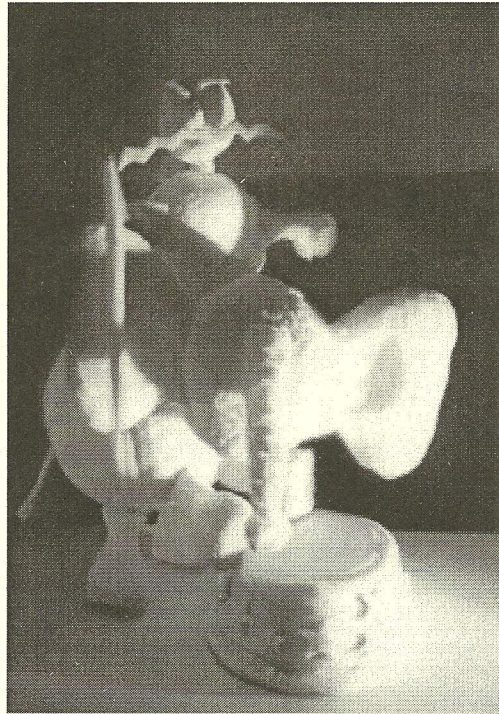


Ν ή μ α



περιοδικό για το κουκλοθέατρο

33

Μάιος 2001

Νήμα, τεύχος 33, Μάιος 2001

Το Νήμα είναι τετραμηνιαίο περιοδικό για το κουκλοθέατρο και εκδίδεται από την UNIMA ΕΛΛΑΣ, (Ελληνικό Κέντρο Κουκλοθεάτρου και Καραγκιόζη, έτος ίδρυσης 1990, ελληνικό τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Μαριονέτας (UNIMA)).

Υπεύθυνος της έκδοσης:

Στάθης Μαρκόπουλος

Φιλολογική επιμέλεια:

Μάγδα Καραβιώτη

ISSN: 1108:460X

τιμή τεύχους: 1500 δρχ

Διεύθυνση: UNIMA-ΕΛΛΑΣ

Ψαρουδάκη 34, 10445 Αθήνα

τηλ. 3458978 - τηλ./φαξ: 8323714

e-mail: unima_hellas@hotmail.com

http://www.homestead.com/unimahellas/
unimahellas.html



Οι δραστηριότητες της UNIMA - ΕΛΛΑΣ στεγάζονται στο Κέντρο Κουκλοθεάτρου &

Καραγκιόζη, έναν χώρο ανοικτό στο κοινό, που διαθέτει δανειστική βιβλιοθήκη, πληροφοριακό υλικό, μικρό εργαστήριο κ.α.
Διεύθυνση: Μπισκίνη 61, Ζωγράφου (3η στάση Ζωγράφου, τηλ. 7470008).
Ωρες λειτουργίας: κάθε Τετάρτη και Παρασκευή, 18:00 - 21:00

Ετήσιες συνδρομές:

Μέλος της UNIMA: 10000 δρχ

Συνδρομή "Νήματος": 5000 δρχ

(Η συνδρομή κατατίθεται στην Τράπεζα Πίστωσης, αρ. λογαριασμού:

162-002101-014755 και η απόδειξη

κατάθεσης, συνοδευόμενη από ένα σημείωμα με τα πλήρη στοιχεία του αποστολέα, στην διεύθυνση της UNIMA-ΕΛΛΑΣ).

Περιεχόμενα:

Σημείωμα της έκδοσης.....σελ.3

Ένα δέντρο από κούκλες
(Stephen Kaplin)..... σελ. 4

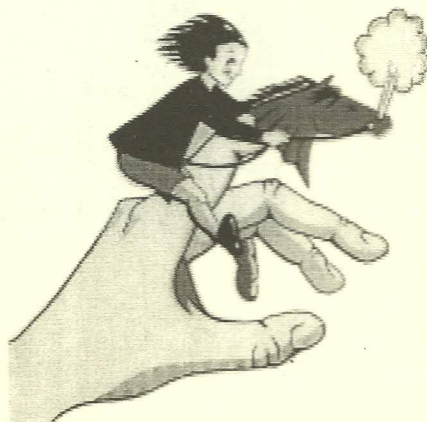
Το κουκλοθέατρο σαν μέσο
θεραπείας: μια εισαγωγή
(Mickey Aronoff)..... σελ.18

Θέατρο Σκιών
(Roland Schohn)..... σελ. 27

Ο Καραγκιόζης και οι
καραγκιοζοπαίκτες σήμερα
(Συνέντευξη με τον Γιάννη
Νταγακό)..... σελ. 36

Η παιδαγωγική αξία του
"Εκπαιδευτικού Δράματος"
(Ευφροσύνη Λάζου)..... σελ. 46

Ειδήσεις..... σελ. 51



Φωτογραφία εξώφυλλου:

Επιτραπέζιες κούκλες από την παράσταση που ετοίμασε το ετήσιο εργαστήριο κουκλοθεάτρου του Συλλόγου Θεατρολόγων (βλ.ειδήσεις).



Σημείωμα της Έκδοσης

Πολύ γεμάτη σαιζόν για το κουκλοθέατρο ο φετινός χειμώνας. Παραστάσεις, φεστιβάλ, εργαστήρια, φαίνεται πως ο αιώνας θα 'ναι καλός...

Κλείνοντας ένα χρόνο έκδοσης του περιοδικού με τη "νέα" του μορφή και επιθυμώντας να διευρύνουμε την σχέση του περιοδικού με τις εξελίξεις στο χώρο των παραστατικών τεχνών στην Ελλάδα, διαπιστώνουμε ότι ενώ υπάρχει αναβρασμός δραστηριότητας γύρω από το κουκλοθέατρο, το μοντέλο που ακολουθείται είναι μάλλον αυτό της ιδιώτευσης παρά της πιο συλλογικής πορείας. Δεν είναι τυχαίο ότι αρκετοί από τους επαγγελματίες κουκλοπαίκτες δεν είναι καν μέλη της UNIMA. Και δεν φταίει μόνο ο σύλλογος γι' αυτό! Το φαινόμενο είναι αμφίδρομο. Όσο οι πρακτικοί της τέχνης απομακρύνονται, τόσο οι δραστηριότητες του συλλόγου θα αποδυναμώνονται.

Το περιοδικό έχει δύο ρόλους: σαν ανεξάρτητη δράση, να συμπληρώσει κενά εκπαίδευσης, βιβλιογραφίας και ενημέρωσης των θεατρίνων, αλλά και να προωθήσει μία όσο πιο δυναμική συνένωση των ανθρώπων και των εμπειριών τους.

Καλούμε αφενός τους αναγνώστες να συνεισφέρουν με την γνώμη τους και τις επιθυμίες τους, αφετέρου τους ανθρώπους που δραστηριοποιούνται έμπρακτα στο κουκλοθέατρο και γενικότερα το θέατρο, να βοηθήσουν τους συναδέλφους τους και την τέχνη της κούκλας στην Ελλάδα όπως αυτή πορεύεται στον καλό τούτο αιώνα κατα θέτοντας την εμπειρία και την δυναμική τους.

Ένα δέντρο από κούκλες

Stephen Kaplin*

British Journal of Therapy and Rehabilitation, 1996

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, το κουκλοθέατρο στην Αμερική διένυσε μια περίοδο εξαιρετικής ανάπτυξης, διαπολιτισμικού συγκρητισμού και τεχνολογικής προόδου. Μέσα στο σχετικά περιορισμένο αυτό χρονικό διάστημα, η τέχνη της κούκλας μεταμορφώθηκε από ένα περιθωριοποιημένο και παραμελημένο παιδικό και λαϊκό είδος σε ένα ολόκληρο κομμάτι της σύγχρονης θεατρικής σκηνής, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Μια ολόκληρη γενιά κουκλοπαικτών έχει προσπαθήσει να συνθέσει τις στυλιστικές επιρροές που προέρχονται από όλο τον πλανήτη και να συγχωνεύσει τις νεοεμφανιζόμενες τεχνολογίες με τις παραδοσιακές μορφές.

Πολλοί είναι οι παράγοντες που συντέλεσαν στη μεταμόρφωση αυτή. Αλλά σ' ένα διόλου ευκαταφρόνητο βαθμό, οι δραστηριότητες των δυο μεγάλων δημιουργών, του Peter Schumann και του Jim Henson - οι οποίοι και έφεραν την επανάσταση στο χώρο - είναι που τροφοδότησαν το τελευταίο μισό του εικοστού αιώνα. Οι κομπανίες τους, The Bread and Puppet Theatre και Muppets, ξεκίνησαν σχεδόν ταυτόχρονα στην αρχή της δεκαετίας του '60 και γρήγορα εξελίχθηκαν σε διαμετρικά αντίθετους πόλους ως προς την αισθητική τους. Και οι δύο ομάδες άφησαν πίσω τους τεράστιο όγκο πρωτότυπης δουλειάς, εντελώς διακριτού στυλ και περιεχομένου, ωστόσο και οι δύο παρέμειναν, κατά κάποιο τρόπο, πιστές στις αρχές της λαϊκότητας και της ισότητας που πρεσβεύει το κουκλοθέατρο.

Ο Schumann ανέπτυξε ένα είδος κοινωνικά και πολιτικά συνειδητής οπτικής ποίησης, που έχει τις ρίζες της τόσο στην παλιά Ευρωπαϊκή παράδοση των θεατρικών παρελάσεων και των λαϊκών παραδόσεων

* Ο Stephen Kaplin είναι Νεοϋορκέζος καλλιτέχνης που σχεδιάζει, κατασκευάζει, παίζει και σκηνοθετεί για το κουκλοθέατρο. Έχει συνεργαστεί με τη Julie Taymor, το Bread & Puppet Theatre, τον Lee Breuer, τη Theodora Skipitares, το Chinese Theatre Workshop και πολλούς άλλους. Είναι ιδρυτικό μέλος του Great Small Works και απόφοιτος του τμήματος Performance Studies του πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης. Τα άρθρα του για το κουκλοθέατρο δημοσιεύονται τακτικά στο περιοδικό Puppetry International.

όσο και στο πρωτοποριακό agit-prop θέατρο, στην κρίσιμη εποχή του ψυχρού πολέμου. Το B&P είναι το πρώτο μοντέρνο κουκλοθέατρο στην Αμερική που σχεδιάζει τη δουλειά του απευθυνόμενο αποκλειστικά στο ενήλικο κοινό και που έκανε το άνοιγμα στην άμεση συμμετοχή της κοινότητας. Ο Schumann επιμένει στη χρήση των πιο φτηνών υλικών και των απλούστερων προσφερόμενων τεχνικών μέσων για τη δημιουργία συγκινητικών και συνταρακτικών παραστάσεων, οι οποίες θίγουν άμεσα κοινωνικά ζητήματα της εποχής.

Απ' την άλλη, ο Henson με τα Muppets ανακάλυψε μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στα ζεστά και χνουδωτά πλάσματα που δημιούργησε και στις ψυχρές τηλεοπτικές κάμερες. Οι κούκλες του είναι κατασκευασμένες με τέτοιο τρόπο, ώστε να αντανakλούν τις εικόνες και τα ενδιαφέροντα των τεράστιων δικτύων των μήντια που τον χρηματοδοτούσαν, μετέφεραν τις εικόνες του σ' ολόκληρο τον κόσμο και συντέλεσαν, ώστε τα Muppets να γίνουν οι πιο ευρέως αναγνωρίσιμοι χαρακτήρες κούκλας στον πλανήτη. Έχοντας στη διάθεσή του τεράστιους πόρους προερχόμενους από συνεταιρικές επιχειρήσεις, ο Henson και η ομάδα του ήταν σε θέση να αναπτύξουν νέα υλικά και τεχνικές παραγωγής που έδωσαν μεγάλη ώθηση στο χώρο της εμψύχωσης και των ειδικών εφέ.

Η τόσο εκτεταμένη επιρροή και δημοτικότητα του B&P και των Muppets έθεσε τις βάσεις για σκηνοθέτες, όπως η Julie Taymor και ο Lee Breuer, οι οποίοι πρόσφατα έδωσαν νέα ώθηση και σημαντική προβολή στο χώρο. Μάλιστα, η σκηνική προσαρμογή του *Βασιλιά των Λιονταριών* του Disney από την Julie Taymor αποδείχθηκε σημαντικότερη επιτυχία, η οποία συγκέντρωσε ενθουσιώδεις κριτικές και θαυμασμό από το κοινό, μέρος του οποίου ποτέ πριν δεν είχε την εμπειρία μιας παρόμοιας κλίμακας κουκλοθεατρικής παραγωγής για ενήλικες. Η δουλειά της Taymor, του Breuer, καθώς και κάποιων άλλων καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνται μέχρι σήμερα στο χώρο αποτελεί παρακαταθήκη στην όλο και αυξανόμενη επιτήδευση/ πολυπλοκότητα στη χρήση των κουκλοθεατρικών τεχνικών στην αμερικανική σκηνή.

Ωστόσο, παρά την επιτυχία και την τεχνική πρόοδο των τελευταίων δεκαετιών, το σχετικό ακαδημαϊκό ενδιαφέρον ήταν περιορισμένο. Επανελημμένες επισκέψεις στο (εξειδικευμένο βιβλιοπωλείο) Drama Book Shop της Νέας Υόρκης επιβεβαίωσαν το απογοητευτικό γεγονός ότι είναι περισσότερα τα βιβλία που κάθε χρόνο εκδίδονται για τις σαπουνόπερες απ' ό,τι αυτά για την τέχνη της κούκλας. Υπάρχουν ελάχιστοι εξειδικευμένοι ακαδημαϊκοί και καθόλου ειδικοί κριτικοί? απουσιάζει μια μικρή ομάδα μυημένων στο θέμα να που είναι σε θέση

να κάνει κριτική και να υπερασπίσει τις καινούργιες δουλειές. Δεν υπάρχουν τακτικά εκδιδόμενα περιοδικά, μέσα από τα οποία να διαδίδονται καινούργιες δουλειές και νέες ιδέες, εκτός από αυτά που εκδίδονται από τους ίδιους τους οργανισμούς κούκλας, όπως τους Puppeteers of America ή την UNIMA (Διεθνής Ένωση Μαριονέτας)? ούτε έγιναν πολλές προσπάθειες από ακαδημαϊκούς του θεάτρου – μη εξειδικευμένους στην κούκλα – να γράψουν για την τέχνη της κούκλας με τέτοιο τρόπο, ώστε αυτή να συσχετιστεί με το ανθρώπινο θέατρο, το χορό, την όπερα ή όποια άλλη μορφή παραστατικών τεχνών.

Αξίζει όμως να αναφερθούμε σε δύο σημαντικές εξαιρέσεις: Η μελέτη του Scott Cutler Shershow, *Puppets and Popular Culture*, είναι μια κοινωνική ιστορία της κούκλας που προσεγγίζεται ως παράδειγμα της λαϊκής «υπο»-κουλτούρας στην Ευρώπη, στην οποία η παράσταση κουκλοθεάτρου χρησιμοποιείται σαν μια «μεταφορά για τις περίπλοκες διαδικασίες πολιτιστικού καθορισμού» (1995:2). Ο Shershow χρησιμοποιεί το κουκλοθέατρο για να εξετάσει θέματα, όπως η σύγκρουση μεταξύ «υψηλής» και «χαμηλής» κουλτούρας, «λαϊκής» ή «ελίτ» κουλτούρας, αλλά όχι ως ένα αυτόνομο αντικείμενο ανάλυσης. Όμοια, η μελέτη του Harold Segel, *Pinocchio's Progeny* (1995), είναι μια έρευνα της σύγχρονης θεατρικής λογοτεχνίας μέσα από την οποία αναζητούνται αποδεικτικά στοιχεία για την ύπαρξη της κούκλας ως σταθερού και επαναλαμβανόμενου θέματος. Ο Segel προσεγγίζει την κούκλα ως ένα λογοτεχνικό σχήμα λόγου, το οποίο αξιοποιήθηκε από τους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα για την προώθηση της πρωτοπορίας. Παρότι τα βιβλία αυτά μας αποζημιώνουν με ενδιαφέροντα θέματα ιστορικής έρευνας, και τα δύο προσεγγίζουν το κουκλοθέατρο από έξω, υπογραμμίζοντας την απόσταση που το χωρίζει από τη γενική πορεία του θεάτρου στη Δύση. Μια τέτοια προσέγγιση δεν είναι δυνατό να ικανοποιήσει τους περισσότερο ειδικούς στο θέμα. Οι όποιες ιστορικές συνθήκες συνέβαλλαν στην απομόνωση της τέχνης της κούκλας στο παρελθόν έχουν πια εκλείψει από τη νέα πραγματικότητα.

Ας σκιαγραφήσουμε λοιπόν την πραγματικότητα αυτή. Ποια είναι η φύση της κούκλας; Αποτελεί σίγουρα ένα σημείο της σκηνικής πραγματικότητας, όπως είναι και ο ηθοποιός. Αλλά, αντίθετα από τους ηθοποιούς, οι κούκλες είναι αντικείμενα και, σύμφωνα με τον ορισμό του Frank Proschan, αποτελούν «υλικές εικόνες ανθρώπων, ζώων ή πνευμάτων, οι οποίες κατασκευάζονται, εκτίθενται ή κινούνται με τη βοήθεια χειριστή». Αυτές οι υλικές εικόνες αντικατοπτρίζουν μια «εικονικότητα [...] ανάμεσα στο υλικό αντικείμενο (το όχημα του σημείου) και το έμψυχο πλάσμα που αυτό αντιπροσωπεύει» (1983:4). Η διαφορά είναι ότι, ενώ ένας ηθοποιός εμψυχώνει το φορέα του

σημείου από μέσα προς τα έξω, κάνοντας χρήση των δικών του συναισθημάτων, σώματος και φωνής, οι κουκλοπαίχτες ηθοποιοί οφείλουν να μάθουν να κατοικούν το φορέα αυτόν από έξω προς τα μέσα. Ο Henryk Jurkowski τονίζει τα παραπάνω, ορίζοντας με περιεκτικό τρόπο το κουκλοθέατρο ως την τέχνη στην οποία «το ομιλούν παραστατικό αντικείμενο κάνει προσωρινή χρήση φυσικών πηγών που του παρέχουν τη δυνατότητα ομιλίας και κίνησης και οι οποίες είναι παρούσες έξω από το αντικείμενο αυτό» (1983:31). Η πολυσύνθετη αυτή σχέση και «ο συνεχής παλμός» που αυτή παρέχει καθορίζουν μια παράσταση κουκλοθέατρου.

Ο Jurkowski αντί να εμμένει στο εκφραστικό αντικείμενο κούκλα, εστιάζει την προσοχή και υπογραμμίζει τη δυναμική στη σχέση κούκλας/ερμηνευτή. Αν κάποιος επικεντρώσει την προσοχή του στις κούκλες ως αντικείμενα τέχνης, τότε το καλύτερο που μπορεί να γίνει είναι να καταρτίσει ένα σύστημα ταξινόμησης ανάλογα με τους τρόπους άρθρωσης, τα υλικά κατασκευής, τον τόπο καταγωγής κλπ. Ο Edward Gordon Craig έκανε ακριβώς αυτό το 1918 μέσα από τις σελίδες του περιοδικού του, *The Marionette*:

- I. Ολόγλυφες κούκλες
 - α. Μαριονέτες που κρέμονται από πάνω
 - β. Γαντόκούκλες

- II. Επίπεδες κούκλες
 - α. Φιγούρες σκιών (1918:170)

Ο Craig προχώρησε στην περαιτέρω ταξινόμηση των ειδών κούκλας ανάλογα με «τα υλικά από τα οποία αυτές είναι φτιαγμένες», «το κόστούμι» και «τη χώρα προέλευσής» τους. Η λεπτομερής αυτή ταξινόμηση παρέχει ένα σύστημα που δύσκολα μπορεί να περιλάβει τη σημερινή πληθώρα των νέων τεχνολογιών και των υβριδικών μορφών του κουκλοθέατρου. Πιθανόν, είναι αρκετό για να διακρίνει μια κινέζικη φιγούρα σκιών από μια σικελική μαριονέτα, αλλά πολλά ακόμα πέρα απ' αυτό απομένουν να ειπωθούν.

Αν όμως ξεκινήσουμε ένα συλλογισμό σχετικά με τη δυναμική κούκλας/χειριστή, τότε μπορεί να προκύψει ένα νέο και χρήσιμο σύστημα κατάταξης. Δύο ποσοτικά προσδιορίσιμες πλευρές αυτής της δυναμικής είναι η απόσταση και ο λόγος. Με τον όρο «απόσταση» εννοώ το βαθμό απομάκρυνσης ή επαφής ανάμεσα στον παίκτη και το χειριζόμενο αντικείμενο, ξεκινώντας από το σημείο της απόλυτης επαφής, όταν ο χειριστής και το αντικείμενο αποτελούν ένα σώμα, και

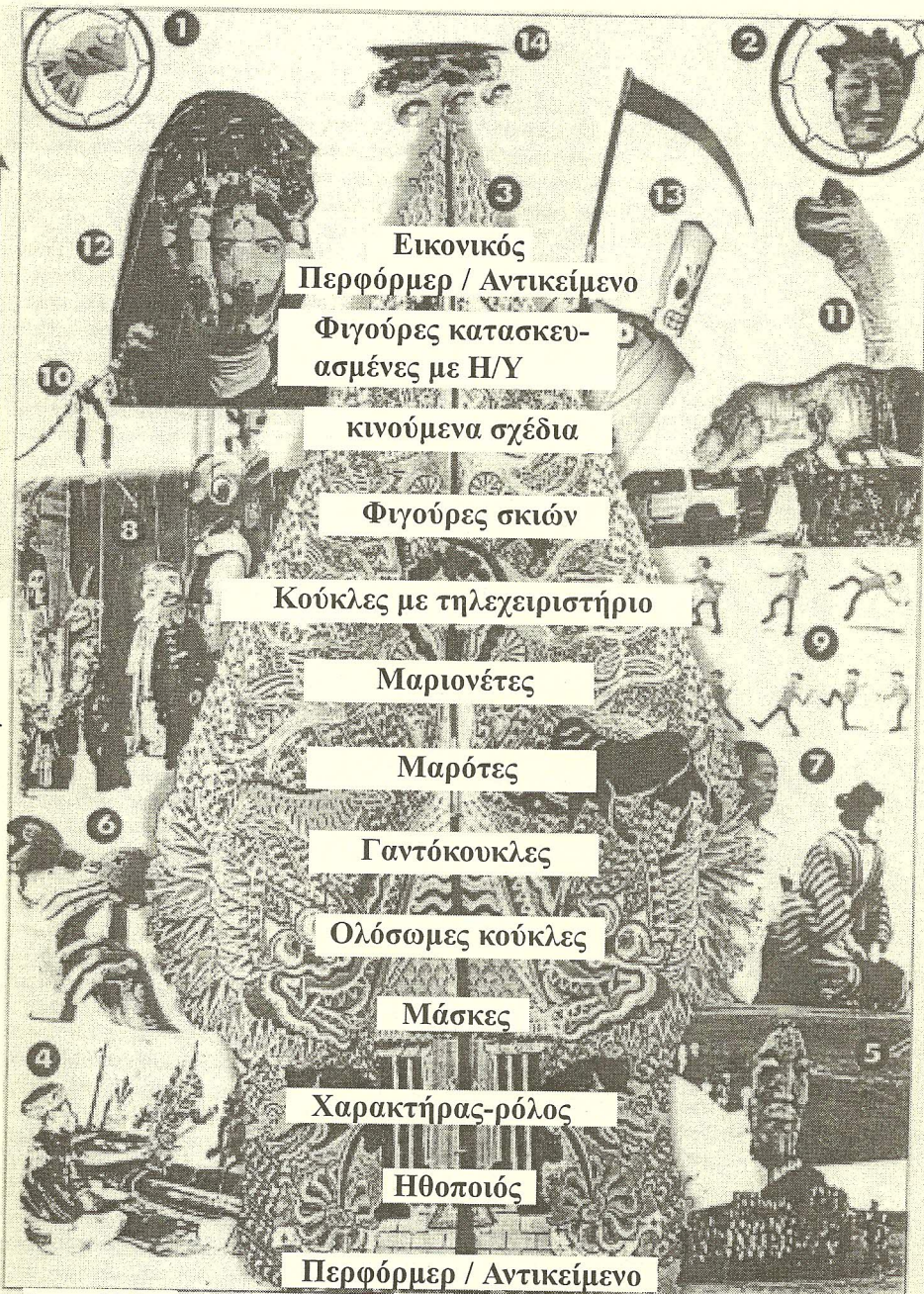
διατρέχοντας τους ενδιάμεσους βαθμούς ψυχικής, σωματικής, προσωρινής ή από απόσταση επαφής.

Ο όρος «λόγος» αναφέρεται στον αριθμό των παραστατικών αντικειμένων σε σχέση με τον αριθμό των παικτών. Έτσι, ένας λόγος «1:1» υποδεικνύει μια άμεση μεταφορά ενέργειας από ένα και μοναδικό παίκτη σ' ένα και μοναδικό παραστατικό αντικείμενο. Ο λόγος «πολλοί:1» εννοεί ότι ένα και μοναδικό αντικείμενο είναι το σημείο όπου συγκεντρώνονται οι ενέργειες πολλών παικτών, όπως για παράδειγμα η γιγαντιαία κούκλα «Μητέρα Γη» του Bread & Puppet. Ο λόγος «1: πολλά» υποδεικνύει ένα και μοναδικό παίκτη ο οποίος χειρίζεται κάποιον αριθμό διακριτών αντικειμένων, όπως για παράδειγμα κάνει ένας Dalang από την Ιάβα κατά τη διάρκεια μιας παράστασης wayang kulit.

Θα χρησιμοποιήσω τις δύο αυτές «διαστάσεις» σαν τους άξονες X και Y, για να κάνω ένα σχεδιάγραμμα των διαφόρων συνδυασμών της σχέσης αντικειμένου/ περφόρμερ. Η ίδια η απεικόνιση παίρνει τη μορφή ενός δέντρου ή καλύτερα ενός kayon, της φιγούρας σε σχήμα βεντάλιας του ινδονησιακού θεάτρου σκιών, φτιαγμένης από το σκαλισμένο με δεξιοτεχνία δέρμα βούβαλου, η οποία και απεικονίζει το σύμπαν με τη μορφή του Κοσμικού Δέντρου. Το kayon χρησιμοποιείται πριν και μετά την παράσταση, για να πλαισιώσει το έργο. Επίσης λειτουργεί σαν κουρτίνα ανάμεσα σε πράξεις, καθώς και σαν μέρος του σκηνικού κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ο κεντρικός άξονας του kayon τοποθετείται πάνω στον άξονα Y του διαγράμματος, δείχνοντας το βαθμό της απόστασης -ξεκινώντας από το σημείο της απόλυτης επαφής- και προεκτείνεται προς τα πάνω μέχρι το βαθμό της επαφής από απόσταση. Ο άξονας X μετρά το λόγο – με τη δεξιά πλευρά του διαγράμματος να εκφράζει το λόγο «πολλοί:1» και την αριστερή πλευρά του να εκφράζει το λόγο «1: πολλά».

Στο σημείο όπου τέμνονται οι δύο άξονες – μια ζώνη απόλυτης επαφής – δεν υπάρχει καμιά απόσταση ανάμεσα στον ερμηνευτή και σ' αυτό που εκείνος ερμηνεύει. Όταν όμως ο ηθοποιός αρχίζει να ερμηνεύει τον εαυτό του επί σκηνής, δημιουργείται ένα κενό ανάμεσα στον ερμηνευτή και σ' αυτό που ερμηνεύει: το σκηνικό πρόσωπο. Ακόμα κι αν αυτό το σκηνικό πρόσωπο αναπαράγει με ακρίβεια την εκτός σκηνής προσωπικότητα του ερμηνευτή, αυτό που προσλαμβάνει ο θεατής είναι ένας σαφώς επιμελημένος, κατασκευασμένος και φορμαρισμένος «εαυτός». Είναι ακριβώς η παρουσία των «άλλων», των θεατών, που επιβάλλει αυτήν την πρώτη διάσπαση της ενότητας ανάμεσα στον ερμηνευτή και στο ερμηνευόμενο. Αρχικά η απόσταση αυτή είναι απλά μια αλλαγή της διανοητικής διαβάθμισης στη σύμβαση

Απόσταση μεταξύ παίκτη και αντικειμένου



1 : πολλά

1 : 1

πολλοί : 1

Λόγος παικτών / αντικειμένων

που λέγεται «κατάσταση παράστασης». Αλλά η ψυχική απόσταση διευρύνεται, καθώς ο ρόλος του περφόρμερ γίνεται περισσότερο διακριτός από τον ίδιο τον περφόρμερ. Ο κάθε χαρακτήρας ενός έργου είναι μια αντικειμενική ύπαρξη, διακριτή από τον ερμηνευτή. Ο Άμλετ ή η Μήδεια αποτελούν «το αντικείμενο» το οποίο ενσαρκώνεται μέσα από το σύνολο των χειρονομιών, κινήσεων και τρόπου ομιλίας μέσω των οποίων εκφράζεται ο κάθε ηθοποιός. Ο ρόλος είναι ή γίνεται αυτόνομος. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι χαρακτήρες μπορεί να είναι περισσότερο ελαστικοί και να σχηματοποιούνται ανάλογα με τις παρορμήσεις και τις ιδιοτροπίες του κάθε ηθοποιού. Αντίθετα, σε κάποια τυποποιημένα είδη παραδοσιακών παραστάσεων, όπως η κινέζικη όπερα, οι ρόλοι είναι αυστηρά καθορισμένοι, με την κάθε χειρονομία και έκφραση χορογραφημένες και την κάθε λεπτομέρεια του μακιγιάζ και του κοστουμιού να υπακούει σε αυστηρό κώδικα.

Σε κάποιο σημείο, η αυξανόμενη απόσταση από το παραστατικό αντικείμενο δηλώνει ότι το ίδιο το σώμα του ηθοποιού δεν είναι πλέον ικανό να φιλοξενήσει το ρόλο. Το μακιγιάζ, το κοστουμί, τα πρόσθετα τεχνητά χαρακτηριστικά, οι περούκες και οι προεκτάσεις του σώματος βοηθούν ως ένα βαθμό, αλλά σταδιακά το παραστατικό αντικείμενο αγγίζει τα όρια της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος και πρέπει να εμφανιστεί με τη δική του ξεχωριστή φυσική παρουσία. Αυτό συμβαίνει πρωταρχικά με τη μάσκα. Η μάσκα είναι ένα αντικείμενο εντελώς εξωτερικό στον ηθοποιό, μια γλυπτική έκφραση επιβεβλημένη από έξω. Για να είναι αποτελεσματική στη σκηνή, πρέπει να φαίνεται ότι λαμβάνει την έκφρασή της από μέσα, από τις παρορμήσεις του ίδιου του ηθοποιού. Δε μεταβάλλει το κέντρο βάρους του ηθοποιού, αλλά περιγράφει εκ νέου την επιφάνειά του, ενώ παραμένει σε κοντινή επαφή με τη σάρκα κάτω από το ίδιο της το κέλυφος.

Όσο τα χαρακτηριστικά της μάσκας παραμένουν πολύ ή λίγο κοντά στο πρόσωπο του ηθοποιού, το κέντρο βάρους του χαρακτήρα παραμένει σταθερά συνδεδεμένο με το κέντρο βάρους του ηθοποιού. Μια μάσκα βέβαια δεν είναι υποχρεωμένη να περιορίζεται ή να καθορίζεται από τα ανθρώπινα φυσιολογικά χαρακτηριστικά. Μπορεί να είναι υπερμεγέθης, έτσι ώστε ο ηθοποιός να βλέπει μέσα από το στόμα ή τα ρουθούνια (όπως μπορούμε να δούμε στις *vejigantes*, τις δαιμονικές κερασφόρες μάσκες του Πουέρτο Ρίκο ή τους «χοντροκέφαλους» χαρακτήρες του παραδοσιακού ευρωπαϊκού καρναβαλιού). Μπορεί επίσης να ξεφεύγει εντελώς από το πρόσωπο, να μετακινηθεί π.χ. στην κορυφή του κεφαλιού (όπως η μάσκα/ κάλυμμα κεφαλιού του λιονταριού στο *Βασιλιά των Λιονταριών* που κατασκευάστηκε έχοντας για μοντέλο προγενέστερες αφρικάνικες

μάσκες). Στο σημείο αυτό περνάμε ακόμη ένα όριο, αυτό κατά το οποίο το παραστατικό αντικείμενο αποχωρίζεται από το σώμα του ηθοποιού, αναπτύσσει το δικό του κέντρο βάρους, τη δική του κατασκευαστική δομή, τη δική του ξεχωριστή παρουσία.

Σ' αυτό ακριβώς το σημείο, στο οποίο τα κέντρα βάρους του παραστατικού αντικείμενου και του περφόρμερ δεν ταυτίζονται, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο όρος «κούκλα». Όπως κι οι διαφορετικές ζώνες επαφής που περιγράφονται σ' αυτό το άρθρο, οι υποδιαίρέσεις δεν είναι σαφώς οριοθετημένες. Υπάρχει μια αρχική ζώνη στην οποία ο ηθοποιός με μια υπερμεγέθη μάσκα και ο κουκλοπαίκτης με ένα ολόσωμο κοστούμι (όπως είναι οι μασκότ των αθλητικών οργανώσεων ή οι διάφοροι διαφημιστικοί χαρακτήρες που κυκλοφορούν «ζωντανοί» ανάμεσα στον κόσμο σε εκδηλώσεις) επικαλύπτονται. Αλλά, όταν το παραστατικό αντικείμενο ξεφύγει εντελώς από τους περιορισμούς της ανθρώπινης ανατομίας και των αναλογιών της, δεν υπάρχει τίποτε - πέρα από τις πιθανές πρακτικές δυσκολίες της κατασκευής - να το σταματήσει από τη δραστική μορφοποίησή του σε σχήμα και κλίμακα. Μπορεί να αναπτυχθεί δυο και τρεις φορές το ανθρώπινο μέγεθος και να υποστηρίζεται από κάτω με κάποιο κατάλληλα επινοημένο σκελετό; ή μπορεί να συρρικνωθεί σε μέγεθος μικρότερο του ενός ποδιού, το κέντρο βάρους του να μετατοπιστεί σ' ένα χρήσιμο προσάρτημα του ανθρώπινου σώματος, όπως π.χ. συμβαίνει με τις γαντόκουκλες. Όταν λοιπόν το αντικείμενο απελευθερωθεί από το σώμα, δεν έχει πια την ανάγκη για μια ένα προς ένα σχέση με την πηγή της ενέργειας. Ένας κουκλοπαίκτης μπορεί να χειριστεί ταυτόχρονα δύο γαντόκουκλες, ενώ μια γιγαντιαίων διαστάσεων μαρότα, όπως αυτές του Bread & Puppet ή μια περίπλοκη γιαπωνέζικη κούκλα bunraku, χρειάζονται για το σωστό χειρισμό τους πολλούς παίκτες.

Καθώς η φυσική απόσταση ανάμεσα στον περφόρμερ και στο αντικείμενο διευρύνεται, η ανάγκη που προκύπτει για τη χρήση τεχνολογίας με στόχο την κάλυψη του κενού αυξάνεται. Η μετατόπιση του κέντρου βάρους έξω από το σώμα του κουκλοπαίκτη απαιτεί όλο και περισσότερα πολύπλοκα συστήματα αρθρώσεων. Στις μαρότες χρησιμοποιείται ένα ευθύ, μηχανικό σύστημα σύνδεσης που στηρίζει, ανυψώνει, στρέφει, κινεί με τη βοήθεια μοχλού τη σπονδυλική στήλη και τα άκρα της κούκλας. Μια από τις απλούστερες μαρότες είναι η ινδονησιακή wayang golek, το σύστημα χειρισμού της οποίας αποτελείται από μία κεντρική ράβδο που διαπερνά το κομμάτι των ώμων (σχηματίζοντας T) και συνδέεται με το λαιμό ξυλόγλυπτου στερεού κεφαλιού, καθώς και από δύο λεπτότερες ράβδους που είναι χαλαρά συνδεδεμένες με σπάγκο στα χέρια. Ο κουκλοπαίκτης

χειρίζεται αυτόν τον τύπο κούκλας από κάτω, χρησιμοποιώντας και τα δύο χέρια? όταν χρειάζεται, κρατά με το ίδιο χέρι τη ράβδο του ενός χεριού και αυτή του σώματος.

Μια από τις πιο περίπλοκες μηχανικά μαρότες είναι οι κούκλες bunraku, ο γιαπωνέζικος τύπος κούκλας που πρόσφατα έγινε πολύ δημοφιλής στη δύση. Ο συνολικός χειρισμός της γίνεται από πίσω από τρεις κουκλοπαίκτες. Ο βασικός χειριστής ελέγχει το κεφάλι μέσω μιας λαβής χειρισμού που είναι τοποθετημένη στο στήθος της κούκλας. Πάνω στην ίδια λαβή χειρισμού συναρμολογούνται και οι διάφοροι μοχλοί που ελέγχουν την κίνηση ματιών, φρυδιών και στόματος. Το κομμάτι των ώμων αναρτάται με σκοινί σ' αυτή την κεντρική ράβδο, ώστε το μεγαλύτερο μέρος της άρθρωσης της κούκλας να προέρχεται από το λαιμό. Ο ίδιος κουκλοπαίκτης ελέγχει το δεξί χέρι με μια μικρότερη ράβδο που είναι αρθρωτή στο κάτω μέρος του βραχίονα ή καλά στερεωμένη στον αγκώνα. Ο καρπός και τα δάχτυλα της κούκλας συχνά είναι αρθρωτά με σκοπό τη μέγιστη εκφραστικότητα των χειρονομιών. Ένας δεύτερος κουκλοπαίκτης ελέγχει το αριστερό χέρι και ένας τρίτος χειρίζεται τα πόδια. Στην περίπτωση που απαιτείται χειρισμός μεγαλύτερης ακρίβειας, οι χειριστές έχουν τη δυνατότητα να γλιστρήσουν τα χέρια τους σε θηλιές που βρίσκονται στις παλάμες της κούκλας, έτσι ώστε να μπορούν να πιάσουν και να σηκώσουν απευθείας τα απαραίτητα αντικείμενα. Η δυσκολία χειρισμού των κουκλών bunraku είναι γνωστή. Κατά ένα μέρος οφείλεται στον περίπλοκο τρόπο κατασκευής τους, κατά ένα άλλο στη δυσκολία συντονισμού των ενεργειών των τριών χειριστών. Ακόμα και ο απλός βηματισμός της κούκλας, για να γίνει πιστευτός, απαιτεί μεγάλη προσπάθεια και επίμονες δοκιμές.

Στις μαριονέτες γίνεται χρήση ενός πολύ πιο λεπτού μηχανικού συνδέσμου: η κούκλα αιωρείται από ψηλά μέσω νημάτων (ή -σε κάποιες περιπτώσεις- συρμάτων), που σημαίνει ότι ο έλεγχος της κίνησής της πετυχαίνεται μέσα από ένα παιγνίδι ακρίβειας ανάμεσα στη βαρύτητα και τη σχετική αυξομείωση του μήκους των νημάτων μεταξύ τους. Για παράδειγμα, ένα απλό στρίψιμο του κεφαλιού απαιτεί τον κατάλληλο χειρισμό τεσσάρων νημάτων: τα δύο νήματα των ώμων τραβιούνται ελαφρά προς τα πάνω, ώστε το κεφάλι να ελευθερωθεί από το βάρος της κούκλας και να αφεθεί, ώστε να πέσει ελεύθερα μπροστά. Κατόπιν, στρίβοντας το κεντρικό χειριστήριο, τροποποιείται το σχετικό μήκος των δύο νημάτων που στηρίζουν το κεφάλι, το ένα από τα δύο αφτιά τραβιέται προς τα πάνω και αυτό έχει ως αποτέλεσμα το πρόσωπο της κούκλας να στρίβει προς αυτήν την κατεύθυνση. Η κάθε μια άρθρωση του σώματος απαιτεί πρόσθετα νήματα για το χειρισμό της κούκλας. Η πιο απλή μαριονέτα από το Ρατζαστάν

χρειάζεται μόνο δύο νήματα: μια θηλιά που ξεκινά από την κορυφή του ξύλινου κεφαλιού, ανεβαίνει πάνω στο χέρι του κουκλοπαίκτη και από κει κατεβαίνει πάλι στη μέση της πλάτης και ένα δεύτερο νήμα που συνδέει τα δύο χέρια. Μια κλασσική ευρωπαϊκή μαριονέτα απαιτεί 10 με 11 νήματα, ενώ μια κινέζικη συχνά έχει 30 ή και περισσότερα νήματα.

Ανεξάρτητα από το πόσο λεπτά και επιδέξια είναι σχεδιασμένο και κατασκευασμένο ένα χειριστήριο, αυτά των μαριονέτων και των μαροτών οπωσδήποτε προσφέρουν στο χειριστή ένα γραμμικό, μηχανικό δρόμο προς την κούκλα. Όμως, καθώς η απόσταση ανάμεσα στο αντικείμενο και το χειριστή του αυξάνεται, ο χειρισμός μέσω μιας ευθείας γραμμής όρασης δεν μπορεί να υποστηριχθεί αρκετά. Είναι πιθανό, η κίνηση μιας κούκλας να ελέγχεται από απόσταση με τη βοήθεια υδραυλικών ή ράδιο-συστημάτων, τρόποι που συχνά χρησιμοποιούνται για τα ειδικά εφέ της τηλεόρασης και του κινηματογράφου. Κούκλες, όπως τα κεφάλια των δεινοσαύρων που χρησιμοποιήθηκαν στα κοντινά πλάνα της ταινίας *Jurassic Park* (1993), μπορούν να κινήσουν τα αρθρωτά μέρη τους με τη βοήθεια σερβοκινητήρων (αυτόματων συσκευών για διόρθωση λειτουργίας μηχανισμού με σύστημα ανάδρασης), η λειτουργία των οποίων ελέγχεται από μία ομάδα κουκλοπαικτών που βρίσκονται ζωντανά επί σκηνής ή ακόμη και πιο μακριά με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή. Καθώς το επίπεδο της προσφερόμενης τεχνολογίας όλο και ανεβαίνει, η δυνατότητα χειρισμού αντικειμένων από όλο και μεγαλύτερη απόσταση αυξάνεται. Και, αντίστροφα, όσο μεγαλύτερη είναι η απόσταση ανάμεσα στο αντικείμενο και το χειριστή του, τόσο πιο υψηλό είναι το επίπεδο της τεχνολογικής υποστήριξης που απαιτείται για να καλύψει το κενό. Στις αρχές του 1998 οι θεατές της αμερικάνικης τηλεόρασης είδαν μια έξαρση τέτοιων άθλων χειρισμού από απόσταση, καθώς παρακολούθησαν π.χ. ένα μικρό κοριό να περιφέρεται πάνω στη βραχώδη επιφάνεια του πλανήτη Άρη, να ισορροπεί πάνω σε λιθάρια και να εκπέμπει τρισδιάστατες εικόνες, ενώ η ομάδα των χειριστών του βρίσκονταν εκατομμύρια μίλια μακριά, στο Χιούστον.

Η φυσική εγγύτητα ανάμεσα στο αντικείμενο και στον περφόρμερ καλύπτει μόνο μία διάσταση του όρου «απόσταση». Μπορεί επίσης να υπάρχει ένας διαχωρισμός ανάμεσα στο αντικείμενο και στην εικόνα του. Ένας τέτοιου τύπου διαχωρισμός μπορεί να γίνει κατανοητός, αν κάποιος απομακρύνει μια φιγούρα του θεάτρου σκιών από την οθόνη προβολής της και την κατευθύνει προς την πηγή του φωτός. Όταν η φιγούρα αγγίζει την οθόνη, το περίγραμμα που προβάλλεται πάνω στο

επίπεδο της οθόνης προβολής αντιστοιχεί ακριβώς στο περίγραμμα του αντικειμένου. Όταν όμως η φιγούρα απομακρύνεται από την οθόνη, η σκιά της αρχίζει να μεγαλώνει σε μέγεθος και το περίγραμμά της γίνεται περισσότερο ασαφές. Αυτό που το βλέμμα των θεατών προσλαμβάνει σαν παραστατικό αντικείμενο δεν είναι πλέον η ίδια η κούκλα που κρατά το χέρι του κουκλοπαίκτη, αλλά η εικόνα της προβαλλόμενη πάνω στο επίπεδο της οθόνης του θεάτρου σκιών. Αν μια τέτοια εικόνα συλλαμβάνεται από το φακό μιας κάμερας κι όχι από το ύφασμα της οθόνης, τότε μια ακόμη απομάκρυνση είναι δυνατή: ενώ μια λάμπα μπορεί να φωτίσει κάποια τετραγωνικά μέτρα πανί, μια βιντεοκάμερα μπορεί να μεταφέρει ταυτόχρονα την εικόνα σε χιλιάδες ή και εκατομμύρια οθόνες. Η κάμερα παρέχει τη δυνατότητα για έναν επιπλέον διχασμό, ένα προσωρινό σχίσμα ανάμεσα στο αντικείμενο και την εικόνα του, που μπορεί να αξιοποιηθεί με τη χρήση των τεχνικών του stop-motion animation. Οι τεχνικές αυτές (τα αντικείμενα τοποθετούνται με το χέρι σε διάφορες στατικές στάσεις και η κάμερα βιντεοσκοπεί καρέ – καρέ, ώστε το αποτέλεσμα να δίνει την ψευδαίσθηση της κίνησης των αντικειμένων) είναι τόσο παλιές όσο και ο ίδιος ο κινηματογράφος. Μια προφανής δυσκολία είναι ότι ο εμψυχωτής μπορεί να ξοδέψει εβδομάδες ή και μήνες τοποθετώντας και ανατοποθετώντας αντικείμενα, για να φτιάξει μια κινούμενη εικόνα λίγων μόνο λεπτών. Η τεχνική αυτή δεν ενθαρρύνει ιδιαίτερα τον αυθορμητισμό.

Πιο πρόσφατες τεχνικές επινοήσεις στον τομέα της ψηφιακής εικόνας και της εικόνας που γεννάται με ηλεκτρονικού υπολογιστή (που αποτελεί ήδη είδος πρώτης ανάγκης για τα κινηματογραφικά ειδικά εφέ, όπως αποδείχθηκε από τα κοπάδια των δεινοσαύρων του *Jurassic Park*, από τις θαυμάσιες εικόνες του *Toy Story* [1997] και τα αρθρώποδα σμήνη του *Antz* [1998]) έχουν κάνει την εμψύχωση αντικειμένων σε πραγματικό χρόνο αρκετά πρακτική. Χρησιμοποιώντας κοστούμια ψηφιακής καταγραφής κίνησης (motion capture suits: ειδικά ρούχα που καταγράφουν τις κινήσεις αυτού που τα φορά και τις μεταφέρουν σε ψηφιακά μοντέλα στον υπολογιστή, σμ) και γάντια με αισθητήρες (data-glove: γάντια αντίστοιχα με τα παραπάνω κοστούμια, για τις κινήσεις του χεριού, σμ) για να μεταφέρουν τις πληροφορίες κατευθείαν στο κομπιούτερ, μπορεί να επιτευχθεί καταπληκτικά ρεαλιστική κίνηση σε εικονικά αντικείμενα ή σε αντικείμενα που έχουν αντιγραφεί ψηφιακά από πραγματικά υλικά αντικείμενα. Η ψηφιακή «ενσάρκωσή» του γίνεται ένα είδος εικονικής μάσκας ή σκάφανδρου κατάδυσης που επιτρέπει στον ηθοποιό να κατοικήσει στο ψηφιακό περιβάλλον. Με τα κοστούμια ψηφιακής καταγραφής κίνησης, ο περφόρμερ μπορεί και πάλι να αποκτήσει μια «άμεση επαφή» με το

«αντικείμενο», παίζοντας μέσα από αυτό. Δυστυχώς, σ' αυτό το επίπεδο τεχνολογίας η συνθετότητα των ίδιων των συστημάτων προκαλεί κωλύματα. Αν και ο κυβερνο-κουκλοπαίκτης είναι ικανός για τρομερά κατορθώματα εμπύχωσης σε πραγματικό χρόνο, ένας μικρός στρατός από τεχνικούς και προγραμματιστές χρειάζεται να δοκιμάσει το σύστημα πριν ο κουκλοπαίκτης κάνει το πρώτο βήμα με το ψηφιακό του κουστούμι. Και αφού οι ψηφιακοί ηθοποιοί καταγράψουν τις κινήσεις των αντικειμένων τους, άλλη μια ολόκληρη ομάδα ειδικών πρέπει να πάρει τις παραπάνω πληροφορίες, να τις επεξεργαστεί, να τις εκλεπτύνει, να τους αποδώσει την τελική υφή και όψη, πριν αυτό αναπαραχθεί σε μια μορφή που να προβληθεί σε πλατύτερο κοινό. Αναμφίβολα, σήμερα τέτοιου είδους τεχνολογία κοστίζει απίστευτα πολύ, τόσο που είναι μάλλον αδύνατο για κάποιον που δεν έχει πρόσβαση στις οικονομικές δυνατότητες μεγάλων εταιριών να την πλησιάσει. Ωστόσο, πιθανόν σ' ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον, η τεχνολογία αυτή μπορεί να γίνει αρκετά προσιτή, τόσο στην αγορά όσο και στη χρήση, ακόμα και για ιδιώτες ή για τις χαμηλότερου σήμερα κόστους παραγωγές. Υπάρχουν ήδη ψηφιακές μορφές που επιτρέπουν το «βύθισμα» του παίκτη στον εικονικό χώρο των βιντεοπαιχνιδιών. Είναι μάλλον θέμα χρόνου μέχρι κάποιος τολμηρός κουκλοπαίκτης να προσαρμόσει τα παραπάνω στη θεατρική χρήση.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Craig, Edward Gordon
1918 "The History of Puppets." *The marionette* 1:171-74.
- Jurkowski, Henryk
1983 "Transcodification of the Sign System of Puppets." *Semiotica* 47, 1/4:123-46.
- Proschan, Frank
1983 "The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects." *Semiotica* 47, 1/4:3-44.
- Segel, Harold B.
1995 *Pinocchio's Progeny*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Shershow, Scott Cutler
1995 *Puppets and "Popular" Culture*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

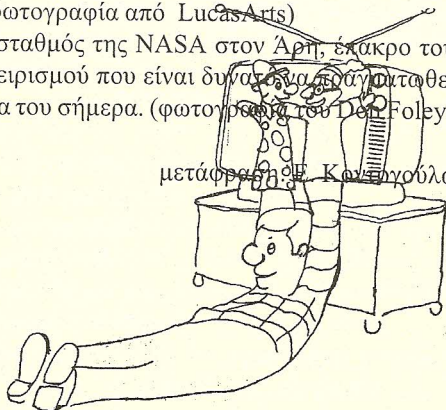
Υπόμνημα για το Διάγραμμα των Αλληλένδετων Μορφών Παραστατικών Αντικειμένων

Τα παρακάτω περιγράφουν τα διάφορα μέρη που συνιστούν το διάγραμμα :

1. «Ο Βάτραχος Κέρμιτ» - αστέρι των Muppets του Jim Henson και μάλλον ο πιο ευρέως αναγνωρίσιμος χαρακτήρας κούκλας στον κόσμο. (φωτογραφία αρχείου του Stephen Kaplin)
2. «Πρόσωπο Θεού» - του Peter Schumann. Η άφιξη και τοποθέτηση στο χώρο αυτής της 25'' ύψους μαρότας σηματοδοτεί την έναρξη της ετήσιας Domestic Resurrection Παρέλασης. Για την κίνησή της απαιτούνται οχτώ χειριστές. Οι δύο παραπάνω μορφές είναι αυτές που περισσότερο ενέπνευσαν και τροφοδότησαν το αμερικανικό κουκλοθέατρο του τέλους του 20^{ου} αιώνα. (φωτογραφία του Ron Simon)
3. Φιγούρα σκιών Kayon του ινδονησιακού wayang kulit, η οποία απεικονίζει το Δέντρο της Ζωής. Χρησιμοποιείται, για να υποδεικνύει τη διάκριση των πράξεων, καθώς και την αρχή και το τέλος των παραστάσεων. Επίσης, για να παραστήσει σκηνικά στοιχεία, όπως βουνά, δάση ή παλάτια. Το Kayon είναι το κοσμικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο παίζεται το έργο του θεάτρου σκιών, γι' αυτό και η εδώ χρήση του σαν το σώμα του «Δέντρου των Κουκλών». (Φωτογραφία του John Koorman)
4. Dalang από τη Μαλαισία, δηλαδή μάστορας, δάσκαλος του είδους, ο οποίος χειρίζεται με το ένα μόνο χέρι του όλους του χαρακτήρες των σύνθετων αφηγήσεων που προέρχονται από τα κλασσικά ινδικά έπη, όπως η Abharata και η Ramayana. (Φωτογραφία του Leonard Bezzola)
5. «Μητέρα Γη» - άλλη μια γιγαντιαία μαρότα, η οποία έχει στηθεί πάνω σ' ένα κυλιόμενο όχημα για παρέλαση του Bread & Puppet. Στο τέλος της παράστασης η μορφή αυτή καταβροχθίζει τους εκατοντάδες περφόρμερς, ανάβει τη φωτιά που κατάκαιει ολοκληρωτικά την αναπαράσταση του κακού και τέλος εγκαταλείπει το χώρο έχοντας το πλήθος μέσα στη φούστα και στην αγκαλιά της. Η εικόνες 4 και 5 δείχνουν τις οριακές τιμές που μπορεί να πάρει ο λόγος του πλήθους ηθοποιών - χειριστών προς το πλήθος και το μέγεθος των παραστατικών αντικειμένων. (φωτογραφία του Ron Simon)
6. Το ερωτικό ντουέτο του Sergei Obratzov απογυμνώνει τη γαντόκουκλα στα στοιχειώδη χαρακτηριστικά της. (φωτογραφία αρχείου του Stephen Kaplin)
7. Γιαπωνέζικη κούκλα Bunraku και χειριστής της, μια ιδιαίτερα εκλεπτυσμένη μορφή παραδοσιακού κουκλοθέατρου. (Φωτογραφία του Harry Peccinotti)
8. Παλιά Τσέχικη μαριονέτα από το *Φάουστ* της συλλογής του

- Vit Horej και του «Hurvinek», του κουκλοθέατρου του Josef Skupa στην Πράγα. (Φωτογραφία του David Schmidlapp)
9. Φιγούρες stop-action claymation των Studios Aardman (κατασκευαστών των Wallace και Grommit). Ο χειρισμός και ο καθορισμός της κίνησής τους πραγματοποιείται στο χρονικό διάστημα μεταξύ δύο διαδοχικών «ματιών» της κινηματογραφικής κάμερας. (φωτογραφία του Richard Lang)
 10. Stop action φιγούρα δεινόσαυρου κατασκευασμένη από τον Jim Danforth για την ταινία *Caveman* (1981). Φιγούρες σαν κι αυτή ήταν απαραίτητες για τη δημιουργία ειδικών κινηματογραφικών εφέ, μέχρι τη στιγμή που εκτοπίστηκαν από αντίστοιχες φιγούρες που κατασκευάζονται και κινούνται από και μέσω υπολογιστή. (φωτογραφία του Jim Danforth)
 11. Δύο μηχανικοί δεινόσαυροι από την ταινία *Jurassic Park* (1993). Το T-Rex λειτουργεί με τη βοήθεια ενός waldo κλίμακας Ό, που έχει κωδικοποιήσει τις κινήσεις σ' έναν υπολογιστή, ο οποίος στη συνέχεια τις μετατρέπει σε κίνηση κανονικής κλίμακας κούκλα. Ολόκληρο το σύστημα μπορεί να λειτουργήσει με τέσσερις κουκλοπαίχτες. (φωτογραφία αρχείου του Stephen Karlin)
 12. Το εικονικό κουκλοθέατρο απαιτεί νέους τρόπους σύνδεσης με το περιβάλλον που δημιουργείται από τον υπολογιστή. Τα ειδικά αυτά γάντια με τους αισθητήρες κινήσεις, που βλέπουμε φορεμένα στα χέρια του εφευρέτη τους James Kramer, επιτρέπουν σ' αυτόν που τα φοράει να αντιληφθεί το σχήμα και τη σταθερότητα των εικονικών αντικειμένων. (φωτογραφία του Thomas Heinser)
 13. «Manny Calavera», το αστέρι του ηλεκτρονικού παιχνιδιού περιπέτειας LucasArts, Ο εικονιζόμενος Grim Fandango αντιπροσωπεύει το ψηφιακό μέλλον των παραστατικών αντικειμένων. (φωτογραφία από LucasArts)
 14. Ο διαστημικός σταθμός της NASA στον Άρη, ένα κρο του από απόσταση χειρισμού που είναι δυνατό να προγραμμαθεί με την τεχνολογία του σήμερα. (φωτογραφία του Don Foley)

μετάφραση: Η. Κωνσταντούλα



Το κουκλοθέατρο σαν μέσο θεραπείας: μία εισαγωγή

Mickey Aronoff

British Journal of Therapy and Rehabilitation, 1996

Σύνοψη

Αυτό το άρθρο αποτελεί μια εισαγωγή στην ιστορία και το ρόλο του κουκλοθεάτρου στον τομέα της θεραπείας παιδιών κυρίως, αλλά και ενηλίκων. Αναλύει κάτω από ποιες συνθήκες είναι αποτελεσματικό, αναφέροντας παραδείγματα πρακτικής από τη δουλειά της συγγραφέως σε νοσοκομεία των Η.Π.Α. από το 1970 μέχρι σήμερα.

Εισαγωγή

Όλο και περισσότεροι ειδικοί στον τομέα της θεραπείας στρέφονται προς τις δημιουργικές, εκφραστικές τέχνες, προσεγγίζοντάς τις ως εργαλεία για ενδυνάμωση και αλλαγή. Για τους θεραπευτές που επιθυμούν να συμπεριλάβουν το κουκλοθέατρο στην πρακτική τους, απαιτείται επαγγελματική εκπαίδευση στην τέχνη του κουκλοθεάτρου, για να μάθουν πώς να το χρησιμοποιούν με το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Θεραπευτικό κουκλοθέατρο, στον πιο απλό και προφανή ορισμό του, είναι η χρήση της τέχνης του κουκλοθεάτρου στη θεραπεία. Για να εξετάσουμε τη χρησιμότητα αυτή, πρέπει πρώτα να δούμε την ιστορία και τη μορφή του.

Προϊστορικά στοιχεία δείχνουν ότι η πρακτική του τελετουργικού κουκλοθεάτρου προηγείται της θεατρικής του χρήσης. Σ' όλο τον κόσμο, οι σαμάνοι χρησιμοποιούν ακόμη και σήμερα τις κούκλες για πνευματικούς οδηγούς, παραμυθιάδες και μεσολαβητές ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους ή σε θεραπευτικές διαδικασίες. Υπάρχουν παραδείγματα από την Αμερικάνικη παράδοση (καταγραμμένα από τους Geertz και Lomatuway'ma, 1987), από την Μπαλινέζικη πρακτική (Chaplin 1994) και από την Αφρική (Dagan 1990).

Τι είναι η κουκλοθεατρική παράσταση;

- Η κούκλα είναι ένα άψυχο αντικείμενο. Πολλά είδη κουκλών – μαρότες, γαντόκουκλες, δακτυλόκουκλες, μαριονέτες, σκιές, γιγαντόκουκλες, αντικείμενα- προέρχονται από διάφορες παραδόσεις. Υπάρχουν επίσης παραλλαγές των παραπάνω ειδών, συνδυασμοί και αποκλίσεις. Οι κούκλες πρέπει πάντα να σχεδιάζονται για συγκεκριμένη χρήση, έτσι ώστε να είναι λειτουργικές και τα νοήματα να αναπαρίστανται με ακρίβεια.
- Στην παράσταση, η εκφραστικότητα της κούκλας πηγάζει

περισσότερο από την κίνηση και λιγότερο από το λόγο. Χωρίς τον κουκλοπαίκτη που παρέχει την ανθρώπινη ενέργεια και εμπνυχώνει την κούκλα θεατρικά, για να επικοινωνήσει με το κοινό, και χωρίς το κοινό να παρακολουθεί αυτή τη διαδικασία, η κούκλα δεν έχει νόημα.

- Η εκπαίδευση ενός επαγγελματία κουκλοπαίκτη μπορεί να διαρκέσει μέχρι και δέκα χρόνια και αποτελεί έργο ζωής. Ένας πολυτάλαντος κουκλοπαίκτης μπορεί να προσαρμόσει όλα τα στοιχεία μιας παράστασης και να δουλέψει μόνος του ή μαζί με άλλους καλλιτέχνες.

- Ενώ κατατάσσεται στις θεατρικές τέχνες, το κουκλοθέατρο δεν είναι μια τεχνική, αλλά αποτελεί μια αυτόνομη δημιουργική κι εκφραστική μορφή τέχνης. Ανάλογα με την πολυπλοκότητά της, μια παράσταση μπορεί να συμπεριλάβει όχι μόνο κουκλοθέατρο και μιμική, αλλά και ζωγραφική, γλυπτική, μουσική, χορό κλπ.

- Η καλή ή κακή πρακτική δεν εξαρτάται από την τεχνική της παράστασης μόνο, αλλά και από το περιεχόμενο και τις εικόνες που χρησιμοποιούνται και παρουσιάζονται.



Πώς το κουκλοθέατρο λειτουργεί ως θεραπευτικό εργαλείο;

Οι κούκλες ενδυναμώνουν, προσφέροντας το κίνητρο και το μέσο για την έκφραση συναισθημάτων. Οι κούκλες είναι τα οπτικά σύμβολα που με τη γλώσσα του σώματός και μέσα από το κείμενο που τις συνοδεύει δίνουν ευκαιρίες για έκφραση. Η πολυμέρεια του

κουκλοθεάτρου παρέχει αστείρευτα εργαλεία σε ασθενή και θεραπευτή, συνδυάζοντας τις καλλιτεχνικές ικανότητες καθενός, όποιο κι αν είναι το επίπεδο ανάπτυξής τους ή η αισθητική τους. Έτσι οι ασθενείς έχουν μεγαλύτερο πλούτο στη διάθεσή τους, για να βοηθηθούν στην αυτοέκφρασή τους παρά με τη χρήση μιας μόνο μορφής τέχνης. Ο χειρισμός μιας κούκλας δεν αγγίζει ίσως την αισθητική ή τη διάθεση όλων, αλλά ευτυχώς απομένει το γράψιμο του σεναρίου, η κατασκευή των σκηνικών αντικειμένων κλπ? υπάρχει δηλαδή δουλειά για όλους.

Οι κούκλες προστατεύουν: αυτό που εκφράζεται μπορεί να αποδοθεί στην κούκλα ως δικό της συναίσθημα, έτσι ώστε ο εσωτερικός συναισθηματικός κόσμος να αποκαλύπτεται με τρόπους μη απειλητικούς.

Ο Renito (1984) αποκαλεί τις κούκλες «κοινωνικά αποδεκτές διεξόδους». Οι ψυχοθεραπευτές αναφέρονται στη θεωρία του παιχνιδιού του Winnicott (1971) και μιλούν για την ικανότητα της κούκλας να αποτελέσει ένα μεταβατικό αντικείμενο.

Ως μέσο προβολής, οι κούκλες απελευθερώνουν την ικανότητα αυτοέκφρασης, επιτρέποντας στους ανθρώπους να «δοκιμάσουν» τα συναισθήματα προτού τα οικειοποιηθούν. Στην περίπτωση της επλεκτικής αφωνίας, οι κούκλες μπορούν να λειτουργήσουν ακόμη και σαν «συνήγοροι» για τα παιδιά (Cole 1993)

Όπως έχει δείξει ο Wilson (1992), υπάρχουν πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις στην ψυχοθεραπεία των παιδιών. Ανάμεσα σ' αυτές τις προσεγγίσεις οι κούκλες παρέχουν σταθερά υλικό για παιγνιοθεραπεία. Ο Irwin (1983) σκιαγραφεί τις ρίζες του παιχνιδιού προσποίησης στην πορεία ανάπτυξης των παιδιών και τη θεραπευτική και διαγνωστική του χρήση στη θεραπεία τους. Ο Mc Mahon (1992) έδειξε την επίδραση του παιχνιδιού σε πολλές περιοχές: αισθητηριακή, δημιουργική, σωματική, εξερευνητική, κοινωνική και συμβολική. Επειδή η τέχνη του κουκλοθεάτρου προσφέρει μια ατελείωτη ποικιλία υλικών, θεμάτων και τρόπων δουλειάς, μπορεί κάλλιστα να ταιριάζει σ' όλες τις παραπάνω δεξιότητες.

Μ' όλα αυτά τα εργαλεία διαθέσιμα, πολλές ιστορίες προκύπτουν μέσα από το παιχνίδι. Το παιχνίδι μπορεί να βασίζεται στην πραγματικότητα ή στη φαντασία. Το περιεχόμενο της κάθε ιστορίας μπορεί να μην αντανάκλα ό,τι συμβαίνει στη ζωή ενός παιδιού, μπορεί όμως και να αποκαλύπτει αυτό που το απασχολεί.

Ο Ostet (1988) αναφέρει: "Μια ιστορία βασισμένη στην προσωπική εμπειρία μπορεί να έχει μεγαλύτερη σημασία για την κατανόηση του ατόμου, αλλά ακόμα και ιστορίες βασισμένες στη λαϊκή παράδοση μπορούν να αποκαλύψουν ενδιαφέροντα και συμπεριφορές. Παρατηρώντας τον αυθόρμητο και φανερό ενθουσιασμό κάποιου να δώσει ζωή και συναίσθημα σ' ένα άψυχο αντικείμενο, διαπιστώνει κανείς πόσο άμεσα ισχυρή είναι η εμφύχωση μιας κούκλας.

Μόλις η κούκλα αρχίζει να κινείται ή να μιλάει, η αυτοεκτίμηση του ατόμου ενισχύεται και συνήθως ακολουθείται από παραπέρα δράση και ανάπτυξη. Είναι μια αυτο-ενθαρυντική διαδικασία.

Ο ασθενής κουκλοπαίκτης μπορεί να είναι συγχρόνως σκηνοθέτης, ηθοποιός και θεατής στα πλαίσια είτε της ατομικής είτε της ομαδικής θεραπείας. Εδώ το πλεονέκτημα του κουκλοθεάτρου σε σχέση με άλλες μεθόδους είναι η ασφαλής μη-αμεσότητα που παρέχει, η δυνατότητα δηλαδή που έχει κανείς να κάνει πρόβα για την πραγματική ζωή, εστιάζοντας αρχικά σε αυτά που μπορεί να κάνει η κούκλα. Όταν οι κούκλες διευκολύνουν την απελευθέρωση και τη διήγηση ιστοριών, αποτελούν το μέσο για αλλαγή προσωπικών και κοινωνικών καταστάσεων.

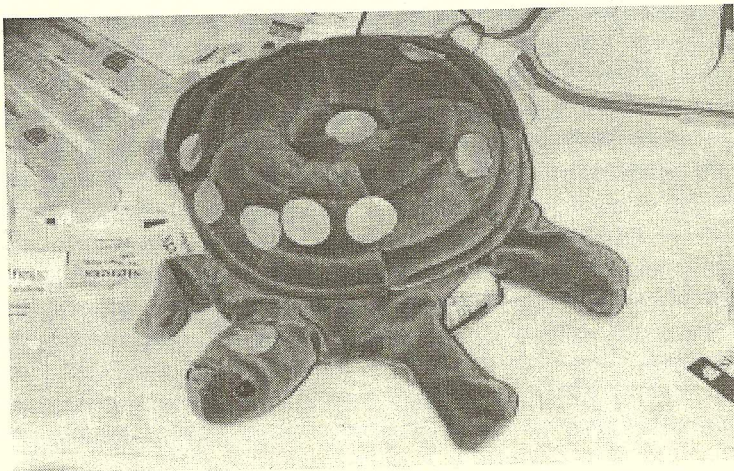
Η Aronoff (1992) μιλάει για κατασκευή κούκλας και οργάνωση παράστασης σε ομάδες θεραπείας όπου η κριτική ευαισθησία αναπτύσσεται με τη μάθηση και την ενίσχυση. Με την καθοδηγούμενη επιλογή και τον πειραματισμό, η εργασία πάνω σε κάποιο θέμα ενισχύει τη λήψη αποφάσεων και την εξάσκηση της ευφυΐας. Ο πειραματισμός με νέες ιδέες είναι ενισχυτικός, προσφέροντας μεταφορές πάνω στις οποίες οι ασθενείς μπορούν να δημιουργήσουν. Νέες ταυτότητες δοκιμάζονται και η αυτοέκφραση δίνει ευκαιρία για συζητήσεις και μοίρασμα συναισθημάτων με την ομάδα.

Όταν το κουκλοθέατρο αποσυνδεθεί από την εργασία ή την εκπαίδευση, μπορεί να θεωρηθεί κάτι ξεχωριστό και όχι εμπέδωση κάποιας περασμένης εμπειρίας. Έτσι παρέχει ένα λιγότερο αγχογόνο μέσο από την εκπαίδευση, με το οποίο μπορεί κανείς να εξασκήσει παλιές ικανότητες και να δοκιμάσει τις δεξιότητές του. Σωματικά, το κουκλοθέατρο μπορεί να βελτιώσει τη φωνή και τις λεπτές κινητικές ικανότητες, καθώς επίσης και τη συγκέντρωση και τη μνήμη. Βασικά, το κουκλοθέατρο είναι απολαυστικό, δημιουργώντας μια μη-απειλητική ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία αναπτύσσονται σχέσεις εμπιστοσύνης και μειώνεται η κοινωνική απομόνωση.

Ποιός χρησιμοποιεί κούκλες για αυτοέκφραση;

Καθώς οι ευκαιρίες για τη χρήση του κουκλοθέατρου αυξάνονται, αξιοποιείται όλο και περισσότερο σε ατομικές ή ομαδικές θεραπείες. Τα παιδιά, βέβαια, είναι πιο πιθανόν να θέλουν να παίξουν με κούκλες, αν και δεν τις επιλέγουν πάντα όλα τους. Όταν όμως ο θεραπευτής είναι ικανός και χρησιμοποιεί τις κούκλες με τρόπο που να κινεί το ενδιαφέρον, τότε οι ασθενείς (ενήλικες και παιδιά) είναι πιο πρόθυμοι να συμμετάσχουν.

Η σωματική αναπηρία δεν πρέπει να αποτελέσει ανασταλτικό



παράγοντα για τη συμμετοχή στο κουκλοθέατρο, ιδιαίτερα αν οι κούκλες είναι προσαρμοσμένες.

Πρέπει όμως κανείς να σεβαστεί την επιθυμία όποιου δε θέλει να συμμετάσχει εξαιτίας κάποιου πόνου, κούρασης, έλλειψης αυτοεκτίμησης ή για οποιονδήποτε άλλο λόγο. Η συναισθηματική και σωματική ανάπτυξη πρέπει να λαμβάνονται υπόψη, όταν χρησιμοποιούμε τις κούκλες. Στην ψυχοθεραπεία παιδιών, όπως έδειξε ο Igwin (1983), η ανικανότητα ορισμένων παιδιών να παίξουν, μπορεί να αντανακλά σύνθετα προβλήματα. Μπορεί ακόμα να υπάρχουν αντενδείξεις για τη χρήση παιγνιοθεραπείας εξ ολοκλήρου, όπως έδειξε ο West (1992). Όπως, για παράδειγμα, σε μερικές παιδικές ψυχώσεις, οι οποίες καθιστούν τα παιδιά ανίκανα να διακρίνουν τη φαντασία από την πραγματικότητα.

Ποιός ασκεί θεραπευτικό κουκλοθέατρο;

Καθώς οι ευκαιρίες για εκπαίδευση αυξάνονται, όλο και περισσότεροι θεραπευτές συμπεριλαμβάνουν το κουκλοθέατρο στην πρακτική τους. Η άσκηση του θεραπευτικού κουκλοθεάτρου ποικίλει ανάλογα με την κουλτούρα του θεραπευτή, την εκπαίδευση, το διαθέσιμο χρόνο, το περιεχόμενο κλπ. Η αποδοχή του από το κοινωνικό σύνολο, όμως, παραμένει ένα πρόβλημα, γιατί η γνώση σ' αυτόν το σχετικά νέο τομέα είναι ακόμα ανεπαρκής.

Στη Δύση, οι θεραπευτές που χρησιμοποιούν αποκλειστικά κουκλοθέατρο είναι σπάνιοι, ο τομέας είναι αρκετά καινούριος και η πλήρης κατάρτιση από κοινού στη θεραπεία και στο κουκλοθέατρο ως τέχνη είναι μια μακρόχρονη διαδικασία. Η λιγοστή εκπαίδευση που παρέχεται για το θεραπευτικό κουκλοθέατρο συνήθως αφορά τη χρήση της κούκλας από αυτούς που δουλεύουν ήδη ως θεραπευτές. Όταν όμως διασφαλιστούν οι κατάλληλες συνθήκες, μπορεί κάποιος να εξερευνήσει το νέο αυτόν τομέα μέσα από τη δουλειά του, όπως στην περίπτωση της γράφουσας, της οποίας η θεραπευτική εκπαίδευση αφορούσε την παροχή υπηρεσιών προστασίας στα παιδιά και θεραπευτικό κουκλοθέατρο σε παιδιατρικά νοσοκομεία.

Πολλοί θεραπευτές χρησιμοποιούν την κούκλα εν μέρει στην ψυχοθεραπεία, την παιγνιοθεραπεία, την κοινωνική εργασία, τη λογοθεραπεία, την εργοθεραπεία, την εκπαίδευση για την υγεία, τη δραματοθεαπεία και το κουκλοθέατρο για άτομα με ειδικές ανάγκες.

Οι διαθέσιμες πηγές παγκοσμίως γι' αυτούς που ενδιαφέρονται να εκπαιδευτούν στη χρήση της κούκλας αριθμούν περισσότερα από 50 κέντρα κουκλοθεάτρου και αρκετές σχολές, παραστάσεις, εργαστήρια, 150 φεστιβάλ κάθε χρόνο και 9.000 βιβλία για το θέμα αυτό σε διάφορες γλώσσες.

Παραδείγματα πρακτικής εφαρμογής

Εφόσον το κουκλοθέατρο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο για συμβουλευτική, εκπαίδευση, σωματική ενδυνάμωση και ψυχαγωγία, οι εφαρμογές του είναι ανεξάντλητες.

Μια Σκοτσέζα λογοθεραπεύτρια μου περιέγραψε τη δουλειά της με πολύ μικρά παιδιά που δεν μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν καθρέφτη στην εκπαίδευσή τους. Μου έδειξε πως τα παιδιά μιμούνται τις κινήσεις της στοματικής κοιλότητας μιας κούκλας που διέθετε μεγάλο στόμα με γλώσσα, δόντια, αμυγδαλές και σταφυλή.

Σ' ένα συνέδριο στο Krasnodar, άκουσα Ρώσους λογοθεραπευτές να μιλάνε για τη συνεργασία τους με κρατικά κουκλοθέατρα, αναφέροντας ότι, όταν κάποια παιδιά έπαιζαν με τις κούκλες, το τραύλισμά τους εξαφανιζόταν.

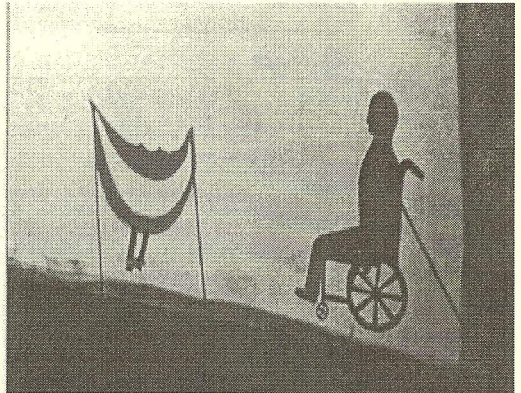
Όπως έδειξαν οι Woltman (1960) και Irwin (1993), το κουκλοθέατρο χρησιμοποιείται για την ψυχοθεραπευτική αξιολόγηση και τη θεραπεία παιδιών. Το προβολικό συμβολικό παιχνίδι είναι σημαντικό, επειδή τα παιδιά δεν μπορούν πάντα να εκφραστούν άμεσα.

Η δική μου κλινική εμπειρία αφορά ποικίλες ομάδες ασθενών όπου εργάσθηκα ως παιγνιοθεραπεύτρια, κουκλοθεραπεύτρια και σύμβουλος θεάτρου για άτομα με ειδικές ανάγκες κάτω από διαφορετικές κάθε φορά συνθήκες. Τα παρακάτω παραδείγματα προέρχονται από την προσωπική μου δουλειά:

- Παιδιά σε ψυχιατρική μονάδα αξιολόγησης μπορούν να ξεπεράσουν φόβους, ανασφάλειες και ισχυρές ατομικές ανάγκες με το να συμμετάσχουν σε ομάδες κουκλοθέατρου. Η μάθηση, η κατασκευή, ο χειρισμός της κούκλας και η παράσταση δίνουν ευκαιρίες για autέκφραση. Η αυτοεκτίμηση ενισχύεται και πολλές φορές παιδιά που αρχικά αρνούνται να συμμετάσχουν, στη συνέχεια καταφέρνουν να παίξουν στην παράσταση.

Έτσι, το προσωπικό έχει στη διάθεσή του άλλη μια μέθοδο αξιολόγησης των κοινωνικών και επικοινωνιακών ικανοτήτων των ασθενών, ενώ οι τελευταίοι μαθαίνουν να αναπτύσσουν εξειδικευμένες ικανότητες στα πλαίσια του παιχνιδιού.

- Δουλεύοντας με περιπτώσεις θλίψης, με παιδιά που αντιμετωπίζουν σοβαρές ασθένειες απειλητικές για τη ζωή τους, οι κούκλες βοηθούν να απελευθερωθεί η φωνή που λέει ιστορίες τις οποίες στην πραγματικότητα



έχουν ανάγκη να πουν τα ίδια τα παιδιά για να μοιραστούν, για παράδειγμα, τον πόνο μιας απώλειας. (Aronoff, Δεκ. 1994 - Ιαν. 1995)

- Οι κούκλες βοηθούν στην προετοιμασία των παιδιών για το χειρουργείο, απελευθερώνοντας συναισθήματα που συνδέονται με αυτό. Τα νοσοκομεία είναι παράξενοι και αγχογόνοι χώροι που μπορεί να αποδυναμώσουν τα παιδιά. Ο φόβος παγώνει την ομιλία? ακόμη, τα παιδιά μπορεί να φανταστούν μια αιτιολογική σχέση ανάμεσα σ' αυτό που σκέφτονται κι αυτό που τους συμβαίνει. Ο Linn (1978) αναφέρει ότι τα παιδιά αισθάνονται ανασφάλεια να εκφράσουν το θυμό τους στο ιατρικό προσωπικό, νομίζοντας ότι αυτό θα προκαλούσε τη χορήγηση μιας ένεσης.

Οι κούκλες βοηθούν στην απελευθέρωση συναισθημάτων σχετικών με τη θεραπεία. Όταν περιοριστεί ο φόβος, τα παιδιά μπορούν να εκπαιδευτούν και να διδαχτούν μεθόδους αντιμετώπισης. Η αυτοεκτίμηση και η εμπιστοσύνη ενισχύονται, όταν τα παιδιά δραματοποιούν αυτό που υφίστανται στην πραγματικότητα. Ένα εντεκάχρονο κορίτσι με το οποίο δούλεψα, έκλαιγε στη διάρκεια οσφυϊκών παρακεντήσεων. Μέσω της εξάσκησης με κούκλες κατάφερε να πετύχει το στόχο της: να χαλαρώνει αρκετά, ώστε να παραμένει ήρεμη στη διάρκεια της διαδικασίας.

Στο νοσοκομείο, το ψυχαγωγικό κουκλοθέατρο, που περιλαμβάνει κατασκευή κούκλας και/ή παράσταση, αποσπά την προσοχή από την πιο σοβαρή ιατρική πλευρά της νοσηλείας/ περιθαλψης. Τα έργα μπορεί να έχουν θέματα που αποφεύγουν ή περιλαμβάνουν ζητήματα του νοσοκομείου. Και τα δύο απελευθερώνουν. Έτσι η διασκεδαστική ανακούφιση που προσφέρει τόσο η κατασκευή όσο και η παράσταση είναι θεραπευτική.

- Σε μια φυλακή υψίστης ασφαλείας, οι κρατούμενοι έχουν την ευκαιρία βάσει ενός προγράμματος να μάθουν πως να επιλύουν προσωπικά ζητήματα με διεκδικητικό μεν, αλλά όχι επιθετικό τρόπο, χρησιμοποιώντας κούκλες σε μια ευχάριστη κι άνετη ατμόσφαιρα.

- Σε ένα κέντρο για ενήλικες σε αναπηρικά καροτσάκια, η ομάδα έγραψε ποιήματα με θέμα την αναπηρία, τα οποία δραματοποίησε, χρησιμοποιώντας θέατρο σκιών. Η απόκτηση νέων ικανοτήτων, η συμβολική εργασία και η παρουσίαση στο κοινό ενίσχυσαν σημαντικά την αυτοεκτίμησή τους.

- Σε ένα ειδικό σχολείο για παιδιά με σοβαρές και σύνθετες μαθησιακές και σωματικές δυσκολίες, ένα θέμα που αφορούσε τα έντομα αποτέλεσε το κίνητρο για ένα παιδί να εξασκήσει τα χέρια του με μια κούκλα-μέλισσα που ζουζούνιζε από λουλούδι σε λουλούδι.

- Νέοι ενήλικες με επιληψία επινόησαν χιουμοριστικά σκετς πάνω σε θέματα σημαντικά για αυτούς σ' ένα διήμερο εργαστήριο κουκλοθεάτρου.

Συμπέρασμα

Οι κούκλες έχουν τη δυνατότητα να κάνουν πράγματα και να μεταμορφώνονται με τρόπους αδύνατους για τους ανθρώπους. Αυτή η δυνατότητα μεταμόρφωσης συνιστά την προσφορά των κουκλών. Μπορούν να βοηθήσουν τους ανθρώπους να κάνουν πράγματα που δε θα έκαναν σε άλλες συνθήκες. Οι κούκλες επιτρέπουν την πρόσβαση στην εσωτερική μας ζωή, σκέψη, δημιουργικότητα και κοινωνική επαφή.

Η Renfro (1984) αναφέρει ότι η δύναμη της κούκλας που εμψυχώνεται βρίσκεται στην οπτική της μορφή. Μέσα από τη συγχώνευση της οπτικής και της λεκτικής πλευράς της κούκλας, η γλώσσα αποκτά μια νέα διάσταση.



Η κούκλα είναι ένα ισχυρό εργαλείο. Εφόσον η κούκλα μπορεί να κατηγορηθεί γι' αυτό που εκφράζει (απαλλάσσοντας τον κουκλοπαίκτη από οποιαδήποτε ευθύνη), τα πιο βαθιά συναισθήματα βγαίνουν στην επιφάνεια, χωρίς ο ασθενής να συνειδητοποιεί πόσα πράγματα έχει αποκαλύψει για τον εαυτό του. Αυτή η διαδικασία μπορεί να είναι ένα βοήθημα στη θεραπεία, αν ο θεραπευτής είναι αρκετά ευαίσθητος και ικανός.

Πολλά μπορεί να μάθει κανείς από τις κούκλες, χρησιμοποιώντας τις απλά ως "εργαλείο ομιλίας"? ωστόσο συνιστούν πολύ περισσότερα από

ένα απλό "ομιλούν στόμα". Όταν το πεδίο της κουκλοθεατρικής δραστηριότητας διευρύνεται, για να συμπεριλάβει κατασκευή και παράσταση, οι ασθενείς έχουν περισσότερες ευκαιρίες για έκφραση κι ο θεραπευτής μπορεί να τους καταλάβει και να τους καθοδηγήσει πολύ πιο αποδοτικά. Το καλύτερο δώρο που μπορεί ο θεραπευτής να προσφέρει σ' έναν ασθενή είναι ένας χάρτης με πολλούς δρόμους και οχήματα για να ταξιδέψει. Αυτά σε συνδυασμό με ασθενείς στους οποίους παρέχονται ελεγχόμενες επιλογές είναι απαραίτητα, ώστε η δημιουργική διαδικασία να αποβεί θεραπευτική.

Έχοντας ως βάση την επικοινωνία και την αλλαγή, κούκλες και θεραπεία μπορούν να συμβαδίσουν επικοινωνιακά. Όταν ο λόγος και η κίνηση έχουν αποδυναμωθεί, οι κούκλες μπορούν να βοηθήσουν στην

ανάκτησή τους, καθώς και στην καλλιέργεια αισθημάτων αξιοπρέπειας και αυτοεκτίμησης.

Προβλήματα

- Υπάρχει ανάγκη να θεσμοθετηθεί η εκπαίδευση.
- Αν κάποιος θεραπευτής προσπαθήσει να εφαρμόσει το θεραπευτικό κουκλοθέατρο σε μερικά νοσοκομεία, η οργανωτική δομή των τελευταίων μπορεί να λειτουργήσει ενάντια στην πρακτική της δημιουργικής θεραπείας.
- Υπάρχει ανάγκη για επαρκή επίβλεψη της θεραπευτικής και κουκλοθεατρικής πρακτικής, για να εξασφαλιστεί η συνεχής υψηλή ποιότητά της.
- Υπάρχει ανάγκη για περισσότερη έρευνα.

Βιβλιογραφία/ Αρθρογραφία

- Aronoff A. (1991) Puppets for change, Animations Feb/Mar:56
- Aronoff A. (1992) A soul in the palm of a hand, Therapy Weekly 19:8
- Aronoff A. (1994a) Scottish Mask and Puppet Centre, Disability News:45-6
- Aronoff A. (1994b) Unmasking Our Grief, Scottish Child Dec/Jan:11
- Aronoff A. (1994c) Introducing Puppets in Prepagation, Cascade Sept:10-11
- Aronoff A (Autumn 1995) Scottish Mask & Puppet Centre. Disability News :45-46.
- Chaplin E (1994) Sociology and Visual Representation. Routledge,: 207-212.
- Cole N (1993) Lend Them a Hand: Therapeutic Puppetry. : 32.
- Geertz A, LomatuwayHma M (1987) Children of Cottonwood: Piety and Ceremonialism in Hopi Indian Puppetry. University of Nebraska Press.
- Irwin E (1983) The diagnostic and therapeutic use of pretend play. In: Schaefer C, O'HConnor K, eds. Handbook of Play Therapy, : 148-173.
- Irwin E (1983) The diagnostic and therapeutic use of pretend play. In: Schaefer C, O'HConnor K, eds. Handbook of Play Therapy, : 154.
- Irwin E (1993) Using puppets for assessment. In: Schaefer C, Cangelosi D, eds. Play Therapy Techniques, Jason Aronson Inc., New Jersey: 69-81.
- Linn S (Feb 1978) Puppet therapy in hospitals: helping children cope. Journal of the American Medical Women'Hs Association: 62.
- McMahon L (1992) The Handbook of Play Therapy. Routledge, : 4-5.
- Oster G, Caro J, Eagen D, Lillo M (1988) Assessing Adolescents. Pergamon Press, New York: 107
- Renfro N (1994) Puppetry, Language, and the Special child: Discovering Alternate Languages. Nancy Renfro Studios, Austin, TX: 20.
- Renfro N (1994) Puppetry, Language, and the Special child: Discovering Alternate Languages. Nancy Renfro Studios, Austin, TX: 16.
- Robertson, A (1992) Museum of Automata. Tower Street, York: 9.
- West J (1992) Child-Centred Play Therapy. Edward Arnold, London: 30.
- Wilson K, Kendrick P, Ryan V (1992) Play Therapy: A Non-directive Approach for Children and Adolescents. Balliθre-Tindall, London: 4-16.
- Winnicott DW (1971) Playing and Reality. Tavistock, London.
- Woltman, A (1960) Spontaneous puppetry by children as a projective method. In: Rabin A, Howarth M, eds. Projective Techniques with Children, Grune & Stratton, New York: 305-312.

Θέατρο Σκιών

Roland Schohn

Theatre Public 34-35, Σεπτέμβριος 1980

«... ίσκιιοι που τρεμοπαίζουν ανάλογα με την εποχή
ανάμεσα στο φευγιό και την επιστροφή σου
εγώ ο ίδιος περνάω τη δικιά μου σε σένα και χάνω την εικόνα μου
πριν ανασυσταθώ.

Το ίδιο και οι δύο, πρώτα όρθιοι, μετά, κατά το νύχτωμα
ξαπλωμένοι, εξαντλημένοι, έτοιμοι να χαθούνε,
ορατοί φίλοι της ζωής
παντρεμένοι κρυφά με το θάνατο...»

J. Tardien: *L' ombrela branche.*

Η σκιά και το ταίρι της

Διηγούνται ότι στην αρχή υπήρχε το σκότος. Κατόπιν «έγινε φως» και η διαδοχή της μέρας και της νύχτας καθορίζει το ρυθμό του χρόνου. Αλλά στη διάρκεια της μέρας, όταν το φως μοιάζει να επιβάλλεται, η σκιά δε χάνεται τελείως. Συνδέεται με τα πράγματα, με τα όντα από τα βήματα των πρώτων ανθρώπων. Μοιάζει ότι η σκιά είναι το σημάδι που και ο ίδιος ο ήλιος δεν μπορεί να σβήσει. Κι αυτό το κομμάτι της νύχτας θυμίζει χωρίς σταμάτημα στον άνθρωπο αυτό που φοβάται και δεν μπορεί να εξηγήσει.

Η επεξεργασία του μύθου της σκιάς-συντρόφισσας, που μοιάζει να είναι μία απάντηση, παίζει για τον πρωτόγονο άνθρωπο ένα ρόλο καθοριστικό στη συνειδητοποίηση των μυστηρίων των σχετικών με την ανθρώπινη φύση.

Μέσω της σκιάς μπόρεσε ν' αντιληφθεί για πρώτη φορά τη φόρμα του σώματός του. Αλλά αυτός ο άλλος εαυτός του, που τον συνόδευε μόνιμα, αποτελούσε μία μόνιμη σκοτεινή απειλή, είναι σημάδι της νύκτας, του τίποτα του θανάτου. Ο άνθρωπος από τη στιγμή που αναγνώρισε το θάνατο σαν μια αθεράπευτη απώλεια, στη σκιά του θα διαβάσει την καθημερινή υπενθύμιση του αναπόφευκτου τέλους του. Ανοικτός στην ελπίδα ν' αποφύγει μια τέτοια ετυμωγορία, βαδίζει αντιφατικά προς τη διαπίστωση της εμφάνισης και της εξαφάνισης της σκιάς του με το σταθερό κύκλο του ήλιου και ερμηνεύει την εμφάνισή της σαν «άλλο εαυτό του», σαν τη φτωχική εικόνα της προσδοκίας του: της αθανασίας.

Το ταίρι μας αυτό, υλοποιημένο από τη σκιά, αποτελεί, σύμφωνα με τον Otto Rank, «την πρώτη αντικειμενοποίηση της ανθρώπινης ψυχής». Ο θάνατος διαχωρίζει το φθαρτό σώμα που αποσυντίθεται από το ταίρι του -την αθάνατη ψυχή- που ξαναζεί στον κόσμο «των σκιών».

«Μοιάζει ότι η ιδέα μιας αθάνατης σκιάς στηρίζεται στην παρατήρηση ότι η σκιά του ανθρώπου εξαφανίζεται με τον ήλιο ακολουθώντας τον, για να ξαναεμφανιστεί με την επιστροφή του. Με την παγκόσμια αντίληψη ότι ο ήλιος εξαφανίζεται κάθε μέρα προς την κόλαση, όπου οι ψυχές εξακολουθούν να ζουν βλέποντάς τον, οι άνθρωποι παίρνουν απ' αυτόν τη σκοτεινή τους κατάσταση και τη δυνατότητα να ξαναζήσουν και να επιστρέψουν στη γη. Αυτή η αντίληψη βρίσκεται πλατιά εκφρασμένη στη μυθολογία όλων των λαών, που με την τακτική επιστροφή του ήλιου οδηγούνται στην ιδέα της αθανασίας των πεθαμένων».¹

Ο σύντροφος αυτός μοιάζει στον πρωτόγονο άνθρωπο σαν φορέας των αντιφατικών σημασιών. Είναι προάγγελος των σκοταδιών που αναγγέλλουν το εύθραυστο της ανθρώπινης ζωής, αλλά είναι επίσης η άλλη πλευρά της, στην οποία δεν έχει κανείς καμία ελπίδα.

Αυτή η πίστη στο ταίρι του, σπρώχνει τον πρωτόγονο άνθρωπο στο να περιβάλλει τη σκιά του με πολλές φιλοφρονήσεις.

Οι δεισιδαιμονίες αυτές, από τις οποίες πολλές μπορούν ακόμα να διακριθούν, αντανακλούν μία αμφιθυμία των ανθρώπων σε σχέση με την ύπαρξη. Έτσι, παίρνουν τα μέτρα τους για να την προστατεύσουν, για ν' αποφύγουν το χωρισμό από το σώμα, να μην την κλέψουν, να μη χτυπηθεί ή χαθεί? όλα αυτά, για να τα φτάσει το ταίρι του σώματος που μπορεί να θρέψει τη ζωή να συμβιβαστεί με την αθανασία. Παρόλα αυτά, το φοβάται, προφυλάσσεται απ' αυτό, αποφεύγει τα σώματα να θιγούν από τις ξένες σκιές, βλέπει σ' αυτές τις παραμορφώσεις σημάδια δυσοίωνα.

Απ' αυτήν τη δυαδική αντίληψη της ψυχής, η οποία την θεωρείται ένα άλλο σώμα που οδηγείται από τη σκιά, ο άνθρωπος αναπτύσσει προοδευτικά τη σκέψη του προς μία πιο μονιστική θεώρηση. Εσωτερικεύει την ψυχή του, παραχωρεί στο ταίρι του αυτό μία θέση στο εσωτερικό του ζωντανού σώματός του, γίνεται αρχή της ζωής του, ταυτότητα υποκειμενική. Και από τότε ο σύντροφος αυτός δεν είναι απλώς η ψυχή του ζωντανού, αλλά κι αυτή των νεκρών. «Αντί να διώξει το φόβο του θανάτου, επιστρέφει σ' αυτόν». Ο άνθρωπος δημιούργησε το σύντρόφό του, για να προστατευτεί από το θάνατο, αλλά έρχεται ο καιρός που μέσα

στο ταίρι αυτό συναντάει το θάνατο που προσπάθησε ν' αρνηθεί.....» Edgar Morin².

Αλλωστε, αυτός ο συγγραφέας επιμένει στην αποφασιστική σημασία που έχει ο μύθος για το σύντροφο αυτό στην επεξεργασία των μαγικών πρακτικών από τον άνθρωπο. Η ψυχή-συντρόφισσα εκδηλώνεται μέσα στη σκιά, δηλαδή με μία εικόνα... «Από αυτή τη στιγμή η εικόνα δεν είναι μία απλή εικόνα, φέρει μέσα της την παρουσία της ψυχής του αντικειμένου που παριστάνει και αυτό το τέχνασμα της επιτρέπει να επιδρά πάνω του. Αυτή η δράση είναι χαρακτηριστικά μαγική: τελετή, επίκληση των πνευμάτων μέσα από τις εικόνες, τελετή επίκλησης με χρήση εικόνας, τελετές έκφρασης μιας κατοχής πάνω στις εικόνες, μαγείας μέσα από εικόνες. Έτσι, μπορούμε να επεξεργαστούμε τη σύνδεση ανάμεσα στην εικόνα και το φανταστικό, τη μαγεία, την τελετή³».

Το τελετουργικό δεν αφορά λοιπόν μόνο τις δυνάμεις που βλέπει κανείς να αντανakλώνται ή τις οποίες κατέχει ή στις οποίες κυριαρχεί, απευθύνεται επίσης και κύρια στις αναπαραστάσεις, στις εικόνες, σύμβολα στα οποία το ταίρι αυτών των δυνάμεων εμφανίζεται. Έτσι, όταν ο άνθρωπος αρχίζει να παίζει με τις σκιές (πρόπλασμα αυτού που θα καταλήξει να είναι στη διάρκεια των αιώνων το θέατρο των σκιών), αυτή η δράση αφορά τις ψυχές των νεκρών και απαιτεί μαγικές πρακτικές. «Σε όλες τις χώρες οι θρύλοι εμπνέουν ένα σύνδεσμο των θεάτρων σκιών με την επίκληση των νεκρών» (J. Pimpraneau⁴)

Το να παρουσιάζονται σε μία οθόνη οι σκιές των θεών και των δαιμόνων απαιτεί ένα αφιερωμένο χώρο προσφοράς μιας τελετουργίας. Αυτές οι τελετές -που έχουν στόχο να επενεργήσουν στο σύντροφο των νεκρών και να πετύχουν εκχώρηση δύναμης- γίνονται από ανθρώπους-μύστες των μεγάλων μυστηρίων που είναι σεβαστοί ως γητευτές-μάγοι.

Η κατασκευή των φιγούρων⁵, των οποίων η σκιά προβάλλεται στην οθόνη, απαιτεί μία μεγάλη επιδεξιότητα και υπόκειται σε αυστηρούς κανόνες γραφιστικής. Τα μαγικά χαρακτηριστικά των παλιών παιχνιδιών με τις σκιές είναι ακόμα εμφανή στα θέατρα των παραδοσιακών σκηνών, όπως για παράδειγμα αυτό της Μαλαισίας.

Με την πάροδο των αιώνων, η πρωτόγονη φύση του θεάτρου σκιών που ενσωματώθηκε στις πρακτικές εξορκισμού και μαγείας θολώνει χωρίς παρόλα αυτά να εξαφανιστεί. Αυτή η συνεχής αλλαγή συνοδεύει τις διαδοχικές μορφές του θεάτρου σκιών σ'

όλο τον κόσμο. Οι διάφοροι παραδοσιακοί τύποι -ακόμα διακριτοί- παρουσιάζονται σαν μορφές σε συγκεκριμένες στιγμές μιας εξέλιξης, η οποία μέσα από τις μαγικές τελετουργίες μετασχηματίζει το παιχνίδι των σκιών σε μία μυστική/ μαγική παρουσίαση θρησκευτικών θεμάτων, ώσπου τελικά να απολήξει σ' ένα κοσμικό (μη ιερατικό) και λαϊκό θέαμα. Οι Francoise και Cherif Khaznadar⁷ έχουν υπογραμμίσει πως το θέατρο σκιών, που στην Ινδία, την ανατολική Ασία, την Κίνα χρησιμοποιήσε την οθόνη ως τόπο μυθικής μάχης μεταξύ του καλού και του κακού, του φωτός και του σκότους, της ζωής και του θανάτου, υπόκειται -μετατοπιζόμενο προς τη δύση (προς την Αίγυπτο, την Τουρκία, την Ελλάδα και μετά σ' ολόκληρη την Ευρώπη) σε «μία απώλεια... της ζωτικής ουσίας, γιατί ο μύθος χάνει απ' αυτή τη δύναμη» [...] «Στο βαθμό που αυτό το θέατρο των σκιών απομακρύνεται με το χρόνο από τους τόπους της τελετουργίας όπου αυτή βρήκε την οριστική της μορφή (είτε πρόκειται για την Ινδία είτε για την Κίνα) εγκαταλείπει το θρησκευτικό δυναμικό του. Αλλά, όπως επισημαίνουν αυτοί οι συγγραφείς, η μαγική γνώση συνεχίζει να σημαδεύει το θέατρο των σκιών, όπως και τις πιο κοσμικές παραδοσιακές μορφές της, π.χ. αυτές του τουρκικού караγκιόζη, όπου προσωπικότητες σαν το διάβολο, καταστάσεις και μουσικές μοιάζουν να ανακαλούν αρχαίες μαγικές διαδικασίες, κατά τις οποίες ο ερμηνευτής/ παίκτης ακόμα επενδύει σε μια δύναμη μοναχική, έρημη και φοβισμένη, αλλά ακόμα θεραπευτική για την πόλη ή θαυματοποιητική για τη γειτονιά.

Αργότερα στις δυτικές χώρες, το 18ο και 19ο αιώνα, όπου το παιχνίδι των σκιών έγινε έκφραση θεατρική και αισθητική, το κοινό αποδίδει πολύ εύκολα χαρακτηριστικά μαγείας στην ποιότητα αυτών των αναπαραστάσεων. Και εκεί πρόκειται φανερά -με μία ηδονιστική ερμηνεία- για περιορισμό στην περιγραφή των φαινομένων του τέλειου, του καταπληκτικού και της ταχυδακτυλουργίας. Όμως η φαντασία που προκαλεί αυτό το θέατρο δεν είναι άσχετη με τον παλιό μύθο του αχώριστου αυτού συντρόφου, στα πλαίσια του οποίου οι σκιές εμφανίζονται στην οθόνη και συνεχίζουν να εξελίσσονται»

Ο μυστικισμός, η αισθητική συντηρούν με τον πιο διαρκή τρόπο τη ζωτικότητα του αχώριστου συντρόφου, δεδομένου ότι οι κύριες ανθρωπολογικές σχέσεις επιμένουν να καθορίζουν την ευαισθησία μας [...] Η αισθητική παραμένει διαρκώς ανοιχτή στις πρωτόγονες συγκινήσεις και επικλήσεις μίας συνείδησης

που [...] παραμένει στο βάθος της αρχαϊκή και παιδιάστικη». Edgar Morin.

Οι σκιές και το θέατρο

Συχνά αναφέρεται ότι η φθίνουσα πορεία του θεάτρου σκιών στη Δύση και στις χώρες όπου παραδοσιακά λειτουργούσε οφείλεται στην ανακάλυψη από το μεγάλο κοινό της κινηματογραφικής τέχνης. Η αιτία που παρουσιάζεται, για να εξηγήσει αυτή την ακαταμάχητη άποψη, στηρίζεται στην παραδοχή ότι ο κινηματογράφος προσφέρει με μεγαλύτερη εκφραστική δυνατότητα και τεχνικές ό,τι προσέφερε και το θέατρο σκιών. Κατ' αυτή την αντίληψη που απαντά συχνά⁸, το θέατρο σκιών αποτέλεσε έναν προάγγελο της έβδομης τέχνης.

Οι λόγοι της πραγματικά φθίνουσας πορείας του θεάτρου σκιών είναι πολύ πιο σύνθετοι κι εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από κοινωνικά φαινόμενα. Το θέατρο σκιών δεν είναι η μόνη θεατρική φόρμα που υπέστη τις κοινωνιολογικές συνέπειες της εμφάνισης των νέων μαζικών καλλιτεχνικών και θεαματικών μορφών.

Από την άλλη πλευρά, είναι η ίδια η εξέλιξη ορισμένων έργων του θεάτρου σκιών στα τέλη του 19ου αιώνα στην Ευρώπη που επέτρεψε την παρουσίαση της κινηματογραφικής τεχνικής ως κατάληξης του θεάτρου σκιών. Μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι την εποχή που γεννήθηκαν τα πρώτα κινηματογραφικά έργα, τα θέατρα σκιών δεν είχαν όλα αντισταθεί στην τάση να θέσουν ως σκοπό της παράστασης την πιο πιστή απεικόνιση ρεαλιστικών σκηνών. Είχαν υιοθετήσει σύνθετους μηχανισμούς, για να δίνουν την εντύπωση της διάρκειας και της κίνησης. Θέτοντας αυτό το στόχο, το θέατρο σκιών μοιάζει να ξέχασε τη βαθιά του φύση και τότε βέβαια ο κινηματογράφος το ξεπέρασε. Ακόμα και σ' αυτόν το τομέα της παραγωγής «μαγικών» παραστάσεων, όπου το θέατρο σκιών έμοιαζε να είναι υπεράνω όλων, ο κινηματογράφος χάρη σ' ένα αριθμό από τεχνάσματα γρήγορα το ξεπέρασε. Εάν αυτή η μορφή θεάματος δεν εξαφανίστηκε ολοκληρωτικά στις δυτικές χώρες στη διάρκεια του 20ού αιώνα, μοιάζει να οφείλεται στους δημιουργούς για λόγους συνέχειας και για την αυτοεπιβεβαίωση του συγκεκριμένου επαγγελματικού κλάδου της θεατρικής τέχνης. Ο Jean-Pierre Lescot, στον οποίο οφείλεται ένα μεγάλο μέρος από το ενδιαφέρον για το μοντέρνο θέατρο σκιών στη Γαλλία, εργάστηκε σε βάθος, για να υπενθυμίσει ότι αυτή η εκφραστική μορφή προέρχεται από το θεατρικό πεδίο, ήξερε να

δημιουργεί στο δικό της χώρο και χρόνο και απευθυνόταν σε δέκτες-αισθητήρια μίας ευαισθησίας και συγκίνησης χαρακτηριστικής σ' αυτήν. Συγχρόνως υπογράμμισε πόσα παραδείγματα παραδοσιακών θεάτρων σκιών μπορούν να τροφοδοτήσουν την ουσία του μοντέρνου θεάτρου σκιών χωρίς να το απομακρύνουν απ' ό,τι συνιστά την πρωτοτυπία του. Εδώ δεν πρόκειται για προσαρμογή της δικής μας ευαισθησίας σ' ένα μοντέλο αναπαράστασης, αλλά για την αποτίμηση σε μορφές και παραστάσεις του αιωνόβιου θεάτρου σκιών, τις βαθιές ιδιαίτερες της χρήσης των σκιών.

Έτσι είναι ενδιαφέρον να σημειώσει κανείς τη σημασία που δίνεται στον αφηγητή σ' αυτά τα θέατρα. Κληρονόμος αυτών των μυημένων που έφερναν σ' επικοινωνία τον κόσμο των ζωντανών μ' αυτόν των νεκρών, διερμηνέας, αγγελιαφόρος της λαϊκής μνήμης, είναι αυτός που δίνει στο θέαμα τη δύναμή του, το ρυθμό του, το μυστήριό του. Σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης η φωνή του αλλάζει χωρίς διακοπή, ανάλογα με τις καταστάσεις και με την είσοδο των διαφόρων προσώπων του έργου. Τραγουδά, ψέλνει, μουρμουράει, βρίζει, δίνει στις σκιές το χρώμα των συγκινήσεων, είναι η δύναμη που προτείνει μ' αυτή τη φωνή και οδηγεί τους θεατές να δώσουν στις σκιές όλες τις εκφραστικές όψεις που τα τυποποιημένα σχήματα των φιγούρων και οι τυποποιημένες επίσης κινήσεις τους δεν τις αναδεικνύουν πάντοτε.

Η μουσική παίζει ένα ρόλο επίσης θεμελιακό. Ερμηνεύεται από έναν ή περισσότερους μουσικούς και τονίζει τη φωνή του αφηγητή σε αντίθεση ή σε συνδυασμό με αυτή, αλλά μερικές φορές επίσης ταξιδεύει για λογαριασμό του. Δανείζει το βάθος και το μυστήριο του χώρου στην επίπεδη οθόνη όπου κινούνται οι σκιές.

Ο τρόπος που κινούνται οι σκιές είναι άλλωστε αξιοσημείωτος στο παραδοσιακό θέατρο σκιών. Περισσότερο εναλλάξιμος στη διάρκεια του έργου, ένα παιχνίδι σκιάς και φωτός στην οθόνη που δεν εφησυχάζει στη διάρκεια της διήγησης και της εξέλιξης του κειμένου από τον αφηγητή. Έχει τον κώδικά του, ακολουθεί κατά κάποιο τρόπο το δρόμο του. Οι γραφίστικες επιλογές τείνουν ν' αναπαραγάγουν ένα θέαμα του κόσμου, μία μορφή του κόσμου διαφορετική απ' αυτή που δίνει ο ορθός λόγος. Έτσι, το σχέδιο χρησιμοποιείται στην οθόνη, για να φανούν οι σκιές αποκτώντας μια καθαρά συμβολική μορφή. Περιγράφει αυτό που πρέπει να ξέρει ο θεατής για τα πρόσωπα του έργου, κάτι περισσότερο από την αντι-κειμενική τους μορφή. Από την άλλη, τα αντικείμενα

δεν πρέπει να θεωρείται ότι έχουν μόνο μία οπτική. Η αναπαράστασή τους επιτρέπει να συνυπάρξουν πολλοί τύποι της μορφής τους: να φέρει το πρόσωπο ή το προφίλ, το σώμα, τις πλευρές, τα τέσσερα μέλη, ανάλογα με την περίπτωση. Τέλος οι αναλογίες αυτών των μορφών δεν ακολουθούν πάντα μία απλή αντικειμενική οπτική πραγματικότητα. Είναι η δραματική επέμβαση που τις καθορίζει.

Έτσι λοιπόν έχουμε να κάνουμε με μία τάση αναπαράστασης περισσότερο γνωστικής παρά αντικειμενικής. Οι εξερευνητές της σύγχρονης τέχνης αντιμάχονται το ζυγό του ρεαλισμού των ακαδημαϊστών του περασμένου αιώνα. Τα θέατρα σκιών στην Ευρώπη του 19ου αιώνα υπέστησαν πολλά από τις επιταγές του ρεαλισμού, την αναπαράσταση δηλαδή της μηχανικής οπτικής του ματιού.

Το Θέατρο σκιών περιορίζεται στο να δίνει τα αναγκαία και επαρκή στοιχεία, ώστε η φαντασία του θεατή να επεξεργάζεται αυτό που βλέπει σαν μία αναπαράσταση. Αυτή η τάση για εκφραστική απλότητα του επιτρέπει να λύσει με πρωτότυπο τρόπο αυτό που αποτελούσε το μεγάλο πρόβλημα του θεάτρου σκιών της Ευρώπης του 19ου αιώνα: την απόδοση της προοπτικής των κινήσεων. Σήμερα η τρίτη διάσταση δεν επιδιώκεται μέσω της αυστηρότητας των γραμμών, των σημείων φυγής και των χρωμάτων, αλλά με το χειρισμό. Ο χειρισμός πράγματι έχει μεγάλη σημασία, προκαλεί μεγάλη παραμόρφωση σε σχέση με την απομάκρυνση ή την προσέγγιση της φιγούρας στη φωτεινή πηγή, δίνοντας άλλες διαστάσεις και σχήματα στην προβαλλόμενη σκιά. Αυτός ο χειρισμός δίνει στις σκιές κατά την εμφάνισή και το χάσιμό τους μία αέρινη ρευστότητα πολύ χαρακτηριστική, μία «ελαστική» προοπτική, την οποία και εκφράζει ο Jean-Pierre Lescot.

Όσον αφορά την κίνηση, ξαναβρίσκουμε στα παραδοσιακά θέατρα αυτήν την ανησυχία να μην αντιγράφεται η ζωή στα φαινόμενά της, αλλά να γίνεται μία μεταφορική σημασιοδότηση. Ο χειρισμός μπορεί να δηλώνει μία εξαιρετική κυριαρχία, αλλά δεν πρέπει ποτέ να τίθεται στην υπηρεσία ενός απλού μυϊκού ρεαλισμού στις κινήσεις. Προορίζεται να αποδώσει ένα σήμα της κίνησης, όχι τη φωτογραφία της. Απ' αυτό το φαινόμενο εξηγείται η απλότητα των μηχανισμών στις αρχαίες φιγούρες. Τα πάμπολλα σκαλίσματα επιτρέπουν το παιχνίδι του φωτός, το οποίο δίνει ζωή και εσωτερικό δυναμισμό στο γραφικό. Τελικά, αυτό το είδος σκέψης χαρακτηρίζει τα πιο παλιά θέατρα σκιών και μπορεί να επιτρέψει

στο μοντέρνο θέατρο μία επεξεργασία πιο οξεία. Του επιτρέπει εξίσου να χρησιμοποιήσει τις νέες δυνατότητες που προσφέρει η τεχνολογία (στο επίπεδο του φωτός, των υλικών, του ήχου κλπ.) χωρίς να εγκαταλείψει ή να εξασθενήσει τον άμεσο χαρακτήρα του παιχνιδιού, χωρίς να προδώσει αυτήν την αναζήτηση της εκφραστικής απλότητας που αποτελεί και τη δύναμη των αρχαίων θεάτρων σκιών.

Αυτή η εκφραστική φόρμα, με αντιφατικό ή συνθετικό παιχνίδι του κειμένου, της μουσικής, των εικόνων, της κίνησης, δημιουργεί ένα χώρο οπτικό και ηχητικό, ένα χρόνο συγκινησιακό που προσκαλεί το θεατή να εγκαταλείψει τα λογικά κριτήρια στα οποία υπόκειται στην καθημερινή του ζωή. Θέατρο της παραίνεσης-υποκίνησης, της πρότασης περισσότερο παρά της οφθαλμαπάτης? της σημασιодότησης και όχι της ανεκδοτολογικής παρουσίας της θεώρησης ενός κόσμου που δεν μπορεί να είναι ρεαλιστικός, αλλά βασικά ποιητικός και διαισθητικός. Το θέατρο των σκιών δεν είναι ένας αναχρονισμός, έχει ακόμα κάτι να πει στον άνθρωπο του σήμερα.

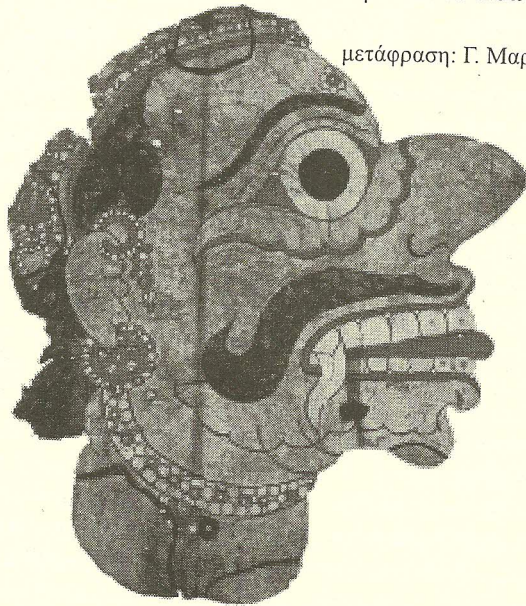
Από το ρήγμα που ανοίγει με τα μυστήρια του στη σκιά της αποστερημένης ζωής μας αφήνει να ξεπηδήσουν παλιοί φόβοι, μεγάλα ξεχασμένα ερωτήματα και όλες οι τρελές ελπίδες που δίνουν μία σημασία στη ζωή, «ό,τι κοιμάται ή είναι κρυμμένο ή θαμμένο μέσα μας από το λογικό ξαναζει μέσα στο «γέρο άνθρωπο» των παλιών εποχών και ανασταίνεται μέσα στα «νέα παιδιά». Edgar Morin.

Σημειώσεις

1. Otto Rank: Don Juan et le double
2. Ετγκαρντ Μορεν: «Ο άνθρωπος και ο θάνατος»
3. Ετγκαρντ Μορεν: «Το χαμένο παράδειγμα»
4. Jaques Pimpaneau «Εισαγωγή στον κατάλογο εκθέσεων «Θεάματα της Ασίας 1979» Εθνική Βιβλιοθήκη.
5. Ένας ορισμένος τύπος θεάτρου σκιών χρησιμοποιεί τις σκιές του παραγκιοζοπαίχτη να εξελίσσονται πίσω από μία οθόνη. Ήταν ήδη σε χρήση στην Κίνα στη δυναστεία των Song και εμφανίστηκε στη Δύση το 18ο αιώνα με το όνομα «Ισπανικές σκιές».
6. Jeanne Cuisinier, Το θέατρο Σκιών στο Κελαντάν.
7. Francoise & Cherif Khasnadan : Θέατρο Σκιών.
8. Για παράδειγμα είναι αποκαλυπτικές οι φράσεις αυτές, γραμμένες στο 1972! «...αλλά ήδη υπήρξαν κι άλλες πολύ έξυπνες ανακαλύψεις, το κοινό και η εξυπνάδα και οι σπουδές εφευρετικότητας που πέταγε στα σκουπίδια ξεπερασμένες

σιλουέτες караγκιόζηδων. Παρόλο που ο κινηματογράφος αποτέλεσε τη λογική κατάληξη των θεάτρων Σκιών, η πεμπτουσία της κατά κάποιο τρόπο ; Και είναι έτσι, που γεννημένο τον περασμένο αιώνα στον αιώνα του φωτισμού, το θέατρο των Σκιών έφτασε το θέατρο των αδελφών Loumiere του Francoise Deflassieur στο έργο του Les marionetes ABC Dicor No Special. 9. «..... είναι γιατί το ανατολικό θέατρο δεν παίρνει την εξωτερική πλευρά των πραγμάτων σ' ένα επίπεδο, δε βλέπει μόνο ένα εμπόδιο, έχει μία σταθερή θεώρηση των πλευρών με τις έννοιες, δεν παύει να θεωρεί το βαθμό πνευματικής δυνατότητας την οποία έχουνε, συμμετέχει στην έντονη ποιητικότητα της φύσης και συντηρεί τις μαγικές του σχέσεις με όλους τους αντικειμενικούς βαθμούς ενός σημαντικού μαγνητισμού. Είναι κάτω απ' αυτή τη γωνία που η χρήση της μαγείας και των μαγικών πρέπει να θεωρείται στη σκηνοθεσία, όχι σαν αντανάκλαση ενός γραπτού κειμένου και κάθε τέτοιας προβολής των φυσικών ομοιωμάτων που απορρέουν απ' αυτό, αλλά σαν λαμπρή προβολή όλων, του καθετί που μπορεί να ειπωθεί, να συναχθεί από αντικειμενικές συνέπειες ενός τέτοιου χειρισμού με μία λέξη, έναν ήχο, έναν τόνο, μία μουσική και ένα συνδυασμό όλων αυτών». Antonin Artaud: «Το Θέατρο και το είδωλό του».

μετάφραση: Γ. Μαρκόπουλος



Ο Καραγκιόζης και οι καραγκιοζοπαίκτες σήμερα

συνέντευξη με τον Γιάννη Νταγιάκο*

Η παρακάτω συνέντευξη παραχωρήθηκε από τον Γιάννη Νταγιάκο στις 17/5/01 στον Σ. Μαρκόπουλο και επιχειρεί να δώσει μια συνοπτική εικόνα του σημερινού χώρου του Καραγκιόζη.

Ερώτηση: Γιάννη, θέλουμε πρώτα να μας μιλήσεις για την κατάσταση του Καραγκιόζη και των παικτών του στην Ελλάδα σήμερα. Πόσοι ενεργοί καραγκιοζοπαίκτες υπάρχουν, πόσοι από αυτούς είναι νέοι και πόσοι ανήκουν στην παλιά φρουρά? σε τι είδους χώρους παίζουν συνήθως, σε ποιες συνθήκες κλπ.

Απάντηση: Οι ενεργοί καραγκιοζοπαίκτες είναι περίπου πενήντα. Δεν τους θυμάμαι όλους ακριβώς, αλλά υπάρχουν στα αρχεία του Σωματείου. Υπερβαίνουν όμως τους εκατό μαζί με τους ερασιτέχνες και τους φιγουροποιούς. Είναι περίπου είκοσι άνθρωποι χοντρά-χοντρά, οι οποίοι μόνο κατασκευάζουν φιγούρες? έχουν σχέση δηλαδή με τον Καραγκιόζη, αλλά δεν παίζουν οι ίδιοι. Έργα δικά τους έχουν και πολλοί καραγκιοζοπαίκτες, αλλά πωλούνται κιόλας σε μαγαζιά, στο Μοναστηράκι ας πούμε. Είναι αρκετοί. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο γιος του Κούζαρου. Πολύ καλός. Οι καραγκιοζοπαίκτες είναι γύρω στους πενήντα. Οι νέοι είμαστε λίγοι. Δηλαδή, όταν λέμε νέοι, από 18 μέχρι και 45 χρονών. Δεν υπάρχει νέος στη δουλειά που να μην είναι νέος και στην ηλικία. Λοιπόν, είμαστε 10 – 15 άνθρωποι σ' όλη την Ελλάδα.



Κατ' αναλογία, τι ποσοστό από αυτούς βρίσκεται στην Αθήνα και τι στην επαρχία ;

Η Αθήνα έχει μαζέψει όλο το υλικό. Είναι λίγοι στην επαρχία. Ένας – δυο είναι στη Θεσσαλονίκη, στην Κρήτη άλλοι δυο, στην Πελοπόννησο πάλι άλλοι δυο, στην Καρδίτσα ένας... κάπως έτσι. Μπορεί να 'ναι

* Ο Γιάννης Νταγιάκος γεννήθηκε το 1968 και από το 1982 ασκεί το επάγγελμα του καραγκιοζοπαίκτη. Από το 1998 είναι πρόεδρος του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών

συνολικά και δέκα νέοι караγκιοζοπαίκτες. Στην Αθήνα είμαστε συνολικά άλλοι δέκα νέοι περίπου. Αν βάλεις και κάτι πιτσιρικάδες που τώρα ξεκινάνε και πιθανό κάποιιο από αυτούς να γίνουν караγκιοζοπαίκτες ή να μείνουν ερασιτέχνες, φτάνουμε τους δεκαπέντε με είκοσι. Στον αριθμό που σου είπα, τους πενήντα, βάζω και τους ερασιτέχνες μαζί? βάζω κι αυτούς που το 'χουνε πάρεργο. Μια μέρα που κάθισα να καταγράψω όσους ασχολούνται γενικά με τον Καραγκιόζη, βγήκαν πολλοί, σχεδόν εκατό. Από αυτούς, μόνο το ένα τρίτο είναι μέλη του σωματείου.

Συνήθως, σε ποιους χώρους κινούνται σήμερα οι караγκιοζοπαίκτες, με τι κοινό παίζουν και σε ποιες συνθήκες εργασίας;

Ένα πράγμα είναι χαρακτηριστικό: Αν υποθέσουμε ότι αύριο κάποια κυβέρνηση, κάποιο Υπουργείο Παιδείας ή κάποιο Υπουργείο Πολιτισμού αποφασίσει να καταργήσει τον Καραγκιόζη από τα σχολεία και τους παιδικούς σταθμούς, δηλαδή να μη μας δίνει



Ο Γ. Νταγιάκος σε πρόσφατη παράστασή του, στην Αίγυπτο

την άδεια που έχουμε για να παίζουμε εκεί, αυτομάτως θα σταματήσει να υπάρχει ουσιαστικά ο Καραγκιόζης. Από κει ζούνε οι караγκιοζοπαίκτες. Ζούνε βέβαια και από τα παιδικά πάρτι, ζούνε κι απ' τις εκδηλώσεις σε δήμους και φεστιβάλ κλπ, ζούνε κι απ' τα μόνιμα θέατρα, αλλά από αυτά δε ζεις. Δεν μπορείς να ζήσεις. Μόνο από τα σχολεία υπάρχει μόνιμη δουλειά. Δεν μπορείς να περιμένεις από το παιδικό πάρτι. Ούτε τα χρήματα είναι αυτά που πρέπει ούτε η συχνότητα των πάρτι. Όπως δεν μπορείς να περιμένεις κι απ' το μόνιμο θέατρο. Στο μόνιμο θέατρο, για να το κρατήσεις, θα φέρεις σχολεία. Αλλιώς δεν το κρατάς. Έχουνε παθητικό τα περισσότερα και από λόξα παίζουν αυτοί που παίζουνε, δηλαδή για να κάνουν κάτι, να πουν ότι παίζουν σ' ένα μόνιμο... Κι εγώ γι αυτό παίζω..., για να μπορούμε να παίζουμε διαφορετικά έργα, γιατί άμα πηγαίνεις από δω κι από κει τα έργα δεν έχουν μεγάλη ποικιλία.

Τα σχολεία είναι λοιπόν ο βασικός χώρος. Εκεί παίζεις έργα ανάλογα με την ηλικία των παιδιών, κυρίως τα παραδοσιακά έργα, τα οποία τα διαμορφώνει ο κάθε караγκιοζοπαίκτης ανάλογα. Βέβαια έχουμε και τα δικά μας έργα. Κι εγώ έχω φτιάξει καμιά δεκαριά, τα οποία δεν προτιμώ. Μ' αρέσουν περισσότερο τα παραδοσιακά.

Πώς ξεκινάει ένας Καραγκιοζοπαίκτης να γράψει δικό του έργο, ενώ

υπάρχει ένα αρκετά μεγάλο ρεπερτόριο «έτοιμο»;

Σου 'ρχεται κάποια στιγμή κάτι να γράψεις... Ε, όλοι οι καλλιτέχνες λίγο γράφουν, λίγο ζωγραφίζουν, λίγο... Έτσι δεν είναι; Κάποιοι μπορεί να το κάνουν, για να λένε ότι γράφουν έργα. Προσωπικά, δεν είχα ποτέ άγχος να «γράψω δικά μου έργα». Το κάνω από εσωτερική ανάγκη. Μερικά βγήκαν για συγκεκριμένη χρήση, σε συγκεκριμένες καταστάσεις. Μερικά δεν μπορείς να τα πεις καν έργα. Για παράδειγμα, είχα παρουσιάσει στην τηλεόραση κάποια πράγματα -σκετσάκια πολιτικής σάτιρας ήταν- όχι έργα. Στα σχολεία όμως δε δουλεύεις με τέτοια, δουλεύεις με τα κλασικά. Τουλάχιστον εγώ, αλλά και οι περισσότεροι νομίζω. Δουλεύουμε με τα ηρωικά και βέβαια κυρίως με τις κωμωδίες.

Υπάρχουν συγκεκριμένες κωμωδίες που συνήθως ζητιούνται ή είναι γενικά δική σου επιλογή το τι θα παίζεις;

Είναι μερικές που -καθώς λένε- τις ακούς, όπως ένα ωραίο παλιό τραγούδι. Πολλές φορές θα πάω κάπου και θα μου πουν: «Θέλουμε το καταραμένο φίδι», «θέλουμε το στοιχειωμένο δέντρο» ή «τον Καραγκιόζη γιατρό». Θέλουν μερικά έργα να τα ξαναδούν και να τα ξανακούσουν. Τον «Καραγκιόζη φούρναρη», τα έργα που είναι πολύ γνωστά και αστεία... Τώρα, από κει κι ύστερα παίζουμε κι εμείς ό,τι θέλουμε, ό,τι μας κάνει κέφι, ό,τι παίζουμε καλύτερα ή ό,τι έχουμε συνηθίσει. Κάθε караγκιοζοπαίκτης ενεργεί διαφορετικά. Πάντως οι περισσότεροι παίζουν κλασικές παραστάσεις. Κι αν θέλεις -κι αυτό το λέω για όλους- τα καινούρια έργα δεν έχουν τόση επιτυχία όσο τα παλιά. Εκτός κι αν κάνεις κάτι πολύ εφετζίδικο, το οποίο έχεις προετοιμάσει καλά. Τα έργα του Καραγκιόζη θέλουν κι αυτά την προετοιμασία τους, τις πρόβες τους κι όλα όσα χρειάζεται κάθε έργο κουκλοθεάτρου, θεάτρου κλπ. Ναι μεν είναι έτοιμα τα έργα, τα 'χουμε δει απ' τους παλιούς και τα παίζουμε, αλλά για να παιχτεί ένα έργο σωστά, θέλει προετοιμασία.

Είναι λίγο μύθος -για να βάλουμε τα πράγματα στη σωστή τους διάσταση- αυτό που λένε πολλοί караγκιοζοπαίκτης: «ξέρω 300 έργα», «ξέρω 500 έργα»... Αυτό είναι μυθολογία. Δηλαδή νομίζουν ότι είναι σούπερμαν οι άνθρωποι... Τα λένε, για να ακούει ο κόσμος... Δεν υπάρχουν 300 έργα. Υπάρχει ένας καμβάς και παίζουμε όλο το ίδιο πράγμα. Το καταραμένο φίδι τρώει το Νιόνιο, τρώει το Σταύρακα, όλους τους ήρωες... Το ίδιο γίνεται και με την κούνια και με όλα. Αλλάζουμε τα λόγια και το θηρίο που τους τρώει. Οπότε στην ουσία δεν πρόκειται για πολλά διαφορετικά έργα, πρόκειται λίγο περί... «για να λέμε ότι παίζουμε διαφορετικό έργο»... Αυτά τα κάναν παλιά οι караγκιοζοπαίκτης που έπρεπε να κάθε μέρα να παίζουν νέο έργο, από Απρίλη μέχρι και τέλη Οκτώβρη, πέντε μήνες, κάθε μέρα νέο έργο. Έπρεπε να ξέρουν 150 έργα! Και δεν ξέρανε 150, ξέρανε 50.

Και τ' άλλα ήταν... «κομπίνες». Και τα 50 ήταν έργα απλοϊκά. Με υπόθεση σχεδόν ανύπαρκτη. Αυτά είναι τα 400 έργα των караγκιζοπαϊκτών. Τα καλά έργα είναι λίγα. Τα έργα που 'χουν υπόθεση, τα δυνατά έργα. Βέβαια, όταν λέμε λίγα, μην ξεχνάμε ότι υπάρχει και μια παράδοση διακοσίων χρόνων. Θέλω όμως ν' αποκαταστήσω αυτό το περί τετρακοσίων και πεντακοσίων έργων που λένε μερικοί...

Στη σύγχρονη εκτέλεση των παραδοσιακών έργων, ο βαθμός επέμβασης κυρίως των νέων παικτών έχει αυξηθεί σε σχέση με το παρελθόν;

Όχι, είναι το ίδιο. Είναι ανάλογα με το μορφωτικό επίπεδο του караγκιζοπαϊκτή. Υπήρχαν караγκιζοπαϊκτές που δεν ήξεραν καθόλου γράμματα κι είχαν δυσκολία. Ενώ ήταν θαυμάσιοι στις φωνές και στην ερμηνεία, δυσκολευόντουσαν πολύ με τα έργα. Ανάλογα με το επίπεδο και την ικανότητα τη θεατρική και τη σκηνοθετική του κάθε παίκτη, μπορεί να πάρει ένα έργο και να το πλουτίσει ή να του αφαιρέσει. Τώρα, κατά πόσον το αποτέλεσμα θα είναι κομψό κι ωραίο, έγκειται και στην ικανότητά του σαν εκτελεστή. Άλλος λιγότερο άλλος περισσότερο επεμβαίνει. Άλλοι πάλι το παίρνουν ιδεολογικά ότι τα παραδοσιακά έργα πρέπει να μην αλλοιώνονται καθόλου. Είναι πολύ λίγοι όμως αυτοί που το καταφέρνουν πραγματικά. Για κάποιους μπορεί να είναι κι από φόβο μήπως προσθέσουν κάτι που δε θα πετύχει κι έτσι μένουν στο δοκιμασμένο.

Η προσωπική μου άποψη πάντως είναι ότι, αν μάθεις να παίζεις το παραδοσιακό όπως πρέπει, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, είναι ένα μεγάλο κατόρθωμα. Ο Караγκιόζης περισσότερο από άλλα θεατρικά είδη, αν δεν παιχτεί καλά, είναι ένα γελοίο θέαμα. Και λέω περισσότερο από άλλα είδη, γιατί -ας πούμε- το κουκλοθέατρο διαθέτει περισσότερα και εντυπωσιακότερα μέσα. Η κούκλα είναι τρισδιάστατη, ο χώρος τρισδιάστατος, οι δυνατές κινήσεις περισσότερες σε ποικιλία και αριθμό κλπ. Αυτά από μόνα τους εντυπωσιάζουν το θεατή, τον κρατάνε πιο εύκολα. Ο Караγκιόζης, επειδή βασίζεται πολύ στο λόγο και στην κίνηση -που είναι όμως περιορισμένη- διαθέτει λιγότερα εκφραστικά μέσα. Αν σε ένα δύο από αυτά δεν είσαι καλός, πάει, το αποτέλεσμα είναι καταστροφικό. Αν δεν κολλήσεις τη φιγούρα στο πανί, δε φαίνεται? η φωνή σου πρέπει να είναι δυνατή, καθαρή και να έχει πλαστικότητα... Ο Караγκιόζης είναι ήχος, πρώτα είναι ήχος και μετά εικόνα. Είναι αυτό που έλεγε ο Μίμης ο Μόλας, ότι ο Караγκιόζης είναι ακρόαμα, όχι θέαμα. Παρόλο που ο ίδιος ήταν άριστος σχεδιαστής φιγούρων και άριστος στην κίνησή τους, έλεγε ότι ο Караγκιόζης είναι περισσότερο ακρόαμα και «τον καλό караγκιζοπαϊκτή, θα τον καταλάβω εγώ» -λεει- «από το ραδιόφωνο...». Είναι θέμα ικανότητας λοιπόν. Κι ο βαθμός παρέμβασης σχετίζεται μ' αυτό.

Η εκπαίδευση των νέων караγκιζοπαϊκτών πώς γίνεται;

Σε παλιούς караγκιζοπαϊκτες, όπως πάντα. Δεν υπάρχει σχολή κι ούτε πρέπει να υπάρξει. Τι θα πει σχολή; Η πραγματική σχολή είναι να έχεις τη θέληση και το κουράγιο? να μην τα βρεις έτοιμα, να πας στον παλιό караγκιζοπαϊκτη, να 'χεις την αγωνία αν θα σε βάλει μέσα, να 'χεις το φόβο... Έτσι νομίζω εγώ. Εύκολο είναι; Να πας σε μια σχολή, να κάτσεις έξι μήνες και να γίνεις караγκιζοπαϊκτης; Έχουμε σήμερα караγκιζοπαϊκτες που 'χουν βγει από εξάμηνα σεμινάρια που κάνουμε εμείς σε νηπιαγωγούς και σεις με το κουκλοθέατρο... Βγαίνει τώρα κουκλοπαϊκτης σε έξι μήνες; Και καλά νά 'ταν έξι μήνες γεμάτοι, συνήθως είναι μια φορά την εβδομάδα 2-3 ώρες... Μια τέχνη ολόκληρη να τη μάθεις... τι λέμε τώρα;

Μια φορά που ρώταγα το Σπαθάρη πώς βλέπει τα νέα παιδιά στον Караγκιόζη. Έλεγε ότι αυτό που τους λείπει περισσότερο δεν είναι η εκπαίδευση στην τεχνική κλπ, αλλά ένα ψήσιμο στη ζωή, στις δυσκολίες και τον αγώνα για επιβίωση. Ότι στην εποχή μας πολλά πράγματα τα βρίσκουνε εύκολα και αυτό τους στερεί μια εμπειρία ζωτική για τον Караγκιόζη. Έχει αλλάξει η κοινωνική θέση του караγκιζοπαϊκτη;

Κοίτα, ο Σπαθάρης τα βλέπει από τη δική του μεριά. Έζησε πράγματι σε εποχή πιο δύσκολη από πολλές απόψεις. Όμως και σήμερα ακόμα ντρέπεσαι να πεις ότι είσαι караγκιζοπαϊκτης. Μη νομίζεις πως θα το πεις και δε θα γελάνε μαζί σου. Κανέναν δεν τον στήριξε η οικογένειά του. Όλους μας βρίζουν οι οικογένειές μας. Δεν υπάρχει κανένας που να είναι ευτυχισμένος ο πατέρας κι η μητέρα του που το παιδί τους έγινε караγκιζοπαϊκτης. Εκτός κι αν ο πατέρας του ήταν κι αυτός караγκιζοπαϊκτης. Αλλά από τους νέους σήμερα κανείς μας δεν είχε πατέρα караγκιζοπαϊκτη. Επίσης κανένα από τα παιδιά που γίνανε караγκιζοπαϊκτες δεν έχει πατέρα βιομήχανο. Αν είχε, θα βρισκόταν στο εργοστάσιο κι όχι στον Караγκιόζη. Όλοι είναι από μεσαία και κατώτερα στρώματα. Όλοι είναι λίγο πολύ παιδιά λαϊκά.

Ο Караγκιόζης είναι μια δουλειά αβέβαιη και δεν μπορείς να περιμένεις ότι θα γίνεις πλούσιος. Να ζήσεις όπως ένας ελεύθερος επαγγελματίας, να βγάλεις πέντε δραχμές, ναι.

Η θέση του караγκιζοπαϊκτη δεν έχει αλλάξει καθόλου; Κάποτε οι караγκιζοπαϊκτες δε βρίσκανε γυναίκα να πάρουν...

Ε, ναι...

Εσύ ξέρω ότι έχεις γυναίκα....

Ναι, κι εγώ τη γνώρισα από τα σεμινάρια του Караγκιόζη. Αν δεις, όλοι με κάτι νηπιαγωγούς μπλέκουν, με δασκάλες κλπ. Δε λεω, τώρα

είναι κάπως καλύτερα... Μη νομίζεις ότι οι γονείς της κοπέλας μου χαρήκανε που είμαι караγκιζοπαίκτης. Μόλις τ' ακούσανε, είπαν «Τι δουλειά είναι αυτή; Δουλειά είναι;». Εντάξει, τώρα ο κόσμος που είναι μορφωμένος, που ξέρει για την ιστορία του Караγκιόζη, τον εκτιμάει περισσότερο. Τον Караγκιόζη, όχι τους караγκιζοπαίκτες. Ο λαϊκός κόσμος πάλι... Να, τώρα που έβαχνα να νοικιάσω σπίτι, μόλις έλεγα караγκιζοπαίκτης, με δώχνανε με τις κλωτσιές, που λει ο λόγος, με κοιτάγανε με δυσπιστία. Πιστεύω δυο σπίτια που έχασα από αυτό ήταν. Σταμάτησα λοιπόν να το λεω. Στο σπίτι που μένω τώρα τους λεω ότι είμαι διοργανωτής παιδικών παραστάσεων, κάτι τέτοια, και νομίζουν ότι κάτι σπουδαίο κάνω. Είναι δύσκολο ακόμα και σπίτι να νοικιάσεις. Είναι μια θυσία. Κι άμα τσακωθείς με κάποιον, θα σου πει «α, ρε Караγκιόζη...», θα στην πει την κουβέντα. Κι η μαμά στο παιδάκι της, μετά την παράσταση, θα πει «...να, αυτός ο κύριος είναι ο Караγκιόζης...». Αυτά συμβαίνουν σε όλους μας.

Η σχέση μεταξύ των караγκιζοπαικτών πώς είναι;

Η σχέση μεταξύ τους είναι έντονα ανταγωνιστική. Υπάρχουν και φιλικές σχέσεις, αλλά και μεγάλος ανταγωνισμός.

Όσο και στους παλιούς караγκιζοπαίκτες;

Ναι, απλώς στους παλιότερους ήτανε πιο αγνό. Ήτανε αμόρφωτοι άνθρωποι και το εκφράζανε. Ενώ στους νέους μπορεί να υπάρχουν και λυκοφιλίες και διπροσωπία κλπ. Είναι πιο μορφωμένα και ευγενικά τα νέα παιδιά και γίνονται υπογείως οι ρουφιανιές και τα αλληλοκαρφώματα.

Αλλά βέβαια υπάρχει και αλληλοϋποστήριξη και φιλίες κτλ. Εγώ τουλάχιστον έχω πολύ φιλικές σχέσεις με όλους τους παλιούς και τους περισσότερους νέους караγκιζοπαίκτες. Και μάλλον γι' αυτό με βγάλανε και πρόεδρο στο Σωματείο.

Μίλησέ μας για το σωματείο. Την πορεία του, τις δραστηριότητές του, τα μέλη του κλπ.

Το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών είναι το συνδικαλιστικό μας όργανο από το 1925. Δημιουργήθηκε για να παλέψει για τα αιτήματα των караγκιζοπαικτών. Τώρα πια δεν ασχολείται με τέτοια θέματα, συντάξεις, φάρμακα κλπ, γιατί πριν από 15 περίπου χρόνια εκλείψανε οι λόγοι. Οι Караγκιζοπαίκτες γράφτηκαν στο ΙΚΑ ή στο ΤΕΒΕ. Παλιότερα που ήτανε πολύ περισσότεροι, φρόντιζε το Σωματείο γι' αυτά και κάναμε και συνελεύσεις στο Εργατικό Κέντρο της Αθήνας. Σήμερα είναι περισσότερο ένας σύλλογος. Πάλι όμως ασχολείται με κάποια επαγγελματικά θέματα, π.χ. πώς θα πάρουμε την άδειά μας για τα σχολεία κ.ά. Βοηθάει σε πολλά πράγματα, διοργανώνει εκδηλώσεις πολιτιστικές για την ανάδειξη του Караγκιόζη και γενικώς υποστηρίζει

την υπόθεση των καραγκιοζοπαικτών. Έχει περίπου 80 μέλη, αλλά δεν είναι όλοι καραγκιοζοπαικτές. Είναι κι οι γυναίκες τους μέσα, είναι και φιγουροποιοί. Οι καραγκιοζοπαικτές είναι περίπου οι μισοί από αυτούς.

Το Σωματείο στην ταυτότητα του μέλους, έχει τρεις κατηγορίες: Καραγκιοζοπαικτής (ο οποίος μπορεί να κάνει κι αίτηση για άδεια εργασίας), Βοηθός και Φίλος. Για να χαρακτηριστείς καραγκιοζοπαικτής, πρέπει να δώσεις εξετάσεις στην επιτροπή. Η επιτροπή βάσει του καταστατικού απαρτίζεται από παλιούς έμπειρους καραγκιοζοπαικτές. Δίνεις μια παράσταση μπροστά τους, σε βλέπουνε, βλέπουν τις φιγούρες σου κλπ και ή γίνεσαι δεκτός ή όχι.

Ο Καραγκιόζης σήμερα έχει πρόβλημα σοβαρό από τους πολύ κακούς καραγκιοζοπαικτές που έχουν μπει στο επάγγελμα. Μαθαίνουν δύο έργα, αγοράζουν είκοσι φιγούρες κι είκοσι σούστες απ' το Μοναστηράκι ή κάποιον άλλο καραγκιοζοπαικτή, μαθαίνουν το Μεγαλέξανδρο με το φίδι, παίζουνε στα σχολεία και ξεφτιλίζουνε τον Καραγκιόζη. Είναι πολλοί αυτοί. Και συμπεριλαμβάνονται στα νούμερα που έδωσα. Οι καλοί είναι λίγοι. Ας καταγραφεί ότι οι καραγκιοζοπαικτές στην Ελλάδα είναι δέκα παλιοί -οι παλιοί είναι όλοι καλοί, οι γέροι- κι είναι και δέκα νέοι που είναι καλοί και πολύ καλοί. Υπάρχουν πολλοί καραγκιοζοπαικτές που παίζουνε κακά. Πολλοί από αυτούς είναι στην επαρχία. Ανακαλύπτουνε ότι, άμα πάνε στα σχολεία, τα παιδάκια ενθουσιάζονται με τον Καραγκιόζη ούτως ή άλλως, ακόμα και με μια μέτρια ή κακή παράσταση. Όλοι έχουν τώρα ωραίες φιγούρες. Γιατί και να μη φτιάχνουν οι ίδιοι, μπορούν εύκολα να αγοράσουν ή να ξεπατικώσουν από πατρόν, βιβλία κλπ. Δεν είναι τίποτα δύσκολο. Το τι παίζεις είναι το πρόβλημα. Με το που ανάβει το πανί, βλέπει τη φιγούρα το παιδάκι κι εντυπωσιάζεται από τη μαγεία της σκιάς κι έτσι αυτοί οι καραγκιοζοπαικτές κάνουν τη δουλειά τους περιοδεύοντας στην Ελλάδα. Είναι άσχημο να βλέπεις ανθρώπους που ασχολούνται με τον Καραγκιόζη δύο μόλις χρόνια να δηλώνουν με τουπέ και θράσος «επαγγελματίες καραγκιοζοπαικτές». Κάποιοι από αυτούς λένε: «Εγώ δεν είχα δάσκαλο να μάθω...». Τι πάει να πει αυτό; Αν πραγματικά έχεις μεράκι, να πας να βρεις τους μαστόρους. Εγώ και πολλοί άλλοι, ξέρεις τι έχω τραβήξει για να μάθω; Πόσες φορές μ' έχονε προσβάλει οι παλιότεροι, τι δρόμους έχω κάνει... να παίρνω από τα Βριλίσια τρία λεωφορεία τη μέρα, για να πηγαίνω στη Ν. Σμύρνη να δω το Μάνθο Αθηναίο ή να πάω οπουδήποτε... Οι παλιοί σε βάζανε με δυσκολία πίσω από το πανί... Δεν μπορεί λοιπόν τώρα έτσι αβίαστα κι ανερευθρίαστα να ξεπηδάνε καραγκιοζοπαικτές από το πουθενά... Θέλει κάποιες θυσίες, μικρές ή μεγάλες. Θέλει να αναπτύξεις και ικανότητες. Θέλει φωνή, θέλει μιμική, θέλει χειρισμό φιγούρας, θέλει σκηνοθεσία κλπ. Ενώ αυτοί σου λένε: «Απ' το να είμαι άνεργος, αντί να πάω στην οικοδομή ή να πουλάω λεμόνια, ας γίνω

καραγκιοζοπαίκτης που 'ναι εύκολο». Στα παιδικά πάρτι τι κριτική να γίνει; Παρόλα αυτά, ο κόσμος ξέρει. Η κριτική υπάρχει παντού, αλλά την αποφεύγουν. Είναι σαν τον πλανόδιο που πουλάει σάπια σουβλάκια. Θα σε πιάσει κόψιμο, αλλά άντε να τον βρεις ξανά μπροστά σου να του το πεις... Έτσι, βασιλεύουν όλοι αυτοί και δίνουν κακή εικόνα του Καραγκιοζή.

Κι έφτασε στο σημείο να 'χει πρόβλημα το Υπουργείο, να 'χουν γίνει πολλά παράπονα από δασκάλους κλπ ότι περνάνε άθλιοι караγκιοζοπαίκτες κι αφήνουν χειρίστες εντυπώσεις. Το Υπουργείο αναγκάστηκε να μας επιβάλλει εξετάσεις. Αλλά κάνανε το σφάλμα και ενώ δόθηκαν οι εξετάσεις, -ποιος ξέρει- τους λυπηθήκανε -δεν ξέρω- τους πέρασαν όλους. Οι δέκα τουλάχιστον ήταν για να κοπούν. Γίνονται πολλά τέτοια και οι εξετάσεις είναι διάτρητες και χωρίς νόημα. Είχα θεθεί κάποτε στο σωματείο ενάντια στις εξετάσεις, παρόλο που κι εγώ έδωσα και μάλιστα σε καλή επιτροπή: στο Χαρίδημο, στο Βάγγο, στους Καραμπαλαίους κλπ, αλλά τι έγινε: αναγκάστηκα να μην παίζω όπως παίζω. Επειδή δε συμπαθούσαν το στυλ του Σπαθάρη ο Χαρίδημος κι οι άλλοι, έπαιξα χαριδημαίικα. Δεν έπαιξα με τις δικές μου φιγούρες, πήρα τις φιγούρες αλλουνού που ταιριάζανε σ' αυτό το στυλ και έπαιξα με άλλη κίνηση, όλα διαφορετικά. Και μου είπε ο μακαρίτης ο Χαρίδημος: «Γιαννάκη, αν έπαιζες σπαθαράϊικα ήσουν χαμένος!». Μετά, μεγαλώνοντας -τότε ήμουν 18- είπα ναι στις εξετάσεις. Στο Σωματείο έχουμε κι άλλο τρόπο εγγραφής: Εάν έχεις κάνει 100 παραστάσεις, έχεις κρατήσει δυο σαιζόν θέατρο μόνιμο, γράφεται караγκιοζοπαίκτης. Αφού σε αποδέχτηκε ο κόσμος, εμάς δε μας πέφτει λόγος. Πάντως κάποιο κριτήριο πρέπει να υπάρχει. Δε μπορεί να γράφεται ο καθένας.

Το σωματείο γενικά έχει έντονη δραστηριότητα;

Όχι. Κοίταξε να δεις, το σωματείο σήμερα, εννοώ το τωρινό συμβούλιο, προσπαθεί να μην αναμειγνύεται πολύ. Οργανώνουμε πράγματα μικρής εμβέλειας, κανένα φεστιβάλ, καμία έκθεση... Δεν κάνουμε πολλά πράγματα σα σωματείο. Μπορεί να κατηγορηθείς ότι προωθείς τις δικές σου δημόσιες σχέσεις μέσα από αυτές τις δραστηριότητες. Οπότε το σωματείο δεν έχει πολλές επαφές. Ασχολείται με λιγότερα πράγματα απ' ό τι προηγούμενη διοίκηση, που είχε μια άλλη φιλοσοφία, ότι το σωματείο πρέπει να παρεμβαίνει περισσότερο. Εμείς δεν το θέλουμε αυτό, γιατί πολλές φορές καταντάει να λειτουργεί ανταγωνιστικά προς τα μέλη του.

Το δελτίο του σωματείου συνεχίζει να βγαίνει;

Η εφημερίδα μας είναι μια δραστηριότητα που προσπαθούμε να βελτιώσουμε. Χωρίς να θέλω να περιαντολογήσω, ήμουν από τους πρωτεργάτες της εφημερίδας του σωματείου, ήταν δική μου η ιδέα να

βγαίνει μια εφημερίδα και μαζί με τον Τάκη Κωσσιτιάκη στο σπίτι του φτιάξαμε και σχεδόν μόνοι μας γράψαμε το πρώτο τεύχος. Τη βγάλαμε λοιπόν, αλλά ήταν σαν παιδική εφημερίδα, ένα τετρασέλιδο φωτοτυπία. Κι έτσι συνέχισε για δέκα χρόνια, με ένα φύλλο το χρόνο. Τώρα έχουμε τη φιλοδοξία να βγάζουμε τουλάχιστον τρία τεύχη το χρόνο με περισσότερα θέματα, ιστορικά, συνεντεύξεις, τεχνικά, καλύτερη εμφάνιση κλπ.

Μακάρι. Μίλησέ μας τώρα λίγο για τις σχέσεις των караγκιοζοπαϊκτών με τους μελετητές του Καραγκιόζη, ακαδημαϊκούς ή μη, και γενικά με όσους ασχολούνται με αυτόν χωρίς να είναι οι ίδιοι караγκιοζοπαϊκτες.

Όπως και σε όλα τα πράγματα, λειτουργούν οι παρέες. Κάθε μελετητής λοιπόν έχει τον караγκιοζοπαϊκτη ή τους караγκιοζοπαϊκτες που συμπαθεί και βέβαια γράφει γι' αυτούς. Τα περισσότερα βιβλία που έχουν γράψει μελετητές είναι υποκειμενικά. Εγώ έχω μεγάλο παράπονο να βγει ένα βιβλίο που να γράφει την αλήθεια για το έργο του καθενός. Να το βάζει στη θέση που βρίσκεται. Αυτός ο караγκιοζοπαϊκτης έκανε αυτό το έργο, κι ας μη σ' αρέσει εσένα. Υπάρχουν κάποια πιο αντικειμενικά κριτήρια. Για παράδειγμα, δεν μπορεί κανένας αυτή τη στιγμή -του αρέσει δεν του αρέσει- να πει ότι ο Σπαθάρης δεν είναι καλός караγκιοζοπαϊκτης. Ή δεν μπορεί να πει κανένας ότι δεν ήταν καλός ο Χαρίδημος ή ο Γιάνναρος. Οπότε, δε μου αρέσει να βλέπω βιβλία που προσπαθούν να μειώσουν κάποιους ηλικιωμένους ανθρώπους που φάγανε τη ζωή τους στον Καραγκιόζη.

Ο χαρακτηρισμός «Καραγκιοζολόγος» -με την αρνητική χροιά που παίρνει στη χρήση του από τους караγκιοζοπαϊκτες- είναι δόκιμος;

Κακώς οι караγκιοζοπαϊκτες κατηγορούν αυτούς τους λεγόμενους «Καραγκιοζολόγους», γιατί έχουνε βοηθήσει. Όλα τα βιβλία, ανεξάρτητα του τι γράφουνε, έχουν βοηθήσει τον Καραγκιόζη. Γιατί δεν υπάρχει βιβλίο για τον Καραγκιόζη που να μην έχει γραφτεί μ' αγάπη. Κανείς δεν έγραψε βιβλίο για τον Καραγκιόζη, για να τα κονομήσει. Δεν πουλάνε. Τώρα τελευταία ίσως να 'ναι κάπως καλύτερα, δεν ξέρω, αλλά σίγουρα δεν τα γράφουν για να γίνουν πλούσιοι, τα γράφουν από αγάπη. Τώρα, η υποκειμενικότητα που περιέχουν για τους ανθρώπους που ο συγγραφέας συμπαθεί ή δε συμπαθεί... υπάρχει. Αυτοί που λέμε λοιπόν «καράγκιοζολόγοι» είναι αξιόλογοι άνθρωποι, ο Ιερωνυμίδης, ο Τσίπτηρας, ο μακαρίτης ο Φωτιάδης, ο Κιουρτσάκης, ο Πούχγερ και πολλοί άλλοι. Δε γράψανε ούτε για τα χρήματα ούτε από μανία ν' αναδειχτούν, γιατί όλοι τους ασχολούνται και μ' άλλα πράγματα.

Πάντως θα 'χε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να γραφόταν ένα βιβλίο από караγκιοζοπαϊκτη. Αυτό κι αν θα 'ταν υποκειμενικό! Προφανώς θα

‘γραφε πολλά για τον εαυτό του. Υπάρχει ένα βιβλίο του Μίμη του Μόλα που δόθηκε από τον ίδιο στο Υπουργείο Πολιτισμού για να εκδοθεί και θάφτηκε, δε βγήκε ποτέ εδώ και 15 χρόνια. Το μόνο βιβλίο που ‘χει γραφτεί από καραγκιοζοπαίκτη είναι τα απομνημονεύματα του Σωτήρη Σπαθάρη.

Ποια είναι η σχέση των καραγκιοζοπαικτών με το κουκλοθέατρο;

Νομίζω οι περισσότεροι το αντιμετωπίζουν θετικά. Κάποιοι, ο Θανάσης Σπυρόπουλος κι ο Ηλίας Καρελάς, παίζουν ακόμα τον παραδοσιακό Φασουλή, όπως παιζόταν από τους καραγκιοζοπαίκτες. Έπαιζα κι εγώ κάποτε, αλλά δε διεκδικώ τίποτα δάφνες σαν κουκλοπαίκτης. Έπαιξα ένα φεγγάρι, για να πλουτίσω το θέαμα, αλλά, όταν δεν κάνω κάτι καλά, το σταματάω. Κι έτσι σταμάτησα.

Οι καραγκιοζοπαίκτες πάντα χρησιμοποιούσαν το Φασουλή σα «συμπλήρωμα» στον Καραγκιόζη, για να κρατάνε το πρόγραμμα πιο πολύ και να εντυπωσιάζουν τα παιδιά με τις κούκλες. Κανείς δεν ήταν «επιστήμονας» κουκλοπαίκτης. Μπορεί να ήταν «επιστήμονας» καραγκιοζοπαίκτης, αλλά το κουκλοθέατρο ήταν ουσιαστικά πάρεργο. Κάποιοι άλλοι για τον ίδιο λόγο έπαιζαν μπουζούκι... Προσωπικά πάντως ο Σπυρόπουλος κι ο Ηλίας μ’ αρέσουν πολύ.

Κατά τη γνώμη σου ο Καραγκιόζης δεν είναι κουκλοθέατρο;

Είναι κουκλοθέατρο. Όταν πάω στα σχολεία και μιλάω στα παιδιά για το τι είναι ο Καραγκιόζης, τους λέω πως είναι ένα κουκλοθέατρο διαφορετικής μορφής, ^{απομνημονεύματα, επιμέλεια: Σ. Μαρκοπούλος} παίζεται με τις φιγούρες πίσω απ’ το πανί κλπ. Είναι «κουκλο-θέατρο σκιών». Υπάρχει κι ένα βιβλίο της Άλκυστις μ’ αυτό τον τίτλο και νομίζω ότι είναι ένας πολύ καλός όρος για τον Καραγκιόζη.

Ευχαριστούμε πολύ.

Κι εγώ ευχαριστώ.



Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΟΛΛΑ

Επιμέλεια 1995

Η παιδαγωγική αξία του "Εκπαιδευτικού Δράματος"

Ευφροσύνη Λάζου

εισήγηση στην ημερίδα "Το θέατρο ως μέσον αγωγής παιδιών και εφήβων", 2/12/2000

Στόχος της εισήγησης αυτής είναι να παρουσιάσει τα στοιχεία που προσδιορίζουν τη μορφή θεατρικής πρακτικής που ορίζεται ως Εκπαιδευτικό Δράμα και να δείξει πως η πρακτική αυτή, λειτουργώντας συγχρόνως σε δύο επίπεδα - τόσο στο βιωματικό όσο και στο διανοητικό- συμβάλλει στην ανάπτυξη του παιδιού/έφηβου και στη διαμόρφωσή του ως πολίτη μιας κοινωνίας.

Ο όρος Εκπαιδευτικό Δράμα αποτελεί μετάφραση στα Ελληνικά του όρου «Drama in Education», που χρησιμοποιείται στην Αγγλία, όπου και πρωτοεμφανίστηκε ως είδος. Ανάλογες κινήσεις ωστόσο έχουν εκδηλωθεί και σε άλλες χώρες, όπως Γαλλία, Τσεχία, Αυστραλία, Καναδάς κλπ.

Ως Εκπαιδευτικό Δράμα ορίζεται μια αυστηρά δομημένη παιδαγωγική διαδικασία, η οποία χρησιμοποιεί τη θεατρική φόρμα, τις τεχνικές δηλαδή και τα εργαλεία της Δραματικής Τέχνης με σκοπό την ολόπλευρη προσωπική και κοινωνική ανάπτυξη των συμμετεχόντων καθώς και την αποτελεσματικότερη αφομοίωση της γνώσης μέσα στο κοινωνικό της πλαίσιο. Έμφαση δίνεται εδώ στη διαδικασία σε αντίθεση με το 'προϊόν', γι' αυτό και χρησιμοποιείται ο όρος Δράμα που αναφέρεται στη δράση που συντελείται στο εδώ και στο τώρα, και όχι στην προετοιμασία ενός δρώμενου με σκοπό τη 'θέασή' του από κάποιους τρίτους. Χωρίς να αποκλείεται, η δημιουργία θεατρικής παράστασης δεν αποτελεί προϋπόθεση, ούτε βασικό στόχο μιας διαδικασίας Εκπαιδευτικού Δράματος.

Στην πορεία της ιστορικής του εξέλιξης, το Δράμα πέρασε από διάφορες φάσεις, οι οποίες επηρέασαν τη τελική διαμόρφωση της δομής του, σε μια αλληλουχία σταδίων - επεισοδίων με εσωτερική συνέπεια και εξωτερική συνοχή προς την επίτευξη ενός συγκεκριμένου παιδαγωγικού στόχου που ορίζεται κάθε φορά. Ιδιαίτερα διαφωτιστικό θα ήταν να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη αυτή μέσα από την αντιπαράθεση των δύο βασικών πόλων της, όπως αυτοί διαμορφώθηκαν στην Αγγλία. Το 1954 εμφανίζεται για πρώτη φορά το Δράμα στα σχολεία με την ονομασία «Child Drama». Εισηγητής

του, ο Peter Slade. Είκοσι χρόνια αργότερα (1970-1980), η Dorothy Heathcote και ο Gavin Bolton εισάγουν μια νέα διάσταση, την οποία αποδίδουν με τον όρο «Drama for learning» ή «Drama as Education». Βασικές διαφορές στις δύο τάσεις εντοπίζονται στις παιδαγωγικές θεωρίες που τις στηρίζουν, στις ρίζες τους, στο ρόλο δασκάλου και μαθητή, στους στόχους και στη μέθοδο. Ο παρακάτω πίνακας δίνει αυτά τα χαρακτηριστικά.

ΟΙ ΔΥΟ ΠΟΛΟΙ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΑΝΑΔΡΟΜΗΣ :
P.SLADE ————— D.HEATHCOTE

(Διαφορές σε : Παιδαγωγική Θεωρία -Ρίζες -Ρόλο δασκάλου/ Ρόλο μαθητή - Εκπαιδευτικό στόχο-Μέθοδο. Επισήμανση σε λέξεις - κλειδιά)

1954 CHILD DRAMA P.SLADE

Παιδαγωγική θεωρία: Ρομαντισμός (Ρουσσώ)

ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΓΝΩΣΗΣ :Το παιδί-άτομο.

Ρίζες : το παιδικό παιχνίδι

Ρόλος δασκάλου/ μαθητή : Ο δάσκαλος σε ρόλο παραπληρωματικό και εμπνευστικό, “ένας αγαπημένος σύμμαχος” που χωρίς ουσιαστική παρέμβαση δημιουργεί τις προϋποθέσεις για να απελευθερωθεί η γνώση που βρίσκεται μέσα στο παιδί.

Εκπαιδευτικοί στόχοι : Η προσωπική έκφραση και ανάπτυξη του παιδιού.

Μέθοδος : *Συμμετοχή όλων -Αντίθεση στο Θέατρο

(Πρώτη εφαρμογή δράματος χωρίς κοινό)

*Αυθόρμητο και φυσικό παιχνίδι ρόλων (έμφαση στο άτομο που ενδύεται το ρόλο)

*Το κέντρο βάρους στην αφηγηματική δράση (narrative action).

Λέξεις -κλειδιά : * Οριζόντια προσέγγιση της δράσης (Τι θα γίνει μετά ;)

* Εκφραστική μορφή δράματος.

1970-1980 DRAMA FOR LEARNING D.HEATHCOTE
DRAMA AS EDUCATION G. BOLTON

Παιδαγωγική θεωρία : Νεωτεριστές (Dewey), Vygotsky, Bruner.

ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΓΝΩΣΗΣ : Η σχέση
αλληλεπίδρασης του παιδιού-ατόμου με το περιβάλλον του.

Ρίζες : Παράδοση εκπαίδευσης, παράδοση θεάτρου και παιδικό παιχνίδι.

Ρόλος δασκάλου / μαθητή :

Ο δάσκαλος σε ρόλο “μαίας” καθοριστικό για την εκπαίδευση του παιδιού (κύριο εργαλείο: οι ερωτήσεις) και σε “ρόλο” ενεργητικό μέσα στο δράμα (δάσκαλος σε ρόλο).

Ο μαθητής, δημιουργός και δρών πρόσωπο (διαπραγματεύεται τόσο το περιεχόμενο όσο και τη μορφή).

Το παιχνίδι αποκτά διττή όψη: παιχνίδι για το παιδί/ παιχνίδι για το δάσκαλο.

Εκπαιδευτικοί στόχοι: - Εμβάθυνση εννοιών και αλλαγή στη σύλληψη και κατανόηση του κόσμου.

- Προσωπική και κοινωνική ανάπτυξη του παιδιού.

- Ανάπτυξη δεξιοτήτων

- Κατανόηση γεγονότων

Μέθοδος: * Συμμετοχική μορφή δράσης μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες.

ατομικό * Υιοθέτηση ρόλων (έμφαση στο ρόλο : από το στο κοινωνικό).

* Δράση στο εδώ και το τώρα (dramatic action)

μέσο * Επεξεργασία της εμπειρίας με συζήτηση ή άλλο (reflection).

els * Αναζήτηση βαθύτερων νοηματικών επιπέδων (level of meaning) .

Λέξεις-κλειδιά: * Κάθετη προσέγγιση της δράσης (Τι υπάρχει από κάτω;)

* Ερευνητική μορφή δράματος.

* Σημαντικό τόσο το περιεχόμενο όσο και η μορφή.

Στην τελευταία του αυτή μορφή τέσσερα είναι τα στοιχεία του δράματος που καθορίζουν σημαντικά τον παιδαγωγικό του ρόλο:

Αποτελεί κοινωνική μορφή τέχνης. Στηρίζεται στην ομάδα , στη συλλογικότητα, και στη συνεργασία. Το παιδί μαθαίνει μέσα από την αλληλεπίδρασή του με τους άλλους και δοκιμάζει στον κόσμο του φανταστικού ρόλους και κοινωνικές συμπεριφορές που θα υιοθετήσει αργότερα στη ζωή του.

Χρησιμοποιεί τη γλώσσα της φαντασίας για την επίλυση προβλημάτων και την κατανόηση του κόσμου και του εαυτού. Η φαντασία εδώ νοείται σαν συνδυασμός συναισθήματος και λόγου και σύμφωνα με τον Rugg Harrold, το βασικό χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τον άνθρωπο από τα ζώα, είναι αυτή ακριβώς η ικανότητά του να δοκιμάζει λύσεις σε προβλήματα, σε συμβολικό επίπεδο, με τη βοήθεια της φαντασίας. Το δράμα ξεκινάει πάντα από μια αισθητή διατάραξη των ανθρώπινων σχέσεων, ένα πρόβλημα, το οποίο δημιουργεί ένταση και ταυτόχρονα ανάγκη για λύση αυτής της έντασης, μέσα από δράση. Τα παιδιά μέσα από τους ρόλους τους, καλούνται να ενεργοποιήσουν τη φαντασία αλλά και την κρίση τους, για να πάρουν σωστές αποφάσεις και να οδηγηθούν στις σωστές λύσεις. Στο σημείο αυτό ακριβώς συντελείται η γνώση.

Η διαδικασία είναι η ίδια με τη διαδικασία της μάθησης: η μάθηση ξεκινά από μια αισθητή σύγχυση, διατάραξη της ισορροπίας στη σκέψη του μαθητή, η οποία οφείλεται σε κάποια αντίφαση, ασυνέπεια ή ατέλεια σε σχέση με το φαινόμενο που μελετά. Αυτό δημιουργεί περιέργεια (ένταση) και ταυτόχρονα ανάγκη για ικανοποίηση της περιέργειας και κατανόηση του φαινομένου. Καθοριστικό ρόλο εδώ έχει επίσης η ενεργοποίηση της φαντασίας και της κρίσης.

Έτσι το Δράμα, μέσα από την έκθεση προβλημάτων και την ένταση που προκαλεί, ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ ΤΟ ΚΙΝΗΤΡΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΝΑΓΚΗ ΓΙΑ ΜΑΘΗΣΗ.

3. Το δράμα δεν περιορίζεται μόνο στη βιωματική εμπειρία αλλά προχωρά στη συνειδητοποίηση της εμπειρίας αυτής και έτσι πετυχαίνει τη μάθηση.

Σύμφωνα με τον John Dewey:

«Δεν μαθαίνουμε με το να κάνουμε, εκτός αν αυτό που κάνουμε συμβάλλει στην αλλαγή της αντίληψής μας για τη ζωή. Για να επιτευχθεί η μάθηση, ο πράτων πρέπει να συνειδητοποιήσει τις συνέπειες της πράξης του. Συνεπώς, η μάθηση είναι αποτέλεσμα της «εμπειρίας», αλλά η απλή πράξη δεν αποτελεί εμπειρία.»

Πράξη λοιπόν και συνειδητοποίηση μαζί συγκροτούν την εμπειρία και για το λόγο αυτό στο Εκπαιδευτικό Δράμα χρησιμοποιούνται μια σειρά από συμβάσεις που παγώνουν ή καθυστερούν τη δράση, με σκοπό να την αναλύσουν, να την ερμηνεύσουν και να την κατανοήσουν. Η διαδικασία αυτή αποδίδεται με τον αγγλικό όρο «reflection» και σύμφωνα με την D. Heathcote, αυτό είναι το καθοριστικό στοιχείο

του Εκπαιδευτικού δράματος που το διαφοροποιεί από το θέατρο και συγχρόνως το μοναδικό μέσο που μακροπρόθεσμα μπορεί να αλλάξει κάποιον.

4. Στο δράμα είναι σημαντικό τόσο το περιεχόμενο όσο και η μορφή. Το δράμα χρησιμοποιεί συγκεκριμένα και προσεκτικά επιλεγμένα παραδείγματα για να διαπραγματευτεί ένα συγκεκριμένο θέμα ή ερώτημα και να οδηγηθεί μέσα από την διερεύνησή του στην κατανόηση βαθύτερων και αφηρημένων εννοιών. Η επεξεργασία γίνεται πάντα σε δύο επίπεδα: προσωπικό και κοινωνικό.

Οι παιδαγωγικοί στόχοι που μπορούν να επιτευχθούν μέσα από το Εκπαιδευτικό Δράμα μπορούν να καλύψουν τις παρακάτω κατηγορίες:

- α. Ανάπτυξη προσωπικών δεξιοτήτων
- β. Ανάπτυξη κοινωνικών δεξιοτήτων
- γ. Ανάπτυξη αισθητικής.
- δ. Κατανόηση γεγονότων.
- ε. Κατανόηση εννοιών.

Ανάλογα με τους στόχους στους οποίους θα δοθεί έμφαση, η εφαρμογή του Εκπαιδευτικού Δράματος μπορεί να γίνει σε συνδυασμό με άλλες περιοχές μάθησης (μαθήματα του αναλυτικού προγράμματος), οπότε χαρακτηρίζεται ως μεθοδολογία ή αυτόνομα, οπότε αποτελεί ξεχωριστό μάθημα.



από το άλμπουμ του Μποστ "Το Λέφομά μου", εκδ. Καστανιώτη 1996

Ειδήσεις

Νέες Εκδόσεις

Ο Ήχος του Καραγκιόζη

υπότιτλος: Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και εξέλιξης του ελληνικού λαϊκού θεάτρου σκιών”
συγγραφέας: Κώστας Τσίπτηρας



εκδ. Νέα Σύνορα
- Α.Α.Λιβάνη
Μελέτη 355
σελίδων που
περιλαμβάνει
ε υ ρ ύ τ ε ρ η
παρουσίαση του
παγκόσμιου
θεάτρου σκιών,
30 συνεντεύξεις
μ ε
καραγκιοζοπαίκτες
και σπάνιες
φωτογραφίες από

παραστάσεις, καραγκιοζοπαίκτες,
φιγούρες κλπ.

Κάλεσμα από την UNIMA

Όπως είναι γνωστό, η UNIMA-ΕΛΛΑΣ χρηματοδοτείται αποκλειστικά από τις συνδρομές των μελών της. Το Νήμα επίσης, Καλούνται λοιπόν όλοι όσοι από αμέλεια δεν έχουν διευθετήσει τις υποχρεώσεις τους απέναντι στο σύλλογο να το κάνουν το γρηγορότερο.

Ένας παραπάνω λόγος γι' αυτό είναι ότι για κάθε μέλος χρεωνόμαστε \$4 απέναντι στην διεθνή UNIMA.

Για περισσότερες πληροφορίες επί των οικονομικών, επικοινωνήστε με την ταμιά μας: Άννα Σαντοριναίου, τηλ.6440337

Γαλλικές κούκλες στη Θεσσαλονίκη

Στις 29 και 30 Απριλίου, ο γαλλικός θίασος Castelets de printemps παρουσίασε την δουλειά του στο Θέατρο Αμαλία, προσκεκλημένος του Γαλλικού Ινστιτούτου και στα πλαίσια της Θεατρικής Άνοιξης.

Στις ίδιες εκδηλώσεις περιλαμβάνονταν και το σεμινάριο χειρισμού κούκλας που δόθηκε από τον θίασο Theatre du Fust, με εισηγητές τον J.Sklavis και τον J.Bourdat, και απευθυνόταν σε

επαγγελματίες και ερασιτέχνες των παραστατικών τεχνών.



Ειδήσεις

Όσκαρ Ουάιλντ από την “Ομάδα Μιμικής Πλεύσις”

Δύο έργα του O. Wild, “Το αηδόνι και το τριαντάφυλλο” και “Ο ευτυχισμένος πρίγκιπας”, ερμήνευσε η Ομάδα Μιμικής Πλεύσις, σε παραστάσεις της στο “Αερικό” του Ψυρρή, τον Μάιο 2001.

Η Πλεύσις, από το 1996, κινείται στο χώρο της μιμικής τέχνης - “θεάτρου σιωπής”, αναπτύσσοντας μια ιδιαίτερη σωματική γλώσσα - συνδυασμό θεατρικών τεχνικών και στοιχείων σύγχρονου χορού και παιχνιδιού με αντικείμενα.

Τα έργα του Wild ερμήνευσαν: Θένια Κουτρομπή, Ηλίας Μιμής, Κατερίνα Σταματοπούλου, Όλγα Γερογιαννάκη, Μαίρη Τσαρέα, Αντώνης Κουτρομπής.

Μουσική έπαιξαν:

Ίρινα Δημάκη, Στεφανία Κατσαρού
Σκηνοθεσία: Α. Κουτρομπής



Δραμ. επεξεργασία: Ε. Ζαφειροπούλου
Κουστούμια: Μ. Καταροπούλου
Εκτέλεση κουστουμιών: Χ. Κοκκίνου
Σκηνικό: Β. Ψαράκη, Γ. Αλεξάκης
Φωτισμοί: Π. Μανούσης



Παράσταση τσίρκου με κούκλες από το Σύλλογο Θεατρολόγων

Το “CIRCO LELETA”, μια παράσταση τσίρκου με κούκλες ήταν το αποτέλεσμα του ετήσιου εργαστηρίου κουκλοθεάτρου 80 ωρών, που οργάνωσε ο Σύλλογος Θεατρολόγων.

Το τσίρκο παρουσιάστηκε στο Θέατρο Φούρνος, στις 10 Ιουνίου και πιθανόν να ξαναπαιχτεί το καλοκαίρι ή τον επόμενο χειμώνα.

Στην παράσταση έπαιξαν: Ανδρικοπούλου Εύα, Αποστολοπούλου Τζίνα, Γιαλαμπρίνου Αργυρά, Λοΐζου Θεοδώρα, Νούτση Νατάσα, Συγγαρέως Ανδριανή, Συνοδινού Βάσω.

Σκηνοθετική επιμέλεια: Σ. Μαρκόπουλος

Ειδήσεις

Διεθνές Φεστιβάλ Μαριονέτας Ύδρας 2001 29 Ιουνίου - 1 Ιουλίου

Από το 1985, στο νησί της Ύδρας, οργανώνεται το Διεθνές Φεστιβάλ Μαριονέτας Ύδρας, μια ελληνο-σουηδική συνεργασία στις παραστατικές τέχνες. Δημιουργός του ο καθηγητής και διευθυντής του Marionetheatern, Michael Meshke ο οποίος, με την συνδρομή της Μελίνας Μερκούρη κατόρθωσε να το κάνει θεσμό.

Εφέτος η Ύδρα θα φιλοξενήσει ένα συμπόσιο με συμμετέχοντες από την Ιαπωνία ως την Βραζιλία. Το θέμα του συμποσίου είναι **ΔΙΑΛΟΓΟΙ** ανάμεσα στις ηπείρους για το χώρο και το χρόνο και τις θεατρικές πρακτικές. Το συμπόσιο θα γίνει σε αίθουσα που παραχωρεί το Αρχαιολογικό Ιστορικό Μουσείο της

Ύδρας. Παράλληλα θα πραγματοποιούνται παραστάσεις στο λιμάνι και στο γήπεδο. Θα συμμετάσχουν άνθρωποι και σχήματα από την Ινδία, την Ιαπωνία, τη Σουηδία, τη Γαλλία και την Ελλάδα. Μάγοι, χορευτές τελετουργικών χορών και θέατρο μαριονέτας.

Στις φετινές εκδηλώσεις συμμετέχουν σχήματα πολεμικών τεχνών από την Ινδία (Natana Kairali Group), την Ιαπωνία (Chura Okinawa Dance and Song Theatre) και τη Γαλλία (Capoiera Brazilian Group).

Το τελικό πρόγραμμα του φεστιβάλ θα ανακοινωθεί στις αρχές Ιουνίου. Η πραγματοποίησή του εξαρτάται από τις ευγενείς χορηγίες, μιας και τα τελευταία 4 χρόνια το Υπουργείο Πολιτισμού δεν στηρίζει αυτή την προσπάθεια.

Σταμάτησε η έκδοση του περιοδικού Animations

Το παγκόσμιας κυκλοφορίας περιοδικό για το κουκλοθέατρο "Animations" ανέστειλε την έκδοσή του επ' αόριστο για λόγους οικονομικής δυσχέρειας.

Μετά από 26 χρόνια κυκλοφορίας και μια αναμφίβολη προσφορά στην τέχνη της κούκλας σε επίπεδο πληροφόρησης/ ειδησεογραφίας, ρεπορτάζ από όλο τον κόσμο, παρουσιάσεις/κριτική παραστάσεων και φεστιβάλ, βιβλιοκριτικής κλπ, το Βρετανικό κράτος έκοψε την

χρηματοδότηση του Puppet Centre, με αποτέλεσμα την διακοπή κάθε δραστηριότητας.

Οι εκδότες του Animations ζητούν κάθε είδους βοήθεια (οικονομική, εθελοντική εργασία κλπ) για να συνεχίσουν τόσο την έκδοση του περιοδικού, όσο και την λειτουργία του Κέντρου Κουκλοθεάτρου.

Για επικοινωνία:

The Puppet Centre Trust, BAC, Lavender Hill, London SW11 5TN.

τηλ.02072285335, e-mail:

pct@puppetcentre.demon.co.uk

URL: www.puppetcentre.com

Ειδήσεις

“EURO-PUP-ECO”:

η διαμόρφωση της οικολογικής συνείδησης των παιδιών μέσα από το Ευρωπαϊκό κουκλοθέατρο

Με την συνεργασία Ελλάδας- Αγγλίας -Ιταλίας

Στα πλαίσια του Ευρωπαϊκού προγράμματος “Πολιτισμός 2000” το “Θέατρο της Κούκλας” ανέλαβε την πραγματοποίηση του προγράμματος “EURO – PUP – ECO”, που αφορά την εναισθητοποίηση των παιδιών σε θέματα περιβάλλοντος και οικολογίας μέσω του κουκλοθεάτρου.

Το πρόγραμμα που εκτυλίσσεται έως το τέλος Σεπτεμβρίου 2001 είναι το εξής:

1. Το “Θέατρο της Κούκλας” παρουσιάζει σε ομάδες παιδιών κυρίως πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης το έργο “Μα...είμαι μια αρκούδα”, που έχει πολλαπλά μηνύματα οικολογικού χαρακτήρα
2. Τα παιδιά με ερέθισμα την παράσταση εκφράζουν τις εντυπώσεις και τα συναισθήματά τους με μία εικαστική δημιουργία.
3. Τα έργα των παιδιών συγκεντρώνονται σε μία έκθεση από 12/9 έως 30/9/2001.
4. Παράλληλα διοργανώνεται κύκλος παραστάσεων ευρωπαϊκών κουκλοθεάτρων με έργα οικολογικού περιεχομένου και συμμετοχή θιάσων από την Ελβετία, Αγγλία, Ιταλία και από την Ελλάδα:
 - α. **Ελβετία** - “Lemren Puppet Theatre” με το έργο “Rainbow forest” (7-11/9/2001-01-15)
 - β. **Αγγλία** - “On The Other Hand

Puppet Company” με το έργο “Tales from the washing line” (12-16/9/2001)

γ. **Ιταλία** – “Teatro delle Marionette degli Accettella” με το έργο “The child and the crane” (από 17 έως 21/9/2001)

δ. **Ελλάδα** - “Θέατρο της Κούκλας” με το έργο “Μα...είμαι μια αρκούδα”. (23 -30/9/2001)

5. Το πρόγραμμα ολοκληρώνεται με ένα διήμερο συμπόσιο με θέμα “Φυσικό Περιβάλλον- Το Μεγάλο Μας Σπίτι / Για Μια Καλύτερη Ευρώπη” με συμμετοχή καλλιτεχνών, εκπαιδευτικών, ειδικών, καθώς και διαφόρων οικολογικών οργανώσεων. (22-23 /9/2001)

Την αναλυτική ανάπτυξη του προγράμματος επεξεργάζεται μία ομάδα ειδικών που αποτελούν την συμβουλευτική ομάδα της Οργανωτικής Επιτροπής.

Την τεχνική οργάνωση έχει αναλάβει το γραφείο προώθησης Ευρωπαϊκών προγραμμάτων “World – CEF Ltd.” και την ευθύνη για την υλοποίησή του έχει το “Θέατρο της Κούκλας”.

Το πρόγραμμα υποστηρίζει και συνεργάζεται ο “Αρκτούρος”, εταιρεία για την προστασία και διαχείριση της άγριας ζωής και του φυσικού

περιβάλλοντος. Ακόμη το WWF- Παγκόσμιο Ταμείο για τη φύση και η Ελληνική Ορνιθολογική Εταιρεία.

Το πρόγραμμα βρίσκεται σε εξέλιξη. Οι δύο πρώτες φάσεις, δηλαδή οι παραστάσεις και η ζωγραφική των παιδιών έχουν ολοκληρωθεί.

Οι επόμενες φάσεις, δηλαδή η έκθεση των έργων των παιδιών, η συνάντηση των θιάσων καθώς και το συμπόσιο προετοιμάζονται και θα γίνουν σε χώρο που θα ανακοινωθεί μέσω του τύπου και θα είναι ανοιχτές στο κοινό.

Ειδήσεις**3 Θερινά Εργαστήρια στο
Charleville-Mezieres**

Το Institut International de la Marionnette, στο Charleville-Mezieres της Γαλλίας, οργανώνει 3 θερινά εργαστήρια.

1. "Υποψίες και Βεβαιότητες - Μια προσέγγιση της γλώσσας του θεάτρου", με τον Philippe Genty και την Mary Underwood.

διάρκεια: 4/7 - 31/7 2001
γλώσσα: Γαλλικά, Αγγλικά
κόστος: 6750 γαλλικά φράγγα
αριθμός συμμετοχών: 16

2. "Ο βιονικός ηθοποιός", με τον Zaven Pare και τον Mark Sussman.

διάρκεια: 20/8 - 1/9 2001
γλώσσα: Γαλλικά, Αγγλικά, Πορτογαλικά
κόστος: 3000 γαλλικά φράγγα
αριθμός συμμετοχών: 15

3. "Ο κατασκευαστής της μάσκας", με τον Donato Sartiori και την Paola Piizzi.

διάρκεια: 3/9 - 19/9 2001
γλώσσα: Γαλλικά, Ιταλικά
κόστος: 3000 γαλλικά φράγγα
αριθμός συμμετοχών: 15

Για περισσότερες πληροφορίες και αιτήσεις συμμετοχής:

Institut International de la Marionnette, 7Place Winston Churchill, 08000Charleville-Mezieres, France, tel. 33/ (0)324337250,

e-mail: for.institut@marionnette.com

<http://www.marionnette.com>

**Έκθεση Θεατρικής Κούκλας
από την UNIMA, 21-30/11**

Η UNIMA-ΕΛΛΑΣ, σε συνεργασία με το Πολιτιστικό Στέκι του Ανοικτού Προγράμματος ΔΙΑΒΑΣΗ διοργανώνει Έκθεση Θεατρικής Κούκλας στο χώρο του Στεκιού (Σταυροπούλου 29 & Καρπάθου, πλ. Αμερικής), στις 21 - 30 Νοεμβρίου 2001. Στην έκθεση μπορούν να συμμετέχουν μέλη του συλλόγου με κούκλες που έχουν παίξει σε παραστάσεις ή έχουν κατασκευαστεί για παραστάσεις.

Αιτήσεις συμμετοχής έως 25 Ιουνίου
Περισσότερες πληροφορίες:
Μίνα Σαρρή, τηλ. 8323714

