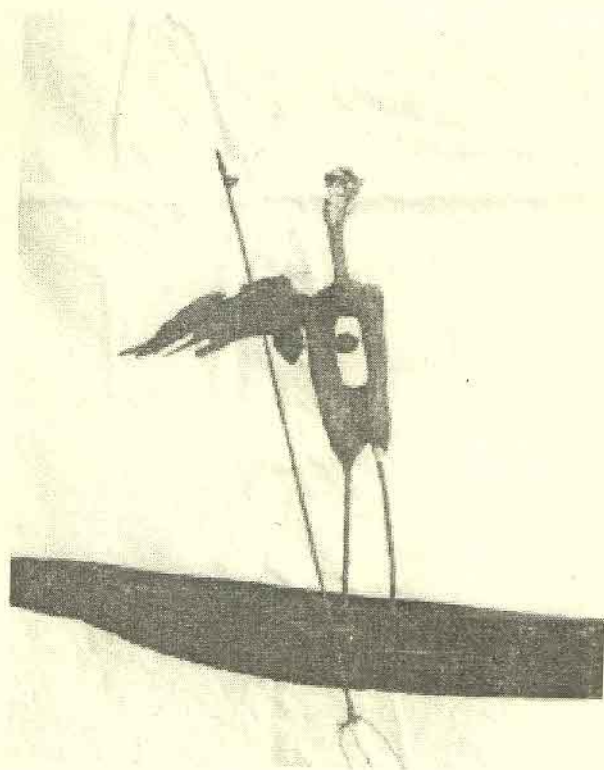


Ν ή μ α



περιοδικό για το κουκλοθέατρο

34

Σεπτέμβριος 2001 - Ιούλιος 2002



**Νήμα, διπλό τεύχος 34 - 35,
Σεπτέμβριος 2001- Ιούλιος 2002**

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: Σ. Μαρκόπουλος
Φιλολογική επιμέλεια: Μάγδα Καραβιώτη
ISSN: 1108:460X

Τιμή τεύχους: 5 Ευρώ
Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 15 Ευρώ
Ετήσια συνδρομή εξωτερικού: 20 Ευρώ

Διεύθυνση: UNIMA-ΕΛΛΑΣ
Παλαμηδίου 41, 10445 Αθήνα
τηλ./φαξ: 0105141252 - τηλ.: 0108323714
e-mail: unima_hellas@hotmail.com

Ετήσιες συνδρομές:
Μέλος της UNIMA: 30 Ευρώ
(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
*Ανακαλύπτοντας την ξύλινη
φωνή.* (Ian Grant).....σελ. 4
Η μαθητεία στο Bunraku
(Michiko Ueno-Herr).....σελ. 15
Μεταδίδοντας τη γνώση
(Stephen Kaplin).....σελ. 21
Ας ξαναβρούμε τη βία...
(Eloi Recoing).....σελ. 33
Αφετηρία το παραμύθι
(Τάκης Σαρρής).....σελ. 35
*Από Ωραία Κοιμωμένη,
Σχοινοβάτης*
(Αγνή Στρομπούλη).....σελ. 39
Επιστροφή του πρωτογονισμού
(Roman Paska).....σελ. 43
Η Ντενεκεδούπολη
(Συνέντευξη).....σελ. 47
Ειδήσεις.....σελ. 58

Φωτογραφία εξώφυλλου:

Στατική φιγούρα κατασκευασμένη από φυσικά υλικά, από έκθεση της Σοφίας Φρακτοπούλου στην Αίγινα.

Σημείωμα της Έκδοσης



Καθυστερημένο και καταϊδρωμένο το Νήμα. Στα δέκα χρόνια που κυκλοφορεί, τόσο μεγάλο κενό δεν ξαναείχε στα τεύχη του. Οι λόγοι αυτής της απουσίας ήταν δύο:

Πρώτος η γέννηση δύο μικρών αγοριών από τον βασικό υπεύθυνο του περιοδικού και την κυρά του (γεγονός που μείωσε τον διαθέσιμο χρόνο πάρα πολύ) και δεύτερος: ένας δαιμόνιος ιός (και όχι υιός) που εισέβαλε ύπουλα στον υπολογιστή του Νήματος και κατέστρεψε όλα τα αρχεία, συμπεριλαμβανομένου και του (σχεδόν ολοκληρωμένου τότε) Νήματος.

Ένας λόγος που κάνει την απουσία του περιοδικού πιο αισθητή είναι ότι στο διάστημα αυτό συνέβησαν πολλά γεγονότα που αφορούν το κουκλοθέατρο: η έξωση της UNIMA από το χώρο στον Ζωγράφου, πολλές νέες παραστάσεις, η Γενική Συνέλευση και η αλλαγή του Δ.Σ. του συλλόγου και άλλα...

Έστω και καθυστερημένα, θα τα πληροφορηθείτε στο τεύχος αυτό. Επίσης, στο εξής θα λειφθούν μέτρα για την πιο έγκαιρη ενημέρωση (βλ. "Αλλαγές στο Νήμα"). Επίσης, όσες συνδρομές του Νήματος πληρώθηκαν αυτή τη χρονιά θα μεταφερθούν στην επόμενη.

Ζητούμε λοιπόν συγνώμη από τους αναγνώστες του περιοδικού και ελπίζουμε στο μέλλον να μην έχουμε τόσο μεγάλα κενά.

Ανακαλύπτοντας την ζύλινη φωνή

Ian Grant

*Puppetry into Performance, μπροσούρα του
Central School of Speech and Drama, Λονδίνο 2001*

Πρέπει να μιλούν οι κούκλες; Αν μιλούν, τι πρέπει να λένε; Και, πιο σημαντικό, πώς πρέπει να το λένε; Ο Ian Grant προσπαθεί να δώσει μερικές απαντήσεις.

Είναι ειρωνεία ότι η ηθοποιός/ σκηνοθέτης Ελεονόρα Ντούτζε έλεγε στον κουκλοπαίκτη Vittorio Podrecca ότι ζήτησε τη θέση του σαν σκηνοθέτη σ' έναν «κουκλοθίασο»: Οι ηθοποιοί σας δεν μιλούν, αλλά υπακούουν. Οι δικοί μου μιλούν, και δεν υπακούουν.» Μια μεγάλη ειρωνεία, λαμβάνοντας υπόψη τον συνεχή αγώνα των κουκλοπακτών να πείσουν το κοινό τους ότι οι κούκλες τους μιλούν και διπλή ειρωνεία όταν οι θεωρητικοί του θεάτρου στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα προσπάθησαν ν' αφαιρέσουν τα «ανθρώπινα χαρακτηριστικά» από τον ηθοποιό.

Η φωνή είναι μια αξιόπιστη ένδειξη της αναπνοής και η αναπνοή μια αναγκαία προϋπόθεση της ζωής. Αποτελεί ένα μικρό και λογικό βήμα να υποστηρίξει κανείς ότι η φωνή είναι ένα βασικό εργαλείο του κουκλοπαίκτη όταν δίνει την αίσθηση της ζωής σε άψυχα αντικείμενα. Τότε γιατί οι ομιλούσες κούκλες είναι τόσο μεγάλο πρόβλημα για πολλούς καλλιτέχνες, εκπαιδευτές και μελετητές που ασχολούνται με την κούκλα; Για μερικούς αποτελεί βασική αρχή ότι οι κούκλες δεν πρέπει να μιλούν. Για άλλους, η ανακάλυψη και ο προσδιορισμός της φωνής της κούκλας είναι ένα πολύπλοκο, αλλά δημιουργικό ταξίδι. Για άλλους πάλι, το να δώσουν φωνή σ' ένα αντικείμενο έρχεται δεύτερο μετά την κίνησή του σαν καθοριστικό στοιχείο του κουκλοθεάτρου.

Το κουκλοθέατρο δεν είναι ένα θέατρο που βασίζεται στο κείμενο, οι κούκλες δεν μιλούν. Η εισαγωγή φωνής αποτελεί ένα στρώμα ψευδαίσθησης –ένα βήμα πέρα από την ουσία του αντικειμένου. Αυτά είπε ο Roman Paska, διευθυντής του Διεθνούς Ινστιτούτου Μαρionέτας Charleville-Mezieres, στο συμπόσιο «Οι κούκλες στην παράσταση». Ο Duccio Bellugi Vannuccini, ένας καλλιτέχνης του «Theatre du Soleil», διαφώνησε με την άποψη του Paska λέγοντας ότι το ομιλούν κουκλοθέατρο δεν είναι επιτήδευση ή ψευδαίσθηση και ότι κουκλοθέατρο είναι ουσιαστικά να δίνεις φωνή σ' ένα αντικείμενο.» Το να δώσεις φωνή και το να δώσεις ζωή είναι συνδεδεμένα.

Φωνή δεν σημαίνει απαραίτητα κείμενο

Σ' ένα συμπόσιο που έγινε στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου του J.Henson, στη Νέα Υόρκη, ο Richard Termin έθεσε μερικές χρήσιμες ερωτήσεις. Μπορεί το αντικείμενο να μιλήσει; Μπορεί να αποκτήσει γλώσσα; Αφού επιβάλλουμε κείμενο, πώς μπορούμε να κάνουμε το αντικείμενο θεατρικά βιώσιμο;

Αποτελεί κοινό τόπο να υποστηρίξει κανείς ότι το κουκλοθέατρο αποτελεί την απογείωση του οπτικού στοιχείου, όπου η εικόνα αντικαθιστά την λέξη. Στον χώρο του κουκλοθεάτρου, πολλοί από τους καλύτερους καλλιτέχνες, είναι καχύποπτοι όσον αφορά τα εκφραστικά όρια που επιβάλλουν οι λέξεις. Όμως το πρόβλημα της φωνής δεν αφορά μόνο το ζωντάνεμα. Είναι μια κοινή θέση να υποστηρίξει κανείς ότι το κουκλοθέατρο αντιπροσωπεύει την απογείωση στο οπτικό στοιχείο, όπου η εικόνα αντικαθιστά τη λέξη. Στον τομέα του κουκλοθεάτρου πολλοί από τους καλύτερους καλλιτέχνες είναι καχύποπτοι όσον αφορά τα εκφραστικά όρια που επιβάλλουν οι λέξεις. Όμως το πρόβλημα της φωνής δεν αφορά μόνο το ζωντάνεμα λογοτεχνικών κειμένων από ξύλινους ομιλητές. Υπάρχουν πολλά ζητήματα που σχετίζονται με την προφορική φύση του λόγου της κούκλας που δεν έχουν σαν κέντρο τους το γραπτό κείμενο. Αν και οι φωνές της κούκλας έχουν συχνά γλωσσολογική μορφή – ο ήχος, η αναπνοή, ο θόρυβος και η ασυναρτησία (όπως το Swedish Chef of Beaker του Muppet Show) επίσης αποτελούν μέρος του ρεπερτορίου για τις φωνές των κουκλών.

Ο δημιουργός παραστάσεων Hanne Tierney σχολίασε στο Φεστιβάλ Χένσον ότι «Οι κούκλες δεν είναι τόσο ενδιαφέρουσες όταν μιλούν μια γλώσσα που γράφτηκε γι' ανθρώπους. Είναι έτσι; Είναι απαραίτητο να απλοποιήσουμε το σύστημα του λόγου των κουκλών; Είναι οι κούκλες ικανές ν' απαγγείλουν ποίηση; Τι είναι πιο χαρακτηριστικό απ' όλα όσα μπορούν να εκφέρουν οι κούκλες; Τα θεωρητικά και πρακτικά προβλήματα της επανατοποθέτησης της ανθρώπινης φωνής στο θεατρικό αντικείμενο ανακινούν μερικά μοναδικά ζητήματα. Το βασικό πρόβλημα της ομιλούσας κούκλας είναι ότι η φωνή της προέρχεται από άλλη πηγή. Η ανθρώπινη παρουσία, με το βάρος της ψυχολογίας της, της ευφυΐας της, του συναισθήματος και των προθέσεών της βρίσκεται αλλού. Η υποτιθέμενη ταυτότητα που συνδέεται στενά με τη φωνή αποκτά απόσταση. Το συμπέρασμα είναι το εξής: μέσα από τις συμβάσεις της ψευδαίσθησης και της κίνησης της κούκλας, η παρουσία του χαρακτήρα μετατοπίζεται στην κούκλα. Σε πολλούς αυτή η μετάθεση της ταυτότητας φαίνεται παράξενη.

Η παρουσία της κούκλας και η ανθρώπινη “μη-παρουσία”

Σύμφωνα με τον καθηγητή Henryk Jurkowski, ο Heinrich von Kleist πίστευε ότι ο καλύτερος ηθοποιός είναι ο ηθοποιός χωρίς συνειδητότητα, αυτός από τον οποίο έχουν αφαιρεθεί όλα τα «ανθρώπινα» ίχνη. Στόχευε ν’ ανακαλύψει «κουκλίστικα» χαρακτηριστικά στους ηθοποιούς –να τους αφαιρέσει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά και να τους στυλιζάρει. Εδώ έχουμε την ίδια άποψη εκφρασμένη για τη σύγχρονη πρακτική του κουκλοθεάτρου με ειδική αναφορά στη φωνή: «Για έναν σημαντικό ηθοποιό μπορεί ν’ αποτελέσει πρόκληση ή ερέθισμα να έρθει σ’ επαφή με το κουκλοθέατρο, την περίπλοκη τεχνική του κουκλοπαίχτη και την αίσθηση της κίνησης. Θυμάμαι πως μερικοί ηθοποιοί, αργά κάποιο βράδυ, αφού είχαν ολοκληρώσει μια ηχογράφηση για μια παραγωγή συζητούσαν την εμπειρία τους. Συμφώνησαν ομόφωνα ότι η γνωριμία τους με το κουκλοθέατρο τους είχε μεταφέρει πίσω στις ρίζες της δραματικής τέχνης, στις ρίζες του επαγγέλματός τους. Ο λόγος ήταν ότι στις πρόβες είχαν προκύψει απαιτήσεις που είχαν πάψει να συναντούν στην καθημερινή τους θεατρική δουλειά για μεγάλο διάστημα όπως: απόλυτη καθαρότητα άρθρωσης, μην επιτρέποντας ούτε ίχνος «ανθρωπινότητας», λανθασμένης αναπνοής ή συγχρονισμού. Η φωνή πρέπει να έχει την καθαρότητα της κούκλας (Meschke & Strenson).

Ο διαχωρισμός φυσικής παρουσίας και ψυχολογικής οντότητας της ομιλούσας κούκλας/αντικειμένου δεν πρέπει ν’ αποτελεί ένα αξεπέραστο αισθητικό εμπόδιο αλλά απλώς ένα πρόβλημα ενοποίησης. Ο Ronnie Burkett, χρησιμοποιώντας μαριονέττες με ασύλευτα πρόσωπα, πετυχαίνει μία προσωρινή ενοποίηση της παρουσίας κούκλας και ανθρώπου στην παράσταση μέσα από την ευαισθησία, το ρυθμό, τη φωνητική ποιότητα, την εστίαση, την ακρίβεια, την συγκέντρωση και τη δεξιοτεχνία.

Ο Jim Henson και οι Muppeteers κατορθώνουν την ενοποίηση με την περίτεχνη χρήση του κινούμενου στόματος. Έτσι, το να δίνει φωνή στα αντικείμενα, μαζί με την κίνηση είναι ένα θεμελιώδες εργαλείο του εμπνευστή όταν ξεδιπλώνει την «παρουσία» μιας ψυχής.

Ο Maurice Maeterlink, για παράδειγμα, αμφισβήτησε το δικαίωμα του ανθρώπου να μιλάει για λογαριασμό του άψυχου, συντελώντας έτσι στη δημιουργία μιας καχυποψίας για τις ομιλούσες κούκλες. Ο Maeterlink εκφράζει την αγάπη των θεωρητικών του κουκλοθεάτρου για την κούκλα και την ανησυχία του για την ανθρώπινη παρουσία και την παρουσία του ανθρώπινου εγώ στο χώρο του αντικειμένου και του άψυχου.

«Η απουσία του ανθρώπου μου φαίνεται θεμελιώδης. Όταν ένας άνθρωπος μπει μέσα σ’ ένα ποίημα, το καταπληκτικό ποίημα της δικής του παρουσίας σκοτεινιάζει τα πάντα γύρω. Ένας άνθρωπος μπορεί να

μιλήσει μόνο εξ ονόματός του. Δεν έχει δικαίωμα να μιλήσει εξ ονόματος του κόσμου των νεκρών». (Maurice Maeterlink translated by Jurkowski 1988 (12-13)). Ίσως το ήθος που εκφράζεται εδώ πληροφορεί εκείνους τους συγχρόνους αισθητικούς που βρίσκουν τη φωνητική παρουσία του ανθρώπου στο κουκλοθέατρο ένα είδος μόλυνσης. Το θεωρώ μια παράδοξη τοποθέτηση εκείνων, μαζί με τον Kleist και τον Maeterlink, που υποστηρίζουν ότι η «αντικειμενική υπόσταση» των κουκλών κάνει το κουκλοθέατρο κάπως μη ανθρώπινο και κάπως απρόσβλητο από το εγώ του ηθοποιού, της ψυχολογίας του και των λαθών του.

Το κουκλοθέατρο απαιτεί ηθοποιούς/χειριστές, είτε ορατούς είτε άορατους. Στο συμπόσιο «το κουκλοθέατρο στην παράσταση» ο Julian Crouch παρατήρησε ειρωνικά: «Οι κουκλοπαίχτες που είναι οι καλύτεροι στο να είναι άορατοι είναι συχνά οι πιο ορατοί».

Έτσι η φωνή είναι ένα φιλοσοφικό πρόβλημα. Όταν είναι ασώματη, έχει πνευματικά χαρακτηριστικά –είναι μία άυλη- μη ανθρώπινη αφηρημένη έννοια. Γι' αυτό συνήθως απεχθανόμαστε ν' ακούμε τη φωνή μας ηχογραφημένη. Η απόσταση από το «ανθρώπινο» επιτρέπει σ' αυτή τη φωνή να κατέχει την κούκλα. Άρα πρέπει ο ομιλητής να είναι άορατος; Ή σαν εγκαστρίμυθος απλώς να μεταμφιέζει την πράξη της ομιλίας; Αυτό το φιλοσοφικό πρόβλημα είναι για την ακρίβεια πολύ πρακτικό, με πολλαπλές λύσεις.

Στο συμπόσιο «το κουκλοθέατρο στην παράσταση» ο Ρομάν Πάσκα σχολίασε ότι μία κούκλα προϋποθέτει την παρουσία ενός ανθρώπου αλλιώς είναι ένα αυτόματο. Αυτός ο ισχυρισμός είναι ένα πρόβλημα. Και όσον αφορά τις σόλο παραστάσεις όπως η σόλο μαριονέττα με τις πολλαπλές φωνές που παίζει το «Street of Blood». Τέτοια έργα περιλαμβάνουν τη ζωή και το θάνατο των αντικειμένων, εφ' όσον τα αντικείμενα πρέπει να ξεφύγουν από την ανάπαυση και την ακινησία όπου επιστρέφουν και πάλι, για να επιτρέψουν την πολυφωνία των διαφορετικών χαρακτήρων.

Η ανθρώπινη διάσταση της φωνής Γειώνοντας τη σωματικότητα της φωνής

Η φωνή είναι μια σωματική έκφραση, γεννιέται με την αναπνοή και τη μυϊκή σύσπαση του λάρυγγα, του λαιμού, της γλώσσας και των χειλιών. Η λέξη είναι βασικά μια ενέργεια. Η φωνή εξανθρωπίζει και «γειώνει» τις φηγούρες των κουκλών σα νάναι πραγματικά ανθρώπινες. Κατ' αυτόν τον τρόπο η κούκλα εμποτίζεται και με τη δική της ψυχολογία απλώς ερχόμενη σ' επαφή με την ανθρώπινη φωνή. Ο λόγος δίνει την ταυτότητα. Αυτό ισχύει επίσης και όταν κάποιο πραγματικό αντικείμενο παίρνει φωνή. Η φωνή περιέχει ήχους ενός παρελθόντος, μιας παράδοσης, μιας μάθησης. Είναι ένας παρόν φορέας πολιτιστικής κληρονομιάς.

της παράδοσης του πολιτιστικού και θεατρικού παρελθόντος. Μόλις μιλήσει η κούκλα, γίνεται φορέας πολιτισμού. Έχει παρελθόν, δεν είναι απλώς ζωντανή. Έχει ζήσει. Σ' αντίθεση μ' αυτή την «παρελθούσα διάσταση» το θεατρικό αντικείμενο πρέπει να παίζει, πρέπει να υπάρξει. Αυτός είναι ο παρών χρόνος. Ο λόγος δίνει ταυτότητα και ιστορικότητα στο ομιλόν αντικείμενο. Το να έχεις λόγο σημαίνει να έχεις παρελθόν. Έτσι, ένα θεατρικό ομιλόν αντικείμενο είναι και παρελθόν και παρών χρόνος. Τι αντίφαση.

Τοποθέτηση και μετατόπιση

Όταν αποκτήσει φωνή, το θεατρικό αντικείμενο υφίσταται μια προσωρινή μετατόπιση που βασίζεται στο χρόνο—είναι ταυτόχρονα και παρόν όταν παίζει και παρελθόν όταν αποκτά φωνή.

Αν προσθέσουμε σ' αυτό την απόσταση στο χώρο ανάμεσα στην κούκλα και στην ανθρώπινη πηγή της φωνής, φαίνεται ότι «η μετατόπιση» έχει πλέον γίνει μια δημιουργική αρχή του θεάτρου κούκλας/αντικειμένων. Η μετατόπιση αυτή φαίνεται παράξενη και ο Steven Conner την ονομάζει «απώλεια αγκυροβόλησης» της φωνής. Αυτή η διάσπαση που μοιάζει να είναι λάθος, αποτελεί ένα εφφέ αποξένωσης ευχάριστο και παράξενο. Υποθέτω ότι αυτή η ιδιαιτερότητα μας συναρπάζει, μας κατατρώχει και συγχρόνως μας απωθεί. Το παιχνίδι της παρουσίας και μη—παρουσίας της ομιλούσας κούκλας είναι διφορούμενο. Εκπληροσώμαστε όπως ισχυρίζεται ο Conner από την ασχήμια και την ξένη αίσθηση της ασώματης φωνής.

Παρά την εγκεφαλική θεωρία, έχει σημασία που βρίσκεται ο ομιλητής/χειριστής σε σχέση με την κούκλα; Θάπρεπε ο σχεδιασμός της κούκλας να αντανakλά την πρόθεση να ενσωματώσει την πράξη του λόγου; Και όσον αφορά τη διάθεση για νατουραλισμό, αληθοφάνεια και animatronic?

Η κούκλα σα σύμβολο ξεπερνά το νατουραλιστικό; Θάπρεπε οι προσεγγίσεις της «ομιλίας» να είναι στυλιζαρισμένες όταν ένα ακίνητο ανάγλυφο πρόσωπο μιλάει; Είναι απαραίτητο να πρέπει να δημιουργήσεις μια ψευδαίσθηση ζωής μέσα από παρατεταμένη ομιλία;

Ψευδαίσθηση και μη-ψευδαίσθηση

Η παρατήρηση αυτών των τριών κανόνων: σωστή κλίση του κεφαλιού και του σώματος της ομιλούσας κούκλας, περιορισμός όλης της κίνησης επί σκηνής στην κούκλα που μιλάει; και συγχρονισμός λόγου και κίνησης δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι η κούκλα μιλάει.

Αμφισβητώ την νατουραλιστική βάση αυτής της ψευδαίσθησης. Υπάρχει κάτι αφύσικο στην πειστική ψευδαίσθηση των κούκλων που μιλούν.

Πολλοί κουκλοπαίχτες αισθάνονται αυτήν την «οικονομία» μέσα τους. Εκτός από τη φιλο τεχνολογική+μηχανική πολυπλοκότητα – μάτια που ανοιγοκλείνουν, κινούμενα φρύδια, και στόματα, κινούμενες γλώσσες και τσιμπούκια. Αυτό είναι θέμα της σκηνοθεσίας και του σχεδιασμού. Είναι το λιγότερο, περισσότερο; Δεν πιστεύω ότι βρισκόμαστε σ' ένα ταξίδι που προχωράει προς το ιδανικό συνθετικό θέατρο (synthetic thespian). Τι έχει μεγαλύτερη αξία, το μιμητικό ή το αφηρημένο; Η κυριολεξία ή ο υπαινιγμός; Το ολοκληρωμένο ή το ανολοκληρώτο; Τι καταφέρνει καλύτερα η κούκλα/αντικείμενο;

Με τι θα προτιμούσατε να έπαιζαν τα παιδιά σας; Με μια άψυχη κούκλα όπου φαντασία του παιδιού «τελειώνει» το αντικείμενο μέσα από το παιχνίδι ή ένα Amazing Ally που τραγουδάει (στο στόμα που κινείται όταν τραγουδώ) ή ένα Baby Expressions (το πρόσωπό της πράγματι αλλάζει). Αυτό είναι θάνατος για το δημιουργικό παιχνίδι με αντικείμενα. Το γεγονός ότι τα αντικείμενα δεν μιλούν ενώ παρ' όλα αυτά τους επιτρέπουμε να μιλήσουν είναι μέρος της θεατρικής τους δύναμης.

Μερικά πρακτικά ζητήματα σχετικά με τη φωνή της κούκλας

Στα παρακάτω κεφάλαια θέλω ν' αναφέρω μερικά ακόμη πρακτικά ζητήματα που προκύπτουν από μία αρκετά εγκεφαλική συζήτηση για την κούκλα και τη φωνή. Όσον αφορά το συγχρονισμό των χειλιών και όσους είναι τόσο πεπεισμένοι ότι οι κούκλες πρέπει να μιλούν που το στόμα γίνεται ένα απόλυτο προσδιοριστικό σχεδιαστικό χαρακτηριστικό της κούκλας. Κι επίσης όσον αφορά τον πολυφωνιστή (polyphonist) – τον σόλο κουκλοπαίχτη, βιρτουόζο στις φωνές που ανάγει την πολυφωνικότητα σε μία υψηλότερη καλλιτεχνική πρακτική. Πώς πρέπει να εκπαιδευούμε τον ομιλούντα κουκλοπαίχτη;

Ο συγχρονισμός των χειλιών και το κινούμενο στόμα της κούκλας

Ο συγχρονισμός των χειλιών των κούκλων με κινούμενο στόμα είναι μία σχετικά ανεξερευνήτη και μη συστηματοποιημένη θεατρική δεξιότητα.

Η εκπαίδευση είναι δύσκολη. Αφορά ένα ψυχοκινητικό θεατρικό ζήτημα συγχρονισμού του ήχου με συγκεκριμένες κινήσεις του χεριού. Ο κουκλοπαίχτης θα πρέπει να απολαμβάνει το συναίσθημα του να φυσήξει τη φωνή μέσα στην κούκλα. Μια κούκλα με παρουσία δημιουργείται όταν υπάρχει μια οπτική σύμπτωση του ανθρώπου και της κούκλας. Ο Shari Lewis με την κούκλα του Lamb chor είναι ένα άριστο παράδειγμα αυτής της διαδικασίας. Εξυπακούεται ότι η ανθρώπινη φωνή πρέπει να είναι ζωντανή, συμπαρούσα ανά πάσα στιγμή, με τον κουκλοπαίχτη που συγχρονίζει τα χείλη.

Το πρόβλημα της παράστασης όπου ο κουκλοπαίχτης που συντονίζει τα χείλη, δεν είναι η πηγή της φωνής δεν αναλύεται συχνά. Πώς πρέπει ένας κουκλοπαίχτης να εκπαιδευτεί για την περίπτωση, συνηθισμένη στις πολύπλοκες κούκλες της τηλεόρασης, όπου περισσότεροι από έναν καλλιτέχνη χρειάζονται για να χειριστούν το ίδιο στόμα – ένας το άνω χείλος κι ένας το κάτω;

Ο πολυφωνιστής ή “ο καλλιτέχνης με τις πολλές φωνές”

Το κουκλοθέατρο γίνεται συχνά οικοδεσπότης της πολυφωνικής παράστασης, όπου ένας και μοναδικός καλλιτέχνης δημιουργεί πολλαπλές φωνές. Έχουμε εξοικειωθεί κάπως με τις ικανότητες του πολυφωνιστή βλέποντας τον ιμπρεσιονιστή, τον εγκαστρίμυθο και τα cartoons των Warner Brothers. «The Memory dress Trilogy» του Ronnie Beckett είναι ένα πιο περίτεχνο πρόσφατο παράδειγμα στο κουκλοθέατρο. Στο «Street of Blood» ένας σόλο καλλιτέχνης παίζει διαλόγους ανάμεσα σε τρία διαφορετικά πρόσωπα, που αντιπροσωπεύονται από μαριονέττες, άλλες ακίνητες, άλλες εμψυχωμένες. Που και που ο κουκλοπαίχτης διακόπτει αυτές τις συζητήσεις τριπλής κατεύθυνσης με τη δικιά του φωνή παριστάνοντας το Χριστό.

Η τέχνη που απαιτείται σ’ αυτό το είδος παράστασης δεν αποτελεί συχνά μέρος της εκπαίδευσης των κουκλοπαιχτών. Σε μελλοντικά μου γραπτά για τη φωνή και το κουκλοθέατρο, έχω σκοπό να συντάξω ένα πρόγραμμα ασκήσεων για τον φιλόδοξο πολυφωνιστή και να βοηθήσω συμβάλλοντας στην ανάπτυξη αυτής της σπάνιας παραστατικής τέχνης. Ένα τέτοιο πρόγραμμα θάπρεπε να ξεκινήσει με ένα αναλυτικό άκουσμα διαφόρων φωνών, μελετώντας ιδιαίτερα τη δυναμική της γλώσσας και την ποιότητα της φωνής. Ο μελλοντικός πολυφωνιστής καταλαβαίνει ότι αυτή η ψυχοσωματική επένδυση χρειάζεται όταν αναπτύσσει κανείς σκηνικά πρόσωπα με πολλές φωνές.

Ξεκινώντας μια ανάλυση της δυναμικής και των ιδιοτήτων της φωνής

Περισσότερο ή λιγότερο πάγιες πλευρές της φυσιολογίας μας αφήνουν κάποιες ποιότητες της φωνής πέρα από τον έλεγχο του καλλιτέχνη. Αναφέρω παρακάτω κάποιες πλευρές του δυναμικού και της ποιότητας της φωνής που μπορούν να ελεγχθούν από τον κουκλοπαίχτη. Οι κουκλοπαίχτες μπορούν να αναπτύξουν συνειδητά έναν αριθμό φωνητικών χαρακτηριστικών και να τα εμπλουτίσουν με την εξάσκηση. Το σχήμα των χειλιών, η γλώσσα, η θέση, οι εντάσεις του λαιμού, η «φανταστική» τοποθέτηση του αέρα και της φωνής, της ποιότητας του αέρα και της πίεσης, έντασης και ο «τονισμός» των φωνητικών χορδών,

όλα δημιουργούν μια ποικιλία διαφορετικών φωνών. Η δυναμική της φωνής περιγράφει μια ποικιλία στοιχείων που ένας κουκλοπαίχτης πρέπει να ελέγχει κατά κύριο λόγο, ώστε να μπορεί να προσθέτει ένταση, αλλά επίσης και για να μπορεί να χειρίζεται τη φωνή του με τον κατάλληλο τρόπο ώστε να μιμείται άλλες φωνές μεταμορφώνοντας την ίδια του τη φωνή.

Συμπεράσματα

Ελπίζω να έχω αποδείξει ότι αποτελεί προϋπόθεση για να είσαι «φωνητικός», να είσαι πρώτα «ανθρώπινος». Αλλά το κουκλοθέατρο πάντα οργίαζε με τις πιθανότητες του ανθρωπομορφικού ή όπως θα έλεγε ο Dennis Silk με το «αντικειμενομορφικό».

Τα ψαλίδια και οι χτένες έχουν φωνή. Είναι μια ριζοσπαστική υπέρβαση του τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος όταν βλέπουμε μια γραφομηχανή ή μια κάλτσα να μιλάει.

Ο Phelin Mc Dermott σε διάλογο σ' ένα συμπόσιο έκανε ένα σχόλιο που θα μπορούσε να οδηγήσει αυτή τη συζήτηση για τα αντικείμενα και τη φωνή σ' ένα άλλο επίπεδο: εκεί όπου το αντικείμενο αποκτά υπόσταση μέσα από μια φανταστική, δημιουργική σχέση με τη δυνατότητα έκφρασης του ηθοποιού/κουκλοπαίχτη. Είναι αποκαλυπτικό να παρακολουθείς έναν καλλιτέχνη να χρησιμοποιεί εφημερίδα (σε αυτοσχεδιασμό με αντικείμενα). Μερικές φορές βλέπεις τον ηθοποιό να κυριαρχεί πάνω στο χαρτί παρά να παίζει μ' αυτό και να το αφήνει να σου μιλήσει.

Μέσα από το παιχνίδι τους με τ' αντικείμενα οι κουκλοπαίχτες ψάχνουν ν' ανακαλύψουν φωνές. Η αντιμετώπισή τους δεν βασίζεται σε έναν δογματικό ισχυρισμό ότι «καμμία κούκλα δεν πρέπει να μιλάει» αλλά σε μια εξερεύνηση της εν δυνάμει φωνητικότητάς της.

Βρίσκοντας τη μουσικότητα

Στο συμπόσιο «το Κουκλοθέατρο στην Παράσταση», ο Duccio Bellugi Vanniccini του θεάτρου του Ηλιου διηγήθηκε ένα ανέκδοτο από μια έρευνα που έκανε για την τελευταία παράσταση του θιάσου, «Tambours sur la Digue».

Ο θιάσος αγωνιζόταν να βρει έναν τρόπο να δώσει φωνή στις κούκλες. Θάπρεπε να χρησιμοποιήσουν έναν αφηγητή; Πού θάπρεπε να είναι τοποθετημένος ο ομιλητής για να δώσει φωνή στην κούκλα; Πώς θάπρεπε να ηχεί η φωνή; Πειραματίστηκαν τοποθετώντας τον ομιλητή στο πλάι ή πίσω κι ακόμη αισθάνονταν ότι τα πράγματα δεν λειτουργούσαν. «Οι κούκλες δεν αντέχουν μια τόσο πολύπλοκη ποίηση» υποστήριξε ο Duccio. Έτσι το ποιητικό κείμενο της Helene Cixous

κόπηκε.

Στο τέλος, οι πειραματιζόμενοι ηθοποιοί απόλαυσαν την αίσθηση της φωνής του κουκλοπαίχτη που ερχόταν από πίσω, φυσώντας τη φωνή μέσα από την κούκλα. Ο Vannuccini περιέγραψε τη χαρά της ανακάλυψης ενός μη-πολύπλοκου χειρισμού όπου «το πνευματικό νόημα εκρήγνυται μέσα από τη σωματική χαλάρωση» - όταν το ξύλο αναπνέει μέσα από την υποδηλωτική κίνηση. Είναι αυτή η αντίφαση, η διαλεκτική του σιωπηλού ήχου (ή της σιωπηλής κραυγής) ή μέσα από την εμψυχωμένη ακινησία που κάνει τις κούκλες γοητευτικές.

Ακόμη όμως οι κούκλες δεν μπορούσαν να μιλήσουν. Εκ των υστέρων συνειδητοποίησαν ότι η κούκλα βρήκε τη φωνή της, κατά την άποψη των ηθοποιών, όταν σταμάτησε να μιλάει νατουραλιστικά και βρήκε το τραγούδι. Η κούκλα έπρεπε να βρει ένα μουρμουρητό. Το τραγούδι είναι μια αφαίρεση από την προφορική λέξη και ο Bellugi Vannuccini ίσως αισθάνθηκε ότι αυτή η αφαίρεση κατά βάθος ταίριαζε στην κούκλα.

Η γλώσσα της κούκλας μπορεί να εκφραστεί προφορικά, τραγουδιστά ή ψιθυριστά. Οι Γιαπωνέζοι έχουν αναγνωρίσει αυτή τη μουσικότητα εδώ και πολύ καιρό ενορχηστρώνοντας στο Bunraku τους ομιλητές joguri, τον κουκλοπαίχτη και τις κούκλες.

Χειρονομία και σωματική συμπεριφορά

Όταν οι κούκλες μιλούν, ο ήχος ταυτίζεται με τη χειρονομία και με την κίνηση. Το Gestus του Bertolt Brecht, η θεωρία/πρακτική της εξερεύνησης του θεατρικού έργου ανακαλύπτοντας φυσικές συμπεριφορές είναι βαθειά χρήσιμη στον κουκλοπαίχτη όταν ψάχνει για «τις χειρονομίες της φωνής» της κούκλας.

Αναλογιστείτε αυτό που λέει ο Merleau-Ponty ότι η προφορική λέξη είναι χειρονομία (που αναφέρεται στο Conner: 2000:4) κατόπιν παρατηρείστε τον εξάαιρετο συγχρονισμό χειλιών και κειμένου στο Sesame Street.

Εδώ η σωματικότητα του ήχου, ο τονισμός της αναπνοής, της φωνής και των ρυθμών του σώματος μέσα από ένα χέρι-υπαγορεύει ένα ξεχωριστό σχετικά νέο στυλ γραφής. Η σχέση της χειρονομίας και της φυσικής συμπεριφοράς του σώματος με τον λόγο και τον διάλογο δεν έχει εξερευνηθεί εντελώς στο κουκλοθέατρο. Αισθάνομαι ότι ο Brecht με το gestus, μας παρέχει το πλαίσιο που επιτρέπει μια νέα αιτιολόγηση του πώς και γιατί πρέπει να μιλούν οι κούκλες.

Σκιαγραφώντας το θεωρητικό και πρακτικό πλαίσιο όπου δρουν οι ομιλούσες κούκλες, ελπίζω ότι έχω δημιουργήσει μια έγκυρη και πλούσια περιοχή έρευνας και πρακτικής εξερεύνησης. Ένα πράγμα είναι αναπόφευκτο: Ανεξάρτητα από το πόσο μερικοί καλλιτέχνες, μελετητές και εκπαιδευτές αντιπαθούν τις ομιλούσες κούκλες, οι κούκλες και τα

αντικείμενα θα αποκτήσουν και θα βρουν τη φωνή τους. Λαμβάνοντας υπ' όψιν πόσο λάθος είναι να αφήσει κανείς την ομιλία και το στόμα να κυριαρχήσουν στην σωματική παρουσία της κούκλας, ο θρύλος του Αμερικάνικου κουκλοθεάτρου, Bill Baird προειδοποιεί: Θα μπορούσα να γράψω ένα βιβλίο πάνω σ' αυτό αλλά ένα πράγμα που πρέπει κανείς ν' αποφύγει (στην παράσταση) είναι να μιλάει υπερβολικά και να εξαρτάται από το συγχρονισμό των χειλιών παρά από τη δράση όλου του σώματος.

Δυστυχώς ο Bill Baird δεν έγραψε το βιβλίο αυτό. Ίσως το γράψω εγώ.

μετάφραση: Τζ. Πεντεφούντη



Η μαθητεία στο Bunraku:

Μια ζωή εκπαίδευση

Michiko Ueno-Herr,

Puppetry International, Φθινόπωρο 1999

Κατά την διάρκεια της συνεχόμενης ιστορίας του, για περισσότερο από τέσσερις αιώνες, το bunraku υπήρξε η κύρια μορφή θεάτρου στην Ιαπωνία μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα όταν η κυριαρχία του κλονίστηκε από την δημοτικότητα του θεάτρου Kabuki, με ζωντανούς ηθοποιούς. Ωστόσο, λίγες μάλλον παραδόσεις κουκλοθεάτρου παιζόντουσαν και παρακολουθούνταν με τόση ένταση, υπόληψη και σεβασμό. Στο μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του, υπήρχαν πολλοί θίασοι στις μεγάλες πόλεις που ανταγωνίζονταν μεταξύ τους σε επιδεξιότητα και στυλ. Το 1805 ο Uemura Bunrakuken άρχισε να διευθύνει ένα θίασο κουκλοπαικτών που έδιναν παραστάσεις σε προαύλια ναών. Οι διάδοχοί



του συνέχισαν το έργο του και το 1872, ένα νεόκτιστο θέατρο πήρε το όνομα του Bunrakuken. Η παράσταση κουκλοθεάτρου στο Bunraku-za (κυριολεκτικά “στο θέατρο του Bunraku”) έγινε τόσο δημοφιλές που το όνομά του -Bunraku- έγινε συνώνυμο αυτού του τύπου παράστασης. Πριν καθιερωθεί αυτός ο όρος, η παράσταση με κούκλες λεγόταν Ningyo joruri (κυριολεκτικά, “αφήγηση ιστορίας με κούκλες”).

Δεν ήταν όλοι οι διάδοχοι του Bunrakuken καλοί διευθυντές. Το 1909, τη διεύθυνση του Bunraku-za ανέλαβε η Θεατρική Εταιρία Shochiku. Στο μεταξύ το bunraku είχε χάσει έδαφος από τον κινηματογράφο και τα άλλα μοντέρνα θεάματα. Ο θίασος υπό την διεύθυνση της εταιρίας Shochiku ήταν ο μόνος ενεργός θίασος αυτού του είδους. Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, με την επίδραση των σχεδίων των στρατευμάτων κατοχής για την ίδρυση εργατικών

σωματείων, οι καλλιτέχνες του bunraku χωρίστηκαν σε δύο ομάδες: σ' αυτούς που επέμεναν στην παραδοσιακή οργάνωση της εταιρίας Shochiku και σ' αυτούς που έβλεπαν στην νέα οργάνωση των εργατικών ενώσεων μια ελπίδα να αναβαθμίσουν το οικονομικό τους επίπεδο. Το 1964 ιδρύθηκε ο μη-κερδοσκοπικός οργανισμός Bunraku Kyokai (Σωματείο Bunraku) ο οποίος κατάφερε να εξαγοράσει την διεύθυνση του θιάσου από την εταιρία Shochiku και να ξαναφέρει τους κουκλοπαίκτες σε μία ενότητα. το 1984, άνοιξε το Εθνικό Θέατρο Bunraku στην Οζάκα κι έτσι το bunraku βρήκε μια μόνιμη στέγη στην ίδια γειτονιά όπου τετρακόσια χρόνια πριν, οι θιάσοι ανταγωνίζονταν ο ένας το άλλον. Από το 1955, το bunraku έχει ανακηρυχθεί "σημαντική πολιτισμική ιδιοκτησία" της Ιαπωνίας.

Σε ό,τι αφορά την μετάδοση της τέχνης, το bunraku ξεχωρίζει από κάποιες άλλες παραστατικές τέχνες της Ιαπωνίας -όπως το kabuki, το No και το Kyogen. Στην περίπτωση αυτών των άλλων τεχνών, η διαδοχή των διάσημων ηθοποιών όσο και των στυλ παράστασης και των ρόλων που συνδέονται με αυτούς τους ηθοποιούς, επιτρέπεται μονάχα στους εξ αίματος διαδόχους. Για παράδειγμα, το όνομα του διάσημου ηθοποιού kabuki Ichikawa Danjuro κρατάει δώδεκα γενιές πίσω και ο σημερινός Danjuro είναι άμεσος απόγονος του πρώτου. Η θέση του "αστέρα" δεν είναι εφικτή για έναν ηθοποιό του kabuki ο οποίος δεν κατάγεται από οικογένεια αναγνωρισμένων ηθοποιών. Αυτή η δυσάρεστη κατάσταση μαρτυρεί την δοξασία ότι η καθαρότητα και η πνευματικότητα που μεταφέρεται μέσω του αίματος είναι το ύστατο προσόν για την συνέχιση της παράδοσης. Επίσης διασφαλίζει τα προνόμια αυτών των οικογενειών. Τα προνόμια αυτά όμως δεν είναι χωρίς απαιτήσεις από τους επώνυμους απογόνους. Ο αγώνας του κάθε ηθοποιού να φτάσει το μεγαλείο των προγόνων του, ώστε να του αξίζει το όνομα, ενδυναμώνει την συνεχόμενη παράδοση.

Στην περίπτωση του bunraku, ο μαθητευόμενος δεν υποχρεούται να είναι φυσικός απόγονος του μάστορά του για να τον διαδεχθεί στην τέχνη. Ένα αγόρι οποιασδήποτε καταγωγής μπορεί να μπει μαθητευόμενος σε κάποιον μάστορα της επιλογής του και υπάρχει πιθανότητα, κάποια μέρα, να γίνει κι αυτός ονομαστός μάστορας. Εάν ο μαθητευόμενος συγκεντρώσει πολλές ικανότητες, μπορεί να προκριθεί και να αποκτήσει ένα αξιοσέβαστο όνομα. Η προώθηση στις βαθμίδες εξαρτάται απολύτως από τις προσπάθειες του μαθητευόμενου για βελτίωση των ικανοτήτων του, οι οποίες πρέπει να πιστοποιηθούν από όλους τους κύριους ερμηνευτές του θιάσου. Αυτή η πρακτική οπτική πιθανόν να αντανάκλα την Οζάκα, την πόλη του εμπορίου, όπου αναπτύχθηκε το bunraku. Ένας πρακτικός έμπορος θα σκεφτόταν ότι κάθε ανερχόμενος καλλιτέχνης θα έπρεπε να έχει την ευκαιρία να

αποδείξει την ικανότητά του και η επιτυχία του να επιβραβεύεται. Θα πρέπει να δειχθεί ότι οι προσπάθειες όλων αυτών των αμέτρητων ψυχών που μετέφεραν την παράδοση της Οζάκα, ήταν πραγματικά ευγενείς.

Λέγεται ότι ο μαθητευόμενος του bunraku πρέπει να εκπαιδευτεί στον χειρισμό των ποδιών της κούκλας για δέκα χρόνια, στον χειρισμό του χεριού της κούκλας για άλλα δέκα χρόνια (ή και δεκαπέντε) και στον χειρισμό του κεφαλιού για άλλα δέκα. Αυτό μας δίνει ένα άθροισμα τριάντα με τριανταπέντε χρόνων εκπαίδευση για να γίνει κανείς μάστορας κουκλοπαίκτης του bunraku. Ωστόσο, πριν να αρχίσει η εκπαίδευση πάνω στον χειρισμό των ποδιών της κούκλας, ο μαθητευόμενος πρέπει

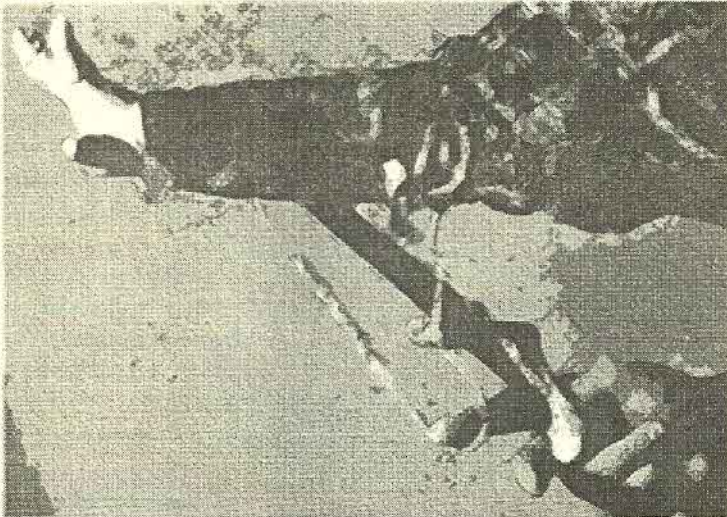


να περάσει κάποια χρόνια κάνοντας άλλες βοηθητικές δουλειές στα παρασκήνια, όπως να καθαρίζει και να ταχτοποιεί το βεστιάριο, να πλένει και να σιδερώνει τα ρούχα του μάστορά του μετά την παράσταση κλπ. Ο μαθητευόμενος επίσης βοηθάει στην παράσταση δίνοντας αντικείμενα στους παίκτες, μεταφέροντας σκηνικά κλπ. Ενώ δουλεύει παρασκηνιακά στις παραστάσεις, μαθαίνει τα έργα του ρεπερτορίου του bunraku ακούγοντας την αφήγηση καθώς και τις τεχνικές παιχνίματος παρακολουθώντας τις κινήσεις των μαστόρων και των άλλων μαθητευόμενων.

Όταν κριθεί έτοιμος να μπει στην εκπαίδευση σαν κουκλοπαίκτης, του δίνουν να χειρίζεται τα πόδια της κούκλας ενός μικρού ρόλου. Περνάει δέκα χρόνια στον χειρισμό των ποδιών διαφόρων ρόλων. Ο μαθητευόμενος δεν λαμβάνει ποτέ καμία τυπική οδηγία. Πρέπει να μάθει τις τεχνικές παρατηρώντας την παράσταση των άλλων κουκλοπαίκτων. Η Ιαπωνική έκφραση για αυτή τη μέθοδο είναι "mite oboeru", ή "μάθηση μέσω της παρατήρησης". Αν ο κυρίως κουκλοπαίκτης, ο οποίος χειρίζεται το κεφάλι της κούκλας και το δεξί της χέρι δεν είναι ικανοποιημένος με τον χειρισμό των ποδιών, μπορεί να κλωστήσει τον μαθητευόμενο στο καλάμι. Έτσι ο μαθητευόμενος μαθαίνει πότε δεν έκανε το σωστό. Σήμερα, αυτή η φυσική τιμωρία έχει αντικατασταθεί ως επί το πλείστον με λεκτικές επιπλήξεις.

Αφού έχει μάθει καλά τα πόδια, ο μαθητευόμενος ξοδεύει τα επόμενα δέκα με δεκαπέντε χρόνια μαθαίνοντας τον χειρισμό του αριστερού χεριού της κούκλας. Και παίρνει άλλα δέκα χρόνια μετά μέχρι

να αναγνωριστεί σαν ώριμος κουκλοπαίκτης. Μπορεί να μην χρειαστεί πραγματικά τόσο χρόνο για να μάθει να κινεί τα πόδια ή το αριστερό χέρι. Αυτό που ο μαθητευόμενος πρέπει κυρίως να αναπτύξει σ' όλα αυτά τα χρόνια, είναι πολλαπλή ικανότητα να δουλεύει πολλούς τύπους ρόλων και η προσαρμοστικότητα στο να δουλεύει με διαφορετικούς μαστόρους οι οποίοι μπορεί να έχουν διαφορετικό προσωπικό στυλ παιχνιδιού. Ο μάστορας ποτέ δεν διδάσκει σκόπιμα τον μαθητευόμενο. Ο δεύτερος πρέπει να μάθει παρατηρώντας και να αναπτύξει τον δικό του τρόπο χειρισμού. Λένε ότι ο μαθητευόμενος πρέπει να "γει ο nusumi", "να κλέψει την τέχνη" από το μάστορά του. Με άλλα λόγια, ο μαθητευόμενος είναι ο ίδιος υπεύθυνος για την εκπαίδευσή του. Και



προκειμένου να εκπαιδευτεί σωστά, πρέπει να έχει κοφτερή διαίσθηση, καθαρή αντίληψη και ειλικρινή συμπεριφορά.

Μερικοί καλλιτέχνες άρχισαν την μαθητεία τους όταν ήταν επτά ή οκτώ χρονών, κάποιοι άλλοι στην αρχή της εφηβείας. Αυτοί οι μαθητευόμενοι πήραν την παραδοσιακή εκπαίδευση που περιγράψαμε. Το πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον έχει αλλάξει πολύ τα τελευταία πενήντα χρόνια και τα παιδιά δεν εκτίθενται στις παραδοσιακές τέχνες και τρόπο ζωής όπως παλιότερα. Το 1972, το Εθνικό Θέατρο της Ιαπωνίας ξεκίνησε ένα πρόγραμμα εκπαίδευσης για το bunraku, στα πρότυπα της εκπαίδευσης για το kabuki. Αυτό το πρόγραμμα παρέχει μια νέα εναλλακτική επαγγελματική επιλογή στους νέους άνδρες. Στη διάρκεια των δύο χρόνων εκπαίδευσης οι μαθητές διδάσκονται τα βασικά της αφήγησης με τον τρόπο του bunraku, του παιχνιδιού του shamisen [του μουσικού οργάνου που συνοδεύει την παράσταση] και

του χειρισμού των κουκλών. Τα μαθήματα διδάσκονται από μάστορες κουκλοπαίκτες. Επιπρόσθετα στους τρεις κλάδους του bunaku, οι μαθητές διδάσκονται την τελετή του τσαγιού, τεχνικές του θεάτρου kyogen και κώδικα καλής συμπεριφοράς, σαν συμπλήρωμα στην εκπαίδευσή τους στην παραδοσιακή τέχνη και κουλτούρα. Μετά από τους έξι πρώτους μήνες, οι μαθητές επιλέγουν μια ειδικότητα. Κάθε έξι



μήνες εξετάζονται για την καταλληλότητά τους για το επάγγελμα. Αν ολοκληρώσουν ο πρόγραμμα, ξεκινούν μια πιο παραδοσιακή μαθητεία σε κάποιο μάστορα. Το πρόγραμμα επιδοτείται από το κράτος και οι φοιτητές αποκτούν ένα πτυχίο. Σκοπός του είναι να προετοιμάσει αφοσιωμένους επαγγελματίες οι οποίοι θα κάνουν το bunraku καριέρα της ζωής τους. Το πρόγραμμα δέχεται νεαρά αγόρια κάθε υπόβαθρου με όριο ηλικίας τα εικοσιπέντε χρόνια.

Ο πρακτικός λόγος για το ξεκίνημα της εκπαίδευσης σε μικρή

ηλικία είναι να εκμεταλλευτεί την φυσική ελαστικότητα και προσαρμοστικότητα του νεαρού ανθρώπου. Ενώ το σώμα τους είναι ακόμα εύκαμπτο, οι κουκλοπαίκτες μπορούν να δυναμώσουν τα χέρια και τα πόδια τους και να αυξήσουν την αντοχή και την πειθαρχία τους. Η αίσθηση της μουσικής και του συγχρονισμού αποκτιούνται με μεγαλύτερη ακρίβεια από ένα νέο παιδί παρά από έναν ενήλικα. Ο μαέστρος κουκλοπαίκτης Yoshida Tamao, που έχει ανακηρυχθεί "Εθνικός Θησαυρός", λέει ότι καθώς μεγαλώνει (γεννήθηκε το 1919 και είναι ακόμα ο πιο ενεργός κουκλοπαίκτης) μπορεί να αδυνατίζει η μνήμη του, αλλά αυτά που έμαθε σαν μικρός μαθητευόμενος δεν μπορούν να βγουν απ' το μυαλό του.

Η προσαρμοστικότητα είναι κάτι που εκτιμάται πολύ. Υπήρξε μια εξαίρεση στον κανόνα: ένας από τους πιο αξιοσημείωτους κουκλοπαίκτες, ο Yoshida Eiza (1872-1945) δεν συνέδεσε τον εαυτό του

με κάποιον συγκεκριμένο μάστορα για να μάθει την τέχνη. Ίσως επειδή έζησε σε μια θυελλώδη περίοδο του bunraku, όπου υπήρχαν πολλοί θίασοι και μια μεγάλη κινητικότητα παικτών από θίασο σε θίασο. Εξέλαβε τον κάθε κουκλοπαίκτη με τον οποίο έτυχε να δουλέψει σαν τον μάστορά του και απέκτησε εμπειρία από μια μεγάλη ποικιλία ρόλων.

Παραδοσιακά, ένας μικρός μαθητευόμενος μπαίνει "εσωτερικός" και βοηθάει τον μάστορα και την οικογένειά του στις καθημερινές δουλειές του σπιτιού τους. Σφουγγάρισμα, σερβίρισμα τσαγιού... όλα πρέπει να μετατραπούν από τον μαθητευόμενο σε ευκαιρίες για μελέτη ρόλων: ρόλων που σφουγγαρίζουν, ρόλων που σερβίρουν τσάι κλπ. Σήμερα είναι πολύ σπάνιο να βρει κανείς μαθητευόμενο που πραγματικά να ζει στο σπίτι του μάστορά του. Αντ' αυτού, ο μαθητευόμενος επισκέπτεται συχνά το σπίτι του μάστορα για να εκτελεί τα καθήκοντά του. Βοηθά τον μάστορα κάνοντάς του θελήματα και είναι πάντα σε ετοιμότητα για την στιγμή που θα τον καλέσει για κάποια υπηρεσία.

Αυτή η κατάσταση συναγερμού και ετοιμότητας να υπηρετήσει την κατάσταση ανά πάσα στιγμή είναι και ο σκοπός αυτής της εκπαίδευσης. Στην παράσταση, ο κύριος κουκλοπαίκτης καθοδηγεί την κίνηση της κούκλας και είναι ελεύθερος να παίξει με όποιο τρόπο και χρόνο επιλέξει ως πιο κατάλληλο για κάθε περίπτωση -που πιθανόν διαφέρει από μέρα σε μέρα. Η παράσταση του bunraku πολλές φορές συγκρίνεται με μια πραγματική μάχη με σπαθιά. Με εξαίρεση λίγων αυστηρά σταθερών σκηνών, δεν υπάρχει κάποια δεδομένη χορογραφία ή ακολουθία κινήσεων να τις κούκλες. Ο κύριος κουκλοπαίκτης είναι ελεύθερος να δημιουργήσει επιτόπου την δική του κίνηση. Ωστόσο δεν είναι απολύτως ελεύθερος, αφού κάθε κίνηση της κούκλας πρέπει να συμβαδίζει με την αφήγηση. Οι χειριστές του αριστερού χεριού και των ποδιών όμως, πρέπει να είναι έτοιμοι να ακολουθήσουν με ακρίβεια τις απότομες αλλαγές στην κίνηση της κούκλας όποτε το αποφασίσει αυτός. Χωρίς να διαθέτουν χρόνο να σκεφτούν την κίνηση την ώρα της παράστασης, οι μαθητευόμενοι πρέπει να έχουν οξύ ένστικτο και αντίληψη για να καταλαβαίνουν την καθοδήγηση του κύριου κουκλοπαίκτη. Άρα οι μαθητευόμενοι πρέπει να είναι πραγματικά διατεθειμένοι να υπηρετήσουν τον μάστορά τους και να εκτελέσουν κάθε του οδηγία όπως τον δώσει αυτός. Υπηρετώντας τον μάστορα στην καθημερινή ζωή οι παίκτες προετοιμάζονται για την ίδια λειτουργία στη σκηνή.

Η εκούσια υποταγή κάποιου στον μάστορά του γίνεται εύκολα όταν έχει να κάνει με ένα πραγματικό μάστορα που κι αυτός έχει εκπαιδευτεί με τον παραδοσιακό τρόπο. Οι μεγάλοι μάστορες που είναι σήμερα ζωντανοί και οι προκάτοχοί τους, πραγματικά αξίζουν τον σεβασμό και την αφοσίωση που τους αποδίδεται. Οι περισσότεροι μαθητευόμενοι θα δήλωναν ότι αποφάσισαν να αφιερώσουν την ζωή τους στην εκπαίδευση του bunraku ακριβώς λόγω αυτής της "shitei

kankei”, της σχέσης μάστορα-μαθητευόμενου. Ο μάστορά τους είναι ζωντανό παράδειγμα μιας τριανταπεντάχρονης ή και πενήντάχρονης εκπαίδευσης. Βάζοντας ένα χρονοδιάγραμμα τριάντα χρόνων για να φτάσουν ένα ορισμένο επίπεδο ολοκλήρωσης, οι μαθητευόμενοι έχουν πολλές ευκαιρίες παρατήρησης, δοκιμών και λαθών για να μάθουν τις τεχνικές και να τελειοποιήσουν τις δεξιότητές τους. Ο μάστορας είναι



επίσης ένας μέντορας για όλες τις πλευρές της ζωής. Οι μαθητευόμενοι εκτιμούν την ευκαιρία της προσωπικής τους ανάπτυξης και ωρίμανσης μέσω της εκπαίδευσης μαζί με άλλους μαθητευόμενους και μέσω της αλληλεπίδρασης με τους μάστορες. Ένας μεγάλος αριθμός κουκλοπαικτών δεν πήγαν στο γυμνάσιο και το λύκειο, αλλά είναι πολύ καλά εκπαιδευμένοι πολιτιστικά και κοινωνικά και

είναι πολύ καλλιεργημένες προσωπικότητες.

Αν και στο άρθρο αυτό δεν αναφερθήκαμε στο μηχανισμό των τεχνικών χειρισμού, μπορεί να συνοψισθεί ως εξής: Επαφίεται αποκλειστικά στην συνεργατική σχέση των τριών κουκλοπαικτών που χειρίζονται την κούκλα. Δεν είναι ένας απλός συγχρονισμός κινήσεων αλλά μια βαθιά ταύτιση αντιδράσεων που στηρίζεται στην διαίσθηση και την ετοιμότητα του μαθητευόμενου απέναντι στην καθοδήγηση του μάστορα, με σεβασμό στην τέχνη του και την απόλυτη ιεραρχία. Η ψυχή και η δύναμη του bunraku περνάει από αυτή τη σχέση.

μετάφραση: Σ.Μαρκόπουλος

Μεταδίδοντας την γνώση:

Το πρόγραμμα κουκλοθεατρικής τέχνης
του Πανεπιστημίου του Κονέκτικατ

Stephen Kaplin,

Puppetry International, Φθινόπωρο 1999

Πώς γίνεται κανείς κουκλοπαίκτης; Δεν είναι πολλές οι επαγγελματικοί κλάδοι που απαιτούν τόσο μεγάλη ποικιλία ειδικών δεξιοτήτων. Για να γίνει κανείς επιτυχημένος επαγγελματίας κουκλοπαίκτης πρέπει να είναι ένας δημιουργικός δεκαθλητής, με τεχνικές ικανότητες στην ζωγραφική, στη γλυπτική, στο πατρόν, στην ξυλουργική και την μεταλλουργία, να έχει ικανότητες τεχνικού θεάτρου, κατασκευαστή κοστούμιών, για να κατονομάσουμε μόνο μερικά από τα απαιτούμενα προσόντα. Παράλληλα χρειάζεται μια ευρεία γκάμα παραστατικών σκηνικών ικανοτήτων, το κριτικό μάτι του σκηνοθέτη καθώς επίσης και η διοικητική οξύνοια ενός μικρού επιχειρηματία. Δεν είναι λοιπόν περιέργο που οι κουκλοπαίκτες είναι ένα σπάνιο είδος. Για να συγκεντρώσει κανείς μια τόσο πλατιά συλλογή δεξιοτήτων, απαιτείται εντατική εξειδικευμένη εκπαίδευση. Το άρθρο αυτό περιγράφει ένα από τα λιγοστά προγράμματα επαγγελματικής εκπαίδευσης στο κουκλοθέατρο που είναι διαθέσιμο στις Ενωμένες Πολιτείες: το Πρόγραμμα Κουκλοθεατρικών Τεχνών του Πανεπιστημίου του Κονέκτικατ.

Για όσους από εμάς προσπαθήσαμε να μπούμε σ' αυτόν τον χώρο, συχνά αποδείχτηκε ένας δύσκολος δρόμος. Υπάρχουν πολύ λίγοι "χάρτες" ή "καθοδηγητικές πινακίδες" - το κάθε άτομο πρέπει να χαράξει το δικό του προσωπικό μονοπάτι μέσα στο επάγγελμα. Ίσως ο σιγουρότερος δρόμος είναι να γεννηθεί κανείς σε μια οικογένεια κουκλοπαικτών και να περάσει το μεγαλύτερο μέρος της παιδικής του ηλικίας πίσω από τη σκηνή, παίζοντας σε αίθουσες προβών και μαγαζιά εργαλείων και υλικών, απορροφώντας όλη την διαδικασία από την αρχή ως το τέλος, ποτίζοντας τα κόκαλά του με αυτήν. Σε τμήματα της Ασίας, της Αφρικής και της Ευρώπης, οι κουκλοθεατρικές δεξιότητες περνούν από γενιά σε γενιά για αιώνες. Ακόμα και στις

* Ο Στέφεν Κάπλιν είναι απόφοιτος του UConn (1979) και έχει δουλέψει για τους περισσότερους γνωστούς καλλιτέχνες του κουκλοθέατρου, όπως τον Peter Schumann, την Julie Taymor και τον Michael Curry. Είναι μέλος της Νεοορκέζικης ομάδας Great Small Works και έχει γράψει πολλά άρθρα για το κουκλοθέατρο τα κυριότερα από τα οποία έχουν δημοσιευτεί και στο "Νήμα".

** Ό,τι είναι σε εισαγωγικά είναι αποσπάσματα συνεντεύξεων στον συγγραφέα.

Η.Π.Α., δεν είναι σπάνιο για τα παιδιά κουκλοπαικτών να καταλήγουν και τα ίδια στο επάγγελμα: ο Frank Oz, ο Peter Baird, ο Basil Twist (τρίτης γενιάς κουκλοπαικτής), ο Brian, η Cheryl και η Heather Henson, η Tamar και η Maria Schumann είναι μερικά παραδείγματα.

Δεδομένης της σπανιότητας των κουκλοπαικτών στη Γη, το ολικό βάπτισμα στην τέχνη από γεννησιμιού είναι ένα σπάνιο και εξαιρετικό προνόμιο. Οπότε, αν κανείς δεν έχει την σημαδιακή τιμή να έχει γεννηθεί σε ένα σπίτι κουκλοπαικτών, το επόμενο καλύτερο πράγμα που έχει να κάνει είναι μια -από νεαρής ηλικίας- μαθητεία σε ένα θίασο ή ένα μάστορα κουκλοπαικτή. Ένα μοντέλο για αυτού του τύπου την εκπαίδευση είναι το Εθνικό Θέατρο Bunraku στην Ιαπωνία όπου νεαρά αγόρια (μόνο αγόρια) ξεκινούν ήδη από τα επτά τους ή τα οκτώ τους χρόνια να υπηρετούν ένα μάστορα και να βοηθούν στα παρασκήνια. Η μακρά και επαχθής πειθαρχημένη εκπαίδευση εντατικοποιείται με το πέρασμα των δεκαετιών μέχρι που -ως μεσήλικας πια- είναι κανείς σε θέση να ονομαστεί και ο ίδιος μάστορας.

Στην Αμερική, όπου δεν υπάρχουν πολλά μεγάλα κουκλοθέατρα ή οργανισμοί υποστηριζόμενοι από το κράτος, η μαθητεία είναι άτυπη και μικρότερης διάρκειας - περισσότερο κάτι σαν πρακτική επαγγελματική κατάρτιση.

Κατά την διάρκεια όλου σχεδόν του 20ού αιώνα, οι αμερικανοί κουκλοπαικτές μάθαιναν την τέχνη τους κατ' αυτόν τον τρόπο, αλλά η έλλειψη ευκαιριών για ανώτερη εκπαίδευση οπωσδήποτε φρέναρε την ανάπτυξη του κουκλοθεάτρου. Μέχρι πρόσφατα, ωστόσο, η ιδέα της εκπαίδευσης φοιτητών στο κουκλοθέατρο με την ίδια αυστηρή ακαδημαϊκή και τεχνική σειρά μαθημάτων όπως σε ένα καλό πρόγραμμα ηθοποιίας ή σκηνογραφίας, είχε λίγη ή και καθόλου υποστήριξη από τους ακαδημαϊκούς του θεάτρου. Μέχρι το 1954, που ο Mel Helstein άρχισε να διδάσκει στο UCLA, κανένα αμερικάνικο Τμήμα Θεάτρου δεν προσέφερε κάποιο ουσιαστικό πρόγραμμα για κουκλοθέατρο. Και εκτός από το πρόγραμμα της Aurora Valentinetti στο Πανεπιστήμιο της Ουάσινγκτον, δεν υπήρξαν παρόμοιες προσπάθειες, ώσπου, το 1968, εδραιώθηκε το Πρόγραμμα Κουκλοθεατρικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο του Κονέκτικατ [Uconn]. Το πρόγραμμα αυτό ήταν το πρώτο σ' αυτή τη χώρα που προσέφερε μια αναβαθμισμένη σειρά μαθημάτων σχεδιασμένη να οδηγήσει τους φοιτητές του σε επαγγελματική καριέρα. Στην διάρκεια των -περισσότερο από τριάντα- ετών λειτουργίας του το Τμήμα είχε μια πολύ δυναμική επίδραση στον χώρο του κουκλοθεάτρου, εκπαιδευόντας εκατοντάδες άτομων για καριέρα στην σκηνή, στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Επίσης, ενέπνευσε προγράμματα σε άλλες περιοχές, όπως για παράδειγμα στο Πανεπιστήμιο της Χαβάη, το οποίο είναι και το μόνο στην χώρα που προσφέρει διδακτορικό στο

κουκλοθέατρο, και πιο πρόσφατα στο CalArts [Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια], υπό την διεύθυνση της Janie Geiser.

Το UConn έχει το κύριο μέρος της πανεπιστημιούπολής του χτισμένο σε λοφάκια στο βουκολικό τοπίο του χωριού Storrs. Σαν οργανισμός ανώτερης εκπαίδευσης ήταν γνωστό περισσότερο για την Γεωργική Σχολή του παρά για τα φιλολογικά και καλλιτεχνικά του προγράμματα. Ήταν -και ακόμα είναι- ένα μαζικό σχολείο ίσων ευκαιριών, σχεδιασμένο να απορροφήσει τον μεγάλο όγκο φοιτητών της μεσαίας και εργατικής τάξης της πολιτείας. Το πως αυτό το ασήμαντο κρατικό σχολείο κατέληξε να διαθέτει το μακροβιότερο τμήμα κουκλοθεάτρου της χώρας είναι αποτέλεσμα και χειροπιαστή απόδειξη της αφοσίωσης και του πείσματος του Frank Ballard και του διαδόχου του, Bart Roccoberon.

Ο Φράνκ Μπάλλαρντ γεννήθηκε το 1929 και μεγάλωσε σε μια μικρή πόλη του Alton, στο Illinois. Την εποχή εκείνη, ο τυπικός επαγγελματικός θίασος κουκλοθεάτρου ήταν ένα περιοδεύον θέατρο μαριονετών, στο οποίο απασχολούνταν ένας άνδρας με την γυναίκα του. Όταν ήταν πέντε χρονών, παρακολούθησε την παράσταση ενός τέτοιου θιάσου, του Romaine και της Ellen Proctor. Μετά την παράσταση κατάφερε να τον προσκαλέσουν στα παρασκήνια να δει από κοντά τις κούκλες και όταν επέστρεψε στο σπίτι του το βράδυ, δήλωσε ότι πρόκειται να γίνει κουκλοπαίκτης. Οι γονείς του πρέπει να εντυπωσιάστηκαν από αυτήν την ομολογία γιατί τα επόμενα Χριστούγεννα του χάρισαν μια μικρή σκηνή κουκλοθεάτρου και ένα σετ κούκλων φτιαγμένες από την θεία του. Ανακάλυψε μόνος του τα βασικά της τέχνης μέσα από ένα μακρύ δρόμο, κερδίζοντας σταδιακά εμπειρία με τα διάφορα υλικά και μεθόδους κατασκευής και ερχόμενος σε επαφή με άλλους κουκλοπαίκτες. Σπούδασε σκηνογραφία και όπερα, πολλές φορές αναμειγνύοντας όλα του τα ενδιαφέροντα, όπως όταν δούλεψε στο περίφημο Kungsholm του Σικάγου, ένα συνδυασμό εστιατορίου-κουκλοθεάτρου-όπερας.

Το 1956 ήρθε στο Πανεπιστήμιο του Κονέκτικατ να διδάξει σκηνογραφία. Η ίδρυση του προγράμματος κουκλοθεάτρου έγινε λίγο καιρό αργότερα μέσα από μια σειρά επιτυχιών:

“Είχαμε ένα νέο μεταπτυχιακό τμήμα θεάτρου και ένα προπτυχιακό τμήμα εικαστικών και ένα προπτυχιακό τμήμα μουσικής. Τα τρία τμήματα ήθελαν να ενωθούν και να σχηματίσουν μια σχολή καλών τεχνών... Δεν είχαμε αρκετό υλικό για τους μεταπτυχιακούς φοιτητές κι έτσι ζητήθηκε από όλους τους καθηγητές των τμημάτων να καταγράψουν σε μια λίστα τι θα τους άρεσε να δουν να διδάσκεται στην καινούρια κατάσταση. Μας είπαν να περιλάβουμε α πιο τρελά μας όνειρα, οτιδήποτε... Οπότε, γιατί όχι; Έβαλα το κουκλοθέατρο.

Ποτέ δεν περίμενα ότι θα δίδασκα πραγματικά σ' ένα τμήμα κουκλοθεάτρου, μέχρι τη μέρα που ο διευθυντής του τμήματος -ένας νεοϋορκέζος θεατράνθρωπος που σνόμπαρα φοβερά το κουκλοθέατρο- χρειάστηκε να εγκαταλείψει την θέση του για κάποιο διάστημα. Ο αντικαταστάτης του σκέφτηκε ότι θα είχε πλάκα να δούμε τι θα έκανα και μου επέτρεψε να διδάξω σε μια τάξη και να σκηνοθετήσω και μια παραγωγή. Η παράσταση έγινε τόσο δημοφιλής που φτιάξαμε άλλα δύο τμήματα. Είχαμε τρία τμήματα λοιπόν στην αρχή και μια μεγάλη λίστα αναμονής. Επιστρέφοντας στην θέση του, ο παλιός διευθυντής, βρήκε το κουκλοθέατρο σε μεγάλη άνθιση και έσκασε από το κακό του. Ήταν όμως πολύ αργά. Ο κύβος ερρίφθη, όπως λένε..."

Ο Μπάλλαρντ σχεδίασε ένα πρόγραμμα που περιλάμβανε τρεις βαθμίδες, BFA (προπτυχιακό), MA (μεταπτυχιακό) και MFA (μεταπτυχιακό) με ένα κύκλο μαθημάτων που περιλάμβανε θεωρία και ιστορία του κουκλοθεάτρου καθώς και εργαστήρια κατασκευής κούκλας. Οι φοιτητές έπρεπε να συμμετάσχουν επίσης στην παραγωγή μιας κύριας παράστασης κάθε χρόνο -συνήθως στο εαρινό εξάμηνο, να εκπονήσουν ατομικά πρότζεκτ και να παρακολουθήσουν σεμιναριακά εργαστήρια με επισκέπτες καλλιτέχνες-καθηγητές. Παράλληλα με την αμιγώς κουκλοθεατρική δουλειά, το πρόγραμμα απαιτούσε μαθήματα και πρακτική σε διάφορα πεδία όπως το σχέδιο, η διεύθυνση παραγωγής, ο φωτισμός και η ηλεκτρολογία και η υποκριτική. Οι υποψήφιοι του MFA έπρεπε να σχεδιάσουν και να εκτελέσουν μια παράσταση και μετά να γράψουν μία διπλωματική εργασία πάνω σ' αυτήν την διαδικασία. Ο Μπάλλαρντ κράτησε τις εγγραφές στο τμήμα στο επίπεδο των δώδεκα φοιτητών -τόσους μπορούσε να κουμαντάρει. Από την αρχή δημιουργήθηκε μια μεγάλη λίστα αναμονής.

Το υλικό που διάλεγε ο Μπάλλαρντ για να ανεβάσει σαν κύριες παραγωγές του τμήματος, αντανakλούσε την αγάπη του για κάθε είδους μουσικό θέατρο. Ένοιωθε ότι ένα δυνατό μουσικό μέρος ήταν το κλειδί για το ανέβασμα παραστάσεων κούκλας κι έτσι διάλεγε υλικό που τόνιζε αυτό το στοιχείο: έργα των Gilbert και Sullivan (The Mikado, H.M.S. Pinafore), όπερες (The ring of the Niebulungen, Love of Three Oranges, The Magic Flute, The Golden Cockerel), μουσική μπαλέτου (Petrouchka, Carnival of the Animals) και παραγωγές του Μπρόντγουεϊ (Carnival, Kismet, Two by Two). Αυτή η επιλογή υλικού γινόταν επίσης και για τον πρακτικό λόγο ότι προσέφερε μεγάλης διάρκειας έργα, ικανά να απασχολήσουν δεκάδες φοιτητών για ένα εξάμηνο. Αντανakλούσε ακόμα την επιθυμία του Μπάλλαρντ να δημιουργήσει μια γερή βάση θεατών για το κουκλοθέατρο,

χρησιμοποιώντας οικεία κλασικά έργα και προσφέροντας αποδείξεις για την εμπορική βιωσιμότητα του κουκλοθεάτρου. Με την μεγάλη τους κλίμακα, οι παραγωγές του Μπάλλαρντ, ήταν πιο κοντά στα μεγάλης κλίμακας κρατικά κουκλοθέατρα του Ανατολικού Μπλοκ παρά με την συνηθισμένη μορφή αμερικάνικου κουκλοθεάτρου. Απελευθερωμένες από τα στενά οικονομικά πλαίσια που αντιμετώπιζαν οι επαγγελματικοί περιοδεύοντες θίασοι, οι παραστάσεις αυτές ήταν “υπερπαραγωγές” που χρησιμοποιούσαν δεκάδες κουκλοπαικτών. Για παράδειγμα, το “Δακτυλίδι των Νιμπελούνγκεν”, μια παραγωγή του 1980 που ήταν το εξέχον θέμα στο φεστιβάλ της UNIMA εκείνης της χρονιάς, ήταν μια τρίωρη έκδοση του κύκλου από πέντε όπερες του Βάγκνερ, είχε πάνω από είκοσι κουκλοπαίκτες να χειρίζονται 75 μαρότες και χρησιμοποιούσε 6 προτζέκτορες διαφανειών που δημιουργούσαν σύνθετες κινούμενες εικόνες. Στην τελευταία του παραγωγή (“H.M.S. Pinafore”), πριν βγει σε σύνταξη, το 1989, δημιούργησε 69 μαριονέτες για ένα έργο που έχει μόλις 18 χαρακτήρες.

Παρά την δημοτικότητα που είχαν οι παραγωγές του τμήματος κουκλοθεάτρου, μέσα στην διοίκηση του Ucoopn συνέχισε να επικρατεί μια αντι-κουκλοθεατρική προκατάληψη. Αυτή η προκατάληψη έγινε πιο χειροπιαστά αισθητή στο θέμα του χώρου για το στούντιο του τμήματος κουκλοθεάτρου:

“Νομίζω πως ήταν μια προσπάθεια να με αποθαρρύνουν, λέγοντάς μου ότι θα μπορούσα να χω το άχυρο αν θα μπορούσα να το υψάνω και να το μετατρέψω σε χρυσό. Έπρεπε να βρω ένα τρόπο να το καταφέρω... Στην αρχή είχαμε μόνο την αίθουσα ζωγραφικής και το θέατρο. Καθόμασταν πάνω σε ντεπόζιτα και ακουμπούσαμε μία παλέτα από σανίδες στα πόδια μας για τραπέζι κι εκεί επάνω σχεδιάστηκε η παράσταση “The Mikado”. Έπειτα είχαμε μια τάξη στον πάνω όροφο, όπου ξεκινήσαμε να δουλεύουμε το “Love of Three Oranges”, αλλά κάθε φορά που ένα τμήμα έμπαινε για μάθημα, έπρεπε να τα μαζεύουμε όλα στο πίσω μέρος -δηλαδή περίπου κάθε δύο ώρες... Μετά μας δόθηκε η αίθουσα διαλέξεων του καθηγητή Dean. Είχε κουρασθεί να με ακούει να παραπονιέμαι πως δεν έχω χώρο για τις κατασκευές κουκλών. Εκεί ετοιμάστηκε το “Petrouchka”, η τρίτη μας παραγωγή. Μια φορά την εβδομάδα έπρεπε να αδειάζουμε την αίθουσα για να δίνει και ο Dean καμιά διάλεξη...

...Κι έπειτα είχαμε μια αίθουσα στο ισόγειο ενός από τους κοιτώνες. Μόλις που είχαμε εγκατασταθεί, μας μετέφεραν σε μια διπλανή αντίστοιχη κάμαρα που ήταν πιο μικρή. Έμοιαζε να προσπαθούν συνεχώς να μας βάλουν εμπόδια. Δεν γνωρίζουν ότι οι κουκλοπαίκτες είναι επίσης πεισματάρηδες. Παρόλα αυτά, τελικά επικρατήσαμε”.

Είναι πραγματικά ένα μυστήριο το γιατί η διοίκηση του πανεπιστημίου κράτησε αυτή την αντίθετη στάση σ' αυτές τις δεκαετίες. Ένα μικροσκοπικό τμήμα με δώδεκα φοιτητές που κόστιζε ένα δυσανάλογα μεγάλο ποσό χρημάτων και ζητούσε ένα μεγάλο χώρο για στούντιο, δεν θα μπορούσε ποτέ να βρει υποστήριξη από τους γραφειοκράτες ενός μεγάλου κρατικού σχολείου. Κάθε πανεπιστημιούπολη υποφέρει από διαμάχες και ζήλιες για το θέμα του χώρου και του γοήτρου. Αλλά το γεγονός ότι το παγκοσμίως - πλέον- γνωστό Τμήμα Κουκλοθεάτρου του Uconn, ύστερα από τριάντα χρόνια ενεργούς παρουσίας, στεγάζεται ακόμα στο μικρό ισόγειο ενός κοιτώνα (παρόλο που το πανεπιστήμιο έχει κτίσει ένα καινούριο κτήριο "Καλών Τεχνών" και ένα τεράστιο σύμπλεγμα αθλητικών εγκαταστάσεων εκατομμυρίων δολαρίων), είναι άλλη μια απόδειξη της χαμηλής εκτίμησης που τρέφει ο πολιτισμός μας για το κουκλοθέατρο.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970, ο Μπάλλαρντ άρχισε να εμφανίζει συμπτώματα της νόσου του Πάρκινσον, μια εκφυλιστική ασθένεια του νευρικού συστήματος που σιγά-σιγά οδηγεί στην απώλεια ελέγχου του μυϊκού συστήματος. Ήταν μια αποκαρδιωτική κατάσταση για κάποιον που στηριζόταν στη δουλειά των χεριών του για να ζει. Άρχισαν να τρέμουν τα δάκτυλα και τα χέρια του, αλλά το μυαλό του παρέμενε καθαρό και συνέχισε να διδάσκει στο Storrs. Ήταν όμως προφανές ότι οι μέρες του ήταν μετρημένες και το ερώτημα της συνέχισης του τμήματος μετά την αποχώρησή του παρέμενε αναπάντητο. Το κράτος και το πανεπιστήμιο χρησιμοποιώντας την πρόφαση της εξοικονόμησης χρημάτων, αναζητούσε τρόπους να σταματήσει το πρόγραμμα. Μόνο μια ενορχηστρωμένη καμπάνια αποστολής γραμμάτων διαμαρτυρίας από απόφοιτους του προγράμματος και κουκλοπαίκτες απ' όλο τον κόσμο, έπεισε την διοίκηση να συνεχίσει το τμήμα. Ο Μπάλλαρντ έμεινε στην θέση του για άλλον ένα χρόνο καθώς αναζητούνταν αντικαταστάτης. Πήρε χρόνο μέχρι να βρεθεί ένας υποψήφιος που να συγκεντρώνει όλη την τεχνική, ακαδημαϊκή και θεωρητική γνώση, την πρακτική θεατρική εμπειρία και το ανάστημα για να αντιμετωπίσει μια απρόθυμη και εχθρική πανεπιστημιακή γραφειοκρατία, αλλά το Φθινόπωρο του 1990, ο Μπάλλαρντ παρέδωσε επίσημα τον έλεγχο του αγαπημένου του Τμήματος στα χέρια του παλιού μαθητή του, Bart Roccoberton.

Μετά την συνταξιοδότησή του, ο Μπάλλαρντ έριξε όλη του την ενέργεια στο θέμα της διατήρησης των εκατοντάδων κουκλών που είχαν κατασκευαστεί από τους φοιτητές του τα είκοσι αυτά χρόνια δραστηριότητας. Οι κούκλες είχαν στοιβαχτεί σε διάφορους αποθηκευτικούς χώρους μέσα στην Πανεπιστημιούπολη, παρατημένες

μέσα στην υγρασία, τις υψηλές θερμοκρασίες κι άλλα βλαβερά στοιχεία. Αναζητήθηκε ένα μόνιμο σπίτι για αυτές, αλλά ως συνήθως το πανεπιστήμιο δεν ήταν φιλικό. Για άλλη μια φορά χρειάστηκε μια οργανωμένη παρέμβαση των αποφοίτων και άλλων ενδιαφερόμενων για ν' αρχίσουν τα γρανάζια να γυρίζουν. Τελικά δόθηκε στον



Μπάλλαρντ ένα μικρό κτήριο ενός εγκατελειμένου κρατικού σχολείου, τέσσερα μίλια μακριά από την Πανεπιστημιούπολη. Δεν ήταν η τέλεια λύση, όμως ήταν αρκετά καλή για να προστατεύσει την συλλογή από την καταστροφή. Αυτό έγινε το σπίτι του Ινστιτούτου Μπάλλαρντ και του Μουσείου Κούκλας (Ballard Institute and Museum of Puppetry).

Σε αντίθεση με το αδύνατο και κυρτό σώμα του Φράνκ Μπάλλαρντ, ο Μπάρτ Ρόκομπέρτον είναι ένας τεράστιος -σαν

αρκούδα- άνθρωπος, με ένα εκφραστικό ανοικτό χαμόγελο. Ένας ακούραστος εργασιομανής, ένας μάστορας πολυτεχνίτης, ένας μεγάλος κουκλοπαίκτης, ο οποίος ωστόσο μπήκε κάπως αργά στον χώρο του κουκλοθεάτρου από ένα τυχαίο γεγονός. Μεγάλωσε στο New Jersey, ήταν μέλος ροκ μπάντας και σπούδαζε στο Drew University πριν αποφασίσει να μεταγραφεί στο Montclair State College για να σπουδάσει τεχνικός θεάτρου. Προκειμένου να αναπληρώσει κάποιους βαθμούς που έχασε κατά την μεταγραφή, κάποιος σχολικός σύμβουλος του είπε να φτιάξει μερικές γαντόκουκλες και να κάνει μια παράσταση Punch & Judy. Για να μην πιστέψει κανείς ότι οι κούκλες είναι διασκέδαση μόνο για παιδιά, αντί γι' αυτό, ο Ρόκομπέρτον αποφάσισε να φτιάξει μαριονέτες και να παίξει ένα κομμάτι του Μπρεχτ. Τελειώνοντας το Montclair, δούλεψε επαγγελματικά για ένα διάστημα, αναπτύσσοντας την αγάπη του για τα τεχνικά θέματα και βρίσκοντας ευκαιρίες για να σχεδιάζει και να φτιάχνει κούκλες. Ανακάλυψε το πρόγραμμα του UConn ψάχνοντας κάποιο μεταπτυχιακό πρόγραμμα τεχνικού θεάτρου.

Ενώ ήταν φοιτητής του Μπάλλαρντ, έμαθε την τεχνική του κουκλοθεάτρου στο εργαστήριο και στη σκηνή των μεγάλων παραγωγών της σχολής. Αυτή την εμπειρία την έβαλε σε άμεση εφαρμογή ιδρύοντας τον θίασο Pandemonium Puppet Company, με τον συμφοιτητή του Brad Williams. Σαν επιστέγασμα αυτής της εξωτερικής εργασίας και των απαιτήσεων των μαθημάτων, έβαλε όλες του τις δυνάμεις για την δημιουργία του Εθνικού Ινστιτούτου Κουκλοθεάτρου, σαν ένα κανάλι μεταφοράς επισκεπτών καλλιτεχνών-καθηγητών στο UConn, για πιο μεγάλης διάρκειας σεμινάρια και ειδικευμένα εργαστήρια. Ο πρώτος προσκεκλημένος του E.I.K. ήταν ο Γερμανός κουκλοπαίκτης Albrecht Roser. Ο Ρόουζερ ήταν φοβερός μάστορας της δύσκολης τέχνης της σόλο παράστασης με μαριονέτες, τόσο σαν ένας εξέχων περφόρμερ, όσο και σαν σχεδιαστής και κατασκευαστής των φιγούρων. Είχε αναπτύξει μια τεχνική κατασκευής εκφραστικών κεφαλιών και χεριών κούκλας από διπλωμένο και σκαλισμένο χαρτί, η οποία είχε μεγάλη επίδραση στο προσωπικό έργο του Ρόκομπέρτον. Η παρατεταμένη παραμονή του Ρόουζερ στο UConn, άνοιξε τα μάτια του Ρόκομπέρτον σχετικά με τις εγγενείς δυνατότητες αυτής της μορφής τέχνης, πολύ διαφορετικές από τις μαζικές παραγωγές του Μπάλλαρντ, πράγμα που συνέβη άλλωστε και με άλλους επισκέπτες-καθηγητές όπως ο Dick Meyers, η Margo Rose, ο Felix Mirbt και ο Bruce Schwartz.

Η διπλωματική εργασία του Ρόκομπέρτον ήταν ένα πρόγραμμα από δύο έργα σημαντικών σύγχρονων μουσουργών, "Creation of the World", του Darius Milhaud και το "A soldier's tale" του Igor Stravinski. Δύο διαφορετικές τεχνικές παράστασης χρησιμοποιήθηκαν:

στο έργο του Milhaud, αφαιρετικά γεωμετρικά σχήματα, συγχρονισμένα σε μπαλέτο, υλοποιούνταν και εξαυλώνονταν στο παχύ σκοτάδι, χρησιμοποιώντας την Ευρωπαϊκή τεχνική του μαύρου θεάτρου. Το "A Soldier's Tale" περιλάμβανε εξπρεσιονιστικές μαρότες με

"...δεν σκοπεύω να δημιουργήσω καλλιτέχνες.

Δεν πιστεύω ότι ένας καθηγητής μπορεί να δημιουργήσει ένα καλλιτέχνη. Ο στόχος μου είναι -κάτι που θυμίζει πολύ το Bauhaus της Βαϊμάρης- ξέρω ότι μπορώ να διδάξω τους φοιτητές μου πως να δουλεύουν με τα εργαλεία. Ξέρω ότι μπορώ να τους μάθω τα υλικά. Μπορώ να τους δώσω θεωρία. Μπορώ να τους διδάξω και λίγη ιστορία. Από κει και πέρα πρέπει να τους δώσω όσο το δυνατόν περισσότερες ευκαιρίες να τα αναμείξουν όλα αυτά και να τα εφαρμόσουν. Και αν σε κάποιον διακρίνω την φλόγα, το πνεύμα της τέχνης, μπορώ να το συδαυλίσω, να το φουντώσω. Δεν μπορώ όμως να το γεννήσω. Έτσι, ο βασικός μου στόχος είναι να παράγω καλούς τεχνίτες. Στους ανθρώπους που αποφοίτησαν από εδώ υπήρχαν και μερικοί καλλιτέχνες -υπήρχαν και μερικοί τεχνίτες. Και η αλήθεια είναι ότι όλοι τους έχουν δουλειά. Οπότε αισθάνομαι αρκετά καλά με αυτή τη διαδικασία".

Μπαρτ Ρόκομπέρτον

κεφάλια από σκαλισμένο χαρτί, με την τεχνική του Ρόουζερ, οι οποίες έπαιζαν πάνω σ' ένα μακρύ "μπαλκόνι", ενώ από πάνω προβάλλονταν διαφάνειες και φιγούρες σκιών. Ενώ λοιπόν είχε τελειώσει τις παραστάσεις με επιτυχία και πληρούσε όλες τις προϋποθέσεις για το MFA εκτός της γραπτής διπλωματικής, ο Ρόκομπέρτον έχασε τον ενθουσιασμό του για το Τμήμα. Η προσωπική του ταυτότητα σαν κουκλοπαικτής είχε ωριμάσει και το ενδιαφέρον του στρεφόταν όλο και περισσότερο σε μια συνεχή περιοδεία με το Pandemonium και άλλα εξωτερικά πρότζεκτ. Δεν έγραψε την εργασία και δεν πήρε το πτυχίο του παρά δέκα χρόνια αργότερα.

Αφήνοντας το UConn, ο Ρόκομπέρτον προσπάθησε να μετασηματίσει το Εθνικό Ινστιτούτο Κουκλοθεάτρου και να του δώσει μια ταυτότητα και ζωή ανεξάρτητη από το πανεπιστήμιο. Η ιδέα ήταν να δημιουργήσει ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα που θα λειτουργούσε συμπληρωματικά σ' αυτό του Μπάλλαρντ και σαν ένα δίχτυ ασφαλείας για την περίπτωση που το πρόγραμμα του UConn κοβόταν. Ένοιωσε ότι η

εστίαση σε μεγάλης κλίμακας μουσικές παραγωγές στο UConn δεν ήταν ρεαλιστική και ότι οι φοιτητές χρειαζόνταν κάτι κοντινότερο στον τρόπο με τον οποίο δούλευαν οι ολιγομελής θίασοι της χώρας. Ένοιωσε έντονα ότι το πρόγραμμα έπρεπε να ρυθμιστεί έτσι ώστε να βοηθά τους νέους καλλιτέχνες να βρουν τη δική τους φωνή. Έτσι, το

1984, με την βοήθεια του Άλμπρεχτ Ρόουζερ, της Μάργκο Ρόουζ και άλλων ενδιαφερομένων, κατάφερε να προσδέσει το Ινστιτούτο στο άρμα του Κέντρου Θεάτρου “Ευγένιος Ο’ Νηλ”, στο Waterford του Κονέκτικατ. Μετονομάστηκε σε Ινστιτούτο Επαγγελματικών Κουκλοθεατρικών Τεχνών.

Το Κέντρο “Ευγένιος Ο’ Νηλ” είναι ένα αξιοσημείωτο μέρος. Μια πρώην ιδιόκτητη φάρμα στην γενέτειρα του διάσημου συγγραφέα, με θέα προς τα νερά του Long Island Sound, περιλαμβάνει ένα μεγάλο οίκημα που χρησιμοποιείται για γραφεία, κοιτώνες και εργαστήρια και μια μεγάλη αποθήκη τροποποιημένη σε θέατρο από τον Ρούφους και την Μάργκο Ρόουζ. Ο Ρόκομπέρτον σχεδίασε το πρόγραμμά του στα πρότυπα του Εθνικού Ινστιτούτου Θεάτρου με μια εντατική έμφαση στην ανάπτυξη και όξυνση διάφορων επαγγελματικών δεξιοτήτων. Τα μαθήματα διαρκούσαν τρειςήμισι ώρες το κάθε ένα, τρία μαθήματα την μέρα, επτά μέρες την εβδομάδα. Κάθε εξάμηνο επικεντρωνόταν σ’ ένα συγκεκριμένο είδος κουκλοθεάτρου και όλα τα μαθήματα - ηθοποιίας, σκηνοθεσίας, σχεδίου, σκηνογραφίας κλπ- όλα εστίαζαν σ’ αυτό το είδος. Λόγω του μεγάλου φόρτου εργασίας, οι φοιτητές εφοδιάζονταν ο καθένας με τον δικό του ξύλινο πάγκο εργασίας ώστε να νοιώθουν σαν στο σπίτι τους στο εργαστήριο.

Συνεχίζοντας στο I.E.K.T. την ιδέα που ξεκίνησε στο UConn, ο Ρόκομπέρτον προσκάλεσε πολλούς επαγγελματίες κουκλοπαίκτες να μοιραστούν την εμπειρία τους με τους φοιτητές -όχι απλά σαν επισκέπτες-καθηγητές, αλλά σαν ενεργά μέλη μιας συνεχόμενης διαδικασίας:

“Αποφάσισα ότι το πρόγραμμα δεν θα έπρεπε να αφορά μόνο φοιτητές. Αυτό που χρειαζόμασταν ήταν μια εστίαση σε τρία επίπεδα, έχοντας να κάνουμε με φοιτητές, με επαγγελματίες και με το κοινό... Ο επαγγελματίας ήταν καθηγητής, αλλά ταυτόχρονα κέρδιζε την -απαραίτητη για έναν επαγγελματία- δημιουργική ανανέωση.

Έτσι, αναζητήσαμε τρόπους να το καταφέρουμε και επίσης αφιερώσαμε χρόνο δουλεύοντας με το κοινό εκπαιδευόντάς το να καταλάβει τι κάνουμε ώστε να είναι καλύτερο κοινό... Καλούσαμε δύο επαγγελματίες καλλιτέχνες κάθε μήνα. Και οι φοιτητές ήταν το πλήρωμα. Έτσι, όχι μόνο έβλεπαν πως δούλευε ο επαγγελματίας, αλλά και πως στήνονταν τα σκηνικά, πως τα μετέφεραν, πως ήταν φτιαγμένα, τι είδους φορτηγό οδηγούσαν κλπ. Το ωραίο ήταν ότι πολλοί από τους επαγγελματίες επένδυσαν τους εαυτούς τους σ’ αυτή την ιστορία, έγιναν ζωντανό κομμάτι της...”

Μερικοί από τους καλλιτέχνες που ήρθαν να διδάξουν στο

εργαστήριο του Ι.Ε.Κ.Τ. ήταν οι: Ρόμαν Πάσκα, Μάργκο Ρόουζ, Τζόν Λεβαντόφσκι, Ιρένα Νικουλέσκου, Λάρυ Ρίντ, Πήτερ Λόμπντελ, Σέρυλ και Τζέην Χένσον, Πωλ Βίνσεντ Ντέιβις, Λάρυ Ίνγκλερ, Κάρολ Φίτζαν, Μπραντ Γουίλιαμς, Νίκι Τίλρο και πολλοί άλλοι.

Όταν έμαθε τα νέα της επερχόμενης αποχώρησης του Μπάλλαρντ, ο Ρόκομπέρτον δεν θεώρησε τον εαυτό του υποψήφιο για την θέση αυτή. Τυπικά δεν είχε καν αποφοιτήσει από το Τμήμα Κουκλοθεάτρου, αλλά υπό την πίεση του Άλμπρεχτ Ρόουζερ, τελικά παρέδωσε την εργασία του και βραβεύτηκε με το MFA. Λίγο αργότερα τον κάλεσαν στο Storrs για συνέντευξη - κάπως απροσδόκητα γιατί δεν είχε καταθέσει αίτηση. Η απροθυμία του να επιστρέψει στην Ακαδημία μετριάστηκε από την πίεση φίλων και υποστηρικτών του Τμήματος που πίστευαν ότι η εμπειρία του από το Ι.Ε.Κ.Τ. σε συνδυασμό με την οικειότητά του με το UConn τον καθιστούσε τον πιο κατάλληλο υποψήφιο για να αντικαταστήσει τον Μπάλλαρντ. Ανέλαβε την θέση προσωρινά, αλλά σύντομα επιστράτευσε όλη του την αστείρευτη ενέργεια και ενθουσιασμό για να κατευθύνει το Τμήμα σε μια νέα κατεύθυνση.

Όταν ο Φράνκ Μπάλλαρντ ξεκινούσε το Πρόγραμμα Κουκλοθεάτρου δεν είχε κάποιο μοντέλο στο οποίο να βασιστεί, εκτός από το Πρόγραμμα του Χέλσταϊν στο UCLA, ούτε και είχε προηγούμενη εμπειρία στην διδασκαλία κουκλοθεάτρου σε φοιτητές κολεγιακού επιπέδου. Όταν, το φθινόπωρο του 1990 ανέλαβε την θέση του ο Μπάρτ, είχε την δική του εμπειρία από την εποχή του Μπάλλαρντ και επιπλέον τα χρόνια που διεύθυνε το Ι.Ε.Κ.Τ. Προσπάθησε λοιπόν να επιστρατεύσει και τις δύο εμπειρίες με σκοπό την αναμόρφωση του προγράμματος του UConn. Ένα από τα προβλήματα ήταν η απόπειρα να συμπυκνώσει την προσέγγιση εντατικού εργαστηρίου του Ι.Ε.Κ.Τ. στα μικρότερης διάρκειας τμήματα και την πιο διασκορπισμένη εστίαση σε θέματα του Πανεπιστημίου:

“Έχοντας έντονες τις αναμνήσεις του Ι.Ε.Κ.Τ. και την επιθυμία να δώσω στους τωρινούς μαθητές μου τη δυνατότητα, κάνω ό,τι μπορώ για να τους προκαλέσω σ’ αυτή την κατεύθυνση... Ο Φράνκ ανέπτυξε τα μαθήματα, για λόγους ανάγκης, με ένα τρόπο τον οποίο εγώ συνεχίζω και είναι αυτό που αποκαλώ “εκπαίδευση μέγιστου βαθμού”. Μέσα σε κάθε μάθημα οι μαθητές αποκτούν γνώσεις ιστορίας και θεωρίας. Μαθαίνουν να συλλαμβάνουν ιδέες, να τις σχεδιάζουν, να τις υλοποιούν και να τις ερμηνεύουν... Έτσι, για παράδειγμα, σε ένα μάθημα για γαντόκουκλες, το μάθημα αναφέρεται κυρίως σε θέματα παιξίματος, μαθαίνεις να χρησιμοποιείς τα χέρια σου. Αλλά καθώς

χρειαζόμαστε και μια κούκλα, την φτιάχνουμε κιόλας.

Στο μάθημα χαρτο-γλυπτικής, το θέμα είναι η σύλληψη και ο σχεδιασμός με αφετηρία ένα κομμάτι χαρτί. Αλλά η κούκλα δεν είναι κούκλα μέχρι να ζωντανέψει. Οπότε το τελικό στάδιο του μαθήματος γλυπτικής είναι μια παράσταση. Αυτό που επιτυγχάνεται μ' αυτόν τον τρόπο, για όλους εμάς που περάσαμε αυτή τη διαδικασία, είτε με τον Φράνκ είτε με μένα, είναι ότι αποκτήσαμε μια συνολική αντίληψη και κατανόηση αυτής της μορφής τέχνης...”

Ο Ρόκομπέρτον έκανε μια σειρά από αλλαγές στην εστίαση του προγράμματος. Επικέντρωσε τα μαθήματα στην απόκτηση απαραίτητων δεξιοτήτων για ένα επαγγελματία κουκλοπαίκτη, όπως τεχνικές για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση -καθώς πολλοί από τους φοιτητές του UConn καταλήγουν σε δουλειές αυτών των κλάδων. Συνέχισε την πρακτική των επισκεπτών-καθηγητών, ειδικά του Ρόουζερ, ο οποίος και σήμερα επισκέπτεται το Storrs σε τακτά διαστήματα για να διδάξει χαρτο-γλυπτική και τεχνικές μαριονέτας. Γίνονται τώρα λιγότερες μεγάλες παραγωγές, έτσι ώστε οι φοιτητές να έχουν χρόνο να δουλέψουν στα προσωπικά τους πρότζεκτ. Ο Μπάρτ ένοιωσε ότι οι μικρότερες παραγωγές μπορούσαν ευκολότερα να αναδείξουν την ατομική δουλειά του φοιτητή.

Η πρώτη παραγωγή του Ρόκομπέρτον στο UConn , το “A Show of Hands”, απέσπασε το Βραβείο Αριότητας της UNIMA. Ο Μπάρτ έκανε προσπάθειες να αναμείξει κι άλλα μέλη του Τμήματος Θεάτρου στις παραγωγές του κουκλοθεάτρου (στην σκηνοθεσία, σκηνογραφία κλπ), για να δώσει ένα τέλος στην αίσθηση της ξεκομμένης “μυστικής εταιρίας” που πάντα περιτριγύριζε το Τμήμα.

Κάτω από την καθοδήγηση του Ρόκομπέρτον, το Πρόγραμμα Κουκλοθεάτρου ανθοφόρησε. Κατά την διάρκεια του πρώτου εξαμήνου, υπήρχαν επτά μαθητές, ο καθένας από τους οποίους είχε έναν δικό του ξύλινο πάγκο και εργαλεία από αυτούς που είχαν κατασκευαστεί για το Κέντρο Ο' Νηλ. Την επόμενη χρονιά, έπρεπε να κατασκευαστούν άλλοι επτά. Και, για κάθε επόμενη χρονιά από κει και πέρα, στο Τμήμα γράφονται εικοσιοκτώ φοιτητές, που είναι και ο ανώτατος αριθμός πάγκων που μπορούν να τοποθετηθούν στο ούτως ή άλλως στοιβαγμένο παλιό ισόγειο του Εργαστηρίου Κουκλοθεάτρου. Ακόμα και με αυτή την αύξηση στον αριθμό ετήσιων εγγραφών, ο Ρόκομπέρτον αναγκάζεται να απορρίπτει περίπου εικοσιπέντε αιτήσεις κάθε χρόνο. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι, τουλάχιστον για το προβλέψιμο μέλλον, το Τμήμα Κουκλοθεάτρου του UConn θα συνεχίσει να θριαμβεύει.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

Ας ξαναβρούμε την βία

και την ποιητική μανία της κούκλας

Eloi Recoing*

Theatre Public 34-35, Σεπτέμβριος 1980

Η γραφή ενός κειμένου για κούκλες είναι στενά συνδεδεμένη με τις δυνατότητες ενός εργαλείου σαν τις ίδιες τις «κούκλες».

Να με λίγα λόγια οι θεωρητικοί λόγοι και η στρατηγική ενός τέτοιου ισχυρισμού:

Ο χειρισμός θα μπορούσε να ορίζεται σαν ένας πεπερασμένος αριθμός κανόνων, οι οποίοι επιτρέπουν να γεννηθεί ένας άπειρος αριθμός ακολουθιών με «νόημα». Είναι μία στοιχειώδης γραμματική που καθορίζει την ειδική ικανότητα κάθε οργάνου (μαριονέτες, γαντόκουκλες, μαρότες κλπ). Αυτή η εσωτερική ικανότητα του οργάνου ανθίζει όταν συνδεθεί μ' ένα κείμενο, που, με τη σειρά του, αναπτύσσεται σε πολλές παραλλαγές τις οποίες ο χειρισμός παρουσιάζει διαμέσου του δικού του συντακτικού. Υπάρχει λοιπόν μία σχέση συμπληρωματικότητας μεταξύ της κίνησης, του κειμένου και αυτής του εμπυχομένου αντικειμένου. Ο χειρισμός δεν είναι μια απλή μεταφορά, ένας απλός σχολιασμός σε ακολουθία που προτείνεται στο κείμενο, αλλά αντίθετα είναι μία βαθιά γραμματική που αποκαλύπτει, ερμηνεύει, καθορίζει το κείμενο σύμφωνα με τους κανόνες της τέχνης που υπηρετεί. Στον συγγραφέα αυτό επιτρέπει μεγάλη τόλμη, συντακτικά, λεξιλογικά, ποιητικά και δραματικά. Η γραφή περιλαμβάνει πάντοτε ένα μέρος αφηρημένο, αυτό που η μαριονέτα επανεγγράφει στο χώρο που παίζει.

Επισημαίνοντας αυτήν την ιδιαιτερότητα της γραφής για τις μαριονέτες, υπερασπίζομαι ταυτόχρονα την ιδέα ενός ειδικού ρεπερτορίου για τις μαριονέτες και αυτό βασικά για λόγους στρατηγικής. Δεν πιστεύω ότι πρόκειται για μία αντιπαράθεση, δεν το πιστεύω παρ' ότι μία αντίθετη γνώμη θα ήταν πάντα ενδιαφέρουσα -ότι δηλαδή μέσα από την αναγνώριση της τέχνης του ο κουκλοπαίκτης κερδίζει τη δυνατότητα να εξαντλεί κείμενα που έχει ανάγκη για το ρεπερτόριό του με ηθοποιούς. Δεν θα κερδίσει παρά μόνον σε μέγεθος, όχι σε ποιότητα. Προφανώς

* Ο Eloi Recoing γράφει για τον θίασο «Θεάτρο με Γυμνά Χέρια». Στα έργα του περιλαμβάνονται οι παραγωγές: "Η Μπαλλάντα του Κυρίου Punch", (σκηνοθεσία Antoine Vitez), "Exili de memoire", «Le Grand peu feu» (Δράμα με αντικείμενα για ηθοποιούς και μαριονέτες)

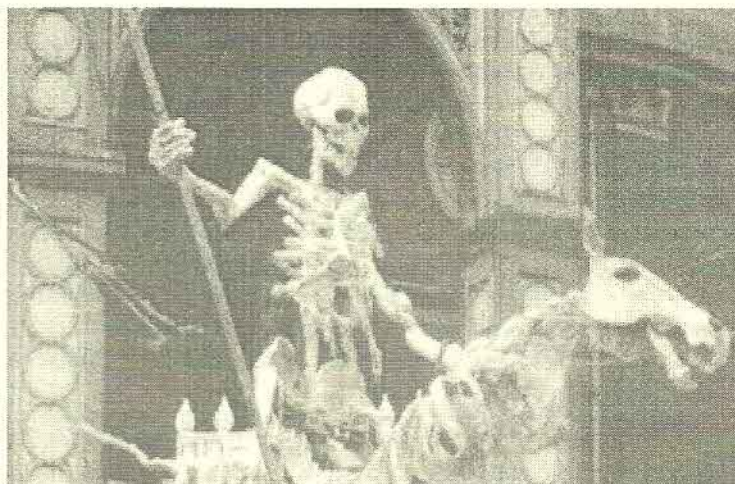
μπορεί κανείς να παίζει κούκλες χωρίς να κάνει χρήση κειμένου. Παρ' όλα αυτά, πολύ συχνά η απουσία κειμένου είναι πρόσχημα για ένα καθαρά ποιητικό αισθητισμό όπου κανείς δεν κάνει τίποτα. Η κούκλα γίνεται ένα αντικείμενο μετάβασης που προκαλεί ναυτία στα παιδιά και στους ενήλικες και όλοι τους παραδίδονται σε μία απόλυτη πλήξη. Το να παίζεις κούκλες δεν είναι η πιο απλή μορφή τέχνης.

Οι κούκλες είναι ένα θαύμα, μία ποιητική σημασιολόγηση, αλλά η ποιητική τους δύναμη έρχεται από τις συντακτικές της δυνατότητες.

Στη Γαλλία τουλάχιστον, το ότι η μαριονέτα έχει κατακτήσει «τίτλους ευγενείας», προέρχεται από μια ορισμένη φιλελεύθερη παράδοση, αλλά και από πολιτικούς λόγους: Αυτή τη φορά ελπίζω ότι τα έργα για τις μαριονέτες θα ξαναβρούν την βιαιότητά τους και την ποιητική φλέβα που είχαν σε μακρινούς καιρούς, όταν αποτελούσαν το διακριτικό αυτής της τέχνης, κάτι παραπάνω από ότι ένα απλό ανδρείκελο στα χέρια της ηθικής.

Πρέπει να γράφεις για τις κούκλες για να πλαταινείς τη μνήμη αυτής της τέχνης. Για να μην αφήνεις τους ανθρώπους, -που είναι πολύ ικανοί να ξεχνάνε- την πιθανότητα να τις πετάξουν στο καλάθι των αχρήστων.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος



Αφετηρία το Παραμύθι

- προορισμός η παράσταση με κούκλες: *Ένα Ονειρικό ταξίδι*

Τάκης Σαρρής

Το παρακάτω κείμενο αποτέλεσε την εισήγηση του κουκλοπαίκτη Τάκη Σαρρή, στην διημερίδα "Κουβεντιάζοντας για... τα Παραμύθια", που οργάνωσε ο Σχολικός Συνεταιρισμός του 2ου Δημοτικού Σχολείου Ταύρου, στις 31 Μαρτίου 2001.

Αγαπητοί φίλοι,

Το τελευταίο έργο που ανέβασα με το "Θέατρο της Κούκλας" είναι "ΤΑ ΤΡΙΑ ΓΟΥΡΟΥΝΑΚΙΑ". Η παράσταση στηρίχθηκε στο γνωστό σε όλους παραμύθι με τον ίδιο τίτλο. Και παλαιότερες παραστάσεις μας (πάντα με κούκλες) και καθώς λένε πολύ πετυχημένες, είχαν προέλθει από την μεταφορά παραμυθιών στην σκηνή του κουκλοθεάτρου.

Αν δούμε το ρεπερτόριο πολλών σπουδαίων κουκλοθεατρικών ομάδων θα παρατηρήσουμε ότι πολλές παραστάσεις τους έχουν αφετηρία το παραμύθι.

Δεν μπορεί, κάποιος λόγος λοιπόν πρέπει να υπάρχει που να κάνει τους κουκλοπαίκτες σε όλον τον κόσμο να ψάχνουν, να αντλούν και να προσπαθούν να ζωντανέψουν με τον δικό τους τρόπο το παραμύθι.

Λοιπόν και σήμερα όπως το συνηθίζω θα αποφύγω να γενικεύσω και να δώσω κάποιους κανόνες (αν και πολλοί μου το ζητάνε) για το τι πρέπει και τι δεν πρέπει να κάνει κανείς για την μεταφορά του παραμυθιού σε παράσταση με κούκλες.

Πιστεύω στον προσωπικό δρόμο στην τέχνη. Πιστεύω στις ανατροπές και καθόλου στους κανόνες. Ακόμα κι αν μαζί χαράξουμε έναν δρόμο φίλε, να ξέρεις πως άλλο το δικό μου κι άλλο το δικό σου ταξίδι.

Μ' αρέσουν οι μεγάλες εισαγωγές γιατί έτσι γνωριζόμαστε καλύτερα και μπορούμε να δούμε, να ακούσουμε, να κατανοήσουμε καλύτερα αυτά που θα ακολουθήσουν.

Θα βάζω ερωτήσεις στον εαυτό μου λοιπόν, αφού έτσι κάνω και στην δουλειά μου και θα προσπαθώ να τις απαντήσω και έτσι θα φτιάξω το μονοπάτι της δικής μου πορείας προς και από το παραμύθι. Γιατί το παραμύθι είναι η αφετηρία, αλλά συγχρόνως αυτήν την αφετηρία την αναζητάς, κάνεις πορεία προς τα εκεί λοιπόν, που σημαίνει διπλό ταξίδι. Ποιά αλήθεια ήταν τα στοιχεία εκείνα που με έκαναν να διαλέξω να ανεβάσω σε παράσταση με κούκλες το παραμύθι "Τα τρία γουρουνάκια";

Κι αυτό που έγινε με το συγκεκριμένο παραμύθι αποτελεί άραγε μια διαδικασία που γίνεται κι επαναλαμβάνεται σε όλες τις επιλογές μου; Αν ένας νέος κουνκλοπαίκτης θελήσει να μάθει από μένα γι' αυτήν την μεταφορά του παραμυθιού σε παράσταση, τι μπορώ να του διδάξω;

Απάντηση

Τα παραμύθια για μένα είναι ένας χώρος και ένας χρόνος μαγικός, είναι η "άλλη πραγματικότητα". Όταν ανεβούμε σ' αυτήν την "άλλη" πραγματικότητα, στον κόσμο των παραμυθιών, είναι σαν ν' ανοίξαμε μιά μεγάλη πόρτα και να μπήκαμε σε ένα μεγάλο κήπο, Εκεί, στον κόσμο των παραμυθιών τα πράγματα είναι διαφορετικά από τον κόσμο που αφήσαμε κι ας μοιάζουνε πάρα πολύ, ή μπορεί ακόμη να φαίνονται διαφορετικά αλλά κατά βάση να είναι ίδια, ή να το πω αλλιώς αυτή η "άλλη πραγματικότητα" νοιώθουμε πως μας μιλάει για την δική μας πραγματικότητα. Μία παρένθεση:

Αυτή η πόρτα που διαβήκαμε μπορεί εντελώς να εξαφανιστεί ή και να μην ανοίξει ποτέ αν μέσα μας δεν είμαστε έτοιμοι, που πάει να πει, μπορεί να νομίζουμε πως μπήκαμε και να είμαστε εντελώς έξω. Κλείνει η παρένθεση.

Σ' αυτήν λοιπόν την "άλλη πραγματικότητα" οι άνθρωποι είναι αλλιώςτικοι, υπάρχουν πράγματα που μόνο στα όνειρά μας συναντούσαμε, υπάρχουν δράκοι, νεράιδες, ξωτικά, τέρατα. Με όλα αυτά νοιώθω πως κάπου γνωρίζομαστε πως κάπου έχουμε ξανασυναντηθεί και γιατί όχι μπορεί δεν ξέρω να νοιώθεις έτσι κι εσύ.

Προχωράμε:

Για τόσου φιλε, είπες πριν από λίγο την φράση ανέβουμε σ' αυτήν την "άλλη πραγματικότητα" όπως ονόμασες τον κόσμο των παραμυθιών, δηλαδή πόσο πρέπει ν' ανέβουμε για να την φτάσουμε, πόσο ψηλά είναι; για πές τα μας πιο καθαρά τα πράγματα.

Ξέρω πως όσο προσπαθώ να ξεκαθαρίσω τα πράγματα φιλαράκο, τόσο πιο άπιαστα θα γίνονται σαν να μπαίνουμε σε απαγορευμένες περιοχές. Ας νοιώσουμε κι ας δώσουμε τα χέρια μας, άσε την ομίχλη να υπάρχει είναι παραμυθένια χρειάζεται ν' αγαπιόμαστε για να καταλαβανόμαστε, όχι να συμφωνούμε ν' αγαπιόμαστε για να καταλαβανόμαστε.

Είπα την λέξη ανεβαίνω γιατί αυτήν την "άλλη πραγματικότητα" την τοποθετώ

ψηλά αφού όταν πηγαίνω εκεί μου δημιουργείται ένα δέος, μιά ανάταση. Εντάξει; Εντάξει.

Και κάτι ακόμη. Αυτόν τον "κήπο των παραμυθιών" μπορούμε, γίνεται να τον περάσουμε χωρίς να δούμε τίποτα, χωρίς να καταλάβουμε τίποτα, χωρίς να νοιώσουμε, αλλά αυτό είναι μια μια άλλη ιστορία., αφορά "άλλους ανθρώπους".

Εγώ τώρα όταν μπαίνω σ' αυτόν τον κήπο και προχωράω και γυρίζω και γυρίζω είμαι μιά μέλισσα που ζητά το λουλούδι εκείνο που μου κάνει που μου δίνει τους χυμούς του να κάνω το δικό μου μέλι. Τους παραμυθοχυμούς λοιπόν ζητάω στα παραμύθια εγώ ο κουκλοπαίκτης, να φτιάξω ότι γλυκαίνει την ψυχή μου. Τώρα την δική μου την ψυχή την γλυκαίνει αυτό, την δική σου το άλλο, του άλλου το άλλο. Έτσι είναι και αυτό είναι όμορφο.

Μια εικόνα μιά σκηνή μιά φράση από ένα παραμύθι, μου είναι αρκετή να με κρατήσει κοντά του, να το ψάξω να το ξεφυλίσω και να πάρω από αυτό ότι μου χρειάζεται. Απο αυτό εγώ θα φτιάξω το δικό μου" παραμύθι", την παράστασή μου. Γίνομαι λοιπόν ένας κουκλοπαραμυθός. Αν είμαι καλός μάστορας και αν δουλέψω καλά το υλικό μου θα "γλυκάνω" κι εγώ, αλλά και αυτοί που μαζί τους θα μοιραστούμε αυτή την γλύκα.

Ας μιλήσω και λίγο διαφορετικά μήπως και μπερδευτήκαμε. Διαβάζοντας πολλά παραμύθια στέκομαι σ' εκείνο που μιά φράση του, μιά σκηνή του με συγκινεί, με κεντρίζει, μου δημιουργεί εικόνες.

Και παίρνω αυτήν την ύλη και πηγαίνω στον δικό μου χώρο στον δικό μου χρόνο. Που την βάζω αυτήν την ύλη; Είναι εδώ μέσα, μέσα μου και μ' αυτήν βρίσκομαι σ' έναν διαρκή διάλογο εγώ και η ύλη του παραμυθιού, τα πρόσωπα, οι εικόνες και η καθημερινότητα. Γίνεται έτσι το κεφάλι μου καζάνι. Κι αυτά μαγειρεύονται, μαγειρεύονται και στο τέλος φτιάχνεται το έργο. Να το πω κι αλλιώς

Η παράσταση με κούκλες είναι ένα ονειρικό ταξίδι. Το ταξίδι από την "άλλη

πραγματικότητα" που είπαμε στην αρχή (θυμάστε;) στην πραγματικότητα των κούκλων και της παράστασης. Εμείς όμως οι ταξιδιώτες είμαστε φορείς μιάς άλλης πραγματικότητας, της καθημερινής πραγματικότητας που αποτελεί τον τρίτο πόλο της πραγματικότητας. Αυτή η μετάβαση από την μιά στην άλλη και ξανά στην άλλη και στη τωρινή πραγματικότητα είναι για μένα ένα ταξίδι, ένα ονειρικό ταξίδι, όχι πάντα ονειρεμένο.

Ας πούμε λοιπόν ότι σε κάποια βόλτα μου στον κόσμο των παραμυθιών συναντήθηκα με τα τρία γουρουνάκια. Χωρίς να το πολυκαταλάβω τα πήρα μαζί μου, μέσα μου και τότε τους έβλεπα όλους σαν γουρουνάκια, ζούσα σ' ένα γουρουνόκοσμο. Η Μίνα, η γυναίκα μου, γινόταν άλλοτε το πρώτο γουρουνάκι, άλλοτε το δεύτερο, άλλοτε το τρίτο, άλλοτε γουρούνα, άλλοτε λύκος (ε..όχι και λύκος! Ναι, ναι, λύκος). Γιατί γουρουνάκια, χωρίς λύκο δεν γίνονται.

Αυτό το θέμα με τα σπίτια, το πρόβλημα δηλαδή που έχουν τα γουρουνάκια στο παραμύθι έγινε και δικό μου πρόβλημα και είναι

πρόβλημα όλων των παιδιών. Τι είναι αυτό το σπίτι των γουρουινιών; Τι συμβολίζει; Ε σιγά-σιγά κατάλαβα. Είναι πρόβλημα όλων. Είναι Το πρόβλημα, Το θέμα. Έγινε λοιπόν και το θέμα του έργου.

Αυτό το μεγάλο θέμα λοιπόν το φώτισα με κεντρικό φωτισμό, αλλά και με περιφερειακό. Γύρω από τα τρία γουρουνάκια προσέθεσα τρεις ακόμα ήρωες: την χελώνα Καυκάλω, τον λαγό Μακραντιά και το πουλάκι. Η χελώνα κουβαλάει το σπίτι της, ο λαγός πηγαίνει στο λαγούμι του και το πουλάκι ενοχλείται με την παρουσία των γουρουινιών κάτω από το δικό του σπίτι, την φωλίτσα του και τους ρίχνει τις κουτσομιές του. Έτσι ένοιωσα ότι φώτισα αρκετά το θέμα σπίτι με την προσθήκη των τριών αυτών προσώπων. Συγχρόνως τα τρία αυτά πρόσωπα βοήθησαν να διαγραφούν ανάγλυφα οι χαρακτήρες των τριών γουρουινιών. Χαρακτήρες και συμπληρωματικοί και αντίθετοι, χωρίς να φτάνουν στα όρια να σπάσει η αδελφική σχέση.

Και ο λύκος; Ε λοιπόν ο λύκος είναι το αντίπαλο δέος (έχει όμως και αυτός ανάγκη από σπίτι). Γουρουνάκια χωρίς λύκο δεν είναι τρία γουρουνάκια. Είναι τόσο μεγάλη η παρουσία του λύκου στο παραμύθι που πολλά παιδιά που ξέρανε πιο έργο θα τους παίξω, όταν τους ρωτούσα πιο έργο θα δείτε παιδιά ξέρετε; μου απαντούσαν "τον κακό λύκο και τα τρία γουρουνάκια" ή καταργούσαν εντελώς τα γουρουνάκια. Το έργο για μερικούς ήταν ο κακός λύκος.

Οι διάλογοι είναι μιιά απλή διαδικασία, όταν έχουν λυθεί, ή καλύτερα όταν έχουν φωτισθεί τέτοιες πλευρές του παραμυθιού και έχουμε πάρει τόσους παραμυθοχυμούς. Μετά εύκολα γίνεται το σενάριο.

Και ο κόσμος των κουκλών; ο κόσμος της παράστασης; το θέατρο με κούκλες; Ε, αυτή είναι μιιά ακόμη "άλλη πραγματικότητα" που δεν μπορούμε να την παρουσιάσουμε τώρα βιαστικά. Το κουκλοθέατρο και το παραμύθι είναι χώροι που έχουν πολλά μα πάρα πολλά κοινά πράγματα. Ο παραμυθός ή η παραμυθού και ο κουκλοπαίκτης πίνουν το ίδιο κρασί, μεθάνε με τα ίδια όνειρα.

Θα τελειώσω με τα λόγια του Δον Κιχώτη μου (από την παράσταση του "Θεάτρου της Κούκλας" "Ο Μύθος του Δον Κιχώτη" (1996) που λέει στον πιστό του Σάντσο στην σκηνή που συναντάνε τον κουκλοπαίκτη Μαστρο-Πέτρο που ετοιμάζει τις κούκλες του για την παράσταση.

-Δον Κιχώτης: «...Παλιά μυαλά Σάντσο. (αναφέρεται στους κατήγορους του κουκλοθεάτρου). Δεν μπόραγαν να καταλάβουν ότι το κουκλοθέατρο είναι η μέγιστη των τεχνών. Το κουκλοθέατρο και το παραμύθι. Έτσι έκαναν βρισιά εκείνο που είτε ένας μεγάλος ποιητής για όσους κράταγαν στα χέρια τους αυτήν την τέχνη...»

Από Ωραία Κοιμωμένη, Σχοινοβάτης

Αγνή Στρουμπούλη
Αφιερώνεται στο Δήμο Αβδελιώδη

Το παρακάτω κείμενο αποτέλεσε την εισήγηση της παραμυθούς Αγνής Στρουμπούλη, στην διημερίδα "Κουβεντιάζοντας για... τα Παραμύθια", που οργάνωσε ο Σχολικός Συνεταιρισμός του 2ου Δημοτικού Σχολείου Ταύρου, στις 31 Μαρτίου 2001

Το παραμύθι λοιπόν, ως άλλη ωραία κοιμωμένη, σιωπά και αναπαύεται σε περισσότερο ή λιγότερο χοντρούς τόμους λαογραφίας, που σωρεύουν με τα χρόνια σκόνη κι ίσως αράχνες, όπως ακριβώς συμβαίνει στο παλάτι της Ωραίας Κοιμωμένης.

Κι ύστερα κοιμήθηκαν κι όσοι τα γέννησαν, τα έθρεψαν, τα περιέβαλλαν. Κι ύστερα έγινε μια έκρηξη στις εφευρέσεις και τις εφαρμογές τους, η τεχνολογία καλπάζει, οι ελπίδες μας αναπτερώνονται. Θα τον νικήσουμε τον θάνατο (!). Και δημιουργείται μια πυκνή και οργιώδης βλάστηση γύρω από το παλάτι της Ωραίας Κοιμωμένης, που λίγο-λίγο το πνίγει, το κρύβει ολότελα από το βλέμμα των ανθρώπων.

Όμως, εκείνη εκεί μέσα είναι Ωραία, όπως την ευχήθηκε η πρώτη Μοίρα, δηλαδή ώριμη, στην ώρα της, γινομένη όπως ο ώριμος καρπός.

Κι έχει ωραία φωνή, όπως την ευχήθηκε η δεύτερη Μοίρα, που στην περίπτωση μας είναι ένας λόγος εύστοχος τελειωμένος, ρυθμικός, ηδύς, γλυκύτατος να τον ακούς από τα αφτιά και να περνάει στο σώμα.

Και τα χρόνια περνούν, κι ένα βασιλόπουλο ακούει για την Ωραία Κοιμωμένη και με το σπαθί του -τον πόθο του- σκίζει τη βλάστηση, φθάνει στο παλάτι, τη βρίσκει και της δίνει ένα φιλί στο στόμα.

Τα παραμύθια μεταδίδονται από στόμα σε στόμα.

Ο λόγος αρθρώνεται από το στόμα.

Το φιλί της ζωής δίδεται από το στόμα.

Έτσι λοιπόν κι εγώ, ένα βασιλόπουλο μοναχικό αναζητώ την Ωραία Κοιμωμένη της ψυχής μου.

Τη βρίσκω, μα πρέπει να την ζωντανέψω.

Εδώ αλλάζει το παραμύθι της μεταφοράς μας κι ερχόμαστε στο «Σχοινοβάτη».

Ναι, τη λέξη την παίρνω από τον τίτλο του βιβλίου του Ζαν Ζενέ, αλλά λειτουργεί και ανεξάρτητα.

Γιατί αλλάζανε οι εποχές, γίναμε άτομα. Δεν είμαστε εκείνη η συνεκτική μικρή κοινότητα, που ανάδευε ομαδικά τη μνήμη της, εκδηλωνόταν σε τελετές και τελετουργίες, είχε σεβαστούς και απαράβατους νόμους.

Εμείς είμαστε μουγκοί τώρα, δε λέμε κουβέντα, όπως μου είπε μια γυναίκα

σ' ένα ορεινό χωριό της Ευρυτανίας. Κι ας βουίζουν τ' αφτιά μας απ' το πρωί ως το βράδυ. Ή, όπως λέει ο ποιητής:

«Είμαστε κάτι ξεχαρβαλωμένες κιθάρες...

κάτι απίστευτες αντένες...

κάτι διάχυτες αισθήσεις, χωρίς ελπίδα να συγκεντρωθούμε.

Στα νεύρα μας μεπρδεύεται όλη η φύσις,

Στο σώμα, στην ενθύμηση πονούμε»

(Κ. Καρυωτάκης)

Δεν μπορούμε ερήμην όλων αυτών να ζωντανέψουμε σήμερα το παραμύθι.

Ή μπορούμε, αλλά δεν θα συμβεί τίποτα.

Θα το πιπιλίσουμε σαν γλειφιτζούρι και θα το καταπιούμε.

Εδώ, αναδύεται ο σχοινοβάτης, ο ισορροπιστής.

Όσο κι αν άλλαξαν οι συνθήκες της ζωής μας, οι αγωνίες και οι πόθοι μας στον πυρήνα τους παραμένουν αναλλοίωτοι.

Είναι τόσο περιορισμένη χρονική η ιστορία του πολιτισμού μας, σε σχέση με τους αιώνες της ύπαρξής μας πάνω στη Γη, άρα των εμπειριών που έχουν καταγραφεί και μεταφέρονται στα κύτταρά μας, που από μια πλευρά είμαστε δέσμοι αυτών των παλαιών φόβων και προσδοκιών.

Άρα, το καταστάλαγμα της σοφίας που φέρουν τα παραμύθια, μας αφορά.

Κι ακόμα περισσότερο μας αφορά αυτό το σπινθήρισμα του ενός ανθρώπου που σπάει την αλυσίδα μιας φυσικής αναγκαιότητας, ενός παλαιότατου ενστίκτου και την κάνει φτερουγάκι που λαμπυρίζει στο φως.

Αυτό μας αγγίζει, δημιουργεί τη συγκίνηση, γιατί μόλις το αντιλαμβανόμαστε πεταρίζουμε είτε με γέλιο είτε με κλάμα.

Να λοιπόν ποιος είναι ο τελικός μου στόχος πάνω στη σκηνή: να συνκινήσω.

Και τι με νομιμοποιεί να ανέβω πάνω στη σκηνή;

Η πολλή εργασία στην προετοιμασία. Η παράδοση του μυαλού, του σώματος, των αισθημάτων μου σε αυτό που κάνω. Άλλωστε μ' εμπνέει αυτή η απαίτηση: να παραχωρηθώ ολόκληρη.

Μια πλήρης συγκέντρωση στην προετοιμασία και κατά την παράσταση.

Κι εδώ, πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι κι ο πληγωμένος καλλιτέχνης αναστενάζει. Είναι όλα τα περιφερειακά οι σφαίρες: ο χώρος, οι απαιτήσεις του επιχειρηματία του χώρου κλπ, συνθήκες απαραίτητες μεν, διαλυτικές δε.

Προς το παρόν όμως τα αγνοούμε όλα αυτά, δεν θα μπω καν σ' αυτό τον κύκλο.

Θα σταθώ στη σχέση με το παραμύθι, τη σκηνή και τους θεατές, περιφρονώντας τη σκόνη της προβολής.

«Ζωντάνεψε την ομορφιά που κρύβει το σκοινί σου. Δική του είναι, δε σου ανήκει!», λέει ο Ζαν Ζενέ στο φίλο του το σκοινοβάτη. Και παρακάτω:

«Αν ο έρωτάς σου, η δεξιοτεχνία και η πονηριά σου κατορθώσουν να ανακαλύψουν τις μυστικές δυνατότητες του συρματόσκοινου, αν η ακρίβεια των κινήσεών σου είναι απόλυτη, τότε κι εκείνο θα σπείσει να συναντήσει

το πόδι σου και θα χορέψει εκείνο, όχι εσύ.»

Μπαίνω λοιπόν μ' αυτή τη λατρευτική διαθεσιμότητα: ο λόγος να με καταλάβει ολόκληρη. Όχι μόνο νοητικά, αλλά κυρίως σωματικά.

Παίρνω το κείμενο ως έχει και το μαθαίνω απ' έξω. Δεν είναι σκλαβιά-σκλαβιά αυτό, αγαπητοί μου φίλοι, είναι απελευθερωτική σκλαβιά.

Αφεντικό ο φθόγγος και η στίξη, εκείνου του αφηγητή που το πρωτοείπε και το κατέγραψαν. Η στίξη με οδηγεί σιγά-σιγά στην ανάσα του κι φθόγγος

στη συγκίνησή
του που, εν μέρει
συνειδητά, εν
μ έ ρ ε ι
ασυνείδητα,
προκαλεί, μόλις
η ανάσα
ρ υ θ μ ι κ ά
κυκλοφορεί στο
σ ώ μ α ,
σχηματίζεται
στο στόμα,
δημιουργώντας
στην εκφορά
της τον
κραδασμό σε
αφηγητή κι
ακροατή. Αυτόν



τον κραδασμό, που ξανα-υποδέχεται το σώμα, πάλλεται, πυρώνει κι αυτή η
πνοή λοιπόν κάνει την κίνηση, το χορό του σώματος, τα κύματα της
επικοινωνίας.

Εκεί είναι το μυστικό.

Άρα, πρώτο καθήκον του αφηγητή: να καθαρίσει το σώμα και τη φωνή
του.

Ξέρετε καλά πως το σώμα μας είναι φοβισμένο, κουρασμένο, συνεσταλμένο
και καμιά φορά που είναι χαρούμενο, γίνεται ανάλαφρο, ανοικτό, δεκτικό.
Κάνω λοιπόν ασκήσεις, να ξυπνήσουν όλα τα σημεία του σώματός μου,
να είναι παρόντα, σε ετοιμότητα.

Κι έπειτα, αυτό το σώμα π[ρο]υποφέρει στην καθημερινότητα, πνίγει τη
φωνή, λαχανιάζει τον αέρα.

Άσκηση λοιπόν: να παίρνεις τον αέρα της ανάσας όσο βαθιά μέσα στην
κοιλιά σου, να χαλαρώσουν οι δίοδοι εξόδου του να πλατύνει ο χρόνος
εκπνοής του, για να μπορούν οι φθόγγοι που είπα παραπάνω να
σχηματιστούν μ' όλη τους την άνεση, βραχείς οι μακροί και να κάνουν το
λόγο μια αφάνταστη παλλόμενη μελωδία.

Ο άξονας στην αφήγηση είναι ο λόγος. Μιας όμως κι έχει γίνει υδροκέφαλη
η λογική μας, ανάγκη γίνεται να βρούμε τον τρόπο, να ξεκλειδώσουν άλλες

αισθήσεις, να απομακρυνθούμε όσο γίνεται από την τηλεοπτική επικοινωνία και να μπούμε σ' αυτήν τη μυσταγωγία που είναι το Θέατρο, με κεφαλαίο Θ.

Έτσι αντιμετωπίζω την αφήγηση, ως ιεροτελεστία. Μ' όλη την πειθαρχία και τη μόνωση που απαιτείται από έναν ιερουργό.

Μίλησα παραπάνω για την ανάσα, την κυκλοφορία του αέρα στο σώμα, την πνοή.

Αν αναρωτιέστε τι κάνει το σώμα, ποια η κίνησή του, ποια η έκφραση του προσώπου, θα σας πω.

Το πρόσωπο και το υπόλοιπο σώμα ξεκινούν από το σημείο μηδέν: μάσκα το πρόσωπο, ασύσπαστο κι ακίνητο το σώμα.

Η ανάσα τα κατευθύνει και αυτά.

Όταν δεν είναι σφιγμένο το σώμα και βαρύ σα μολύβι, αυτή η πνοή το σηκώνει, το μετακινεί, το στρέφει, δίνει την ανάλογη έκφραση στο πρόσωπο. Είναι μια άγνωστη περιπέτεια μέχρι που μπορεί να φτάσει, τι εικόνα σχηματίζει.

Κι αυτό δεν πρέπει να με απασχολεί.

Όσο περισσότερο έχω κενωθεί από τέτοιου είδους έγνοιες –από το ναρκισσισμό που καιροφυλακτεί κάθε πρόσωπο της σκηνής- τόσο πιο «ιδανικό» γίνεται το παίξιμό μου, η παρουσία μου.

Στη σκηνή ξεκινώ ως αφηγήτρια, που δεν είναι σχεδόν ποτέ η Αγνή. Το ποιος είναι ο αφηγητής ως πρόσωπο το βρίσκουμε στις πρόβες, ανάλογα με το παραμύθι, και καθώς προχωρεί η αφήγηση, υποδηλώνονται τα διαφορετικά πρόσωπα με τη φωνή, την έκφραση, τη χειρονομία και ολοκληρώνονται στη φαντασία του θεατή-ακροατή. Γίνεσαι απρόσωπος για να πάρουν υπόσταση όλα τα πρόσωπα, που εν τέλει τα αναγνωρίζεις, είναι κομμάτια του εαυτού σου. Σας μιλώ για κάτι ΥΠΕΡΟΧΟ: τις ΑΝΑΚΑΛΥΨΕΙΣ!

- Από τις σημειώσεις μου:

Δεκέμβρης του '97

«Χθες, όταν είπα «Κοίταξε τον Όφι, το βασιλόπουλο που 'κείνη μεγάλωσε με το γάλα της...» ξέφυγε σε κάποιο φθόγγο συγκίνηση, που την ένοιωσα, την είδα σαν κύμα, να κατεβαίνει από τη σκηνή και να περνάει διαδοχικά τις σειρές των θεατών, μια ανεπαίσθητη κίνηση που τους κυμάτισε.»

Στο θέατρο έρχονται συμπληρωματικά οι φωτισμοί, κάποτε η μουσική, αλλά ο πυρήνας, ο στόχος, όπως προσπάθησα να σας πω είναι να δημιουργείται οτιδήποτε ως αποτέλεσμα εσωτερικότητας κι όχι γνωστές και δανεισμένες μάσκες, που σηματοδοτούν εύκολα κάτι για όλους.

Κι ως τελευταία φράση:

Ό, τι είπα είναι ο προορισμός κι η προσπάθειά μου. Ικέτης είμαι, όχι ιερέας, γιατί πολύς ο εγωισμός ακόμα και η ανάγκη αυτοεπιβεβαίωσης.

Η επιστροφή του Πρωτογονισμού

Roman Paska

*Puppetry into Performance, μπροσούρα του Central School
of Speech and Drama, Λονδίνο 2001*

Ως Διευθυντής του Διεθνούς Ινστιτούτου Κουκλοθεάτρου, ο Ρόμαν Πάσκα έχει μια πιο παραδοσιακή προσέγγιση για το κουκλοθέατρο. Στο κείμενο αυτό αναρωτιέται μήπως το ανανεωμένο ενδιαφέρον για το κουκλοθέατρο είναι απλά μέρος του γενικότερου ενδιαφέροντος για τα πρωτόγονα πράγματα.

Όταν με κάλεσαν να μιλήσω σ' αυτό το συμπόσιο ήμουν προετοιμασμένος για μια διάσκεψη της οποίας το θέμα νόμιζα ότι ήταν «Το αληθινό θέατρο ανακαλύπτει τη κούκλα» και θεωρούσα ότι θα μιλούσα εκ μέρους του κόσμου του κουκλοθεάτρου. Παρ' όλο που πολλά απ' όσα ειπώθηκαν ήταν συναρπαστικά, συχνά όμως αισθανόμουν ότι οι υπόλοιποι ανακάλυπταν για πρώτη φορά πολλά θέματα που συζητούνται εδώ και χρόνια στον κόσμο της κούκλας. Ετσι κατά στιγμές ένιωθα λιγάκι σαν ένα πουλί σε μια διάσκεψη για την αεροπλοΐα –όλοι μας προσπαθούμε να πετάξουμε αλλά μερικοί από μας είμαστε γεννημένοι γι' αυτό. Σ' όλα τα φεστιβάλ και διασκέψεις που έχω παρακολουθήσει τα τελευταία είκοσι χρόνια, οι βασικές ερωτήσεις που συζητούνται συνέχεια είναι: Τι είναι (το) κουκλοθέατρο; Τι είναι η κούκλα; Τι είναι αυτή η τέχνη; Χωρίς να καταλήγει κανείς σε κάποιο ομόφωνο συμπέρασμα, φαίνεται ότι βρισκόμαστε ακόμη στο σημείο όπου οι άνθρωποι αναρωτιούνται (είτε εκτός είτε εντός του κόσμου του κουκλοθεάτρου) αν υπάρχει αυτό που λέμε κουκλοθέατρο. Είναι το κουκλοθέατρο μια ανεξάρτητη μορφή τέχνης απ' εαυτού, ή υπάρχει απλώς θέατρο με κούκλες; Νομίζω ότι το πουλί μέσα μου πιστεύει ότι υπάρχει κάτι που κάνει το κουκλοθέατρο τέχνη αυτή καθ' αυτή και εδώ και μερικά χρόνια προσπαθώ να εκφράσω αυτήν την πεποίθησή.

Τώρα, στο Διεθνές Ινστιτούτο Μαριονέττας στη Charleville-Merithes, βρίσκομαι σε μια φάση όπου προσπαθώ να συντάξω ένα πρόγραμμα για εκπαιδευόμενους κουκλοπαίχτες, που θίγει την ερώτηση που ο Phelin McDermott και ο Julian Crouch έθεσαν ναορίτερα: Τι είναι εκείνο που δημιουργεί έναν καλό κουκλοπαίχτη; Τι είναι εκείνο που δημιουργεί έναν οποιονδήποτε κουκλοπαίχτη εκτός, όπως είπα, από το να γεννηθεί κανείς μ' αυτό. Εχω κρατήσει κάποιες σημειώσεις σαν απάντηση σε πράγματα που ειπώθηκαν σήμερα και σκέφτηκα να σας τ' αναπτύξω.

Ένα απ' αυτά είναι το ζήτημα της παιδικής ηλικίας και η σχέση μεταξύ παιδικής ηλικίας και κούκλας. Αυτό είναι κάτι που απασχολεί υπερβολικά τους κουκλοπαίχτες, γιατί ένα από τα μεγαλύτερα θέματα στην κουκλοθεατρική κοινότητα εδώ και είκοσι χρόνια είναι η προσπάθεια να αποδείξουμε ότι το κουκλοθέατρο είναι κάτι περισσότερο από ψυχαγωγία για τα παιδιά. Αυτό δεν αποτελεί απαραίτητα άρνηση των όσων ειπώθηκαν σήμερα—ότι κατά κάποιον τρόπο η χρήση της κούκλας μας φέρνει πιο κοντά στην παιδική μας ηλικία- αλλά έχει γίνει ένα είδος κλισέ στον κόσμο του κουκλοθεάτρου να συζητάμε για το πώς το κουκλοθέατρο έχει γίνει πιο εκλεπτυσμένο, και πολλοί «κουκλοπαίχτες» συγγαίρουν τον εαυτόν τους τα τελευταία χρόνια γιατί είναι αλήθεια ότι υπάρχει ένα απίστευτο κύμα ενδιαφέροντος για το κουκλοθέατρο και οι «κουκλπαίχτες» θεωρούν ότι κέρδισαν τη μάχη απέδειξαν ότι το κουκλοθέατρο μπορεί και πρέπει να φανεί πιο εκλεπτυσμένο.

Αυτά ακριβώς έλεγα σ' ένα φίλο μου στη Ν.Υ. τις προάλλες που δεν έχει καμμία σχέση με το θέατρο και μου είπε: «Μα δε νομίζεις ότι ο κόσμος απλώς γίνεται πιο πρωτόγονος;» Έμεινα άναυδος γιατί υπάρχει κάποια αλήθεια σ' αυτή τη σκέψη. Μ' άλλα λόγια, η θεωρία του ήταν ότι όλοι μας γινόμαστε πιο παιδικοί—έτσι όπως καθόμαστε κάθε μέρα και παίζουμε με τις ζωντανές φιγούρες στις οθόνες των υπολογιστών- γινόμαστε πιο ανοιχτοί σ' ένα είδος ψυχαγωγίας που δεν έχει καθόλου εξελιχθεί; ίσως ο κόσμος μας έχει εξελιχθεί για να συμπεριλάβει (στεγάσει) το κουκλοθέατρο. Αυτό δεν είναι απαραίτητα κακό αλλά νομίζω ότι μας δίνει μια νέα αντίληψη για το τι είναι το κουκλοθέατρο.

Χρησιμοποιώ τη λέξη πρωτογονισμός πολύ όταν μιλάω για το κουκλοθέατρο και μοιάζει σα να συμβαδίζω με τις τάσεις στον κόσμο του κουκλοθεάτρου που περιέγραψαν ο Phelin McDermott και ο Julian Crouch σαν μέρος της πρακτικής τους που είναι η χρήση οποιουδήποτε αντικειμένου ή υλικού σαν κούκλα. Παρατηρώ ότι πολύ συχνά οι άνθρωποι σήμερα διαχωρίζουν τα αντικείμενα από τις κούκλες. Στον κόσμο του κουκλοθεάτρου αυτό δεν συμβαίνει πια. Όταν λέμε κουκλοθέατρο, τώρα πια συμπεριλαμβάνουμε πολλά που δεν συμπεριλαμβάνονταν στο παρελθόν. Όλα αυτά που παλιότερα ονομάζονταν performance art στη Νέα Υόρκη για παράδειγμα τώρα λέγονται κουκλοθέατρο. Και από την προσωπική μου εμπειρία όταν πρωτοέκανα κουκλοθέατρο και αποκαλούσα τον εαυτόν μου κουκλοπαίχτη στη Νέα Υόρκη οι επι των δημοσίων σχέσεων επέμεναν να ονομάζουν τη δουλειά μου performance art. Η λέξη «κούκλα» έπρεπε ν' αποφευχθεί με κάθε τρόπο έτσι ώστε να μην ανοίξει το δρόμο σε λάθος είδος κοινό.

Έτσι αυτό που ανακαλύψαμε απογυμνώνοντας το κουκλοθέατρο από όλες τις κληρονομημένες παραδόσεις του –τα σκoinά, τα γάντια κλπ.- είναι ότι στη βάση της δουλειάς μ' ένα αντικείμενο, υπάρχει κάτι που δημιουργεί ένα είδος δραματικής έντασης. Για μένα αυτό είναι ο αγώνας ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο υλικό, και αυτή η ένταση –αυτή η σύγκρουση αν θέλετε- είναι ένα είδος δραματικής σύγκρουσης που μπορεί να γίνει θεατρικό έργο. Όμως, από τη θέση μου στον κόσμο του κουκλοθεάτρου, και μέσα από την πρακτική μου, υπερασπίζομαι το είδος του κουκλοθεάτρου που δεν είναι ακατέργαστο. Κάτω απ' το φως της συζήτησης του Phelin McDermott και του Julian Crouch, φαίνεται ότι το ακατέργαστο επαινείται ότι είναι πολύ πιο άμεσο από την πιο «γυαλισμένη» τεχνική του εκπαιδευμένου κουκλοπαίχτη. Υπάρχουν όμως παραδείγματα παραδοσιακού κουκλοθεάτρου που είναι εξίσου αξιόλογα.

Όταν όμως εκπαιδεύουμε κουκλοπαίχτες στη Charleville τους ξεκινάμε όλους από το μηδέν χωρίς να τους δίνουμε τίποτα. Σα να τους στέλνουμε στην έρημο και να τους λέμε να δημιουργήσουν μια παράσταση κουκλοθεάτρου από το τίποτα, επειδή πιστεύουμε ότι το να είσαι κουκλοπαίχτης είναι μια πνευματική κατάσταση –ένας τρόπος να προσεγγίζεις τα υλικά, τα χρώματα, τις κινήσεις και τις χειρονομίες. Είναι ένα θέατρο που δε βασίζεται στο κείμενο. Οι κούκλες δεν μιλούν, κι όταν εισάγεις μια φωνή ή γλώσσα στο κουκλοθέατρο ήδη περνάς τη διαχωριστική γραμμή σ' ένα είδος θεατρικής ψευδαίσθησης που ως ένα βαθμό αποτελεί μετατόπιση από την ουσία του κουκλοθεάτρου.

Η λέξη ψευδαίσθηση, βεβαίως αναφέρθηκε συχνά κατά τη διάρκεια της μέρας. Πολλοί μίλησαν για την ψευδαίσθηση ζωής, την εμφύχωση άψυχων αντικειμένων κτλ. Αυτές είναι εκφράσεις που δεν χρησιμοποιούμε στον κόσμο του κουκλοθεάτρου. Δεν περνάει ούτε μέρα που να μην έρθω αντιμέτωπος με τη λέξη «εμφύχωση» ή «ψευδαίσθηση» –αυτές είναι πολύ φορτισμένες λέξεις για μας. Μια έμφραση στο κουκλοθέατρο είναι η μη-ψευδαίσθηση –ο μη-ψευδαισθητικός χαρακτήρας του κουκλοθεάτρου- επειδή το κουκλοθέατρο βρίσκεται τόσο κοντά στο κινούμενο σχέδιο (film animation) και στον κινηματογράφο γενικά. Κατά τη γνώμη μου ένας απ' τους λόγους που είμαστε τόσο ανοιχτοί στο κουκλοθέατρο σήμερα είναι ότι σα δομή πλησιάζει πολύ τον κινηματογράφο – το χειρισμό των εικόνων, τη χρήση των εικόνων μ' έναν εικαστικό τρόπο κλπ.

Οι κουκλοπαίχτες συχνά επιμένουν ότι μια κούκλα κουκλοθεάτρου δεν είναι ένα αυτόματον, ένα ρομπότ ή μια άψυχη κούκλα. Τώρα, αν μπορούμε να εισχωρήσουμε ένα πιο αφηρημένο βασίλειο όπου οι

κούκλες μπορούν να είναι οτιδήποτε, αυτό είναι καλό. Για παράδειγμα, αν πάρουμε ένα ποτήρι ή ένα κομμάτι χαρτί ή ένα στυλό ή οτιδήποτε, είναι μονάχα ένα στυλό μέχρις ότου αρχίσουμε να το χειριζόμαστε, και τότε γίνεται κούκλα. Και βεβαίως, παραμένει η ερώτηση εάν ξαναγίνεται στυλό όταν το αφήσουμε κάτω ή όχι. Αυτή είναι μια από τις πραγματικά παράξενες και πλούσιες πλευρές του κουκλοθεάτρου με την οποία παίζω πολύ στη δουλειά μου. Χρησιμοποιώ φιγούρες, κούκλες ρεαλιστικά σκαλισμένες, που κατά τη διάρκεια του έργου τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο που γίνονται αντικείμενα-νεκρά αντικείμενα μέχρις ότου ξαναζωντανέψουν πάλι από τον κουκλοπαίχτη.

Το ενδιαφέρον φυσικά για μένα είναι να δω μέχρι ποιο σημείο το κοινό συνεχίζει να πιστεύει στη ζωή της κούκλας. Αυτό είναι κάτι που το θέατρο των ηθοποιών έχει αρχίσει να εξερευνά όλο και περισσότερο. Εχω κάνει πολλές φορές εργαστήρια με ηθοποιούς για τη χρήση των αντικειμένων όπου ξεκινάμε με τσιγάρα και ποτήρια και προχωράμε σε ποικίλες χρήσεις αντικειμένων στη σκηνή με το συμβολισμό που μεταφέρει καθένα απ' αυτά, μέχρι το σημείο όπου το αντικείμενο αποκτά μια αξία ίση και αντίθετη προς τον ίδιο τον ηθοποιό και κάπου στο σημείο αυτό περνάμε τα σύνορα και μπαίνουμε στο κουκλοθέατρο. Δεν είμαι σίγουρος που βρίσκεται ακριβώς το σημείο αυτό.

Το επόμενο ζήτημα που θέλω να εξετάσω είναι ο συνδυασμός πολλαπλών ικανοτήτων. Υπάρχει μια τάση να περιγράφουμε το κουκλοθέατρο σα μια τέχνη που απαιτεί πολλαπλές ικανότητες και συνεπώς ένα λογικό χώρο για να εγκατασταθούν τέχνες που αλληλοδιασταυρώνονται. Είμαι σκεπτικός σχετικά μ' αυτό γιατί αυτόματα γυρνάμε 100 χρόνια πίσω στην συζήτηση για την ιδέα του θεάτρου σαν μια τέχνη σύνθετη. Αν είναι έτσι λοιπόν, με ποιόν τρόπο το κουκλοθέατρο διαχωρίζεται από το θέατρο; Είναι το θέατρο μια σύνθεση άλλων μορφών τέχνης ή είναι κάτι από μόνο του και καθ' εαυτό; Το ίδιο ζήτημα ισχύει και για το κουκλοθέατρο.

Πάντως ενώ χαίρομαι που το κουκλοθέατρο γίνεται ένα εργαλείο στα κανονικά δραματικά θέατρα, σαν κουκλοπαίχτης έχω ακόμα την πρόθεση να εξερευνήσω τις δυνατότητες του κουκλοθεάτρου σαν ανεξάρτητη τέχνη.

Ο Ρομάν Πάσκα είναι Διευθυντής του Διεθνούς Ινστιτούτου Μαριονέτας στο Charleville-Merithres στη Γαλλία. Είναι επίσης γνωστός σκηνοθέτης, κατασκευαστής, σχεδιαστής και κουκλοπαίχτης.

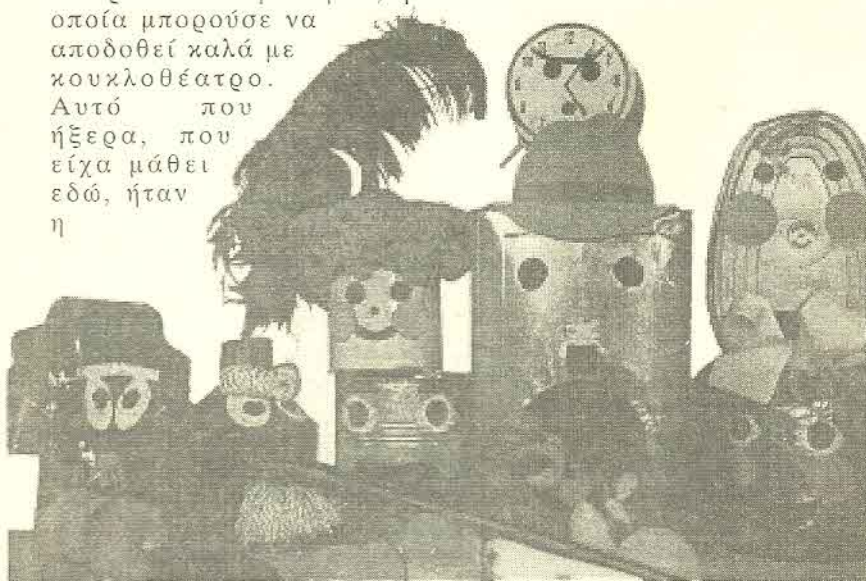
Η Ντενεκεδούπολη

της Ευγενίας Φακίνου

Η παρακάτω συνέντευξη δόθηκε από την δημιουργό της Ντενεκεδούπολης, Ευγενία Φακίνου, στον Στάθη Μαρκόπουλο, στις 30 Ιανουαρίου 2002.

Σ.Μ. Η ιδέα της συνέντευξης μαζί σας είναι μέρος μιας σειράς συναντήσεων που πάντα ήθελα να κάνω, για να γνωρίσω κάποιους ανθρώπους που στο παρελθόν δούλεψαν με κούκλες στην Ελλάδα, άφησαν πίσω τους ένα έργο και για κάποιους λόγους, είτε σταμάτησαν να εργάζονται σ' αυτή την κατεύθυνση, είτε συνέχισαν με άλλους τρόπους, είτε συνεχίζουν ακόμα, αλλά -για άλλους πάλι λόγους- δεν υπάρχει μια επαφή μαζί τους -σε αντίθεση με τους περισσότερους ενεργούς κουκλοπαίχτες, οι οποίοι γνωρίζονται λίγο -πολύ μεταξύ τους. Η Ντενεκεδούπολη άφησε εποχή. Και για τα τότε δεδομένα ήταν μια πολύ πρωτοπόρα θεατρική δουλειά. Για μένα αποτελεί την μοναδική ζωντανή παράσταση κούκλας που θυμάμαι με εικόνες από την παιδική μου ηλικία. Μιλήστε μας γι' αυτήν. Πως βρεθήκατε στον χώρο του κουκλοθεάτρου;

Ε.Φ. Σπούδασα γραφικές τέχνες. Είχα επομένως κάποια επαφή με την εφαρμοσμένη τέχνη. Είχα μια πολύ ωραία ιστορία στο κεφάλι μου, η οποία μπορούσε να αποδοθεί καλά με κουκλοθέατρο. Αυτό που ήξερα, που είχα μάθει εδώ, ήταν η



κλασική μορφή κουκλοθεάτρου. Ήθελα να πάω στην Πράγα, όπου υπήρχε Ακαδημία Μοντέρνας Τέχνης με Έδρα Κουκλοθεά-τρου, όμως, το 1974, αμέσως δηλαδή μετά την πτώση της χούντας, δεν είχαμε μορφωτικές ανταλλαγές με την Τσεχοσλοβακία. Έμαθα λοιπόν ότι οι Γιουγκοσλάβοι είναι μαθητές των Τσέχων κι έτσι πήγα στο Βελιγράδι. Δεν έκατσα μεγάλο χρονικό διάστημα, δεν έκανα δηλαδή κανονικές σπουδές, ήταν όμως πάρα πολύ πρόθυμοι, μου άνοιξαν όλα τους τα εργαστήρια, μου έδειξαν τα πάντα, παρακολούθησα παραστάσεις κουκλοθεάτρου, παραστάσεις μαριονέτας, μαύρου θεάτρου, μικτού θεάτρου, ό,τι υπάρχει τέλος πάντων.

Και ήρθα με την γνώση για να κατασκευάσω ένα κλασικό κουκλοθέατρο. Αλλά δεν ήταν αυτό που έψαχνα. Υποθέτω ότι αυτό που έψαχνα και που βγήκε τελικά μετά από μια συζήτηση με τον Μιχάλη, τον άντρα μου, ήταν μια εφαρμογή της Ποπ-Αρτ στο θέατρο. Δηλαδή η χρήση των πεταμένων αντικειμένων στο θέατρο. Αυτό δεν είχε ξαναγίνει. Όχι μόνο στην Ευρώπη, αλλά και στην Αμερική που τότε ζούσε την χρυσή εποχή της αρχής του Μάππετ-σού. Ήταν μια μεγάλη πρόκληση γιατί είναι πολύ δεσμευτικό να δουλεύεις μόνο με αντικείμενα. Πήγα τότε στο Υπουργείο Εμπορίου και πήρα ένα δίπλωμα ευρεσιτεχνίας -ήταν ο μόνος τρόπος να κατοχυρωθείς- και ξεκίνησα τις παραστάσεις πάρα πολύ δειλά, στο Ανοιχτό Θέατρο του Μιχαηλίδη, εκεί που τώρα παίζεται το "Έβδομο Ρούχο" [έργο γραμμένο από την Ε. Φακίνου, σ.τ.ε.], να δεις, μετά από τόσα χρόνια, τι κύκλους κάνει η ζωή.

Χωρίς να ξέρω τι με περιμένει -δεν υπήρχαν άλλα κουκλοθέατρα στην Ελλάδα, στην Αθήνα εκείνης της εποχής [1975], ο Μπαρμπα-Μυτούσης είχε κλείσει και δεν υπήρχε άλλο κουκλοθέατρο. Και δεν ήταν και ενθαρρυντικά τα μηνύματα, ότι δεν ενδιαφέρονται πια τα παιδιά κλπ. Πραγματικά την πρώτη μέρα είχαμε καμιά τριανταριά ανθρώπους που ήταν δικοί μας φίλοι και γνωστοί. Το άλλο πράγμα που πρέπει να σου πω είναι ότι αποτάθηκα σε επαγγελματίες ηθοποιούς να παίξουν: Στις πρώτες παραστάσεις έπαιξαν ο Αντώνης Αντωνίου, η Ρένα Καζάκου και ο Σωτήρης Χατζάκης που είναι τώρα σκηνοθέτης. Την πρώτη μέρα λοιπόν είχαμε τριάντα ανθρώπους, την δεύτερη μέρα δεν είχαμε κανέναν και βγήκαμε στη γειτονιά και μαζέψαμε κάποια παιδιά... Πρέπει να ξεκινήσαμε Τετάρτη. Πέμπτη και Παρασκευή φυτοζωήσαμε, γιατί είχα το θράσος και την αφέλεια -από την άγνοια- να κάνω καθημερινές παραστάσεις. Το Σάββατο ξαφνικά βρεθήκαμε με μια ουρά στα ταμεία. Κι

από κει κι ύστερα, πραγματικά, παίζαμε καθημερινά. Εννοώ όχι με σχολεία, με εισιτήρια κανονικά. Μετά μπήκαν λίγο και τα σχολεία, όχι όμως όπως είναι σήμερα, διότι τότε δεν ήταν οργανωμένη αυτή η κατάσταση και γω δεν είχα έναν ατζέντη να κυνηγάει τέτοια πράγματα. Ήταν πολύ στο ερασιτεχνικό, όλοι το είχαμε δει ιεραποστολικά.

Σ.Μ. Παράλληλα εργαζόσασταν κι αλλού;

Ε.Φ. Οι ηθοποιοί δούλευαν αλλού. Εγώ εκείνα τα χρόνια δεν έκανα κάτι άλλο, μεγάλωνα και δυο παιδιά, κι ήταν πάρα πολύ δύσκολα κι άγρια. Μετά την πρώτη χρονιά κι επειδή ήταν και της δουλειάς μου αντικείμενο, ήταν φυσικό να βγάλω σε βιβλίο το πρώτο έργο της Ντενεκεδούπολης. Αυτό το συνέχισα έτσι, αλλά για να είμαι ειλικρινής δεν μπόρεσα ποτέ να πάρω μια επιχορήγηση. Πιστεύω για πολιτικούς λόγους. Το κουκλοθέατρο ενοχλούσε με τη θεματολογία του αρκετά, τα χρόνια τα αμέσως μετά την δικτατορία ήταν λίγο περίεργα, όλο κάποια πρόφαση βρίσκανε...

Σ.Μ. Υπήρχαν πάντως από τότε οι επιχορηγήσεις σαν θεσμός;

Ε.Φ. Υπήρχαν, αλλά τις έπαιρναν πάρα πολύ λίγοι. Εκείνη την εποχή τις έπαιρναν μόνο η Καλογεροπούλου και ο Ποταμίτης που είχαν τα μόνιμα θέατρα. Εγώ πράγματι είχα ζητήσει, μα δεν μου δόθηκε ποτέ. Κυνήγα τα εισιτήρια, κυνήγα την εφορία, κυνήγα το που θα πάμε, δεν μπορούμε να πάμε στο Στοά -δε μας φτάναν τα λεφτά- κατέληξα στο Φιλίπ που ήταν κινηματογράφος και παίζαμε τότε πια Σαββατοκύριακα νομίζω μόνο. Όλο αυτό το πράγμα με κούρασε. Δηλαδή, αν είχα έναν άνθρωπο να αναλάβει το "εμπορικό", να το πω έτσι, το επιχειρηματικό μέρος της δουλειάς, μπορεί και να συνέχιζα, μπορεί και όχι. Σε μένα, ως δημιουργό, ο κύκλος της Ντενεκεδούπολης είχε κλείσει. Ως επιχειρηματίας θα μπορούσα να συνεχίζω μέχρι και σήμερα. Το παιδικό κοινό ανανεώνεται κάθε πέντε - έξι χρόνια, αντε νά 'γραφα κι άλλα τρία τέσσερα έργα, τι ήταν; Αλλά, επειδή δεν το είδα ποτέ ως βιοποριστικό μέσο, ένιωσα ότι εγώ είχα κάνει αυτό που ήθελα, το είχα φτιάξει. Κι έπειτα -να σου πω κάτι;- είχε περάσει μ' ένα αβίαστο τρόπο στα νηπιαγωγεία και τους πολιτιστικούς συλλόγους -που τότε ήταν στα πάνω τους- και παιζόταν το έργο. Δηλαδή, εγώ έστελνα δεκάδες κασέτες με την

μουσική σε σχολεία της επαρχίας, σε συλλόγους γυναικών ή πολιτιστικούς σε όλη την Ελλάδα και το ανέβαζαν μόνοι τους. Διότι η ιδέα ήταν εξ αρχής ένα κουκλοθέατρο που να μπορεί να το φτιάξει η δασκάλα ή ένας άνθρωπος που θέλει, αλλά δεν έχει σπουδάσει, ή που θέλει αλλά δεν μπορεί να δουλέψει στον τόρνο ή να φτιάξει παπιέ-μασέ κι όλη αυτή την ιστορία. Αυτό έλυσε τα χέρια στα νηπιαγωγεία κυρίως. Διότι επιπλέον, πέρα δηλαδή από την αισθητική πλευρά, το να φτιάχνει το ίδιο το παιδί ένα ντενεκεδάκι, να το ονοματίζει -όχι με τα δικά μας ονόματα της Ντενεκεδούπολης, με άλλα- και να σκαρώνουν κι ένα έργο δικό τους σε κάθε τάξη, αυτό ήταν νομίζω πολύ καλό.

Λοιπόν, τελικώς δουλέψαμε έξι χρόνια, και το 1981 έκλεισα τον κύκλο της Ντενεκεδούπολης ως θέατρο επαγγελματικό. Η Ντενεκεδούπολη ακόμη και τώρα δουλεύεται, το ξέρω γιατί με παίρνουν τηλέφωνο και μου ζητούν πληροφορίες και βοηθήματα.

Σ.Μ. Συνηθως χρησιμοποιούν τον δίσκο του Μαρκόπουλου που κυκλοφορεί;

Ε.Φ. Όχι, ο δίσκος δεν είναι αυτούσια παράσταση. Περιέχει τα τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν στα τέσσερα έργα, με ένα κειμενάκι συνδυετικό. Είναι τεσσάρων έργων μουσικές. Ο Λεοντής έχει κάνει τη μουσική για το "Κουρδιστάν", όπου έπαιζε και ο Παύλος Σιδηρόπουλος -χρειαζόμασταν μια μορφή σαν του Παύλου.

Σ.Μ. Τα έργα της Ντενεκεδούπολης ποιά είναι;

Ε.Φ. Τα πέντε έργα -κάθε χρόνο παίζαμε άλλο έργο- είναι η "Ντενεκεδούπολη", η γνωστή ιστορία με τον Λαδένιο και τα ντενεκεδάκια που καταπιέζονται κλπ, η δεύτερη είναι το "Κουρδιστάν" κι έχει να κάνει με την χώρα των ρολογιών. Ακόμα τότε το πραγματικό Κουρδιστάν ήταν ανύπαρκτο στη συνείδησή μας. Το τρίτο έργο ήταν το "Μεγάλο ταξίδι του Μελένιου", το τέταρτο οι "Καμινάδες" -που δεν είχε να κάνει ακριβώς με την ρύπανση, αλλά έτσι πέρασε- και το πέμπτο ήταν ο "Κύριος Ουλτραμέρ", ένα παιχνίδι με χρώματα, αλλά και με άλλα στοιχεία.

Σ.Μ. Στα πέντε αυτά έργα υπήρχαν κάποιοι κοινοί ήρωες;

Ε.Φ. Ναι, οι πέντε βασικοί ήρωες ήταν οι ίδιοι, αλλά ας

πούμε στο Κουρδιστάν υπήρχαν ρολόγια, στις "Καμινάδες" είχα φουγάρα, αυτά τα καπέλα που ήταν πάρα πολύ όμορφα, υπήρχαν ομπρέλες, υπήρχαν κουτάλια, παλιά παπούτσια, στον "Κύριο Ουλτραμέρ" υπήρχαν κάτι καταπληκτικά φουσερά από αυτά που θειαφίζανε κάποτε, καθρέπτες, ότι μας ερχότανε... Όλα αυτά γινόντουσαν σε διάφορες περιοχές της Ντενεκεδούπολης. Η Ντενεκεδούπολη ήταν μια πόλη στον σκουπιδότοπο, στην άκρη της πόλης, στο περιθώριο.

Σ.Μ. Σε ποιό βαθμό παρεμβαίνατε πάνω στα αντικείμενα για να τα χρησιμοποιήσετε ως κούκλες στα έργα σας; Θυμάμαι πως μάτια είχαν...

Ε.Φ. Η παρέμβαση ήταν η ελάχιστη δυνατή. Μάτια, στόμα, μάγουλα και μαλλιά. Τί άλλο νά 'χουν; Δεν είχαν χέρια ή πόδια. Πλήρης αφαίρεση, αλλά που τελικά αποδεικνύεται πως τα παιδιά δεν έχουν καμία ανάγκη να δουν χέρια ή να δουν το στόμα να κινείται...

Σ.Μ. Μετά την Ντενεκεδούπολη; Η εμπειρία αυτή δεν σας οδήγησε σε άλλη απόπειρα με κούκλες;

Ε.Φ. Από το 1981 και μετά γράφω μυθιστορήματα. Εως το 1990, έγραφα ακόμα κατά διαστήματα -όταν δεν είχα κάποιο μυθιστόρημα- παιδικά βιβλία, έχω βγάλει νομίζω γύρω στα δέκα έξι, αλλά από το 1990 και μετά, μόνο μυθιστορήματα. Έχω απομακρυνθεί πια από την ηλικία των παιδιών. Είναι θέμα του κατά πόσο μπορείς να προσεγγίσεις, για ειδικούς λόγους, προσωπικούς λόγους, την παιδική ηλικία ή πια δεν μπορείς να το κάνεις.

Σ.Μ. Στο βαθμό που το παρακολούθησατε, τι έχετε να μας πείτε για την πορεία του κουκλοθέατρου και του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα;

Ε.Φ. Δεν μπορώ να πω ότι το παρακολούθησα. Ούτε το κουκλοθέατρο, ούτε το θέατρο. Μέχρι το '81, νομίζω είχε προλάβει, είχε βγει ο Σαρρής, με τον οποίο είχαμε συναντηθεί. Όταν εμείς ξεκινήσαμε την Ντενεκεδούπολη ο Σαρρής έπαιζε στο θέατρο του Μιχαηλίδη κι ερχόταν κι έβλεπε και παρακολουθούσε πως γινόταν αυτή η δουλειά και ήξερα ότι τον ενδιέφερε. Από κει κι ύστερα -εντάξει, ήξερα και κάποιους οι οποίοι έπαιζαν στην τηλεόραση και για τους οποίους δεν είχα και την καλύτερη άποψη- δεν υπήρχε άλλο κουκλοθέατρο. Ο Μπαρμπα-Μυτούσης

είχε σταματήσει, οι Σοφιανοί ήρθαν αργότερα -και έπαιξαν κυρίως στην τηλεόραση. Εμείς δεν παίξαμε ποτέ στην τηλεόραση, παρά μόνο μαγνητοσκοπήσαν δύο ή τρεις παραστάσεις μας και τις έπαιξαν μία φορά κι έληξε. Δεν έγινε δηλαδή κάποια τηλεοπτική παραγωγή. Ε, δεν νομίζω άλλωστε ότι τρελαινόντουσαν να παίξουν την Ντενεκεδούπολη στην τηλεόραση...

Σ.Μ. Εκτός από τα βιβλία σας, τα οποία αποτελούν ξεχωριστές ολοκληρωμένες δημιουργίες σαν εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, η εμπειρία και η πορεία της Ντενεκεδούπολης, υπάρχει με κάποιο τρόπο καταγραμμένη;

Ε.Φ. Όχι, δε νομίζω. Κατά καιρούς έχω δώσει διάφορες συνεντεύξεις, ας πούμε, στο βιβλίο της Πέπης Δαράκη υπάρχει ένα μικρό κείμενο για το αντικειμενοθέατρο. Δεν μπορώ να θυμηθώ κάπου αλλού, εγώ δεν ασχολήθηκα με αυτό, δεν ένιωσα την ανάγκη. Υπήρχαν τα βιβλία. Κι όταν οι δασκάλες ανέβαζαν το έργο, το προσάρμοζαν, έφτιαχναν νέους διαλόγους. Αυτή την ελευθερία δηλαδή και την προσαρμοστικότητα, εγώ την θεωρώ καλύτερη από το να τους δώσω ένα έτοιμο διάλογο και να είναι υποχρεωμένοι να κινηθούν μέσα σ' αυτόν.

Σ.Μ. Παρόλο που σίγουρα η Ντενεκεδούπολη άφησε κληρονομιά στα σχολεία, νομίζω πως οι σημερινοί δάσκαλοι, σε σχέση με το κουκλοθέατρο, ψάχνουν ή περιμένουν πιο πολύπλοκες κατασκευαστικές μεθόδους απ' το να πάρουν τενεκεδάκια και να τα ζωντανέψουν με τα παιδιά.

Ε.Φ. Είναι το θέμα της τεχνολογίας. Αυτό που βλέπουν γύρω τους. Πολλές φορές πιστεύουν ότι αυτή η "τελειότητα" μπορεί να είναι πιο αποτελεσματική. Πάντως τα παιδιά, ακόμα και σήμερα, με τα πρόχειρα υλικά μπορούν να φτιάξουν θαύματα.

Σ.Μ. Μα και οι εκπαιδευτικοί εντυπωσιάζονται όταν τους δείξεις παραδείγματα, απλώς σπάνια το εφαρμόζουν.

Ε.Φ. Δεν είμαι απόλυτα σίγουρη, αλλά πιστεύω ότι στο πανεπιστήμιο, οι φοιτητές του Παιδαγωγικού, στο μάθημα του κουκλοθεάτρου, έχουν μια πληροφόρηση γύρω από την Ντενεκεδούπολη και τα αντικείμενα.

Σ.Μ. Το πρόβλημα είναι ότι το μάθημα του

κουκλοθεάτρου στα περισσότερα τμήματα ή δεν γίνεται καθόλου ή γίνεται από ανθρώπους άσχετους με αυτό.

Ο τρόπος λειτουργίας, οι συγκεκριμένες επιλογές που κάνατε, να χρησιμοποιήσετε επαγγελματίες ηθοποιούς - να παίξετε σε θεατρική αίθουσα, να αναθέσετε τη μουσική σε επαγγελματίες μεγέθους Λεοντή και Μαρκόπουλου- όλα αυτά τι σήμαιναν και πως λειτούργησαν; Σήμερα σπάνια γίνονται τέτοιες επιλογές από τους κουκλοπαίκτες (εκτός από λίγες εξαιρέσεις). Ίσως το κόστος να είναι ένας λόγος.

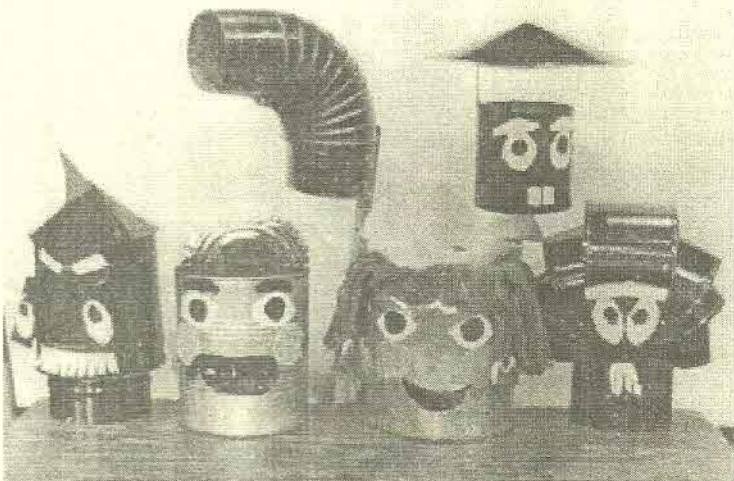
Ε.Φ. Πράγματι η μουσική ήταν το πιο ακριβό κομμάτι της παράστασης. Γιατί ο μεν Μαρκόπουλος δεν έπαιρνε λεφτά, αλλά για να ηχογραφήσουμε τη μουσική θέλαμε στούντιο, θέλαμε επαγγελματίες μουσικούς, χρειαζόμασταν ηχητικά μηχανήματα που στην αρχή τα νοικιάζαμε, αλλά ήταν τόσο ακριβά που τελικά αναγκαστήκαμε να αγοράσουμε δικά μας...

Σ.Μ. Οι άνθρωποι αυτοί, οι επαγγελματίες, πως αντιμετώπισαν την πρότασή σας να δουλέψουν για το κουκλοθέατρο;

Ε.Φ. Με μεγάλο ενθουσιασμό. Και του το χρωστάω του Μαρκόπουλου. Και μετά κάναμε τον δίσκο, πολύ αργότερα...

Σ.Μ. Οι ηθοποιοί;

Ε.Φ. Δεν νομίζω ότι το είδαν σαν παιχνίδι. Τους



ενδιέφερε. Και για τον Αντώνη, που ήταν ένας επαγγελματίας ηθοποιός -ήδη τότε είχε καριέρα- ο Σωτήρης και η Ρένα ήταν μαθητές δραματικών σχολών ακόμη, αλλά το είδαν με πολύ ανοικτό μάτι. Το μόνο που δεν μπορούσαν να κάνουν με ευκολία ήταν να ξεφύγουν από το κείμενο και να ανοίξουν μια συζήτηση με τα παιδιά και τον ρόλο αυτό τον είχα αναλάβει εγώ που - ίσως απ' τη θητεία μου ως ξεναγού- μου φάνηκε εύκολο και ξεστρατίζαμε πάρα πολλές φορές, στη μέση ή στο τέλος του έργου, που το διαμόρφωνε αυτή η συζήτηση με τα παιδιά από κάτω.

Σ.Μ. Τεχνικά τι χρειάστηκε να γίνει για την προετοιμασία της παράστασης όσον αφορά τον χειρισμό των αντικειμένων από τους ηθοποιούς κλπ; Πως φτάσαν -και σε τι βαθμό- μπήκαν στην σκηνή σαν κουκλοπαίχτες;

Ε.Φ. Κάναμε πάρα πολλές πρόβες. Πάρα πολλές πρόβες. Πρώτα-πρώτα ακολουθήσαμε θεατρικούς κώδικες. Δηλαδή κάναμε καθιστή πρόβα, τη “διαβαστερή” που λένε. Που μπαίνει ο ένας, που μπαίνει ο άλλος, μόνο προφορικά. Μετά πήρανε τους ντενεκέδες στα χέρια. Έπρεπε να τους κινήσουμε, υπήρχαν προβλήματα από που έμπαινε ο καθένας, δεν μπορούσαμε να μιλάμε όλοι μαζί στο μικρόφωνο, έπρεπε να γίνεται κάποια κίνηση - προβλήματα δηλαδή εντελώς θεατρικά και οικεία στους ηθοποιούς. Επίσης, καθώς εμείς χειριζόμασταν και τη μουσική έπρεπε να πατάει κάποιος το κουμπί την κατάλληλη στιγμή, ο φωτισμός της παράστασης ήταν ένας σταθερός γενικός φωτισμός γιατί δεν αντέχαμε να πληρώνουμε και έναν φωτιστή, κλπ. Κάναμε πρόβες όμως, αρκετές μέρες, τα παιδιά ήταν πολύ ανοικτά σε όλα αυτά. Ήταν λίγο οικογενειακή η “επιχείρηση”. Ούτε ταμεία μπορούσαμε να πληρώνουμε, κάποιος από την οικογένειά μου καθόταν συνήθως στο ταμείο. Ήταν πάρα πολύ δύσκολο το οικονομικό μέρος αυτού του εγχειρήματος.

Ήταν και πολύ χαμηλό το εισιτήριο. Σε σχέση με τα θέατρα που έπαιζαν εκείνη την εποχή, πρέπει να ήταν το ένα τέταρτο του εισιτηρίου τους. Γιαντό σου είπα ότι στο τέλος της χρονιάς οι ηθοποιοί δεν πληρωνόντουσαν με μισθό ηθοποιού. Την πρώτη χρονιά είμασταν όλοι με ένα ίσο ποσοστό μέσα. Την επόμενη χρονιά -επειδή αυτό δεν άφησε τίποτε- μπήκαν με μισθό, που αυτό ήταν ένα ρίσκο από την δική μου μεριά.

Σ.Μ. Υπήρχε όμως μια, ας πούμε εξασφαλισμένη επιτυχία

μετά την πρώτη χρονιά...

Ε.Φ. Ναι, σε καλλιτεχνικό όμως επίπεδο. Μια αποδοχή ευρύτατη, η οποία όμως αν μεταφραζόταν σε χρήματα, το πράγμα άρχιζε να γίνεται πολύ δύσκολο. Νομίζω ήταν και ο βασικός λόγος που σταμάτησα. Με είχε κουράσει πάρα πολύ αυτό. Ακόμα δεν υπήρχαν οι οργανωμένες παραστάσεις με τα σχολεία, όταν μας καλούσαν στην επαρχία ήταν μια περιπέτεια άνευ προηγουμένου. Το σκηνικό δεν ήταν ανέλικτο. Ήταν ένας μπερντές νομίζω δυόμιση μέτρα ύψος και γύρω στα εξήμιση μέτρα πλάτος. Αυτό το φορτώνουμε πάνω από ένα πούλμαν, μικρό ή μεγάλο και μέσα είμασταν πέντε άνθρωποι.

Σ.Μ. *Η Ντενεκεδούπολη είχε γίνει γνωστή πανελλαδικά λοιπόν.*

Ε.Φ. Α, βέβαια. Πανελλαδικά σίγουρα... Και μετά το έδωσα για δύο χρονιές νομίζω, δυο καλοκαίρια που εμείς δεν παίζαμε, το πήρε η Άννα βαγενά με το Θεσσαλικό Θέατρο και το έπαιξαν σε όλο το Θεσσαλικό κάμπο, σε πόλεις και χωριά, απ' όπου έχω πάρα πολύ ωραίες φωτογραφίες και πολύ ωραίες μαρτυρίες της Άννας από αυτή την επαφή. Κι εγώ εκεί διαπίστωσα ότι τα παιδιά δεν μπορείς να τα χωρίσεις σε παιδιά των μικρών χωριών, των πόλεων κλπ. Αντιδρούσαν όλα με τον ίδιο τρόπο. Έχω μια πολύ ωραία εμπειρία από τη Ναύπακτο όπου ο Πολιτιστικός Σύλλογος Ζαχαρίας Παπανωνίου -αν δε με απατά η μνήμη μου- είχε φέρει παιδιά από την ορεινή Ναυπακτία που βλέπαν για πρώτη φορά στη ζωή τους, όχι κουνκλόθεατρο, θέατρο. Είχα μια μικρή αγωνία, αλλά αντέδρασαν ακριβώς με τον ίδιο τρόπο το κοινό. Στην αρχή έβγαινε ο ήλιος που ήταν ας πούμε ο μεσολαβητής ανάμεσα στο κουνκλόθεατρο και στον κόσμο και ξεκινούσε μια συζήτηση με τα παιδιά, με συγκεκριμένες ερωτήσεις που δημιουργούσανε ένα κλίμα...

Σ.Μ. *Από την δική μου εμπειρία πάντως, μου φαίνεται ότι τα παιδιά που έχουν ξήσει πιο κοντά στη φύση και την αγριάδα της, είναι πιο ελεύθερα στις αντιδράσεις τους, πιο αυθόρμητα και εκφράζονται πιο σωματικά απ' ότι τα παιδιά της πόλης. Πιθανόν να νοιώθουν όλα το ίδιο απέναντι στην κούκλα, αλλά ο τρόπος έκφρασης διαφέρει σημαντικά. Πρέπει να βρεις κλειδιά για να ανοιχτούν περισσότερο τα παιδιά της πόλης.*

Ε.Φ. Εμείς βάλαμε τα παιδιά να καθίσουν χωριστά από

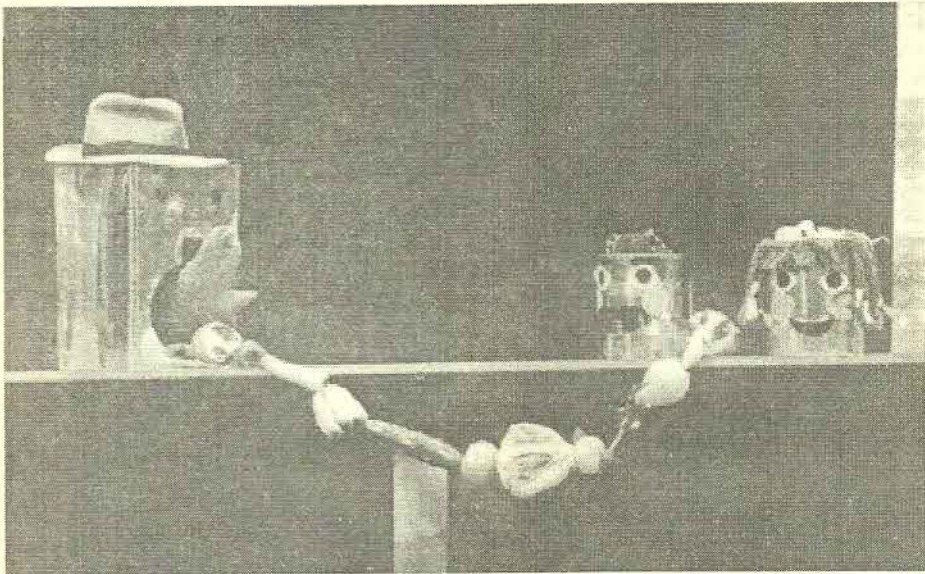
τους γονείς τους. Κάναμε εμείς την ταξιθεσία, η Ρένα κι εγώ βασικά, και αφού ρωτάγαμε τα παιδιά “Σε πειράζει να καθίσεις με τα άλλα παιδιά κι όχι με τη μαμά σου;” - έτσι τοποθετημένη η ερώτηση- απαντούσε αμέσως “Με τα παιδιά”. Καθόντουσαν λοιπόν όλα μαζί κι αυτό γιατί είδαμε ότι στις πρώτες παραστάσεις που δεν το είχαμε κάνει, του ‘λεγε η μαμά του “Μίλα, μίλα” ή “Πες αυτό, πες εκείνο” και δεν είχαμε το αποτέλεσμα που θέλαμε. Το χώρισμα λοιπόν -γονείς πίσω, παιδιά μπροστά- λειτούργησε πολύ καλά. Υπήρχαν σημεία, όπως το τέλος της παράστασης, (στην “Ντενεκεδούπολη” διάλεγαν ανάμεσα σε δύο εκδοχές, σε άλλες παραστάσεις είχαν απόλυτη ελευθερία απιλογής), που το καθόριζαν τα παιδιά και μεις έπρεπε να αυτοσχεδιάσουμε. Ή, στο “Κουρδιστάν”, υπήρχε ένα γράμμα που έγραφαν τα ντενεκεδάκια που είχαν μεταναστεύσει στο Κουρδιστάν και ήθελαν να στείλουν τις εντυπώσεις τους σ’ ένα σοφό που είχε παραμείνει γέρος στην Ντενεκεδούπολη. Αυτό το γράμμα λοιπόν το υπαγόρευαν τα παιδιά και το έγραφε η Μηλίτσα. Όπου εκεί έβλεπες και την διαφορά σο κοινό. Αν ήταν σχολείο της περιφέρειας ή αν ήταν σχολείο του κέντρου.

Κάι άλλο που είχε ενδιαφέρον σε κάθε παράσταση ήταν αυτό που ονόμαζα “Αρχηγό του κοινού”. Υπήρχαν πάντα ένα-δυο παιδιά πιο ζωηρά και πιο αυθόρμητα κι έχω μάλιστα μια ωραία ανάμνηση όπου ένας πιτσιρικός μας είπε “Σταματήστε! Να κάνω τσίσα μου και να ‘ρθω!”. Και βέβαια όλοι γελάσανε και είπαμε “Εντάξει. Θα πούμε ένα τραγούδι μέχρι να γυρίσεις”. Κι είπαμε έτσι a capela ένα τραγούδι και τον περιμέναμε να έρθει.

Σ.Μ. Τώρα που ασχολείστε με κάτι διαφορετικό, πως θυμάστε την Ντενεκεδούπολη, σας επηρεάζει στο σημερινό σας έργο;

Ε.Φ. Όχι, καθόλου. Την σκέφτομαι με πάρα πολύ αγάπη, με συγκίνηση για τον τρόπο με τον οποίο έγινε δεκτό αυτό το “πρανοϊκό” θέαμα. Ο πατέρας μου έλεγε “Μα καλά, θα βγεις με το όνομά σου; Δε φοβάσαι; Τι θα πει ο κόσμος που κουνάς ντενεκεδες;” Αυτό ήταν μια αντίδραση αναμενόμενη. Το κοινό δηλαδή έσπασε ένα συντηρητισμό και δέχτηκαν ένα πράγμα που δεν το είχαν ξαναδεί και που θα μπορούσαν να το “γελάσουν”... Εάν αυτή ήταν η πρώτη αντίδραση, το όλο εγχείρημα θα είχε πέσει στο κενό. Ο τρόπος λοιπόν που το δέχτηκαν, ακόμα και σήμερα μου προκαλεί συγκίνηση. Και δεν είναι μόνο το κοινό. Έχω, ας πούμε, δυο-τρεις εξαιρετικές κριτικές

του Γεωργουσόπουλου. Ή της Μαρίας Παπαδοπούλου που τότε ήταν μεγάλη κριτικός στα ΝΕΑ. Και γενικά, όλοι οι δημοσιογράφοι του καλλιτεχνικού το παρουσίασαν με πολύ θερμό τρόπο. Ήταν η συγκυρία της εποχής, σύμφωνοι. Δηλαδή ήταν το θέμα τέτοιο που άγγιζε. Σήμερα, θα μπορούσα να κρατήσω ίδιους τους ήρωες, αλλά η θεματολογία θα ήταν ασφαλώς διαφορετική. Το πρώτο θέμα της Ντενεκεδούπολης ήτανε μια απάντηση σε μια ερώτηση του γιού μου την ημέρα που “έπεσε” η Χούντα. Μου είπε “Τι έγινε τώρα;” Πως να εξηγούσα σ’ ένα παιδί τεσσάρων χρόνων τι ήταν η δικτατορία και τι ήταν η πτώση της; Μόνο μέσα από ένα παραμύθι. Τελικά αυτό προεκτάθηκε και έγινε το πρώτο έργο της Ντενεκεδούπολης. Σήμερα θα μπορούσα να σου πω ότι δεν είναι πια αυτό, αλλά είναι η καταδυνάστευση του μεγάλου, του ενήλικα προς το παιδί ή προς έναν μικρότερο, είτε σε σχήμα, είτε σε οτιδήποτε άλλο μεταφορικό. Προσπαθώ να διαχωρίσω τον κόπο και τη δυσκολία στα οικονομικά και να κρατήσω μόνο... Όταν κάνεις μια τρέλα και αυτή η τρέλα πιάνει, το χαίρεσαι πάρα πολύ...



Ειδήσεις

Η Γενική Συνέλευση της UNIMA-ΕΛΛΑΣ.

Την Κυριακή 9 Δεκεμβρίου 2001 πραγματοποιήθηκε η Γενική Συνέλευση των μελών της UNIMA-ΕΛΛΑΣ, στο εργαστήριο/θέατρο του Τάκη και της Μίνας Σαρρή, με σκοπό την εκλογή νέου Διοικητικού Συμβουλίου. Η προσέλευση ήταν πολύ περιορισμένη και ακόμη πιο περιορισμένη ήταν η προσφορά σε υλοψήφια μέλη του Δ.Σ. Τα περισσότερα από τα παλιά μέλη του, (Μίνα Σαρρή, Άννα Σαντοριναίου, Τζένη Πεντεφούντη, Κωνσταντίνα Μάρα για προσωπικούς λόγους αποφάσισαν να μην συμμετάσχουν στη νέα σύνθεση, η οποία τελικά διαμορφώθηκε ως εξής:

Πρόεδρος: Στάθης Μαρκόπουλος

Γραμματέας: Ιφργένη Τσίχλα

Ταμίας: Μαιρηβή Γεωργιάδου

Μέλος 1: Μαρία Μηλιώνη

Μέλος 2: Παύλος Καβαδίας

Αναπληρωματικά μέλη: Εύα Γιαννακοπούλου και Ερμιόνη Κοντογούλα.

Εξελεγκτική Επιτροπή: Τάκης Σαρρής, Άννα Σαντοριναίου, Τζένη Πεντεφούντη και Μιρέλα Κατσά.

Στη συνέλευση δήλωσαν παρόν εικοσιένα μέλη και συζητήθηκαν τα παρακάτω θέματα:

* Η απώλεια του χώρου της οδού Μπισκίνη και η προσωρινή εγκατάσταση της UNIMA σε αποθήκη.

* Ενημέρωση/απολογισμός για τις δραστηριότητες της προηγούμενης χρονιάς (σεμινάρια μιμικής, φωτισμού και φωνητικής, Έκθεση Θεατρικής Κούκλας στη Διάβαση).

* Ενημέρωση για το περιοδικό.

* Συζήτηση για την πραγματικότητα της UNIMA, διεθνούς και ελληνικής και η σχέση μεταξύ των δύο.

* Η επαναλειτουργία της σελίδα; της UNIMA στο διαδίκτυο.

* Οικονομικός απολογισμός και οικονομικός έλεγχος.

Με αφορμή το γεγονός της (δυστυχώς συνηθισμένης) μικρής συμμετοχής των μελών στην τακτική συνέλευση, τα παρόντα μέλη προβληματίστηκαν για την πορεία και την εικόνα της UNIMA.

Η Συνέλευση κατέληξε στα παρακάτω:

- Υπάρχει ενδιαφέρον για την διοργάνωση της 2ης Πανελλήνιας Συνάντησης Κουκλοθεάτρου.

- Υπάρχει ενδιαφέρον για την διοργάνωση σεμιναρίων πάνω σε διάφορα θέματα, κατά τον ίδιο τρόπο όπως αυτά της προηγούμενης χρονιάς.

- Θα ήταν χρήσιμο να καταρτιστεί και να τυπωθεί ένας κατάλογος επαγγελματικών θιάσων κουκλοθεάτρου.

- Θα ξαναφτιαχτεί η σελίδα στο internet, στα ελληνικά και αγγλικά.

- Πρέπει να τακτοποιηθεί το ταχύτερο η οικονομική εκκρεμότητα της ελληνικής UNIMA προς την διεθνή.

- Οι συνδρομές καθορίζονται σε:

30 Ευρώ η συνδρομή μέλους

15 Ευρώ η συνδρομή του Νήματος.

Ο τρόπος κατάθεσής τους παραμένει ο ίδιος, η διεύθυνση της UNIMA όμως αλλάζει σε: Παλαμηδίου 41, 10441 Αθήνα, τηλ/φαξ: 0105141252.

Ειδήσεις

Το Κέντρο Κουκλοθεάτρου έκλεισε στον Ζωγράφου, ανοίγει όμως ξανά σε νέο χώρο!

Εδώ και ένα χρόνο το Κέντρο Κουκλοθεάτρου & Καραγκιόζη στον Ζωγράφου δεν υπάρχει. Ο Δήμος Ζωγράφου, στον οποίο ανήκε το κτήριο, αποφάσισε ότι προτιμάει να το παραχωρήσει στο Σώμα Προσκόπων.

Σε πείσμα όλων και με την ελπίδα για νέες δημιουργικές περιπέτειες, η UNIMA θα χρησιμοποιήσει τον χώρο που της παραχωρεί ευγενέστατα η Ιφιγένεια Τσίγλα, Γραμματέας του συλλόγου, και θα λειτουργήσει το Κέντρο Κουκλοθεάτρου & Καραγκιόζη ξανά.

Ο νέος χώρος βρίσκεται στους Αγίους Αναργύρους, στην οδό Βασ. Κωνσταντίνου 28, Μυκονιάτικα. (τ.κ. 13561).

Ακόμα ο χώρος βρίσκεται σε κατάσταση ημι-γιαπιού και θα χρειαστεί αρκετή δουλειά και έξοδα για να φτιαχτεί κατάλληλα. Το Δ.Σ. όμως έκρινε ότι αξίζει τον κόπο και γι' αυτό όσοι έχουν διάθεση να βοηθήσουν (χειρωνακτικά, οικονομικά, ή έστω ηθικά, ως επικοινωνήσουν από Σεπτέμβριο με την Ιφιγένεια, τηλ. 0108312291

2η ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ

Το Διοικητικό Συμβούλιο της UNIMA αποφάσισε να δρομολογήσει την οργάνωση της 2ης Πανελληνίας Συνάντησης Κουκλοθεάτρου μέσα στο 2003.

Δεν έχει ακόμα καθοριστεί ούτε ο ακριβής χρόνος (κατά πάσα πιθανότητα Οκτώβριος 2003), ούτε ο τόπος, ούτε οι όροι συμμετοχής κλπ. Θα υπάρξει οργανωτική επιτροπή που θα ενημερώσει αναλυτικά για όλα αυτά. Αφού θα έχει γίνει μια προεργασία από την επιτροπή, το θέμα θα συζητηθεί στην Γενική Συνέλευση του Νοεμβρίου 2002. Θεωρούμε ότι είναι ένα σημαντικό γεγονός και σας καλούμε όλους να συνεισφέρετε στην επιτυχία του.

Ετεροχρονισμένα νέα

Μας συγχωρείτε για τα ετεροχρονισμένα νέα και τους λάθος χρόνους στα ρήματα πολλών από τις ειδήσεις. Λόγω πίεσης, δεν μπόρεσαν να διορθωθούν σε παρελθόντα χρόνο.

10 ΧΡΟΝΙΑ ΝΗΜΑ

Το Νήμα εφέτος κλείνει δέκα χρόνια κυκλοφορίας. Ξεκίνησε το 1992 σαν ένα φωτοτυπημένο τετρασέλιδο Ενημερωτικό Δελτίο και οίγιά σιγά έγινε περιοδικό. Θέλουμε να πιστεύουμε ότι έχει προσφέρει αρκετά στους Έλληνες κουκλοπαίκτες και στην ανάπτυξη της τέχνης της κούκλας στην Ελλάδα και θα συνεχίσει να το κάνει.

Ειδήσεις

Αλλαγές στο Νήμα

Από καιρό το θέμα συζητιόταν, έπειτα όμως από την απουσία του Νήματος για ένα χρόνο, δεν χωράει πλέον συζήτηση: Το κομμάτι του περιοδικού που αφορούσε ειδήσεις, νέα, επίκαιρες ανακοινώσεις, αγγελίες κλπ, θα διαχωριστεί από το Νήμα και θα αποτελέσει το αντικείμενο ενός ξεχωριστού Δελτίου Ενημέρωσης της UNIMA-ΕΛΛΑΣ.

Το Δελτίο θα τυπώνεται και θα ταχυδρομείται στα μέλη της UNIMA καθώς και στους απλούς συνδρομητές του Νήματος κάθε 2-3 μήνες (στην αρχή μπορεί το διάστημα αυτό να μην είναι σταθερό). Την ευθύνη του Δελτίου θα έχουν η Μαρία Μηλιώνη και η Ιφιγένεια Τσίγλα. Η έκδοση θα έχει την μορφή του φωτοτυπημένου τετρασέλιδου (όπως δηλαδή ξεκίνησε το Νήμα πριν 10 χρόνια). Τα νέα, οι αγγελίες κλπ από τους αναγνώστες (και μη) θα συνεχίσουν να αποστέλονται ταχυδρομικά ή με φαξ ή με e-mail στην ΝΕΑ διεύθυνση της UNIMA-ΕΛΛΑΣ.

Αυτός ο διαχωρισμός αφενός θα φέρνει τα νέα πιο φρέσκα στο κοινό, αφετέρου θα αποφορτίσει το Νήμα από τέτοιου είδους περιεχόμενο, αναβαθμίζοντάς το. Τα άρθρα πλέον που αφορούν συγκεκριμένα γεγονότα (παραστάσεις, φεστιβάλ κλπ) θα είναι σε επίπεδο κριτικής, ρεπορτάζ ή αφιερώματος και όχι απλής καταγραφής.

Ελπίζουμε η νέα αυτή μορφή να γίνει ευπρόσδεκτη από τους αναγνώστες και να σπρώξει την ενημέρωση γύρω από το κουλθοθέατρο ένα ακόμα βηματάκι μπροστά...

Νέο περιοδικό από την διεθνή UNIMA

Κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος του νέου περιοδικού της Διεθνούς UNIMA. Ονομάζεται "La marionnette aujourd'hui" ("Η κούκλα σήμερα") και εκδίδεται από τη Γραμματεία της UNIMA στη Γαλλία. Είναι εξαμηνιαίο, διαθέτει περίπου 100 σελίδες, έγχρωμη εκτύπωση, καλό χαρτί και γενικά προσεγμένη εμφάνιση.

Και κυρίως πολύ καλό περιεχόμενο, επιλογές από το οποίο θα δημοσιευτούν μεταφρασμένες στο Νήμα. Σημαντικές προσωπικότητες δούλεψαν γι' αυτό και το αποτέλεσμα πραγματικά ξεχωρίζει. Μακάρι να συνεχίσει έτσι.

Στα άρθρα του περιλαμβάνει:

J. Baixas, "Τι να διδάξεις;"

H. Orphat, "Η οπτική αφήγηση",

R. Shon, "Σπιτικά μουσεία",

H. Yurkowski, "S.

V. Obratsov",

S. Brendenal,

"Οράματα και

πραγματικότητα".

Επίσης περιλαμβάνει ρεπορτάζ από σημαίνοντα γεγονότα ανα τον κόσμο, ανταποκρίσεις καθώς και νέες βιβλιογραφικές πηγές.



Ειδήσεις

ΔΙΑΒΑΣΗ με κούκλες

Το Κέντρο Κουκλοθεάτρου & Καραγκιόζη UNIMA-ΕΛΛΑΣ, σε συνεργασία με το Πολιτιστικό Στέκι του Ανοικτού Προγράμματος "ΔΙΑΒΑΣΗ", πραγματοποιήθηκε έκθεση θεατρικής κούκλας και σκηνικών, από 21 έως και 30 Νοεμβρίου 2001, στην αίθουσα εκδηλώσεων του Στεκιού (Σταυροπούλου 29, Πλ. Αμερικής). Οι κούκλες που εκτέθηκαν είχαν σχεδιαστεί και κατασκευαστεί για θεατρική χρήση και συνοδεύονταν από σκηνικά, σχέδια, φωτογραφίες και βίντεο από τις παραστάσεις. Τόσο η συνεργασία με την ΔΙΑΒΑΣΗ, όσο και η προσέλευση επισκεπτών στην έκθεση ήταν πολύ ικανοποιητική. Αν και θα μπορούσε να υπάρχει μεγαλύτερη συμμετοχή και ενδιαφέρον από κουκλοπαίκτες, τα εκθέματα έδιναν μια μικρή εικόνα διαφορετικών μορφών κούκλας και τρόπων παράστασης.

Στην έκθεση συμμετείχαν οι:

- Ομάδα "Άθυρμα"
- Της Χείρας τα Καμώματα
- Θέατρο της Κούκλας
- Κουκλοθέατρο Αγιούσαγα!
- Κουκλοθέατρο Παράγκα
- Hocus Pocus
- Αναστασία Ανδρεάδου
- Αρετή Αντωνάτου και Σοφία Κουράζη
- Άννα Σαντοριναίου

Η οργανωτική επιτροπή τους ευχαριστεί για την καλή συνεργασία, όπως επίσης ευχαριστεί και το Πολιτιστικό Στέκι για την φιλοξενία.

ΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΕΝΟΣ ΕΤΟΥΣ ΔΕΝ ΧΑΝΟΝΤΑΙ !

Προς αποφυγή παρεξηγήσεων καθώς το Νήμα δεν κυκλοφόρησε για ένα χρόνο, οι συνδρομητές του περιοδικού ΔΕΝ υποχρεούνται να καταβάλουν συνδρομή για ένα έτος. Η προηγούμενη μεταφέρεται. Τα δε μέλη της UNIMA, θα πληρώσουν τη μισή συνδρομή.

Να θυμίσουμε ότι ο τρόπος πληρωμής είναι ο εξής: Κατάθεση των 15 ή 30 Ευρώ στην Τράπεζα Πίστεως (λογαριασμός: 162-002101-014755) και αποστολή της απόδειξης κατάθεσης μαζί με τα πλήρη στοιχεία του καταθέτη, στην ταχυδρομική διεύθυνση:

UNIMA-ΕΛΛΑΣ
ΠΑΛΑΜΗΔΙΟΥ 41
10441 ΑΘΗΝΑ

ή με φαξ, στα νούμερα:
0105141252 (Σ.Μασιόπουλος)
0105222422 (Μ.Γεωργιάδου)

Η έγκαιρη καταβολή των συνδρομών (ή ακόμα και έκτακτης οικονομικής ενίσχυσης) είναι εξαιρετικά βοηθητική στο έργο του συλλόγου. Ευχαριστούμε για τη συνεργασία.

Ειδήσεις

Βασιλόπιτα υπό το φως των κεριών...

Την Κυριακή 17 Φεβρουαρίου κόπηκε η Βασιλόπιτα της UNIMA, στην προσωρινή στέγη της, δηλαδή την αποθήκη όπου βρίσκονται τα υπάρχοντά μας μετά την έξωση από του Ζωγράφου...

Όσοι δεν ήρθαν έχασαν:

1. Την καλή παρέα υπό το φως των κεριών, μουσικής και γεύσεων.
2. Την πεντανόστιμη πίτα και τους λοιπούς μεζέδες από τα χεράκια της Σοφίας Σαρρή ("Σοφιστικέ γεύσεις").
3. Την ευκαιρία να κερδίσουν -μαζί με το φλουρί- προσκλήσεις για κουκλοπαραστάσεις της σαιζόν.

Ευχαριστούμε θερμά τους θιάσους Γκρι Κουτί, Baruti, Πράσσειν Αλογα και την Ξένια Καλογεροπούλου, που διέθεσαν προσκλήσεις για τις παραστάσεις τους, για να χρησιμοποιηθούν σαν δώρο για όποιον κέρδιζε το φλουρί της βασιλόπιτας της UNIMA.

Μια ταμίας εξομολογείται

Αισθάνομαι την ανάγκη να γράψω δύο λόγια, ως αποχωρούσα ταμίας της UNIMA, ύστερα από 5 χρόνια επιτυχούς θητείας (καθώς λέγανε) και αυτό που θέλω να πω δεν είναι κάποιος αποχαιρετισμός, αλλά ένα καλωσόρισμα στο νέο Δ.Σ. (που όσοι βρέθηκαν στη Γενική Συνέλευση γνωρίζουν κάτω από ποιές συνθήκες βγήκε) και που προσωπικά μου αναπτέρωσε τον λόγο ύπαρξης αυτού του συλλόγου. Κι αν έφυγα από ταμίας, παραμένω μια φανατική Unimiotisa, γιατί μόνο έτσι πιστεύω πως στηρίζεται ένας σύλλογος.

Κι όπως λέει η παροιμία "καλύτερα να σου βγει τ' όνομα παά το χούι", μπορεί σαν παλαιό Δ.Σ να παραδόσαμε ένα ταμείο όχι ευκαταρρόνητο, όμως τα έξοδα που μας περιμένουν είναι πολλά. Γι' αυτό αναρωτηθείτε αν έχετε πληρώσει την συνδρομή σας και κάντε τη δουλειά της νέας ταμίας πιο εύκολη!

(αλήθεια εγώ πλήρωσα;;;)

Άννα Σαντοριναίου



Φιγούρες και Κούκλες

Για τρίτη χρονιά φέτος η αυλαία "Φιγούρες και Κούκλες" συνεχίζει με παραστάσεις Καραγκιόζη και κουκλοθέατρου.

Έτσι παρουσιάζονται:
- Κάθε Σάββατο 5μμ, "Ο Ψαράς και η γυναίκα του"

από το κουκλοθέατρο "Το Γκρι κουτί" της Α. Παρούση και - Κάθε Κυριακή 11πμ και 5μμ: Παραδοσιακές παραστάσεις Καραγκιόζη από τον Τάσο Κώνστα.

Διεύθυνση: Τριπόδων 30,
Πλάκα,
τηλ./φαξ: 0103227507

Ειδήσεις

Αρλεκίνος από την ομάδα Πράσσειν Άλογα

Τον Αρλεκίνο της Ζωρζ Σαρρή ανέβασε φέτος η ομάδα Πράσσειν Άλογα της Εμμανουέλας Καποκάκη. Το έργο παιζόταν στο Θέατρο "Σταθμός", κάθε Κυριακή στις 12:00

, ενώ στις 15:00 παιζόταν στον ίδιο χώρο η περυσινή παραγωγή του θιάσου, "Τα πέντε δάκτυλα και το φεγγάρι". Ο Αρλεκίνος (σκηνοθεσία Ε.Καποκάκη) θα συνεχίσει να παίζεται και του χρόνου σε άλλο χώρο.



Διεθνές Φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου στο Κιλκίς

Από το 1999, ο Δήμος Κιλκίς διοργανώνει Διεθνές Φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου και Μιμικής. Στο τελευταίο φεστιβάλ που έγινε στις 29 Σεπτεμβρίου με 7 Οκτωβρίου 2001, συμμετείχαν θιάσοι από Γιουγκοσλαβία (θιάσος PINOKIO), Παλαιστίνη (Εθνικό Θέατρο Παλαιστίνης), Ισπανία (Jordi Bertran), Ιταλία (TEATROMBRIA), Αγγλία (NOLA RAE), Ελλάδα (HOCUS POCUS, Πράσσειν Άλογα, Θέατρο Σκιών Μ. Χατζάκη).

Προς την UNIMA-ΕΛΛΑΣ,

Στην προσπάθειά μου ν' ανοίξει ένας δρόμος για το κουκλοθέατρο στην πόλη μου, την Ξάνθη, οργάνωσα έκθεση με μαριονέτες που κατασκεύασα η ίδια. Συνολικά ήταν περίπου 50 κούκλες, προορισμένες οι περισσότερες να παιξουν. Τρία έργα είναι έτοιμα για να παιχτούν: "Ο Μικρός Πρίγκιπας", "Ενός κοκκόρου γνώση" και "Η χιονάτη και οι επτά νάνοι".

Η έκθεση έγινε στα πλαίσια των γιορτών της Παλιάς Πόλης, στις 31/8/01 - 10/9/01, στο Σπίτι Πολιτισμού της Φιλοπρόοδης Ένωσης Ξάνθης. Παρακαλώ πολύ, σαν καινούριο μέλος της UNIMA, αν κάποιο μέλος -ή μέλη- με πείρα θέλει να βοηθήσει, ας μου τηλεφωνήσει στα τηλέφωνα: 0541064667 και 0937214903. Η διεύθυνσή μου είναι: Δαργενίδου Φιλιά, Εφέσου 71-73, 67100 Ξάνθη. Σας ευχαριστώ και σας εύχομαι καλή επιτυχία στις δραστηριότητές σας.

Εργαστήρια - Σεμινάρια από την UNIMA-ΕΛΛΑΣ

Είναι κοινή επιθυμία όλων να συνεχιστεί η διοργάνωση εργαστηρίων και σεμιναρίων από την UNIMA.

Καλώς εχόντων των πραγμάτων -αν δηλαδή το Κέντρο Κουκλοθεάτρου είναι σε θέση να τα φιλοξενησει- θα ανακοινωθούν μέσα στο Φθινόπωρο δύο τουλάχιστον εργαστήρια για τον Χειμώνα.

Οι ενδιαφερόμενοι ας ετοιμάζονται κι ας κρατήσουν κάποιο απόγευμα ανοικτό για να τα παρακολουθήσουν.

Ειδήσεις

Ένας μαθητευόμενος Μάγος, μια καλή παράσταση και ένα άσχετο υπουργείο

Το Θέατρο "Επί Κολωνώ" φιλοξενούσε φέτος κάθε Κυριακή την ομάδα "Baruti" ή "Μπαρούτι στην άκρη της Κλωστής", του Φρανσίσκο Μπρίτο και της Βούλας Κούρου. Το έργο "Μυστήριο της Ανατολής" είναι η ιστορία ενός νεαρού που θέλει να γίνει Μάγος σαν τον παππού του. Μετά από μια σειρά από γκάφες και για να μην ανατινάξει το χωριό στον αέρα, ο παππούς τον στέλνει στην έρημο να ασκητέψει για βρει τον εαυτό του ή τη γνώση ή κάτι τέτοιο τέλος πάντων. Μετά από πολλές περιπέτειες ο νεαρός έχει καταφέρει να μάθει κάτι απ' όλα αυτά.

Η παράσταση είναι πολύ καλοδουλεμένη σε κάθε της λεπτομέρεια, από τις κατασκευές και την κίνηση της κούκλας, μέχρι το φωτισμό, τη μουσική, τα τεχνικά ευρήματα που έκαναν πιο ζωντανά τα μαγικά, κλπ.

Ο θίασος λοιπόν αποφάσισε να ζητήσει την περιόφημη "άδεια" από το Υπουργείο Παιδείας για να μπορεί πιο εύκολα να κλείσει παραστάσεις για σχολεία αφού είναι γνωστό πως κάποιοι διευθυντές την απαιτούν. Το Υπουργείο έστειλε αρχικά έναν ηλικιωμένο κύριο να "ελέγξει" την παράσταση, ο οποίος όμως δεν άντεξε τον κλειστό χώρο του θεάτρου κι έφυγε στη μέση του έργου. Την επομένη ήρθε ολόκληρη η τετραμελής επιτροπή του Υπουργείου πράγμα πολύ σπάνιο αφού συνήθως η "άδεια" δίνεται μόνο με κατάθεση βιντεοκασέτας του έργου. Η αίτηση

του θιάσου απορρίφθηκε. Οι λόγοι που πρόβαλαν ήταν: 1. Το έργο δεν αναφέρεται σε Ελληνοκεντρικό θέμα (διαδραματίζεται κάπου στην Ανατολή και οι ήρωες σαφώς δεν είναι Έλληνες!) άρα δεν μπορεί να ενδιαφέρει τα ελληνόπουλα.

2. Ο Φρανσίσκο δεν μιλάει άπταιστα τα ελληνικά (καθότι είναι από τα Κανάρια Νησιά) και του ξεφεύγει καμιά φορά κανένα άρθρο, πράγμα που τουλάχιστον στους συγκεκριμένους ήρωες ταιριάζει απόλυτα.

Μήπως είναι φανερό γιατί όλα τα σχολεία έχουν παράπονα για τα κάκιστα θεάματα που τους στέλνει το Υπουργείο; Μήπως φταίει ότι δίνεται η "άδεια" και στον πιο άσχετο νηπιαγωγό που ταρακουνάει μια κούκλα ενώ απορρίπτονται επαγγελματικές παραστάσεις; Μάλλον θά 'πρεπε να κάνουμε κάτι γι' αυτό.

(Σ.Μαρκόπουλος)



Ειδήσεις

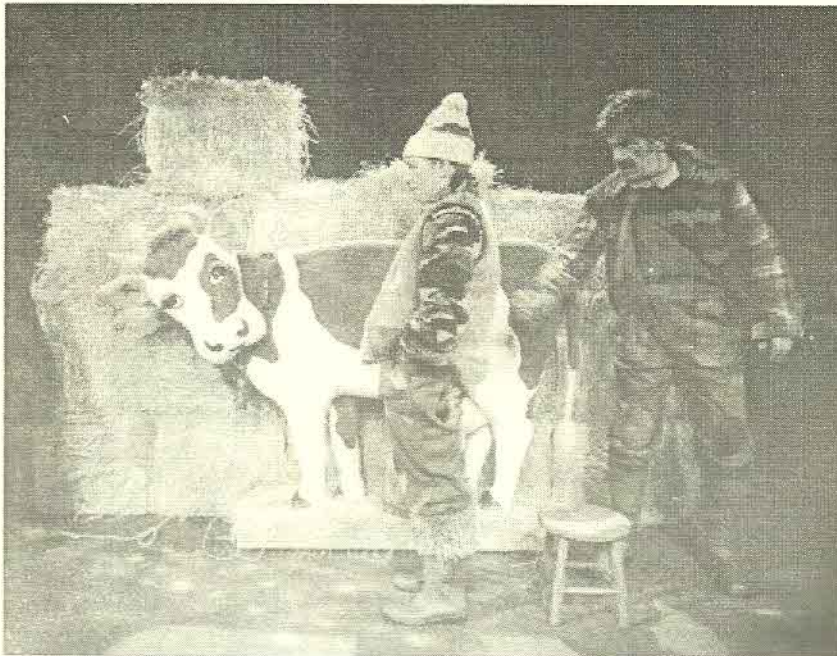
Τα Μάγια Του Χειμώνα

Από το Σάββατο 19/1/02, στο θέατρο Μικρή Πόρτα της Ξένιας Καλογεροπούλου, παρουσιάζεται το έργο του Τσάρλς Γουέι, "Τα μάγια του Χειμώνα", το οποίο απέσπασε το βραβείο καλύτερου θεατρικού έργου για παιδιά από την Βρετανική Εταιρία Θεατρικών Συγγραφέων το 1996.

Το έργο αφηγείται με τρόπο τρυφερό και διασκεδαστικό την ιστορία της μικρής Μαργαρίτας η οποία, με την βοήθεια ενός ξωτικού, ενός κόκκορα, ενός σκύλου και μιας αγελάδας μαθαίνει στους αγρότες Τίμο και τη Μάρθα να χαίρονται τις απλές καθημερινές στιγμές της ζωής τους. Το έργο απευθύνεται σε παιδιά μικρής ηλικίας, αλλά και σε μεγάλους.

Παίζουν οι ηθοποιοί: Θανάσης Δήμου, Νάντια Καβουλάκου, Κώστας Μπερικόπουλος, Ζώγια Σεβαστιανού. Η μετάφραση του έργου έγινε από την Ξένια Καλογεροπούλου, η σκηνοθεσία της παράστασης από τον Θωμά Μοσχόπουλο, τα σκηνικά από τον Αντώνη Δαγκλίλη, η μουσική από τον Νίκο Βίττη, ενώ οι κούκλες (τα ζώα που εμφανίζονται στην παράσταση) σχεδιάστηκαν και κατασκευάστηκαν από την Άννα Σαντοριναίου.

Τα "Μάγια του Χειμώνα" παίζονται κάθε Σάββατο στις 3μ.μ. και κάθε Κυριακή στις 11π.μ. και στις 3μ.μ., στο Θέατρο Μικρή Πόρτα, Μεσογείων 59, 11526 Αθήνα, τηλ. 0107780518, φαξ: 0107713457



Ειδήσεις

Κουκλοθέατρο σε βιβλιοπωλείο

Στα πλαίσια των εκδηλώσεων που οργανώνει κάθε Σάββατο το βιβλιοπωλείο "Ο Ευριπίδης στη Στοά" (Βασ.Κωνσταντίνου 111, Χαλάνδρι, τηλ. 6800644), το εργαστήρι Μαριονέτας "Τα Φτερά του Μύθου", του Σπύρου Παπαχρήστου έστησε μια παράσταση με κούκλες βασισμένη στο βιβλίο του Χρ. Μπουλώτη "Ο Τομ Τριτόμ και η πολιτεία που ήταν χωρισμένη στα δύο". Η παράσταση "έβγαινε" μέσα από μία βαλίτσα. Τις

κούκλες έπαιξαν ο Σπ. Παπαχρήστου και η ηθοποιός Βάσω Νομίδου ενώ την μουσική φρόντιζε η Δήμητρα Κωνσταντινίδου.



Αγάπη Από Εφτά Κούκλες

Ο θεατρικός Οργανισμός Στιγμή παρουσιάζει στο Θέατρο Φούρνος, από τις 15 Μαρτίου έως τις 28 Απριλίου, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, το έργο του Παύλ Γκάλλιο "Αγάπη από Εφτά Κούκλες".

Μια ερωτική ιστορία στη Γαλλία του Μεσοπολέμου. Ένας περιοδεύων θίασος κουκλοθεάτρου, μια

απολυμένη χορεύτρια,

μια πόρνη κι ένας

ακροβάτης. Ή:

Πώς εφτά κούκλες

έμαθαν να αγαπούν.

Η παράσταση είναι

έ ν α

μικτό θέαμα με ηθοποιούς και κούκλες, μουσική και τραγούδι.

μετάφραση: Κώστια Κοντολέων,

διασκευή - σκηνοθεσία: Γιάννης

Αναστασάκης, Σκηνικά -

Κουστούμια: Ιουλία Σταυρίδου,

Μουσική: Αντώνης Λιβιεράτος -

Σωτήρης Δεμπόνος, Κατασκευή και

Διδασκαλία Κούκλας: Τάκης Σαρής,

Φωτισμοί: Λευτέρης Παπαδόπουλος,

Στίχοι τραγουδιών: Μαρία Τσιμά,

Παίζουν οι ηθοποιοί: Δημήτρης

Κανέλλος, Έλενα Κ ο ρ ρ έ ,

Γ ι ώ ρ γ ο ς Ψυχογιός,

Παναγιώτης Δορλής,

Μαργαρίτα

Βαρλάμου.



Ειδήσεις

Βιβλία που δανείζονται γρήγορα ξεχνιούνται !

Δύο πολύ αγαπημένα και πολύτιμα βιβλία, το Histoire des Marionnettes en Europe, του Magnin και το Puppet Circus, του Frazer, έχουν χαθεί από την βιβλιοθήκη του Στάθη Μαρκόπουλου. Κάποιος τα δανείστηκε και ξέχασε να τα επιστρέψει. Επίσης, από την Δανειστική βιβλιοθήκη του Κέντρου Κουκλοθεάτρου της UNIMA, λείπουν 8-10 τίτλοι. Παρακαλούνται όσοι θυμηθούν ότι τα ξέχασαν -ρίξτε μια ματιά στη βιβλιοθήκη σας- να τα επιστρέψουν. Περιμένουν κι άλλοι να τα δανειστούν!

Η προγκίπισσα που τα ήθελε όλα δικά της

Από την Κυριακή 10 Μαρτίου 2002 και κάθε Κυριακή στις 3 μ.μ., στο Θέατρο Επι Κολωνώ (Ναυπλίου 12 & Λένορμαν, τηλ. 0105138067) θα παρουσιάζεται η παράσταση "Η προγκίπισσα που τα ήθελε όλα δικά της", σε κείμενο Εύης Χατζημητάκου και Μαριάννας Κουτάλου, κούκλες Εύας Χειλαδάκη, σκηνικά Βασίλη Θέου, μουσούμια Κώστα Βελινόπουλου, μουσική Σταύρου Παπασταύρου και Νίκου Βελιώτη και φωτισμούς Αντώνη Παναγιωτόπουλου.

Το έργο είναι αφηγηματικό θέατρο με μία ηθοποιό, έναν μουσικό και κούκλες. Απευθύνεται σε παιδιά από 4 χρονών και άνω.

Ερμηνεία και σκηνοθεσία: Εύη Χατζημητάκου, Τσέλο: Νίκος Βελιώτης.

Εργαστήρι Μαιρηβή

Το εργαστήρι Μαιρηβή συνεχίζει τα προγράμματά του πάνω σε:

Τεχνική κίνησης κούκλας, Το κουκλοθέατρο στο Νηπιαγωγείο, Κουκλοθεατρική πράσταση, Θεατρικό παιχνίδι, Τέχνη και τεχνική της αφήγησης, Κατασκευή και κίνηση μαριονέτας, Θέατρο Σκιών, Κατασκευές.

Πληροφορίες: Κεραμεικού & Δεληγιώργη 33, 10437 Αθήνα, τηλ. 0105222181

Παραστάσεις + Σεμινάριο

Το Θέατρο Μαριονέτας του Βασίλη Βασιλάκη θα δώσει τρεις παραστάσεις στο μπαρ Booze, στις 7, 8 και 9 Μαρτίου 2002. η είσοδος είναι ελεύθερη.

Επίσης διοργανώνει τρίμηνο σεμινάριο χειρισμού μαριονέτας, κατασκευής μάσκας και κούκλας και δραματοποίησης κειμένου.

Πληροφορίες στα τηλέφωνα: 0103464841 και 0297023005

Νέα Έκδοση

"Έλληνες Καραγκιοζοπαίκτες - Πίσω από τα φώτα του μερηντέ", εκδόσεις Κοχλίας 2002. Ένα ακόμα βιβλίο για τον Καραγκιοζή και τους ανθρώπους του, από τον Κώστα Τσίπηρα, με ωραίες φωτογραφίες από το αρχείο του συγγραφέα. Στην έκδοση περιλαμβάνεται CD με συνεντεύξεις και αποσπάσματα παραστάσεων Καραγκιοζή.