαν πολύ τον Tranter ως μαριονετίστα. Ο ίδιος θεωρεί τον εαυτό του ηθοποιό που παίζει με μαριονέτες. Στην αρχή της καριέρας του δεν εμφανιζόταν στη σκηνή. Πίστευε ότι η παρουσία της μαριονέτας ήταν πολύ ισχυρή και ότι δεν ήταν αντάξιό της. Στη συνέχεια, όμως, άρχισε να χρησιμοποιεί τις γνώσεις και τις ικανότητές του ως ηθοποιού για να υποδύεται πρόσωπα. Στις παραστάσεις του, «παίζει» πάντα έναν ρόλο, ενώ συγχρόνως χειρίζεται τις μαριονέτες του που πλησιάζουν το ανθρώπινο ύψος. Παίζει πάντα μόνος του, βοηθούμενος από προσωπικό που βρίσκεται στα παρασκήνια. Ο τρόπος που παρουσιάζει τις κούκλες του είναι πολύ σύνθετος και εργάζεται με μεγάλη υπευθυνότητα.

Το θέμα των έργων του Tranter αποτελεί βασικό μέλημά του. Όμως, στις παραστάσεις του η κίνηση, ο ρυθμός, ο τόνος της φωνής είναι εξ ίσου σημαντικά με το κείμενο. Όπως αναφέρει σε συνέντευξή του, βασική αρχή του κουκλοπαίχτη είναι ο συνδυασμός κίνησης και λόγου. Πιστεύει μάλιστα ότι: «...συχνά η κίνηση είναι πολύ πιο εύγλωττη από τον λόγο». Ο συνδυασμός μουσικής και φωτισμού παίζει, επίσης, σημαντικό ρόλο στα έργα του. Παλαιότερα, δανειζόταν μουσική από το υπάρχον μουσικό ρεπερτόριο, σήμερα όμως η μουσική επένδυση δημιουργείται ειδικά για τα έργα του, ενώ υπάρχει ζωντανή ορχήστρα που τα συνοδεύει.

Η παράσταση που αποτελεί καμπή στην καριέρα του Tranter ήταν *Τα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα*, το 1984. Ο ίδιος έπαιζε τον ρόλο του Μεφιστοφελή από τον Faust, φορώντας ανάλογη μάσκα, ενώ ο Faust, μια μαριονέτα γυμνή, καθόταν στις πρώτες θέσεις της αίθουσας, ανάμεσα στο κοινό. Τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, που αντιπροσώπευαν τα επτά αμαρτήματα, ήταν όλα μαριονέτες. Κάθε μαριονέτα αποκάλυπτε τα πάθη της - τη λαγνεία, τον εγωισμό, το ψεύδος... - σε έναν μονόλογο και προσπαθούσε να εκμεταλλευθεί το κοινό και να πάρει απ' αυτό ό,τι επιθυμούσε. Επίσης, τα Αμαρτήματα αναφέρονταν στην παρουσία του Faust στην αίθουσα, του μιλούσαν, τον πείραζαν, τον φώναζαν. Τελικά ο Φάουστ έπεφτε στα χέρια του Μεφιστοφελή που του έβγαζε τη μάσκα πίσω από την οποία οι θεατές ανακάλυπταν το πρόσωπο του Tranter.

Βασικό θέμα των έργων του Tranter είναι η σχέση αλληλεξάρτησης της μαριονέτας και του χειριστή της, μια αλληλεξάρτηση η οποία αποκτά ψυχαναλυτικές διαστάσεις. Σε ένα από τα επόμενα έργα του, στον *Χειριστή*, (1985) ο κλόουν Nero, που υποδύοταν ο Tranter, χρησιμοποιούσε τις

μαριονέτες του με κυνισμό και τις βασάνιζε με μαζοχιστικό τρόπο. Ο τρόπος αυτός εξάρτησης αντικατόπτριζε ανάλογες συμπεριφορές οι οποίες επικρατούν στον κόσμο μας. Στο *Δωμάτιο 5* (1988), ο Tranter εγκαταλείπει την απλή μορφή καταπίεσης και υιοθετεί ένα θέαμα που πλησιάζει στο θρίλερ. Ο ίδιος έπαιζε τον ρόλο μιας νοσοκόμας που αναλαμβάνει να κάνει «νεκροψία» στο σώμα ενός αρρώστου ο οποίος κατηγορείται για έγκλημα χωρίς όμως να είναι απόλυτα εξακριβωμένο. Μέχρι το τέλος του έργου, η συμπεριφορά της νοσοκόμας αφήνει να αιωρείται η υποψία ότι πρόκειται για ψυχοπαθή. Για τη συγκεκριμένη παράσταση, ο Tranter φορούσε περούκα με κόκκινα μακριά, σγουρά, μαλλιά, είχε έντονα βαμμένα κόκκινα χείλη και έντονα μακιγιαρισμένα μάτια, ενώ το πρόσωπο του ήταν πουδραρισμένο με άσπρη πούδρα.

Με την πάροδο του χρόνου, η ψυχαναλυτική τάση του Tranter συνδυάζεται με όλο και πιο έντονη θεατρικότητα. Αναφερόμενος στην παράσταση του *Μάκβεθ* (1990), ο Tranter λέει: «προσπαθώντας να παρουσιάσω την τραγωδία του Μάκβεθ, έφθασα στα άκρα όσον αφορά τη σχέση μαριονέτας και μαριονετίστα. Παίζω το πρόσωπο του Μάκβεθ ως ηθοποιός και χειρίζομαι όλα τα άλλα πρόσωπα. Πρόκειται για μια προσαρμογή του πρωτότυπου, με σκηνές συγκεκριμένες που κάνουν τη δράση και την υπόθεση να προχωρούν σε ρυθμό που να φαίνεται απίστευτος. Γεγονός είναι ότι αφιερώνω το μεγαλύτερο μέρος της ενέργειάς μου στον χειρισμό της μαριονέτας και στην τοποθέτηση των σκηνικών. Αυτό σημαίνει ότι προσπαθώ να περάσω στο κοινό την πραγματική τραγωδία του Μάκβεθ, ως προσώπου και ως μαριονετίστα, που μεταβάλλεται σε μαριονέτα του ίδιου του πετρωμένου του. Ο Μάκβεθ είναι από αυτή την άποψη η παράσταση η πιο δύσκολη και η πιο σύνθετη από όλες όσες δούλεψα. Η προσπάθειά μου με αναγκάζει να εξαντλήσω τις δυνάμεις μου και πιστεύω ότι όταν ο Μάκβεθ ωριμάσει θα πρέπει να βρω μια άλλη κατεύθυνση στη δουλειά μου με τις μαριονέτες.»

Στα έργα που θα ακολουθήσουν, ο Tranter θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον του στην έκφραση των φόβων και των ονείρων του με ένα προσωπικό, βίαιο, τραχύ αλλά και ποιητικό τρόπο. Όπως αναφέρει σε συνέντευξή του, «χρησιμοποιεί πάντα τους φόβους του σαν βάση για την υπόθεση του έργου του».

Στον *Μολιέρο*, έπαιζε τον ρόλο της Τουανέτας, της υπηρέτριας που συναντάμε συχνά σε έργα του Μολιέρου. Φορούσε κουστούμι μπάτλερ, πουκάμισο μωβ με φουσκωτά μανίκια χρώματος, ρόζ παντούφλες, μαύρο πανταλόνι και ποδιά καθαρίστριας. Στο πρόσωπο φορούσε ψεύτικη μύτη και γυαλιά, ένα είδος μισής μάσκας που θύμιζε *commedia dell'arte* γιατί ήθελε να δείξει τη στενή σχέση του Μολιέρου με την *commedia dell'arte*. Στην αρχή της παράστασης, αμέσως μετά την εμφάνισή του στο κοινό, έβαζε την ποδιά του, τη μύτη με τα γυαλιά και υποδούταν την Τουανέτα. Με τον τρόπο αυτό, απεκάλυπτε στο κοινό ότι αυτό που έβλεπε ήταν ένα παιχνίδι, ότι παρακολουθούσε μίαν ψευδαίσθηση. Η μαριονέτα του Μολιέρου, ήταν πολύ μεγάλη, είχε τεράστιο στόμα, περούκα με μακρυά άσπρα μαλλιά και δαντέλες στο λαιμό.

Θέμα του έργου ήταν η σχέση της Τουανέτας με τον Μολιέρο και ειδικότερα το θέμα της εντιμότητας: του υπηρέτη προς τον κύριό του, του κυρίου προς τον Βασιλιά του, του συγγραφέα προς τον θίασό του. Το έργο διαδραματίζεται όταν ο Μολιέρος γράφει το τελευταίο έργο του που στη

συγκεκριμένη παράσταση είναι ο *Ταρτούφος*, ενώ στην πραγματικότητα ήταν ο *Κατά Φαντασία Ασθενής*. Ένα τερατώδες πρόσωπο, ο Γιατρός, εμφανίζεται και τον υποχρεώνει να γράψει. Ο Γιατρός έχει τη μορφή του Punch, ένα πρόσωπο το οποίο παραδοσιακά διαθέτει μοναδική ενέργεια και βιαιότητα.

Στη *Σαλώμη*, ο Tranter θα παίξει τον ρόλο του αφηγητή κρατώντας τη Σαλώμη, μια κούκλα σχεδόν 1.50 εκ. Όπως και στα προηγούμενα έργα του, η κούκλα ήταν άσχημη, είχε υπερβολικά μεγάλο στόμα και χέρια. Γύρω από τον χώρο της παράστασης υπήρχαν πολλές μικρές κούκλες που παρακολουθούσαν το κεφάλι του Αγίου Ιωάννου του Βαπτιστή πάνω σε μαξιλάρι. Βασικό θέμα του έργου ήταν το θέμα των ενοχών και της αθωότητας, της αμαρτίας και της συγχώρησης, της αλήθειας και του ψέματος, και πάνω απ' όλα ήταν μια ιστορία αγάπης που φθάνει στο μίσος και στο θάνατο.

Συνεχίζοντας τις θεματικές και αισθητικές επιλογές του, ο Neville Tranter θα παρουσιάσει σε ένα από τα τελευταία έργα του, το *Re: Frankenstein* μια προσωπική προσέγγιση του μυθιστορήματος της Mary Shelley για την απώλεια της αθωότητας. Στο *Re: Frankenstein*, ο διάσημος Δόκτορας προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα τέρας, καταστρέφει τον ίδιο τον εαυτό του. Για τον Tranter το τέρας αυτό δεν βρίσκεται γύρω μας, αλλά μέσα μας γι' αυτό ο άνθρωπος πρέπει να μάθει να ζει και να μάχεται εναντίον στις αδυναμίες και τα προβλήματά του.

LIZ WALTER και GAVIN GLOVER

Στη Μεγάλη Βρετανία, η Liz Walter και ο Gavin Glover δημιούργησαν το 1987 το *Faulty Optic Theatre of Animation* (Ασαφές Οπτικό Θέατρο) όπου χρησιμοποιούν την παραδοσιακή μαριονέτα του Punch και της Judy με μια διάσταση μακάβρια και σκληρή που δίνει στα έργα τους ιδιαίτερα απαισιόδοξη έκφραση. Αν και μαθητές του πολύ γνωστού στη Μεγάλη Βρετανία John Wright, η σκηνή τους μοιάζει με την αισθητική του *merz*, του ντανταϊστή Schwitters, γιατί δημιουργούν σκηνικά από άχρηστα αντικείμενα που τα συνδυάζουν σε παράλογα *assemblage*.

Το ζευγάρι των Βρετανών καλλιτεχνών παρουσιάζει βουβά τις κούκλες του μπροστά στους θεατές. Δημιουργούν έργα εφιαλτικά, όπου κάνουν την εμφάνισή τους παράδοξα όντα σε έναν κόσμο που υπακούει σε δικούς του κανόνες. Τα έργα τους μοιάζουν με αυτά του Boerwinckel, αν και οι μαριονέτες τους δεν έχουν την εκφραστικότητα της μαριονέτας του ολλανδού συναδέλφου τους. Είναι γκρίζες ή καφετιές, με εμφανείς ακρωτηριασμούς και αναπηρίες στα σώματά τους.

Στο *Snuffhouse Dustlouse* (1990) ανακαλύπτουμε στη σκηνή μια κατασκευή που θα μπορούσε να είναι σπίτι σε πολλά επίπεδα ή ακόμα σκηνικό θεάτρου πάρα πολύ φορτωμένο. Ένα άτομο με κομμένα πόδια περιφέρεται στο χώρο χρησιμοποιώντας ένα τεχνικό σύστημα, που του επιτρέπει να μετακινείται. Παρά την αναπηρία του, διαθέτει ιδιαίτερη κινητικότητα και ευελξία καθώς προσπαθεί να βάλει παπούτσια αν και δεν διαθέτει πόδια με αποτέλεσμα η προσπάθειά του να παίρνει τραγική διάσταση. Στην τελευταία σκηνή, μάλιστα, θα δοκιμάσει να πετάξει με τρόπο αδέξιο που προκαλεί αίσθηση οίκτου. Το έργο είναι μια τραγωδία της μοναξιάς που γίνεται ακόμα πιο συγκινητική εξαιτίας της αναπηρίας του

προσώπου. Το θέμα του έργου αξιοποιείται, όμως, με τον καλύτερο τρόπο χάρη στη σωστή χρήση του χώρου, του ήχου και του φωτός. Η έλλειψη λόγου, ελάχιστα περιορίζει την αντίληψη του θεατή, γιατί η κίνηση και η δράση είναι τα πιο σημαντικά στοιχεία της παράστασης. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πρόκειται για ένα εικαστικό θέατρο, ένα οπτικό θέατρο, ικανό να παρουσιάζει με ποιητικές μεταφορές την αδυναμία του ανθρώπου και τις ελάχιστες δυνατότητες που διαθέτει παρά την ζωτική δύναμή του. Για το λόγο άλλωστε αυτό τα έργα της Liz Walter και του Gavin Glover παρομοιάζονται με τα έργα του Beckett.

Η Liz Walter και ο Gavin Glover χειρίζονται τις μαριονέτες τους με λαβές που είναι στερεωμένες στον λαιμό ή στην πλάτη τους. Εφευρίσκουν μόνοι το θέμα του έργου τους και με βάση αυτό κατασκευάζουν πρόσωπα και εικόνες. Ο κόσμος τους είναι γεμάτος από αλληγορίες, υπαινιγμούς, και σουρεαλιστικές σκηνές. Η ιστορία δημιουργείται στη συνέχεια. Η Liz Walter σε άρθρο της περιγράφει τον τρόπο δημιουργίας της παράστασης: «Σκεπτόμαστε καταρχάς το θέμα που θέλουμε να εμβαθύνουμε και ύστερα τις διάφορες εικόνες με τις οποίες θα μπορούσαμε να το εκφράσουμε. Με βάση αυτές τις εικόνες, αφήνουμε να αναπτυχθεί μια πιθανή ιστορία. Αισθανόμαστε τότε ότι μερικές ιδέες λειτουργούν και άλλες όχι. Για παράδειγμα, το θέμα του *Snuffhouse Dusthouse* ήταν η απομόνωση. Σχεδιάσαμε πρόχειρα σε δεκάδες μικρά χαρτάκια κάθε είδους σκίτσα και εικόνες. Μεταξύ αυτών κρατήσαμε τον Μάμπελ ως πρωταγωνιστικό πρόσωπο». Αυτή η μέθοδος εργασίας επέτρεπε στους δημιουργούς του έργου να μεταβάλλουν τις σκηνές κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας τους.

Από τα έργα των Liz Walter και Gavin Glover δεν λείπουν η ειρωνεία και η κριτική διάθεση. Το *My Pig speaks Latin* (Το γουρούνι μου μιλά λατινικά) είναι μια τριλογία για την εξουσία, την αδηφαγία και τη θρησκεία με πρωταγωνιστή ένα παράδοξο γουρούνι.

Το 1993, η Liz Walter και ο Gavin Glover θα χρησιμοποιήσουν την τεχνική του μαύρου θεάτρου. Στο έργο τους *Darwin's dead herring* (Η πεθαμένη ρέγγα του Δαρβίνου), οι χειριστές παρέμεναν στο σκοτάδι, ενώ το φως εστιαζόταν πάνω σε κούκλες με πρόσωπα αποκρουστικά που είχαν μήκος από ογδόντα εκατοστά έως ένα μέτρο και που τα χέρια τους ήταν τα χέρια του χειριστή τους. Οι κούκλες περιφέρονταν σε ένα είδος δαιδαλώδους κατασκευής που ήταν φτιαγμένη από ανεμιστήρες, τιμόνια, ράγες, σίδερα. Όπως και τα άλλα έργα τους η αισθητική που υιοθέτησαν για το έργο τους οι δυο Βρετανοί ήταν αποσπασματική, μη ανεκδοτική, με κύριο χαρακτηριστικό το πικρό χιούμορ.

Στόχος τους ιδρύοντας το θέατρό τους ήταν να επιχειρήσουν να πειραματιστούν σε νέες τεχνολογίες για να δημιουργήσουν θεάματα ζωντανά και πολύ ισχυρά οπτικά. Γι' αυτό το 1995 απεφάσισαν να χρησιμοποιήσουν βίντεο για να «γυρίσουν» μια τριλογία με τίτλο *Shot at the Troff*. Προσπάθησαν να προσαρμοστούν σε αυτό το νέο σύστημα, χωρίς όμως να απομακρυνθούν από την τέχνη της μαριονέτας, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους στην κίνηση και στην εικόνα με τη βοήθεια βίντεο.

Ένα από τα έργα της τριλογίας, με τίτλο *Bubbly Beds*, (Κρεβάτια με μπουρμπουλήθρες) παρουσιάζει ένα ζευγάρι μεσηλικών που αναπαύεται στον καναπέ του σαλονιού του, στον πρώτο όροφο, μπροστά στην τηλεόραση. Ακούγεται συναγερμός που στην πραγματικότητα είναι το κουδούνι που κτυπά η θεία που ζει στο ισόγειο. Ο κύριος βγαίνει από το δωμάτιο για να την

βοηθήσει. Επιστρέφει για να ειδοποιήσει τη γυναίκα του ότι το ενυδρείο που βρίσκεται από κάτω πλημμύρησε και ότι πρέπει να καλέσουν τον υδραυλικό. Το φως στο δωμάτιο σβήνει και τότε ο σύζυγος εμφανίζεται με βατραχοπέδιλα και μάσκα μέσα στο νερό. Εκεί συναντά διαφορετικά πλάσματα ενώ ψάχνει να βρει τη θεία. Εν τω μεταξύ, στο πάνω πάτωμα, η γυναίκα του φλερτάρει με τον υδραυλικό. Ξαφνικά το πάτωμα υποχωρεί και το πόδι του υδραυλικού εμφανίζεται στο ενυδρείο. Συνθλίβει με το πόδι του το κόκκινο ψάρι που κυνηγούσε τον σύζυγο και τότε ο σύζυγος, φωνάζει τη γυναίκα του να του κατεβάσει μια σκάλα, αλλά αυτή βρίσκεται στην τουαλέτα. Τραβάει το καζανάκι και ο σύζυγός της εξαφανίζεται από ένα ρεύμα νερού. Το σαλόνι του σπιτιού φωτίζεται πάλι. Ο σύζυγος πηγαίνει και κάθεται δίπλα στη γυναίκα του σαν να μην είχε συμβεί τίποτε.

Για το ημίωρο αυτό έργο, η Liz Walter και ο Gavin Glover δημιούργησαν 12 μικρές μαριονέτες, ικανές για τις πιο σύνθετες κινήσεις. Μαζί με άλλα αντικείμενα μικρών διαστάσεων, τις βύθισαν σε ένα μεγάλο μακρόστενο ενυδρείο και τις χειρίζονταν από πάνω. Η κίνηση μέσα στο νερό έδινε στις μαριονέτες μια διαφορετική ζωή και έναν άλλο χαρακτήρα, σαν να διαδραματιζόταν η σκηνή μέσα σε ωκεανό. Αλλά και το ντεκόρ, πίσω από το ενυδρείο, έμοιαζε και αυτό να βρίσκεται μέσα στο νερό.

Στην πρωτοποριακή αυτή παράστασή τους, η Liz Walter και ο Gavin Glover δημιούργησαν ένα θέαμα σε δυο επίπεδα: του θεάτρου και του κινηματογράφου. Η σκηνή στο ενυδρείο προβαλλόταν σε μια οθόνη ενός μέτρου που βρισκόταν κάτω από το σαλόνι του ζευγαριού. Η χρήση του βίντεο επέτρεπε στους δημιουργούς της παράστασης να επικεντρώνουν το ενδιαφέρον των θεατών τους πάνω σε διάφορα σημεία του σώματος ή των ποδιών των προσώπων τους, δημιουργώντας κωμικά εφφέ. Η βιντεοταινία που γύρισαν προβαλλόταν συγχρόνως με το ζωντανό θέαμα και τους έδινε τη δυνατότητα να τονίζουν, να μεγεθύνουν τα χαρακτηριστικά των προσώπων τους, να επιμένουν στις λεπτομέρειες αυτών που διαδραματίζονται στη σκηνή.

JOAN BAIXAS και το ΘΕΑΤΡΟ LA CALCA

Το θέατρο La Calca, θίασος Καταλανών εγκαταστημένων κοντά στη Βαρκελώνη, δημιουργήθηκε το 1968 από τον Joan Baixas και τη γυναίκα του Τερέζα.

Η *μαριονέτα του Joan Baixas* είναι μια «φιγούρα» που φοριέται από τον ηθοποιό. Μια φιγούρα, όμως, που μεταφέρει τη βαθιά και βίαια ενέργεια του πνεύματός του. Γι' αυτό η «συνεργασία» ανάμεσα στον μαριονοπαίκτη που υποδύεται το πρόσωπο και τη μαριονέτα η οποία τον καλύπτει ολόκληρο, είναι ιδιαίτερη. Όταν μιλά για φιγούρες, ο Joan Baixas υπονοεί τόσο τη μαριονέτα όσο και τη μάσκα. Συχνά όμως στα *dramatis personae* του περιλαμβάνονται αντικείμενα ή αφηρημένες μορφές. Ο Baixas υποστηρίζει ότι οι φιγούρες του χρειάζονται τη φαντασία του κοινού για να ολοκληρωθούν και ότι απαιτούν τη συμμετοχή του.

Ο Joan Baixas εξηγεί ως εξής τη μέθοδο εργασίας τού: «Η ζωγραφική για μένα είναι ένας από τους βασικούς μοχλούς της τέχνης της μαριονέτας. Στο κέντρο της γεμάτης ενέργειας ακινησίας του εικαστικού χώρου, βρίσκω την αφετηρία της κίνησης της φιγούρας. Αυτή η κίνηση εξ ορισμού δεν μπορεί να είναι ούτε νατουραλιστική, ούτε παραστατική, ούτε και συμβολική, γιατί

πάνω απ' όλα πρέπει να είναι πρωτότυπη, προσωπική, αυθεντική. Η κίνηση είναι η ζωή, η βάση της τέχνης μας, η ίδια ουσία του προσώπου. Είναι επίσης η ζωή του θεάματος, η ίδια του η αναπνοή. Πρέπει να διευκρινίσω ότι όταν μιλώ για φιγούρες, δεν κάνω καμία διάκριση ανάμεσα σε μαριονέτες και μάσκες, ανάμεσα σε αντικείμενα και σε αφηρημένες μορφές. Η τέχνη της φιγούρας συνίσταται στη συγκίνηση η οποία δημιουργείται από το σκηνικό παιχνίδι αντικειμένων γεμάτων νοήματα και που φορτώνεται ο ηθοποιός. Για μένα δεν έχει καμία σημασία αν χρησιμοποιεί το πρόσωπό του, το χέρι του ή οποιοδήποτε άλλο μηχανικό μέσο. Η παράσταση με φιγούρες δημιουργεί έναν διάλογο ο οποίος εμπλουτίζει πολύ τη ζωγραφική. Ο ζωγράφος δεν προμηθεύει μόνο τις μορφές που τα πρόσωπα θα υιοθετήσουν, αλλά προσφέρει βασικά τον ρυθμό και την κίνηση, την ατμόσφαιρα και τον ζωτικό παλμό, το σπίτι και το τοπίο, τη σωματική και την πνευματική ύπαρξη των προσώπων και κατ' επέκταση και του έργου.»

Οι απόψεις του Joan Baixas για τη μαριονέτα τράβηξαν το ενδιαφέρον σύγχρονών του ζωγράφων. Το 1978, ο Baixas ζήτησε από τον ογδοντάχρονο τότε Καταλανό ζωγράφο Joan Miró να συνεργαστεί μαζί του. Ο Miró δέχτηκε με ενθουσιασμό την πρόσκλησή του, παρόλο που μέχρι τότε απέρριπτε κάθε πρόταση που του γινόταν. Γνώριζε τη δουλειά του Joan Baixas και του άρεσαν οι τεράστιες «μάσκες» που φορούσαν οι ηθοποιοί του και που ανήκαν στην καταλανική παράδοση. Η ιδέα του Baixas να ανεβάσουν τον *Ubu Tύραννο* του Alfred Jarry ως σχόλιο για το φασιστικό καθεστώς του Φράνκο τον γοήτευσε. Έτσι δημιούργησαν μια παράσταση, το 1978, με τον τίτλο *Mori el merma* (Ο θάνατος του τυράννου) με θέμα τον θάνατο του Φράνκο. Η συνεργασία αυτή ήταν δύσκολη, διότι ο Miró δεν αισθανόταν ικανός να δημιουργήσει μαριονέτες, αλλά μόνο να ζωγραφίσει τα κουστούμια αφού φορεθούν από τους ηθοποιούς. Εκτός από τη συνεργασία του, πριν πολλά χρόνια, με τα Ρώσικα Μπαλέτα, δεν είχε ασχοληθεί με το θέατρο και γι' αυτό το λόγο ζήτησε να μην ασχοληθεί με το θεατρικό μέρος της παράστασης.

Κατά τη διάρκεια των εργασιών, ο Joan Baixas και ο Miró άλλαξαν σχέδια χωρίς βέβαια να απομακρυνθούν από την αρχική ιδέα. Η συμμετοχή του Miró ήταν εμφανής σε όλες τις βαθμίδες της δημιουργίας, στις κατασκευές μάσκας, κουστούμιών που ζωγράφισε ο ίδιος, ενώ αντίθετα ο Joan Baixas, που είχε και όλη την ευθύνη της σκηνοθεσίας προσπάθησε να μεταφέρει στη σκηνή τον εσωτερικό ρυθμό του εικαστικού έργου του Miró. Αλλά και για τα σκηνικά, ο Baixas εμπνεύστηκε από τη ζωγραφική του Miró. Και κυρίως από την τάση του να βασίζει το έργο του στον αριθμό τρία που θεωρεί ότι αποτελεί «έκφραση ζωτικής ενέργειας.»

Το έργο που δημιούργησαν δεν είχε ιδιαίτερη πλοκή και έδινε την ίδια εντύπωση με ένα μουσικό ή εικαστικό θέαμα. Διέθετε ντανταϊστικά στοιχεία και σύμβολα που δεν ήταν δυνατόν να γίνουν αντιληπτά από τον θεατή.

Το τελικό αποτέλεσμα ήταν ένα θέαμα όπου δέσποζε η ζωγραφική του Miró. Τα πρόσωπα του Ubu και των συντρόφων του ήταν γκροτέσκα τέρατα, με πρόσωπα παραμορφωμένα, σώματα φουσκωμένα σαν τεράστια μπαλόνια, ντυμένα με άσπρα ρούχα που είχαν πάνω τους πινελιές από έντονα χρώματα. Οι μορφές τους απέπνεαν μυστήριο και απωθούσαν συγχρόνως. Το μόνο ανθρώπινο πρόσωπο πάνω στη σκηνή, μια γυναίκα μέσα σε κλουβί, έκανε κατά διαστήματα κάποιες καθημερινές κινήσεις. Για ορισμένους αποτελούσε εικόνα της γυναικείας θέσης στην κοινωνία. Για άλλους, θύμιζε ονειρικά στοιχεία που προέρχονταν από την ζωγραφική του

Γκόγια. Όπως αναφέρει ο κριτικός Christian Armengaud: «Πρόκειται πράγματι για έναν κόσμο αιμοσταγή και ερωτικό που εξωθεί πολλές φορές το παράλογο στα όρια της σκατολογίας που θα ξεσπάσει μπροστά στα μάτια μας».

Τα έργα του Joan Baixas έχουν έντονο σουρεαλιστικό χαρακτήρα, δεν έχουν δομή, δεν διαθέτουν σταθερούς χαρακτήρες, δεν υπακούουν στους νόμους της λογικής. Στην *Ανθολογία* (1981) που παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ της Charleville, ο Baixas παρουσίασε «ένα σουρεαλιστικό κοκταίηλ», όπως χαρακτηρίστηκε το έργο του.

Το 1982, Ο Joan Baixas θα συνεργαστεί και με τον Ισπανό ζωγράφο Antonio Saura για το έργο *Ψάρια της αβύσσου* (*Peixos Abismals*). Το έργο βασιζόταν στο *Μπλε Ξίφος*, ενός Κινέζου συγγραφέα. Ο Antonio Saura ο οποίος αγαπούσε τις μάσκες των πρωτόγονων κοινωνιών δέχτηκε να ζωγραφίσει αυτές που του πρότειναν οι ηθοποιοί και που τις είχαν κατασκευάσει οι ίδιοι. Απλοποίησε τις μορφές τους και δημιούργησε σχεδόν γεωμετρικά σχήματα. Τις έβαψε άσπρες και επισήμανε με δυο μαύρους κύκλους τα μάτια. Επίσης, δημιούργησε για το κεντρικό πρόσωπο της *Menima del Muerte* - της Μητέρας-Θεάς - ένα μεταβλητό, πλαστικό κουστούμι, κάτι ανάμεσα σε χαρταετό και πεταλούδα, με πολλές φούστες, η μια πάνω στην άλλη που έπαιρναν διαφορετικές μορφές. Το ύφος των κουστουμιών θύμιζε action painting γιατί πάνω τους υπήρχαν χρώματα που είχε αφήσει να τρέξουν από το πινέλο ή που τα είχε εκτοξεύσει στο ύφασμα. Ο Saura δημιούργησε έναν δυνατό δεσμό ανάμεσα στα κουστούμια και στα σκηνικά, όπου και εκεί επικρατούσε το ίδιο ύφος. Όπως και στη ζωγραφική του υπήρχε συγχρόνως πάθος και συγκράτηση, δαίμονες και άγγελοι που εκφραζόταν με αυστηρότητα μορφής σχεδόν γεωμετρική.

Τα κουστούμια-μάσκες δημιουργούσαν μορφές με ελάχιστη έκφραση που έπαιρναν την ψυχολογία που το κοινό ήθελε να τους αποδώσει. Ήταν αρχέτυπα σε μια δράση χωρίς ανεκδοτικό χαρακτήρα. Στην πραγματικότητα αντιπροσώπευαν τα βάθη της συνείδησης. Το έργο είχε τελετουργικό χαρακτήρα. Τα πρόσωπα παρουσιάζονταν μέσα στη σιωπή. Μετά άρχιζαν να διηγούνται τον μύθο στη γλώσσα των κωφαλάλων. Συνέχιζαν με χαμηλή φωνή, και κατόπιν άρχιζαν να αναφέρονται στα πιο σημαντικά σημεία της παράστασης. Τρία ανδρικά πρόσωπα, ο Αρχηγός, ο Μάγος, ο Τεχνίτης αποτελούσαν τα βασικά πρόσωπα του έργου. Η γυναίκα, η *Menima del Muerte*, άλλαζε συνεχώς μορφή, για να συμπληρώσει το ανδρικό πρόσωπο το οποίο δρούσε επί σκηνής, άλλοτε έπαιρνε τη μορφή μητέρας, άλλοτε παλλακίδας, άλλοτε μάγισσας. Ήταν και η μόνη που θα επιζήσει ανάμεσα στη μάχη που θα ξεσπάσει ανάμεσα στους ανταγωνιστές άνδρες.

Στη συνέχεια, η ομάδα δημιούργησε το *Λαβύρινθος* σε συνεργασία με τον ζωγράφο Roberto Sebastian Matta ο οποίος στους πίνακές του δημιουργεί εικόνες λαβυρίνθου. Η αρχική ιδέα τους ήταν η δημιουργία ενός θεάματος στις δυνάμεις της φύσης και της γέννησης χωρίς όμως να χρησιμοποιηθεί κάποια μορφή που να θυμίζει συγκεκριμένο πρόσωπο. Για τις ανάγκες της παράστασης, δημιούργησαν μια σκηνή τσίρκου με μηχανισμούς από τραζέζ, σχοινιά σχοινοβατών, που στήθηκε στην πλατεία του Beaubourg στο Παρίσι. Οι θεατές μετακινιόταν μέσα σε έναν λαβύρινθο από διαδρόμους που είχαν δημιουργηθεί από ύφασμα, όπου υπήρχαν παράλληλες δράσεις, προβολές, πίνακες του είχε ζωγραφίσει ο Matta με θέμα τον Δον Κιχώτη, φώτα, με αποτέλεσμα να αισθάνονται χαμένοι, όπως σε λαβύρινθο.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Miró και ο Matta άσκησαν μεγάλη επίδραση στο έργο του La Calca και δημιούργησαν μια γόνιμη αλληλοεπίδραση της εικαστικής αντίληψης με την τέχνη της μαριονέτας. Το La Calca συνέχισε τις παραστάσεις του μέχρι το 1988, οπότε και διαλύθηκε, ωστόσο οι περισσότεροι καλλιτέχνες εξακολούθησαν να εργάζονται ως μαριονετίστες. Αμέσως μετά, ο Baixas διορίστηκε καθηγητής μαριονέτας στο Ινστιτούτο Θεάτρου της Βαρκελώνης. Το πανεπιστήμιο του προσέφερε ένα νέο πεδίο έρευνας και τη δυνατότητα να ανανεώσει την εκπαίδευση στον καλλιτεχνικό χώρο. Παράλληλα, ο Baixas συνέχισε να διαβάζει πολύ, να ζωγραφίζει. Επίσης, μέρος της δραστηριότητάς του διοχέτευσε στη διοργάνωση του Φεστιβάλ Οπτικού Θεάτρου και Μαριονέτας της Βαρκελώνης, όπου ανέλαβε να προβάλλει τη δυναμική των εμπυχούμενων αντικειμένων και τη στενή σχέση τους με τις άλλες τέχνες. Στο Φεστιβάλ του 1998, θα εντυπωσιάσει το έργο του Bob Wilson *Wings on Rock*, το οποίο συνδύαζε ηθοποιό-ακροβάτη, κούκλα και διαφορετικών ειδών αντικείμενα.

Ο Baixas θα εξακολουθήσει να σκηνοθετεί και να παρουσιάζει έργα, εξερευνώντας τις δυνατότητες της σκηνής ως «οπτικός καλλιτέχνης». Ένα από τα τελευταία έργα του *Terra Prenyada (Η γόνιμη (έγκυος) γη, 1998)* είναι ένα οπτικό θέαμα με προβολές βίντεο, μαριονέτα, αντικείμενα και τραγούδι που γοητεύει το κοινό. Η ιδέα του έργου γεννήθηκε σε ένα ταξίδι του με την τραγουδίστρια Paca Rodrigo σε έρημο της Αυστραλίας, όπου συνάντησαν πρωτόγονες φυλές που ζούσαν στην άγρια φύση. Στη *Γόνιμη Γη*, ο Καταλάνος καλλιτέχνης δημιούργησε ένα work in progress, ένα έργο σε συνεχή εξέλιξη, με σκηνές που οφείλονταν στην επέμβαση της τύχης, ανάλογα με τη θέση του σώματός του μπροστά σε οθόνη και τα υλικά που χρησιμοποιούσε. Με το έργο αυτό θα συμμετάσχει σε πολλά Φεστιβάλ και θα κάνει περιοδείες σε όλη την Ευρώπη.

ELS COMEDIANTS

Οι τεχνικές των Els Comediants, (Οι ηθοποιοί), ομάδα θεάτρου δρόμου της Καταλονίας, συγγενεύουν πολύ με την αισθητική του Bread and Puppet. Η ομάδα ιδρύθηκε το 1972 από 9 ηθοποιούς των οποίων η δράση βασιζόταν σε τελετουργικά στοιχεία όπου επικρατούσε η ειρωνική αντιμετώπιση του σύγχρονου κόσμου. Με τη συμμετοχή γιγάντων και νάνων, τη συνοδεία πυροτεχνημάτων και δυνατής μουσικής, οι Els Comediants ξεκίνησαν μια ανατρεπτική καριέρα θεάτρου του δρόμου η οποία έμελλε να γίνει διάσημη σε όλη την Ευρώπη.

Το 1975, η ομάδα η οποία αριθμούσε 15 μέλη αποφάσισε να ζήσει ομαδικά στο Canet del Mar όπου δημιούργησε ένα εργαστήριο θεαμάτων για παιδιά, το *Moros i cristians*, ενώ παράλληλα παρουσίαζε θέατρο δρόμου. Από τα πρώτα έργα τους, οι Els Comediants αναζητούν την κατάλυση της διαίρεσης ηθοποιού/κοινού, την επιστροφή στους μύθους και στην τελετουργία, την μετατροπή της διασκέδασης σε στοιχείο πολιτισμού, την απελευθέρωση του θεάτρου από την κυριαρχία της λογοτεχνίας. Στις παραστάσεις τους, δεν χρησιμοποιούν, συχνά, λογοτεχνικά κείμενα, αλλά εμπνέονται από την καθημερινή ζωή, από αντιπροσωπευτικά πρόσωπα ή εικόνες της καταλάνικης κοινωνίας και από τα προβλήματά της τα οποία προσπαθούν να διακωμωδήσουν. Για την υλοποίηση των έργων τους,

καταφεύγουν σε μαριονέτες, σε ηθοποιούς με μάσκα, σε γίγαντες-ξυλοπόδαρους, σε ανδρείκελα. Βασίζονται στην ισπανική παράδοση, όπου κατά τη διάρκεια εορταστικών εκδηλώσεων, παρελαύνουν στους δρόμους cabezudos, δηλαδή πρόσωπα με τεράστια κεφάλια που αντιπροσωπεύουν λαϊκούς τύπους της περιοχής. Οι εκδηλώσεις αυτές αναπαριστούν τις επιδρομές των Μαυριτανών και εορτάζουν την αναχαίτιση των επιδρομών τους στην Ιβηρική χερσόνησο.

Οι Els Comediants αποδίδουν, όμως, στους γίγαντες τους έναν νέο ρόλο. Ενσαρκώνουν την εξουσία, κάθε μορφής εξουσία, κυβερνητική, θρησκευτική, κοινωνική. Αυτός ο νέος ρόλος τους επιτρέπει ένταση και δράση θεατρική. Ήδη από το 1972, το *Ούτε πια* βασιζόταν στη συμμετοχή των θεατών και στην ξέφρενη διασκέδαση τους. Η κριτική του έργου, όμως, από τους δημοσιογράφους ήταν αυστηρή και τόνιζε την ανηθικότητα του θεάματος.

Από το 1977 μέχρι το 1979, οι Els Comediants αποκτούν ιδιαίτερο ύφος. Εγκαταλείπουν τα θέματα της περιοχής τους για να ασχοληθούν με θέματα που αφορούν στον άνθρωπο και την κοινωνία γενικότερα. Συνεχίζουν να χρησιμοποιούν την αρχή της παρέλασης στο δρόμο και τη χαρά της γιορτής, όμως το περιεχόμενο των έργων είναι σημαντικό και το θέαμα πιο έντονο. Η μουσική παίζει στις παραστάσεις τους πολύ σημαντικό ρόλο: χρησιμοποιούν μπάντες που πλυμмуρίζουν τους δρόμους με δυνατή μουσική από λαϊκές μελωδίες που συνθέτουν οι ίδιοι. Τα έργα των Els Comediants βασίζονται στη διαλεκτική ανάμεσα στο καλό και στο κακό και στην κυριρχία του κακού, αφού στόχος τους είναι «να στήσουν τη σημαία τους στον ίδιο χώρο ακριβώς με τους ισχυρούς». Το *Dimonis*, που παίχτηκε σε υπαίθριο χώρο, αντιστοιχεί σε αυτή τη θεματολογία. Ηθοποιοί, που φορούσαν μάσκες διαβόλου, θριάμβευαν επί των δυνάμεων του καλού και των αγγέλων. Το έργο αυτό αποτελεί απόδειξη της αλλαγής πλεύσης των Els Comediants. Χρησιμοποιώντας όλες τις δυνατότητες της τέχνης τους και το θεατρικό τους ένστικτο δεν κάνουν συγκεκριμένη κριτική εναντίον της εξουσίας, αλλά παρουσιάζουν δυνατές εικόνες και μια συνεχή δράση που υποβάλλει. Στη Νάπολη, όπου παρουσίασαν την παράστασή τους (1982), οι *Δαίμονες* προσπάθησαν να καταλάβουν έναν πύργο της περιοχής για να απελευθερώσουν τους φυλακισμένους, αναπαριστώντας ένα ιστορικό γεγονός, αλλά προτείνοντας συγχρόνως και μια διαμαρτυρία εναντίον της κοινωνικής υποκρισίας και όλων των μορφών του καπιταλισμού. Το 1983, η ίδια παράσταση δόθηκε στο Φεστιβάλ της Ανιγνόν, όπου οι *Δαίμονες* προσπάθησαν να καταλάβουν το Παλάτι των Παπών μπροστά στα έκπληκτα μάτια των περαστικών. Οι Els Comediants χρησιμοποίησαν βάρκες για να διασχίσουν το ποτάμι και να επιτεθούν στο Παλάτι για να το καταλάβουν. Στόχος τους ήταν ο θρίαμβος των υποχθονίων δυνάμεων επί της Παπικής εξουσίας. Αν και μυθικά, τα θέματά τους είναι πάντα επίκαιρα, γι' αυτό το λόγο άλλωστε χαρακτηρίστηκαν ως «αναρχικά».

Η διάθεση της φιέστας παραμένει στα επόμενα έργα τους, όπως παραμένει και η διάθεση της διασκέδασης και η άρνηση της σοβαρότητας. Στο *Sol Solet*, που παρουσιάστηκε τον ίδιο χρόνο, επιθυμούν να σκορπίσουν χαρά, χρησιμοποιώντας μύθους από την ειδωλολατρία γιατί σε αυτούς βρίσκουν μίαν εξήγηση της επιθυμίας για ζωή. Το 1984, θα επιχειρήσουν μεγάλη περιοδεία στη Γαλλία και στο Βέλγιο με το *Alè* μια παράσταση με θέμα τη δημιουργία της κοσμικής νομοτέλειας από δαίμονες. Χρησιμοποίησαν προβολές διαφανειών, ξυλοπόδαρους, μαριονέτες. Το ίδιο συμβαίνει και με

το *Mediterrania*, όπου προσπάθησαν να παρουσιάσουν τον θαλάσσιο πλούτο της Μεσογείου, μεγάλα ψάρια και θαλάσσια όντα. Οι άνδρες της ομάδας φορούσαν περίεργες στολές με πτερύγια στο κεφάλι. Τα έντονα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν για τα ψάρια σε συνδυασμό με το γαλάζιο φως στο σκηνικό δημιουργούσαν την εντύπωση του θαλάσσιου βυθού. Η θάλασσα ήταν επίσης το θέμα τους και το 1992 στο *Mare Nostrum*, όπου ο Ποσειδώνας με την τρίαινά του - ένας ξυλοπόδαρος - συνοδευόμενος από μασκαρεμένους σε ψάρια και θαλάσσια όντα περπατούσαν μέσα σύννεφα καπνών. Τις παραστάσεις αυτές τις έδωσαν στον δικό τους χώρο - τη Villa Soledad - που έχει ένα θόλο ένδεκα μέτρα ύψος για να επιτρέπει τη δράση των γιγάντων τους. Και στα δυο έργα τους, επιχείρησαν να δώσουν δυνατές συγκινήσεις με θέματα που άντλησαν από τη φαντασία και στα οποία προσπάθησαν να εξάρουν την ζωτική δύναμη που πηγάζει από τη Μεσόγειο. Για τους Els Comediants, η ύπαρξη βασίζεται στη χαρά, στον ενθουσιασμό, στη γιορτή, βασικά χαρακτηριστικά αυτής της περιοχής του πλανήτη μας.

«Για μας είναι πιο σημαντικό», αναφέρει ο Joan Font που σκηνοθετεί και συμμετέχει στις παραστάσεις των Els Comediants, «να συγκινήσουμε το κοινό παρά να προσκολληθούμε σε μια ιδέα, προτιμούμε να δημιουργήσουμε ένα ηλεκτρικό σοκ παρά να μεταφέρουμε ένα οποιοδήποτε μήνυμα». Αναγνώριση της αξίας τους, αποτελεί η διοργάνωση και η συμμετοχή τους στην τελετή λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων στη Βαρκελώνη, ενώ την τελετή λήξης είχε αναλάβει μια άλλη διάσημη ομάδα της Καταλονίας οι Fura dels Baus.

Αλλαγή στην πορεία πλεύσης αυτής της ομάδας δρόμου, και παραχώρηση στη σύμβαση, αποτελεί η παράσταση του *Μικρού Μαγικού Αυλού* στην Όπερα της Βαρκελώνης. Αντίθετα, για να εορτάσουν την Ημέρα Όπερας το 2008 και να τιμήσουν τον Μότσαρτ, οι Els Comediants δημιούργησαν μια εκδήλωση δρόμου στην οποία συμμετείχαν περίπου 30 ηθοποιοί με μάσκες, ακροβάτες, ξυλοπόδαρους. Παρουσίασαν σε κεντρική πλατεία της Μαδρίτης και σε γύρω κήπους, αποσπάσματα από τις πλέον δημοφιλείς όπερες του μεγάλου Αυστριακού μουσικού - *Don Giovanni*, *Μαγεμένος Αυλός*, *Ρέκβιεμ* - καθώς και σημαντικές σκηνές από την περιπετειώδη ζωή του. Για να παρακολουθήσει το διασκορπισμένο κοινό την παράσταση είχαν ορίσει οδηγούς που βοηθούσαν το κοινό να παρακολουθήσει τις διάφορες σκηνές.

GUIDO CERONETTI και το TEATRO DEI SENTIBILI

Ποιητής, μυθιστοριογράφος, συγγραφέας δοκιμίων με παγκόσμια φήμη, άτομο με εξαιρετική μόρφωση, ο Guido Ceronetti δημιούργησε το 1970 με την Enrica Tedeschi το Teatro dei Sensibili (Το Θέατρο των Ευαίσθητων). Σε κείμενό του, εξηγεί γιατί έδωσε αυτό το όνομα στο θέατρό του: «Στο θεατράκι μου (...) Ευαίσθητοι είναι οι μαριονέτες και όλα τα άλλα αξεσουάρ τα οποία είναι δυνατόν να εμψυχωθούν και, κατ' επέκταση, τα χέρια που τα εμψυχώνουν, τα μάτια και το υπόλοιπο σώμα αυτού που τις χειρίζεται».

Ο Ceronetti είναι ένας πειραματιστής που προσπαθεί να ανακαλύψει την ουσία της κούκλας και των αντικειμένων που παρουσιάζει στο θέατρό του. Εφευρίσκει και δημιουργεί μικροσκοπικές μαριονέτες, λιλιπούτειες, που ονομάζει «ιδεοφόρους». Πρόκειται για πραγματικά ιδιαίτερες δημιουργίες τις οποίες χειρίζεται με ένα λεπτό σύρμα στερεωμένο στην κορυφή της κεφαλής

τους. Το σύρμα αυτό είναι φτιαγμένο από το ίδιο υλικό από το οποίο γίνονται οι χορδές του πιάνου. Έτσι, η ελαστικότητα της χορδής επιτρέπει παλμικές δονήσεις οι οποίες δίδουν ιδιαίτερες δυνατότητες κίνησης στις μαριονέτες. Ο Ceronetti, βέβαια, πειραματίζεται και με άλλους τύπους κούκλας, με θέατρο σκιών και με αντικείμενα που συχνά στα χέρια του αποκτούν ζωή. Ένα τέτοιο αντικείμενο, στο έργο του *Ταξίδι*, ήταν το καρουσέλ λούνα-παρκ με ξύλινα αλογάκια τα οποία καθώς γύριζαν τραγουδούσαν και έπαιζαν μουσική. Το καρουσέλ ονομαζόταν *Lili Marleen* και αντιπροσώπευε μια γυναίκα που υπέφερε. Το ίδιο συνέβαινε με τη Ντουλάπα και τα Δένδρα στον *Βυσινόκηπο* του Τσέχωφ, κάτι που το θέατρο ηθοποιών δεν θα μπορούσε ποτέ να αποδώσει. Σε πολλές περιπτώσεις τα αντικείμενα είναι και τα μοναδικά του πρόσωπα. Αυτό συμβαίνει σε ένα θέαμά του, χωρίς λόγια, όπου παρουσίασε μπροστά στο κοινό μια σειρά από ομπρέλες – με τις οποίες κάνει συλλογή – κάθε χρώματος, άλλες από την Ανατολή και άλλες από τον δυτικό κόσμο.

Ο Ceronetti αναγνωρίζει τη μεγάλη εκφραστική γκάμμα που διαθέτει η μαριονέτα: μπορεί να εκφράσει το παράλογο και το μεταφυσικό ή να δημιουργήσει μοναδικές αλημνείες ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό. Σε άρθρο του γράφει: «Μπορεί κανείς να κάνει τα πάντα με τις μαριονέτες, σε τέτοιο βαθμό που εκπλήσσομαι από τον περιορισμό τους σε παραδοσιακές δομές, φοβερά στατικές, στην Ανατολή, αμετακίνητες. (...)»

Το θέατρο του Ceronetti βρίσκεται στο Τορίνο. Παίζει μπροστά σε πολύ περιορισμένο κοινό, έργα τα οποία γράφει ο ίδιος και που εμπνέεται συνήθως από κλασσικά έργα. Ο Ceronetti δεν απορρίπτει το θέατρο κειμένου – ο ίδιος άλλωστε είναι συγγραφέας – ούτε και τα κλασσικά έργα. Όμως τα χρησιμοποιεί για να αποδώσει ορισμένα αποσπασματικά επεισόδια. «Δημιουργώ τον συνοδοιπόρο ανθρωπάκο μου, έτσι απλά πειραματιζόμενος μόνος, δημιουργώντας σκηνοθεσίες φανταστικές σπουδαίων κειμένων που μεταμορφώνω εντελώς για τη μαριονέτα, ανακαλύπτοντας αυτό που υπάρχει μέσα στα αντικείμενα και τις κομμένες μαύρες φιγούρες», υποστηρίζει σε άρθρο του.

Τα έργα του είναι πολύ σύντομα, γιατί όπως λέει στο ίδιο άρθρο του, το τραγικό στις μαριονέτες χρειάζεται «μερικά δευτερόλεπτα» για να εκδηλωθεί. «Με το ταλέντο του ο μαριονετίστας μπορεί να το κάνει να διαρκέσει πέντε ως έξη λεπτά», αναφέρει. Έτσι, με τη βοήθεια των «ιδεοφόρων» του, ο Ceronetti αναπαριστά κάποιες εικόνες τραγικές ή μαγικές, αποσπασματικές ή συνεχείς. Χαρακτηριστικό είναι το έργο του *Καλπουνία* – από το έργο του Σαίξπηρ *Ιούλιος Καίσαρας* – που αναφέρεται στο εφιαλτικό όνειρο της γυναίκας του Καίσαρα και στην προτροπή της να μην πάει στη Σύγκλητο και να αποφύγει έτσι τη δολοφονία του.

Στα έργα του Ceronetti, τα πρόσωπα του δεν εξελίσσονται ψυχολογικά, δεν αναπαριστούν χαρακτήρες, ούτε αντιπροσωπεύουν ηθικές έννοιες. Συχνά μάλιστα αποτελούν σύμβολα δυσνόητα. Ακόμα και το φύλο τους είναι αβέβαιο και μεταβλητό. Αυτή η «μινιμαλιστική» μαριονέτα, υποστηρίζει ο Ceronetti, διατηρεί μια «μαγική δύναμη». Με μόνη την εμφάνισή της, επιβάλλει την παρουσία της και υποβάλλει.

Εχθρός του νατουραλιστικού τύπου μαριονέτας, ο Ceronetti διακηρύσσει ότι όσο λιγότερο η μαριονέτα μοιάζει στις κινήσεις της με το ανθρώπινο σώμα – ή με το σώμα ζώου – τόσο πιο ελεύθερη είναι να μας αποκαλύψει το σύμπαν. Γι' αυτό το λόγο οι μαριονέτες του έχουν έντονα αλλά στυλιζαρισμένα χαρακτηριστικά προσώπου και το σώμα τους δεν ακολουθεί

τις συνήθειες αναλογίες. Πολύ ενδιαφέρουσες ήταν οι μαριονέτες που κατασκεύασε για το *Maldoror*, οι οποίες απέδιδαν με πιστότητα τον εφιαλτικό και υβριδικό χαρακτήρα των προσώπων του Lautréamont. Έμοιαζαν με μικρές νυχτερίδες που είχαν ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Αντίθετα, για τον στρατιώτη του στο *Λεγεωνάριος* δημιούργησε ένα εκφραστικό, ανδροπρεπές πρόσωπο με έντονα χαρακτηριστικά. Ο Ceronetti απορρίπτει, επίσης, τις μαριονέτες με τις τέλειες αρθρώσεις που χρησιμοποιούνται συχνά στο θέατρο και που μιμούνται την ανθρώπινη κίνηση. Παρουσιάζει ο ίδιος τις κούκλες του με τις κινήσεις του σώματός του και χρησιμοποιεί τη φωνή του.

Όπως αναφέρει σε άρθρο του, ο Ceronetti νοιώθει μεγάλη στοργή για τις κούκλες του που ονομάζει «φλόγες ζωής» και πιστεύει ότι έχει καθήκον να τις προστατεύσει. Γι' αυτό το λόγο και απαγορεύει αυστηρά το γύρισμα των έργων του σε φιλμ ή τηλεόραση με αποτέλεσμα το θέατρό του να μην είναι γνωστό στο πλατύ κοινό. Παρόλα αυτά ο Ceronetti θέλει να έρθει σε επαφή με τον κόσμο από φιλανθρωπία και προσπαθεί να πραγματοποιήσει μια έμμονη ιδέα του « να δώσει χαρά σε αυτούς που ξέρουν και σε αυτούς που έχουν ανάγκη».

Τα τελευταία χρόνια, σε ηλικία 70 ετών, ύστερα από 30 χρόνια παραστάσεων σε αίθουσες, ο Ceronetti στράφηκε στο θέατρο δρόμου. «Αυτός που δοκίμασε το θέατρο δρόμου, δεν αντέχει πια τις αίθουσες, που ακόμα ονομάζουμε θέατρα...», ομολογεί. Το καλοκαίρι του 1997 έπαιξαν στον δρόμο τον *Τιτανικό*, την ίδια εποχή που παιζόταν το έργο του Cameron. Το θέαμα του Ceronetti, με μίμο και μαριονέτες, προκαλούσε συγκίνηση παρ' όλο που ήταν ένα «φτωχό» θέατρο, με την έννοια που ο Grotowski έδινε στο φτωχό. Το πλοίο εμφανιζόταν πίσω από ένα παραβάν και βυθιζόταν στη θάλασσα. Στη συνέχεια, μέσα από ένα διαφανές δοχείο, οι θεατές το έβλεπαν όπως είχε φωτογραφηθεί, κομμένο στα δυο, ενώ μια φωνή πίσω από το παραβάν επαναλάμβανε τα βιβλικά λόγια: «Θεέ μου, Θεέ μου, γιατί με εγκατέλειψες;» Το κοινό που μέχρι τότε γελούσε, παρακολουθούσε τώρα τη σκηνή βουβό από θλίψη. Ο Ceronetti συνόδευε με μια άρπα μινιατούρα τη σκηνή. Η δράση διαρκούσε γύρω στα 8 έως 10 λεπτά σε αντίθεση με το έργο του Cameron, παρόλη όμως τη συντομία του προκαλούσε μοναδική συγκίνηση.

Το 1998, για τα ογδόντα χρόνια του Ingmar Bergman, παρουσίασε το // *Volto (Το Πρόσωπο)* που βασιζόταν σε κάποιες αποσπασματικές στιγμές του *Persona* του μεγάλου Σουηδού καλλιτέχνη. Στο έργο αυτό, ο Ceronetti χρησιμοποίησε μαριονέτες «ιδεοφόρους» και πρόσωπα με μάσκες για να υποδηλώσει, όπως και ο Bergman στο έργο του, ότι όσο περισσότερο ο ηθοποιός φορά μάσκες θεάτρου, τόσο εμπλουτίζει την προσωπικότητά του. Στο έργο, χρησιμοποιούσε πολύ λίγες κινήσεις, αλλά σωστά επιλεγμένες και ανάλογες με τις σκηνές που διαδραματιζόνταν, ταμπέλες που πάνω ήταν γραμμένα αστεία και προειδοποιήσεις που αντικαθιστούσαν τον λόγο. Και αυτή η παράσταση είχε, σύμφωνα με μαρτυρίες του Ceronetti, μεγάλη επίδραση στο κοινό. «Δεν είμαι κάποιος που δείχνει μια ταμπέλα, αλλά ένας ηθοποιός που προφέρει μια φράση αποκομμένη, μια κραυγή που περνά.» Την ίδια τεχνική της μάσκας και της ταμπέλας με φράσεις χρησιμοποίησε και στο *Macbeth*, με 10 ταμπέλες που διάβαζε με τη χαρακτηριστική προφορά της περιοχής του Λιβόρνου.

«Στον δρόμο», όπως υποστηρίζει ο Ceronetti, «πήγε χωρίς χαρτιά», χωρίς γραπτό κείμενο και με πολύ λίγες πρόβες στον καθρέπτη ή με φίλους.

Η απουσία του σεναρίου ήταν μια παρότρυνση για δημιουργία. Στο θέατρο δρόμου δεν χρησιμοποιεί λόγο, αλλά μόνο κίνηση γιατί, όπως ομολογεί: «...δεν υπάρχει ήχος που η κίνηση να μη μπορεί να εκφράσει. (...) Η ανάγκη της θεατρικής σιωπής είναι ένα υπόβαθρο ασκητικά μουσικό, σε αυτόν τον αιώνα των μουγκρισμάτων. Χάρη στα κύματα σιωπής, που εμείς οι καλλιτέχνες φέρουμε μέσα μας και θα προσφέρουμε στους δρόμους, σαν ανάσταση, θα βοηθηθούμε να διεισδύσουμε ακόμα βαθύτερα μέσα στο μυστήριο του θεατρικού έργου», γράφει ο Ceronetti.

GIOCO VITA

Στην Ιταλία, επίσης, έκανε την εμφάνισή της και η ομάδα *Gioco Vita* η οποία εγκαταστάθηκε στην Piacenza το 1970 και που θα αποτελέσει μέχρι σήμερα μια ομάδα συνεχών πειραματισμών και ανανέωσης που θα την κάνουν γνωστή σε όλο τον κόσμο. Η παραστάσεις της αφορούν στο θέατρο σκιών: του σώματος, διαφόρων μορφών, σχημάτων και υλικών. Χρησιμοποιεί απλές τεχνικές φωτισμού και με την κατάλληλη μετακίνηση της πηγής του φωτός αυξομειώνει τα εφέ των χρωμάτων και των αναλογιών οι οποίες μπορούν πάρουν μυθικές διαστάσεις. Η ομάδα χαρακτηρίζεται από μοναδική ευρηματικότητα που δικαιολογεί απόλυτα την ονομασία της ως *Teatro Stabile di Innovalione*. Στη μακρόχρονη πορεία της δεν έπαυσε να αναζητά νέες αισθητικές και τεχνικές που να συνδυάζουν σοβαρότητα και παιχνίδι, πραγματικότητα και όνειρο. Με τον τρόπο αυτό προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τη θέση του θεάτρου στη σύγχρονη εποχή, σαν χώρο ελευθερίας σκέψης, φαντασίας και δημιουργικότητας, σαν χώρο «της ομορφιάς της ζωής (...) που η τέχνη έχει τη δυνατότητα να ανανεώνει κάθε φορά», σύμφωνα με τον Diego Maz, συνεργάτη της ομάδας.

Από τις πιο σημαντικές παραστάσεις του *Gioco Vita* είναι το *Gilgamesh*, η πιο αρχαία ιστορία του κόσμου, όπως ονομάζεται το έπος της Μεσοποταμίας του 28^{ου} π.Χ. αιώνα. Στην εικονογραφία των Σουμερίων, ο *Gilgamesh* εμφανίζεται ψηλός, δυνατός να σκοτώνει έναν ταύρο ή ένα λιοντάρι. Στο έπος, περιγράφεται ως ημίθεος ο οποίος διοικεί δεσποτικά την πόλη και όλη τη χώρα του, γι' αυτό οι υποτελείς του παρακαλούν τους θεούς να του στείλουν έναν αντίπαλο. Οι θεοί δημιουργούν τον *Enkindu*, τον άνθρωπο της φύσης που απελευθερώνει τα ζώα από τις παγίδες των κυνηγών. Οι άνθρωποι είναι και πάλι *δυσσχεσημένοι* και μόνο ο *Gilgamesh* μπορεί να τον αντιμετωπίσει. Οι δυο άνδρες παλεύουν, αλλά δεν νικά κανείς. Τότε ο *Gilgamesh* αντιλαμβάνεται ότι ο *Enkindu* είναι ο φίλος που οι θεοί του είχαν αναγγείλει σε όνειρό του. Έκτοτε ο *Enkindu* συνοδεύει τον *Gilgamesh* στις μυθικές εκστρατείες του. Η θεά *Αστάρτη* για να τιμωρήσει τον *Gilgamesh*, επειδή αγνόησε τον έρωτά του, στέλνει τον *Θείο Ταύρο*. Ο *Gilgamesh* και ο *Enkindu* μάχονται εναντίον του και τον σκοτώνουν. Η θεά, αντί να τιμωρήσει τον *Gilgamesh*, τιμωρεί τον συνεργό του με μια θανατηφόρα ασθένεια. Ο *Gilgamesh*, τρελός από πόνο, προσπαθεί να συναντήσει τον φίλο του. Κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής του συναντά τον *Outanapishtim* και τη γυναίκα του, τους μόνους επιζήσαντες του βαβυλωνιακού κατακλυσμού, για να του δώσουν το μυστικό της αθανασίας τους. Ο *Outanapishtim*, μετά από πολλές δοκιμασίες, τον συμβουλεύει να βρει το φυτό της ζωής που τελικά ο *Gilgamesh* ανακαλύπτει στον βυθό του ωκεανού.

Όμως ένα φίδι του το κλέβει με δόλο στην επιστροφή. Τελικά, ο Gilgamesh συναντά το φάντασμα του Enkidu που του περιγράφει τι συμβαίνει στον Άδη.

Ο μύθος αυτός παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εξ αιτίας των θεμάτων που θίγει – τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, τη δύναμη της φιλίας, το ταξίδι-μύηση, την αναζήτηση των ορίων της ζωής, και τους προβληματισμούς για τον θάνατο – και που συμπίπτουν συχνά με τα θέματα της Βίβλου και της ελληνικής μυθολογίας.

Το έργο αυτό του Gioco Vita ακολουθεί πιστά τον μύθο και τα επεισόδια διαδέχονται το ένα το άλλο με μεγάλη ζωντάνια, εκπλήξεις, δυναμισμό. Από αισθητική άποψη, η παράσταση αποτελεί σταθμό στις αναζητήσεις του θεάτρου σκιών και στις δυνατότητες έκφρασής του. Ο χώρος όπου βασιλεύει ο Gilgamesh, ένα παλάτι-φρούριο, προβάλλεται στην οθόνη μέσα στο σκοτάδι. Οι υπήκοοί είναι μαύρες και γκριζες φιγούρες, δύσμορφες, με καμπούρα και πρόσωπα γεμάτα θλίψη. Δίνουν την εικόνα ενός καταπιεσμένου λαού. Ο Gilgamesh εμφανίζεται πάνω σε άρμα, φοράει την κόκκινη πορφύρα των ηγετών και είναι πολύ μεγάλος σε σχέση με τους υποτελείς του. Στη συνέχεια, οι διαστάσεις μεταβάλλονται. Όταν ο Enkidu πεθαίνει στη μάχη εναντίον του Ταύρου, ο Gilgamesh μεταβάλλεται σε μικροσκοπική φιγούρα που πηγαινοέρχεται απελπισμένη πάνω στο τεράστιο σώμα του Enkidu. Πρόκειται για ένα συμβολισμό των θρήνων, όπου ο νεκρός θεωρείται πολύ μεγάλος γιατί καλύπτει με τη μνήμη του όλο τον κόσμο. Αντίθετα, εκείνος που τον θρηνεί είναι μικρός μπροστά στον τεράστιο πόνο που αισθάνεται.

Το αποτέλεσμα που επέτυχαν με τους φωτισμούς, τις διαστάσεις, τις αναλογίες των κινούμενων σχεδίων και τους συμβολισμούς τους, οδήγησαν την ομάδα σε αναζητήσεις νέων τεχνικών. Στην επόμενη παράστασή τους, χρησιμοποίησαν μια ελαστική οθόνη, πολύ πιο εύκολη στη χρήση και με μεγαλύτερες εκφραστικές δυνατότητες. Η οθόνη αυτή έδινε ιδιαίτερη δυναμική στη δράση καθώς οι φιγούρες που έρχονταν σε επαφή πάνω της δημιουργούσαν κίνηση και μορφές. Σε μια παρόμοια οθόνη θα παίξουν τον *Τον Πύργο της Υπομονής* (1984) ηθικοπλαστικό μύθο, ανώνυμου συγγραφέα από την Αγγλία, του οποίου η σκηνοθεσία και σκηνογραφία ανατέθηκε στον Egisto Marcucci

Η παράσταση αφορά στην περιπλάνηση ενός Ανθρώπου που γεννιέται στη γη, ανάμεσα σε αγέλους. Η γέννησή του προβάλλεται στο βάθος σε μια τεράστια σκηνή. Η περιήγησή του θα τον φέρει από το Βασίλειο του Κόσμου, στο Βασίλειο των Σωμάτων. Στην περιήγησή του αυτή, συνοδεύεται από την Απληστία, τον Εγωισμό, τον Μεφιστοφελή και μια στρατιά από διαβόλους. Στη συνέχεια, συναντά τη Μετάνοια χάρη στην οποία θα πλησιάσει αργότερα την Αρετή. Στην παράσταση του έργου, οι σιλουέτες των προσώπων ήταν μαύρες, ενώ οι άγγελοι είχαν χρώματα σε τόνους παστέλ. Το μέγεθος των σκιών ποίκιλλε ανάλογα με τα πρόσωπα και την ηθική τους δύναμη. Ο σκηνικός χώρος, με τη βοήθεια της οθόνης έπαιρνε υπερφυσικό χαρακτήρα. Στην αρχή, παρουσίαζε την ενότητα του κόσμου που προσδιοριζόταν από μια ενιαία οθόνη της οποίας, όμως, οι διαστάσεις μεταβάλλονταν ανάλογα με τα επεισόδια. Στην πιο δραματική σκηνή του έργου, όταν ο Άνθρωπος θέλει να συναντήσει τη Θεία Χάρη, οι δυνάμεις του Κακού κομματιάζουν τον κόσμο. Τότε στη σκοτεινή σκηνή του θεάτρου εμφανίζονται τμήματα οθόνης όπου παρουσιάζεται ο Άνθρωπος αντιμέτωπος κάθε φορά με διαφορετικές δυνάμεις. Με τον τρόπο αυτό, η διάσπαση του κόσμου απεικονίζεται με

«αποσπασματικές» οθόνες. Στο τέλος του έργου, ο Άνθρωπος θα καταφέρει να φθάσει στον Πύργο της Υπομονής. Όμως η μοίρα του είναι προδιαγεγραμμένη. Ο Θάνατος, σε μορφή σκελετού, που καλύπτει όλον τον χώρο της οθόνης, τον περιμένει. Τελικά οι Άγγελοι θα πάρουν τον Άνθρωπο και θα τον οδηγήσουν στον Ουρανό.

Στην παράσταση αυτή, όπως και στις υπόλοιπες παραστάσεις της ομάδας, η δομή και το μέγεθος της σκηνής αντιστοιχούσε με το φιλοσοφικό μήνυμα του έργου που παρουσιαζόταν. Όπως στις παραστάσεις μαριονέτας, οι μαριονετίστες εγκαταλείψαν το κουκλοθέατρο για να εγκατασταθούν στη σκηνή του θεάτρου και να δείξουν στο κοινό τη διαδικασία της παράστασης, κατά τον ίδιο τρόπο και οι δημιουργοί του θεάτρου σκιών «κομμάτισαν» την οθόνη τους και έπαιζαν σε πολλές, μικρότερες, οθόνες. Αυτή τη μέθοδο θα ακολουθήσει το *Gioco Vita* και στο *Κουτί με τα Παιχνίδια* του Debussy που παρουσίασε στη Σκάλα του Μιλάνου όπου δημιούργησε έναν ολόκληρο κόσμο κινουμένων παιχνιδιών. Αλλά και στην *Οδύσσεια* (1983) - σε σκηνοθεσία Emmanuelle Luzzati - χρησιμοποίησε διαφορετικών μεγεθών φιγούρες με τα πρόσωπα του έργου και ένα αριστοτεχνικό συνδυασμό μουσικής, κίνησης και σκιάς. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσίαζε, επίσης, η χρήση των οθονών όπου εμφανίζονταν οι σκιές. Κατά τη διάρκεια της παράστασης αποκτούσαν όγκο, κίνηση και συμμετείχαν στην παράσταση. Φούσκωναν όπως τα πανιά των πλοίων ή κυμμάτιζαν όμως η θάλασσα πάνω στην οποία γλιστρούσαν τα πλοία.

Πρωτοποριακή, επίσης, ήταν και η παράσταση του *Orlando Furioso* του Αριόστο (1991), όπου δημιούργησαν ένα σκηνικό σύστημα το οποίο αντικατόπτριζε οργανικά τα κριτήρια προσέγγισης του κειμένου. Για την παράσταση, επέλεξαν τέσσερα μόνο πρόσωπα, από τα δεκάδες που περιλαμβάνει το έπος του Αριόστο, τα οποία υποδύθηκαν τέσσερις χειριστές μαριονέτας που εμφανίζονταν επί σκηνής, μπροστά από την οθόνη, αντί να βρίσκονται συνέχεια πίσω, όπως παραδοσιακά γίνεται στο θέατρο σκιών. Η θέση τους αυτή τους επέτρεπε να συμμετέχουν στη δράση, να γίνονται συγχρόνως ηθοποιοί-μίμοι στο έργο που εμφανιζόταν στην οθόνη. Με το να μεταβάλλονται σε *dramatis personae*, είχαν τη δυνατότητα να επεμβαίνουν στην αφήγηση και να εκφράζουν τη δική τους άποψη, να σχολιάζουν τα γεγονότα. Οι ηθοποιοί αποκτούσαν, με αυτό τον τρόπο, μια κριτική απόσταση σε σχέση με τον αφηγηματικό ιστό του έργου του Αριόστο, απεκάλυπταν τις σκέψεις τους, ασκούσαν έμμεση κριτική ή αναγνώριζαν το πεπρωμένο τους, το οποίο οφειλόταν σε ανθρώπινα πάθη. Η αφήγηση επιλεγμένων αποσπασμάτων του κειμένου γινόταν από μια φωνή ιδιαίτερα εκφραστική που βρισκόταν πίσω από την οθόνη και η οποία συνδυαζόταν με τη μουσική επένδυση που συνόδευε τον ρυθμό της δράσης και τα συναισθήματα των προσώπων. Έτσι, παράλληλα με την ήδη σύνθετη δομή του οπτικής παράστασης που καθοριζόταν από την παρουσία της σκιάς της φιγούρας στην οθόνη και το φως, υπήρχε η προσπάθεια δημιουργίας ενός καλειδοσκόπιο εικόνων, χρωμάτων και κίνησης που οφειλόταν στη παρουσία των ηθοποιών επί σκηνής.

Αυτή η πολυδιάστατη δράση, όπου τα *dramatis personae* ζούσαν την προσωπική εμπειρία τους, όπου αντιλαμβάνονταν ή αρνούσαν να αντιληφθούν τα γεγονότα ανάλογα με τη διάθεσή τους, αντικατοπτριζόταν και στον σκηνικό χώρο, ένα είδος λαβύρινθου που οργανώθηκε για να υποδηλώσει την όλη ατμόσφαιρα του έργου του Αριόστο. Η δράση και η

κίνηση των *dramatis personae* μέσα σε αυτόν πρόβαλλε πότε την πραγματικότητα και πότε την ψευδαίσθηση, υποδεικνύοντας τη δύναμη της θεατρικής πράξης η οποία έχει τη δυνατότητα να «απελευθερώνει» τα πρόσωπα από τα επεισόδια του κειμένου και τα κάνει να ζουν επί σκηνής.

Το *Gioco Vita* συνεχίζει τα πρωτοποριακά του θεάματα τόσο στην Piacenza όπου βρίσκεται η έδρα του, όσο και σε άλλες ιταλικές ή ευρωπαϊκές πόλεις. Ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιούν τις παραστάσεις τους «θέλει πάθος, αυστηρότητα και φαντασία», σύμφωνα με τον διευθυντή του Θεάτρου, τον Diego Maj. Το τελευταίο θεάμά τους, σε συνεργασία με το Piccolo Teatro, Η *Βάρκα των ηθοποιών*, είναι αφιερωμένο στα 300 χρόνια του Coldoni. Πρόκειται για δραματοποίηση από τον Giorgio Strehler ενός επεισοδίου από τις *Αναμνήσεις* του Coldoni, όταν σε ηλικία 14 χρονών ο διάσημος Ιταλός συγγραφέας εγκατέλειψε το σχολείο και ήρθε σε επαφή για πρώτη φορά με το θέατρο. Η σκηνοθεσία του έργου που έγινε από κοινού από τον Stefano di Luca - και Stella Casiraghi βασίζεται σε συνδυασμό της αισθητικής των δυο μεγάλων ομάδων: θέατρο σκιών από το *Gioco Vita* και τεχνικές *Commedia dell'Arte* από το Piccolo.

MUMMENSCHANZ

Οι Mummenschanz (παιχνίδι και τύχη) είναι μια ελβετική ομάδα η οποία δημιουργήθηκε το 1972 και συνεχίζει ακόμα και σήμερα να εκπλήσσει με την εφευρετικότητά της. Οι ιδρυτές της Bernie Schurch και Andres Bossard ήταν μαθητές του Lecoq στο Παρίσι, όπου γνώρισαν την Florianna Frassetto η οποία είχε έρθει από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Οι πρώτες παραστάσεις τους ήταν μικρά θεατρικά σκετς που παρουσίασαν στο Club Méditerranée ενώ, στη συνέχεια, θα προχωρήσουν σε παραστάσεις παντομίμας. Το 1972, θα επιχειρήσουν περιοδεία στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου θα γνωρίσουν πολύ μεγάλη επιτυχία και τα έργα τους, μάλιστα, θα παίζονται για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα στο Broadway.

Το 1977, οι Mummenschanz θα εγκατασταθούν στη Ζυρίχη και σε συνεργασία μαζί με άλλους καλλιτέχνες θα συνεχίσουν να εμφανίζονται στην Ελβετία και στην Αμερική, όπου οι παραστάσεις τους έχουν πάντα πολύ μεγάλη απήχηση στο κοινό.

Το πρώτο έργο τους είχε τίτλο *Πριν και χαμένο* ενώ, στη συνέχεια, πήρε το όνομα *Παιχνίδι τρελού και μάσκας*. Οι μάσκες που χρησιμοποιήθηκαν αποτελούσαν γι' αυτούς έναν τρόπο να εμπλουτίσουν το παιχνίδι παντομίμας. Τα κουστούμια των ηθοποιών ήταν κύβοι από πολυεστέρα απ' όπου έβγαιναν το κεφάλι και τα χέρια τους, με αποτέλεσμα να οδηγηθούν σε μια νέα μορφή αισθητικής του μίμου. Επιπλέον, τα σκετς τους ζητούσαν τη συμμετοχή του κοινού, προτείνοντας μια δημιουργική συνεργασία μαζί του.

Στη συνέχεια, οι Mummenschanz τελειοποίησαν το πρόγραμμά τους χρησιμοποιώντας μάσκες αφηρημένες, πρόσωπα με κεφάλια-αντικείμενα ή μάσκες ολόκληρου σώματος, ένα είδος μεγάλης πλαστικής φόρμας που με την κίνησή της δημιουργούσε μορφές με χιούμορ και φαντασία. Ένα από τα νούμερά τους, το *Blod*, περιγράφεται ως εξής: «μια σφαίρα μαλακιά κείται στο πάτωμα, αρχίζει να παίρνει ζωή και σκοντάφτει στην άκρη μιας βάσης για σκηνικά η οποία βρίσκεται στη μέση της σκηνής. Ακουμπά τον παρείσακτο, ύστερα αποφασίζει να αναρριχηθεί, ξεκινά την επίθεση, γραπώνεται,

καταβάλλει προσπάθεια, σκαρφαλώνει, φθάνει, όχι χάνει την ισορροπία της. Ξαναρχίζει, όχι! ναι! α! α! και με μια τελευταία προσπάθεια σταθεροποιείται στην κορφή. Θριαμβεύει. Και ο θεατής αφήνει με ανακούφιση τα μπράτσα της πολυθρόνας του. Μέσα σε λίγα λεπτά αυτή η άμορφη μάζα, που δεν μοιάζει με τίποτε, εξέφρασε την έκπληξη, την περιέργεια, την κατάπληξη, το θάρρος, την απογοήτευση, την έντονη προσπάθεια, τον φόβο, τη νίκη.»

Το θέατρο των Mummenschanz δεν ανήκει σε κανένα συγκεκριμένο είδος. Η δράση τους τοποθετείται ανάμεσα στην παντομίμα, στο θέατρο αντικειμένων και στο εικαστικό θέατρο. Ο μίμος είναι γι' αυτούς «μια μαριονέτα που φοριέται». Στην αρχή, οι καλλιτέχνες φορούσαν μάσκες που κάλυπταν μόνο το κεφάλι, αλλά στη συνέχεια η μάσκα θα καλύψει όλο το σώμα τους. Θα γίνει σωματική μάσκα, η οποία παίρνει μορφές και σχήματα που δεν έχουν καμία σχέση με τον κόσμο που μας περιβάλλει: εκτοπλάσματα, σφαίρες, στρογγυλές, διάφανες μέδουσες, φίδια σε συνεχή μεταμόρφωση που απέχουν πολύ από την πραγματικότητα. Το χιούμορ και η ειρωνεία αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά των παραστάσεών τους, ενώ στόχος τους είναι να ζωντανέψουν τη φαντασία του παιδιού που υπάρχει μέσα σε κάθε θεατή που βρίσκεται στην αίθουσα.

Τα πρόσωπα των Mummenschanz είναι πρωτείκα, καθώς έχουν τη δυνατότητα να μεταβάλλονται συνεχώς. Είναι κατασκευασμένα με κάθε είδους υλικό. Με την κίνησή τους, οι καλλιτέχνες δημιουργούν ένα μεγάλο οπτικό παιχνίδι που κινείται στον χώρο της φαντασίας και του ονείρου με αποτέλεσμα οι θεατές να δίνουν όποια ερμηνεία θέλουν οι ίδιοι για τα έργα που παρακολουθούν.

Παρ' όλα αυτά, τα έργα των Mummenschanz περιέχουν πάντα ένα μήνυμα το οποίο, όμως, δεν γίνεται εύκολα αντιληπτό από το κοινό. Υπάρχει στα έργα τους σάτιρα κοινωνική, κριτική των σχέσεων που οι δυτικοί έχουν με τα αντικείμενα που χρησιμοποιούν και στη συνέχεια πετούν χωρίς συναισθηματισμούς ή ακόμα και σάτιρα πολιτική. Όμως, οι Mummenschanz προτιμούν να αφήσουν το κοινό να αντιληφθεί το περιεχόμενο των σκετς τους, χωρίς να το αποκαλύπτουν.

Ένα από τα έργα τους που γνώρισε μεγάλη επιτυχία ήταν το *Πρόωρο* όπου πλαστικοί σωλήνες σε συνδυασμό με ένα μπαλόκι δημιουργούσαν ένα μεγάλο έντομο. Όταν το μπαλόκι έφευγε η άκρη του σωλήνα μεταβαλλόταν σε τρομπέτα ή σε κεφάλι που παρακολουθούσε με προσοχή και περιέργεια το κοινό.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η τέχνη των Mummenschanz ακολουθεί τις αρχές του Bauhaus, ενώ υπάρχουν έμμεσες αναφορές σε καλλιτέχνες, όπως ο Klee, ο Léger, ο Calder. Όμως, προτείνουν μια νέα θεώρηση της μαριονέτας που περιλαμβάνει προηγμένη τεχνολογία και ενσωμάτωση θέσεων του μεταμοντερνισμού: από αποσπασματική «αφήγηση», έλλειψη συνέπειας, κριτική στάση απέναντι στο ίδιο το θέαμα. Κύριο χαρακτηριστικό τους παραμένει, πάντως, η κατάλυση των ορίων ανάμεσα στις διάφορες τέχνες. Στις παραστάσεις τους χρησιμοποιούν ακτίνες λέιζερ, χορό και μουσική. Χάρη στην ερευνητική διάσταση της δουλειάς τους, το θέατρο μαριονέτας που παρουσιάζουν αποτελεί προϊόν «ολικής» δημιουργίας που ξεφεύγει από την αριστοτελική μίμηση και τη σύμβαση. Αντίθετα, μάλιστα, ανατρέπεται όλες τις παραμέτρους του συμβατικού θεάτρου και απομακρύνεται κριτικά από αυτό.

HANDSPRING PUPPET COMPANY και ο WILLIAM KENTRIDGE

Η ομάδα Handspring Puppet Company ιδρύθηκε από τον Basil Jones και τον Adrian Kohler στη Νοτιοαφρικανική Ένωση το 1981. Στην αρχή τα έργα τους απευθύνονταν σε παιδιά, αλλά από το 1985 στράφηκαν σε κοινό ενηλίκων χρησιμοποιώντας μαριονέτες σε διάφορα μεγέθη, άλλοτε σε μέγεθος ανθρώπου και άλλοτε μικροσκοπικές.

Το 1991, το έργο της ομάδας θα πάρει νέα τροπή χάρη στη συνεργασία της με τον William Kentridge, ζωγράφο και σκηνοθέτη που είχε παρακολουθήσει μαθήματα ζωγραφικής στο Γιοχάνεσμπουργκ και μαθήματα υποκριτικής με τον Jacques Lecoq στο Παρίσι. Το 1992, θα ανεβάσουν τον *Woyzeck on the Highveld* μια προσαρμογή του έργου του Büchner. Θέμα του έργου ήταν η εκμετάλλευση των μαύρων εργατών από τους λευκούς στα ορυχεία διαμαντιών. Ήταν ένα έργο με έντονο πολιτικό χαρακτήρα, όπως και τα περισσότερα έργα της ομάδας, γιατί πίστευαν ότι το θέατρο πρέπει να συμμετέχει στην έρευνα για το παρελθόν της νοτιοαφρικανικής κοινωνίας.

Ήδη από το πρώτο έργο τους, η Handspring Puppet Company και ο William Kentridge χρησιμοποίησαν μαριονέτες και ηθοποιούς - λευκούς και έγχρωμους - οι οποίοι μιλούσαν, εκτός από αγγλικά, διάφορες τοπικές διαλέκτους. Την παράσταση πλαισίωναν προβολές κινουμένων σχεδίων και μικρών βίντεο.

Για το δεύτερο έργο τους, το *Faustus in Africa !*, ο Kentridge και η ομάδα Handspring εμπνέονται από τον Faust. Ενώ όμως στον Goethe ο Faust είναι ένας ανήσυχος ερευνητής, στο έργο τους γίνεται ιεραπόστολος που ασχολείται με το δουλεμπόριο με αποτέλεσμα το έργο να αναλαμβάνει πολιτικό χαρακτήρα και καταδικάζει τον ρόλο των ευρωπαϊκών δυνάμεων που εκμεταλλεύτηκαν την Αφρικανική Ήπειρο, ταπείνωσαν τον πληθυσμό της και του στέρησαν την αξιοπρέπειά του. Ο Faust, αντιπροσωπεύει τον ευρωπαίο αποικιοκράτη και ο Μεφιστοφελής την έκφραση του κακού. Ο Kentridge και η ομάδα του ήθελαν να αποδείξουν ότι οι εμπειρίες του αφρικανικού λαού έπρεπε να δώσουν στη χώρα μια νέα πορεία. Παρ' όλα αυτά, το τέλος του έργου δεν ήταν αισιόδοξο γιατί οι νέες δυνάμεις που θα επικρατήσουν, θα χρησιμοποιήσουν και αυτές τις παλιές μεθόδους.

Όλα τα πρόσωπα του έργου *Faustus in Africa !*, εκτός από τον Μεφιστοφελή, ήταν μαριονέτες που χειρίζονταν ηθοποιοί μπροστά στο κοινό και οι οποίοι μοιράζονταν τον ρόλο τους με την μαριονέτα. Στην παράσταση υπήρχαν συγχρόνως προβολές βίντεο που δημιουργούσαν τον χώρο του έργου, μέσα στον οποίο κινούνταν άνθρωποι και μαριονέτες. Κυρίως, όμως, συμπλήρωναν τη δράση, σχολίαζαν τα γεγονότα και τα επεξηγούσαν, όπως για παράδειγμα στη σκηνή όπου η μαριονέτα του Faust κάθεται πίσω από ένα μπαρ για να φάει. Το δείπνο του σερβίρεται από ηθοποιούς και ο Faust αρχίζει να τρώει. Ενώ στο πιάτο δεν υπάρχει φαγητό, στην οθόνη που βρίσκεται πίσω του, εμφανίζεται ο Faust να τρώει σώματα ακρωτηριασμένα, χωριά αφρικανικά, δάση και όλη τη Νότια Αφρική. Ο θεατής βλέπει στην αρχή τη μαριονέτα που τρώει, αλλά μόλις δει τα κινούμενα σχέδια, η αντίληψη της εικόνας αλλάζει. Ο Faust παύει να είναι συγκεκριμένο πρόσωπο και μεταβάλλεται σε σύμβολο των δυνάμεων της αποικιοκρατίας, ενώ το δείπνο του αποτελεί ένα έμμεσο κατηγορητήριο εναντίον των αποικιοκρατών που εκμεταλλεύονται την αφρικανική ήπειρο.

Ένα άλλο παράδειγμα αλληλοεπίδρασης βίντεο, ηθοποιών και μαριονέτας αποτελεί η σκηνή της «συμφωνίας» του Μεφιστοφελή με τον Faust. Ακούγεται ο θόρυβος ενός κουνουπιού που στη συνέχεια εμφανίζεται στην οθόνη, όταν ο Μεφιστοφελής σηκώνει το μανίκι του Faust για να του πάρει αίμα. Στην οθόνη, βλέπουμε ένα μέρος του μπράτσου του όπου βρίσκεται το κουνούπι. Αμέσως μετά, το κουνούπι γίνεται σύριγγα που αντλεί αίμα και ξανά κουνούπι που κάθεται πάνω σε ένα συμβόλαιο που φαίνεται στην οθόνη. Συγχρόνως στη σκηνή, ο Μεφιστοφελής παρουσιάζει στον Faust το συμβόλαιο που πρέπει να υπογράψει. Στην οθόνη, βλέπουμε το κουνούπι να μετατρέπεται σε μαύρη κηλίδα και να σχηματίζει την υπογραφή του Faust.

Υπάρχει στα έργα του William Kentridge μια κατάργηση των ορίων εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου. Με τη βοήθεια του βίντεο, ορισμένες σκηνές οπτικοποιούν τις σκέψεις και τα συναισθήματα του Faust. Όταν, στον πρώτο μονόλογό του, ο Faust εκφράζει την απελπισία του, τότε στην οθόνη εμφανίζεται η εικόνα ενός ρεβόλβερ και ακούγεται ο ήχος που σπλιίζει. Ο θεατής με αυτό τον τρόπο αντιλαμβάνεται την απόφαση του Faust να αυτοκτονήσει.

Μετά τον *Faustus*, η παρουσία της μαριονέτας περιορίζεται στα έργα της ομάδας, δεν παύει όμως να αποτελεί βασικό συντελεστή της παράστασης. Το επόμενο έργο τους, το *Ubu and the Truth Commission*, αναφέρεται στην ευθύνη των τρομοκρατικών πράξεων και των βιαιοτήτων που διαπράχθηκαν κατά την περίοδο του apartheid. Ο Kentridge και η ομάδα Handspring ζήτησαν από την Νοτιοαφρικάνα συγγραφέα Jane Taylor να γράψει ένα έργο με βάση τα έργα του Jarry. Στόχος τους ήταν να δημιουργήσουν ένα πρόσωπο που να μοιάζει με τον Ubu αλλά που να προβάλλει τις ακρότητες των κακοποιών της εποχής του apartheid. Το έργο τοποθετείται μετά από τη σύσταση της Επιτροπής Αλήθειας, η οποία είχε ως κύριο έργο να διερευνήσει τα εγκλήματα που διαπράχθηκαν. Ο πρωταγωνιστής του έργου, ο Μπάρμπα Ubu, διατηρεί τα βασικά χαρακτηριστικά του προσώπου του Jarry, την απληστία και τη χυδαιότητά του, ενώ προσπαθεί να καλύψει τα εγκλήματα που διέπραξε εναντίον του έγχρωμου πληθυσμού.

Στην παράσταση του έργου, τα βασικά πρόσωπα - ο Μπάρμπα Ubu και η Κυρά-Ubu - ήταν ηθοποιοί. Αντίθετα, τα θύματά τους, οι νέγροι, ήταν μαριονέτες μεγάλου μεγέθους που χειρίζονταν ηθοποιοί. Ρόλος τους ήταν να καταθέσουν στην Επιτροπή Αλήθειας, όμως οι συγκλονιστικές καταθέσεις τους, δεν αποτελούσαν μέρος της δράσης. Οι μαριονέτες δεν συγχρωτίζονταν με τον Μπάρμπα Ubu και την Κυρά Ubu οι οποίοι προσπαθούσαν να καλύψουν με κάθε τρόπο την ανάμειξή τους στις θηριωδίες που διαπράχθηκαν. Μόνο οι μαριονέτες-ζώα, ένας κροκόδειλος και ένας σκύλος, ο Βρούτος, που αποτελούσαν τους συντρόφους του ζεύγους, έπαιζαν μαζί τους. Οι μαριονέτες αυτές έδωσαν στον Kentridge τη δυνατότητα να παρουσιάσει τέρατα που ήταν αδύνατον να εμφανιστούν με άλλο τρόπο στη σκηνή. Ο σκύλος είχε τρία κεφάλια και ο κροκόδειλος, του οποίου το σώμα ήταν η τσάντα της Κυρά Ubu, καταβρόχθιζε τα πάντα.

Εκτός από τις μαριονέτες και τα κινούμενα σχέδια, στην παράσταση υπήρχαν σκηνές βίντεο που της έδιναν χαρακτήρα ντοκιμαντέρ, ενώ συγχρόνως προσέφεραν μια πιο σαφή εικόνα της δράσης. Σε μια σκηνή του έργου, για παράδειγμα, ο Ubu για να κρύψει το τρομοκρατικό παρελθόν του, αφαιρεί από το άλμπουμ όλες τις φωτογραφίες που αποδεικνύουν τη δράση του, ενώ στην οθόνη προβάλλεται η εικόνα του Nelson Mandela, του Fidel

Castro, του Desmond Toutou που τον κοιτάζουν. Τις περισσότερες φορές, χάρη στο βίντεο, ο θεατής αποκαλύπτει την ψευδή συμπεριφορά του. Όταν εξομολογείται τις πράξεις του μπροστά στην επιτροπή, ένα φιλμ δείχνει σε κινούμενα σχέδια σκηνές μαρτυρίου.

Το 1998, ο Kentridge και η Handspring Puppet Company θα ανεβάσουν την όπερα *Επιστροφή του Οδυσσέα* του Claudio Monteverdi στις Βρυξέλλες. Στην παράστασή τους, εναλλάσσουν μαριονέτες, προβολές βίντεο, τραγουδιστές όπερας. Ο Οδυσσέας - μια μαριονέτα μεγάλων διαστάσεων - είναι ένας ετοιμοθάνατος άνθρωπος σε σύγχρονο νοσοκομείο. Κατά τη διάρκεια του έργου, επιχειρεί ένα ονειρικό ταξίδι στον χρόνο και στον χώρο. Επιτυγχάνει να συναντήσει, στο όνειρό του, το βασίλειό του και τη γυναίκα του, την Πηνελόπη, αλλά τελικά πεθάνει στο νοσοκομείο. Στη σκηνή, υπήρχε ένα αμφιθέατρο και ένα κρεβάτι όπου κείτονταν ο Οδυσσέας.

Στην όπερα αυτή, κάθε ρόλος παιζόταν από τον τραγουδιστή, τη μαριονέτα και τον χειριστή ή τους χειριστές της. Ο σκηνοθέτης και οι συνεργάτες του επέλεξαν να παρουσιάσουν τη διάσπαση της προσωπικότητας σε πολλαπλές παρουσίες, στο κέντρο της οποίας βρισκόταν η μαριονέτα και ο τραγουδιστής που συμμετέχει και αυτός στην κίνηση της μαριονέτας.

Και στο έργο αυτό χρησιμοποιήθηκε βίντεο. Στην οθόνη προβάλλονταν εικόνες άλλοτε από τη σύγχρονη ζωή και άλλοτε με τον Οδυσσέα να τρέχει στους δρόμους, την Αθηνά και τον Τηλέμαχο να γλιστρούν μέσα από τα σύννεφα με άμαξα, εικόνες της καρδιάς και του ανθρώπινου εγκέφαλου.

Παρά τον έντονα πολιτικό χαρακτήρα των έργων του Handspring Puppet Company και του Kentridge, βασικό χαρακτηριστικό τους είναι το χιούμορ και το παράδοξο που επικρατεί. Υπάρχει ένα συνεχές παιχνίδι με μεταμορφώσεις, αναπαραστάσεις διαφορετικές του σώματος με μαριονέτα, ηθοποιό, βίντεο και κινούμενα σχέδια, υπερβάσεις του χώρου, διαφορετικά επίπεδα πραγματικότητας που δημιουργούν μια αποστασιοποίηση από τα ιστορικά γεγονότα. Με τον τρόπο αυτό, επιτυγχάνουν να παρουσιάσουν τις σκέψεις τους για τα γεγονότα βίας που βίωσε η Αφρικανική Ήπειρος αλλά και κάποια μηνύματα για το μέλλον της, με βάση την ανάλυση των μηχανισμών της αποικιοκρατίας.

NICOLE MOSSOUX – ILKA SCHONBEIN

Η Βελγίδα χορεύτρια και χορογράφος Nicole Mossoux και ο δραματουργός και σκηνοθέτης Patrick Bonté, επικεφαλής ενός θιάσου που φέρει το όνομά τους, έχουν από το 1985 δημιουργήσει πάνω από είκοσι θεάματα και τρία φιλμ, όπου πειραματίζονται σε διαφορετικές τεχνικές. Πρόκειται για υβριδικά έργα, όπου εκτός από τον χορό, κάποιες φορές χρησιμοποιούν μαριονέτες και λόγο, ενώ στα τελευταία έργα τους χρησιμοποιούν βίντεο, μουσική, ήχους, τραγούδι ή επιτρέπουν τη συμμετοχή των θεατών.

Η επιθυμία της Nicole Mossoux να ασχοληθεί με τις μαριονέτες, όπως η ίδια ομολογεί, ξεκίνησε από την ανάγκη της να εργαστεί με το σώμα της και να αναζητήσει νέες τρόπους εξερεύνησης των ορίων του. Εκείνη ακριβώς την εποχή, αναφέρει σε συνέντευξή της, ανακάλυψε, εντελώς τυχαία, σε ένα

παλαιοπρωλείο μια παλιά κούκλα, την επιδιόρθωσε και άρχισε να πειραματίζεται σε νέες σχέσεις χειριστή-χειριζόμενου. Η σχέση της μαριονέτας με το σώμα της, έδωσε μια νέα οπτική στα θεάματά της, τα οποία έχασαν τη διαφάνειά τους και άρχισαν, μάλιστα, να δημιουργούν πολλά ερωτηματικά. Επίσης, έδωσε μια διαφορετική κατεύθυνση στις χορογραφίες της και πολύ μεγάλη εκφραστικότητα στην κίνησή της, ικανή να αποδώσει μια πολύ μεγάλη γκάμα συναισθημάτων.

Ήδη στην πρώτη τους παράσταση με κούκλα, που είχε σχέση με την επιρροή της θρησκείας στους πιστούς, οι Nicole Mossoux και Patrick Bonté προσπάθησαν να αποδώσουν την αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στην μυστικιστική «αναχώρηση» και στην επιστροφή στο σώμα μέσα από τις εσωτερικές εντάσεις που γεννιόνταν από τη γειννίαση σώματος και κούκλας.

Στην αρχή της καριέρας της, οι κούκλες της Mossoux είχαν σχεδόν αφηρημένη μορφή, με χαρακτηριστικά που μόλις διαγράφονταν και γι' αυτό έμοιαζαν ελάχιστα ανθρώπινες. Με την πάροδο του χρόνου, όμως, το πρόσωπο της κούκλας μοιάζει όλο και περισσότερο μαζί της, μια ομοιότητα που δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη, πολλές φορές μάλιστα οι θεατές αναρωτιούνται ποια είναι η κούκλα και ποια η ηθοποιός.

Σε ένα από τα τελευταία έργα τους, στο *Twin Houses*, που η Nicole Mossoux περιγράφει στο πρόγραμμα σαν «πολλαπλό μονόλογο», τέσσερα αρθρωτά μανεκέν που αποτελούν προβολές του εσωτερικού κόσμου της, συγχέονται με το σώμα της με το οποίο άλλοτε βρίσκονται σε σύγκρουση και άλλοτε σε αρμονική συμβίωση. «Η μαριονέτα αποτελεί το βασικό πρόσωπο του έργου, όλα τα άλλα είναι περιφερειακά», τονίζει η Βελγίδα χορογράφος. Η κούκλα, συγχέεται με την ηθοποιό-χορεύτρια: έχει πρόσωπο όμοιο, το ίδιο χλωμό και θλιμμένο με το δικό της, στηρίζεται στον ώμο της, φορά το ίδιο φόρεμα με αυτήν και αντί για τα χέρια της χορεύτριας, βλέπουμε τα χέρια της. Ορισμένες φορές, η κούκλα εμφανίζεται σαν «συνένοχός της», όταν τη βοηθά να γράψει σε ένα μεγάλο βιβλίο ή όταν χορεύει ένα παθητικό ταγκό μαζί της, ενώ σε κάποιες σκηνές γίνεται εχθρική, επιθετική, αντιτίθεται στη δράση της και, μάλιστα, επιχειρεί να τη σκοτώσει. Στο τέλος του έργου, η χορεύτρια μένει μόνη, με μια κούκλα που μισοφαίνεται στην άκρη της σκηνής. Πολλοί κριτικοί αναρωτήθηκαν για την ταυτότητα της κούκλας. Κάποιοι θεώρησαν την παρουσία της συνώνυμη με αυτή του θανάτου, ενώ κάποιοι άλλοι υποστήριξαν ότι πρόκειται για προσωποποίηση των αναμνήσεων, όπως συμβαίνει με τα ανδρείκελα του Kantor.

Όμως, όπως αναφέρουν οι δημιουργοί του, το έργο βασιζόταν σε παρατηρήσεις Αμερικανίδας ψυχαναλύτριας σύμφωνα με τις οποίες μια γυναίκα περιέκλειε δεκαέξι προσωπικότητες, μεταξύ των οποίων οι δυο ήταν ανδρικές. Η παρουσία της κούκλας, η οποία εκπροσωπούσε τις διαφορετικές προσωπικότητες του ίδιου ατόμου, επηρέασε τόσο τη χορογραφία όσο και το παίξιμο της Βελγίδας χορεύτριας. Όταν η κούκλα αποτελούσε μέρος του γυναικείου εαυτού της, τότε οι κινήσεις ήταν ανάλαφρες και τα πόδια της μόλις που άγγιζαν στο πάτωμα, αντίθετα, όταν επρόκειτο για ανδρική προσωπικότητα, τα βήματά της γίνονται πολύ πιο βαριά.

Σε ένα από τα πιο γνωστά έργα τους, το *Light !*, οι Nicole Mossoux και Patrick Bonté πειραματίστηκαν πάνω στις δυνατότητες συνδυασμού σώματος και σκιάς, επιχειρώντας, όπως αναφέρουν «ένα ταξίδι ανάμεσα στο φως και στη σκιά». Το έργο «αφηγείται», σύμφωνα με τους δημιουργούς του, «το φόβο του σκοταδιού» αλλά και «την προσπάθεια συμφιλίωσης μαζί του»

καθώς επιχειρεί να αποδώσει σκηνές όπου η σκιά άλλοτε ακολουθεί, άλλοτε προσπαθεί να προσπεράσει το φυσικό σώμα και άλλοτε κινείται ανεξάρτητα, παίρνοντας διαφορετικές μορφές που δεν αντιστοιχούν με το σώμα.

Χρησιμοποιώντας ένα ενδιαφέροντα συνδυασμό παραδοσιακού θεάτρου σκιών με νέες τεχνολογίες, επιτυγχάνουν να προκαλέσουν, συγχρόνως, οπτική αβεβαιότητα αλλά και υποβλητική ατμόσφαιρα. Με τη βοήθεια της σκιάς, το ανθρώπινο σώμα δημιουργεί ανησυχητικές εικόνες, το φυσικό γίνεται αφηρημένο, το οικείο συγκατοικεί με το παράδοξο. Καθώς η Mossoux περπατούσε μέσα στο σκοτάδι, με «παρτενέρ» τη σκιά της ή με απροσδιόριστες άλλες σκιές που προβάλλονταν πάνω σε εκράν, σώμα και σκιά άλλοτε αποτελούσαν μια και μόνο οντότητα και άλλοτε δημιουργούνταν φιγούρες ονειρικές ή μάλλον εφιαλτικές.

Οι πειραματισμοί των Mossoux και Bonté συνεχίστηκαν στο *Gradiva*, όπου το αιωρούμενο πάνω από τη σκηνή σώμα της Mossoux έμοιαζε με τεράστια μαριονέτα. Επιθυμία τους ήταν να αποκαλύψουν «τη δύναμη της υποβολής που οι κινούμενες φιγούρες μπορούν να ασκήσουν πάνω στους ανθρώπους». Όμως, ούτε η αφήγηση που συνόδευε το έργο, ούτε η χορογραφία έκαναν σαφείς τις προθέσεις τους σε αυτό το παράδοξο χοροθέατρο.

Η ομάδα Mossoux – Bonté εκπλήσσει κάθε φορά με τη διαφορετικότητα των πειραματισμών της και την ποικιλία των θεμάτων της. Στο *Σώμα και Μελαγχολία*, (2006), επανάληψη παλαιότερου έργου τους τέσσερα ζευγάρια σχεδιάζουν «την ανατομία της μελαγχολίας». Τα σώματα κινούνται αργά, άλλοτε μόνα τους και άλλοτε «κινούμενα» από άλλους χορευτές σαν μαριονέτες.

Όπως και τα άλλα έργα τους, έτσι και το *Σώμα και Μελαγχολία* είναι ένα έργο σκοτεινό και αινιγματικό. Κανένα, άλλωστε, από τα θεάματά τους δεν έχει ούτε τη ζωντάνια ούτε την ομορφιά ενός χορού αλλά ούτε και την αφηγηματική ή συναισθηματική συνέπεια που συναντάμε στο θέατρο. Στο σταυροδρόμι του χορού και του θεάτρου, οι Mossoux – Bonté προσπαθούν να συνδυάσουν τα δυο αυτά είδη, σε μια και ιδιαίτερη, πρωτότυπη εκφραστική γλώσσα.

Η Γερμανίδα Ilka Schönbein ξεκίνησε την καριέρα της σαν κουκλοπαίχτρια πλάι στον μεγάλο μαιτρ του είδους Albrecht Roser. Προηγουμένως, είχε παρακολουθήσει μαθήματα «ευρυθμίας» - μια τέχνη που αναζητά περισσότερο τη σύζευξη ψυχής και κίνησης παρά την προσπάθεια και την τεχνική - με χοροδιδάσκαλο τον Rudolph Steiner. Για δέκα περίπου χρόνια, συμμετείχε σε παραστάσεις χορού πριν ξεκινήσει τη σόλο καριέρα της με μαριονέτες που κινούσε με νήματα. Σιγά σιγά, όμως, απαλλάχθηκε από τα νήματα και άρχισε να πειραματίζεται σε νέες τεχνικές παίζοντας με τα χέρια, με τα πόδια, με το κεφάλι, με όλο το σώμα.

Στην αρχή, η Schönbein έκανε περιοδείες σε όλες τις πόλεις της Γερμανίας παίζοντας στον δρόμο. «Ποτέ δεν ήμουν τόσο ευτυχισμένη, όσο όταν κέρδιζα χρήματα παίζοντας στον δρόμο, ποτέ δεν είχα πιο άμεση επαφή με το κοινό μου ...», αφηγείται. Στη συνέχεια, με τον σύντροφό της αγόρασαν ένα παλιό καμιόνι της πυροσβεστικής και άρχισαν να περνούν τα σύνορα και να δίνουν παραστάσεις σε γειτονικές χώρες όπου το έργο της θα γνωρίσει την αναγνώριση. Όταν απέκτησαν περισσότερα χρήματα, άρχισαν να κλείνουν

αίθουσες θεάτρου και να παίζουν έργα όπου ήταν, η ίδια, συγγραφέας, σκηνοθέτης και ηθοποιός τους. Όταν ο σύντροφός της, κουρασμένος από τις συνεχείς μετακινήσεις, την εγκατέλειψε, κάποιοι άλλοι ηθοποιοί τον αντικατέστησαν. Σήμερα, ο θίασος αποτελείται από πέντε άτομα που κινούνται με τρία λεωφορεία και μια σκευοφόρο για τα σκηνικά και τα υλικά της παράστασης. Για να κάνει πρόβες, η Schönbein χρησιμοποιεί πάντα το καμiónι της, ενώ αναπόσπαστο σύμβουλό της, ακόμα και σήμερα, θεωρεί τον καθρέπτη γιατί τη βοηθά να έχει μια σαφή εικόνα του ειδώλου της.

Το ταλέντο της Schönbein είναι μοναδικό και η ευρηματικότητά της ανεξάντλητη. Πάνω στη σκηνή του θεάτρου ή στον δρόμο, συντροφιά με τις μαριονέτες της που αποτελούν τους πραγματικούς παρτενέρ της, έχει τη δύναμη να συγκινεί με μόνο το σώμα της και την έκφραση του προσώπου της. Με ιδιαίτερη ευαισθησία, μοιράζεται τους ρόλους με τις κούκλες της, τους μεταδίδει τη ζωντάνια και τα συναισθήματά της, μεταβάλλοντάς της άλλοτε σε είδωλα του εαυτού της και άλλοτε σε διαφορετικές, αντιθετικές προσωπικότητες. Σε κάποια έργα, όπως *Η νεαρή κοπέλα και ο θάνατος*, *Η Εύα και το φίδι* ή *Η γέννηση*, παράλληλα με τη κούκλα, χρησιμοποιεί και μάσκες, οι οποίες αποκτούν, πολλές φορές, αυτονομία γιατί τις χειρίζεται σαν ανεξάρτητα πρόσωπα.

Χαρακτηριστικό των παραστάσεών της είναι ότι επιβάλλει συνεχείς μεταβολές στα έργα της. Το *Μεταμορφώσεις*, για παράδειγμα, έχει μέχρι τώρα γνωρίσει πάνω από πέντε παραλλαγές που αφορούν τόσο στον αριθμό μαριονετών όσο και στο ύφος της παράστασης που με την πάροδο του χρόνου έγινε πιο σκοτεινή και πιο απαισιόδοξη, με σκηνές που συχνά σόκαραν το κοινό.

Τα θέματα των έργων της, η Schönbein τα αντλεί, συνήθως, από τη σύγχρονη πραγματικότητα και είναι, σχεδόν πάντα, σκληρά και απαισιόδοξα. Πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν η μοναξιά, η εγκατάλειψη, η έλλειψη επικοινωνίας. Σταθμό στην καριέρα της αποτέλεσε, όπως ομολογεί, η γνωριμία της με τη μουσική klezmer και τη γερμανο-εβραϊκή ιστορία με την οποία άρχισε να ασχολείται όλο και περισσότερο. Σε αυτό οφείλεται και το όνομα που έδωσε στο θέατρό της, Theater Meschugge. Η εικόνα του φόβου και της φρίκης που βασίλευε στα γκέττο και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τη δουλειά της.

Με το *Βασιλιάς Βάτραχος*, (1998) το γνωστό παραμύθι των αδελφών Grimm για τη δύναμη της αγάπης και το *Βασιλιάς Βάτραχος III*, μια νέα παραλλαγή του έργου, το 2005, η Ilka Schönbein παρουσίασε ένα θέαμα μαριονέτας για παιδιά. Στο έργο πρωταγωνιστούσαν η ίδια και ένας βάτραχος που άλλαζε συνεχώς μέγεθος και μεταβαλλόταν από μικρό παιχνίδι σε ανθρωπίνου μεγέθους «μάσκα» την οποία φορούσε ηθοποιός. Στο έργο υπήρχαν, επίσης, «κλαδιά δένδρων», μια αράχνη, τα άτακτα μανιτάρια που τους ρόλους τους έπαιζαν ηθοποιοί φορώντας τις ανάλογες ολόσωμες μάσκες.

Σε ένα από τα τελευταία έργα της, *Το Χειμωνιάτικο Ταξίδι*, που βασίζεται σε μουσική του Franz Schubert και ποίηση του Wilhelm Müller, υπάρχει ένας συνεχής, βωβός, διάλογος ανάμεσα στη μαριονετίστα και τις κούκλες της. Το ποίημα του Müller αναφέρεται στην ιστορία ενός τεχνίτη που η αγαπημένη του τον εγκατέλειψε και που απελπισμένος πήρε τους δρόμους, αποφασισμένος να αυτοκτονήσει. Η Schönbein, αντάλλαξε τους ρόλους των προσώπων του Müller, θέλοντας να αποδώσει τη μοίρα των εγκαταλειμμένων

γυναικών. Η περιστρεφόμενη σκηνή ήταν σχεδόν άδεια, επιτρέποντας να αναδειχθεί κάτω από διαφορετικές οπτικές το δραματικό παιχνίδι της ηθοποιού-μαριονετίστας. Με την ικανότητά της να μεταμορφώνεται, υποδύθηκε τότε τον ρόλο του άνδρα και τότε της γυναίκας, κάτω από τους ήχους ακορντεόν που έπαιζε στη σκηνή ένας μουσικός, συνοδεύοντας το μαγνητοφωνημένο leader του Schubert. Άλλοτε βρισκόταν καρφωμένη πίσω από το παράθυρό της - ένα τετράγωνο πλαίσιο-, περιμένοντας την επιστροφή του αγαπημένου της, άλλοτε χόρευε αδέξια μια πόλκα με το άλλο «της ήμισυ» - την κούκλα - άλλοτε γεννούσε, έκανε σκι ή πατινάζ ή έβγαζε τις μάσκες της αφήνοντας να φανεί το συγκλονιστικό πουδραρισμένο σαν «προσωπείο» θανάτου πρόσωπό της.

ROBERT ANTON

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, στα τέλη της δεκαετίας του 60, ο Robert Anton ένας ιδιαίτερος καλλιτέχνης, ανακάλυψε την τέχνη της μαριονέτας. Ο Anton σπούδασε σκηνογραφία και συνειδητοποίησε την υποκειμενικότητα των σκηνικών χώρων. Άρχισε τότε να δημιουργεί σκηνικά-μινιατούρες που έμοιζαν με κουκλόσπιτα, στα οποία επικρατούσε ιδιαίτερη ατμόσφαιρα και μυστήριο. Πολλοί υποστηρίζουν ότι η λιλιπούτεια σκηνή του έμοιαζε με τα κουτιά-τοπία του αμερικανού ζωγράφου Joseph Cornell.

Ο Anton δημιούργησε, επίσης, μικροσκοπικές κούκλες που θα κατοικήσουν σε αυτούς τους χώρους, εμπνεόμενος από εμμονές και αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας. Οι κατασκευές που δημιουργούσε ολομόναχος μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια, ήταν πολύ προσεγμένες και ραφιναρισμένες. Το 1970, παρουσίασε στο Pittsburgh μια παράσταση με θέμα τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα. Στη συνέχεια, παρουσίασε τα έργα του στη Βαλτιμόρη και στη Νέα Υόρκη όπου και τελικά εγκαταστάθηκε. Οι παραστάσεις του θα γνωρίσουν μικρή επιτυχία και θα προσελκύσουν ένα πολύ περιορισμένο κοινό, που τις πιο πολλές φορές αποτελούσαν προσκεκλημένοι. Δεδομένου του μικρού μεγέθους της κούκλας του, μόνο δεκαπέντε περίπου πρόσωπα μπορούσαν να παραβρεθούν σε κάθε του παράσταση.

Στην αρχή, οι κούκλες του δεν ξεπερνούσαν τα 25 εκατοστά, ήταν άλλοτε γαντόκουκλες και άλλοτε κούκλες με ράβδο που τις χειριζόταν μπροστά στο κοινό. Στη συνέχεια, έγιναν ακόμα μικρότερες και το σώμα τους ήταν όσο ένα δάκτυλο. Το πρόσωπό τους, μήκους 3 εκατοστών, είχε πολύ ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, συνήθως χαμογελούσαν και τα μάτια τους ανοιγόκλειναν.

Ο Anton δεν ήταν ένας απλός μαριονετίστας. Ήταν ένας άνθρωπος απόλυτα αφιερωμένος στην τέχνη του. Χειριζόταν μόνος τις μαριονέτες του με επιδεξιότητα χειρουργού και έγραφε ο ίδιος τα έργα του. Οι παραστάσεις του ήταν ένα είδος τελετουργίας. Η προσοχή του Anton συγκεντρωνόταν στις μαριονέτες του που, ενώ τις χειριζόταν, δεν φαινόταν να έχει τον πλήρη έλεγχο τους. Ο Anton, μάλιστα, ισχυριζόταν ότι αυτές οι ίδιες δημιουργούσαν την ιστορία τους σε κάθε παράσταση, μια ιστορία χωρίς λόγια. Τα θέματά του ήταν ποιητικά και αφορούσαν συχνά τον θάνατο και υπαρξιακά προβλήματα με εικόνες που προκαλούσαν έκπληξη και ερωτηματικά. Ο Anton

δημιουργούσε στο κοινό του μια πραγματική έλξη μέσα από τις αναμονές, τις ασάφειες, το σκοτάδι, τις μακρές σιωπές της παράστασής του.

ROMAN PASKA

Ο Αμερικανός Roman Paska εκπαιδεύτηκε στην τέχνη της μαριονέτας στην Ευρώπη και στην Ασία. Για πρώτη φορά, η δουλειά του παρουσιάστηκε από τον Charles Ludlam στο Playhouse of the Ridiculous, το 1980, όπου διακρίθηκε για το προσωπικό της ύφους. Τα επόμενα χρόνια, ασχολήθηκε με τη μαριονέτα δίνοντας παραστάσεις σε μουσεία και πινακοθήκες - όπως το Cooper-Hewitt National Design Museum, το New Museum of Contemporary Art και το Wexner Center for the Arts, στη Νέα Υόρκη.

Ο Paska ανέπτυξε ένα πρωτότυπο ύφος που βασιζόταν στις γαντόκουκλες της Κίνας, το bunraku της Ιαπωνίας και το ινδονησιακό wayang golek, το οποίο θεωρεί και σαν πρότυπό του. Από την αρχή της καριέρας του, το 1982, έδωσε στα πρώτα έργα του τον τίτλο *Theatre for the Birds* (Θέατρο για τα Πουλιά). Τον ίδιο τίτλο χρησιμοποιεί ακόμα και σήμερα όχι μόνο για το θέατρό του αλλά και για να ορίσει την προσωπική προσέγγιση των έργων που ανεβάζει.

Από τα πλέον γνωστά έργα του αποτελεί η τριλογία του - *Line of Flight* (Αεροπορική γραμμή: 1984), *Uccelli, the Drugs of Love* (Τα ναρκωτικά της Αγάπης, 1988) και *The End of the World* (Το Τέλος του κόσμου, 1992) - που παρουσιάστηκε σε φεστιβάλ σε όλο τον κόσμο με μεγάλη επιτυχία, επιβεβαιώνοντας τη φήμη του δημιουργού της ως μεγάλου σολίστα κουκλοπαίχτη και κατασκευαστή κούκλας. Εκτός από τις μεγάλες ικανότητές του ως κουκλοπαίχτη, ο Paska γράφει έργα που διατηρούν μια ηθελημένη ασάφεια με αποτέλεσμα να αιχμαλωτίζουν το ενδιαφέρον των θεατών και να προκαλούν τη φαντασία τους. Στο *Τέλος του Κόσμου*, το τρίτο από τη σειρά των «μικρών εγκεφαλικών δραματικών έργων», όπως ονόμασε τα έργα της τριλογίας του, ο Paska ερευνά θέματα όπως της ζωής και του θανάτου, της ταυτότητας, του έρωτα, παίζοντας με τρεις κούκλες πάνω σε μια πολύ στενή πλατφόρμα, ενώ πίσω από την πλάτη του πετούσε ένα μπαλόνι με ζωγραφισμένο πάνω την υδρόγειο, έναν έμμεσο υπαινιγμό ότι το έργο που παιζόταν είχε παγκόσμιο και διαχρονικό ενδιαφέρον. Όπως ο ίδιος αναφέρει, θέμα του έργου του ήταν μια χιουμοριστική απάντηση στην ερώτηση αν υπάρχει κάποιος μέλλον στη ζωή πάνω στη γη. Για το έργο του υιοθέτησε μαρότες και ένα σκηνικό από παλιά αντικείμενα. Από τη μία πλευρά τοποθέτησε ένα τηλεσκόπιο και από την άλλη μία ανεμόσκαλα. Πρωταγωνιστές του ήταν ένας άνδρας με φανταχτερό κουστούμι και σχεδόν κωνικό καπέλο που θύμιζε τόσο κλόουν όσο και εκκλησιαστική φιγούρα και μία γυναίκα με την οποία δεν φαινόταν να έχει και τόσο αρμονική σχέση. Ξαφνικά, εξ αιτίας μιας μύγας που προκαλεί την πτώση ενός jumpo, στον χώρο τους πέφτουν αντικείμενα, όπως ένα κομμένο πόδι με δικτυωτό καλτσόν, ένα καπέλο, ένα δισάκι και τέλος, το σώμα ενός επιζώντος, το οποίο αποτελεί το τρίτο πρόσωπο μιας εξωσυζυγικής σχέσης. Με το χρόνο, ο άντρας θα χωρίσει τη γυναίκα από τη σχέση της. Θα κάνει σεξ μαζί της, ενώ αυτή είναι ντυμένη καλόγρια-νοσοκόμα, σε έναν καναπέ, λέγοντας: «Το πνεύμα είναι καλό, το σώμα είναι κακό» και θα ψάξει να βρει την ταυτότητά του. Με τον καιρό, η γυναίκα θα φέρει στον κόσμο το παιδί του. Βία, θάνατος

και μια παράλογη συνεχιζόμενη ύπαρξη θα συνοψίζουν αυτό που ο Paska έχει ονομάσει ως «την πρώτη του τραγωδία με κλόουν», μια τραγωδία με αισιόδοξο τέλος.

Το ρεπερτόριο του Paska περιλαμβάνει, επίσης, πολύ ενδιαφέρουσες προσαρμογές κλασικών έργων με ηθοποιούς, μουσικούς και μαριονέτες όπως το *The Shadowy Waters* (*Σκοτεινά Νερά*) του Yeats, που παίχτηκε στο Abbey Theatre του Δουβλίνου το 1991, το *Ghost Sonata* (*Σονάτα Φαντασμάτων*) του Strindberg (Στοκχόλμη, 1992) και τη *Γέρμα του Lorca*, (Σεβίλλη, 1993). Πολύ ενδιαφέρουσες ήταν και οι δικές του παραγωγές, όπως το *Moby Dick in Venice* (*Ο Moby Dick στη Βενετία*) που δόθηκε σε τρεις παραλλαγές - στο Porto (1994), στο Perth (1995), και στη Νέα Υόρκη, (1996) - το *God Mother Radio*, στο Παρίσι (1998) που περιείχε αποσπάσματα από το έργο του Marlowe *Massacre at Paris* (*Σφαγή στο Παρίσι*) και τέλος το *arden/Ardennes* που παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ της Avignon το 2000.

Από το 1999 έως το 2002, ο Paska ήταν διευθυντής στο Διεθνές Ινστιτούτο Μαριονέτας (*Institut International de la Marionnette*) στην Charleville-Mézières στη Γαλλία, ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα εκπαίδευσης μαριονέτας στον κόσμο αλλά και σημαντικό κέντρο δημοσιεύσεων, έρευνας, μετεκπαίδευσης. Σήμερα, μετά την απομάκρυνσή του από τη σχολή, ο Roman Paska συνεχίζει τις δραστηριότητές του σε Παρίσι και Νέα Υόρκη.

Ο Paska παρουσιάζει μόνος τα έργα του, ακολουθώντας μια αισθητική η οποία τροφοδοτείται από την τεχνική του collage και της "συναρμολόγησης" ετεροκλήτων στοιχείων, ανάλογη με τις αναζητήσεις των καλλιτεχνών «ready made» της δεκατίας 60-70 στην Αμερική. Το θέατρο του χρησιμοποιεί κίνηση, λόγο, χρώματα, διαφορετικά υλικά, φιγούρες, βίντεο. Στο *Τέλος του κόσμου*, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε βίντεο όπου προέβαλλε και μεγέθυνε στην οθόνη τις μικρές μαριονέτες που κινούσε πάνω σε τραπέζι στη σκηνή. Υπήρχαν υπότιτλοι που παρουσίαζαν όσα διαδραματίζονταν, ενώ η υπνωτική μουσική του Richard Termini συνόδευε τους διαλόγους της παράστασης.

Για τον Paska, το θέατρο ανήκει στο χώρο των εικαστικών τεχνών και η μέθοδός του πλησιάζει τη μέθοδο ενός ζωγράφου. Γι' αυτό υιοθετεί μια γραφή στον χώρο, δηλαδή μια κατασκευή εικόνων που είναι τόσο οπτική όσο και ποιητική. Πιστεύει ότι τα πάντα στο θέατρο αποτελούν μέρος μιας έκφρασης και ότι τα χρώματα, τα κουστούμια, η κίνηση έχουν την ίδια αξία με τον λόγο.

Ο Paska χρησιμοποίησε συχνά μαριονέτες που είχαν κεφάλια και χέρια σκαλισμένα με πολύ ρεαλιστικό τρόπο αν και οι διαστάσεις τους ήταν μικρές και οι μορφές τους στυλιζαρισμένες. Επιπλέον, το σώμα τους και τα υπόλοιπα τους μέλη είχαν ένα στυλ μηχανικό που τις έκανε να μοιάζουν σχεδόν με αυτόματα. «Μ' αρέσει να συνδυάζω στοιχεία ρεαλιστικά με στοιχεία που υπαινίσσονται ότι η μαριονέτα δεν είναι παρά μια μικρή μηχανή, ένα αντικείμενο», ομολογεί. Του αρέσει να ασχολείται ιδιαίτερα με τις μαριονέτες του, να τους δίνει πλαστική αξία, να τις μεταβάλλει σε έργο τέχνης. Πολλοί υποστηρίζουν ότι οι μαριονέτες έχουν τη μορφή του, κάτι που και ο ίδιος δεν αρνείται.

Σε ορισμένα έργα του έχει σαν πρότυπό του τις ινδονησιακές φιγούρες, το παίξιμο τους και τον τρόπο αφήγησης των κειμένων τους. Εμφανίζεται ως ένα είδος μοντέρνου *dalang* ο οποίος δανείζει τη φωνή του σε φιγούρες που χειρίζεται μόνος του. Με το ένα χέρι κρατά το κεφάλι της κούκλας και με το άλλο χειρίζεται τις σιδερένιες ράβδους που είναι στερεωμένες στα χέρια τους. Παρ' όλα αυτά, οι κούκλες του διαφέρουν από αυτές της Ιάβας. Αντίθετα,

μάλιστα, έχουν τη μορφή, την έκφραση και τα ρούχα που χαρακτηρίζουν τον δυτικό κόσμο και την κουλτούρα του. Όπως ομολογεί ο Paska, «ο dalag, ο ινδονησιακός μαριονετίστας, είναι ένας ιερέας. Αυτός που συνομιλεί με τον θεό. Εδώ όμως βρισκόμαστε εκτός μυστικισμού ... Ας πούμε μάλλον ότι όταν κανείς εργάζεται με αυτό το πνεύμα, αν οι μαριονέτες είναι οι θεοί μας, είναι οι θεοί που δημιουργούμε κατ' εικόνα και ομοίωσή μας για κάθε νέα παράσταση».

Όταν εργάζεται με θεατρική ομάδα, ο Paska επιλέγει έργα κλασικά, προσπαθώντας να προβάλλει το ποιητικό υποκείμενο του έργου που επέλεξε. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το λογοτεχνικό κείμενο χρησιμεύει ως αφετηρία για προσωπική δημιουργία καθώς αναμειγνύει και άλλα κείμενα προερχόμενα όλους τους πολιτισμούς. Η μέθοδός του, όποια και να είναι η προσέγγιση του έργου, μοιάζει με ένα είδος θεατρικού *assemblage* που αποτελείται από εικόνες, αντικείμενα, αποσπάσματα από κείμενα.

Την ίδια μέθοδο χρησιμοποιεί και στα σολιστικά έργα του. Σε αυτά μάλιστα έχει μεγαλύτερη ελευθερία αναζήτησης. Συχνά λέει ότι η μαριονέτα είναι για το θέατρο ό,τι η ποίηση για τη λογοτεχνία, κυρίως όταν ο δημιουργός είναι μόνος στη σκηνή με το δημιούργημά του.

Σε κάποια έργα του, δεν υπάρχει λόγος, όπως στη *Γέρμα* του Λόρκα. Σύμφωνα με τον Paska, η πραγματική αξία του θεάτρου του Λόρκα βασίζεται στην εσωτερικότητά του, γι' αυτό, στόχος της παράστασής του ήταν να την εξωτερικεύσει με τη δύναμη της εικόνας.

Υπάρχει στον Paska μια εμμονή για την τελετουργία, με τον τρόπο που οι ηθοποιοί κινούνται πάνω στη σκηνή και που χειρίζονται τις μαριονέτες. Και αυτό, όπως ομολογεί, γίνεται από σεβασμό προς τη μαριονέτα. Η μαριονέτα για τον Paska είναι ιερό αντικείμενο και αυτό που τον ελκύει, σε σχέση με το θέατρο ηθοποιών, είναι ακριβώς αυτή η γεινίαση με το ιερό. Συχνά, όμως, οι τελετουργικές στιγμές συνορεύουν με σκηνές γεμάτες χιούμορ και φθάνουν μάλιστα καμιά φορά στα όρια της γελοιοποίησης. Αυτό προέρχεται από μορφές θεάτρου που τον επηρέασαν περισσότερο, όπως το *Bread and Puppet*, ο Grotowski και ο Kantor.

Το 2000, ο Paska παρουσίασε το *Arden/Ardennes* στο Φεστιβάλ της Ανιγνον και της Charleville- Mezières. Αφετηρία του έργου αποτέλεσε το *As You Like It* του Shakespeare το οποίο διαδραματίζεται στο δάσος των Αρδενών, ένα δάσος που βρίσκεται πολύ κοντά στη Charleville- Mezières. Στο έργο αυτό, που αναφέρεται σε έναν χώρο μυθικό, ακούγεται μια από τις πιο ενδιαφέρουσες σκέψεις του Shakespeare για τον κόσμο και το θέατρο: «όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή». Έτσι, με αφορμή αυτό το έργο, ο Paska δημιούργησε μια παράσταση όπου και αυτός θέλησε να εκφράσει τους προβληματισμούς του για το θέατρο μαριονέτας. Εκμεταλλευόμενος το θέμα των διδύμων και των ειδώλων που αφθονούν στο σαιξπηρικό θέατρο, θίγει το θέμα της μαριονέτας ως είδωλο του ανθρώπου. Συγχρόνως, χρησιμοποιεί, όπως και ο Shakespeare, ζευγάρια συμμετρικά για να υποδείξει διαφορετικές μορφές αγάπης. Δημιούργησε το ίδιο μοντέλο μαριονέτας για τον άνδρα και τη γυναίκα, και για κάθε ζευγάρι δημιούργησε και από μια παραλλαγή του. Την ιδέα αυτή την εμπνεύστηκε από τις φωτογραφίες της Claude Cahun, η οποία χρησιμοποιούσε τον εαυτό της ως μοντέλο και για τα δυο φύλα.

Θα ήταν λάθος, σύμφωνα με τον Paska, να θεωρήσουμε το θέατρο της μαριονέτας, ακόμα και στην πλέον ρεαλιστική του μορφή, ως μέσο απεικόνισης και αναπαράστασης. Όπως ένα ποίημα, έτσι και το κείμενο για

μαριονέτες δεν πρέπει να απεικονίζει, να περιγράφει ή να αντιγράφει την αλήθεια. Στα κείμενα που γράφει ο ίδιος κάθε ανεκδοτικό στοιχείο απαλείφεται και η γλώσσα του είναι ποιητική. Το θέατρο μαριονέτας, υποστηρίζει, είναι μια αναζήτηση του προ-λογικού, προ-γλωσσικού, προ-αφηγηματικού σταδίου της σχέσης μας με την πραγματικότητα. Η θέση του αυτή έχει άμεση σχέση με την αντι-αριστοτελική αναζήτηση του σύγχρονου θεάτρου.

Η τέχνη του Paska εκφράζει τα προβλήματα της γενιάς του και της τέχνης του χρησιμοποιώντας την αισθητική του μεταμοντέρνου. Συχνά τα έργα του αναζητούν τους λόγους ύπαρξης του θεάτρου και ιδιαίτερα του δικού του. Προσπαθεί, επίσης, να αποφύγει το χρονικά συγκεκριμένο και να τους δώσει πανανθρώπινο χαρακτήρα. Σε μια συνέντευξή του γράφει: «Ήθελα τα έργα μου να έχουν παγκόσμια αξία με την καλή έννοια, την παραδοσιακή της λέξης. Είναι αλήθεια ότι ενδιαφέρομαι για τα ψυχολογικά προβλήματα. Όλα μου τα έργα ασχολούνται με τη συνείδηση του εαυτού μας, αφού ψάχνω ενσυνείδητα να εισαγάγω το ψυχολογικό δράμα στο θέατρο μαριονέτας. Γι' αυτό το λόγο ονόμασα μια σειρά από έργα μου «μικρά δράματα του μυαλού» κάτι που ακούγεται πολύ ωραία και είναι, ίσως, πάρα πολύ κομψό. (...) Πιστεύω, όπως οι βουδιστές, ότι το να μεταμορφώσω τη ζωή δεν είναι δυνατόν παρά μέσα από τη φροντίδα της ανάπτυξης της ψυχικής ζωής. Πιστεύω ότι λύνοντας κανείς τα προσωπικά του προβλήματα μπορεί να λύσει και τα κοινωνικά προβλήματα.»

BREAD AND PUPPET THEATRE³

Το Bread and Puppet δημιουργήθηκε από τον Peter Schumann στις Ηνωμένες Πολιτείες. Γεννημένος στη Γερμανία, το 1934, ο Schumann σπούδασε γλυπτική και χορό και από το 1958 έως το 1960 διηύθυνε ομάδα χορού, τη Νέα Ομάδα Χορού του Μονάχου, όπου έκανε πειράματα για την ταχύτητα των κινήσεων και για την αποτελεσματικότητα των ήχων στους θεατές σε πολύ μεγάλους χώρους. Εκείνη την εποχή παρακολούθησε στη Γερμανία ένα κονσέρτο του John Cage, στο έργο του οποίου ανακάλυψε ταυτότητα ιδεών: ελευθερία κινήσεων, σύνθεση που οφείλεται στην τύχη, χρήση των ήχων του περιβάλλοντος. Το 1961, οι γονείς της γυναίκας του τους κάλεσαν στη Νέα Υόρκη και για να μπορέσουν να παραμείνουν περισσότερο πούλησαν τα εισιτήρια επιστροφής τους. Η καλλιτεχνική ζωή της Νέας Υόρκης παρουσίαζε πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, και γι' αυτό το λόγο το ζευγάρι αποφάσισε να εγκατασταθεί εκεί μόνιμα.

Η επαφή τους με τους κύκλους της αμερικάνικης πρωτοπορίας - επικεφαλής την οποίας ήταν οι John Cage και Merce Cunningham - υπήρξε ιδιαίτερα εποικοδομητική. Το πρώτο έργο του Peter Schumann στη Νέα Υόρκη ήταν *Ο Χορός των νεκρών (Totendanz)* στην Judson Memorial Church, το 1961, ένα μουσικο-χορευτικό θέαμα που εμπνέονταν από την εκπροσώπηση του θανάτου τον Μεσαίωνα και που ενσωμάτωνε όλες τις σύγχρονες αναζητήσεις στον χορό.

Στις αρχές του 62, ο Peter Schumann εγκατέλειψε τη Νέα Υόρκη και εγκαταστάθηκε στο Vermont, όπου άρχισε να δίνει μαθήματα μαριονέτας στο

³ Νίκη Μιχαλά, *Αμερικάνικο Πρωτοποριακό Θέατρο (1960-1970)*, Σημειώσεις για τους Φοιτητές, Αθήνα, 2003.

Putney School και να παρουσιάζει με τον θίασο μαριονέτας του σχολείου παραστάσεις σε γειτονικά πανεπιστήμια. Ένα από τα πρώτα έργα τους θα είναι *The Story of the World (Η Ιστορία του Κόσμου)*.

Συγχρόνως ο Peter Schumann παρέδιδε μαθήματα τέχνης στο δημοτικό σχολείο της περιοχής όπου αποφάσισε να ανεβάσει το *Christmas Story* με μαριονέτες και με συμμετοχή παιδιών του σχολείου. Το ίδιο έργο θα παρουσιάσει στο θέατρο των Becks, στην Νέα Υόρκη, μπροστά σε τρεις μόνο θεατές. Όμως ο κλειστός χώρος δεν τον έλκυε, ενώ αντίθετα ενδιαφερόταν όλο και περισσότερο για το κοινό του δρόμου και της υπαίθρου. Με ένα παλιό jeep και ένα τροχόσπιτο διέσχισε την περιοχή του Vermont και έδινε παραστάσεις σε χωριά, πόλεις, παραλίες.

Στις αρχές του 63, εγκαταστάθηκε σε γκαράζ της Delancey Street της Νέας Υόρκης, σε μια από τις πιο φτωχικές συνοικίες της πόλης, στο νότιο Μανχάταν, όπου γεννήθηκε το Bread and Puppet. Το ονόμασαν έτσι, γιατί μετά από κάθε παράσταση μοίραζαν ψωμί. "Σας δίνουμε ένα κομμάτι ψωμί και συγχρόνως μια παράσταση μαριονέτας, γιατί το ψωμί μας και το θέατρο μας πάνε μαζί", λέει σε συνέντευξή του ο Peter Schumann.

Στο εργαστήρι της Delancey Street θα συγκεντρωθούν πολλοί καλλιτέχνες και θα εργαστούν χωρίς αμοιβή. Η ομάδα δεν είχε ποτέ δυσκολίες να βρει εθελοντές ηθοποιούς. "Για τις παρελάσεις μπορώ να βρω 30 έως 50 πρόσωπα που να εργασθούν για εβδομάδες χωρίς να πληρωθούν", δηλώνει στην ίδια συνέντευξη ο Schumann. Όσον αφορά τα υλικά που χρησιμοποιούσε η ομάδα, τα περισσότερα τα προμηθευόταν από τους σκουπιδοτενεκέδες της Νέας Υόρκης και άχρηστα αντικείμενα. Οι παραστάσεις δίνονταν στο τέλος της εβδομάδας και ανακοινώνονταν στον τοπικό τύπο. Τα κυριότερα έργα αυτής της περιόδου ήταν το *Murder Mystery*. (Το Μυστήριο της Δολοφονίας) το *War Demonstration*, (Η Διαδήλωση Πολέμου) και το *The Bird-Catcher in Hell*, (Ο Κυνηγός Πουλιών στη Κόλαση) έργα που χρησιμοποιούσαν κάθε τύπου μαριονέτα, μάσκες, cranky, πανώ, μουσική. Για να μη διασπάται η προσοχή των θεατών από τους θορύβους της πόλης κατασκεύαζαν τεράστιες μαριονέτες, πολύ μεγαλύτερες από τις puppi της Σικελίας, που ο Peter Schumann γνώρισε στο Φεστιβάλ Μαριονέτας στην Hurleyville.

Ο Schumann γνώριζε τη δύναμη που διαθέτει το γέλιο και γι' αυτό οι παραστάσεις του περιέχουν πάντα μια πονηρή αθωότητα, χιούμορ, σάτιρα. Παρά τα μυθικά στοιχεία τους, τα θέματά του πηγάζουν από την πραγματικότητα των γκέτο, της καταπίεσης, της κοινωνικής ανισότητας. Ο Schumann, όπως και οι Becks του Living Theatre, πίστευε ότι το θέατρο μπορεί να παίξει σημαντικό κοινωνικό ρόλο και γι' αυτό το λόγο, από εκείνη την εποχή, ασχολήθηκε με τα προβλήματα των κατοίκων της περιοχής. Συμμετέχοντας στην άρνηση καταβολής ενοικίων των κατοίκων των φτωχών περιοχών, το Bread and Puppet θα παρουσιάσει το *Rat Movie (Το φιλμ του αρουραίου)*, μπροστά σε κατοικίες ιδιοκτητών που κατοικούσαν στα αριστοκρατικά προάστια. "Οι κάτοικοι της γειτονιάς που μέναμε αρνιόντουσαν να πληρώσουν το ενοίκιο τους, γιατί οι ιδιοκτήτες δεν συντηρούσαν τα σπίτια και ήταν έτοιμα να καταρρεύσουν."

Ο Schumann αγαπούσε πολύ τα παιδιά και το 1966 η πόλη της Νέας Υόρκης του ζήτησε να οργανώσει ένα πρόγραμμα για τις φτωχές συνοικίες του Χάρλεμ. Με 200 περίπου παιδιά, κατασκεύασαν πάνω από εκατό μάσκες και μαριονέτες που μερικές από αυτές έφθαναν στα 5 ή 6 πόδια και

χρειάζονταν συχνά 5 άνδρες για να τις χειριστούν. " Το θέαμα που δημιουργήθηκε, ονομάζονταν *Chichen Little*.

Για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του Bread and Puppet, ο Schumann δημιούργησε ατελιέ μαριονέτας, χαρακτηριστικής και σχεδίου. Συγχρόνως ανέπτυξε και άλλες δραστηριότητες: εξέδιδε αφίσες, μικρά τεύχη εφημερίδας. Τα εργαστήριά του τα δημιουργούσε ανάλογα με τις τουρνέ του, στην ύπαιθρο, σε σχολεία ή σε διάφορους άλλους χώρους. Αργότερα, άνοιξε και το Μουσείο του Bread and Puppet, στη Delancay Street και το 1967 στη Δεύτερη λεωφόρο και το Δεύτερο δρόμο, στο Old Courthouse, με εργαστήρια για παιδιά. Το ιδεώδες του ήταν ένα κοινόβιο όπου θα εκπαίδευαν τα παιδιά δημιουργώντας θεάματα.

Αφού πραγματοποίησε περιοδείες στην Ευρώπη, μετά από τον πόλεμο του Βιετνάμ, το 1973, το Bread and Puppet μετακόμισε και πάλι σε φάρμα του Vermont, στο Glover. Μια τεράστια αποθήκη μετατράπηκε σε μουσείο για τις παλιές μαριονέτες, ενώ η ομάδα συνέχισε τις παραγωγές της στην ύπαιθρο, προσαρμόζοντάς τις στο τοπίο. Το *Our Domestic Resurrection Circus*, όπως ονομαζόταν, έδινε παραστάσεις επί μέρες κάθε Αύγουστο μπροστά σε χιλιάδες θεατές, με τη συμμετοχή 150 καλλιτεχνών και μαριονετιστών που προέρχονταν συχνά από τις φάρμες, τους εργάτες και τους φοιτητές της περιοχής, που είχαν όλοι το πάθος της μαριονέτας και ενός θεάτρου εξ ίσου σημαντικού με το ψωμί. Οι παραστάσεις του *Our Domestic Resurrection Circus*, έδιναν έμφαση στις ιδέες του Schumann για να χρησιμοποιηθεί ο μύθος στην υπηρεσία της αφύπνισης της συνείδησης των θεατών. Μερικά θεάματα δίνονταν τη νύχτα κάτω από το φως των άστρων μέσα στο δάσος χρησιμοποιώντας τον περιβάλλοντα χώρο, όπως το *Joan of Arc (Η Ιωάννα της Λωρραίνης)* και το *The White Horse Butcher (Ο Χασάπης του Λευκού Αλόγου)*. Στο τέλος κάθε θεάματος μοίραζαν ψωμί σαν σε χριστιανική λειτουργία.

ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ PETER SCHUMANN

Το θέατρο του Peter Schumann έχει τις ρίζες του στο γερμανικό καρναβάλι από το οποίο ο Schumann θα εμπνευσθεί τη χρήση της μάσκας σε πολλά έργα του, όπως στη *Ζωή του Γαλιλαίου*, ή από τις μεσαιωνικές λιτανείες και τις δραματοποιήσεις έργων που περιέγραφαν τη ζωή των αγίων. Ο Schumann θαύμαζε, επίσης, το θέατρο μαριονετών της Σικελίας που έβλεπε να παίζουν στη συνοικία της Μικρής Ιταλίας - Little Italy - της Νέας Υόρκης. Όπως ήδη αναφέραμε, οι ρυρρί της Σικελίας είναι μαριονέτες από ξύλο και μέταλλο, πολύ βαριές, περίπου ενάμισι μέτρο. Οι παραστάσεις τους διαρκούν πάνω από δύο ώρες και το ρεπερτόριό τους εμπνέεται από τον *Μαινόμενο Ορλάνδο* και από τις λαϊκές παραδόσεις των ληστών που προστάτευαν τους φτωχούς.

Οι μαριονέτες του Bread and Puppet δεν βασίζονται όλες στο σισιλιάνικο μοντέλο. Εκτός από τις μαριονέτες που έχουν φυσικό μέγεθος και κινούνται, υπάρχουν δύο άλλα είδη μαριονέτας: Οι μικρές γαντόκουκλες, όπως οι μαριονέτες του γαλλικού Guignol. «Η εξειδίκευση τους, αναφέρει ο Schumann, είναι η κωμωδία». Οι μεγάλες κούκλες του, είναι συχνά τεράστιες, γύρω στα πέντε μέτρα, και αποτελούν την πραγματοποίηση ενός παιδικού ονείρου του δημιουργού τους. Όπως οι νωπογραφίες στους θόλους ή τα αγάλματα των καθεδρικών ναών, τα ανδρείκελα αυτά είναι φτιαγμένα σε συνδυασμό με τις συνθήκες που εμφανίζονται, ανάλογα, δηλαδή, αν είναι

θέαμα σε κλειστό χώρο, στο δρόμο, σε πορεία, σε παρέλαση. Αυτό που ενδιαφέρει τον Schumann είναι να αναμειγνύει μεγέθη και αντιθέσεις, να συνθέτει σύνολα όπως γλυπτά σε κίνηση, χρησιμοποιώντας κάθε είδους τεχνική και κάθε είδους υλικό. Δημιουργεί μάσκες φτιαγμένες από πηλό αργίλου και που καλύπτονται με σελάстик, μικρές μαριονέτες από χαρτί εφημερίδας και γύψινα καλούπια. Μερικές κούκλες, κυρίως θεότητες, ζώα ή καρικατούρες ανθρώπων, χρειάζονται πολλούς χειριστές οι οποίοι, ανάλογα με την περίπτωση, φαίνονται ή καλύπτονται. Τα μέλη της ομάδας αν μπορούμε να μιλήσουμε για ομάδα, θεωρούν τους εαυτούς τους λιγότερο ηθοποιούς και περισσότερο χειριστές, μηχανικούς, ενώ ο Schumann έχει την αυστηρή επίβλεψη όλων.

Στα τελευταία έργα του, ο Schumann εντάσσει γιγαντιαίες φιγούρες και προσπαθεί να επιβάλλει τη μαριονέτα ως φυσική παρουσία και ως μέσο έκφρασης, όπως ένα γλυπτό. Όπως εξηγεί στο έργο του *Metropolitan Indian Report* το οποίο αναφέρεται στο δράμα των άστεγων στις αστικές περιοχές που παρουσιάζει με μάσκες Ινδιάνων : "Μια παράσταση μαριονέτας είναι γλυπτική. Θα έλεγα μάλιστα, ότι η γλυπτική έπαυσε να είναι γλυπτική εδώ και καιρό και ότι η δημόσια δράση της έχει παύσει να υπάρχει. Η τέχνη της μαριονέτας επιτρέπει μια ανάσταση της γλυπτικής, κάνοντάς την κινητή, επιθετική, προσφέροντάς της ένα περιέχοντα χώρο (...) απελευθερώνοντάς την συγχρόνως από το θέμα της ιδιοκτησίας και φέρνοντάς την αντιμέτωπη σε ένα σύγχρονο κοινό."

Ανάμεσα στα κινούμενα αγάλματά του παίζουν ηθοποιοί και χάρη σε αυτούς μια μαριονέτα μπορεί να φανεί μεγάλη, γιγαντιαία, να φοβίζει ή να προκαλεί το γέλιο. Τις μαριονέτες, ο Schumann τις χειρίζεται ως ηθοποιούς και τους δίνει χαρακτηριστικές κινήσεις χορευτών. "Οι μαριονέτες υπερβάλλουν ή κάνουν πιο καθαρές τις κινήσεις του ανθρώπινου σώματος. Οι κινήσεις του χεριού μιας μαριονέτας, περιλαμβάνουν όλες τις θέσεις του χεριού που γνωρίζουμε από την κινέζικη την ρομαντική, την μπαρόκ ζωγραφική, περιλαμβάνουν την απλοποίηση, την επιμήκυνση, τη βιαιότητα, την τρυφερότητα της κίνησης, που ποτέ το ανθρώπινο χέρι με τους φυσικούς περιορισμούς του δεν θα μπορέσει να δημιουργήσει. Η μαριονέτα δεν παίζει απλά με το κεφάλι ή με το χέρι, αλλά δραματοποιεί την κίνηση του χεριού και του κεφαλιού στον υπέρτατο βαθμό. Είναι σαν να μοιράζονταν οι λειτουργίες ενός μόνο σώματος σε περισσότερες, διευρύνοντας έτσι κάθε λειτουργία και δίνοντάς της μια ζωή που να έχει δική της σημασία", υποστηρίζει ο Schumann.

Ο Schumann, όταν χρησιμοποιεί ηθοποιούς δεν τους επιτρέπει "να παίζουν" σκηνές και να "ενσαρκώνουν" ρόλους, αλλά προσπαθεί να τους κάνει να παρουσιάσουν συγχρόνως το μυθικό και το σύγχρονο, το συμβολικό και το πραγματικό. Οι ηθοποιοί του καλούνται να δημιουργήσουν σε συνδυασμό με κούκλα ή μάσκα ένα φίδι, ένα δράκοντα ή ένα τεράστιο Uncle Fatso για να δείξουν το πρόσωπο του ιμπεριαλισμού.

Βέβαια, το θέατρο αυτό δεν στερείται ποιότητας και χιούμορ. Η Ιωάννα της Λωρραίνης, για παράδειγμα, στο ομώνυμο έργο, μεταβάλλεται σε νοικοκυρά που σφουγγαρίζει το πάτωμα, ενώ εμφανίζεται μπροστά της ένας Άγγελος που φορά καπέλο και μιλά μέσα από βούκινο. Στη δίκη της, οι δικαστές παρουσιάζονται ως τεράστια αυτιά και τεράστιες μύτες, ενώ η Ιωάννα τους απαντά με σήματα μορς, χορεύοντας κλακέτες με τα τσόκαρά της. Στη σκηνή της Πυρράς, ηλεκτρικές λάμπες που μετακινούνται συνέχεια

μιμούνται τις φλόγες και όταν η Ιωάννα φθάσει στον Παράδεισο την υποδέχονται οι Άγγελοι με αλαλαγμούς χαράς όπως κάνουν οι γυναίκες στο Μαρόκο.

Στα έργα του Schumann, τα περισσότερα πρόσωπα επανεμφανίζονται, όπως σε πολλά λαϊκά παραμύθια ή τα παραμύθια του Grimm που ο Schumann γνώρισε στη Γερμανία. Αυτό άλλωστε ήθελε να πει, όταν έγραφε ότι φιλοδοξούσε να δημιουργήσει "νέες μορφές που να γίνουν παραδοσιακές". Από τις πιο κοινές κούκλες του είναι οι Γκρίζες κυρίες, αδύνατες, κακοφτιαγμένες, αιώνια θύματα όλων των καταπίεσεων. Τις βρίσκουμε στο *The Cry of the People for meat* (Η κραυγή του λαού για κρέας) κατά τη διάρκεια της επίθεσης και των βομβαρδισμών της Βηθλεέμ) και λίγο αργότερα στην πορεία - pageant - *The Grey Lady from the Island of Manhattan* (Η Γκρίζα Κυρία από τη Νήσο Μανχάταν), όπως και στο *Gray Lady Cantatas* (Οι Καντάτες της Γκρίζας Κυρίας). Ένα άλλο επίσης πρόσωπο που επαναλαμβάνεται είναι ο Μεγάλος Μπλε Πολεμιστής της Ιστορίας του βασιλιά (*The King's story*) που συναντούμε επίσης στο *Marriage and Revenge of the Statue of Liberty* (Γάμο και εκδίκηση του αγάλματος της Ελευθερίας) και στην Παλαιά Διαθήκη του *The Cry of the People for meat*. Οι μάσκες είναι συχνά παραλλαγές ενός είδους καλουπιού όπως στη *Φωτιά*, με αποτέλεσμα στα έργα του Bread and Puppet να υπάρχει συγγένεια κίνησης και έκφρασης. Ο George Dennison σχολιάζει ότι "τα μάτια είναι κλειστά, όμως πίσω από τα πρησμένα βλέφαρά τους αισθανόμαστε τη δύναμη ενός βλέμματος. Τα χείλια είναι ανοιχτά, κλειστά ή μισάνοιχτα, σε μια ενδιάμεση στάση μεταξύ χαμόγελου, γκριμάτσας, λόγου, κίνησης να πει. " Τέλος, στις μάσκες των βιετναμέζων γυναικών που εμφανίζονται σε όλα τα έργα που έχουν σχέση με τον πόλεμο, ο Schumann αναζητά την παράδοση του θεάτρου της Ανατολής.

Η μεγάλη δύναμη της κούκλας του Schumann είναι η απλότητα των γραμμών της και γι' αυτό το λόγο πολύ συχνά συγκρίνεται με τα αγάλματα των Νήσων του Πάσχα ή τα μεσαιωνικά αγάλματα των ρομανικών εκκλησιών. Αυτή η απλότητα συμβαδίζει με σοβαρότητα και εσωτερική πίστη. Ο Schumann αντιλήφθηκε ότι στην τέχνη του χρειαζόταν μια μεγάλη συγκέντρωση για " να περάσει αυτό που θέλει να πει " και ότι αυτές οι τεράστιες μορφές χρειαζόταν έναν "δημιουργό" για να τους εμψυχήσει ψυχή.

Όσον αφορά τους ήχους και τον λόγο, οι τεχνικές και οι τρόποι έκφρασης που το Bread and Puppet χρησιμοποιεί, ποικίλουν. Μόνο οι μικρές μαριονέτες μιλούν και μόνο σε έργα "δωματίου" - σε αυτά που δίνονται σε κλειστούς χώρους - γιατί εξαιτίας του περιορισμένου χώρου, μπορούν να παιχθούν χωρίς αφηγητή. Όσον αφορά τις μεγάλες κούκλες του, υπάρχει ένας αφηγητής που μπορεί να πάρει τη μορφή κράχτη, όπως στον Πρόλογο του έργου *The Cry of the People for meat*, ή μια απλή φωνή άνδρα ή γυναίκας που εναλλάσσονται στο μικρόφωνο ή, τέλος, - ένα στοιχείο που συναντούμε συχνά στον Bob Wilson - συζητήσεις ψιθυριστές των οποίων το περιεχόμενο είναι ακατανόητο στο κοινό. Σε πολλές περιπτώσεις, όπως παρατηρεί η Françoise Kourlisky, ο Schumann ζητά από τους ηθοποιούς του να πουν αληθινές φράσεις που να έχουν σχέση με το παρελθόν τους και με την οικογένειά τους, για να την αυθεντικότητα και να επιτύχει καλύτερη ποιότητα της παράστασης.

Ο θόρυβος και η μουσική συνοδεύουν αναγκαστικά τα έργα που θέλουν να αγγίξουν άμεσα το κοινό τους. Βέβαια και εδώ υπάρχει η ίδια

ιδεολογία με τις μαριονέτες και τα κουστούμια. Δεν υπάρχει μουσική επαγγελματική. Εκτός από μια φορά που υπήρξε ένας μουσικός τζαζ, στις υπόλοιπες ο Peter Schumann έχει εκτελέσει ερασιτεχνικές, κύμβαλα, γκραν κάσσα, ταμπούρλο, κουδούνια, κουδουνάκια, κόρνο και όλα τα άλλα είδη πνευστών που μπορούν να χειριστούν παιδιά αλλά και αρχάριοι ηθοποιοί. Επίσης, χρησιμοποιεί θορύβους πλυντηρίου, σωλήνων, μπιτονιών, σφυρίχτρες και καμία φορά ένα βιολί στο μικρόφωνο, κλπ. Όλη αυτή η ηχητική πανοπλία του επιτρέπει να τονίσει μια επική ρητορική, να δημιουργήσει ένα κλίμα, να εφαρμόσει μια συναισθηματική επικοινωνία μεταξύ ηθοποιών και θεάματος.

Οι παραστάσεις του Bread and Puppet παρουσιάζονται σε κάθε είδους χώρο. Όπως ο ίδιος ο Schumann επισημαίνει κάθε "χώρος είναι κατάλληλος", εκτός από τις αίθουσες θεάτρων, αν και πολλές φορές αναγκάστηκε να κάνει υποχωρήσεις και να παρουσιάσει και εκεί τα έργα του. Προσπαθεί να χρησιμοποιήσει τον χώρο σε σχέση με τις ιδιότητές του αλλά και να δημιουργήσει χώρους κατάλληλους που να ανταποκρίνονται στις ανάγκες των παραστάσεών του. Υπάρχουν, έτσι, από τη μια μεριά θεάματα τα οποία διαδραματίζονται στον δρόμο - καρναβάλια, παρελάσεις - χρησιμοποιούν κινητό ντεκόρ και τη δυνατότητα να παρασύρουν μαζί τους το κοινό, να το επηρεάσουν και από την άλλη έργα "δωματίου". Στα τελευταία, ενισχύει την εντύπωση του κλειστού χώρου, με πλάγια πανώ, βαμμένα μαύρα (όπως στο *Fire=Φωτιά*) και περιορίζει τον αριθμό των θεατών. Επίσης, τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 70, άρχισε να ενσωματώνει στο έργο του το φυσικό τοπίο, χρησιμοποιώντας τη φάρμα του, στο Putney του Vermont, όπου είχε εγκαταστήσει τα εργαστήριά του μακριά από τη μόλυνση της Νέας Υόρκης. Ο Schumann θεωρεί ότι πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη τον χώρο για τη δημιουργία μιας παράστασης. Τόσο στη Γερμανία, όσο και στην Αμερική, ο Schumann υπήρξε μέλος της κίνησης για τον "νέο χορό" που ήταν γνωστή για τις αναζητήσεις αυτές. Στη Νέα Υόρκη, συνεργάστηκε μάλιστα με την Yvonne Rainer, στην Judson Memorial Church, και στο στούντιο του Merce Cunningham. Επίσης, η εμπειρία του Schumann ως γλύπτη τον έκανε ευαίσθητο για τη θέση των προσώπων και των αντικειμένων στον χώρο. Για τον Schumann, ο χώρος σε σχέση με τα αντικείμενα, είχε την ίδια σημασία την οποία έχει για ένα γλύπτη που εργάζεται με τρεις διαστάσεις, αλλά και για ένα χορευτή που ξέρει να δίνει εκφραστικότητα στο στήσιμο του κεφαλιού, στο λύγισμα του κορμιού, στην κίνηση του χεριού.

Τα περισσότερα θεάματα του Bread and Puppet παρουσιάζουν ένα ολικό θέαμα όπου όλες οι τέχνες συναντιόνται. Κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ Ριζοσπαστικού Θεάτρου, το Μάρτιο του 1968, έπαιζε πάνω σε ένα μεγάλο τραπέζι στην Judson Memorial με μικρές φιγούρες σκαλιστές για να διηγηθεί την ιστορία *Johnny comes marching home* (Ο Τζώννου επιστρέφει στο σπίτι). Στο ίδιο έργο χρησιμοποίησε, με αστείρευτη δραστηριότητα, μια μεγάλη ποικιλία μέσων έκφρασης: ένα μικρό αεροπλάνο στην άκρη ενός κονταριού έκανε βόλτες, προβολείς φώτιζαν τον χώρο, μουσική αλλά και σπίθες έκαναν θορύβους και η φωνή του Schumann συνόδευε τη μαγνητοταινία. Όλη αυτή η όσμωση τεχνών γινόταν ακόμα πιο εντυπωσιακή κάτω από το θόλο της εκκλησίας μέσα στη νύχτα.

Στην πραγματικότητα, όμως, πρόκειται για ένα "απλό", "φτωχό" θέατρο στο οποίο κυριαρχεί το χιούμορ και η ποίηση. Στο θέατρο La Mama, όταν το Bread και Puppet παρουσίασε το *Κοράκι* που βασίζεται στα παραμύθια των

αδελφών Grimm, ένας ηθοποιός διέσχισε την αίθουσα, στο σκοτάδι, φωτίζοντάς την με μόνο το φως ενός κεριού. Σε άλλα έργα, μια απλή φορητή λάμπα αρκούσε να φωτίσει το χώρο, όπως κατά τη διάρκεια των παραστάσεων σκηνών από το *Cry of people for meat* (Κραυγή του λαού για κρέας). Κομμάτια από ύφασμα που σε άλλο χώρο θα έμοιαζαν πιθανόν με κουρέλια αναδεικνύονταν στη σκηνή ακριβώς όπως συμβαίνει με τα σκουπίδια που παρουσιάζει στους πίνακές του ο Rauschenberg ή τα κομμάτια από ξύλο του Schwitters. Τα υλικά που χρησιμοποιεί ο Schumann είναι τα ίδια που χρησιμοποιεί η junk αισθητική. Αυτό δείχνει μια αναζήτηση της πραγματικής ζωής και μια διαμαρτυρία εναντίον των αυστηρών δομών που χρησιμοποιούνται στο θέατρο. Αλλά ούτε και τα υλικά που χρησιμοποιούνται για τις μάσκες είναι ακριβά. Γίνονται κυρίως από papier maché ή σε καλούπι με άργιλο. Χρησιμοποιούν, ακόμα, ένα υλικό πιο πρακτικό, αλλά πολύ πιο ακριβό, το celastic. Σε πολλές περιπτώσεις, οι ίδιες μάσκες χρησιμοποιούνται και για άλλα πρόσωπα με ελάχιστες ή και καθόλου αλλαγές.

Ο Schumann δεν γοητεύεται από την τεχνολογία. Αν και χρησιμοποιεί με μεγάλη ικανότητα μαγνητοταινίες και φωτισμό με προβολείς, τα μέσα αυτά τα χειρίζεται με δημιουργικό τρόπο στο πλαίσιο μιας εργασίας συλλογικής ή και ατομικής που δεν χρειάζεται εξειδίκευση γιατί ο καθένας θα μπορούσε να μάθει να τα χειρίζεται μέσα σε λίγες ώρες.

Από την εποχή που δίδασκε την τέχνη της μαριονέτας στο Putney School, ο Schumann προσπάθησε να δώσει έναν ορισμό του θεάτρου του. 'Όπως υποδεικνύουν οι τίτλοι, τα έργα του θα μπορούσαν να θεωρηθούν επικά. Η *Δημιουργία*, Η *Αποκάλυψη* είναι έργα στα οποία ο Schumann επαναλαμβάνει την ιστορία του κόσμου μέσα από τους αιώνες, απ' όπου αναδεικνύονται τέρατα, ζώα υπάκουα, δράκοι προϊστορικοί, καλά πνεύματα και οι εχθροί τους. Περνά από αρχέτυπες εικόνες, στη Βίβλο, προσθέτει σκηνές από την ελληνική μυθολογία με τον Ουρανό, τη Γη τον Κρόνο.

Στα θεάματά του υπάρχει ηθικό δίδαγμα όπως και στους μύθους. Συνήθως, όπως οι ηθικολόγοι, παρουσιάζει τη μάχη μεταξύ καλού και κακού. Το κακό παίρνει τη μορφή θανάτου, δράκοντα, θηρίων της Αποκάλυψης, μεγάλων πολεμιστών, του Ηρώδη, αεροπλάνων του Βιετνάμ που αν και διαφέρουν με τα χρόνια, παραμένουν το ίδιο καταστροφικά. Από την άλλη πλευρά, η αρχή του καλού εκπροσωπείται από τις καλές νεράιδες, τον Χριστό, τους Μάγους, τον αθώο λαό.

Το θέατρο του Schumann είναι διαχρονικό. Οι αρχέτυπες εικόνες που παρουσιάζει δεν έχουν ηλικία. Οι μαριονέτες του Ηρώδη μπορούν να βρεθούν δίπλα στους αστυνομικούς της Αμερικής και σε αεροπλάνο που βομβαρδίζει τη φάνη της Βηθλεέμ. Επίσης, πρόκειται για θέατρο που αποδέχεται τη στράτευση. Ο Schumann μάχεται με όλες τις δυνατότητες που του παρέχει η τέχνη του - συμμετέχοντας σε πορείες ειρήνης, εμφανιζόμενος στον δρόμο όπου δραματοποιεί γεγονότα συγκεκριμένα - και έχει ως στόχο να αλλάξει την ισορροπία των δυνάμεων όπου επικρατεί το κακό, να νικήσει τον θάνατο, τους δράκους, τους πολεμιστές, κάνοντας τους θεατές να συνειδητοποιήσουν με τα χρώματα, τις φόρμες, τους ήχους και τις κινήσεις, τη σοβαρότητα του θέματος που παρουσιάζεται. Στόχος του Schumann είναι να προκαλέσει το ενδιαφέρον των θεατών και των ηθοποιών για τη γνωριμία του εαυτού τους και της πραγματικότητας και να τους δώσει την ευκαιρία να συμμετέχουν στη δημιουργία.

Τα θέματα από τα οποία αντλεί την έμπνευσή του το Bread και Puppet είναι ποικίλα. Σημαντική είναι η παρουσία της Βίβλου και των πολιτικών θεμάτων. Από το 1963, κάθε Πάσχα και Χριστούγεννα το Bread και Puppet δίνει παραστάσεις με τα *Πάθη και τις Γεννήσεις* (αλλά και μια Αντι-χριστουγεννιάτικη ιστορία στα σκαλοπάτια της εκκλησίας του Saint Patrick στην Νέα Υόρκη). Τα περισσότερα έργα του, άλλωστε, παρουσιάζονται στις πλατείες ή στο εσωτερικό εκκλησιών.

Κυρίως, όμως, το Bread and Puppet υποστηρίζει συγκεκριμένες πολιτικές ή κοινωνικές δράσεις, όπως την άρνηση καταβολής ενοικίου ή την επικράτηση της ειρήνης. Τα κυριότερα έργα αυτού του είδους ρεπερτορίου είναι: *Ο μεγάλος πόλεμος ή η ιστορία του Βασιλιά. Το έργο αναφέρεται στην ιστορία ενός πολύ καλού Βασιλιά του οποίου ο λαός ζούσε ευτυχισμένος. Μια μέρα, ένας μεγάλος πολεμιστής ήρθε να του προσφέρει τις υπηρεσίες του. "Ξέρεις να μαγειρεύεις τον ρωτά ο Βασιλιάς. Ξέρω μόνο να σκοτώνω, του λέει ο πολεμιστής. Δεν υπάρχει τίποτε να σκοτώσεις εδώ, του απαντά με ευγένεια ο βασιλιάς. Ο πολεμιστής φεύγει. Ένας μεγάλος δράκος εγκαθίσταται στην πόλη. Ο Βασιλιάς τότε καλεί τον πολεμιστή ο οποίος σκοτώνει τον δράκο, τον λαό και τον Βασιλιά. Έρχεται τότε ο θάνατος, και ανάλογα με τις περιστάσεις, τότε σκοτώνει τον πολεμιστή και τότε τον παίρνει μαζί του.*

Ένα άλλο έργο, πολιτικού περιεχομένου, είναι το *Ένας άνδρας αποχαιρετά τη μητέρα του (A Man says Good-bye to his Mother)*. Ήταν παραγγελία ενός θεάτρου του East Harlem, και ο Schumann έπρεπε μέσα σε δύο μέρες να δημιουργήσει μια παράσταση που να παιχτεί από τέσσερις ηθοποιούς. Στο χώρο, υπήρχε ένα αεροπλάνο-παιχνίδι και μια κούκλα, πάνω στα οποία βασίζεται το έργο, ένα από τα πιο γνωστά του Bread and Puppet. Πρόκειται για έναν άνδρα που αποχαιρετά τη μητέρα του και φεύγει σε επικίνδυνη αποστολή. Του δίνουν ένα όπλο, μια μάσκα αερίων και ένα αεροπλάνο. Τραυματίζεται στον ώμο. Στη συνέχεια, αυτός που κινεί τις μαριονέτες, βάζει στη μητέρα μια μάσκα ανατολίτικη με αποτέλεσμα, από αυτό το σημείο και μετά, να αντιπροσωπεύει τις βιετναμέζες γυναίκες, που απασχολούνται στις ρυζοκαλλιέργειες. Ο γιος ρίχνει δηλητήριο στη σοδειά. Ο αφηγητής δίνει στη μητέρα ένα άλλο αξεσουάρ, ένα μικρό χαρτονένιο σπίτι που κρατά μπροστά της. Οι γυναίκες κρύβονται μέσα στα σπίτια τους. Ο γιος θέλει να βάλει φωτιά, αλλά επειδή ο κανονισμός απαγορεύει στην Νέα Υόρκη να καίς κάτι μέσα σε αίθουσα, ο γιος κόβει σε κομματάκια το σπίτι και ύστερα σκοτώνει ένα παιδί. Η μητέρα, Αμερικανίδα ή Βιετναμέζα παίρνει ένα ψαλίδι και το καρφώνει στην καρδιά του γιου της και παίρνει μαζί της το πτώμα φεύγοντας από τη σκηνή μαζί με τον αφηγητή.

Ο Schumann δεν νομίζει ότι η δραματοποίηση ενός προβλήματος το λύνει αυτόματα, όμως, με τον τρόπο αυτό οι άνθρωποι συνειδητοποιούν καλύτερα τη σημασία του οποιαδήποτε κι αν είναι η θέση τους. Πρέπει να τους αγγίξει κανείς, χωρίς όμως να χρησιμοποιεί λεπτομέρειες, χωρίς να παρουσιάσει όλες τις πλευρές της υπόθεσης και, κυρίως, χωρίς να αναρωτηθεί ποια θα είναι η αντίδραση τους. Αυτό που πρέπει να ενδιαφέρει τον δημιουργό, είναι να ετοιμάσει ένα θέαμα όσο γίνεται πιο δυνατό, χωρίς να τον ενδιαφέρει ο ρεαλισμός και η απεικόνιση της πραγματικότητας. "Στο δρόμο, οι άνθρωποι δεν πιστεύουν σε θεάματα ρεαλιστικά. Ο κινηματογράφος τους προσφέρει ότι επιθυμούν σε αυτό τον τομέα. Πρέπει κανείς να δημιουργήσει μεταφορές, θεάματα απότομα, βίαια, χωρίς χυδαιολογία. Οι μάσκες και τα ανδρείκελα που μερικές φορές φθάνουν στα τρία μέτρα ύψος

δίνουν τη δυνατότητα να φαίνονται τα πράγματα πιο αληθινά και από τη φύση.”

Υπάρχουν δύο βασικές τεχνικές σύμφωνα με τον Schumann: σκηνές σύντομες που δίνονται στον δρόμο ή σε καρότσες καμιονιών που χωρούν δύο τρία πρόσωπα και που συμπυκνώνουν μια ολόκληρη ιστορία σε λίγες κινήσεις ή λίγα λόγια και μεγάλες πορείες για την ειρήνη ή για κοινωνικά προβλήματα με συμμετοχή πολλών ατόμων. Στην Πέμπτη Λεωφόρο, το Bread and Puppet οργάνωσε πορεία από γυναίκες με βιετναμέζικες μάσκες που καταδιωκόταν από πρόσωπα που φορούσαν μάσκες θανάτου. Αεροπλάνα στερεωμένα σε μεγάλα κοντάρια τις έκαναν να πέφτουν, ύστερα σηκώνονταν και συνέχιζαν την πορεία.

Στα θεάματα του Bread and Puppet, είναι δύσκολο να διαχωρίσει κανείς σαφώς τα πολιτικά θεάματα από τους μύθους, γιατί η τέχνη της διήγησης για τον Schumann δεν γνωρίζει συγκεκριμένα όρια. Μπορούμε βέβαια να διακρίνουμε δύο είδη έργων: αυτά που δημιουργούνται σε συνεργασία με παιδιά, όπως για παράδειγμα το *Little Chichen* (Κοτοπουλάκι), το 1966, και την προηγούμενη χρονιά *Ο Παίχτης φλογέρας του Χάρλεμ* που συγκέντρωσε τους κατοίκους της 100ης οδού στο Χάρλεμ, κυρίως μαύρους και Πορτορικανούς. Πενήντα παιδιά έπαιζαν τους αρουραίους και όλα συμμετείχαν στη δημιουργία των μασκών.

Μια άλλη μορφή μύθων είναι δημιουργήματα του ίδιου του Schumann και των συνεργατών του. *Ο πεθαμένος σηκώνεται* παίζεται με μάσκες που “φορούν” οι ηθοποιοί. Το έργο διηγείται την ιστορία μιας γυναίκας η οποία κατευθύνεται προς το ποτάμι και εκεί ανακαλύπτει ένα πτώμα. Το παίρνει μαζί της και το ζεσταίνει στο κρεβάτι της. Η νύχτα έρχεται και το πρωί ο άνθρωπος έχει αναστηθεί και φεύγει με τη γυναίκα.

Το *Blue Raven Beauty* (Η Όμορφη και ο Μπλε Κόρακας) προέρχεται από τρία παραμύθια του Γκριμ. Η παράσταση, τον Απρίλιο του 1968, στο La Mama της Νέας Υόρκης ήταν διαδοχή από εικόνες ονειρικές που παρουσίαζαν έναν γάμο, τον θρόνο του βασιλιά, τη μάγισσα, τους τρεις κλέφτες. Οι θεατρικές εικόνες διαδεχόταν η μια την άλλη όπως σε βιβλίο που γυρνούσαν τις σελίδες του, ακόμα και με αντίστροφη φορά ή παραλείποντας επεισόδια. Ένας κόρακας με μεγάλο γκρίζο ράμφος αποτελούσε ντεκόρ από μόνος του, στο μέσο των γκρίζων σκηνικών που άνοιγαν για να αφήσουν να περάσει ο ηθοποιός ή για να τον πάρουν μέσα.

Σε ένα άλλο έργο το *Κοράκι*, ένας άνδρας θέλει να απελευθερώσει μια πριγκίπισσα. Συναντά έναν γίγαντα, σκαρφαλώνει σε έναν γυάλινο λόφο χάρη σε τρεις κλέφτες που του δανείζουν ένα μαγικό άλογο, ένα ρούχο που τον κάνει αόρατο και ένα ραβδί με το οποίο μπορεί να ανοίξει οποιαδήποτε πόρτα. Καταφέρνει τότε να φθάσει στον πύργο, όπου συναντά την ωραία πριγκίπισσα.

THE CRY OF PEOPLE FOR MEAT - Η ΚΡΑΥΓΗ ΤΟΥ ΛΑΟΥ ΓΙΑ ΚΡΕΑΣ

Το έργο παίχθηκε στην αρχή στη Νέα Υόρκη και επαναλήφθηκε στην ευρωπαϊκή περιοδεία του θιάσου, το φθινόπωρο του 69. Πρόκειται για έπος αποτελούμενο από τέσσερα μέρη που τελειοποιήθηκε στη Γαλλία και το οποίο εντυπωσίασε το κοινό με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν τόσο στην Ευρώπη όσο και στο εξωτερικό πολλές ομάδες που εμπνέονταν από το Bread and Puppet. Μια σύντομη παρουσίαση του έργου αποδεικνύει ότι σε αυτό

συγκεντρώνονται τα περισσότερα θέματα και τα κυριότερα πρόσωπα των άλλων έργων του καλλιτέχνη.

Στην αρχή, ένας κράχτης παρουσιάζει αυτά που θα συμβούν: "Θα σας δείξουμε απόψε ολόκληρη τη βίβλο σε δύο ώρες. Τη Παλαιά Διαθήκη που περιλαμβάνει τη δημιουργία των ζώων και των ανθρώπων, το διωγμό από τον Παράδεισο, τον Κάιν και τον 'Αβελ όλες τις γενιές μέχρι το Νώε, τον κατακλυσμό και όλες τις γενιές μέχρι τον Ιωσήφ. Τη Καινή διαθήκη που περιλαμβάνει τον Ευαγγελισμό..." Ο κράχτης δεν αναφέρεται όμως στις εικόνες που θα αναβιώσουν μια πραγματικότητα πολύ πιο σύγχρονη, αυτή της γενοκτονίας που επιχείρησαν οι Αμερικάνοι στο Βιετνάμ.

Πρόλογος στην Ελλάδα: Στη σκηνή εμφανίζεται μια τεράστια κούκλα, ο Ουρανός, μήκους τεσσάρων μέτρων και ακολουθείται από τη Γη, μια εξ ίσου μεγάλη κούκλα. Η Γέννηση του Κρόνου και η αποκεφάλιση του Ουρανού αναγγέλλουν, ύστερα από μια πρωτόγονη νύχτα, την αρχή των ιστορικών χρόνων.

Πρώτο Μέρος: Η Παλαιά Διαθήκη. Στο βάθος της σκηνής υπάρχει μια κόκκινη κουρτίνα. Τεράστια ζώα με προεξέχοντα δόντια που τα φορούν στα κεφάλια τους ηθοποιοί ντυμένοι στα άσπρα δημιουργούν ένα είδος χορού. Ακολουθεί η δημιουργία του ανθρώπου. Ο Αδάμ και η Εύα τυλιγμένοι με διαφανές πλαστικό κυλούν έξω από την κουρτίνα στη σκηνή και απαλλάσσονται σιγά-σιγά από το περιτύλιγμά τους. Ένας ηθοποιός τους δίνει πνοή από την πνοή του. Μέσα σε θόρυβο, τα ζώα και τα πρόσωπα ανακατεύονται για να παραστήσουν τη Γένεση. Ο Άγγελος, ο οποίος παρουσιάζεται με τη μορφή Μεγάλου Πολεμιστή τους διώχνει από τον Παράδεισο. Μετά από τη δολοφονία του 'Αβελ του οποίου το σώμα παραμένει στη σκηνή, αρχίζει η γενεαλογία του Νώε. Καθώς τα φωνάζουν με το όνομά τους, τα πρόσωπα βγάζουν τις μάσκες τους. Ακολουθεί ο Κατακλυσμός, η Γη της Επαγγελίας, η Γενεαλογία του Ιωσήφ: τα πρόσωπα εμφανίζονται είτε με μάσκες που φορούν ηθοποιοί με κουστούμια καρναβαλιού, είτε με μαριονέτες που περνούν μπροστά από την κουρτίνα αυτοσχεδιάζοντας. Το αποτέλεσμα είναι ενδιαφέρον αλλά και διασκεδαστικό. Κατά τη διάρκεια του ονείρου του Ιωσήφ, ντύνουν τον άνδρα της Παρθένου με υφάσματα που αντιπροσωπεύουν καθένα από αυτά μια γενιά. Οι επόμενες σκηνές αφορούν τον Ευαγγελισμό και τη Γέννηση. Ο Άγγελος-Μεγάλος Πολεμιστής ακουμπά την Παρθένο με το ξίφος του και τότε η ηθοποιός μπαίνει μέσα σε μια κούκλα έγκυο. Ξαφνικά ένα φως αναβοσβήνει και ακούγεται ήχος φλάουτου. Από την οροφή, κατεβαίνει ένας δράκος - μια χιουμοριστική φιγούρα - που στο στόμα του βρίσκεται μια κούκλα, ο Χριστός. Οι τρεις μάγοι, καβάλα σε ζώο, αντιπροσωπεύονται από μια τριπλή μάσκα που φορά ένας ηθοποιός.

Δεύτερο μέρος: Ο Θυμός του Ηρώδη. Ο Ηρώδης εκφράζει τον θυμό του κτυπώντας ένα τύμπανο, ενώ κάθεται προφίλ στο κέντρο της σκηνής και οι άλλοι ηθοποιοί γύρω του. Πίσω του βρίσκονται ο Μεγάλος Πολεμιστής, η Μαρία, ο Ιωσήφ και η κούκλα. Οι Μάγοι τον πλησιάζουν και τονίζουν με μπογιά τα χαρακτηριστικά του, δημιουργώντας μια μεγάλη γκριμάτσα. Από το μικρόφωνο ακούγεται: Μη γυρίσετε στον Ηρώδη και Πάρε το παιδί και φύγε. Ο Ιωσήφ παίρνοντας το παιδί σαν να ήταν μπάλα ξεφεύγει από μια ομάδα που τον καταδιώκει. Η αυλαία πέφτει, ενώ ο στρατιώτης, που ήταν προηγουμένως ο Μεγάλος Πολεμιστής, πηγαινοέρχεται στο πλατώ.

Τρίτο μέρος: Η Επίθεση και ο Βομβαρδισμός της Βηθλεέμ. Για τη σκηνή αυτή ο Schumann εμπνέεται από μια πραγματική μαρτυρία από το βομβαρδισμό του

Βιετνάμ που δημοσιεύτηκε στους Times της Νέας Υόρκης: "Αεροπλάνα που είχαν σχήμα ψαριού πετούσαν πάνω από τα χωράφια. Ο άνδρας μου δεν ήξερε τι ήταν. Σηκώθηκε, τον πυροβόλησαν και σκοτώθηκε. Ήθελα να μείνω και να σκοτωθώ. Αλλά φοβόμουν μήπως τραυματιστώ μόνο και κανείς δεν θα υπήρχε να ενδιαφερθεί για μένα". (New York Times 16-1-67). Όπως και σε άλλα έργα, ο Schumann από το μύθο της Γέννησης περνά στην πραγματικότητα του Βιετνάμ.

Η σκηνή είναι άδεια. Σε μια πόρτα παρουσιάζεται η επιγραφή Βηθλεέμ. Πίσω της εμφανίζονται οι Γκρίζες Κυρίες - κούκλες 2.50 μέτρων - με θλιμμένη έκφραση και πίσω από αυτές διαγράφεται μια μορφή ακαθόριστη, κάτι σαν πουλί. Η πόρτα συνεχίζει να προχωρά. Μια Γκρίζα Κυρία πλησιάζει κρατώντας από το χέρι μια κούκλα. Από το μικρόφωνο ακούγεται η ομολογία της Βιετναμέζας. Το φως σβήνει. Μόνο η πόρτα φωτίζεται. Ακούγονται δυνατοί θόρυβοι. Ένα αεροπλάνο με δόντια καρχαρία καλύπτει τις γυναίκες, τις Βηθλεέμ. Οι θόρυβοι γίνονται όλο και πιο έντονοι, αφόρητοι. Ύστερα σιωπή. Όλα είναι γκρι, εικόνα θανάτου. Το παιδί με τη γυναίκα έχουν γλιτώσει. Διάλειμμα. Οι ηθοποιοί αδειάζουν τη σκηνή από το αεροπλάνο και τις Γκρίζες Κυρίες αυτοσχεδιάζοντας ένα είδος άγριου ροκ, με τρομπέτες, σάλπιγγες, σφυρίχτρες, τούμπες από καουτσούκ, κύμβαλα παιδικά, ταμπούρα. Περιφέρουν ένα μπουκάλι κρασί από το οποίο πίνουν όλοι.

Τέταρτο μέρος. Η Κατασκευή του Χριστού: Η κόκκινη αυλαία που ήταν σύμβολο βίας, τώρα γίνεται σύμβολο επανάστασης από ένα ηθοποιό που την περιφέρει και τη δίνει στο Χριστό. Από το μικρόφωνο ακούγονται φράσεις του Ευαγγελίου. Μακάριοι οι πεινώντες... Μακάριοι οι υποφέροντες... Μακάριοι οι πένητες... οι έχοντες καθαράν την καρδιάν... και παριστάνονται με ανάλογες πράξεις που δημιουργούν τη προσωπικότητα του Χριστού. Επίσης ακούγεται η παραβολή του Καλού Σπορέα όπου υπάρχει παραλληλισμός με την καταπίεση και η οποία "παίζεται" από τους ηθοποιούς με μαριονέτες, ενώ εμφανίζονται χώρες στις οποίες υπάρχει καταπίεση. "Άλλα στιγμιότυπα του Ευαγγελίου, όπως "Ο έχων δυο χιτώνες..." "...Ουκ καλόν είναι, υπηρετείν δυο Κυρίους..." , "Ο αναμάρτητος τον λίθον πρώτος βαλέτω", δημιουργούν σκηνές που παίζονται από ηθοποιούς που αντιπροσωπεύουν την καταπίεση, τη συγγνώμη κλπ. Οι σκηνές διαδέχονται η μια μετά την άλλη με ταχύτητα και οι ηθοποιοί διαθέτουν ικανότητες ταχυδακτυλουργών. Ο κόσμος δημιουργεί μόνος του την εικόνα του Σωτήρα που θα τον σώσει από την καταπίεση. Τέλος, οι στρατιώτες της επανάστασης θα νικήσουν ό,τι έχει σχέση με τις στρατιωτικές επιχειρήσεις και τον πόλεμο, το Πεντάγωνο, τον uncle Fatso, και η δικαιοσύνη θα θριαμβεύσει.

Πέμπτο μέρος: Η Σταύρωση και Ο Μυστικός Δείπνος. Ο Χριστός δεσπόζει της σκηνής. Η Μαρία όρθια πάνω σε μια σκάλα, πλένει το πρόσωπο του. Από ένα παράθυρο εμφανίζονται καρβέλια ψωμιού. Οι ηθοποιοί μοιράζονται κομμάτια ψωμί και ύστερα μοιράζουν και στους θεατές. Ακούγονται βουητά που γίνονται όλο και πιο έντονα και μεταβάλλονται σε τραγούδι. Οι δώδεκα Απόστολοι - κούκλες τριών μέτρων - εμφανίζονται συνοδεύοντας τον ρυθμό με τα κεφάλια τους. Όταν οι Απόστολοι καθίσουν γύρω από το τραπέζι, τα φώτα στην αίθουσα σβήνουν και αρχίζει ο Μυστικός Δείπνος. Ο ήχος γίνεται όλο και πιο έντονος, μεταβάλλεται σε θύελλα, οι ηθοποιοί το βάζουν στα πόδια. Αναποδογυρίζουν το τραπέζι και εγκαταλείπουν τις κούκλες που «φορούσαν» και τα κεφάλια τους πέφτουν στο πάτωμα. Ο Σταυρός γίνεται ένα

βομβαρδιστικό αεροπλάνο, ένα είδος μεγάλου γκρίζου καρχαρία που πέφτει πάνω στο Χριστό. Τα φώτα ανάβουν και το έργο τελειώνει

FIRE - ΦΩΤΙΑ

Ένα από τα πιο γνωστά έργα του Bread and Puppet είναι το *Fire*, αφιερωμένο σε Αμερικανούς που αυτοπυρπολήθηκαν όπως και οι βουδιστές μοναχοί διαμαρτυρόμενοι για τον πόλεμο. Ο Schumann δανείζεται τον τίτλο πιθανόν από το ποίημα του Γκαίτε το *Selige Sehnsucht*. (Θεία κλίση) Ο ίδιος δίνει μια σύντομη περίληψη του έργου του. "Περιγράφει επτά μέρες σε ένα χωριό του Βιετνάμ. Μια ομάδα γυναικών φλυαρεί τρώει, πίνει και χορεύει, απελευθερώνει έναν Αμερικάνο που βρίσκεται δεμένος χειροπόδαρα αλλά που πεθαίνει μαζί τους. Γίνεται μια αεροπορική επιδρομή. Καίγονται από τη φωτιά. Μεταξύ των πτωμάτων των γυναικών, τρεις Αμερικάνοι βάζουν σε ένα κλουβί μια βουδίστρια καλόγρια, την αφήνουν στο κλουβί και καίγεται σιγά σιγά."

Το έργο αυτό παίχτηκε πολλές φορές. Αν και αρκετές σκηνές μεταβλήθηκαν στις μετέπειτα παραστάσεις του, η βασική δομή του δεν άλλαξε. Όπως αναφέρει η Françoise Kourilsky, το έργο παίζεται σε πολύ μικρό χώρο ώστε να δημιουργηθεί μεταξύ των θεατών ατμόσφαιρα οικειότητας. Μια γυναίκα στα μαύρα εμφανίζεται, τους μοιράζει ένα κομμάτι ψωμί, σαν να βρίσκονται σε Θεία Ευχαριστία όταν φθάσει στο ύψος της σκηνής ψιθυρίζει: Το έργο είναι αφιερωμένο στους Αμερικανούς Norman Morrison, Alice Hertz, Roger La Porte που πυρπολήθηκαν για να διαμαρτυρηθούν ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ."

Το *Fire* περιλαμβάνει εννέα σκηνές. Η αυλαία ανοίγει με το κτύπημα ενός κουδουνιού και στη σκηνή εμφανίζεται ένας κόσμος περίεργος με ηθοποιούς που μοιάζουν να βρίσκονται μεταξύ ζωής και θανάτου. Φορούν μαύρα ρούχα, λευκή μάσκα στο πρόσωπο και λευκά γάντια στα χέρια. Στον ίδιο χώρο εμφανίζονται μεγάλες κούκλες, σε μέγεθος ανθρώπου και μασκοφορεμένοι με κουκούλες. Η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα χωριό του Βιετνάμ. Μέσα από το σκοτάδι εμφανίζονται πρόσωπα βιετναμέζων γυναικών, καθισμένα σε ημικύκλιο. Διακρίνει κανείς με δυσκολία ότι πρόκειται για πρόσωπα, μιλούν αργά, προφέρουν φράσεις των οποίων το κοινό δεν αντιλαμβάνεται το περιεχόμενο, κινούνται αργά, τρώνε από μια κοινή γαβάθα, κάνουν καθημερινές εργασίες. Η ομάδα των Βιετναμέζων αρχίζει να κινείται. Παίζουν μουσική, χορεύουν. Αυτή η γαλήνια στιγμή θα διακοπεί ξαφνικά, όταν κάποιος φέρνουν ένα σώμα δεμένο. Η μουσική γίνεται έντονη, δημιουργεί μια διαφορετική ατμόσφαιρα από την προηγούμενη σκηνή. Οι γυναίκες λύνουν με προσοχή τα δεσμά του φυλακισμένου - Βιετναμέζος, Αμερικάνος - που ακινητοποιείται στο κέντρο της σκηνής. Στις πρώτες παραστάσεις, ο φυλακισμένος φορούσε μάσκα μαύρου βαμμένη άσπρη και φορούσε άσπρα γάντια δίνοντας στο έργο ένα εύκολο συμβολισμό. Αντίθετα, στις υπόλοιπες παραστάσεις, το πρόσωπο του ηθοποιού δεν είχε σχέση με το χρώμα.

Οι προβολείς σβήνουν και η σκηνή φωτίζεται από μια λάμπα που φωτίζει μόνο τον φυλακισμένο. Μια Βιετναμέζα του διαβάσει, μια άλλη τον σκεπάζει. Ακούγεται θόρυβος σιδηρικών. Τρομοκρατημένες, οι γυναίκες θα προχωρήσουν προς την έξοδο και θα μείνουν εκεί ακίνητες μέχρι το τέλος. Το φως στριφογυρίζει και τυφλώνει ηθοποιούς και θεατές. Ακούγονται όλο και πιο δυνατοί ήχοι, σκηνές που θυμίζουν τις περιγραφές των επιζησάντων της Χιροσίμα... Στα πόδια των Βιετναμέζων έρπει ένα γκρίζο ζώο που προκαλεί

φρίκη. Ύστερα ο φωτισμός γίνεται φυσικός, όπως στην αρχή. Η Βιετναμέζα διασχίζει τη σκηνή και όταν φθάσει στην άλλη άκρη τότε αποκαλύπτει το ματωμένο πρόσωπό της, σηκώνοντάς το. Αυτό το κόκκινο χρώμα που για πρώτη φορά εμφανίζεται στο θέαμα, θα κατακλύσει σε λίγο τη σκηνή: μια κόκκινη μαριονέτα στο βάθος, δείχνει σε πανώ τι πρέπει να γίνει. Επίσης μια γυναίκα τυλίγει μια κόκκινη κορδέλα από χαρτί γύρω από το σώμα της, κλείνοντας και το στόμα της. Ακίνητοποιημένη, παραδίδεται στη φωτιά. Η σιωπηλή αυτοκτονία της Βιετναμέζας με το κλεισμένο από το κόκκινο χαρτί στόμα, είναι μια εικόνα μοναδική η οποία αντιπροσωπεύει, σε επίπεδο μύθου, την αυτοπυρπόληση Βουδιστών ιερέων και Αμερικανών ως διαμαρτυρία εναντίον του πολέμου.

Στο έργο, υπάρχει ένας ρυθμός αργός, όμοιος με τελετουργία, που δημιουργεί έναν άλλο χρόνο, διαφορετικό, καταργεί τις συνήθειες και μας κάνει να συμμετέχουμε γοητευμένοι σε αυτό τον βιετναμέζικο Γολγοθά. "Είναι περίεργο, λέει Peter Schumann, όσον αφορά το *Fire*, ότι ο μόνος τρόπος να μεταδώσεις τη φρίκη είναι η ομορφιά. Χρησιμοποιώ τα μέσα που διαθέτω, τα φώτα, τις φόρμες, τις αντιθέσεις των χρωμάτων και των κινήσεων όχι για να επιβάλω μια ηθική, αλλά για να πλησιάσω κάθε θεατή δημιουργώντας συναισθήματα που του επιτρέπουν να ανακαλύψει τον εαυτό του. Κατά τη διάρκεια μιας παράστασης του *Fire* υπήρχαν δύο φασίστες στην αίθουσα. Μας είχαν ειδοποιήσει ότι ήταν έτοιμοι να πετάξουν πάνω στη σκηνή αντικείμενα. Αλλά δεν το έκαναν.»

ΤΑ ΠΑΘΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Ο Schumann παρουσίασε επίσης μια σειρά από *Πάθη* και *Γεννήσεις* μπροστά ή μέσα σε εκκλησίες. Από τα πιο σημαντικά ήταν το *Θείο Πάθος* στην Judson Memorial Church. Στη σκηνή, που φώτιζαν δυνατοί προβολείς, τεράστιες μαριονέτες παρουσίαζαν το Χριστό, τη Μαρία και τους Αποστόλους. Με κινήσεις μιας πολυσήμαντης βραδύτητας - κάθε κίνηση στο χώρο από αυτούς τους γίγαντες διακόπτεται από τμήματα σιωπής - η Παρθένος Μαρία έπλενε το πρόσωπο του Χριστού με ένα σφουγγάρι που ήταν καρφωμένο στην άκρη ενός ξύλου. Ο Ιούδας έδινε το φιλί του. Οι Απόστολοι έδιναν ο ένας στον άλλο ψωμί. Χώρος της παράστασης ήταν το ιερό της εκκλησίας, από την οποία ξεπρόβαλλαν γκρίζες, γαλάζιες, πορτοκαλιές φιγούρες, που έμοιαζαν με τα vitraux των καθολικών εκκλησιών ή την ξυλογλυπτική του Μεσαίωνα. Στο άλλο μέρος της αίθουσας, ένας αφηγητής διηγούταν κάθε εικόνα αφαιρώντας τα λευκά χαρτιά που ήταν κρεμασμένα από ένα κοντάρι. Κάθε χαρτί περιείχε ένα σχέδιο και κάθε φορά που άλλαζε, ο αφηγητής μετακινούταν σε μια άλλη ομάδα πιστών, οι οποίοι όσο οι κινήσεις του αφηγητή γίνονταν πιο έντονες και βίαιες, περιορίζονταν σε μια γωνία της εκκλησίας. Με αυτή τη μορφή της τελετουργίας, το πλήθος περνούσε από την ακίνητη τέχνη, στην τέχνη του παραμυθά και τέλος στον ανώνυμο όγκο των διαδηλωτών. Ο Schumann διαμόρφωνε, στο έργο του τρεις διαφορετικούς χρόνους, τρεις διαφορετικούς ρυθμούς, τρεις διαφορετικούς χώρους.

Το θέαμα γοητεύει με το μείγμα χιούμορ και τραγικού και τη χρήση όλων των μέσων που διέθετε το *Bread and Puppet*: πρόσωπα πραγματικά, μάσκες, μισές μαριονέτες πάνω σε ξύλινα ραβδιά, μαριονέτες που φορούν ηθοποιοί, μουσική που αλλάζει, δημιουργούν εκπληκτικές εικόνες που χάνονται ξαφνικά στο χώρο, μπροστά στα μάτια μας και επανεμφανίζονται.

Το να περιγράψεις ένα θέαμα του Schumann είναι σχεδόν αδύνατο γιατί κάθε λεπτό αντλεί τη δύναμή του από τα διαφορετικά στοιχεία που το αποτελούν και από μια δομή πολύ σύνθετη

Το 1980, το Bread and Puppet θα ανεβάσει το *Woyzeck* του Büchner. Ήταν η πρώτη φορά που το θέατρο αυτό παρουσίασε κλασικό έργο όπου πρωταγωνιστούσε ηθοποιός χωρίς μάσκα. Στην αρχή του έργου, ο Woyzeck εμφανιζόταν μισο-κρυμμένος πίσω από ένα τεράστιο πρόσωπο που του έφθανε μέχρι τα γόνατα. Στη συνέχεια, εμφανιζόταν και έπαιζε με φυσικό τρόπο, ενώ στο βάθος της σκηνής μια σειρά από ζωγραφισμένα στην αυλαία πρόσωπα, όμοια με δικό του, τον κοίταζαν. Αποτελούσαν ένα είδος χορού που εκπροσωπούσε το χλευαστικό βλέμμα του πλήθους. Αντίθετα, τον ρόλο της Μαρίας και του Τυμπανιστή έπαιζαν μαριονέτες μεγάλου μεγέθους που χειριζόνταν ηθοποιοί οι οποίοι συμμετείχαν στη «δράση» της μαριονέτας. Σε μια σκηνή του έργου, οι δυο κούκλες χόρευαν αγκαλιασμένες μαζί με τους χειριστές τους που ήταν και αυτοί αγκαλιασμένοι. Στη συνέχεια, η ηθοποιός που χειριζόταν τη μαριονέτα-Μαρία την παρέδιδε στον μαριονετίστα του Λοχαγού-Τυμπανιστή ο οποίος την μετέφερε εκτός σκηνής. Σε ένα άλλο σημείο του έργου, όταν η Μαρία έκλαιγε, τα χέρια που σκούπιζαν τα μάτια της ήταν του χειριστή της. Ήταν σαν να αντιλαμβανόταν τη θλίψη της μαριονέτας και να τη συμεριζόταν. Όμως, παρ' όλο που υπήρχε αλληλεξάρτηση ανάμεσα σε ηθοποιούς και μαριονέτες, ο καθένας από αυτούς διατηρούσε την αυτονομία του και την αισθητική του ταυτότητα.

Σήμερα, η ομάδα του Schumann εξακολουθεί να ζει στο Vermont και συνεχίζει να δίνει παραστάσεις. Τα έσοδά της προέρχονται από αντικείμενα τέχνης που κατασκευάζει και από περιοδείες που κάνει, κυρίως, στην Αμερική. Οι παραστάσεις δίνονται από τους ηθοποιούς της ομάδας αλλά και από εθελοντές που λαμβάνουν μέρος κυρίως στις μεγάλες υπαίθριες γιορτές που δίνουν. Επιστρέφει συχνά στη Νέα Υόρκη για να δώσει παραστάσεις - στη πρεσβυτεριανή εκκλησία Saint-John The Divine στο Χάρλεμ, προσκεκλημένος από τους προοδευτικούς κληρικούς της ή σε θέατρα, όπως μια σειρά παραστάσεις, το 1996, στο Θέατρο του New City.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ

TADEUSZ KANTOR

Ο Kantor, στο θέατρο Cricot 2 που ίδρυσε στην Κρακοβία με την Maria Jarema, το 1955, χρησιμοποίησε κούκλες και ανθρώπινα ομοιώματα στα περισσότερα έργα του. Ο μεγάλος Πολωνός καλλιτέχνης σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Κρακοβίας και από την αρχή της καριέρας του αναζήτησε την ιδιαίτερη επαφή της ζωγραφικής με το θέατρο. Όπως αναφέρει, τη χρήση κούκλας την εμπνεύστηκε από το έργο του Bruno Schulz *Δοκίμιο των ανδρικών κέλων* στο οποίο ο Schulz αναζητά να δημιουργήσει έναν νέο κόσμο με βάση την ύλη και τα άχρηστα αντικείμενα. Ένα άλλο κείμενο του Bruno Schulz που θα επηρεάσει σημαντικά τον Kantor είναι το *Τα Καταστήματα κανέλλας*, όπου μιλά για τον βουβό πόνο της περιφρονημένης

από τους ζωντανούς ύλης, οι οποίοι θεωρώντας ότι είναι εντελώς διαφορετικοί, περιφρονούν αυτό από το οποίο και οι ίδιοι αποτελούνται.

Τη θέση του για τα ανδρείκελα ο Kantor την εξηγεί στα θεωρητικά του κείμενα, αυτά που απαρτίζουν το *Θέατρο του Θανάτου*, όπου και γράφει: «Δεν νομίζω πώς το MANEKEN ή το KERINO ΟΜΟΙΩΜΑ, μπορεί να αντικαταστήσει τον ΖΩΝΤΑΝΟ ΗΘΟΠΟΙΟ, όπως το επιθυμούσαν ο Kleist ή ο Graig. Θα ήταν πολύ εύκολο και πάρα πολύ αφελές. Προσπαθώ να προσδιορίσω την αφετηρία και τον στόχο αυτής της παράδοξης οντότητας που ξεπήδησε απροσδόκητα από τις σκέψεις μου και τις ιδέες μου. Η εμφάνισή της συμφωνεί με την όλο και πιο έντονη πεποίθησή μου ότι η ζωή δεν μπορεί να εκφραστεί στην Τέχνη παρά μόνο με την έλλειψη της ζωής και την καταφυγή στον ΘΑΝΑΤΟ, περνώντας από τη ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ, το ΚΕΝΟ, την απουσία ΜΗΝΥΜΑΤΟΣ. Στο θέατρό μου, η κούκλα πρέπει να γίνει ένα ΜΟΝΤΕΛΟ που να ενσαρκώνει και να μεταδίδει ένα βαθύ αίσθημα ΘΑΝΑΤΟΥ ή της κατάστασης των νεκρών, ένα μοντέλο για τον ΖΩΝΤΑΝΟ ΗΘΟΠΟΙΟ. Αυτός ο ζωντανός ηθοποιός είναι ένα στοιχείο της πραγματικότητας, είναι ένας ηθοποιός που παίζει ένα πρόσωπο που έχει πεθάνει. Κατ' αυτή την έννοια, είναι μια ζωντανή κούκλα, μια απάτη.»

Το ενδιαφέρον του Kantor για τη μαριονέτα ξεκινά από την αρχή της καριέρας του. Το 1935, σκηνοθετεί και παρουσιάζει τον *Θάνατο του Tintangiles* του Maeterlinck. Το έργο περιγράφει την ιστορία δυο αδελφών, της Ygraine και της Bellangère, που ζουν στο παλάτι της Βασίλισσας Μητριάς τους. Η ηλικιωμένη Βασίλισσα, φοβούμενη μήπως χάσει τον θρόνο της και την εξουσία καταβροχθίζει όλα τα άτομα της γενιάς της. Γι' αυτό θέλει να εξοντώσει και τον τελευταίο απόγονό της, τον εγγονό της Tintagiles, μικρότερο αδελφό της Ygraine και της Bellangère. Οι δυο αδελφές βοηθούμενες από τον πιστό τους αυλικό Agloval, προσπαθούν να σώσουν τον αδελφό τους από τη Βασίλισσα. Ξεκινούν έναν μοναδικό αγώνα εναντίον των αμείλικτων υπηρετριών της, που έρχονται να τον πάρουν. Το έργο έχει τραγικό τέλος, γιατί ο θάνατος θα θριαμβεύσει της αγάπης.

Στο νεανικό αυτό έργο του, ο Kantor χρησιμοποίησε μαριονέτες των οποίων οι χειριστές εμφανίζονταν μπροστά στο κοινό, έναν πολύ πρωτότυπο χειρισμό για την εποχή του. Χρησιμοποιώντας μαριονέτες στη σκηνοθεσία του, δημιούργησε έναν νέο κόσμο που του επέτρεπε να συνενώσει το μυστήριο των δραμάτων του Maeterlinck, τη γοητεία των έργων του Wyspianski, την εφιαλτική ατμόσφαιρα του Κάφκα, τη μεταφυσική σκέψη του Bruno Schulz, το Τριαδικό Μπαλέτο του Schlemmer και το τσίρκο. «ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΕΣ του πύργου μεταμορφώνονται σε τρία ΑΥΤΟΜΑΤΑ χωρίς ψυχή, φορείς ΘΑΝΑΤΟΥ», περιγράφει ο Kantor. Πράγματι, οι μαριονέτες έμοιαζαν με μηχανικά αυτόματα, αναισθητα, φορείς καταστροφής.

Το 1937, επίσης, ο Kantor δημιούργησε το *Εφήμερο και Μηχανικό Θέατρο Κούκλας*, μέσα από το οποίο προσπάθησε να παρουσιάσει τις εικαστικές και μεταφυσικές ανησυχίες του: «Όλα εκείνη την εποχή αποτελούσαν μυστήριο ακατανόμαστο, σταθεροποιημένο στην αναμονή ατέλειωτων και αδυνάτων λύσεων», εξομολογείται.

Πενήντα χρόνια αργότερα, το 1987, ο Kantor θα επανλάβει το έργο του Maeterlinck με τον τίτλο *Η Μηχανή της Αγάπης και του Θανάτου*, επιχειρώντας μια σύνθεση των δυο αρχετύπων που αποτελούν τη βάση του έργου του, του έρωτα και του θανάτου. Ο Kantor δανείζεται σκηνές από προηγούμενα έργα για να δημιουργήσει ποιητικές εικόνες όπου ο θάνατος και

η ζωή συμπορεύονται. Και στο έργο του αυτό συναντάμε μια μεγάλη ποικιλία μέσων που αποτελούν σύνθεση όλων όσων χρησιμοποιήθηκαν ήδη στο θέατρό του. Τα αντικείμενα, οι μαριονέτες, τα αυτόματα, ο χειριζόμενος ηθοποιός μαρτυρούν ακόμα μια φορά το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τις εικαστικές τέχνες και τη διάθεσή του να χρησιμοποιήσει τη σκηνή ως χώρο εικαστικό.

Στη *Μηχανή της Αγάπης και του Θανάτου*, όπως πάντα, δεν υπάρχουν παρασκήνια. Οι ηθοποιοί, οι κούκλες, οι μαριονέτες και τα άλλα αντικείμενα περιμένουν την είσοδο των θεατών σε μια «εικόνα παγωμένη», όμοια με αυτή που συναντάμε πολύ συχνά στις παραστάσεις του. Η πρώτη πράξη μας μεταφέρει στο Θέατρο των Μαριονετών του, το 1937. Τέσσερις άνδρες, ντυμένοι στα μαύρα, - που παίζουν ρόλο υπηρετών - με καπέλα κλόουν και φτωχικά ρούχα σπρώχνουν τέσσερις καρέκλες με ρόδες και τις αφήνουν με πολύ προσοχή στη σκηνή. Επιστρέφουν με ξύλινες, αποσκελετωμένες, κούκλες, ντυμένες με κουρέλια: τον Tintagiles, την Ygraine, την Bellangère και τον γέρο Aglovale. Τις καθίζουν στις καρέκλες και αρχίζουν να τις κινούν, δίνοντάς τους πόζες οι οποίες συνδυάζονται με τον διάλογο του κείμενου του Maeterlinck που ακούγεται σε play back. Το δράμα της απειλής του νεαρού, όπως αναφέρεται στο έργο του Maeterlinck, παρουσιάζεται μέσα από τη συμπεριφορά των τεσσάρων ηθοποιών. Στην αρχή διατηρούν την καλή τους διάθεση, ανυποψίαστοι για τον κίνδυνο που διατρέχει ο Tintagiles. Στη συνέχεια, όπως αρχίζουν να αισθάνονται την απειλή και ο φόβος τους διαγράφεται στη συμπεριφορά τους.

Το πρώτο δείγμα κινδύνου εμφανίζεται όταν μια πόρτα μισανοίγει και πίσω της εμφανίζονται οι τρεις Υπηρέτριες της Βασίλισσας, τρεις υπερ-μαριονέτες από ξύλο και μέταλλο, με κεφάλι τριγωνικό και σώμα από κυλινδρικούς σωλήνες. Είναι δεμένες μεταξύ τους με καλώδια και τροχαλίες. Οι σύγχρονες κινήσεις τους προκαλούν φόβο καθώς δημιουργούν μια συγκλονιστική αντίθεση με τις εύθραυστες ξύλινες μαριονέτες του Tintagiles, των αδελφών του και του Aglovale. Οι μαριονέτες βγάζουν κραυγές, στη συνέχεια σιγοφιθυρίζουν. Μιλούν για τη Βασίλισσα που κανείς ποτέ δεν έχει δει και που θέλει να βασιλεύσει μόνη. Η πόρτα κλείνει και οι υπερ-μαριονέτες εξαφανίζονται. Σε λίγο θα υπάρξει ένα νέο δείγμα κινδύνου: η πόρτα μισανοίγει και οι υπερ-μαριονέτες εμφανίζονται ακόμα πιο απειλητικές. Η πόρτα κλείνει πάλι. Ένας περιέργος τύπος τριγυρίζει στη σκηνή και κοιτάζει το κοινό. Οι τέσσερις ηθοποιοί αρχίζουν να κινούν τις καρέκλες και τις μαριονέτες, σαν να θέλουν να τις προστατεύσουν. Όμως, πανικόβλητοι φεύγουν και αφήνουν τις κούκλες πεταμένες πάνω στη σκηνή. Η πόρτα ξανανοίγει και οι τρεις υπερ-μαριονέτες προλέγουν το κακό που επίκειται. Ηθοποιοί, μαριονέτες και καρέκλες πέφτουν κατά γης. Οι καρέκλες κινούνται μόνες τους, ενώ αναβοσβήνουν τα φώτα. Αυτό δείχνει ότι η κατάσταση είναι ακόμα πιο ανησυχητική. Ο χορός με τις καρέκλες ξαναρχίζει, σταματά και ξαναρχίζει τρεις φορές. Την τέταρτη φορά, το τραπέζι σπάει και πέφτει κάτω. Ακολουθεί ησυχία, η πόρτα ανοίγει αργά και, στη συνέχεια, μια φωνή αναγγέλλει την εμφάνιση της Βασίλισσας. Ακολουθεί και πάλι σιωπή. Στη σκηνή μπαίνει μια γυναίκα αθόρυβα: είναι η Βασίλισσα. Φορά φθαρμένο, ανοιχτόχρωμο αδιάβροχο, στραβοπατημένα παπούτσια, βρόμικη εσάρπα στον λαιμό της και κρατά μια βαλίτσα στο χέρι. Πλησιάζει την κούκλα-Tintagiles, την αρπάζει, τη βάζει βιαστικά στη βαλίτσα της και εξαφανίζεται. Η

πόρτα κλείνει απότομα, ενώ από τα παρασκήνια ακούγεται μια κραυγή παιδιού. Όταν ανοίξει, ο μικρός Tintagiles βρίσκεται ξαπλωμένος στο πάτωμα.

ΣΤΟ Δεύτερο Μέρος του έργου, βρισκόμαστε στο 1987. Στη σκηνή εμφανίζονται διαδοχικά και παρελαύνουν εικόνες-συμβολισμοί από έργα του Kantor. Ως εκπρόσωποι του θανάτου, δυο νεκροθάφτες, με μακριές μαύρες κάπτες και τρίκωχα, σπρώχνουν ένα ξύλινο αλογάκι. Καλύπτουν τη σέλα του με κόκκινο πάνι. Φέρνουν ένα παιδί, έναν μικρό χωρικό, και το καθίζουν πάνω. Τρεις μάγισσες, όπως στους πίνακες του Goya, κυλούν πάνω σε ρόδες ένα μικρό άσπρο φέρετρο μέσα στο οποίο βρίσκεται μια νύφη-παιδί, με μακρύ άσπρο πέπλο. Είναι η αρραβωνιαστικιά του Tintagiles. Ακούγεται μουσική και τραγούδι, ενώ η μηχανή της αγάπης και του θανάτου αρχίζει να κινείται: στη σκηνή, σχηματίζονται δυο συνοδείες ο μικρός χωρικός, ξυπόλυτος πάνω στο ξύλινο άλογο. Στην άλλη, το φέρετρο με τη νεαρή νύφη. Τα δυο παιδιά καθώς συναντιούνται ανταλλάσσουν βλέμματα αγάπης, ο γάμος αναμειγνύεται με την κηδεία, η ζωή με τον θάνατο. Η δράση και η μουσική σταματούν. Μια φωνή μαγνητοφωνημένη ζητά να αδειάσουν τη σκηνή. Όλοι φεύγουν και μένει μόνος ο Kantor. Ετοιμάζεται να ανοίξει ένα μαύρο δέμα που βρίσκεται στο προσκήνιο ανάμεσα σε δυο κηροπήγια. Δυο τεχνικοί τοποθετούν έναν κυκλικό κυλιόμενο διάδρομο πάνω στον οποίο βρίσκονται δυο φιγούρες ακίνητες ανησυχητικές: ένας Σκελετός και ένας Όμορφος Νεαρός. Ο διάδρομος γυρνά ασταμάτητα. Ο Kantor αρχίζει να ανοίγει το μυστηριώδες πακέτο. Στην άκρη του εμφανίζεται ένα γυναικείο πόδι που κινείται καθώς περνά ο Σκελετός. Ο Kantor σταματά. Περνά ο Όμορφος Νεαρός, ενώ ο Kantor βγάζει από το περιτύλιγμα ένα ακόμα πόδι. Στη συνέχεια, ανοίγει την άλλη άκρη του δέματος όπου εμφανίζεται το πρόσωπο μιας άγνωστης γυναίκας. Ο Kantor το παίρνει στα χέρια του και το στρέφει αργά προς τον Σκελετό. Ξανακλείνει το πακέτο που θα παραμείνει στη σκηνή μέχρι το τέλος. Ο διάδρομος συνεχίζει να περιφέρεται. Ο Σκελετός και ο Νεαρός θα συνεχίσουν να διασταυρώνονται. Τα φώτα ανάβουν στην αίθουσα. Όλα τα πρόσωπα του Kantor αρχίζουν να παρελαύνουν, ενώ μια επίμονη μουσική προκαλεί συγκίνηση στο κοινό.

Η αποκλειστική χρήση της μαριονέτας περιορίζεται στα δυο αυτά έργα. Όμως, από πολύ ενωρίς ο Kantor χρησιμοποιεί, μαζί με τους ηθοποιούς του, ανθρώπινα ομοιώματα. Στη *Νεκρή Τάξη*, ηλικιωμένοι άνδρες και γυναίκες επιστρέφουν στη σχολική τάξη τους, μια επιστροφή που φέρνει τη σφραγίδα του χρόνου και του θανάτου. Η παράσταση αρχίζει με μια «παγωμένη εικόνα»: ηλικιωμένοι άνδρες και γυναίκες, χλωμοί και με βλέμμα κενό, ντυμένοι στα μαύρα, κάθονται στα μικρά θρανία της παιδικής τους ηλικίας. Η Καθαρίστρια-Θάνατος και ο Καντηλανάφτης τους επιβλέπουν από μια γωνία. Όπως και στα υπόλοιπα έργα του, ο Kantor με το αυστηρό μαύρο κουστούμι του βρίσκεται ήδη σε μια γωνιά της αίθουσας και θα παραμένει εκεί σε όλη τη διάρκεια του έργου, σαν μαέστρος μιας μουσικής συμφωνίας, συγχρονίζοντας τις κινήσεις, οργανώνοντας τους ηθοποιούς, χειριζόμενος φωτισμούς και ήχους. Μετακινείται, επεμβαίνει στη δράση, διακόπτει, κάνει νοήματα, σχολιάζει.

Οι Γέροι παραμένουν ακίνητοι για λίγο και μετά αρχίζουν να σηκώνουν ένας ένας τα χέρια τους. Όλοι θέλουν να μιλήσουν, αλλά μάταια. Ύστερα εγκαταλείπουν ένας-ένας τη σκηνή κάτω από τους ήχους ενός βαλς που θα συνοδεύει όλες τις εισόδους και εξόδους τους και θα τονίζει ένα μεγάλο μέρος της παράστασης. Ακούγονται και πάλι οι ήχοι του βαλς που συνοδεύουν την είσοδο των Γέρων στην τάξη. Καθένας τους κουβαλά μια κούκλα παιδιού σε

φυσικό μέγεθος. Είναι είδωλα της παιδικής τους ηλικίας, εικόνες από το παρελθόν που κουβαλούν μέσα τους. Η συνύπαρξη των ηθοποιών με τα μανεκέν, όπως συνηθίζει να ονομάζει τις κούκλες του, του επιτρέπει να παρουσιάσει τη διαδικασία της μνήμης και την εμμονή του με τις αναμνήσεις, το παρελθόν και τον θάνατο. Όπως δηλώνει ο Kantor τα μανεκέν που κουβαλούν οι ηθοποιοί του «είναι το κουκούλι όπου έχει τοποθετηθεί ολόκληρη η ανάμνηση της παιδικής τους ηλικίας, ξεχασμένα και εγκαταλειμμένα, αποτέλεσμα της αναισθησίας, του πραγματισμού που μας εμποδίζει να αγκαλιάσουμε όλη μας την ζωή. Οι Γέροι θέλουν να γυρίσουν στην παιδική τους ηλικία, να ξαναβρούν τα συντρίμια της.»

Το μάθημα αρχίζει. Οι μαθητές μιλούν ο ένας στον άλλο, εξετάζονται, κάνουν λάθη, ζητούν να βγουν έξω. Επικρατεί κομπούζιο. Ακούγονται ασυναρτησίες, κάνουν γκριμάτσες, φωνάζουν, κάνουν φάρσες. Μια στιγμή η Γυναίκα στο παράθυρο τους φωνάζει: «Πηγαίνετε να παίξετε παιδιά.» Οι Γέροι αρπάζουν τις τσάντες και αρχίζουν να τρέχουν γύρω από τα θρανία τους, αλλά καταλήγουν να πέσουν κάτω αξιοθρήνητοι. Ο Δάσκαλος δίνει το παράγγελμα για διάλειμμα. Οι μαθητές εγκαταλείπουν την τάξη. Η καθαρίστρια αρχίζει να καθαρίζει. Πλένει τα θρανία, τα αντικείμενα, τα σώματα. Η παρουσία της σιγά-σιγά ταυτίζεται με τον θάνατο, η σκούπα της με δρεπάνι. Ακούγεται ένα νανούρισμα και ο ήχος μιας κούνιας που κινείται ρυθμικά. Θάνατος και ζωή συμβιβάζονται στον ίδιο χώρο. Ο ήχος της κούνιας συγχέεται με τη μουσική του βαλς που μοιάζει τώρα με εμβατήριο. Συγχρόνως ο καντηλανάφτης διαβάζει από εφημερίδα τη δολοφονία του Δούκα του Σεράγιεβο και τραγουδά τον ύμνο της Αυστρο-Ουγγαρίας. Αγγελτήρια θανάτου πέφτουν από την οροφή πάνω στα θρανία. Οι Γέροι τα μαζεύουν, τα διαβάζουν και μουρμουρίζουν τα ονόματα των πεθαμένων, δίνουν συλλυπητήρια. Ακολουθούν σκηνές από έργα του Witkiewicz όπου οι Γέροι παίζουν ένα αλλόκοτο παιχνίδι. Ο Kantor είναι πάντα στη σκηνή. Η παρουσία του εξαφανίζει κάθε ψευδαίσθηση. Κάποιες στιγμές ζητά να σταματήσουν και οι Γέροι μένουν ακίνητοι στις θέσεις τους, ύστερα τους δίνει παράγγελμα και ξαναρχίζουν. Η ζωή είναι ένα κύκλος ανώφελος και απελπισμένος. Η Γυναίκα μάς κοιτάζει από το παράθυρο.

Στο έργο του ο Kantor υιοθετεί την ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει την παιδική ηλικία - παιδικές κινήσεις, θορύβους, φασαρίες, τσακωμούς - αναπαριστώντας χωρίς εξιδανίκευση τον χώρο μιας τάξης, όπου όμως όλα, τα έπιπλα, τα αντικείμενα, οι άνθρωποι, φέρνουν τη σφραγίδα του χρόνου που πέρασε. Κωμικό και τραγικό συνδέονται άρρηκτα σε αυτό το έργο. Το κωμικό, όμως, δεν είναι ποτέ πραγματικά κωμικό και κυρίως στερείται λογικής. Στόχος του Kantor δεν είναι να κάνει το κοινό να γελάσει και να του προσφέρει διασκέδαση και χαλάρωση, αλλά να το κάνει να αισθανθεί, να φανταστεί, να σκεφθεί και να κρίνει. Οι περισσότερες σκηνές παρουσιάζουν κωμικές καταστάσεις που προέρχονται αναμφισβήτητα από τον χώρο του γκροτέσκου, μέσα από τον οποίο δεν παύει να αναδύεται μελαγχολία και θλίψη για τη θέση του ανθρώπου..

Και στα επόμενα έργα εμφανίζεται η ίδια «μέθοδος» της καντοριανής αισθητικής. Παράδοξα αντικείμενα, ανδρείκελα, ηθοποιοί με χαρακτηριστικά αλλοιωμένα από τα μακιγιάζ, παρουσιάζονται μαζί με τον Kantor στη σκηνή. Σύμφωνα με τον ίδιο, πρόκειται πάντα «για το εγώ των αναμνήσεων» που ο άνθρωπος φέρνει μέσα του. Στο *Δεν θα επιστρέψω ποτέ* δεν θα διστάσει να παρουσιάσει επί σκηνής τόσο το ομοίωμα του πατέρα του, όσο και το

ομοίωμα του ίδιου του εαυτού του. Με τη μέθοδο αυτή, ο Kantor ήθελε να διακόψει κάθε σχέση με τη νατουραλιστική μίμηση, τον συμβατικό διάλογο και δράση, κάτι του τα βιο-αντικείμενά του, τού το επέτρεπαν. Το ίδιο επιτυγχάνει, άλλωστε και όταν ντύνει και μακιγιάρει τους ηθοποιούς του με τον ίδιο τρόπο – όπως στο *Μικρό Σπίτι* – όπου οι δυο ηθοποιοί που βρίσκονταν σε καρότσι ήταν μακιγιαρισμένες με τον ίδιο τρόπο και έκαναν τις ίδιες κινήσεις για να δημιουργήσουν εικόνα ειδώλου. Άλλωστε, η συνάντησή του Kantor με τους δίδυμους αδελφούς Janicki που χρησιμοποιεί στα έργα του από την *Πεθαμένη Τάξη* και μετά του δίνει τη δυνατότητα να παρουσιάσει πανομοιότυπα πρόσωπα που δρουν με τον ίδιο τρόπο, με αποτέλεσμα να χάνεται η ιδιαιτερότητα της ανθρώπινης φύσης.

Η παρουσία ανθρωπίνων διαστάσεων κούκλας, όμως αναφέρουν οι ηθοποιοί του Kantor, διευκολύνει την εργασία του ηθοποιού αλλά και την πρόσληψη του έργου από τον θεατή. Βλέποντας τους, στην *Πεθαμένη Τάξη* να μεταφέρουν στους ώμους τους το φορτίο τους, οι θεατές δεν έχουν ανάγκη ιδιαίτερης επεξήγησης. Αλλά ούτε και οι ηθοποιοί χρειάζεται να παίξουν τον ρόλο των γέρων, αφού τα κέρνα ομοιώματά τους το υποδεικνύουν. Αυτή η θεατρική μέθοδος περιορίζει το παιχνίδι του ηθοποιού με την παραδοσιακή έννοια του όρου, του δίνει όμως τη δυνατότητα να επεκτείνει τη δυναμική του και να παρουσιάσει άλλες πτυχές του υποκριτικού ταλέντου του.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Kantor χρησιμοποιεί τα ομοιώματα για να ενισχύσει κυρίως την προσωπική του μυθολογία. Αναζητά, επίσης, μέσα από αυτά, όλους τους συμβολισμούς που είναι δυνατόν να προσφέρει η κούκλα στο θέατρο - σε ιδεολογικό και ψυχολογικό επίπεδο – ενώ ενισχύει συγχρόνως τη θεατρικότητα της παράστασής του. Τα ομοιώματά του ενισχύουν τις εικόνες φθοράς που υφίσταται ο άνθρωπος από τον χρόνο, την παρουσία της απουσίας, τη συνύπαρξη ζωής και θανάτου. Συχνά τα ομοιώματα έχουν την ίδια χρήση που έχουν και τα αντικείμενα του. Αποτελούν μνήμες από το παρελθόν οι οποίες προσωποποιούνται. Ο Kantor επιστέφει στην ικανότητα της παιδικής ηλικίας, η οποία με τη δύναμη της φαντασίας αποδίδει στα άψυχα αντικείμενα μια «άλλη» αλήθεια, μια «νέα» πραγματικότητα.

Επίσης, χαρακτηριστικό της ποιητικής του είναι ότι τα ομοιώματά του παρά τις συνεχείς επιθέσεις που υφίστανται, δεν παύουν να επανεμφανίζονται. Όπως παρατηρεί η Sally Jane Norman, στο θέατρο του Kantor «...δεν υπάρχουν τελικά ούτε πεθαμένοι, ούτε ζωντανοί. Ξυλοδαρμένοι, βασανισμένοι, σκοτωμένοι κατ' επανάληψη, η κούκλα και ο ηθοποιός πάντα ξανασηκώνονται. Μέσα από αυτή την απάτη, ο άνθρωπος περιφρονεί τον χρόνο και προσπαθεί να διαρκέσει (...). Αν και αυτή η μετεμψύχωση δεν είναι κατανοητή, μπορεί όμως να μεταδοθεί».

Ο Kantor φθάνει στο σημείο να κάνει για τις κούκλες του «διαβολικούς» υπαινιγμούς: «Οι κούκλες, η ύπαρξη αυτών των δημιουργημάτων που κατασκευάζονται κατ' εικόνα και ομοίωση του ανθρώπου, κατά τρόπο σχεδόν βλάσφημο, προϊόν αιρετικών μεθόδων, φέρνουν τη σφραγίδα αυτής της σκοτεινής πλευράς, της ερεβώδους πλευράς της ανθρώπινης φύσης, τη σφραγίδα του εγκλήματος και των στιγμάτων, του θανάτου ως πηγή γνώσης», γράφει. Σε όλα τα έργα του επιτυγχάνει την υπέρβαση της πραγματικότητας με αποτέλεσμα να προκαλείται έντονη ανησυχία και προβληματισμός στο ακροατήριο. Σε αυτό συμβάλλει η εικόνα των ηθοποιών του που ελάχιστα

διαφέρουν από τις κούκλες με τις οποίες ανταλλάσσουν τους ρόλους τους, γιατί κινούνται, μιλούν και φέρονται σαν αυτόματα.

Το *Wielopole-Wielopole* είναι το έργο όπου οι κούκλες παίζουν εξ ίσου σημαντικό ρόλο με τους ηθοποιούς. Είναι έργο έντονα βιογραφικό, αφού το *Wielopole* είναι το χωριό της Πολωνικής Γαλικίας όπου γεννήθηκε και τα πρόσωπα του έργου είναι πρόσωπα του στενού οικογενειακού του περιβάλλοντος, ο πατέρας του Marian, η μητέρα του Helka, η γιαγιά του, οι θείοι του. Ο Kantor αναφέρεται στον πόλεμο του 1915 και δείχνει τη φρίκη που προκαλεί και τις επιπτώσεις του στους ανθρώπους. Στο έργο δημιουργεί ένα collage από οικογενειακές και ιστορικές μνήμες που αποσπά από τον χώρο και τον χρόνο που διαδραματίστηκαν για να τις μεταφέρει στον δικό του κόσμο, στον κόσμο της σκηνής, χωρίς να ενδιαφέρεται για την ιστορική πιστότητα, την αληθοφάνεια, τον ρεαλισμό. Στην ιστορία εμπλέκει, επίσης, αποσπάσματα από έργα συγγραφέων της Πολωνικής πρωτοπορίας, των Gombrowicz, Schulz, Witkiewicz, δημιουργώντας αποσπασματικές και επαναλαμβανόμενες εικόνες, που παρελαύνουν μπροστά στα μάτια των θεατών, χωρίς ιδιαίτερο δεσμό μεταξύ τους, ενώ οπτικά και ακουστικά εφέ - μουσική και ήχοι - έχουν και εδώ προέχουσα θέση, όπως και στα υπόλοιπα έργα του. Αντίθετα, ο διάλογος ανάμεσα στα πρόσωπα είναι περιορισμένος και συνοδεύεται, συχνά, από σχόλια του ίδιου του συγγραφέα που, ακολουθώντας τη συνηθισμένη ταχτική του, είναι παρών στη σκηνή.

Οι κούκλες στο *Wielopole-Wielopole* αποτελούν ομοιώματα συγκεκριμένων προσώπων που βοηθούν τον συγγραφέα - σκηνοθέτη να ανασύρει αναμνήσεις από το παρελθόν και να εξωτερικεύσει τις ιδέες του για τη ζωή και τον θάνατο, για τις κοινωνικές αδικίες, για τις υποκριτικές συμπεριφορές, για τα δεινά του πολέμου. Πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει το ομοίωμα του ιερέα, που φορά άλλοτε μαύρο ράσο και άλλοτε άσπρο. Ο ιερέας με το μαύρο ράσο εκτελεί όλες τις υποχρεώσεις του λειτουργήματός του. Κρατά τον σταυρό, τελεί τον γάμο, συνοδεύει τους στρατιώτες. Όμως η παρουσία του, πολλές φορές, απομυθοποιεί την εικόνα του καλού Σαμαρείτη και της εκκλησίας προστάτιδας του ποιμνίου της. Είναι ένα πρόσωπο μέτριο, χωρίς σθένος, που παρακολουθεί παθητικά τα τραγικά γεγονότα. Όταν φορά το λευκό ράσο, παρακολουθεί την αγωνία της ζωής των ανθρώπων του *Wielopole*: τον βιασμό της Helka, τον θάνατο του Adas.

Η σύγχρονη παρουσία του ομοιώματος με τον ηθοποιού προκαλεί σύγχυση όσον αφορά την ταυτότητά τους ενώ συγχρόνως επιτρέπει να *χλευαστεί η μοναδικότητα του ανθρώπου*. Στην αρχή του έργου το ομοίωμα του ιερέα - ίσως η ψυχή του; - βρίσκεται στο κρεβάτι χωρίς ο θεατής να αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για άψυχη κούκλα, την οποία φροντίζει με ιδιαίτερη προσοχή η Γιαγιά. Πότε μάλιστα μεταφέρει την κούκλα και πότε τον ίδιο τον ιερέα για να δείξει ότι ανάμεσά τους δεν υπάρχει διαφορά. Χαρακτηριστική είναι ακόμα η παρουσία του ομοιώματος κατά τη διάρκεια του Μυστικού Δείπνου, όπου υποκαθιστά τον Χριστό.

Το ομοίωμα χρησιμοποιείται και στη σκηνή του βιασμού της Helka, μιας από τις πλέον δυνατές στιγμές του έργου. Οι στρατιώτες μπαίνουν μέσα στο δωμάτιο που βρίσκεται η Helka - η νύφη - με αγκάθινο στέφανι στο κεφάλι, αδύναμη, άβουλη, χωρίς να καταλαβαίνει τι συμβαίνει. Οι στρατιώτες την αρπάζουν και την πετούν στον αέρα με κινήσεις συνδυασμένες, με βία, σαν να ήταν απλό αντικείμενο. (Τη σκηνή αυτή την εμπνέεται ο Kantor από τον πίνακα του Goya *El pelete*). Το ομοίωμα της νύφης δέχεται τα ζωώδη ένστικτα

των στρατιωτών. Το πέπλο της μεταβάλλεται σε δίχτυ πάνω στο οποίο πέφτει το σώμα της. Ένα εμβατήριο, όλο και πιο δυνατό συνοδεύει την αποτρόπαια πράξη. Οι βιαστές της Helka αρπάζουν το πέπλο και το ξεσχίζουν. Η κούκλα πέφτει κάτω και τα μέλη της δημιουργούν σταυρό. Ο ιερέας ακίνητος παρακολουθεί τη σκηνή απαθής, χωρίς να επεμβαίνει. Οι στρατιώτες σταματούν το βιασμό, αφήνουν την Helka πεθαμένη στο πάτωμα, ανασυντάσσονται, παρελαύνουν, φεύγουν. Οι κινήσεις τους είναι κινήσεις αυτομάτων, δίχως ψυχή και συναισθήματα.

Μετά τον βιασμό, ο Marian - ο γαμβρός - βλέπει την κούκλα να κείτεται κάτω, διορθώνει τα ρούχα της, κλείνει τα πόδια της. Το πρόσωπό του είναι ανέκφραστο, όμοιο με μανεκέν. Σηκώνει την κούκλα, χωρίς τρυφερότητα. Στη συνέχεια, φαίνεται να ξαναβρίσκει την ανθρωπιά του. Προχωρεί προς τους θεατές, με βλέμμα έκπληκτο, αποβλακωμένο. Το μανεκέν δίνει τη δυνατότητα στον Kantor τη δυνατότητα να δημιουργήσει σκηνές μεγάλης συγκινησιακής φόρτισης που πιθανόν δεν θα ήταν δυνατόν να επιτύχει με μόνη την παρουσία των ηθοποιών.

Και στη σκηνή της Ultima Cena, - στο έργο ο Μυστικός Δείπνος αναφέρεται στα ιταλικά - δημιουργείται σύγχυση ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, το ζωντανό και το άψυχο. Στις άδειες καρέκλες τοποθετούνται γυμνά ομοιώματα των στρατιωτών τα οποία δημιουργούν, μαζί με τις άδειες καρέκλες, ένα σύνολο που συμβολίζει το κενό, τον θάνατο. Σε λίγο, στις κούκλες θα αναμειχθούν οι στρατιώτες. Όμως ανάμεσά τους δεν θα υπάρχει καμία διαφορά. Η έκφραση των προσώπων των στρατιωτών και τα σώματά τους είναι το ίδιο άψυχα με τα κέρινα ομοιώματα.

Η παρουσία των μανεκέν θα συνεχιστεί και στα επόμενα έργα, όπως τον *Αφήστε τον καλλιτέχνη να πεθάνει* (1985) *Δεν θα επιστρέψω ποτέ*. (1988) Και στα έργα αυτά, όπως και στα άλλα που προηγήθηκαν, ο Kantor προσπαθεί να αναπαραστήσει μια πραγματικότητα κοινωνική και ιστορική με ένα μοναδικό collage από σκηνές ασύνδετες όπου τίθεται το θέμα της μνήμης και της αδυναμίας μας να αντιληφθούμε μια πραγματικότητα η οποία συνεχώς μας διαφεύγει. Χωρίς διδακτισμό, χωρίς επεξηγήσεις, μόνο με εικόνες που η παρουσία των μανεκέν καθιστά συγκλονιστικές επιχειρεί, επίσης, μια σιωπηρή αλλά σκληρή κριτική της οικογένειας και των θεσμών της κοινωνίας, ένα δριμύ κατηγορητήριο εναντίον του πολέμου και των στρατιωτικών και μια έντονη διαμαρτυρία του ρόλου της εκκλησίας.

DARIO FO

Η μαριονέτα για τον νομπελίστα Dario Fo, έναν από τους πλέον γνωστούς θεατράνθρωπους της σύγχρονης εποχής, αποτελεί σημαντικό μέσο έκφρασης. Ο Dario Fo σπούδασε αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική και οι πρώτοι πίνακές του φέρουν την επίδραση Ιταλών ζωγράφων, ιδίως του φουτουριστή Carrà. Η σχέση του με την ζωγραφική και τη γλυπτική τον έκανε να ενδιαφερθεί από πολύ ενωρίς για τις πλαστικές δυνατότητες του θεάτρου. Αλλά και η γυναίκα του, η Franca Rame, θα παίξει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αισθητικής του. Καταγόταν από πολύ παλιά οικογένεια πλανόδιων ηθοποιών, οι οποίοι από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα παρουσίαζαν παραστάσεις με ξύλινες μαριονέτες στα χωριά του Πεδεμοντίου και της Λομβαρδίας, στη βόρεια Ιταλία.

Ως άνθρωπος του θεάτρου, ο Dario Fo έδειξε έναν μοναδικό δυναμισμό και ευρηματικότητα που του επέτρεψαν να δημιουργεί συνεχώς διαφορετικά έργα. Όπως αναφέρει ο ίδιος σε συνέντευξή του το 1984, στο έργο του έδωσε κατ' αρχή μεγάλη αξία στα αντικείμενα, στις μάσκες, στα ανδρείκελα και στη συνέχεια σε μαριονέτες. «Από *Την Μεγάλη Παντομίμα με μικρές και μεγάλες Κούκλες*, μέχρι το *Θάνατος και Ανάσταση μιας Κούκλας* και το *Η απαγωγή του Φανφάνι* η μαριονέτα υπήρξε παρούσα στα έργα μου τεράστια και τυραννική συγχρόνως», γράφει.

Στα έργα του Dario Fo, μαριονέτες, ανδρείκελα, κούκλες σε διάφορα μεγέθη και υλικά συνυπάρχουν με τους ηθοποιούς και λειτουργούν με διαφορετικούς τρόπους. Σε πολλά μάλιστα έργα οι ίδιοι οι ηθοποιοί γίνονται μαριονέτες ή αντικαθίστανται από κούκλες κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Πολλές φορές, η μαριονέτα αντιπροσωπεύει στο έργο του Dario Fo μεταφορά της πολιτικής εξουσίας ή ακόμα του επιτρέπει να παρουσιάσει επί σκηνής ιστορικά και υπαρκτά πρόσωπα. Η *Μεγάλη Παντομίμα για Pupazzo*, = πολύ μεγάλη κούκλα (*Grande pantomima con Pupazzo*, 1968) γράφει η Chiara Valentini, «... η πρώτη κωμωδία που έγραψε ο Fo για ένα διαφορετικό κοινό από κείνο, το συνηθισμένο, της πλούσιας αστικής τάξης, είναι γεμάτη ίσως σε υπερβολικό βαθμό, από πράγματα που δεν είχαν ειπωθεί εδώ και πολλά χρόνια, από τις σπόντες που είχε κόψει η λογοκρισία ή απλά δεν είχαν γραφτεί από αυτοέλεγχο. Η δομή της είναι μια μορφή υπερκωμωδίας, όπου πολλά στοιχεία του λαϊκού θεάτρου (μάσκες, μεγάλες σικελιάνικες κούκλες που παρουσιάζονταν με θεατρική χρήση, όπως έκανε την ίδια περίοδο στις Η.Π.Α. το Bread and Puppet) χρησιμοποιούνται σε μια εγκατάσταση επικού τύπου που ιδιαίτερα στη πρώτη φάση μπορούν να θυμίσουν από κάποια πλευρά τις διδαχτικές κωμωδίες του Brecht. Τα πρόσωπα δεν υπάρχουν πια σαν τέτοια, είναι και αυτά κοινωνικές λειτουργίες: Το Κεφάλαιο, ο Σύλλογος Βιομηχάνων, ο Επίσκοπος, η Βασίλισσα, η Υψηλή Οικονομία, ο Κούκλος Βασιλιάς που παρουσιάζει τον Βιτόριο Εμμανουέλε 3^ο, ο Δράκος, η αλληγορία του αγωνιζόμενου προλεταριάτου και ούτω καθεξής.»

Πράγματι, στο έργο αυτό, η πολιτική σάτιρα που αναφέρεται στη σύγκρουση προλεταριάτου και αστικής τάξης εκφράζεται μέσα από τερατώδεις κούκλες που χειρίζονταν ηθοποιοί με σχοινιά ή ράβδους μπροστά στο κοινό. Μια από αυτές, ένα ανδρείκελο τριών μέτρων που αντιπροσώπευε το Κράτος-Φασισμό, γεννούσε πολύ μικρότερες οι οποίες εκπροσωπούσαν τους διάφορους θεσμούς του, βιομηχάνους, στρατηγούς, επισκόπους. Στο ίδιο έργο υπήρχαν, επίσης, δυο ανδρείκελα που, το ένα, αντιπροσώπευε το Προλεταριάτο και, το άλλο, την Αστική Τάξη. Αυτό που αντιπροσώπευε την Αστική Τάξη είχε ύψος 3 μέτρα, τεράστιο στόμα από λάστιχο και κρατούσε στα χέρια του ρόπαλο, ενώ το άλλο, ο Δράκος, που συμβόλιζε το κομμουνιστικό προλεταριάτο, ήταν ένα ανδρείκελο πράσινο και άσπρο μήκους εννέα περίπου μέτρων από σκελετό μπαμπού και το χειρίζονταν από το εσωτερικό τέσσερις ηθοποιοί. Η Αστική Τάξη ήταν τυλιγμένη με παλιό κέντημα tapisserie που της έδινε την όψη μεσαιωνικής αλληγορίας. Με τη συνεχή παρουσία τους στη σκηνή, τα ανδρείκελα αποτελούσαν ζωντανές, ποιητικές μεταφορές της καθημερινής παρουσίας της καταπίεσης.

Η *Μεγάλη Παντομίμα για Pupazzo* γράφτηκε και σκηνοθετήθηκε από τον Dario Fo, ο οποίος, συγχρόνως, ανέλαβε να διεκπερεώσει και όλες τις τεχνικές λεπτομέρειες, έβαψε μάλιστα ο ίδιος τις τεράστιες κούκλες. Οι ηθοποιοί που τις χειρίζονταν φορούσαν μάσκες που τους επέτρεπαν να

μεταβληθούν σε ζωντανές αλληγορίες και να συμβολίζουν την πάλη ανάμεσα στο καλό και στο κακό. Όταν χρειαζόταν να αλλάξουν πρόσωπο ή να περάσουν από την αλληγορία στην πραγματικότητα, ανασήκωναν τη μάσκα πάνω στο μέτωπο τους, αποκαλύπτοντας το πρόσωπό τους. Κατά τη διάρκεια της πάλης, εμφανιζόταν η σύζυγος του Dario Fo, η Franca Rame, με κουστούμι μπάνιου, να γεννιέται από μια μαριονέτα ως ενσάρκωση του καπιταλισμού. Εκείνη τη στιγμή εμφανιζόταν ο Δράκος, απειλητικός, και μια άλλη τεράστια μαριονέτα που αντιπροσώπευε τον τέως Βασιλιά της Ιταλίας, τον Βίκτορα Εμμανουήλ που έσπρωχνε τον Καπιταλισμό στον Δράκο, λέγοντας ότι μόνο αυτός ο «τρυφερός» καπιταλισμός θα μπορούσε να σώσει την Ιταλία από τους Μπολσεβίκους. Ο Δράκος παρά τους βρυχηθμούς του, υπέκυπτε πολύ γρήγορα στη γοητεία του Καπιταλισμού. «Ο καπιταλισμός μοιάζει σε όλα τα σημεία με τον φασισμό, το μόνο που αλλάζει είναι το μασκάρωμα: η καταπίεση του προλεταριάτου συνεχίζεται», αναφέρει ο Ιταλός σκηνοθέτης.

Και στο *Θάνατος και Ανάσταση μιας Κούκλας*, (*Morte e resurrezione di un Puppazzo*, 1971), ένα είδος διασκευής της *Μεγάλης Παντομίμας για Puppazzo*, ο Dario Fo ασκεί σκληρή κριτική εναντίον του κομμουνιστικού κόμματος Ιταλίας και κυρίως εναντίον ενός ιστορικού ηγέτη του, του Togliatti. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, ο Fo και οι συνεργάτες του μεταμορφώνονται σε μαριονέτες και αναπαριστούν τον Μάο Τσιτσιπίνιο (ο Τσιτσιπίνιο είναι μια κούκλα του παραδοσιακού Ιταλικού θεάτρου γαντόκουκλας) καρικατούρα του Μάο Τσε Τουγκ και τον Μπάφφο Ιωσήφ - καρικατούρα του Στάλιν - που μαλώνουν και γελοιοποιούν τον Togliatti. Υπήρχαν, ακόμα, ο Τσαν- κάι- σεκ, Βιετναμέζοι, ο Δράκος - Προλεταριάτο και ο Θάνατος που με πολύ κέφι φώναζε στην Αμερικάνικη μαριονέτα: «Τη βόμβα, εμπρός! Ρίξε τη βόμβα!». Όπως αναφέρει η Chiara Valentini «το έργο δίχαζε το κοινό. (...) το να παρουσιάζεται στη σκηνή ένας ιστορικός ηγέτης σαν τον Togliatti, ντυμένος παπάς, ήταν κάτι που έκανε να γελάνε τα παιδιά της άκρας αριστεράς, διασκέδαζε όμως ίσως λιγότερο μερικούς εργάτες και αγρότες αλλά και πολλούς άλλους οι οποίοι, παρ' όλο που έβλεπαν με κριτικό μάτι τη γραμμή που ακολουθούσε το κόμμα εκείνη την εποχή, όμως γι' αυτούς ο Togliatti εξακολουθούσε να παραμένει σύμβολο αγώνων και ελπίδων. Η Ουνιτά χαρακτήρισε το έργο, θλιβερό και άθλιο λιβελλογράφημα ενάντια στο PCI, γραμμένο από μια τρελή μαριονέτα.»

Ο Dario Fo θα χρησιμοποιήσει κούκλες και σε άλλες παραστάσεις του, όπως στο *Η Ιστορία ενός στρατιώτη* (*La storia di un Soldato*), για να διακωμωδήσει την εξουσία που ασκεί το κράτος. Στο έργο αυτό, ομάδα ηθοποιών χειρίζεται μια τεράστια κούκλα, που εκπροσωπεί τον Στρατιώτη και προσπαθεί να τον κατακτήσει και να τον ελέγξει. Εδώ, όμως, σε αντίθεση με τα άλλα έργα, το κοινό δυσκολεύεται να αναγνωρίσει τις εικόνες που παρελαύνουν μπροστά του. Ούτε η εικόνα της τεράστιας κούκλας είναι ρεαλιστική. Μοιάζει με έναν τεράστιο σκελετό, ανάλογο με αυτόν που συναντάμε σε πίνακες του Ensor. Παρ' όλα αυτά, το έργο περιέχει σαφείς συμβολισμούς. Ο Στρατιώτης-ανδρείκελο, όταν καταρρέει κάτω από τα χτυπήματα τρομοκρατικής επίθεσης και απειλεί να τραυματίσει το κοινό, συγκρατείται από τα πρόσωπα της καθεστηκυίας τάξης, τους κοινοβουλευτικούς εκπροσώπους που έχουν παραταχθεί σε ημικύκλιο, όπως είναι οι θέσεις στο κοινοβούλιο. Σε άλλες σκηνές, χρησιμοποιείται από τις αρχές ή από άλλα πρόσωπα, ως έκφραση επιρροής, ελέγχου, φυλάκισης. Στη

σκηνή που ονομάζεται «ο χορός της πριγκίπισσας», χρησιμοποιούνται διαφορετικές τεχνικές, ηθοποιοί με μάσκα, μαριονέτα με νήματα ή ράβδους. Η διαδοχή των τεχνικών υπαινίσσεται τις διαφορετικές μεθόδους με τις οποίες κάποιος μπορεί να ασκήσει έλεγχο: αν μια πρώτη στρατηγική εκβιασμού δεν αποδώσει, χρειάζεται να χρησιμοποιηθεί μια άλλη. Στο τέλος, η μαριονέτα απελευθερώνεται από τις δεσμεύσεις και τη φυλάκιση, γίνεται ανεξάρτητη, απαλλάσσεται από τα νήματα που την κρατούν δέσμια και αρχίζει να χορεύει.

Τέλος, στο *Απαγωγή του Fanfani* (1975) μια σκληρή πολιτική κωμωδία με πρωταγωνιστή τον αρχηγό του Ιταλικού Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος και Πρωθυπουργού της χώρας Amintore Fanfani, ο Dario Fo καταδικάζει την υπεροψία της εξουσίας, την καταπίεση των ασθενέστερων οικονομικά τάξεων και τον πολιτικό οπορτουνισμό. Ο Fanfani βλέπει στο όνειρο του ότι μια ομάδα πολιτικών αντιπάλων του τον απήγαγαν για να τον αναγκάσουν να ομολογήσει για τη διαφθορά και την ανηθικότητα που επικρατούσε στο κόμμα του. Από φόβο, η κοιλιά του Fanfani φουσκώνει και τότε οι απαγωγείς του καταφεύγουν σε κλινική όπου γεννά ένα παράδοξο παιδί: τον φασισμό υπό μορφή κούκλας η οποία φορούσε μαύρο πουκάμισο και μαύρο καπέλο όπως οι φασίστες. Τελικά ο Fanfani πεθαίνει και όταν φθάσει στον ουρανό κατηγορείται για τα αδικήματά του από τον Χριστό, τον Αρχάγγελο Μιχαήλ και την Παναγία η οποία του προλέγει τον αφανισμό του Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος και τον θρίαμβο της εργατικής τάξης. Εκείνη τη στιγμή, ο Fanfani ξυπνά στο γραφείο του και ανακαλύπτει ότι ήταν όνειρο. Όμως, ξαφνικά η πόρτα ανοίγει και μπαίνουν στο γραφείο πραγματικοί απαγωγείς οι οποίοι τον παίρνουν μαζί τους.

Η παρουσία της μαριονέτας επιτρέπει στον Dario Fo να παρωδεί με μοναδικό τρόπο τις ανθρώπινες συνήθειες, να σατιρίζει την κοινωνία, να καυτηριάζει την πολιτική. Για να επιτύχει τον στόχο του, χρησιμοποιεί διαφορετικά μεγέθη κούκλας. Συχνά, μικραίνει το μέγεθος της μαριονέτας για να επιτύχει ειρωνικό αποτέλεσμα, όπως στο *La signora è da buttare* (*Η Κυρία είναι για πέταγμα*), όπου Άγιος Γεώργιος σε μορφή νάνου ιππεύει έναν δράκο μήκους τριών μέτρων ο οποίος αντιπροσωπεύει τον Ιμπεριαλισμό, ενώ, αντίθετα, στον *Θάνατο και Ανάσταση μιας Κούκλας*, μια τεράστια κούκλα κοροϊδεύει τον Togliatti, τον οποίο υποδούταν ο ίδιος ο Fo.

Η διαφορά μεγεθών καταλύει τον ρεαλισμό και δίνει στα έργα του Fo μπρεχτική διάσταση. Το ίδιο αποτέλεσμα άλλωστε επιτυγχάνει και με τις ανθρώπινες «μαριονέτες» του, όπως οι νάνοι με τα τέσσερα χέρια που δημιουργεί από ένα σύμπλεγμα δυο ηθοποιών στο *Απαγωγή του Fanfani* ή με τη μάσκα που πολύ συχνά φορούν οι ηθοποιοί.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα τεχνική στο έργο του Dario Fo αποτελεί η αντικατάσταση του ηθοποιού με κούκλα-ομοίωμά του κατά τη διάρκεια της παράστασης. Με τον τρόπο αυτό πραγματοποιεί σκηνές οι οποίες δεν θα ήταν δυνατόν να παρουσιαστούν από ηθοποιούς, προκαλεί σκηνές έκπληξης, ενώ συγχρόνως αυξάνει τη συγκινησιακή δύναμη του έργου του. Στο *Ιπτάμενος γιατρός*, ένας ηθοποιός χορεύει με την αγαπημένη του, η οποία τότε αντιπροσωπεύεται από ηθοποιό και τότε από κούκλα. Κατά τη διάρκεια του χορού, ένας τραγουδιστής τραγουδά στα ιταλικά, ενώ το κείμενο του τραγουδιού προβάλλεται στα γαλλικά σε δυο πολύ μεγάλα πανώ που είναι στημένα στη σκηνή. Αυτά τα πανώ επιτρέπουν και την αλλαγή παρτενέρ από ηθοποιό σε κούκλα, και το αντίθετο, κάθε φορά που το ζευγάρι περνά από πίσω. Μετά την αντικατάσταση, η ηθοποιός μιμείται τις κινήσεις της κούκλας

και ο χορός της συνεχίζεται έως ότου καταφέρει να απελευθερωθεί από το αγκάλιασμα. Στο έργο εκφράζεται ο παγκόσμιος χαρακτήρας της αγάπης και ο αγώνας της νεανικής αγάπης ενάντια στην καταπίεση των ενηλίκων, θέματα παρμένα από την παράδοση της Commedia dell'Arte.

Αλλά και για το τέλος του έργου χρησιμοποιήθηκε η ίδια μέθοδος της αντικατάστασης της ηθοποιού με κούκλα. Η ηθοποιός έπρεπε να πέσει από ψηλά, στο κενό, μια σκηνή που ο Fo εμπνέεται από πίνακα του Goya. Η αντικατάστασή της από κούκλα επέτρεψε αυτή την πτώση, προκαλώντας ρίγη συγκίνησης στο κοινό. Αμέσως μετά, η ηθοποιός αντικαθιστούσε την κούκλα και η παράσταση συνεχιζόταν.

Το ίδιο συμβαίνει και με το *Μια Ιταλίδα στο Αλγέρι* του Rossini που σκηνοθέτησε ο Fo το 2005, όπου και εδώ έχουμε, κατά τη διάρκεια του έργου, αντικατάσταση ηθοποιού από μαριονέτα. Η κεντρική ηρωίδα, η Ισαβέλλα, την οποία υποδύεται κούκλα στην αρχή, είναι αντικείμενο χειρισμού από τις γυναίκες του χαρεμιού, ενώ ύστερα αντικαθίσταται από μια ηθοποιό. Σε μian άλλη σκηνή, ο μπέης τραγουδά, ενώ οι ευνούχοι σέρνουν την άμαξά του στην οποία φυτρώνουν φτερά. Όταν η άμαξα οπισθοχωρεί, χάνεται μέσα στα φτερά και τότε στη θέση του Μπέη - οποίος συνεχίζει να τραγουδά - παίρνει μια κούκλα που κινείται μέσα στην καρότσα σε ξέφρενο ρυθμό. Στο τέλος, όταν η κίνηση της άμαξας επανέλθει σε κανονικό ρυθμό, τότε ο ηθοποιός-Μπέης ξαναπαίρνει τη θέση του.

Η χρήση της κούκλας επιτρέπει στον Dario Fo να ενισχύσει τη δυναμική του έργου και τη συγκινησιακή επιρροή του στο κοινό και στο *Γιατρός με το στανιό* του Μολιέρου. Για τη βίαια σκηνή του συζυγικού καβγά, στην αρχή του έργου, η ηθοποιός που παίζει τον ρόλο της συζύγου αντικαθίσταται από μαριονέτα, την οποία χειρίζονται με σχοινιά από την οροφή και τη σέρνουν από τη μian άκρη της σκηνής μέχρι την άλλη, χωρίς καμία προσοχή, κάτι που θα ήταν εντελώς αδύνατο με ηθοποιό.

Η έμπνευση του Dario Fo είναι αστείρευτη. Η μαριονέτα μπορεί να εκφράσει τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων του ή να ενισχύσει τη συμπεριφορά τους. Στην *Ιταλίδα στο Αλγέρι* μια κούκλα ανθρωπίνου μεγέθους κατασκευάζεται μπροστά στα μάτια του κοινού. Δυο από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα του έργου, ο Μπέης του Αλγεριού και ο φυλακισμένος του, ο Lindoro, τραγουδούν απαριθμώντας τα προτερήματα που πρέπει να έχει η ιδανική γυναίκα, ενώ συγχρόνως κατασκευάζουν μια κούκλα από φρούτα πάνω στη σκηνή. Η κούκλα χορεύει όσο τραγουδούν, αλλά στο τέλος μια ηθοποιός την αντικαθιστά και μιμείται τη δυσκολία της να κινηθεί. Η εικόνα μιας γυναίκας φτιαγμένης από λαχανικά είναι υποτιμητική αλλά και κωμική συγχρόνως. Οι επιθυμίες των δυο ανδρών παίρνουν χαρακτήρα γκροτέσκο, σχεδόν λαϊκό και, καθώς είναι κοινές και για τον κύριο και για τον σκλάβο, δυο πρόσωπα κοινωνικά αντίθετα, μας παρέχουν μια εικόνα εύγλωττη της αντιμετώπισης των γυναικών από την κοινωνία.

Στο ίδιο έργο, η κούκλα θα γίνει προβολή των συναισθημάτων των *dramatis personae*, όπως στη σκηνή όπου ο Lindoro χορεύει με μια κούκλα που βρίσκεται πάνω σε πατίνια. Η κούκλα αφήνει τα πατίνια, του ξεφεύγει και πετά στον αέρα, ενώ γίνεται μικροσκοπική. Τότε την πιάνει ένας ηθοποιός που είναι πάνω σε ξυλοπόδαρα από τον οποίο και πάλι ξεφεύγει. Η παρουσία και το μέγεθος της κούκλας αναλαμβάνει ποικίλους συμβολισμούς. Καθώς ξεφεύγει, διαδοχικά, από τα χέρια των ηθοποιών που αγωνίζονται να τη συγκρατήσουν και το μέγεθός της όλο και περισσότερο μικραίνει, μας

επιτρέπει να πιστέψουμε ότι το όνειρο αγάπης γίνεται ακατόρθωτο. Η νοσταλγία της ανεκπλήρωτης αγάπης συγκεκριμενοποιείται, επίσης, με τις κινήσεις της κούκλας που βρίσκεται πάνω στις ρόδες και που μοιάζει να κινείται από μόνη της. Με τον τρόπο αυτό, ο Dario Fo κατορθώνει να δώσει στον θεατή την εικόνα του πόνου που αισθάνεται ο εραστής για τον χαμένο έρωτά του.

Αξίζει να σημειωθεί, επίσης, ότι στην κωμική ατμόσφαιρα που επικρατεί στο έργο συμβάλλουν ξυλοπόδαροι, μάσκες, παραμορφωτικές προθέσεις που αλλοιώνουν την εμφάνιση των ηθοποιών ή τους παραμορφώνουν δημιουργώντας υβριδικά πρόσωπα ανάμεσα στον άνθρωπο και τη μαριονέτα. Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι η παρουσία ζώων - καμηλοπαρδάλεις, λεοντάρια, πίθηκοι - που υποδύονται ηθοποιοί με ολόσωμες στολές που αφήνουν να φαίνονται, κάποιες φορές τα πόδια τους μόνο.

Θα ήταν παράληψη να μην αναφέρουμε, επίσης, ότι στο έργο του Dario Fo, μαριονέτα μπορεί να είναι ο ίδιος ο ηθοποιός. Στο *Τρομπέτες και φράουλες*, ο άρρωστος, έναν ρόλο που υποδύεται ο ίδιος ο Dario Fo, βρίσκεται στο κρεβάτι νοσοκομείου και όλες οι κινήσεις του γίνονται με νήματα που ήταν δεμένα στα πόδια του. Ο συμβολισμός και εδώ είναι άμεσα αναγνωρίσιμος από το κοινό. Ένας άρρωστος μεταβάλλεται σε μαριονέτα, από τη στιγμή που δεν έχει ελευθερία βούλησης και δρα κάτω από τις εντολές των άλλων. Την ίδια τεχνική χρησιμοποιεί και στο έργο *Ο Πάπας και η Μάγισσα* όπου μια μάγισσα αναλαμβάνει να μετατρέψει σε Πάπα κάποιον που χειρίζονται με νήματα και τροχαλίες. Σε ένα από τα τελευταία έργα του, επίσης, το *O, I Sanculotti! (Ω, οι ξεβράκωτοι!)* ο ηθοποιός ολόκληρος καλυπτόταν από γύψο και αναπαριστούσε άγαλμα του Βούδδα.

Αλλά και στον μονόλογο της Franca Rame, *Μια μόνη γυναίκα*, ο ηθοποιός αποτελεί υποκατάστατο μαριονέτας. Ο κουριάδος είναι δεμένος από τα πόδια μέχρι το κεφάλι και τον ταΐζουν με χωνί. Είναι και αυτός μια μαριονέτα, αφού όλες οι κινήσεις του γίνονται με τη βοήθεια άλλων. Με τη συνηθισμένη ειρωνεία που χαρακτηρίζει τα έργα του, ο Dario Fo αφήνει να κινούνται κάποια μέλη του, αυτά που εκφράζουν τον ανδρισμό του.

Η παρουσία της κούκλας δίνει τη δυνατότητα στον Dario Fo να εκφράσει την υποκρισία ή και ακόμα τον διχασμό μιας προσωπικότητας. Στο *Ο Πάπας και Η Μάγισσα* μια κούκλα φυσικού μεγέθους μπαίνει στη σκηνή χωρίς συγκεκριμένο λόγο, αλλά στη συνέχεια θα αποδειχθεί ότι στόχος της είναι να αποτρέψει μια δολοφονία που τελικά αποτυγχάνει. Η κούκλα που έχει τη μορφή του Πάπα κρύβεται πίσω από μια κουρτίνα, όπου βρίσκεται και ο πραγματικός Πάπας. Ξαφνικά αρχίζουν να εμφανίζονται διαδοχικά, τότε ο Πάπας και τότε το είδωλό του ανάλογα με το τράβηγμα της κουρτίνας. Η εμφάνιση του είδωλου η οποία δημιουργεί στους θεατές σύγχυση όσον αφορά την ταυτότητά του, αποτελεί μεταφορά της διαταραγμένης προσωπικότητας ή ακόμα της αναγκαιότητας ύπαρξης «μάσκας» για να μπορεί κάποιος να επιβιώσει.

Στον Dario Fo, η κούκλα επιτρέπει στον ηθοποιό να επεκτείνει τη γκάμα των εκφραστικών και κινητικών δυνατοτήτων του. Όπως ήδη αναφέραμε, σε κάποια έργα, όπως στο *Τρομπέτες και φράουλες* ή *Ο Πάπας και η μάγισσα*, τόσο οι ηθοποιοί του όσο και ο ίδιος, μεταβάλλονται σε μαριονέτες. Οι σκηνές αυτές φαίνονται πάντα πολύ αστείες, γιατί ο ηθοποιός υιοθετεί μηχανικές και κοφτές κινήσεις μαριονέτας, στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για

τραγικές σκηνές, γιατί υποκρύπτουν ότι κάποια άλλη δύναμη τον κινεί παρά τη θέλησή του.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Dario Fo εκμεταλλεύεται την παρουσία της κούκλας με εντελώς ιδιαίτερους τρόπους, ανάλογους με αυτούς που παρατηρούμε συχνά στο σύγχρονο θέατρο. Όπως και σε άλλους σκηνοθέτες, η επιλογή της μαριονέτας του επιτρέπει να ξεφύγει από τα στενά πλαίσια του νατουραλισμού και να αναπτύσει τη θεατρικότητα των έργων του. Έτσι, η μαριονέτα του δεν είναι ένα απλό τέχνασμα, ένα εύρημα εντυπωσιασμού. Είναι η αντικειμενοποίηση της ψυχής και των επιθυμιών μας. Είναι μια παρουσία που βασίζεται σε μια βαθιά έρευνα του εγώ, του ψυχισμού μας, της συλλογικής ζωής. Αποτελεί συχνά είδωλο του ηθοποιού και προβληματίζει για την προσωπικότητά του. Μπορεί ακόμα να γίνει φορέας μιας ιδεολογίας όπως στον Peter Schumann στο *Bread and Puppet* στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι δημιουργίες του Dario Fo συμμετέχουν στους προβληματισμούς που απασχολούν τους σύγχρονους καλλιτέχνες για την ανθρώπινη ταυτότητα, τη σχέση του ανθρώπου με την κοινωνία, τους δεσμούς της τέχνης με την πολιτική. Προέρχονται από τη φιλοσοφία του Nietzsche ή του Schopenhauer. Εκφράζουν την αναζήτηση του εγώ, της ταυτότητας, όπως ο Freud, ο Bergson, ο Sartre, ο Pirandello. Μοιράζονται τις ίδιες αισθητικές απόψεις με τον De Chirico, τον Craig ή τον Schlemmer, την ίδια ιδεολογία με τον Brecht. Η χρήση της μαριονέτας δεν αποσκοπεί μόνο στην ευεξία του κοινού, στη διασκέδασή του, αλλά συμμετέχει και στους προβληματισμούς του, δημιουργώντας συχνά αίσθημα αγωνίας ή ακόμα και δυσφορίας.

OPEN THEATRE – JEAN-CLAUDE VAN ITALIE⁴

Το Open Theatre απετέλεσε μια από τις πιο σημαντικές θεατρικές ομάδες που έδρασαν στην Αμερική από τις αρχές τις δεκαετίας του '60. Η συμμετοχή του βελγικής καταγωγής συγγραφέα Jean Claude van Itallie έδωσε ιδιαίτερη ώθηση στην ομάδα και την οδήγησε σε νέες αναζητήσεις.

Στο *America Hurrah*, ένα "τρίπτυχο" που αναφερόταν στην κενότητα, αλλά και στην αυξανόμενη βία στις Ηνωμένες Πολιτείες, το πρώτο από τα έργα, το *Motel*, είχε υπότιτλο «Μια μάσκα για τρεις κούκλες» και σύμφωνα με τον van Itallie, το εμπνεύστηκε διαβάζοντας Artaud. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην πρώτη παράσταση του έργου (1964-65) που δόθηκε στο La Mama ETC, τις μάσκες είχε κατασκευάσει ο Bob Wilson. Στο Pocket Theater (1966) όπου θα παρουσιαστεί στη συνέχεια το έργο, ο Jack Levy κάλυψε τα σώματα των ηθοποιών με άκαμπτο πλαστικό, στο χρώμα της σάρκας, για να αναδείξει την κενότητα αισθημάτων, την απουσία ηθικής και την αφύσικη συμπεριφορά τους.

Στο έργο, η Ιδιοκτήτρια του Motel παίζεται από μια ηθοποιό που φορά ένα κεφάλι κούκλας τρεις φορές μεγαλύτερο από το σώμα της, με γυάλινα μάτια από κομμάτια καθρέπτη στα οποία θα μπορούσαν να καθρεπτιστούν οι θεατές. Είναι ντυμένη στα γκρι, με μακριά φούστα που αγγίζει το έδαφος. Τα

⁴ Νίκη Μιχαλά, *Αμερικάνικο Πρωτοποριακό Θέατρο (1960-1970)*, Σημειώσεις για τους Φοιτητές, Αθήνα, 2003.

μαλλιά της είναι τυλιγμένα σε ρόλεϋ, έχει τεράστια στήθη και φωνή που προέρχεται από ηχεία τοποθετημένα στη σκηνή και στην αίθουσα και η οποία δεν σταματά σε όλη τη διάρκεια του έργου. Ο ηθοποιός μέσα από την κούκλα κινεί με μεγάλη δυσκολία τα χέρια και το σώμα του, δίνοντας εντύπωση ρομπότ καθώς εκτελεί κυκλικές κινήσεις μέσα στο δωμάτιο.

Το έργο αρχίζει με τη Ιδιοκτήτρια η οποία καλωσορίζει και εκθειάζει την επιχείρησή της και τις ανέσεις του δωματίου σε ένα ζευγάρι - ηθοποιούς - κούκλες στο ίδιο μέγεθος με αυτή - που φθάνει στο Motel. Το δωμάτιο στο οποίο βρίσκονται είναι «ανώνυμα μοντέρνο» με έντονα χρώματα και συνδυασμούς κιτς - κόκκινο, ροζ, πορτοκαλί - όπως τα ρούχα του ζευγαριού. Το ζευγάρι υπακούει σε όλα τα cliché ενός ανδρόγυνου σε διακοπές. Ο Άνδρας κρατά μια βαλίτσα, έχει τσιγάρο στα χείλη και πουκάμισο με λουλουδία. Μόλις μπει στο δωμάτιο αρχίζει να γδύνεται, το ίδιο κάνει και η Γυναίκα. Ύστερα εξετάζουν το κρεβάτι και την ελαστικότητα του στρώματος. Η Γυναίκα πηγαίνει στην τουαλέτα με ένα νεγκλιζέ που είχε στην τσάντα της. Ο Άνδρας πετά τα σενδόνια και την κουβέρτα στο πάτωμα και αρχίζει να πηδά πάνω στο κρεβάτι ύστερα κατεβαίνει ανοίγει τη βαλίτσα του, βγάζει και σκορπά τα ρούχα στο πάτωμα. Στη συνέχεια, μπαίνει στην τουαλέτα απ' όπου αρχίζει να πετά στο δωμάτιο ό,τι υπήρχε μέσα: πετσέτες, χαρτί τουαλέτας κλπ. Μόλις η Γυναίκα βγει από το μπάνιο, φορώντας το νεγκλιζέ της, ο άνδρας «διακόπτει τις δραστηριότητές του», επιστρέφει στο δωμάτιό της βγάζει το σουτιέν και την αγκαλιάζει. Ύστερα, γράφουν «χυδαίες λέξεις» στον τοίχο του δωματίου κάτω από τους εκκωφαντικούς ήχους rock που εκπέμπει η τηλεόραση και τη φωνή της Διευθύντριας που δεν παύει να απαριθμεί τις ανέσεις του «μοντέρνου χώρου». Μετά στριφογυρνούν με όλο και μεγαλύτερη ταχύτητα και βία. Σειρήνες και μουσική ροκ καλύπτουν τη φωνή της Ιδιοκτήτριας. Στη συνέχεια, το ζευγάρι την αποκεφαλίζει, πετά έξω από το δωμάτιο το κορμί της και, τέλος, εγκαταλείπουν το δωμάτιο, ενώ σιωπή και σκοτάδι εγκαθίστανται στην αίθουσα.

Με το *Motel*, ο Jean-Claude van Itallie, επηρεασμένος από τις ιδέες του Artaud, επιχειρεί μια «ανάλυση» της κοινωνίας της εποχής του, με τρόπο μεταφορικό και έντονη θεατρικότητα. Η ιδέα του έργου προέρχεται από την αμερικάνικη κοινωνία, η οποία, αν και θεωρείται η πιο ισχυρή και η πιο οργανωμένη στον κόσμο, στην πραγματικότητα, όπως ομολογεί ο Jean-Claude van Itallie, νοσεί, γιατί νομίζει ότι μπορεί να αγνοεί τη βία, την ανισότητα, την αδικία καλύπτοντάς τα, με διαφημίσεις και με σλόγκαν. Το *Motel* είναι το σύμβολο του ψεύδους που αντιπροσωπεύει αυτή η κοινωνία, ένας κόσμος όπου τα πάντα προβλέπονται για την «ηθική» και σωματική ευεξία του «πελάτη»: χαλιά, ράδιο, τηλεόραση, κλιματισμός, η βίβλος στο συρτάρι. «Στο έργο μου, αναφέρει ο Jean-Claude van Itallie, η Ιδιοκτήτρια απαριθμεί τις αρετές του *Motel*, με αυτόματο τρόπο, γιατί οι σειρές *Motel* που συναντά κανείς στον κόσμο αντιστοιχούν σε μια κοινωνία απρόσωπη. Θυμάμαι μια νύχτα που πέρασα σε ένα Παράδεισο αυτού του τύπου. (...) Εφεύρα λοιπόν αυτή τη μεταφορά με την ιδιοκτήτρια του Μοτέλ που δεν είναι παρά ένα ανδρείκελο και ένα ζευγάρι αυτομάτων που χ_αίδευαν ο ένας τον άλλο απρόσωπα.»

Μέσα από αυτά τα πρόσωπα-καρικατούρες –τον Άνδρα, τη Γυναίκα και την Ιδιοκτήτρια του Motel – που αποτελούν δείγμα της αλλοτρίωσης του ατόμου από την κοινωνία, το *Motel* εκπροσωπεί την αμερικάνικη παραλλαγή της «γελοιοποίησης» (derision) που γεννήθηκε στην Ευρώπη δέκα χρόνια

νωρίτερα. Επιπλέον, σε αυτόν τον "απ-άνθρωπο" κόσμο του *Μοτέλ*, ο λόγος περιορίζεται στην αυτοματοποιημένη Φωνή της Ιδιοκτήτριας και στα σλόγκαν που τα πρόσωπα γεμίζουν τους τοίχους, γιατί οι άνθρωποι έχουν χάσει την ικανότητα να μιλούν, να επικοινωνούν μεταξύ τους. Σημαντικό ρόλο στο έργο παίζει ο φωτισμός και οι ήχοι, οι οποίοι όσο το έργο προχωρεί γίνονται πιο έντονοι, σύμφωνα με τις σκηνοθετικές διδασκαλίες, αντιπροσωπεύοντας μια κοινωνία βίαιη, απάνθρωπη, απ' την οποία έχει εκλείψει η αρμονία και η γαλήνη.

ANDREI SERBAN (1943-)

Ο ρουμανικής καταγωγής Andrei Serban είναι παγκοσμίως γνωστός για τις σκηνοθεσίες του στο θέατρο και στην όπερα στην Ευρώπη και στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Αποδεχόμενος την πρόσκληση της Ellen Stewart, το 1969, θα εγκαταλείψει τη Ρουμανία για να εγκατασταθεί στη Νέα Υόρκη όπου θα σκηνοθετήσει στο Café La MaMa, από το 1970, το *Fragment for a Greek Trilogy*, (*Τρωάδες, Μήδεια και Ηλέκτρα*), μια τριλογία με την οποία θα επιχειρήσουν μια θριαμβευτική περιοδεία στην Ευρώπη. Στο έργο αυτό ο Andrei Serban, μαζί με την αρχαία ελληνική τραγωδία, αναμειγνύει στοιχεία από το Noh, το kabuki και το ινδικό kathakali.

Το ενδιαφέρον του για την μαριονέτα και τα κινούμενα αντικείμενα ξεκίνησε από την εποχή που σκηνοθετούσε στη Ρουμανία. Στην Αμερική, θα γίνει εμφανής με τη σκηνοθεσία δύο έργων του συγγραφέα του 18^{ου} αιώνα Carlo Gozzi, *The King Stag* (*Ο Βασιλιάς Ελάφι*) και το *The Serpent Woman* (*Η Γυναίκα Φίδι*), με το American Repertory Theatre (ART). Στα έργα αυτά, ο Andrei Serban αναμειγνύει ανθρωπόμορφες κούκλες, κινούμενα ζώα, χορό και στοιχεία τσίρκου περιορίζοντας τον λόγο και ενισχύοντας τη μυθική ατμόσφαιρα των έργων του Carlo Gozzi. Επιπλέον, συνδύασε στοιχεία του θεάτρου της Ανατολής, όπως το bunraku και το kabuki, καθώς και της commedia dell'arte, φέρνοντας κοντά τεχνικές και αισθητικές της Ανατολής και της Δύσης.

Το *The King Stag* ανέβηκε το 1984 στη Βοστώνη, σε συνεργασία με τη διάσημη σκηνογράφο και κατασκευάστρια κινουμένων σχεδίων Julie Taymor γνωστή από τα *Juan Darien*, *A carnival Mess* και το *The King Lion*. Για τις ανάγκες του έργου χρησιμοποίησαν κάθε μορφής κούκλας για να προβάλλουν τη μαγική ατμόσφαιρά του, που αναφέρεται στην ιστορία του βασιλιά Deramo και της εκλεκτής της καρδιάς του Angela η οποία τον αγαπά όχι για τα χρήματα και τη δύναμή του αλλά γι' αυτόν τον ίδιο. Ο διαβολικός πρωθυπουργός του, όμως, Tartaglia θα χρησιμοποιήσει τη δύναμή του για να πάρει τη μορφή του βασιλιά, τον οποίο είχε μεταμορφώσει προηγουμένως σε ελάφι. Όμως, η Angela δεν θα υποκύψει στα σχέδια του πονηρού πρωθυπουργού. Τελικά, ο καλός μάγος Durandarte θα λύσει τα μάγια και ο βασιλιάς θα ξαναβρεί τη βασίλισσά του.

Ενισχύοντας ακόμη περισσότερο τη θεατρικότητα του έργου του Carlo Gozzi, η σκηνογράφος Julie Taymor δημιούργησε μια τέραστια Αρκούδα, τεσσάρων μέτρων που κινούσαν με ράβδους πέντε άτομα, άνδρες και γυναίκες, ντυμένοι με ρούχα εποχής οι οποίοι συμμετείχαν στο έργο και ως ηθοποιοί. Κατασκεύασε, επίσης, ένα χαριτωμένο ελάφι, ένα πολύχρωμο παπαγάλο που και αυτά τα κινούσαν χειριστές ορατοί στο κοινό, με τη μέθοδο

του γιαπωνέζικου bunraku. Κάποιοι από τους χαρακτήρες του έργου, όπως για παράδειγμα ο Βασιλιάς Ελάφι ήταν, επίσης, κούκλες που κινούνταν από χειριστές. Στο σκηνικό του, ο Michael Yeargan, είχε συμπεριλάβει και μια οθόνη στην οποία παίζονταν σκηνές θεάτρου σκιών, όπως η σκηνή του βασιλικού κυνηγιού στο δάσος. Ο Andrei Serban χρησιμοποίησε, τέλος, διαφορετικών ειδών μάσκες εμπνευσμένες από διαφορετικές αισθητικές. Κάποιες από αυτές έμοιαζαν με της commedia dell Arte και κάποιες άλλες κάλυπταν όλο το κεφάλι ή και το σώμα, μεταβάλλοντας τους ηθοποιούς σε ζωντανές μαριονέτες.

Αυτοσχεδιασμοί και άμεση επαφή με το κοινό συμπλήρωναν την εκπληκτική αυτή παράσταση του Serban η οποία επιχείρησε μεγάλες περιοδείες ανά τον κόσμο και έτυχε εξαιρετικών κριτικών. Όπως και στην *Τριλογία* του στο La MaMa, ο Serban επέτυχε ένα συνδυασμό τεχνικών που προέρχονταν από διαφορετικούς πολιτισμικούς ορίζοντες. Κάποιες κινήσεις, για παράδειγμα, θύμιζαν γιαπωνέζικο θέατρο kabuki, όπως οι κινήσεις της Angela, της κόρης του Pantalone που ήταν ερωτευμένη με τον Βασιλιά. Στην ονειρική ατμόσφαιρα που επικρατούσε στο έργο του Carlo Gozzi συνέβαλαν και οι ξυλοπόδαροι που πηγαινοέρχονταν στο προσκήνιο και οι παραμορφωτικές μάσκες ή προθέσεις που μετέβαλλαν την εμφάνιση των ηθοποιών.

Τον Νοέμβριο του 1988, ο Serban θα ανεβάσει ένα ακόμα έργο του Carlo Gozzi, στο ART, το *Η Γυναίκα Φίδι* (*The Serpent Woman*). Αυτή τη φορά τη σκηνογραφία ανέλαβε ο Ιάπωνας Setsu Asacura που ο Serban γνώρισε σε προηγούμενο ταξίδι του στην Ιαπωνία. Εκτός από τις δοκιμές της παράστασης, ο Serban διοργάνωσε εργαστήρια στο Ινστιτούτο Ανώτατης Θεατρικής Εκπαίδευσης, όπου συμμετείχαν φοιτητές του τμήματος καθώς και μέλη της θεατρικής ομάδας ART, με στόχο να πειραματισθούν πάνω σε τεχνικές της Commedia dell Arte. Στα εργαστήρια αυτά συμμετείχε και ο φίλος του από τη Ρουμανία και ειδικός σε αυτές τις τεχνικές Nicolaus Wolcz ο οποίος δίδαξε στους συμμετέχοντες λάτзи, μάσκα και κινήσεις.

Στο έργο αυτό του Gozzi, ο Πρίγκιπας Faguscad συναντά σε ένα κυνήγι στο δάσος την πριγκίπισσα Cherestani η οποία είχε μεταμορφωθεί από ζαρκάδι σε πανέμορφη κοπέλα. Παντρεύονται με την προϋπόθεση ότι δεν θα προσπαθήσει ποτέ να μάθει το όνομά της και την πραγματική ταυτότητά της. Το ζευγάρι αποκτά παιδιά και ζει ευτυχισμένο, όμως ο Faguscad, από περιέργεια, θα ξεχάσει την υπόσχεσή του και θα καταπατήσει τον όρκο του. Τότε χάνει και τη γυναίκα του και τα παιδιά του. Για να τους επανακτήσει υποβάλλεται σε μια σειρά από σκληρές δοκιμασίες. Αναγκάζεται να αγωνιστεί εναντίον ενός ταύρου, ενός γίγαντα και, τέλος, να φιλήσει στο στόμα ένα φίδι που δεν είναι άλλο από την αγαπημένη του γυναίκα Cherestani, η οποία τελικά παίρνει και πάλι ανθρώπινη μορφή. Στο τέλος, η οικογένεια επανασυνδέεται, ο Faguscad και η Cherestani συναντούν τα παιδιά τους και συνεχίζουν να ζουν ευτυχισμένοι.

Για τα παιδιά της οικογένειας, ο Setsu Asacura δημιούργησε μαριονέτες σε ύφος bunraku που παίζονταν από μασκοφόρους ηθοποιούς. Όσον αφορά το φίδι, δημιούργησε μια μεγάλη φιγούρα που χειρίζονταν τέσσερεις άνδρες, μέσα από την οποία εξαφανιζόταν και επανεμφανιζόταν η πρωταγωνίστρια του έργου εντελώς γυμνή για να υποδυθεί τη μεταμόρφωσή της σε φίδι και στη συνέχεια σε άνθρωπο. Αξίζει να αναφερθεί, ακόμα, ότι τόσο τα σκηνικά όσο και τα κουστούμια του έργου ήταν επηρεασμένα από το kabuki.

Επιπλέον, ο Serban προσπάθησε να ενισχύσει στο έργο του το πνεύμα του αυτοσχεδιασμού, τις τεχνικές της Commedia dell Arte και τη συμμετοχή των θεατών. Έτσι το έργο του Gozzi έδωσε, για μια ακόμα φορά, τη δυνατότητα στον Ρουμάνο σκηνοθέτη να συνδυάσει αρμονικά την αισθητική του Θεάτρου της Ανατολής και του Θεάτρου της Δύσης.

LEE BREUER και MABOU MINES⁵

Ο Lee Breuer είναι ένας από τους διασημότερους σύγχρονους Αμερικανούς σκηνοθέτες. Το θέατρό του, σύμφωνα με χαρακτηρισμό της Bonnie Maranca, ανήκει στην κατηγορία του Θεάτρου Εικόνων, αφού το ενδιαφέρον του δεν επικεντρώνεται στο κείμενο, αλλά χρησιμοποιεί διαφορετικές τεχνικές και μέσα για να το προβάλλει.

Γεννημένος το 1937, απόφοιτος του τμήματος Αγγλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου UCLA, ο Lee Breuer έδειξε από πολύ ενωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον Brecht, την Stein, τον Wedekind και κυρίως τον Beckett. Στις αρχές της δεκαετίας του 60, εργάστηκε στο Actor's Workshop του San Francisco, στο San Francisco Dancers' Workshop και στο San Francisco Mime Troupe. Το 1965, θα πάει στην Ευρώπη, όπου θα παραμείνει πέντε χρόνια και θα εργαστεί κυρίως ως σκηνοθέτης. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του εκεί θα παρακολουθήσει τις εργασίες του Berliner Ensemble στη Γερμανία και το εργαστήριο του Grotowski στην Πολωνία.

Η ομάδα της οποίας ο Lee Breuer ηγείται είναι τα MABOU MINES, ένα συλλογικό θέατρο, (Collective) του οποίου η ιδέα ξεκίνησε από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, όταν ο Lee Breuer εργαζόταν ακόμα με την Ruth Maleczek, - ηθοποιό και σύντροφό του - την JoAnne Akalaitis και με άλλους καλλιτέχνες του San Francisco Actor's Workshop. Από το 1966-69, η ομάδα εργάστηκε στην Ευρώπη, όπου και προστέθηκε ο διάσημος ηθοποιός David Warrilow και ο μουσικοσυνθέτης Philip Glass. Από το 1969, η ομάδα ονομάστηκε Mabou Mines από το όνομα μιας πόλης ορυχείων της Νέας Σκωτίας, όπου η JoAnne Akalaitis τους προσέφερε χώρο για να κάνουν πρόβες.

Το Mabou Mines δημιούργησε πρωτότυπα, δικά του έργα, ενώ παρουσίασε συγχρόνως και τη δικιά του εκδοχή μοντέρνων και κλασικών έργων. Πίσω από όλες τις προσπάθειες του Mabou Mines κρύβεται μια συλλογική εργασία πολλών μηνών στο εργαστήριο τους στη Νέα Υόρκη.

Ο Breuer εκτιμούσε ιδιαίτερα τα κείμενα του Beckett και τα παρουσίασε με εκπληκτικές εικόνες. Όταν μάλιστα, ανέλαβε τη διεύθυνση του Mabou Mines Collective σκηνοθέτησε πολλά από τα αφηγηματικά έργα του. Μεταξύ αυτών, η σκηνοθεσία του *The Lost Ones* (*Οι Χαμένοι*) με τον David Warrilow ήταν από τις πιο πρωτοποριακές. Ο Warrilow παρουσίασε τα 250 πρόσωπα του δαντικού κόσμου του Beckett, που ζουν μέσα σε κύλινδρο και προσπαθούν απεγνωσμένα να ανακαλύψουν μια έξοδο, με μικρές φιγούρες μεγέθους λίγων εκατοστών, τις οποίες κινούσε με λαβίδα ενώ, παράλληλα, αφηγόταν το κείμενο και έπαιζε όλους τους ρόλους. Η κριτικός Ruby Cohn αναφέρει ότι ο σκηνογράφος των Mabou Mines είχε την "φαινή ιδέα να

⁵ Νίκη Μιχαλά, *Αμερικάνικο Πρωτοποριακό Θέατρο (1960-1970)*, Σημειώσεις για τους Φοιτητές, Αθήνα, 2003.

τοποθετήσει και τους θεατές σε ένα κυλινδρικό χώρο.” Ξυπόλυτοι, οι θεατές έμπαιναν στον κύλινδρο, όπου ακούγονταν οι ήχοι της επαναλληπτικής μουσικής του Philip Glass, που θύμιζαν ήχους εντόμων, και με ειδικά κυάλια μπορούσαν να δουν τις μικροσκοπικές φιγούρες.

Από την αρχή της καριέρας του, ο Breuer προσπάθησε να συνδυάσει σε ένα θέατρο εικόνων τις εικαστικές τέχνες και την αγάπη του για τη λογοτεχνία. Στην εισαγωγή της στο *Θέατρο των Εικόνων*, η Bonnie Marranca εφιστά την προσοχή μας για τις μη λογοτεχνικές πηγές του θεάτρου του και την απόπειρά του να αναμειξει pop-art, κινούμενο σχέδιο, μαριονέτα, σύγχρονη τεχνολογία, κινηματογράφο, φωτογραφία και ζωντανό θέατρο. Χαρακτηριστικά είναι τα έργα που ονομάζονται animations και που γράφτηκαν και σκηνοθετήθηκαν από τον ίδιο τον Breuer με πρωταγωνιστές ζώα - που υποδύονται ηθοποιοί - που είχαν ανθρώπινη συμπεριφορά. Αν και τα έργα αυτά θα μπορούσαν να θεωρηθούν μύθοι, στην πραγματικότητα, όπως άλλωστε ομολογεί και ο ίδιος ο συγγραφέας-σκηνοθέτης, προέρχονται από τον ονειρικό κόσμο του Κάφκα, συνδέονται με την pop-art, τον κόσμο των κινουμένων σχεδίων και τον υπερ-ρεαλισμό.

Το *The Shaggy Dog Animation*, (*Το Κινούμενο σχέδιο, ο Τριχωτός σκύλος*) παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Public Theater της Νέας Υόρκης το 1977 και, στη συνέχεια, στο Φεστιβάλ Σαίξπηρ της Νέας Υόρκης, το 1978. Πολύ μεγαλύτερο από τα δύο άλλα έργα μιας τριλογίας *Animations* - κινουμένων σχεδίων, είναι ένας κωμικός απολογισμός της αγάπης, ο οποίος όμως μεταφέρεται ειρωνικά στην αγάπη ενός σκύλου για το κύριό του. Το έργο περιλαμβάνει οκτώ ηθοποιούς και μια τεράστια μαριονέτα - τη Rose, το σκυλί - πάνω από ένα μέτρο μήκος, που είχε ανθρώπινη μορφή και που χρειάζονταν πάνω από τέσσερα άτομα για να τη χειριστούν.

Η Rose καταστρώνει σχέδιο εναντίον της συζύγου του κυρίου της, μιας ηθοποιού της οποίας η εμφάνιση περιορίζεται σε μερικά διαφημιστικά spots. Η ιστορία αγάπης του σκύλου γίνεται τελικά απολογισμός των συναισθηματικών αναγκών της και, παρ' όλο το χιούμορ που χαρακτηρίζει το έργο, προσφέρεται ως κριτικό σχόλιο για τις ανθρώπινες σχέσεις. Η χρήση της μαριονέτας υποδεικνύει πόσο τα αισθήματα μπορεί να γίνουν αντικείμενο χειρισμού - κυρίως το σεξ, που συχνά παίρνει συναισθηματική απόχρωση - ενώ στην πραγματικότητα αποτελούν μέρος μιας διαδικασίας ενσυνείδητου, κυνικού χειρισμού. Για να προβληθεί, καλύτερα, η χειραγώγηση του ανθρώπου στη σύγχρονη κοινωνία, η παράσταση αναφέρεται συχνά σε ονόματα καταναλωτικών προϊόντων, παρουσιαστών προγραμμάτων και διαφημίσεων. Εκτός από την κριτική της ανθρώπινης συμπεριφοράς, το έργο είναι φεμινιστικό και εκφράζει τα προβλήματα των γυναικών που θεωρούνται και τα βασικά θέματα μιας τέτοιας κατάστασης: “Είναι ένα ώριμο φεμινιστικό θέμα με αξιολογικό μεταφορικό και φιλοσοφικό πλούτο και δείχνει την εγρήγορση της συνείδησης”, αναφέρει η Bonnie Marranca. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Rose, το σκυλί, μαθαίνει ότι η αδυναμία της να ξεφύγει σημαίνει την ανάγκη της για αγάπη. Βέβαια, στο έργο διαφαίνεται ότι η αγάπη θα μπορούσε να γίνει καταστροφή της προσωπικότητάς της.

Παρ' όλα τα σοβαρά θέματα που θίγει, το *The Shaggy Dog* είναι μια εξαιρετικά αστεία κωμωδία, παρωδία των χολιγουντιανών σόου και των hip νουβελών. Παρωδεί τον κινηματογράφο, το ραδιόφωνο, τη λαϊκή μουσική και τη σύγχρονη κοινωνία που αρκείται στην αυτό-ικανοποίηση. Είναι άλλωστε ένας συνδυασμός από διαφορετικά σε ύφος γεγονότα και παρουσιάζεται με

την πληθωρικότητα και τη λαμπρότητα της show-biz της οποίας οι καλλιτέχνες είναι υποχείριοι. Ο Lee Breuer χρησιμοποιεί μουσική, τραγουδιστές και διάκοσμο ο οποίος περιλαμβάνει ένα τεράστιο ραδιογραμμόφωνο στο οποίο η Rose βάζει μουσική rock and roll στο πρώτο μέρος, country, καουμποϊδίστικη και λατινο-αμερικάνικη στο δεύτερο και τζαζ στο τρίτο.

Το τελευταίο έργο της τριλογίας των *Animations* είναι το *Ένας Επίλογος (An Epilog)*. Στο έργο αυτό, ο Lee Breuer διηγείται τον θάνατο, τη μεταθανάτια ζωή και τις αναμνήσεις της Rose, που έχει τη μορφή μαριονέτας bunraku. Στη σκηνή είχαν τοποθετηθεί τέσσερις οθόνες ενός μέτρου επί δύο που κρέμονταν πάνω ή δίπλα από τους ηθοποιούς. Πάνω σ' αυτές προβάλλονταν εικόνες του σύμπαντος κατά τη διάρκεια των σκέψεων της Rose. Το σκηνικό αποτελούσαν μερικά πανώ που δημιουργούσαν τους διαφορετικούς χώρους όπου διαδραματιζόταν το έργο. Αυτό το κινητό σκηνικό και η παρουσία των σκέψεων της Rose στην οθόνη δημιουργούσε ένα κλίμα όπου τα σύνορα του παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος χάνονταν, ενώ συγχρόνως κατακερματιζόταν η ενότητα του προσώπου. Στο πρόσωπο της Rose, η διάσπαση αυτή αποδιδόταν με τη μέθοδο bunraku και τον χωρισμό χειρισμού μαριονέτας και αφηγητή. Στο έργο, η αφηγήτρια Ruth Maleczek φορούσε κουστύμι κατάκαλι και ήταν μακιγιαρισμένη έντονα σύμφωνα με την ινδική παράδοση. Όσο διηγούταν την ιστορία της Rose, βρισκόταν σε μια καρέκλα γραφείου που κινούσαν δυο άτομα ντυμένα στα μαύρα. Η Rose παρουσιαζόταν, λοιπόν, από την αφηγήτρια της οποίας η εμφάνιση συνέβαλλε στο να δούμε μια άλλη οπτική της. Ορισμένες μάλιστα φορές η αφηγήτρια ερχόταν σε σύγκρουση με τη Bunny, μετεμφύχωση ενός κουνελιού που είχε φάει η Rose. Κάποια στιγμή, η Rose έγραφε σε μια πλάκα τις σκέψεις της οι οποίες προβάλλονταν πάνω στην οθόνη μέσα από κομπιούτερ, όταν, όμως, φτερνιζόταν οι σκέψεις της χάνονταν από την οθόνη.

Στο έργο, οι μαριονετίστες, όπως στο bunraku, φορούσαν μαύρα ρούχα αλλά το πρόσωπό τους ήταν ακάλυπτο και φορούσαν γυαλιά ηλίου. Σε αντίθεση με το bunraku μιλούσαν με τη Rose και κάθονταν, μάλιστα, μαζί της μπροστά από ένα τραπέζι. Σε κάποιες άλλες στιγμές του έργου, όταν η Rose αναφερόταν στην προηγούμενη ζωή της και σε γεγονότα που περιλαμβάνονταν στο *The Shaggy Dog Animation*, στις οθόνες προβάλλονταν ένα ειδυλλιακό τοπίο με λόφους και φάρμες και τα δυο ζώα, υπό μορφή φιγούρας θεάτρου σκιών, να κυνηγούν το ένα το άλλο. Ξαφνικά, ξέφευγαν από την οθόνη και εμφανίζονταν στη σκηνή σαν δυο μικρά βαλσαμωμένα ζώα. Αυτή η αλληλοεπίδραση ανάμεσα σε μαριονέτα bunraku, χειριστών, αφηγητών, οθόνης, σκιάς και ζώου βαλσαμωμένου δείχνουν την ικανότητα του Breuer να χρησιμοποιεί διαφορετικές τεχνικές στον χώρο του θεάτρου.

Το 1980, ο Breuer δημιούργησε *Το Πρελούδιο του Θανάτου στη Βενετία*, που δεν διαδραματίζεται στη Βενετία της Ιταλίας, αλλά σε μια παραλιακή πόλη της Αμερικής, τη Βενετία της Καλιφόρνιας και διηγείται την αποτυχία του γυρίσματος ενός φιλμ. Ένας ηθοποιός, ο Bill Raymond, μεταφέρει στην αγκαλιά του το alter ego του, μια κούκλα φυσικού μεγέθους τύπου bunraku, που ονομάζεται John και που είναι ντυμένη όπως και αυτός. Η κούκλα θα «κάνει» μια σειρά από τηλεφωνήματα, από δύο συγχρόνως τηλεφωνικούς θαλάμους, και «θα διηγηθεί» τη ζωή της. Η μαριονέτα αποτελεί προέκταση της προσωπικότητάς του ηθοποιού που τη χειρίζεται. Όπως αναφέρει ο Breuer: «ο ηθοποιός και η κούκλα είναι διαφορετικές όψεις του

ίδιου ατόμου». Το έργο υποδεικνύει την κρίση της μέσης ηλικίας όταν κάποιος αντιλαμβάνεται: «ότι ποτέ δεν πραγματοποίησε τα όνειρά του», όταν αντιλαμβάνεται ότι «δεν θα υπάρξει ποτέ ο τέλειος άνθρωπος, ο τέλειος καλλιτέχνης, ο τέλειος κινηματογραφιστής».

Ο Bill εκφράζει τη διαδικασία της εξερεύνησης και της αντίληψης της αλήθειας από τον καλλιτέχνη, άτομο ευάλωτο και ιδιαίτερα φοβισμένο. Ο Lee Breuer προσπαθεί να παρουσιάζει τη διαδικασία χειρισμού της προσωπικότητας και να δώσει έμφαση στον τρόπο και τον βαθμό στον οποίο ο συγγραφέας/σκηνοθέτης δημιουργεί τη δική του πραγματικότητα, ενώ συγχρόνως γίνεται ο ίδιος η φωνή των επιρροών που κρύβονται πίσω του. Έτσι, αυτό το ιδιαίτερα κωμικό έργο, θα μπορούσε να θεωρηθεί η προβολή ενός διχασμένου ψυχισμού, αλλά και ο απολογισμός της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η βασική πρόθεση του συγγραφέα/σκηνοθέτη ήταν να εκθέσει πώς "η πραγματικότητα" δημιουργείται και, όπως ο ίδιος υπογραμμίζει, "και πώς, αυτή η ιδέα του να δημιουργείς την πραγματικότητα, αποδεικνύεται από το ζωντανέμα ή μη του John, της κούκλας". Το αποτέλεσμα που ήθελε να επιτύχει με τη χρήση της κούκλας ήταν η αποστασιοποίηση όπως στον Brecht. Γι' αυτό, άλλωστε, και ο διάκοσμος ήταν παράδοξος, με μια ρόδα αστυνομικού αυτοκινήτου που ξαφνικά εμφανίζεται σε μεγέθυνση, σαν τεράστιο αντικείμενο που βρίσκεται πάνω από τον Bill και τη μαριονέτα του. Σκοπός ήταν να υποδηλώσουν τη δυσμορφία που επιτυγχάνεται στον κινηματογράφο με τη χρήση ειδικών φακών. Πίσω από αυτό όμως το τεχνικό τρυκ, κρύβεται μια εξπρεσιονιστική έκφραση της διάσπασης του ψυχισμού και των παρανοϊκών φόβων του ανθρώπου.

Εκτός από αισθητική αναζήτηση, στα έργα του Breuer υπάρχει πραγματικός ανθρωπισμός. Η μυθολογία του συμπυκνώνει ανθρώπινες εμπειρίες και πολιτισμικές πραγματικότητες που προσφέρονται κάτω από μια μορφή η οποία αποφεύγει τις συμβάσεις που χρησιμοποιούνται συνήθως στο θέατρο. Και σε αυτόν ακριβώς τον χώρο, ο ρόλος της μαριονέτας αποδεικνύεται πολύ χρήσιμος.

Το 1984, ο Lee Breuer θα αρχίσει τις έρευνές του για τη σκηνοθεσία του *The Warrior Ant (Το μυρμήγκι Πολεμιστής)*. Όπως και στα περισσότερα έργα του, θα χρειαστούν πολλά χρόνια για να πάρει το έργο αυτό την τελική του μορφή. Επίσης, όπως συνέβη και με άλλα έργα του, προηγήθηκαν πολλές παραστάσεις τμημάτων τους, πριν δοθεί η επίσημη πρεμιέρα ολόκληρου του έργου. Κατά τη διάρκεια των δοκιμών, ο Lee Breuer επενέβαινε συνεχώς στο κείμενο και το μετέβαλε. Ο Lee Breuer, άλλωστε, δεν επιβάλλει ποτέ τον δικό του τρόπο σκηνοθεσίας, αλλά αφήνει τον ηθοποιό του ελεύθερο. Όταν σκηνοθετεί, βρίσκεται πάντα ανάμεσα στους ηθοποιούς του και προσπαθεί να βρει διαφορετικούς τρόπους έκφρασης, που να προέρχονται από τον ίδιο τον ηθοποιό. Με αυτόν τον τρόπο αποφεύγει την μανιέρα και το στήσιμο του ηθοποιού.

Στο *Warrior Ant* συμμετείχαν τέσσερις Αμερικανοί κουκλοπαίχτες και δυο Ιάπωνες, οι οποίοι χειρίζονταν την κούκλα - μυρμήγκι της οποίας το μέγεθος υπερέβαινε τα 18 πόδια και την κούκλα - σκουλίκι της οποίας το σώμα έμοιαζε με ακορντεόν. Ακολουθώντας την αισθητική bunraku, η φωνή της αφήγησης μοιραζόταν σε τρεις αφηγητές, ενώ το τραγούδι μοιράζονταν άλλοι τρεις τραγουδιστές. Στο έργο συμμετείχαν, επίσης, ένας πολύ μεγάλος αριθμός ηθοποιών, χορευτών, οργανοπαιχτών, από διαφορετικούς πολιτισμούς. Ο μαροκινός οργανοπαίχτης Hakmouneh έπαιζε σαντούρι και

τραγουδούσε αραβικά. Υπήρχε, ακόμα, μια ομάδα βραζιλιάνων χορευτών σάμπας, Κινέζοι κουκλοπαίχτες γαντόκουκλας και η ορχήστρα του Bob Tenson. Ήταν ένα μεγάλης διάρκειας μη ρεαλιστικό έργο, ένας επικός κύκλος που αφορούσε τη γέννηση, τη ζωή και το θάνατο. Πίσω από την αλληγορία στην οποία πρωταγωνιστούσε ένα μυρμήγκι κρυβόταν η ιστορία του ίδιου του ανθρώπου αλλά και του καλλιτέχνη. Το έργο ήταν ειρωνικό χαστικό, ευαίσθητο, ειρωνικό, τραγικό και κωμικό, υπερβολικό. Ήταν ένα έργο που περιελάμβανε πολλούς ρυθμούς, τόνους και ετερογενές ύφος.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα παρουσία μαριονέτας, ενδεικτική της σκηνοθετικής ευαισθησίας και των συνεχών πειραματισμών του Lee Breuer, θα είναι και η παράσταση του *Peter Pan*, με τίτλο *Peter and Wendy*, όπου η αφηγήτρια του έργου - η Karen Kandel - χρησιμοποιεί πάνω από 30 φωνές για να υποδυθεί όλα τα πρόσωπα, τους ήχους και τα τραγούδια του έργου. Συγχρόνως, υποδύεται και τη *Wendy*, όταν μεγαλώσει. Για τον Peter και τα άλλα πρόσωπα χρησιμοποιήθηκαν μαριονέτες τύπου bunraku που χειρίζονταν γυναικείες φιγούρες με καλυμμένα από βέλο πρόσωπα. Συγχρόνως, χρησιμοποιήθηκαν κούκλες πλαστικές, σιλουέτες από χαρτί, σκιές και πολλά κουστούμια. Ο Peter ήταν μαριονέτα bunraku και λέγεται μάλιστα ότι είχε ως πρότυπο το πρόσωπο του εξάχρονου, τότε, γιου του Breuer. Η ατμόσφαιρα του παραμυθιού τονίζονταν με το ονειρικό σκηνικό που χρησιμοποιούσε με το κουκλόσπιτο και τα έπιπλα-παιχνίδια.

Το σκηνικό αυτό κατασκευάστηκε από τη Julie Archer και αποτελείται από πολλά λευκά κουτιά, των οποίων ο συμβολισμός μεταβαλλόταν κατά τη διάρκεια του ταξιδιού των παιδιών στη Χώρα του Τίποτε. Ένα από αυτά, για παράδειγμα, γινόταν το νησί που κατέφευγε ο *Peter Pan*. Οι κουβέρτες των παιδιών γίνονταν πανιά για τα κατάρτια του καπετάνιου Χούκ, και το μπλε τραπεζομάνδηλο, η θάλασσα από την οποία περιβαλλόταν ο *Peter Pan*. Το δωμάτιο των παιδιών, στους Darling, έδινε επίσης τη δυνατότητα σε πολλές μεταβολές προοπτικής. Η μακέτα του σπιτιού τους αναδυόταν στη σκηνή και η αφηγήτρια σχολίαζε σκηνές από τη ζωή της οικογένειας με φιγούρες σκιών που εμφανίζονταν στα μικροσκοπικά παράθυρά του. Για παράδειγμα, οι θεατές μπορούσαν να δουν από έξω, από τα παράθυρα, το δωμάτιο όπου η κυρία Darling έβαζε τα παιδιά στο κρεβάτι, ενώ, συγχρόνως, έβλεπαν αυτό το εσωτερικό πάνω στη σκηνή.

Αλλά και η πραγματικότητα των προσώπων μεταβαλλόταν συνεχώς, Ο κύριος και η κυρία Darling εμφανιζόντουσαν άλλοτε σε σκηνές θεάτρου σκιών πίσω από τα παράθυρα του κουκλόσπιτου, άλλοτε σε μορφή μαριονέτας πάνω στη σκηνή. Και για καθένα από τα παιδιά χρησιμοποίησε διαφορετικές μεθόδους: τα παιδιά, που παρουσίαζαν μαριονέτες όταν πετούσαν για την Χώρα του Τίποτε, μεταβάλλονταν σε επίπεδες φιγούρες φτιαγμένες από αλουμίνιο που προβάλλονταν σε οθόνη.

Σε ένα από τα τελευταία έργα του, *Το σπίτι της Κούκλας (Doll's House)* ο Breuer χρησιμοποιεί το κείμενο του Ibsen για να καταγγέλλει την ανδροκρατούμενη κοινωνία. Έτσι, οι τρεις βασικοί ανδρικοί ρόλοι παίζονται από άνδρες, ενώ τους γυναικείους ρόλους παίζουν γυναίκες με κανονικό ύψος. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα κουκλόσπιτο, που, στο έργο του Ibsen, η Νόρα προσέφερε στα παιδιά της για τα Χριστούγεννα, με έπιπλα και κούκλες βικτωριανού στυλ. Στο έργο αυτό, ο Breuer προσπαθεί να οπτικοποιήσει τις επαναστατικές ιδέες που περικλείει αυτό το έργο, κυρίως τις φεμινιστικές αντιλήψεις του συγγραφέα, ανατρέποντας τη σχέση μεγέθους και

εξουσίας. «Η πατριαρχία στην πραγματικότητα είναι τρία πόδια μόνο, αλλά διαθέτει φωνή που δεσποζεί τις γυναίκες που έχουν ύψος έξι πόδια. Η δύναμη των ανδρών δεν εξαρτάται από το φυσικό μέγεθός τους», αναφέρει σε συνέντευξή του ο Breuer.

Το Mabou Mines είναι μια ομάδα που δεν είναι εύκολο να τη κατατάξουμε σε συγκεκριμένη κατηγορία θεάτρου, γιατί αποτελείται από μοναδικούς και ανεξάρτητους καλλιτέχνες. Πολλές φορές, η δουλειά τους υιοθετεί την αισθητική της μινιμαλιστικής τέχνης και την αποστροφή της φόρμας, όπως υποδεικνύεται από τους σουρεαλιστές και τους «οπτικούς καλλιτέχνες», τους Kurt Schwitters, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg. Γι' αυτό ακριβώς, ο Mel Gussow, θεατρικός κριτικός ονόμασε τα Mabou Mines, «το πιο πειραματικό θέατρο της Αμερικής», ενώ ένας άλλος κριτικός το θεωρεί ένα από τα «πειραματικά θέατρα που επηρεάζουν περισσότερο την εποχή μας.»

ARIANE MNOUCHKINE

Η Ariane Mnouchkine, αφού ακολούθησε μαθήματα ψυχολογίας στην Οξφόρδη και στη Σορβόνη, αποφάσισε να ασχοληθεί με το θέατρο. Το 1964, θα ιδρύσει τον πρώτο πυρήνα του Θεάτρου του Ήλιου, μια ομάδα της οποίας τα βασικά στελέχη θα συνεχίσουν να συνεργάζονται μαζί της για πάρα πολλά χρόνια. Από τα πρώτα έργα της η Mnouchkine έδειξε ενδιαφέρον για την αισθητική της μαριονέτας και υιοθέτησε τις τεχνικές της, άλλοτε χρησιμοποιώντας πραγματικές μαριονέτες και άλλοτε ηθοποιούς τους οποίους χειρίζεται σαν μαριονέτες.

Στο 1789, τον Λουδοβίκο τον 16^ο εκπροσωπούσε ένα τεράστιο ομοίωμά του. Η παρουσία της κούκλας, στο μνημειώδες αυτό έργο με θέμα τη Γαλλική Επανάσταση, επέτρεπε στη Mnouchkine να εμφανίζει ιστορικά πρόσωπα, χωρίς να καταφεύγει σε μια νατουραλιστική αναπαράσταση των γεγονότων. Ο «νατουραλισμός» για τη Mnouchkine είναι «το χειρότερο από τα ψέματα», όπως αναφέρει, γι' αυτό και στα έργα της μεταχειρίζεται κάθε μέσο θεατρικότητας για να προβάλλει την ιδεολογία της.

Στο Η Φοβερή αλλά ημιτελής Ιστορία του Νοροντομ Σιχανούκ, Βασιλιά της Καμπότζης (1985) (*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*), της Héléne Cixous, είχαν τοποθετήσει, γύρω από την αίθουσα της Cartoucherie, μέσα σε εσοχές, κούκλες οι οποίες αναπαριστούσαν τον λαό της Καμπότζης, θύματα του αιμοσταγούς καθεστώτος του Ποτ Πολ: ακίνητες και βουβές, ανίκανες να αντιδράσουν, παρακολουθούσαν από τη θέση τους αυτή όσα συνέβαιναν στη σκηνή. Οι κούκλες, που είχαν κατασκευαστεί από τον μόνιμο συνεργάτη της ομάδας Erhard Stiefel αποτελούσαν αντιπροσωπευτικές ομάδες της κοινωνίας της Καμπότζης – χωρικούς, αξιωματούχους ή μέλη της βασιλικής οικογένειας – θύματα της θηριωδίας των κόκκινων Κμερ και υπενθύμιζαν με την παρουσία τους και μόνο την τραγική ιστορία τη χώρας. Αξίζει να σημειωθεί, εδώ, ότι η Mnouchkine εμπνεύστηκε τη σκηνή από το Ινδονησιακό νεκροταφείο Sulawesi όπου εκατοντάδες ξύλινα αγαλματίδια φυσικού μεγέθους - τα taou-taou - παρακολουθούν τους ζωντανούς που το επισκέπτονται από μπαλκόνια, σκαλισμένα σε βράχους. Τα taou-taou εκπροσωπούν τους νεκρούς που

βρίσκονται ενταφιασμένοι στους βράχους και είναι ντυμένα όμως ήταν ντυμένοι εν ζωή.

Στο ίδιο έργο, ο Σουραμάριτ, ο πεθαμένος πατέρας του Σιχανούκ, εμφανίζεται φορώντας το παραδοσιακό κουστούμι και τη μάσκα των μαριονετών της Καμπότζης, ενώ κινείται σαν αυτόματο. Η παράδοση εμφάνισής του υποδεικνύει ότι προέρχεται από τον κόσμο των νεκρών και ότι υλοποιεί τον δεσμό του Βασιλιά Σιχανούκ με το παρελθόν. Πράγματι, ο πεθαμένος βασιλιάς δίνει συμβουλές στον Σιχανούκ και του αποκαλύπτει πολιτικές ίντριγκες.

Στο *Ατρείδες*, οι Ερινύες εμφανίζονται σαν σκύλες με μάσκες ολόσωμες, έτοιμες να ξεσχίσουν τα σώματα, όπως άλλωστε τις φαντάζεται και ο Αισχύλος στο έργο του. Η εμφάνισή τους εκφράζει τα ένστικτα και τα βίαια πάθη που βρίσκονται γύρω μας αλλά και μέσα μας. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, η Κλυταιμνήστρα επιστρέφει στη σκηνή ακολουθούμενη από δυο κούκλες αιματοβαμμένες - του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας - που μαρτυρούν το έγκλημά της. Οι κούκλες ημίγυμνες περιφέρονται πάνω στη σκηνή πάνω σε εκκύκλημα μέσα σε σεντόνια και η Κλυταιμνήστρα περιφέρεται γύρω τους, με όλο και περισσότερη ορμή, χορεύοντας. Με τις κούκλες, η Μπουτσκίνε επιτυγχάνει να δώσει μια δυνατή εικόνα του θανάτου και της εκδίκησης χωρίς να καταφύγει σε ρεαλιστικές μεθόδους.

Η μαριονέτα με νήματα κάνει την εμφάνισή της στο *Επίορκος Πόλη (La Ville Parjure)*, έργο που αναφέρεται στο σκάνδαλο μεταγγίσεων μολυσμένου με AIDS αίμα, ενώ συγχρόνως θίγει και άλλα σύγχρονα προβλήματα. Σε μια σκηνή, η μάνα παίζει με τα παιδιά της που στην πραγματικότητα είναι μαριονέτες με νήματα.

Εκτός από αυτές τις χαρακτηριστικές παρουσίες της, στο θέατρο της Μπουτσκίνε, ο χειρισμός του ηθοποιού ως κούκλα, αποτελεί μεταφορά του χειρισμού του ατόμου από αόρατες δυνάμεις ή μια ανώτερη εξουσία και γενικά την έλλειψη αυτονομίας. Ήδη από τη δεκαετία του 80', στα έργα από τον κύκλο του Σαίξπηρ, - *Ριχάρδος ο II*, *Ερρίκος ο 4^{ος}* και *Ερρίκος 5^{ος}* - οι ηθοποιοί όταν κάνουν την εμφάνισή τους στη σκηνή φέρονται σαν αυτόματα. Όμως αυτά τα άψυχα σχεδόν σώματα θα πάρουν ζωή, στη συνέχεια, και θα παρουσιάσουν τις σαιξπηρικές συγκρούσεις.

Στα επόμενα έργα της, η Μπουτσκίνε θα επεκτείνει τις τεχνικές της όσον αφορά τον χειρισμό του ηθοποιού ως μαριονέτα. Η κίνησή του ανατίθεται σε χειριστές που θα μπορούσαν να εκληφθούν ως δυνάμεις που έχουν σχέση τόσο με την ιστορία όσο και με την μεταφυσική. Το τελευταίο έργο της, το *Καραβάν Σεράι* είναι χαρακτηριστικό αυτής της μεθόδου. Στο έργο, παρουσιάζονται εναλλάξ επεισόδια από τη ζωή προσφύγων οι οποίοι προσπαθούν με κάθε τρόπο να αποφύγουν την πολιτική, θρησκευτική ή κοινωνική καταπίεση που επικρατεί στις χώρες τους, τις τραγικές συνθήκες διαφυγής, αλλά και τις εξ ίσου τραγικές συνθήκες διαβίωσης στις χώρες που καταφεύγουν. Η Μπουτσκίνε παρουσιάζει τα πρόσωπά της να κινούνται στην σκηνή πάνω σε «πατίνια» που κινούν ηθοποιοί - όταν δεν μετέχουν στη δράση - σαν να φέρονται από δυνάμεις ανεξάρτητες από τη θέλησή τους.

Το 1999-2002, το Θέατρο του Ήλιου θα παρουσιάσει το *Τύμπανα πάνω στο φράγμα*, ένα έργο στο οποίο οι ηθοποιοί μεταφέρονταν με τη βοήθεια ενός χειριστή, όπως συμβαίνει στο ιαπωνέζικο bunraku από το οποίο η ομάδα της Μπουτσκίνε δανείστηκε την τεχνική. Τα πρόσωπα του έργου φορούσαν, ανάλογα με τη θέση τους, ρούχα της αυλής ή των λαϊκών ανθρώπων της

Κίνας. Στα πρόσωπά τους φορούσαν λεπτές, ελαστικές, μάσκες που μιμούνταν το μακιγιάζ στις κούκλες bunraku, με χαρακτηριστικά που είχαν στυλιζαρισμένη έκφραση, ανάλογη με τον χαρακτήρα ή την ιδιότητά τους στο έργο. Οι ηθοποιοί-μαριονέτες έπρεπε να διατηρήσουν το πρόσωπό τους ανέκφραστο, ώστε το παίξιμό τους να αποκτήσει μεγαλύτερη εσωτερικότητα και να τους επιτρέψει να εκφράσουν κάθε είδους συναισθήματα με μόνη την κίνηση του σώματος.

Οι χειριστές που συνόδευαν τους ηθοποιούς, τους κινούσαν, τους μετακινούσαν ή τους σήκωναν με ιδιαίτερη χάρη. Τις εικόνες κίνησης διαδέχονταν εικόνες ακινησίας, μεγάλης πλαστικής δύναμης, όμοιες με αυτές που μας παρέχουν οι κούκλες bunraku. Στις εξόδους από τη σκηνή, ο ηθοποιός ακινητοποιούταν για λίγο και στη συνέχεια χανόταν στα παρασκήνια. Αν και οι χειριστές φορούσαν κουκούλα, οι εκφράσεις τους δεν έκρυβαν την ένταση που ένοιωθαν όσο το έργο παιζόταν. Οι κινήσεις τους ακολουθούσαν τις κινήσεις της «μαριονέτας», συγχρονίζονταν μαζί τους. Οι «εξωτερικοί ηθοποιοί» - οι φέροντες - έδιναν ζωή στους «εσωτερικούς ηθοποιούς», τους φερόμενους. Η σχέση τους με τη μαριονέτα γινόταν «συμπάθεια», σύμβολο ενότητας.

Η τεχνική bunraku επεκτεινόταν και στον χώρο του λόγου. Στο θέατρο αυτό της Ιαπωνίας, όπως ήδη αναφέραμε, ο αφηγητής - ο ζιντάγιου - εκφράζει τη φωνή, τις σκέψεις, τα συναισθήματα της κούκλας. Κλαίει, φωνάζει, αφηγείται, τρέμει, ενώ διαβάζει το κείμενό του. Στο έργο της Μπουσκιने, τον ρόλο του αφηγητή έπαιζε η μουσική, η οποία σχολίαζε τη δράση, οργάνωνε την κίνηση, επικοινωνούσε με τους πρωταγωνιστές. Ο μόνιμος συνεργάτης του Θεάτρου του Ήλιου, Jean-Jacques Lemêtre, που είχε αναλάβει τον μουσικό σχολιασμό του κειμένου, είναι ένας εξαιρετικός μουσικός που στο έργο έπαιζε πολλά είδη παραδοσιακών οργάνων της Κίνας. Τα διαλογικά μέρη του έργου είχε αναλάβει ομάδα ηθοποιών, εκτός σκηνής, η οποία συνέπασχε με τους ηθοποιούς που έπαιζαν στη σκηνή. Με τον τρόπο αυτό, η Μπουσκιने δεν προσπαθούσε να αποδώσει μια δυτική παραλλαγή του bunraku, αλλά πρότεινε την προσωπική της αισθητική. Όπως και στα άλλα έργα της, η Μπουσκιने χρησιμοποίησε στοιχεία από το θέατρο της Ανατολής, χωρίς όμως να τα προσαρμόσει απόλυτα στα δυτικά πρότυπα. Αντίθετα, μάλιστα, δημιούργησε μια νέα μορφή, πρωτότυπη, που εκπλήσσει και γοητεύει με την ανάμειξη της ανατολικής κουλτούρας με τη δυτική, του παλαιού και του νέου, του γνωστού και του άγνωστου.

Το έργο γράφτηκε - όπως και πολλά άλλα έργα του Θεάτρου του Ήλιου από τον Hélène Cixous - και διαδραματίζεται στην Κίνα. Ο υπότιτλός του είναι: *Υπό μορφή παλαιού έργου για μαριονέτες που παίζεται από ηθοποιούς (sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs)*. Αν και τα ονόματα και τα ρούχα των ηθοποιών της σκηνής δείχνουν ότι βρισκόμαστε στην Κίνα, τα γεγονότα μας μεταφέρουν σε μια διαχρονική κοινωνία η οποία απειλείται από την αδιαφορία αυτών που έχουν αναλάβει να την διοικούν. Ο Ηγεμόνας Khang άφησε τη χώρα του να καταστρέφεται. Κατέστρεψαν τα δάση της, δημιούργησαν «πόλεις» στη θέση τους και «εργοστάσια». Οι πλημμύρες εξ αιτίας των δυνατών μουσώνων, απειλούσαν όλο το βασίλειο γιατί το ποτάμι είχε υπερχειλίσει. Σε μια προηγούμενη καταστροφή είχαν κατασκευάσει ένα φράγμα το οποίο, λόγω κακοτεχνιών, κινδύνευε να υποχωρήσει. Ο ηγεμόνας, αδύναμος και άβουλος, έπρεπε να πάρει πολύ δύσκολες και γρήγορες αποφάσεις. Περιστοιχίζονταν από τον αγαθό και έντιμο

πρωθυπουργό του και από τον δόλιο Επιστάτη του. Ο Επιστάτης τον συμβούλευσε να καταστρέψει το φράγμα και να παραδώσει ένα μέρος της χώρα του – το πιο ωραίο βασίλειο του κόσμου – στη μανία του νερού παρασύροντας με αυτόν τον τρόπο χιλιάδες αγρότες της περιοχής για να σωθούν κάποιες άλλες περισσότερο συμφέρουσες περιοχές. Οι στιγμές που οι κάτοικοι περνούσαν ήταν τραγικές. Αποφάσισαν να επαναστατήσουν και να ξεσηκώσουν όλους τους κατοίκους. Ανέβηκαν πάνω στο φράγμα ενώ μια ομάδα νεαρών τυμπανιστών είχε ανέβει στο βουνό με τις κερασιές για να παρακολουθεί τη ροή του νερού και να ειδοποιήσει τον λαό. Όμως ο Ηγεμόνας έκλεισε τις πύλες της πόλης και διέταξε την καταστροφή του φράγματος, καταδικάζοντας σε πνιγμό και καταστροφή χιλιάδες αγρότες που ζήτησαν να καταφύγουν στην πόλη. Τελικά, το φράγμα υποχώρησε και η πόλη καταποντίστηκε. Στην μάχη αυτή νικητής είναι οι δυνάμεις της φύσης στις οποίες τίποτε δεν μπορεί να αντισταθεί. Μόνος επιζών θα είναι ο κουκλοπαίχτης του βασιλείου. Οι «μεταφορές» των ηθοποιών έριχναν στο νερό μικρές κούκλες που ο κουκλοπαίχτης, στη συνέχεια, μάζευε και τοποθετούσε στο προσκήνιο. Οι θεατές τότε ανακάλυπταν ότι είχαν την εμφάνιση των προσώπων του έργου. Είναι οι μόνοι που θα επιζήσουν τελικά για να διαιωνίσουν την ιστορία και την απρονοησία των ανθρώπων.

Στο *Τύμπανα πάνω στο φράγμα*, οι εκπληκτικές εικόνες που παρελαύνουν μπροστά στα μάτια μας κρύβουν μεγάλη βία. Το Θέατρο του Ήλιου, όπως συχνά το απέδειξε, δεν καταφεύγει στην ασχήμια για να εκφράσει το κακό. Χρησιμοποιεί υψηλή αισθητική για να προβάλλει ακόμα πιο έντονα την διαφθορά, τις συγκρούσεις, τη δυστυχία.

MARIA-GRAZIA CIPRIANI και TEATRO DEL CARRETTO

Αν και δεν είναι γνωστή στο παγκόσμιο κοινό, όπως η Ariane Mnouskine, η Maria-Grazia Cipriani και η ομάδα της Teatro del Carretto που είναι εγκατεστημένοι στο Lucca της Τοσκάνης, αποτελούν από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους συνδυασμού μαριονέτας και θεάτρου ηθοποιών. Το όνομα της ομάδας προέρχεται από την Ilaria Del Carretto, τη δεύτερη σύζυγο του Paolo Guinigi, δούκα του Lucca τον 15^ο αιώνα. Το θέατρο αυτό ιδρύθηκε στην παλιά πόλη της Τοσκάνης για να τιμήσει τον κόσμο της φαντασίας και του μύθου, τα οποία εμφανίζονται κάτω από μια νέα οπτική.

Σκηνοθέτης και συγγραφέας-διασκευαστής των κειμένων της ομάδας είναι η Maria-Grazia Cipriani, ενώ σκηνογράφος της εξακολουθεί να είναι ο Graziano Gregori. Μαζί θα στήσουν ένα νέο είδος θεατρικής σκηνής πάνω στην οποία πραγματώνονται τα πλέον ονειρικά θεάματα. Στο ρεπερτόριό τους χρησιμοποιούν κυρίως μύθους από τη δυτική πολιτιστική κληρονομιά και κλασικά έργα τα οποία διασκευάζουν τονίζοντας τον μη ρεαλιστικό χαρακτήρα τους. Καταφεύγουν σε αυτά τα δύο είδη γιατί, όπως ομολογούν, τους παρέχουν τη δυνατότητα να παρουσιάσουν θέματα διαχρονικά και πανανθρώπινα όπως η αγάπη, η γενναιοδωρία, η μισαλλοδοξία.

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα έργα του θιάσου υπήρξε *Η Χιονάτη*, που εκπροσώπησε πρόσφατα την Ιταλία στην Κίνα κατά τη διάρκεια του Ιταλικού έτους στη χώρα του Ανατέλλοντος Ηλίου. Το έργο βασίζεται στο παραμύθι των Αδελφών Grimm και παίχτηκε για πρώτη φορά το 1983. Ο μόνος ρόλος

που παίζεται από ηθοποιό είναι της Κακιάς Μητριάς-Μάγισσας η οποία φορά παραμορφωτική μάσκα, ενώ όλους τους άλλους ρόλους ακόμα και της Χιονάτης παίζουν μικρές μαριονέτες και κούκλες. Η Χιονάτη, για παράδειγμα, παίζεται από μαριονέτα που δεν ξεπερνά τα 30 εκατοστά. Αντίθετα, οι νάνοι που είναι σκαλισμένοι σε ξύλο και εμφανίζονται από την περιοχή της αίθουσας κρεμασμένοι πάνω σε βέργα, στην αρχή έχουν φυσικό μέγεθος αλλά πάνω στη σκηνή μεταβάλλονται σε μικρές κούκλες από papier mâché. Η Μητριά, εξ άλλου, χειρίζεται μια μηχανική κούκλα, ένα «αυτόματο» όπως αυτά που διέθεταν στις συλλογές τους οι ευγενείς από τον 16^ο αιώνα και μετά.

Ο συνδυασμός ηθοποιού και κούκλας, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του θεάτρου Carretto, επιτρέπει στην ομάδα την υπέρβαση των συνόρων ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Συγχρόνως, φέρνοντας αντιμέτωπους τον ηθοποιό με τις μικρές μαριονέτες, δημιουργεί μια ποιητική μεταφορά της σχέσης εξουσίας που υπάρχει ανάμεσα στον άνθρωπο και την κοινωνία, μια στάση που υπαινίσσεται την ευθραυστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και τη δυνατότητα υποταγής αδύναμων από δυνατούς.

Για τις ανάγκες του έργου, η ομάδα τοποθέτησε πάνω στη σκηνή μια μεγάλη ντουλάπα, της οποίας τα διάφορα τμήματα καλύπτονταν από μικρές αυλαίες που άνοιγαν διαδοχικά και άφηναν να φανούν πρόσωπα, χώροι, μυστηριώδη αντικείμενα: το ορυχείο όπου δούλευαν οι νάνοι, το κάστρο όπου ζούσε η Χιονάτη με τη Μητριά της. Ο χώρος αυτός ήταν απειλητικός, γεμάτος κινδύνους και παγίδες και μόνο κάποιες, ελάχιστες φορές, λειτουργούσε σαν χώρος προστασίας για τη Χιονάτη. Όλο το έργο άλλωστε βασιζόταν σε μια διαλεκτική φόβου και χαράς, ποιήσης και σκληρότητας, καλού και κακού πάνω στην οποία στηρίζεται η λογική του μύθου. Σπάνια ομάδα κατάφερε να συνδυάσει με τέτοια επιτυχία, ευαισθησία, εφευρετικότητα, τεχνικές ικανότητες τόσο όσον αφορά στο χειρισμό μαριονέτας όσο και στο παίξιμο του ηθοποιού. Στην επιτυχία του έργου συνέβαλε και το κείμενο της Maria-Grazia Cipriani, η οποία αφαίρεσε από το παραμύθι όλα εκείνα τα στοιχεία που είχαν κατά καιρούς προστεθεί στον κινηματογράφο - όπως για παράδειγμα στις παραγωγές του Walt Disney - και διατήρησε την ουσία του μύθου, γι' αυτό άλλωστε τον λόγο το έργο της δεν απευθύνεται σε παιδικό κοινό αλλά μάλλον σε κοινό ενηλίκων. Η πλοκή του έργου είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα γιατί άλλοτε είναι αφηγηματικό και άλλοτε εστιάζει το ενδιαφέρον του θεατή σε μικρές λεπτομέρειες δημιουργώντας συνεχή close up.

Στο Ρωμαίο και Ιουλιέτα, (1985) η Maria-Grazia Cipriani κατάφερε να συνδυάσει την Όπερα του Bellini, *Capuleti e Montecchi*, την τραγωδία του Shakespeare καθώς και τη νουβέλα του Mateo Mandella με το ίδιο θέμα. Οι ηθοποιοί φορούσαν άκαμπτες μάσκες, αλλά κινούνταν σαν μαριονέτες ενώ πραγματικές μαριονέτες πρόβαλαν μέσα από το σκοτάδι με φυσικότητα και ύφος ανθρώπινων όντων με αποτέλεσμα να υπάρχει μια συνεχής σύγχυση και ερωτηματικά για το ποιος είναι τεχνητός και ποιος πραγματικός: η κούκλα που μιμείται τον άνθρωπο περιορίζοντάς τον στα βασικά χαρακτηριστικά του ή ο ηθοποιός που με τη μηχανοποιημένη συμπεριφορά του απανθρωπίζεται και μαριονετοποιείται. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι στο έργο αυτό οι ενήλικες, που παίζονταν από ηθοποιούς που φορούσαν μάσκες και εντυπωσιακά ρούχα, εμφανίζονταν σαν ανδρείκελα, αφού υπήκουαν σε κανόνες και παρωχημένες αρχές. Αντίθετα, οι δύο νεαροί εραστές παίζονταν από μαριονέτες, σχεδόν διάφανες, και μόνο στο τέλος του έργου, μετά τη διπλή

αυτοκτονία τους, θα αντικατασταθούν από πραγματικούς ηθοποιούς ντυμένους με απλά ρούχα και χωρίς μάσκες. Η αντικατάσταση αυτή λειτουργεί σαν *contrepoint* προς το πνεύμα του έργου του Shakespeare, τονίζοντας τη δύναμη της αθωότητας και των αγνών αισθημάτων.

Και στο έργο αυτό, όπως και στα υπόλοιπα έργα της Maria-Grazia Cipriani, το σώμα του ηθοποιού δεν έχει σταθερή υπόσταση, μεταβάλλεται συνεχώς, άλλοτε πραγματικό και άλλοτε τεχνητό, χειρίζον ή χειριζόμενο, υπαρκτό ή φανταστικό. Συχνά, παρακολουθούμε στη σκηνή την παρουσία ενός νέου σώματος, αλλοτριωμένου, που εκθέτει τις δυσμορφίες του, τους τραυματισμούς του, τη γύμνια του, ένα σώμα πάνω στο οποίο εγγράφονται τα βιώματά του. Πρόκειται για μια πραγματικότητα υποταγμένη στην εικόνα και στη μεταφορά, χώροι που ανήκαν ανέκαθεν στη μαριονέτα.

Ο συνδυασμός ηθοποιών και μαριονέτας συνεχίζεται και στα άλλα έργα της ομάδας. Στην *Ιλιάδα* μια προσαρμογή του έπους του Ομήρου, οι ηθοποιοί, που περιστοιχίζονταν από ξύλινες ανθρωπόμορφες δημιουργίες σε φυσικό μέγεθος, ήταν αγνώριστοι μέσα από τις μάσκες και τις πανοπλίες τους που έμοιαζαν να αποτελούν μέρος του σώματός τους. Τα χαρακτηριστικά στη μάσκα τους είχαν ύφος παιδικό και άγριο συγχρόνως, χωρίς ίχνος ψυχολογίας, ενώ οι κινήσεις τους ήταν στοιχειώδεις και στυλιζαρισμένες. Η Maria Grazia Cipriani διατήρησε από το ομηρικό έπος, τη συνεχή πάλη δυνάμεων και το τραγικό αίσθημα που προέρχεται από την απώλεια της ζωής. Ενώ τα πρόσωπα σιγά σιγά έχαναν τις πανοπλίες τους, έμοιαζαν να γίνονται όλο και πιο ευάλωτα. Όμως αναφέρει και η Maria-Grazia Cipriani, ο άνθρωπος που «παύει να είναι ήρωας γίνεται άνθρωπος».

Στα επόμενα έργα της ομάδας Carretto, η εμφάνιση της κούκλας μειώνεται, εξακολουθεί όμως να εγγράφεται στο σώμα και στη συμπεριφορά του ηθοποιού. Έτσι, στο *Όνειρο θερινής νύχτας* του Shakespeare, υπάρχει πειραματισμός προσέγγισης ανθρώπου και ύλης. Στο έργο αυτό υπάρχουν μόνο ηθοποιοί, οι οποίοι μεταμορφώνονται, μεταμφιέζονται, αλλάζουν ταυτότητες καθώς έρχονται σε επαφή με τα μυστήρια του κόσμου που τους περιβάλλει. Στην πραγματικότητα, πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο αναλαμβάνει το σώμα του ηθοποιού, αφού ο λόγος περιορίζεται. Οι εκπληκτικές εικόνες των σωμάτων που δημιουργεί επί σκηνής η ομάδα του Carretto, ενισχύουν το ήδη ονειρικό κείμενο του Shakespeare.

Θα ακολουθήσουν *Η Μεταμόρφωση* του Κάφκα με την εφιαλτική μεταβολή του Gregor Samsa σε έντομο. Η μεταμόρφωση αυτή δημιουργείται πάνω στο ίδιο το σώμα του ηθοποιού και εκφράζεται από τη στυλιζαρισμένη κίνηση των μελών του σώματός του, την ελαστικότητα των κινήσεών του και, κυρίως, από μια «πρόθεση» στην πλάτη του Gregor η οποία καλύπτεται από ένα σεντόνι και που θα αποκαλυφθεί όταν το πετάξει, λίγο αργότερα. Με τα σκηνοθετικά ευρήματά της, η ομάδα Carretto κατάφερε να παρουσιάσει τον απανθρωπισμό ενός άνδρα από το καταπιεστικό οικογενειακό και κοινωνικό σύστημα, τη ρουτίνα, τον φόβο της διαφορετικότητας, το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ούτε και στο *Η Ωραία και το Κτήνος* θα υπάρξουν μαριονέτες, όμως εκμεταλλευόμενη τον μύθο που αναφέρεται στις απροσδόκητες μεταβολές που συμβαίνουν στην ανθρώπινη ζωή, η Maria Grazia Cipriani επέτυχε μοναδικές μεταμορφώσεις των ηθοποιών της, στα πρόσωπα και στα σώματα των οποίων μετέφερε την αντιπαράθεση του γνωστού με το άγνωστο, του καλού με το κακό που αποτελούν και την ουσία του μύθου. Μάσκες και

προθέσεις μετέβαλαν τα σώματά τους σε υβριδικά όντα ανάλογα με τους ρόλους που υποδύονταν δημιουργώντας παράδοξους συνδυασμούς μαριονέτας-ανθρώπου καθώς τα έμψυχα σώματα συνδυάζονταν με την άψυχη ύλη.

Στο τελευταίο έργο τους, το *Pinocchio*, πρωταγωνιστής δεν είναι μαριονέτα, όπως στο ομώνυμο έργο του Collodi, αλλά ο Giandomenico Cipriani, ένας ηθοποιός με απίστευτη ενέργεια και δυναμισμό και με εξαιρετικές υποκριτικές ικανότητες, ο οποίος φορά ξύλινη μύτη στο πρόσωπο. Κάποιοι από τους ηθοποιούς που τον περιστοιχίζουν και που υποδύονται την αλεπού, τη γάτα, το ζωτικό φορούν την ανάλογη με την περίπτωση μάσκα. Ένα άλλο πρόσωπο του έργου, ο Αρλεκίνος, προέρχεται από την *Commedia dell'Arte* της οποίας η επίδραση είναι εμφανής και στο παίξιμο των ηθοποιών.

Τα έργα της Maria Grazia Cipriani και η ομάδα του Carretto προκαλούν το ενδιαφέρον του κοινού παντού όπου παρουσιάζονται. Ο συνδυασμός μουσικής, κίνησης και οπτικών εφφέ, ο ονειρικός χαρακτήρας τους, η τεχνική τους αρτιότητα, η ευρηματικότητα και το εκπληκτικό παίξιμο των ηθοποιών που αναβιώνουν το πνεύμα της *Commedia*, εκτιμώνται από κοινό και κριτικούς ακόμα και σε χώρες όπου η ιταλική δεν είναι κατανοητή.

EL PERIFERICO DE OBJETOS

Η ομάδα αυτή είναι από τις πλέον διάσημες στη Νότια Αμερική. Ιδρύθηκε το 1989 στο Buenos Aires της Αργεντινής από τους Daniel Veronese, Ana Alvarado και Emilio Garcia Wehbl και έκτοτε η φήμη της δεν έπαυσε να εξαπλώνεται σε ολόκληρο τον κόσμο, καθώς συμμετέχει στα μεγαλύτερα φεστιβάλ, όπως της Avignon, του Εδιμβούργου, της Νέας Υόρκης. Και οι τρεις ιδρυτές της ομάδας ανήκαν στο δυναμικό του Θεάτρου San Martin, το πιο διάσημο θέατρο μαριονέτας για παιδιά της Αργεντινής. Η απόφασή τους να δημιουργήσουν το *El Periferico de Objetos* οφείλεται στο ότι ήθελαν να ασχοληθούν με ένα νέο τύπο θεάματος αντικειμένων και με νέες τεχνικές που να αφορούν αποκλειστικά τους ενήλικες, αναλαμβάνοντας εξ ολοκλήρου την ευθύνη όσων συμβαίνουν στη σκηνή, όντας σκηνοθέτες, συγγραφείς και ηθοποιοί συγχρόνως.

Δεν είναι εύκολο να δοθεί μια ακριβής ερμηνεία στον όρο *Periférico*. Σύμφωνα με τους δημιουργούς της ομάδας πρόκειται για έναν άλλο τρόπο να βλέπεις τα πράγματα, μια άλλη αντίληψη της πραγματικότητας. Η λέξη περιφέρεια δηλώνει γι' αυτούς την απόσταση που επιτρέπει να γίνονται ορατά στοιχεία και καταστάσεις που η κοινωνία και το κατεστημένο εμποδίζουν να φανούν. Σημαίνει, ακόμα, ένα θέατρο που βρίσκεται στα άκρα, στην περιφέρεια του συμβατικού θεάτρου, στον χώρο του ασυμβίβαστου και του ασυνήθιστου.

Οι αρχικές προσπάθειες της ομάδας επικεντρώθηκαν σε έρευνες πάνω σε μια νέα σχέση μαριονέτας-αντικειμένου με τον χειριστή της με στόχο να εγκαταλείψουν τους καθιερωμένους κώδικες. Αυτή η σχέση, η οποία εγγράφεται και στο όνομα της ομάδας, δηλώνει την ταυτότητά της. Τα αντικείμενα (*objetos*) συμβάλλουν στο να επιτυγχάνουν σκηνές βίας και χυδαιότητας, συχνά στα όρια της πορνογραφίας, που προκαλούν, ενοχλούν, σοκάρουν. Σπάνια λειτουργούν παρηγορητικά και, ακόμα σπανιότερα,

προσφέρουν χαρά και ανακούφιση. Αντίθετα, η εμφάνισή τους και μόνο δημιουργεί ερωτηματικά, αγωνία, απέχθεια, ανησυχία, γιατί αυτά καθ' αυτά, συμβολίζουν το κενό, τον θάνατο. Και αυτό δεν οφείλεται μόνο στην παρουσία ή στις ιδιότητές τους, αλλά και στη σχέση που αναλαμβάνουν να παίξουν πάνω στη σκηνή σε συνδυασμό με τους ηθοποιούς που τα χειρίζονται.

Το El Periférico δεν είναι αμιγές θέατρο μαριονέτας αλλά ούτε και θέατρο ηθοποιών. Παράλληλα, είναι ένα θέατρο αντι-ρεαλιστικό, ένα θέατρο όπου όλα τα μέσα είναι αποδεκτά και έχουν ισοδύναμο ρόλο πάνω στη σκηνή. Τα θέματά του ποτέ δεν είναι σαφή, ούτε υπάρχουν συγκεκριμένες αναφορές σε γεγονότα, καταστάσεις ή πρόσωπα με αποτέλεσμα να μην υπάρχει μία και μοναδική ερμηνεία. Η αιτία που χρησιμοποιούν τη μαριονέτα, άλλωστε, είναι για να δώσουν μεγαλύτερη «δύναμη» στο θέατρο και να δείξουν αυτό που το θέατρο ηθοποιών είναι αδύνατο να παρουσιάσει. Τα μέσα που χρησιμοποιούν, εκτός από τον λόγο, τους επιτρέπουν να απομακρυνθούν από τον ρεαλισμό και να ενισχύσουν τη θεατρικότητα, να προσφέρουν έντονες συγκινήσεις και κυρίως να προκαλέσουν τη φαντασία του κοινού.

Με τη μέθοδο αυτή επέτυχαν να θέσουν τις κούκλες, τα αντικείμενα και τον ηθοποιό στο ίδιο επίπεδο ενδιαφέροντος, αφού ο χειριστής όχι μόνο εμφανίζεται πάνω στη σκηνή αλλά ενσωματώνεται κυριολεκτικά στο θέαμα και συμπρωταγωνιστεί με την κούκλα. Στόχος αυτής της δημιουργικής διαδικασίας είναι η αναζήτηση του δεσμού ανάμεσα στον χειριστή και τον χειριζόμενο, στον μαριονοπαίχτη και τη μαριονέτα, ένας δεσμός που συνεχώς εξελίσσεται και αλλάζει από έργο σε έργο. Η ένταση που γεννάται από τον συνδυασμό αυτών των στοιχείων δημιουργεί αντιθετικές καταστάσεις: μια διαλεκτική που κινείται ανάμεσα στο ωραίο και τη φρίκη, το μυστηριώδες και το ονειρικό.

Για να επιτύχει τους στόχους του, το El Periferico de Objetos ανατρέπει συνεχώς τη σταθερή σχέση μαριονέτας και μαριονετίστα, μαριονετίστα και κοινού που υπήρχε στο συμβατικό κουκλοθέατρο και προτείνει συνεχείς πειραματισμούς και μεταβολές με αποτέλεσμα στα έργα του να υπάρχει έντονη θεατρικότητα και ανανεωμένες σκηνικές επιλογές. Αναζητώντας όλες τις σκηνικές δυνατότητες αυτής της σχέσης, υιοθετεί μια μεγάλη ποικιλία από τεχνικές και χειρισμούς, άγνωστους στο παραδοσιακό θέατρο.

Ανάμεσα στα αντικείμενα που χρησιμοποιούν, οι κούκλες έχουν μια ιδιαίτερη θέση εξ αιτίας του «ανθρωπομορφισμού που κάνει δυνατή μια στιγμιαία υπενθύμιση του ανθρωπίνου και του πραγματικού», όπως αναφέρουν. Πρόκειται για παλιές πορσελάνινες κούκλες «που έχουν ένα ιδιαίτερο τρόπο να μεταφέρουν τον χρόνο και τον θάνατο». Οι κόχες των ματιών τους είναι συχνά άδειες και το κρανίο τους κομμένο στην κορυφή, μέσα στο οποίο βυθίζουν τα χέρια τους οι χειριστές τους. Το γεγονός της ενσωμάτωσης στη δράση άψυχων αντικειμένων που έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί εισάγει βίαια την πραγματικότητα στον χώρο της ψευδαίσθησης και από αυτή δημιουργείται πρόκληση, όπως συμβαίνει και στη σύγχρονη ζωγραφική.

Η διαδρομή της ομάδας θα μπορούσε να χωριστεί σε τρεις φάσεις, που κάθε μια από αυτές διαθέτει ευδιάκριτα γνωρίσματα. Η πρώτη ξεκινά από την ίδρυσή της, το 1989, και φθάνει μέχρι το 1995. Χαρακτηρίζεται από σύντομα θεάματα και επικέντρωση του ενδιαφέροντος στη χρήση κούκλας. Κατά τη διάρκεια της δεύτερης περιόδου τα θεάματά τους έχουν μεγαλύτερη διάρκεια και παύουν να εστιάζονται αποκλειστικά και μόνο στη χρήση μαριονέτας.

Τέλος από το 2003 και μετά – μια περίοδος που συμπίπτει και με τη διεθνή αναγνώριση της ομάδας - καθένα από τα μέλη της δημιουργεί προσωπικά θεάματα, ενώ συνεχίζει να συμμετέχει στις παραγωγές της ομάδας.

Η εμφάνιση του *Periférico* ξεκινά με την παράσταση του έργου του Alfred Jarry *Ubu Τύραννος* (1990) στο Μπουένος Αίρες. Η επιλογή του έργου δεν ήταν τυχαία, αφού όχι μόνο ο συγγραφέας του ήταν υπέρμαχος της μαριονέτας αλλά γιατί και το ίδιο το έργο, λόγω του ανατρεπτικού και αναρχικού χαρακτήρα του, συγγένευε με τις αισθητικο-ιδεολογικές θέσεις της ομάδας. Στο έργο τους, κυριαρχούσε ο κυνισμός, η σκληρότητα και το μαύρο χιούμορ που αποτελούσαν και τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου του Jarry. Οι χειριστές, ντυμένοι στα μαύρα και φορώντας μαύρες κουκούλες κινούσαν τις μαριονέτες και τα αντικείμενα που απαιτούνταν για το έργο πάνω σε μια ξύλινη επιφάνεια. Για πρώτη φορά το κοινό της χώρας ήρθε σε επαφή με νέες τεχνικές που αφορούσαν σε μαριονέτες και κυρίως για πρώτη φορά ένα τέτοιου είδους θέατρο απευθυνόταν σε ενήλικες.

Οι πειραματισμοί της ομάδας με έργα που απευθύνονταν σε ενηλίκους συνεχίστηκε και την επόμενη χρονιά (1990) με το *Variaciones sobre B.* (*Παραλλαγές πάνω στο B.*). Ήταν ένας πειραματισμός πάνω σε έργα του Beckett - εξ ου και το Β. του τίτλου - *Πρώτη Αγάπη* (*Premier Amour*) και *Πράξεις χωρίς Λόγια* (*Actes sans Paroles*). Με το έργο αυτό ξεκινά μια νέα σχέση χειριστή και άψυχων αντικειμένων. Η παρουσία των χειριστών ήταν πολύ πιο διαφορετική από το πρώτο έργο τους και η εμφάνιση ηθοποιών και μαριονέτας πιο ανησυχητική. Στην απογυμνωμένη σκηνή εμφανίζονταν δυο πρόσωπα, εξαθλιωμένα, δύο τυφλοί *clochards* που διηγούνταν τη θλιβερή ιστορία του πρώτου έρωτά τους. Παράλληλα, μια κούκλα δοκιμαζόταν σκληρά από τους χειριστές της οι οποίοι λειτουργούσαν σαν χειρουργοί. Έτσι στο *Variaciones sobre B.* αρχίζει να διαγράφεται αυτό που θα αποτελέσει ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του *Periférico*: η σχέση χειριστή και αντικειμένου η οποία προβάλλεται σαν πολιτική πράξη, προσαρμοσμένη στα γεγονότα της εποχής. Θα πρέπει να αναφέρουμε εδώ, ότι το έργο γράφεται στις αρχές της δεκαετίας του 90, περίοδο της δημοκρατίας, η οποία αποκαθίσταται το 1983 - ύστερα από 8 χρόνια στρατιωτικής χούντας - με στόχο να αποκαλύψει τη διαφθορά και τους υποκριτικούς δημοκρατικούς θεσμούς που επικρατούσαν στη χώρα. Η σχέση χειριστή -αντικειμένου αντιπροσωπεύει τη σχέση κράτους - κοινωνίας στην Αργεντινή της δεκαετίας του 90. Οι χειρουργοί-κατακτητές από τη μια πλευρά και οι τυφλοί ζητιάνοι από την άλλη αποτελούν μεταφορά της πολιτικής εξουσίας η οποία επικρατούσε εκείνη την εποχή στη χώρα. Με τον τρόπο αυτό, η ομάδα μεταβάλλει τις αchronικές αναζητήσεις του Beckett σε ιστορικά εγγεγραμμένο πολιτικό λόγο.

Το 1992, το *El Periférico* θα επιχειρήσει να ανεβάσει το *El Hombre en la arena* (*Ο άνθρωπος από άμμο*), μια θεατρική προσαρμογή της νουβέλας του Hoffman μέσα από την ανάγνωση του έργου από τον Sigmund Freud. Πρόκειται για μια ακόμα πιο ριζοσπαστική παράσταση, με ελλειπτική και αποσπασματική μορφή που γεννούσε συνεχείς αμφιβολίες στους θεατές της. Στο έργο αυτό, οι χειριστές των αντικειμένων ήταν γυναίκες ντυμένες στα μαύρα που κατέφευγαν σε ένα τελετουργικό ενταφιασμού και εκταφής νεκρών. Στη φαντασία των θεατών, οι κούκλες που ξεπηδούσαν από τη γη ανακαλούσαν στη μνήμη τους αναμνήσεις της καταπίεσης και του τρόμου που βασίλευε στην Αργεντινή κατά τη διάρκεια τη δικτατορίας. Θα μπορούσαν να είναι θύματά της που επιστρέφουν και ζητούν να τους αποδοθεί μια

αξιοπρεπής ταφή έως ότου αναγνωρισθεί ο αγώνας τους από την ιστορία. Αν και το έργο δεν αναφερόταν σε κανένα συγκεκριμένο γεγονός, όμως «αφού η φρίκη ήταν ένα καθημερινό στοιχείο της ζωής όλα αυτά τα χρόνια, ήταν αδύνατον να αναγνωστεί διαφορετικά στην Αργεντινή», ομολογούν οι συντελεστές του έργου. Στο έργο τους, υπήρχε μια αναμφισβήτητη μπρεχτική διάσταση, καθώς η δραματοποίηση των τραυματικών εμπειριών της στρατιωτικής χούντας κρατούσε την πραγματικότητα σε απόσταση.

Η επόμενη παραγωγή, το *Camara Gessell* (1993), έργο του Veronese, δείχνει μια ακόμη αλλαγή στους προσανατολισμούς της ομάδας. Πρόκειται για «μικρές και σκληρές» σκηνές που διηγούνται μια ιστορία που ο συγγραφέας ονομάζει «μικρο-κοινωνική» και στην οποία προσπαθεί να καταγράψει την ύπαρξη του κακού και τις διαφορετικές εκφάνσεις του στην καθημερινή ζωή της κοινωνίας του. Στο έργο αυτό αντικείμενα και ηθοποιοί-χειριστές συνοδεύονται από μια ηθοποιό η οποία παίζει τον ρόλο του Τομάς, ένα παιδί που δοκιμάζεται σκληρά και που βρίσκεται κάτω από συνεχή επίβλεψη μέσα σε μια οικογένεια αντικειμένων. Παρακολουθούμε, λοιπόν, τα αντικείμενα να καταδυναστεύουν το «υποκείμενο» ή ακόμα καλύτερα τα αντικείμενα να γίνονται εργαλεία των υποκειμένων-χειριστών για να ασκήσουν, στη συνέχεια, την κυριαρχία τους πάνω σε άλλα υποκείμενα.

Η χρήση της κούκλας, όπως και στα επόμενα έργα, θα είναι ιδιαίτερα υποβλητική, γιατί, καθώς έχωναν τα χέρια τους μέσα στο κρανίο για να τις χειριστούν, έκαναν ακόμα πιο ορατή την εικόνα της ανθρώπινης χειραγώγησης. Για μια ακόμα φορά, οι κούκλες δεν εμφανίζονταν στη σκηνή σαν απλά αντικείμενα που υλοποιούσαν τους πειραματισμούς της ομάδας στα πλαίσια μιας μεταμοντέρνας αισθητικής αλλά σαν σκληρές εικόνες της ύπαρξης και της κοινωνίας. Όπως και άλλα καλλιτεχνικά φαινόμενα της εποχής τους, οι κούκλες των *El Periférico* δεν είναι άσχετες με τα πολιτικο-κοινωνικά γεγονότα που σφράγισαν επί δεκαετίες τη χώρα τους και την απέκλεισαν από τις δημοκρατικές ελευθερίες.

Το *Maquina Hamlet* (1995) του Heiner Müller αποτελεί ένα ακόμα βήμα στους πειραματισμούς της ομάδας για τον χειρισμό των αντικειμένων. Πρόκειται για ένα έργο που φέρνει έντονα τη σφραγίδα του μεταμοντέρνου, όπως άλλωστε και τα υπόλοιπα που θα ακολουθήσουν: αποσπασματικό, χωρίς γραμμική εξέλιξη, με έντονες αυτοαναφορές, με ανάμειξη ετερόκλητων στοιχείων και αντιθετικών καταστάσεων. Στην αρχή, οι *Periféricos* είχαν την πρόθεση να παρουσιάσουν το έργο του Shakespeare με «περιφερειακό τρόπο». Στη συνέχεια, όμως, διαβάζοντας το έργο του Müller αποφάσισαν να ανεβάσουν αυτή την ιδιαίτερη ανάγνωση του έργου του Άγγλου συγγραφέα. Πίστευαν ότι το κείμενο του Müller ήταν ήδη «ένα περιφερειακό κείμενο» χυδαίο, αποσπασματικό, αυτό-αναφορικό και τον ίδιο, «περιφερειακό», τρόπο αποφάσισαν να υιοθετήσουν για την παράστασή τους, αποδίδοντας μια εικόνα-καρικατούρα του κόσμου των ανθρώπων, του πόνου, της βίας, των ανεκπλήρωτων επιθυμιών.

Στις παραστάσεις τους θα διευρύνουν τις μέχρι τώρα τεχνικές της ομάδας. Συμπεριέλαβαν προβολές, συμμετοχή των θεατών, κατάργηση του «τέταρτου τοίχου», ενώ ο ρόλος των ηθοποιών θα ενισχυθεί. Ο χώρος που παίζεται το έργο ήταν σαφώς ευρύτερος από τα προηγούμενα έργα. Τους ρόλους της τραγωδίας του *Hamlet* έπαιζαν και εδώ μικρές πορσελάνινες κούκλες, με κομμένο το πάνω μέρος του κρανίου, ώστε τα χέρια να μπορούν να τις κρατήσουν, ενώ πολύ μεγαλύτερα, σε φυσικό μέγεθος, μανεκέν

αποτελούσαν είδωλα ή προεκτάσεις των ηθοποιών αφού φορούσαν τα ίδια ρούχα και είχαν ίδια πρόσωπα, τις ίδιες διαστάσεις με αυτούς. Υπήρχαν ακόμα μάσκες, - όπως οι μάσκες των αρουραίων - και διαφορετικών ειδών και μεγεθών κούκλες από τα ολόσωμα «μανεκέν» έως τις κούκλες, στυλ Barbie, αποκεφαλισμένες καθώς και θέατρο σκιών.

Με τον τρόπο αυτό τα όρια ανάμεσα σε αντικείμενα και ηθοποιούς καταργούνται. Μεταξύ των ηθοποιών και τις κούκλες δημιουργούνται δεσμοί σύνθετοι που οδηγούν σε πολλαπλά συμπεράσματα: στην πρώτη σκηνή του έργου, ενώ ακούγεται μαγνητοφωνημένο το κείμενο στα ισπανικά, ηθοποιοί μένουν ακίνητοι πλάι σε μανεκέν που, στη συνέχεια και χωρίς κανένα ιδιαίτερο ρόλο, θα μεταβληθούν σε σκουπίδια. Σύμφωνα με τον Veronese «αν και στερούνται οποιασδήποτε μορφής ψυχισμού, ενσαρκώνουν στιγμές όπου εμφανίζεται πιο ισχυρός ο ανθρώπινος πόνος. Μέσα από την ακινησία τους και την έλλειψη έκφρασης, οι μαριονέτες αυτές μας μεταδίδουν το μήνυμα του θανάτου και του κενού». Οι ηθοποιοί δεν θα μπορούσαν να αποδώσουν καλύτερα τον εξευτελισμό, ούτε με τρόπο τόσο άμεσο και αποτελεσματικό. Η παρουσία τους, συχνά, συνοδευόταν με προβολές φιλμ που λειτουργούσαν σαν *contre-point* με αποτέλεσμα να ενισχύουν τη δυναμική της μαριονέτας και να προσφέρουν στο κείμενο νέες ερμηνείες. Για παράδειγμα, στο *Maquina Hamlet*, πίσω από τις κούκλες προβάλλονταν επεισόδια από «τις μητέρες στην πλατεία Μαΐου του Μπουένος Άϊρες προσδίδοντας στο έργο σαφείς πολιτικές διαστάσεις.

Υπάρχει, ακόμα, ένα άνοιγμα σε νέες τεχνικές καθώς και νέες αισθητικές αναζητήσεις. Η ομάδα εμφανιζόταν σε μια μικρή οθόνη με το όνομά της γραμμένο πάνω. Επίσης, κατά τη διάρκεια του έργου προβάλλονταν αποσπάσματα του κειμένου του δεν είχαν όμως σχέση με τις σκηνές που παίζονταν ούτε και με το μαγνητοφωνημένο κείμενο που ακουγόταν. Παράλληλα, τα αντικείμενα που προβάλλονταν στην οθόνη εμφανίζονταν όλο και μικρότερα. Η προβολή κειμένου και εικόνων υπογράμμιζαν την ετερογένεια του έργου του Müller και το έκαναν ακόμα πιο εκκεντρικό. Επιπλέον, αυτό που ήταν ήδη ριζοσπαστικό στο κείμενο του Γερμανού συγγραφέα έφθανε στα άκρα με το *El Periferico*. Για την ομάδα, η σκηνοθεσία του έργου του Γερμανού συγγραφέα δεν ήταν μόνο μια πολιτική πράξη αλλά πάνω απ' όλα μια «απόφαση περιφερειακής αισθητικής». Στόχος τους ήταν να «σκηνοθετήσουν ένα κλασικό έργο κατά τρόπο περιφερειακό», όπως υποστηρίζουν. Σε μια από τις πιο θεαματικές σκηνές του έργου, ανέβαζαν δια της βίας στη σκηνή, ύστερα από ψεύτικη κλήρωση, μια κούκλα ανθρωπίνων διαστάσεων που καθόταν στα πρώτα καθίσματα της πλατείας. Στο πέτο του σακακιού της είχε ένα νούμερο, όμοιο με αυτό που είχε διανεμηθεί στους θεατές κατά την είσοδό τους στην αίθουσα, αναγγέλλοντάς τους ότι κατά τη διάρκεια της παράστασης θα υπάρξει κλήρωση. Όμως, στο καλάθι της κλήρωσης υπήρχε ένα μόνο νούμερο και έτσι έσυραν την κούκλα-θεατή πάνω στη σκηνή και τη «δολοφονούσαν με μια σφαίρα στο κεφάλι. Στη συνέχεια, την κρεμούσαν στον τοίχο και ένας ηθοποιός της πετούσε βελάκια, ενώ αμέσως μετά ζητούσαν από τους θεατές, αν ήθελαν και αυτοί να πετάξουν βελάκια στη μαριονέτα. Όπως αναφέρει ο Veronese δεν ήταν λίγοι αυτοί που δέχονταν, ενώ «κάποιοι το έκαναν με πραγματική χαρά». Εκτός από τις συνεχείς εκπλήξεις που προκαλούσαν με τους ιδιόρρυθμους χειρισμούς της κούκλας, την αποσπασματική και ενοχλητική μουσική που συνόδευε το έργο, οι σκηνές βίας - όπως ο βιασμός της κούκλας-Οφηλίας με ξίφος και η επίθεση

των ανδρών-αρουραίων – συνέβαλλαν στην ατμόσφαιρα τρόμου που επικρατούσε στο έργο.

Για το επόμενο έργο τους, το *Circo Negro* (1996), η ομάδα του El Periférico, υιοθέτησε τη δομή και τον ρυθμό μιας παράστασης τσίρκου στην οποία επικρατούσε το μαύρο χιούμορ. Το έργο αποτελείται από δέκα νούμερα διαφορετικού χαρακτήρα, όπως συμβαίνει στο τσίρκο, παρ' όλο που το θέμα τους παρέμεινε το ίδιο: ο θάνατος. Δύο ηθοποιοί και μια κούκλα ερχόταν σε συνεχή σύγκρουση σώμα με σώμα.

Την ίδια περιφερειακή αισθητική συναντάμε και στο *Zoodipous*, (1998) όπου ο μύθος του Οιδίποδα «συναντά» το έργο του Κάφκα. Και εδώ τα αντικείμενα αναλαμβάνουν να παίξουν τον ίδιο ανησυχητικό ρόλο. Στόχος της ομάδας ήταν να παρουσιάσουν έναν αρχαίο μύθο με «περιφερειακή» οπτική και μέσα από το πνεύμα του Κάφκα, όπως αναγνώστηκε από τους Deleuze Guattari οι οποίοι σε κεφάλαιο του έργου τους *Ο Κάφκα, για μια δευτερεύουσα λογοτεχνία*, συνδέουν τον Οιδίποδα με τον Κάφκα, εξ ου και η σύνθετη λέξη του τίτλου *Zoodipous*. Ο Κάφκα ήταν παρών, όπως ομολογεί ο Veronese, στα περισσότερα προηγούμενα θεάματά τους, χωρίς όμως να υπάρχουν συγκεκριμένες αναφορές. Στο *Zoodipous*, θέλησαν να παρουσιάσουν άμεσα το θέμα του «ζώδους», όπως υπάρχει στον Κάφκα, δηλαδή «τη δυνατότητά του ζώου να μην υπακούει σε νόμους και να εγκαταλείπει τη φυλή-οικογένεια». Με βάση τα πρόσωπα του Κάφκα και συγκεκριμένα της *Μεταμόρφωσης*, το ζώο γεννάται στον Οιδίποδα υπό μορφή ενστικτώδους επιθυμίας. Ο Οιδίποδας μετατρέπεται σε μύγα για να σκοτώσει τον πατέρα του και να κοιμηθεί με τη μητέρα του. Γι' αυτό χρησιμοποίησαν ζωντανά έντομα, θέλοντας να δοκιμάσουν τις αντιδράσεις του κοινού. Ο πειραματισμός τους πάνω στον μύθο βασιζόταν σε μια από τα βασικά ερωτηματικά τα οποία η ομάδα προσπαθούσε να λύσει επί σκηνής: πώς θα αντιδράσει το κοινό απέναντι σε ένα αντικείμενο του οποίου η χρήση έχει ριζικά ανατραπεί και έχει τεθεί εκτός της συνήθους χρήσής του ή που εκτίθεται βίαια στη σκηνή.» Έτσι, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης, η οποία διήρκεσε πάνω από ένα χρόνο, οι Periférico αποφάσισαν να πειραματιστούν σε νέες μεθόδους, και πιο συγκεκριμένα στη δυνατότητα να χειρίζονται ζωντανά όντα. Έτσι κατέληξαν στην απόφαση να παρουσιάσουν ένα ζωντανό κοτόπουλο που οι ηθοποιοί έσφαζαν, έψηναν και έτρωγαν στη σκηνή αλλά και προβάλλοντας εικόνες από έντομα που ενίσχυαν την αγωνία των θεατών, κάποιοι από τους οποίους εγκατέλειπαν την αίθουσα. Παράλληλα, παρουσίασαν τον ρόλο του Οιδίποδα, της Ιοκάστης και του Λαΐου με κούκλες που αποτελούσαν είδωλα των ηθοποιών που τις χειρίζονταν. Υπήρχαν, συγχρόνως, εικόνες μεγάλης βίας, όπως στη σκηνή όπου ένας ηθοποιός δέχεται την επίθεση ενός εντόμου, στα γεννητικά του όργανα, όταν αποφασίζει να κοιμηθεί, ενώ ακούγεται στο πιάνο ένα απόσπασμα από έργο του Schumann.

Όπως και στα προηγούμενα έργα, έτσι και στο *Zoodipous*, το Periférico χρησιμοποιεί μια μεγάλη ποικιλία μέσων και τεχνικών, δίδοντας προβάδισμα στην εικόνα, ενώ ο λόγος είναι περιορισμένος. Οι εικόνες που γεννώνται από ένα τέτοιο θέαμα δεν είναι ποτέ ξεκάθαρες καθώς βία και ερωτισμός συνδυάζονται. Το κείμενο που ακούγεται στο έργο - οι ηθοποιοί δεν μιλούν, αλλά ακούγονται οι φωνές τους off - ανήκουν στον Veronese. Προκειται για ένα συνδυασμό διαφορετικών κείμενων και διαφορετικών εποχών. Κάποια από αυτά προέρχονται από το έργο του Müller *Σχολιασμός του Οιδίποδα*, και

άλλα από τον Κάφκα, από τον Musil και τον Σοφοκλή. Αυτό που ενδιέφερε τον Veronese δεν ήταν να διηγηθεί ένα μύθο που ήταν γνωστός σε όλους αλλά να παρουσιάσει την «ουσία» του με εικόνες βίας και οξυδέρκειας.

Οι εικόνες βίας γίνονται ακόμα πιο έντονες στα επόμενα έργα της ομάδας. Στο *Monteverdi método bélico* (M.M.B.) που βασίζεται κυρίως σε μαδριγάλια του Monteverdi, ήταν η πρώτη φορά που η ομάδα αποφάσισε να προσεγγίσει όπερα και θα την παρουσιάζει με τον πλέον εικονοκλαστικό τρόπο. Υπερβολή, χάος, πρόκληση αποτελούσαν τα βασικά χαρακτηριστικά της. Ο ρόλος της κούκλας και των αντικειμένων αλλάζει, το ίδιο και οι διαστάσεις, ενώ ο αριθμός τους αυξάνεται γι' αυτό και χρειαζόταν μεγαλύτερος χώρος. Ο μεγάλος αριθμός αντικειμένων και ένα ανδρείκελο τεσσάρων μέτρων χρειάζονταν, επίσης, πολύ μεγάλη ακρίβεια χειρισμού. Στην όπερα αυτή, η τεχνολογία παίζει σημαίνοντα ρόλο. Ακόμα και τα αντικείμενα που εκτίθενται είναι τεχνολογικά σύνθετα.

Και σε αυτό το θέαμα, όπως και στα προηγούμενα, η σχέση αντικειμένου και υποκειμένου αποτελεί κεντρικό στοιχείο της αισθητικής και ιδεολογικής τοποθέτησης της ομάδας. Μια σχέση η οποία δεν αποτελεί απλό σκηνικό παιχνίδι για την ενίσχυση της θεατρικότητας αλλά βασίζεται, όπως είδαμε σε πολιτισμικές, φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές προθέσεις.

MATTHIAS LANGHOFF

Ο διεθνούς φήμης Γερμανός σκηνοθέτης Matthias Langhoff έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις μαριονέτες από την παιδική ηλικία του, αφού στο σπίτι του, στο ανατολικό Βερολίνο, διέθετε κουκλόσπιτο με το οποίο έδινε παραστάσεις. Επίσης, νεαρός, ο Langhoff παρακολούθησε παράσταση του διάσημου Ρώσου Obratzon που έκανε περιοδεία στην Ανατολική Γερμανία από τον οποίο, όπως ομολογεί, εντυπωσιάστηκε. Στο Βερολίνο, επίσης, όπως αφηγείται ο ίδιος, παρακολούθησε παράσταση του ιαπωνικού bunraku που τον γοήτευσε με τους λεπτούς χειρισμούς του και των συντονισμό των παιχτών με τη μαριονέτα. Λίγο αργότερα, θα παρακολουθήσει μια παράσταση, στην Αργεντινή, του θιάσου Periferico de Objetos σε ένα γκαράζ με το έργο *Hamlet-Machine* του Heiner Müller. Σε συνέντευξή του περιγράφει αυτή την παράσταση: «Τέσσερεις ή πέντε ηθοποιοί χειρίζονταν μικρές μαριονέτες και ανδρείκελα φυσικού μεγέθους που κάθιζαν ή σήκωναν. Οι ίδιοι έπαιζαν, αλλά είχαν προ-εγγράψει το κείμενο που ακουγόταν από μαγνητοταινία. (...) Αυτό που με συγκίνησε ιδιαίτερα ήταν ορισμένες προσπάθειες να «μαριονετίσουν» το παίξιμο του ηθοποιού επιβάλλοντας του ψυχρότητα.» Δεν υπάρχει αμφιβολία, τέλος, ότι η αγάπη του για τη μαριονέτα και για τη συχνή χρήση στο θέατρό του ανδρικών οφείλεται τόσο στο έργο του Kleist όσο και στις προσπάθειες του να απομακρυνθεί από μια ρεαλιστική «μίμηση» του κόσμου μας.

Ο Langhoff ξεκίνησε την καριέρα του σαν σκηνοθέτης στο Berliner Ensemble. Από πολύ ενωρίς, συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη Manfred Karge, μια συνεργασία μοναδική στα θεατρικά χρονικά αφού από κοινού σκηνοθέτησαν ένα σημαντικό αριθμό παραστάσεων τις οποίες παρουσίασαν σε μεγάλες πόλεις της Ευρώπης και ιδιότερα στη Γαλλία, στη Γερμανία και την Ελβετία.

Οι πειραματισμοί του Langhoff σε διαφορετικές μορφές έκφρασης, φωτισμούς, τεχνικές και η πρωτότυπη προσέγγιση κλασικών έργων, όπως ο *Οιδίποδας*, *Βασιλιάς Ληρ*, *Μάκβεθ*, *Βώυτσεκ*, *Δούκισσα του Μάλφι*, *Τρεις Αδελφές*, αλλά και έργων του Brecht και του Heine Müller - των οποίων αποτελεί βασικό εκφραστή της ιδεολογίας τους στη Γερμανία - τον έφεραν στην κορυφή της σκηνοθετικής πρωτοπορίας.

Χαρακτηριστικό της προετοιμασίας των παραστάσεων του Langhoff είναι ότι δημιουργεί μικρά ομοιώματα από γύψο που τοποθετεί σε μακέτες του χώρου της σκηνής, μελετώντας την παρουσία και τη λειτουργία τους στο περιβάλλον της παράστασης. Θα πρέπει να αναφέρουμε εδώ, ότι και ο Langhoff προέρχεται από τον χώρο των εικαστικών τεχνών και ιδιαίτερα από τη γλυπτική γι' αυτό επιτυγχάνει να δημιουργεί εικόνες που δημιουργούν αίσθηση: γοητεύουν, υποβάλλουν αλλά και σοκάρουν.

Σε ένα από τα πρώτα έργα που σκηνοθέτησε στο Βερολίνο, στο Βώυτσεκ του Büchner, ύστερα από προσωπική ανάγνωση των χειρογράφων του συγγραφέα, έδωσε για το πρόσωπο του παιδιού της Μαρίας μίαν εντελώς δική του οπτική. Σε αντίθεση με παραστάσεις άλλων σκηνοθετών, οι οποίοι παρουσίαζαν το παιδί υπό μορφή κούκλας ή ακόμα και το αγνοούσαν, ο Langhoff επέλεξε ένα εννιάχρονο αγόρι για τον ρόλο και του φόρεσε «ένα κεφάλι- μάσκα» δυσανάλογα μεγάλο με το σώμα του, με αποτέλεσμα να δίνει την εικόνα υδροκεφάλου. Καθώς δεν διέθετε αυτονομία κινήσεων, αφού άλλοτε οι γονείς του το κρατούσαν στην αγκαλιά τους ή το έσερναν στο καρότσι του και άλλοτε ήταν καθισμένο σε μια γωνιά της σκηνής απ' όπου παρακολουθούσε βωβό όσα συνέβαιναν, έδινε την εικόνα μιας τεράστιας μαριονέτας.

Στα επόμενα έργα του, ο Langhoff θα χρησιμοποιήσει ανδρείκελα φυσικού μεγέθους για να αντικαταστήσει ηθοποιούς, τραυματισμένους ή πεθαμένους, και για να παραστήσει ακρωτηριασμένα μέλη. Σε ένα από τα πρώτα έργα του, στο θέατρο της Villeurbanne στη Lyon, στον *Πρίγκιπα του Αμβούργου* του Kleist, το 1984, δημιούργησε γύψινα ομοιώματα των κεφαλιών των ηθοποιών της ομάδας του Roger Planchon ιδρυτή και σκηνοθέτη του Θεάτρου της Villeurbanne. Αυτό του έδωσε τη δυνατότητα να αντικαταστήσει κατά τη διάρκεια της παράστασης τραυματισμένους και ακρωτηριασμένους ηθοποιούς με ομοιώματά τους.

Το ίδιο αποτέλεσμα επέτυχε και το 1990, στην παράσταση του *Μάκμπεθ*. Από την αρχή της παράστασης, υπήρχαν σκορπισμένα πάνω στη σκηνή ανδρείκελα, ντυμένα με στρατιωτικές στολές, που αντικαθιστούσαν τους νεκρούς στρατιώτες από τη σύγκρουση του στρατού του Μπάνκο με τον στρατό του Μάκμπεθ. Για να αποδοθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια η εικόνα της καταστροφής, ένας βαριά τραυματισμένος στρατιώτης σηκωνόταν ανάμεσα από τα πτώματα που κείτονταν στη σκηνή, για να αφηγηθεί στον Ντάνκαν τη διεξαγωγή της μάχης. Σε μια άλλη σκηνή, τρία από τα ανδρείκελα της μάχης βρίσκονταν καθισμένα δίπλα στο καζάνι των μαγισσών, χωρίς να δικαιολογείται η παρουσία τους από κείμενο. Βέβαια, στα έργα του Langhoff τίποτε δεν είναι τυχαίο ή αδικαιολόγητο, αφού τα τρία ανδρείκελα τού επέτρεπαν να αποδώσει με μεγαλύτερη ζωντάνια ένα τοπίο όπου βασιλεύει ο θάνατος. Αλλά και από το δεύτερο μέρος της παράστασης και μετά, το σώμα ενός άνδρα - του οποίου η ταυτότητα παρέμενε άγνωστη - με τα χέρια δεμένα πίσω και το κεφάλι σκεπασμένο με κουκούλα αιωρόνταν, αδικαιολόγητα, από μια κρεμάλα. Το πτώμα αυτό ήταν παρόν κατά τη διάρκεια όλης της σκηνής,

γεγονός που επέτρεπε στον Langhoff, εκτός από ένα εντυπωσιακό εφφέ, να μεταμορφώσει το μανεκέν-πτώμα σε μάρτυρα όλων όσων συνέβαιναν. Ήταν παρόν, για παράδειγμα, πάνω από το κεφάλι σχεδόν του Μάκβεθ όταν έπαιζε σκάκι, ενώ παραβρισκόταν και στη σκηνή του θανάτου της Λαϊδή Μάκνταφ. Η αινιγματική παρουσία του μανεκέν μέσα στο ομιχλώδες τοπίο ενισχυόταν από την παρουσία οστών που ήταν σκορπισμένα στο προσκήνιο και προκαλούσαν στους θεατές ερωτηματικά και ανησυχία.

Στη *Δούκισσα του Μάλφι* του John Webster, ο Γερμανός σκηνοθέτης δημιούργησε ένα θέαμα που προκαλούσε συνεχώς εκπλήξεις αλλά και φρίκη, σκηνές που πρόβαλλαν με τον καλύτερο τρόπο την ατμόσφαιρα που επικρατεί στο έργο του Άγγλου συγγραφέα. Στη σκηνή του θεάτρου είχε τοποθετήσει ανδρείκελα ακρωτηριασμένα ή κακοποιημένα, διάφορα κομμένα μέλη και οστά. Τα περισσότερα από αυτά προέρχονταν από προηγούμενα έργα του. Όπως αναφέρει η Odette Aslan, για το έργο αυτό: «τα στρατιωτικά ανδρείκελα του Langhoff έχουν ήδη συμμετάσχει σε πέντε πολέμους: ανήκουν στον στρατό του *Πρίγκιπα του Αμβούργου*, στον *Βασιλιά Ληρ*, στον *Μάκβεθ* και στη *Δούκισσα του Μάλφι*.»

Το έργο αυτό του ελισαβετιανού συγγραφέα συνοδευόταν από πολύ δυνατές εικόνες που οφείλονταν στις σκηνοθετικές ικανότητες του Langhoff. Ένα από τα γύψινα κεφάλια των ανδρικών πτώματων ήταν εμπνευσμένο από πίνακα του Caracciolo με τίτλο: *Ο Άγιος Γεώργιος που σκοτώνει τον δράκο*. Ο Δούκας Φερδινάνδο ανέσυρε από τα μνήματα πτώματα και σκελετούς που καθώς περπατούσε έσερνε πίσω του, πάνω στη σκηνή, ενώ ο Ντέλιο, ο αρχαιολόγος, τα μάζευε, στη συνέχεια, και τα εξέταζε. Ο Φερδινάνδο θέλοντας μάλιστα, να τρομοκρατήσει την αδελφή του και να την κάνει να τρελαθεί, έπρεπε να της παρουσιάσει ένα παγωμένο μπράτσο και να της δείξει ένα κέρινο ομοίωμα, που εκείνη εκλάμβανε ως το σώμα του άνδρα της, του Αντόνιο, που οι φήμες ήθελαν να έχει πεθάνει από απαγχονισμό. Ο Langhoff κρέμασε ένα χέρι μέσα στο σκοτάδι και, την κατάλληλη στιγμή, όταν περνούσε η Δούκισσα δίπλα του, το φώτισε στρέφοντας τα φώτα ενός προβολέα πάνω του. Κατά τη διάρκεια των δοκιμών, είχαν σκεφθεί να παρουσιάσουν τον απαγχονισμένο άνδρα με ανδρείκελο, όμως στην παράσταση του έργου τον ρόλο έπαιξε ο ηθοποιός και μόνο το ματωμένο μπράτσο ήταν ομοίωμα.

Ανάλογες σκηνές με ομοιώματα επιχείρησε και στον *Χορό του Θανάτου*, το 1996, όπου πάνω στη σκηνή ήταν σκορπισμένα μέλη των αδελφών της πρωταγωνίστριας που ο άνδρας της είχε κατασπαράξει και των φυλακισμένων του κάστρου που είχαν εκτελεστεί προς παραδειγματισμό. Στον *Οιδίποδά του*, τα ομοιώματα αναπαριστούσαν ετοιμοθάνατους από την επιδημία πανούκλας στη Θήβα που οι νοσοκόμοι μετέφεραν πάνω σε φορεία, Στο ίδιο έργο, το σώμα - ομοίωμα της Ιοκάστης που αυτοκτονεί εμφανίζεται να αιωρείται πάνω στη σκηνή.

Ο Langhoff δεν διστάζει να παρουσιάσει στα έργα του σκηνές φρίκης που μαρτυρούν την κτηνωδία που επικρατεί στην ανθρώπινη κοινωνία. Σε αυτό συμβάλλουν αναμφισβήτητα τα μανεκέν του, όπως αναφέρει σε συνέντευξή του. Τα μανεκέν του δίνουν, επίσης, στον Langhoff τη δυνατότητα να αναπαριστά σκηνές πλήθους ή εξαιρετικά επικίνδυνες σκηνές που οι ηθοποιοί του δεν θα ήταν ποτέ σε θέση να εκτελέσουν. Στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, το 1978, το Κράτος και η Βία που συνόδευαν τον Δία, πετούσαν από τον ουρανό ένα δέμα που ο Ήφαιστος δεχόταν στη γη και από το οποίο έβγαινε ο Προμηθέας. Στην πραγματικότητα, ο ηθοποιός που υποδύονταν τον

Προμηθέα βρισκόταν κρυμμένος σε σκοτεινό σημείο της σκηνής και εμφανιζόταν την κατάλληλη στιγμή στη θέση του ομοιώματός του που βρισκόταν στο δέμα. Με τη βοήθεια των ομοιωμάτων του, ο Langhoff είχε τη δυνατότητα να παρουσιάσει παραμορφωμένα από τραυματισμούς πρόσωπα, υπερβολικές εικόνες, αποτρόπαιες ή βίαιες σκηνές, όπως στο έργο του που Heiner Müller *Herzstück* (*Κομμάτι Καρδιάς*, 1981), όπου ένας χειρουργός αποσπούσε την καρδιά ενός βιολονίστα. Στο *Mission* (*Αποστολή*) του Heiner Müller, «ανδρείκελα» αναλάμβαναν να παίξουν τον ρόλο ερωτικής κούκλας πάνω από την οποία οι ηθοποιοί παρήλαυναν. Στόχος του Langhoff ήταν να δημιουργήσει έναν κόσμο όπου βασίλευε η αμφιβολία, η ασάφεια, η αμφισημία. Σε μια σκηνή του έργου, τέλος, η αντιπαράθεση Ροβεσπιέρου και Δαντόν εμφανιζόταν σαν ματς ποδόσφαιρου, όπου μεγάλα κεφάλια χρησίμευαν σαν μπάλες.

Σε άλλα έργα του, τα μανεκέν του χρησίμευσαν για να ενισχύσουν τη θεατρική ψευδαίσθηση, όπως στο *Εάν από εκεί, τόσο μακριά...* ένα έργο που προερχόταν από κείμενα του Garcia Lorca, του O' Neil και του Beckett και που αναφέρονταν στη μοναξιά και το υπαρξιακό δίλημμα. Στην πέμπτη σειρά της πλατείας, ένας ψεύτικος θεατής ήταν καθισμένος ανάμεσα στους άλλους θεατές κάθε βράδυ. Ήταν ψηλός και λεπτός, ντυμένος με μαύρο κουστούμι. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του και ο σωματότυπός του βασιζόνταν στον σκηνοθέτη. Στο ίδιο έργο, κατά τη διάρκεια της πρόβας, ο ηθοποιός Gérard Desarthe αντικαταστάθηκε από ομοίωμα που οι τρεις συμπρωταγωνίστριές του είχαν την άνεση να κακομεταχειρίζονται και να κακοποιούν όσο ήθελαν, κάτι που θα ήταν αδύνατον να γίνει στο σώμα του ηθοποιού. Τελικά, όμως, η ιδέα αυτή εγκαταλείφθηκε και την ημέρα της παράστασης κάποιος ηθοποιός αντικατέστησε το μανεκέν και έπαιξε ο ίδιος τον ρόλο.

Στις *Τρεις Αδελφές* του Τσέχωφ, το παιδί του Αντρέι και της Νατάσσα που σύμφωνα με τον σκηνοθέτη ήταν καθυστερημένο γιατί δεν μπορούσε να περπατήσει και βρισκόταν ακόμα σε καρτσάκι, ο Langhoff δημιούργησε ένα ομοίωμα χλωμό που στην τελευταία πράξη κινούσε μια σημαία. Αυτό το χλωμό παιδί που κινούσε μηχανικά τη σημαία του, συμβόλιζε τη νέα Ρωσία της οποίας το μέλλον ήταν αβέβαιο.

Τέλος, στη σκηνοθεσία του *Δον Τζιοβάνι* του Μότσαρτ στη Γενεύη, ο Langhoff θέλησε να παραστήσει την τιμωρία του βλάσφημου ήρωα, τριχοτομώντας το πρόσωπο του Κυβερνήτη. Δημιούργησε, κατ'αρχάς, ένα ρομπότ-κεφάλι που βρισκόταν πάνω σε σιδερένιο σωλήνα ο οποίος στηριζόταν σε τρεις ρόδες. Το κεφάλι ήταν αποσκελετωμένο, το χρώμα του κέρινο και διέθετε ένα μόνο χέρι που κινούσαν με τηλεχειριστήριο. Παράλληλα, πίσω από τα κάγκελα του νεκροταφείου, μέσα σε διάφανο γυάλινο φέρετρο που βρισκόταν πάνω σε βάθρο, διακρίνονταν τα πόδια ενός σώματος που φορούσε πιτζάμα. Γύρω του ήταν τοποθετημένα κεριά, ενώ δεξιά και αριστερά υπήρχαν δύο αγάλματα που παρίσταναν αγγέλους, όπως συμβαίνει συχνά σε νεκροταφεία. Στη συνέχεια, οι θεατές ανακάλυπταν έκπληκτοι, ότι οι δυο αυτές κατασκευές – το ρομπότ και το μισό σώμα του φερέτρου – αντιπροσώπευαν το πάνω και το κάτω μέρος του σώματος του Κυβερνήτη, ενώ η φωνή του προερχόταν από έναν τραγουδιστή που φορούσε μάσκα οξυγονοκολλητή και βρισκόταν πάνω σε μια γέφυρα. Ο τραγουδιστής, που η φωνή του έμοιαζε να προέρχεται από τα βάθη της γης, χειριζόταν, επίσης, τα χέρια, το κεφάλι, το σαγόνι του ρομπότ καθώς και τις ρόδες που το

κινούσαν, ενώ από τα μάτια του εξέπεμπε ακτίνες λέιζερ που τύφλωναν τον Δον Τζιοβάνι και τον έκαναν να μη μπορεί να τα αντέξει.

Αυτή η μηχανή απομυθοποιούσε τη θρησκευτική χροιά του έργου και την τιμωρία του βλάσφημου από μια θεία δύναμη. Ο Δον Τζιοβάνι πλησίαζε το ρομπότ και έβαζε τα χέρια του πάνω του αλλά όταν προσπαθούσε να τα τραβήξει ένα κόκκινο λάστιχο τον συνέδεε με το χέρι του ρομπότ και δεν του επέτρεπε να φύγει. Έτσι, καθώς υποχωρούσε προς τα παρασκήνια, το ρομπότ του Κυβερνήτη παρέσυρε μαζί του τον βλάσφημο Δον Τζιοβάνι. Ο Λεπορέλλο θέλοντας να σώσει τον κύριό του αγωνιζόταν να τον αποσπάσει αλλά το Ρομπότ ήταν πολύ πιο δυνατό και έτσι ο Δον Ζουάν χανόταν μέσα σε καπνούς καθώς βυθιζόταν κάτω από τη γέφυρα. Η συνέχεια ήταν ακόμα πιο εντυπωσιακή, αφού το ρομπότ του Κυβερνήτη επανεμφανιζόταν μέσα σε καπνούς πάνω από τη σκηνή. Με το τέλος αυτό, ο Langhoff έδειχνε ακόμη μια φορά την αντίθεσή του σε ένα μεταφυσικό τέλος του έργου του Μότσαρτ.

ROBERT LEPAGE (1960-)

Ο κόσμος της μαριονέτας άσκησε μεγάλη γοητεία στον διάσημο Καναδό σκηνοθέτη Robert Lepage από την αρχή της καριέρας του. Δύο χρόνια μόλις μετά την αποφοίτησή του από το Conservatoire d' Art Dramatique του Québec, συνεργάστηκε με τον θίασο Μαριονέτες του Μεγάλου Θεάτρου της πόλης του Québec. Έτσι, από το 1980 έως και το 1985 θα σκηνοθετήσει τέσσερα έργα για μαριονέτες και θα αποκτήσει μια εμπειρία που θα χρησιμοποιήσει αργότερα και στις σκηνοθεσίες των επόμενων έργων του, όπου συχνά πρωταγωνιστούν κάθε είδους άψυχα αντικείμενα ή ηθοποιοί-μαριονέτες.

Όπως και πολλοί άλλοι Αμερικανοί και Ευρωπαίοι σκηνοθέτες, ο Robert Lepage θα δείξει μεγάλο ενδιαφέρον για τις φιγούρες σκιών της Ινδονησίας, τις wayang kulit και τις μαριονέτες bunraku της Ιαπωνίας. Ήδη από το 1980, στο *Oomeraghi ooh!*, χρησιμοποιεί μαριονέτες που κινούσαν χειριστές, ορατοί στο κοινό, άλλοτε με νήματα και άλλοτε με χειρολαβές τοποθετημένες στο πίσω μέρος της κεφαλής. Αργότερα, την ίδια τεχνική θα χρησιμοποιήσει στην παράστασή του, το 1983, στο *A vol d'oïseau*, ένα θέαμα για μαριονέτες. Επίσης, η επίδραση της τέχνης της μαριονέτας είναι εμφανής και στον χειρισμό των ηθοποιών του, όπως στον χειρισμό των αντικειμένων τα οποία στα χέρια των ηθοποιών απομακρύνονται από τη συμβατική χρήση τους και αποκτούν μεταφορικές σημασίες. Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι στις περισσότερες παραστάσεις του μεγάλα πανώ τα οποία διαθέτουν πολλαπλά ανοίγματα, όπως του κουκλοθέατρου, του επιτρέπουν με τις κατάλληλες κινήσεις και φωτισμό να εκμεταλλεύεται τον χώρο προς όλες τις κατευθύνσεις και να απομονώνει τις σκηνές που παίζονται. Αυτή η διαμερισματοποίηση της σκηνής, που προέρχεται από το κινηματογραφικό montage, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι λειτουργεί και σαν κλασικό κουκλοθέατρο.

Στον *Κοριολάνο* του Shakespeare (1992), ο Lepage δημιούργησε ένα πλαίσιο πάνω στη σκηνή, πίσω από το οποίο παιζόταν το έργο. Το άνοιγμα αυτό παρέπεμπε σε κουκλοθέατρο. Στην αρχή, ενώ δυο γυναίκες κεντούσαν μια ταπισερί, εμφανιζόταν ένας υπηρέτης που κρατούσε στα χέρια του μια μαριονέτα. Αντίθετα με τη μαριονέτα, της οποίας το σώμα φαινόταν ολόκληρο, οι θεατές έβλεπαν μόνο τα πόδια του ηθοποιού σαν να προοριζόταν το

πλαίσιο αυτό όχι για τον ηθοποιό αλλά για τη μαριονέτα. Επίσης, η μάχη της πρώτης πράξης παιζόταν από μαριονέτες με νήματα, με έντονα, χονδροειδή χαρακτηριστικά σκαλισμένα σε ξύλο. Οι ηθοποιοί παραχωρούσαν τη θέση τους στις μαριονέτες και επέτρεπαν χωρίς αλλαγές σκηνικών και χωρίς προβλήματα ρεαλιστικής απεικόνισης χώρου ή κουστουμιών, να αναπαραστήσουν μια μάχη. Εκτός από το αισθητικό αποτέλεσμα που αναμφισβήτητα αναζητούσε, η εμφάνιση μαριονετών σε αυτό το σημείο του έργου, έκρυβε και μια βαθύτερη ιδεολογική τοποθέτηση του Lepage αφού έμοιαζε να γελοιοποιεί τον πόλεμο και τους «γενναίους» πολεμιστές του. Όσον αφορά τους χειριστές μαριονέτας, των οποίων, η ταυτοποίηση γίνεται μόνο μέσα από τα ρούχα, αφού δεν βλέπουμε παρά μόνο το κάτω μέρος του σώματός τους, παρέπεμπαν σε είδωλα των μαριονετών με τα κουστούμια εποχής και μπότες που φορούσαν. Η σχέση χειριστή-χειριζόμενου γίνεται πολύ πιο σύνθετη και σημαίνουσα στη συνέχεια, αφού οι ηθοποιοί δεν αρκούνται στο να χειρίζονται τις μαριονέτες αλλά συμμετέχουν και στην παράσταση. Ανάμεσα σε ηθοποιούς και μαριονέτες τα όρια παραβιάζονται συνεχώς και οι ρόλοι τους ανταλλάσσονται, διευρύνοντας τόσο τις δυνατότητες των ηθοποιών όσο και της μαριονέτας. Σε μια σκηνή του έργου, ένας ηθοποιός, ο Marcius, του οποίου δεν φαίνονταν παρά μόνο οι γάμπες, ενώ χειρίζεται μια μαριονέτα, της απευθύνει τον λόγο, την παίρνει στην αγκαλιά του και την βγάζει από το πλαίσιο πίσω από το οποίο βρίσκονταν και μετά γονατίζει μπροστά της. Ξαφνικά, όμως, ένας άλλος ηθοποιός αντικαθιστά τη μαριονέτα και, στη συνέχεια, γονατίζει. Η ανταλλαγές ρόλων αποτελούν για τον Lepage μέρος ενός πειραματισμού που διευρύνει τη δύναμη γοητείας τόσο των ηθοποιών όσο και της μαριονέτας. Σε μια άλλη σκηνή του έργου η «μαριονετοποίηση» των ηθοποιών είναι εμφανής αφού δύο από τα πρόσωπα του έργου αιωρούνται σαν να τα συγκρατούν νήματα, όπως συμβαίνει και σε πολλά άλλα έργα του Καναδού σκηνοθέτη. Στο *Βελόνες και Όπιο (Aiguilles et Opium, 1991)*, ο Lepage αιωρείται πάνω στη σκηνή, αφού πήρε ειδικά μαθήματα για να είναι ικανός να κάνει πιρουέτες ή να σταθεροποιείται στο κενό. Το ίδιο συμβαίνει και στο *Apasionada (2001)*, ένα έργο που αναφέρεται στην ιστορία της Frida Kahlo και στον θεαλωδή δεσμό της με τον Diego Rivera. Σε μια σκηνή, η Kahlo, θέλοντας να ξεφύγει από το αναπηρικό κρεβάτι, αναρωτιέται «γιατί τα πόδια, αφού έχω φτερά για να πετάξω;», και ενώ βρίσκεται στο χειρουργικό κρεβάτι, ένας γάντζος κατεβαίνει από τη σκηνή, συνδέεται στην πλάτη της και παρακολουθούμε την Kahlo να πετά στον αέρα σαν κούκλα, αποδεσμευμένη από την αναπηρία που την κρατούσε φυλακισμένη.

Ακόμα πιο σύνθετη είναι η χρήση της μαριονέτας στο έργο *Τα οκτώ παρακλάδια του ποταμού Ότα. (1994)*. Στη σκηνή υπήρχε η ξύλινη πρόσοψη ενός γαπωνέζικου σπιτιού, που δεν αποτελούσε ένα απλό σκηνικό αλλά χρησίμευε σαν μικρό θέατρο μαριονέτας που λειτουργούσε αυτόνομα καθώς διέθετε τη δική του αυλαία, το δικό του σκηνικό, τους δικούς του φωτισμούς. Επιπλέον, στην αρχή της τέταρτης πράξης, ένας ηθοποιός διηγείται έναν κινέζικο μύθο με πρωταγωνιστή έναν Κινέζο Αυτοκράτορα, του οποίου βλέπουμε το κρεβάτι με τις κουρτίνες και μια καρέκλα μεταφοράς, όπου βλέπουμε να εμφανίζονται τα πρόσωπα του μύθου σε μαριονέτες, ένας εκκιβωτισμός που παραπέμπει σε θέατρο εν θεάτρω. Ο Lepage δημιούργησε ανάμεσα στον κινέζικο μύθο και στο έργο σύνθετους δεσμούς, αφού ο μύθος αναφερόταν στην προσπάθεια ανακάλυψης ενός αφροδισιακού η οποία

τελικά καταλήγει στην ανακάλυψη της πυρίτιδας ενώ το έργο αναφέρεται σε ιστορία επιζώντων της Χιροσίμα μετά την έκρηξη της ατομικής βόμβας. Εκτός από τον θεματικό δεσμό, υπήρχε και ένας άλλος αισθητικός, αφού οι μαριονέτες που χρησιμοποιήθηκαν στο έργο, τμήμα του οποίου διαδραματιζόταν στην Οζάκα, ήταν τύπου bunraku, ένα είδος ιδιαίτερα γνωστό σε αυτή την πόλη. Για τον χειρισμό της κούκλας, υπήρχε ένας χειριστής ντυμένος στα μαύρα που κρατούσε το σώμα και ένας άλλος που κινούσε τα χέρια και τα πόδια της. Επιπλέον, μπροστά στο κουκλοθέατρο υπήρχε ο αφηγητής που και αυτός θύμιζε τους joguri, τους αφηγητές του γιαπωνέζικου θεάτρου. Όμως οι κούκλες αν και έμοιαζαν σε μέγεθος με τις bunraku δεν διέθεταν ούτε την κομψότητα ούτε τον ρεαλισμό τους. Τα πρόσωπά τους ήταν μεγαλύτερα και τα χαρακτηριστικά τους μόλις διαγράφονταν. Αντίθετα, επίσης, με τις μαριονέτες bunraku των οποίων το σώμα είναι ένα είδος ξύλινης κρεμάστρας πάνω στο οποίο στηρίζονται τα ρούχα τους, στο έργο του Lepage όταν οι χειριστές ξέντυναν τις κούκλες εμφανίζονταν τα σώματά τους. Ο Αυτοκράτορας, μάλιστα, διέθετε πέος, ενώ το σώμα της κοπέλας ήταν εφηβικό. Ούτε όμως και τα κουστούμια ήταν βασισμένα στην Ιαπωνική ενδυματολογική παράδοση του bunraku αν και βρίσκονταν κάτω από την επίδραση της Ανατολής. Και σε αυτό τη σκηνή τα όρια χειριστή – χειριζόμενου είναι ρευστά αφού οι ηθοποιοί σερβίρονταν από μαριονέτες-υπηρέτες που έμοιαζαν να αυτονομούνται και να υπηρετούν τους ηθοποιούς. Επίσης, στο κρεβάτι του Αυτοκράτορα βλέπουμε να ξαπλώνει ηθοποιός και μάλιστα να έχει την ίδια συμπεριφορά με αυτή που είχε ο Αυτοκράτορας-κούκλα με τις παλλακίδες του. Τέλος, στο ίδιο έργο, ο Lepage χρησιμοποιεί πολύ ενδιαφέρουσες σκιές πάνω σε οθόνη που θυμίζουν το ινδονησιακό wayang kulit. Χάρη στη μετακίνηση της πηγής του φωτός δημιουργείται μια συνεχής αυξομείωση των διαστάσεων της φιγούρας.

Στο *Elseneur*, που βασίζεται στο έργο του Shakespeare, στον *Hamlet*, έχουμε σημαντικούς υπαινιγμούς στις τεχνικές της μαριονέτας. Το έργο είναι ένα one man show και όλοι οι ρόλοι παίχτηκαν, σε πολλές παραστάσεις, από τον Lepage. Στη σκηνή, είχε τοποθετηθεί ένα τεράστιο πανώ που διέθετε μια σειρά από ανοίγματα, τα οποία κατά τη διάρκεια της παράστασης λειτουργούσαν σαν παράθυρα, πόρτες, καταπακτές ή ακόμα και σαν πλαίσιο κουκλοθέατρου. Σε μια από τις παραλλαγές της παράστασης, η σκηνή της *Ποντικοπαγίδας* παιζόταν με αντικείμενα αντί για ηθοποιούς. Τον ρόλο του μαριονετίστα είχε αναλάβει να παίξει ο ίδιος ο Hamlet με μουσικά όργανα που καθένα από αυτά απέδιδαν σχηματικά το πρόσωπο στο οποίο αναφερόταν. Βασιλιάς ήταν ένα ξύλινο λαούτο, Βασίλισσα, το μακρόστενο φλάουτο, ενώ ο αδελφός του βασιλιά ο δολοπλόκος Κλαύδιος ήταν το κόρνο, ένα όργανο με πολύπλοκη μορφή. Όπως υποδεικνύει ο Ludovic Fouquet, μελετητής του έργου του Lepage, το σχήμα αυτού του οργάνου θυμίζει τον ακουστικό πόρο, μέσα στο οποίο έριξαν το δηλητήριο και δολοφόνησαν τον Βασιλιά. Η σκηνή αυτή, σε άλλες παραστάσεις, παίχθηκε από τον Hamlet με δύο στέμματα, ένα του Βασιλιά και ένα της Βασίλισσας με τις ανάλογες αλλαγές της φωνής και θέσης.

Η μαριονοποίηση των αντικειμένων και οι αναφορές στην αισθητική της μαριονέτας και του θεάτρου σκιών θα αποτελέσουν δυο από τις βασικές συνιστάμενες του θεάτρου του Lepage και σε επόμενα έργα του. Στη *Γεωμετρία των Θαυμάτων*, έργο που αναφέρεται στις εφευρέσεις του Αμερικανού αρχιτέκτονα και φιλοσόφου Frank Lloyd Wright και την επίδραση

που είχε πάνω του ο Ρωσικής καταγωγής στοχαστής Gurdjieff, σε μια σκηνή του έργου, ο Gurdjieff διδάσκει τον χορό των «αυτομάτων» στους μαθητές του, με κινήσεις που δεν διαφέρουν από αυτές της μαριονέτας. Στο ίδιο έργο, ο Lepage εισάγει αντικείμενα σε μικρογραφίες όπως τον βιομήχανο Jonson ο οποίος κινεί ένα αυτοκίνητο σαν μαριονέτα και μπαίνει σε ένα σπίτι μινιατούρα που διαθέτει φωτισμό, σκηνικά και αυλαία σαν τα κουκλόσπιτα. Με τα χέρια και τη φωνή του παίζει, επίσης, με αντικείμενα-ζώα δίνοντάς τους κίνηση και ζωή.

Ο Lepage καταφεύγει σε όλα τα μέσα που θα μπορούσαν να προσφέρουν στα έργα του ποίηση. Σε αυτό συμβάλλει, αναμφίβολα, η παρουσία της κούκλας και οι φιγούρες σκιών που χρησιμοποιεί. Αποτελούν μοναδικά εργαλεία για τη δημιουργία ονειρικών εικόνων που οφείλονται στην ευρηματικότητα και τη φαντασία του. Η μαριονέτα, όπως συμβαίνει σε πολλούς σύγχρονους καλλιτέχνες, όχι μόνο του επιτρέπει να λύσει πολλά τεχνικά προβλήματα, αλλά του δίνει και τη δυνατότητα να εμπλουτίσει με πολλαπλούς συμβολισμούς τις σχέσεις χειριστή και χειριζόμενου, ηθοποιού και μαριονέτας. Επιπλέον, ο ηθοποιός του γίνεται συνδημιουργός, αφού του δίδεται η ευκαιρία να χειριστεί άψυχα όντα και να τους δώσει ζωή.

Θα πρέπει να προσθέσουμε ακόμα, ότι και τα αντικείμενα στα έργα του Lepage παίζουν ιδιαίτερο ρόλο, παρά τη σπανιότητά τους: άλλοτε λειτουργούν σαν συνεκδοχή και άλλοτε σαν μεταφορές. Γίνονται φορείς των της φαντασίας του Καναδού σκηνοθέτη, αφού μια απλή καρέκλα στο *Τριλογία των Δράκων* γίνεται σύμβολο του εμπορίου, ενώ στο *Apasionada* το κρεβάτι της Frida Kahlo, ανάλογα με τη θέση του γίνεται τοίχος σπιτιού, τραπέζι, γραφείο, ράφι. Συγχρόνως, αποτελούν σημαντική πηγή έμπνευσης, μέσα από την οποία προβάλλονται οι ιδέες και οι ανησυχίες του.

Δεν πρέπει να αγνοούμε, επίσης, ότι τα περισσότερα έργα του Lepage είναι one man show όπου έχει τη δυνατότητα να αποδείξει το εξαιρετικό ταλέντο του να χειρίζεται αντικείμενα. Ένα από αυτά θα είναι και το *Projet Andersen*, (2005) όπου μια κούκλα χωρίς κεφάλι - όπως αυτή που χρησιμοποιούν στα ατελιέ μόδας - ντυμένη με ρούχα εποχής, μεταμορφώνεται σε ερωτική σύντροφο του Robert Lepage. Εμφανίζεται από τα παρασκήνια, με ρούχα εποχής και κινείται μόνη της. Ο Lepage της συμπεριφέρεται σαν σε ζωντανό πρόσωπο, τη γδύνει, αφαιρώντας σταδιακά τα ρούχα της με ερωτικό πόθο. Ακόμα και γυμνό, το ακέφαλο μανεκέν μοιάζει να έχει ζωή και να αποπνέει ερωτισμό.

Στα έργα του Lepage, ο ρόλος των αντικειμένων επανακαθορίζεται με βάση τη θέση τους μέσα στο μινιμαλιστικό, συχνά, σκηνικό που εντάσσονται. Το αεροπλάνο τα σπίτια, η καρέκλα του ψυχαναλυτή, τα βιβλία χρησιμοποιούνται όπως τα χρηστικά αντικείμενα στα Ready made της σύγχρονης ζωγραφικής, καθώς αποσπώνται από την καθημερινότητά τους και λειτουργούν, αισθητικά πλέον, σε ένα νέο περιβάλλον. Με τη βοήθεια της τεχνολογίας, η εικόνα τους συχνά μεταβάλλεται, το σχήμα και το μέγεθός τους αλλάζει, μεταβάλλονται σε φιγούρες ονειρικές. Με τον τρόπο αυτό, καταργείται η χρηστική αντιμετώπισή τους και αναλαμβάνουν να παίξουν διαφορετικούς ρόλους, χάρη στη φαντασία και την ευρηματικότητα του καλλιτέχνη,

Πρέπει να αναφερθούμε, ακόμα, και στον επανακαθορισμό της θέσης του ηθοποιού στη σκηνή από τον Καναδό σκηνοθέτη και ιδιαίτερα στον χειρισμό των ηθοποιών του. Στα έργα του, συνήθως, υπάρχουν δεκάδες ρόλοι, τους οποίους όμως υποδύονται άλλοτε μόνο ένας και άλλοτε ελάχιστοι

ηθοποιοί, οι οποίοι μεταμορφώνεται με τη βοήθεια στοιχειωδών αντικείμενων: ένα κομμάτι ύφασμα, μια περούκα ή ένα καπέλο. Βασικό μέλημά του είναι να διερευνήσει τη σχέση ηθοποιού-χαρακτήρα για να την καταστήσει όχι μόνο πιο δυναμική, αλλά και περισσότερο σημαίνουσα. Στο *Apasionada*, για παράδειγμα, ένας ηθοποιός παίζει όλους τους δευτερεύοντες ρόλους υφιστάμενος συνεχείς και απίθανες μεταμορφώσεις, άλλοτε ανδρικούς και άλλοτε γυναικείους, με αποτέλεσμα να είναι αγνώριστος από το κοινό καθώς υποδύεται τον Τρότσκι, έναν υπάλληλο, μια νοσοκόμα, μια πόρνη κ.α. Σε ένα άλλο έργο, στο *Géometries des Miracles* (1998), υπάρχει ένα πλήθος από γραμματείς που περιστοιχίζουν τον βιομήχανο Jonson, ντυμένες ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Η ταυτότητα των προσώπων του δεν είναι ποτέ σταθερή. Στο η *Κρυμμένη Πλευρά της Σελήνης* (2000), ο γιος γίνεται μητέρα, πατέρας, ασθενής, γιατρός, ένα ρόλο που παίζει ο ίδιος ο Lepage. Πολλές φορές άλλωστε, οι ηθοποιοί του δεν είναι παρά απλές σιλουέτες, σκιές που κινούνται, μεγεθύνονται, στροβιλίζονται, χάνονται πάνω στο εκράν της σκηνής. Στο *Σχέδιο Άντερσεν*, ανάλογα με τη θέση της φωτεινής πηγής, το σώμα του Lepage γίνεται σκιά ή *dramatis persona* καθώς διηγείται το παραμύθι του Άντερσεν *Η σκιά* κρατώντας ένα μικρό πορτατίφ που τοποθετούσε άλλοτε μπροστά και άλλοτε πίσω από το σώμα του. Το ίδιο μέσο χρησιμοποιούσε και στο *soló* του *Vinci* (1986) ένα έργο με θέμα το ταξίδι μύησης ενός νεαρού που φθάνει στην Ιταλία όπου θα γνωρίσει το έργο του μεγάλου καλλιτέχνη της Ιταλικής Αναγέννησης. Πάνω σε ένα εκράν προβάλλονταν σπίτια, μνημεία, ένα αεροπλάνο ενώ το σώμα του Καναδού καλλιτέχνη μεταβαλλόταν συνεχώς σε διαφορετικών μεγεθών σκιές. Έτσι δημιουργούνταν μια συνεχής συνύπαρξη σκιάς - σώματος η οποία παραπέμπει στο θέατρο σκιών. Αυτό συμβαίνει γιατί ο Lepage είναι υπέρ μιας αισθητικής η οποία αποφεύγει τη συμβατική πρόσληψη της εικόνας αλλά και τη μονοσημία της.

Τις ίδιες αισθητικές αξιώσεις διατηρεί και σαν σκηνοθέτης κινηματογράφου ή όπερας, όπου συχνά συναντάμε αντικείμενα και ηθοποιούς σε μη συμβατικούς ρόλους. Στο *Kâ*, (2004) ο Lepage σκηνοθέτησε την ομάδα του Τσίρκου του Ήλιου μια από τις πλέον διάσημες ομάδες ακροβατών. Στο θέαμα συμμετείχαν 72 καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο οι οποίοι συνδύαζαν ακροβατικά, πολεμικές τέχνες της Ανατολής, χειρισμό μαριονέτας, προβολές βίντεο, ακτίνες λέιζερ, καπνούς και φωτιές για να διηγηθούν την επική ιστορία δυο διδύμων ενός αγοριού και μιας κοπέλας που χωρίζονται βίαια, Τοξότες τους κυνηγούν καθώς περιπλανιούνται μέσα σε δάση, σε μυστηριώδης θάλασσες και απειλητικά βουνά ώσπου στο, τέλος, κατορθώσουν να συναντηθούν ύστερα από πολλές και επικίνδυνες περιπέτειες.

Ο τίτλος προέρχεται από μια αιγυπτιακή δοξασία σύμφωνα με την οποία, ένα αόρατο πνευματικό είδωλο συνοδεύει κάθε ανθρώπινο πλάσμα κατά τη διάρκεια της ζωής του και πέρα από αυτή. Η έννοια της δυαδικότητας που υπάρχει στον τίτλο, εμφανίζεται όχι μόνο με την παρουσία των διδύμων αλλά και με τη δυνατότητα της φωτιάς να δημιουργεί και να καταστρέφει, όπως και με τις συνεχείς συγκρούσεις καλού και κακού που κατέληξαν στην επικράτηση του καλού όπως συμβαίνει σε πολλούς μύθους.

Τα πάντα στο έργο υπαινίσσονται τον κόσμο του *Kâ*. Τα κουστούμια, οι κινήσεις αλλά και οι στρατιωτικές τέχνες είναι ανατολικής προέλευσης. Το ίδιο συμβαίνει με τις μελωδίες που κυριολεκτικά κατακλύζουν τη σκηνή και την αίθουσα χάρη στην υψηλή τεχνολογία. Πρόκειται για ένα θέαμα που δύσκολα

θα μπορούσε να καταταγεί σε ένα συγκεκριμένο είδος αφού υπάρχει δράση που βασίζεται σε μια ιστορία, ακροβατικά, θέατρο σκιών, χρήση ολόσωμης μάσκας η οποία φοριέται από τους ηθοποιούς. Έτσι, σε μια θαλάσσια ακτή τεράστιες χελώνες, που «φορούνται» από ηθοποιούς, γενούν αυγά και παλεύουν για να σωθούν από τους ανθρώπους. Ένας τεράστιος κόκκινος κάβουρας και ένας αστερίας που υποδύονται ηθοποιοί έρχονται και αυτοί αντιμέτωποι με ανθρώπους. Στο δάσος, ένα τεράστιο φίδι αρκετών μέτρων κουλουριάζεται στα δένδρα ενώ τεράστιες αράχνες περπατούν πάνω στους κορμούς. Οι ηθοποιοί που φορούν τις αντίστοιχες στολές, εκτελούν με εξαιρετική ευχέρεια τα πιο δύσκολα ακροβατικά. Σε κάποια άλλα σημεία του έργου, ο πάντα ευρηματικός Robert Lepage δημιουργεί ένα θέατρο σκιών που προβάλλεται σε μεγέθυνση πάνω σε ένα τεράστιο εκράν.

Με τον Robert Lepage κλείνει ο κύκλος των μαθημάτων που αναφέρονται σε σκηνοθέτες οι οποίοι χρησιμοποίησαν μαριονέτες στα έργα τους, χωρίς παρ' όλα αυτά να τελειώνει εδώ ο μακρύς κατάλογός τους. Αντίθετα μάλιστα, ο αριθμός τους είναι πολύ μεγάλος και αυξάνεται όλο και περισσότερο με τα χρόνια. Γι' αυτό και η επιλογή ήταν δύσκολη, όμως δεν ήταν ούτε τυχαία ούτε αυθαίρετη. Πρόκειται για μεγάλους θεατρανθρώπους που σφράγισαν με το έργο τους τη σκηνοθετική παράδοση τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Η μαριονέτα, για όλους αυτούς, αποτέλεσε, σε πολλά έργα τους, καταφύγιο για την υλοποίηση πρωτότυπων και ευφάνταστων σχεδιασμών, αλλά και μοναδικό μέσο για να εξερευνήσουν θέματα που εδώ και αιώνες απασχόλησαν τη σκέψη των ανθρώπων του θεάτρου: τη παρουσία του θανάτου και υπερφυσικών όντων, το πρόβλημα της ταυτότητας, τις ανθρώπινες σχέσεις, την κατάργηση της θεατρικής ψευδαίσθησης και, κυρίως, την κατάλυση της σύμβασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adachi, Barbara. *The Voices and Hands of Bunraku*, Tokyo, N. York, Weatherhill, 1978.
- Adachi, Barbara. *Backstage at Bunraku*, New York, Weatherhill, 1985.
- Ancion, Jacques. *Eloge de la Tringle*, Editions Al Botroule, Liège, 1989.
- Aslan, Odette. *Langhoff, Les Voies de la création théâtrale* 19, Paris, éd. du CNRS, 1994.
- Aslan, Odette, Bablet, Denis. *Le Masque: Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, coll. Arts du Spectacle, 1991.
- Bablet, Denis, Brunella Eruli. *Tadeuz Kantor*, Paris, Les Voies de la création théâtrale 11, CNRS, coll. Arts du Spectacle, 1990.
- Bablet, Denis. (dir.) *Tadeuz Kantor*, Paris, Les Voies de la création théâtrale 18, CNRS, coll. Arts du Spectacle, 2000.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Baird, Bil. *The Art of the Puppet*, Play Inc. Boston, 1965. Baird Bil, *L' Art des Marionnettes*, Paris Hachette, 1967.
- Bakargiev, Christov-Carolyn. *William Kentridge*, Bruxelles, Ed. Société des expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998.
- Barthes, Roland. *L' Empire des Signes*, Skira, Les sentiers de la Création, Flammarion, Paris, 1970.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- Baty Gaston, Chavage R. *Histoire des Marionnettes* Coll. Que sais-je no 845 PUF 1959
- Bensky, Roger-Daniel. *Structures Textuelles de la Marionnette de Langue Française*, Paris, Nizet, 1969.
- Bernard, Marc. *Les Marionnettes*, Paris, Gallimard, 1977.
- Jouanny, Sylvie. *Théâtre Européen, scènes françaises, culture nationale, dialogue des cultures*, Paris, Editions L' Harmattan, 1995.
- Blumenthal, Eileen - Julie, Taymor. *Playing with Fire*, Abrams, New York, 1995.
- Blumenthal, Eileen, *Puppetry and puppets*, Thames and Hudson, 2005
- Boekholt, A. *Masques et Marottes*, Le Centurion, 1968.
- Brecht, Stephan. *The Bread and Puppet*, London / N. York, Methuen / Routledge, 1988.
- Büchrer, Michel. *Mummenschanz*, Lausanne, Editions Pierre-Marcel Favre, 1984.
- Bussel, Jan. *The Puppet and his Master*, British Puppet Theatre, 1950.
- Chesnais, Jacques. *Histoire Générale des Marionnettes*, Bordas Paris, 1947.
- Chopplet, Bernard, Jean-Paul Houcheringer, Partick Argirakis. *30 ans de Festival*, Charleville-sur-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991.
- Contractor, M. R. *Puppets of India*, Merg Publications, Bombay.
- Craig Edward Gordon. *De l' art du théâtre*, Paris, 1912.
- Darrobbers Roger, Pimpaneau Jacques, Revelard Michel, *Le Roi Singe et autres mythes, Marionnettes, Ombres et acteurs du Théâtre Chinois*, Somogy Editions d' Art, 2004.
- Dinh, Quang. *Le Théâtre Vietnamien*, Hanoï, Thé Gioi Publichers, 1998.

- Dusigne, Jean-François. *Le Théâtre du Soleil, Des Traditions Orientales à la modernité occidentale*, Centre national de documentation pédagogique, 2003.
- Ferrigni, P. *Storia dei Burattini*, Rome, Bemporade, 1902.
- Fournel, Paul. sous la direction, *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1982.
- Fournel, Paul. *Histoire véritable du guignol*, Paris-Genève, Slatkine, 1981.
- Fournel, Paul. *Guignol, Les Mourguet*, Paris, Seuil, 1995.
- Fouquet, Ludovic. *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, Les 400 coups, 2006.
- Fraser, Peter. *Punch and Judy*, Batsford, London, 1970.
- Gabily, Didier-Georges. *Gibiers du temps*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995.
- Gervais, André-Charles. *Marionnettes et Marionnettistes de France*, Paris, Bordas, 1947.
- Gilles, Annie. *Le Jeu de la Marionnette*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy II, 1981.
- Gilles, Annie. *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art, From Futurism to the present*, London, Thames and Hudson, 1988, 1996.
- Guénoun, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire*, Paris, Circé, 1997.
- Gussow, Mel. *Intrinsic Avant-Gardist*, New York Times, 10 febr. 1997.
- Hironaka Shuzaburu, *The Bunraku Hand-book*, Tokyo, Maison des Arts, 1976.
- Jurkowski, Henryk. *L' Art de la Marionnette de notre époque, études sur la théorie de la marionnette*, UNIMA, Varsovie, 1972.
- Jurkowski, Henryk. *A history of European Puppetry, From its origins to the end of the 19th century*, Edwin Mellen Press, Lewiston N.Y., 1996.
(μετάφραση στα αγγλικά του προηγούμενου βιβλίου.)
- Jurkowski, Henryk. *Ecrivains et Marionnettes*, Quatre siècles de littérature dramatique, Institut International de la marionnette, 1991.
- Jurkowski, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre*, London, Embassy Press, 1988.
- Jurkowski, Henryk. *Métamorphoses. Marionnette au XXe Siècle*, traduit par, Laurance Dyeve, Institut International de la marionnette, 2000.
- Lista, Giovanni. *La scène Moderne*, Paris, Actes Sud, 1997.
- Lista, Giovanni. *Marinetti et le futurisme*, Editions L'âge d'homme, Lausanne, 1977.
- Lista, Giovanni. *Le futurisme*, Editions Hazan, Paris, 1985.
- Lista, Giovanni. *Les futuristes*, Editions Henri Veyrier, Paris, 1988.
- Lista, Giovanni. *Futurism*, Terrail, Paris, 2001.
- Kantor, Tadeusz. *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L' Age d'Homme, 1985.
- Keene, Donald. *Bunraku, the Art of the Japanese Puppet Theatre*, London, Phaidon, 1973.
- Kleist, Heinrich von. *Οι Μαριονέτες και μια Μελέτη του Bernard Dort*, (μετ. Τζένη Μαστοράκη) Αθήνα, Άγρα, 1996.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*, New York, 1971.
- Kobialka, Michael. *A Journey Through Other Spaces*, UCP, 1993.
- Kourlisky, Françoise. *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, La Cité, 1971.
- Labrouche, Laurence. *Ariane Mnouchkine, Un Parcours Théâtral*, Paris, L' Harmattan, 1999.

- Latour, Geneviève. *Les Extravagants du théâtre, de la Belle Epoque à la drôle de guerre*, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 2000.
- Leguay, Jacques - Layac, Maurice. *Marionnettes de Bois et de Chiffons*, Paris, Editions Guy Authier, 1977.
- Malkin, Michael. *Puppets: Art and Entertainment*, Washington D.C. Puppeteers of America, 1980.
- Manevy, Jean V. *La Marionnette*, Paris, J.C. Lattès, 1974.
- Mac Cormick John - Bernie Pratasic, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Magnin, C. *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu' à nos jours*,
- Marinier, G. *La Marionnette*, La Tourelle, 1953.
- Martin-Dubost, Paul. *Le théâtre dansé de Kerala*, Paris, La Différence, Mobile Matière, 1990.
- Matute, Ana Maria, *Marionnettes*, Paris, Gallimard, 1962.
- Melzer, Annabelle. *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1976,1994.
- Menta Ed, *The Magic World, Behind the Curtain, Andrei Serban in the American Theatre*, N. York, Peter Lang, 1995, 1997.
- Meschke, Michael. *In Search of Aesthetics for the Puppet Theatre*, 1992.
- Meschke, Michael. *Θέατρο στ' Ακροδάκτυλα*, (μετ. Μαργαρίτα Κουλεντανού), Αθήνα, Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδανός, 2004.
- Meschke, Michael. *Τρεις Ελληνικοί Μύθοι*, (μετ. Μαργαρίτα Κουλεντανού), Αθήνα, Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδανός, 2007.
- Michell, Tony. *File on Dario Fo*, G. Britain, Methuen, 1989.
- Michell, Tony. *Dario Fo, People's Court Jester*, London, 1984.
- Nelson, Victoria. *The secret Life of Puppets*, Harvard University Press, 2001.
- Obraztsov, Sergei. *My profession*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1981.
- Obraztsov, Sergei. *Puppet Theatre*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1981.
- Obraztsov, Sergei. *The Chinese Puppet Theatre*, London, Faber and Faber, 1961.
- Ortolani, Benito. *The Japanese Theatre, From Shamanistic Ritual to the Contemporary Pluralism*, N. Jersey, Princeton, 1990.
- Parry, Idris. *Essays on Dolls*, Syrens, 1994.
- Pate Alan Scott. *Ningyo: The Art of Japanese Doll*, Boston, Tuttle Publishers, 2005.
- Plassard, Didier. *L' Acteur en effigie*, Paris, L' Age d' Homme, 1992.
- Plassard, Didier. *Les Mains de Lumière, Anthologie des écrits sur l' Art de la Marionnette*, Charleville-Mézière, Editions Institut International de la Marionnette, 1992.
- Purschke, Hans. *The German Puppet Theatre Today*, Bonn, Inter Nationes, 1979.
- Quillet , Françoise. *L' Orient au Théâtre du Soleil*, Paris, L' Harmattan, 1999.
- Richter, Hans. *Dada*, (μετάφραση Ανδρέα Ρικάκη), Αθήνα, Εκδόσεις Υποδομή, 1983.
- Savran, David. *Breaking the Rules*, Theatre communications Group, 1988.
- Salvini, Milena. *L' Histoire fabuleuse du Théâtre Kathakali à travers le Ramayana*, Paris, Jacqueline Renard, 1990.

- Scarpetta, Gyu. *Kantor au présent*, Paris, Actes Sud, 2000.
- Schechner, Richard. *The End of Humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Schulz, Bruno. *Le Sanatorium au croque-mort*, Paris, Denoël, 1974.
- Schulz, Bruno. *Les Boutiques de canelle*, Paris, Denoël, 1974.
- Scott, A. C. *The Puppet Theatre of Japan*, London / Vermont, Prentice Hall, 1964.
- Sejiro, *Masterpieces of Japanese Puppetry*, London / Boston, Prentice Hall, 1964.
- Segel, B. Harold, *Pinocchio's progeny*, Paj Books, Baltimore/ London, 1995.
- Shershow Scott Cutler, *Puppets, Marionettes, Automats and Robots in Avant Garde Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1995.
- Sherzer Dina, Sherzer Joel (ed.), *Hulor and Comedy in Puppetry*, Bowling Green University Popular Press, 1987.
- Simmen, René. *The World of Puppets*, London, Elsevier-Phaidon, 1975.
- Singer, Noel. *Burmese Puppets*, New York, Oxford University Press, 1992.
- Speaight, George. *Punch and Judy*, London/ Boston, Studio Vista, 1970.
- Speaight, George. *The History of the English Puppet Theatre*, London, Harrap, 1955.
- Speaight, George. *The earliest English puppet play*, Bichester, England, Da Silva Puppet Books, 1997.
- Stalger, Roberta-Helmer. *China's Puppets*, San Francisco, China Books, 1984.
- Taylor, Jane. *Ubu and the Truth Commission*, Cape Town, University of Cape Town Press, 1998.
- Tillier, Maurice. *Sand Marionnettiste*, Tusson-Charente, Du Lérot Editeur, 1992.
- Tillis, Steve. *Toward an aesthetics of the puppet. Puppetry as a theatrical art*, Greenwood Press, 1992.
- Tilakasiri Jayadeva. *The Puppet Theatre in Asia*, Ceylon, Departement of Cultural Affairs, 1970.
- Tilakasiri Jayadeva. *Puppetry in Sri-Lanka*, Ceylon, Departement of Cultural Affairs, 1976.
- Thanegi Ma, *The Illusion of Life: Burmese Marionettes*, Bangkok, White Orchid Books, 1994.
- Tsurao, Ando. *Bunraku The Puppet Theatre*, N. York., Walker, 1970.
- Valentini Chiarra. *Η Ιστορία του Ντάριο Φο*, (μετ. Νάσα Παπαμικρούλη) Αθήνα, Ιστορικές Εκδόσεις, 1977.
- Venu G., *Puppetry and Lesser Known Dance Tradition of Kerala*, Kerala ; Natana Kairali, 1990.
- Zimmen R., *Le monde des Marionnettes*, Zurich, Silva, 1972.

ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

- Ξαγοράρης Ζάφος. *Οι Τεχνικές της έκπληξης και η κατασκευή του Θαύματος στον Ήρωνα τον Αλεξανδρέα*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, 2000.
- Kaplin Stephen, *Signs of Life, An analysis of Contemporary Puppet Theatre in New York City*, 1989.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- Alternatives théâtrales* 65-66, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières,
Alternatives théâtrales 72, *Le Théâtre dédoublé*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, France, 2000.
Mu, l' autre continent du théâtre, no 9, novembre, 1997.
Mu, l' autre continent du théâtre, no 10, février, 1999.
Mu, l' autre continent du théâtre, no 13, mars, 1999.
PUCK, nos 1 – 13, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières.
PUCK, La marionnette et les autres arts, Les mythes de la marionnette, Editions de l' Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2006.
Puppetry International, UNIMA, από το 1997.
The puppet master, London, September, 1965.
Théâtre Public, Le théâtre de Marionnettes, Théâtre de Gennevilliers, no 34-35, août-septembre, 1980.
Czech Theatre, no 13, Praha, Theatre Institute Prague, 1997.
Marionnettes, no 13 (1987), no 17-18 (1988), no 23 (1989) UNIMA France, 1988.
Το νήμα,

ΣΥΛΛΟΓΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ

- Inde, Quand les Dieux se donnent en spectacle*, Boulogne-Billancourt, Editions Plume, 1998.
In their own Words, Contemporary American Playwrights, New York, Theatre Communications Group, 1988.
Les Fondamentaux de la manipulations, (sous la direction de Evelyne Lecucq), Editions Théâtrales, 2003.
Théâtres Indiens, Paris, Collection Purusartha, Paris, Editions de l' Ecole des Hautes Etudes Sociales, 1998.
Choreographic History, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
Σύγχρονες Τάσεις στην έρευνα του παγκόσμιου κουκλοθέατρου, Αθήνα, Κέντρο Κουκλοθέατρου και Καραγκόζη, UNIMA, Ελλάς, 1999.
The Language of the Puppets, Kominz Laurence, Levenson Mark (edit.), Vancouver, Pacific Puppetry Center Press, 1990, 1998.
Théâtres d' Orient, Masques, Marionnettes, Ombres, Costumes, Genève, Editions Olizane, 1997.
The Puppet Theatre of the Modern Word, UNIMA, London / Boston, Harrap, 1967.
Karakuri Ningyo, London, Barbican Art Gallery, 1985.

ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΑΝΤΛΗΘΗΚΑΝ ΑΠΟ ΤΟ INTERNET

