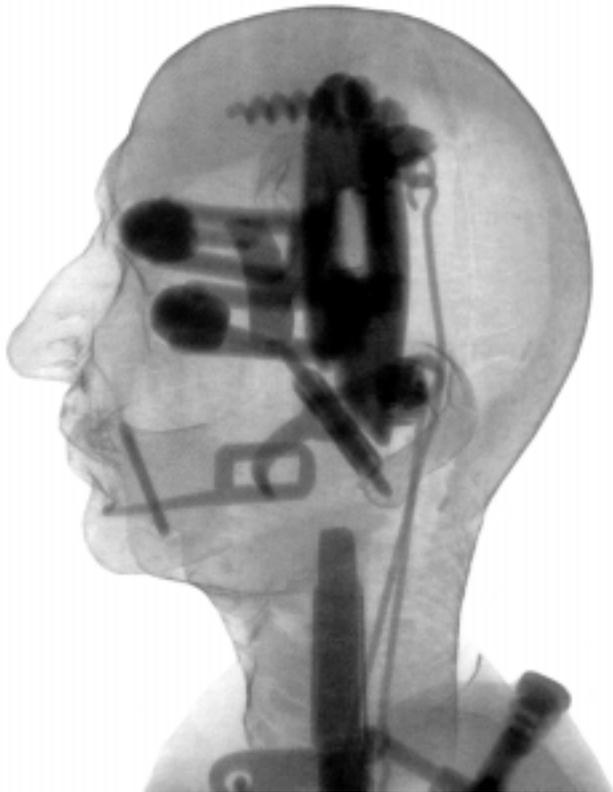


# Ν ή μ α



*περιοδικό για το κουκλοθέατρο*

35

*Μάιος 2004*



Το Νήμα είναι εξαμηνιαίο περιοδικό για το κουκλοθέατρο και τις παραστατικές τέχνες. Εκδίδεται από την UNIMA ΕΛΛΑΣ, (Ελληνικό Κέντρο Κουκλοθέατρου και Καραγκιόζη, έτος ίδρυσης 1990, ελληνικό τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Μαριονέτας (UNIMA).

Υπεύθυνος της έκδοσης:  
Σ. Μαρκόπουλος  
ISSN: 1108:460X

Διεύθυνση αλληλογραφίας:  
UNIMA-ΕΛΛΑΣ  
Παλαμηδίου 41, 10445 Αθήνα  
τηλ./φαξ: 2105141252  
e-mail: unimahellas@yahoo.com  
www.geocities.com/unimahellas

**Κέντρο Κουκλοθέατρου:**  
Βασ. Κωνσταντίνου 28,  
Μυκονιάτικα  
Αγ. Ανάργυροι, τηλ. 2108326357  
Ανοικτά για το κοινό  
κάθε Σάββατο 11πμ-3μμ

**Ετήσιες συνδρομές:**  
Μέλος της UNIMA: 30 Ευρώ  
Συνδρομή Νήματος: 15 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

**Η οπτική αφήγηση**  
(Hadass Ophrat)..... σελ. 4

**Το Γυγα-Κουκλοθέατρο**  
(Staphen Kaplin)..... σελ. 11

**Τι να διδάζουμε;**  
(Joan Baixas)..... σελ. 23

**Πάνω στην ερμηνεία της κούκλας**  
(Ariel Bufano)..... σελ. 29

**Λύκε, λύκε είσαι 'δω;**  
(Αγνή Στρουμπούλη)..... σελ. 35

**Το κουκλοθέατρο στη Σχολική Νέα Τάξη**  
(Στάθης Μαρκόπουλος)..... σελ. 40

**Για την ανάγκη του περιθωρίου**  
(Claude Monestier)..... σελ. 46

**Τα παράδοξα της κούκλας**  
(Annie Jills)..... σελ. 51

**Che Accada !**  
(Rossana Farinatti)..... σελ. 60

**Επικοινωνιακές τεχνικές μέσω κουκλοθέατρου σε μια τάξη κολλεγίου ξένων γλωσσών**  
(ανώνυμο)..... σελ. 68

**Σχέσεις αντικειμένου**  
(Συνέντευξη με τη Sue Buckmaster)..... σελ. 74

---

**Φωτογραφία εξώφλλου:**  
Ακτινογραφία κεφαλιού από αυτόματο του δεκάτου έκτου αιώνα

## Σημείωμα της Έκδοσης

Επιτέλους Νήμα ξανά. Τα οικονομικά του συλλόγου ανέκαμψαν σχετικά και η έκδοση φαίνεται και πάλι εφικτή. Να θυμίσουμε ότι το Νήμα, όπως και όλες οι δραστηριότητες της UNIMA γίνονται αφενός με την εθελοντική εργασία των ανθρώπων που ενδιαφέρονται και διαθέτουν το χρόνο τους για αυτό το σκοπό και αφετέρου με την μόνη οικονομική στήριξη των συνδρομών των μελών του συλλόγου.

Θεωρούμε πολύ σημαντική την ύπαρξη και τη δυναμική παρουσία της UNIMA, ειδικά στην περίοδο που διανύει το κουκλοθέατρο στη χώρα μας. Μια περίοδο έντονης ανάπτυξης η οποία δημιουργεί ένα έδαφος γόνιμο για αναζητήσεις, πειράματα και συνευρέσεις. Στην εποχή μας είναι μάταιο να κλείνεται κανείς στο καβούκι του και να νομίζει ότι τα γνωρίζει όλα.

Ταυτόχρονα η αγορά του κουκλοθέατρου στην Ελλάδα δεν είναι οργανωμένη και αυτό είναι εις βάρος όλων μας. Είναι ανάγκη να βρισκόμαστε και να συζητάμε γιατί μόνο έτσι υπάρχει εσωτερικός έλεγχος της ποιότητας και των χαρακτηριστικών που θέλουμε να έχει η τέχνη μας.



## Η οπτική αφήγηση

Σκηνογραφία για το κουκλοθέατρο

Hadass Ophrat\*

*La Marionnette Aujourd'hui, τεύχος 1, Μάιος 2002*

Στις δεκαετίες του '80 και του '90 είδαμε μια εκτεταμένη χρήση του βάρθρου, του τραπεζιού ή της... σιδερώστρας σαν μια βολική πλατφόρμα για την εμφύχωση κουκλών (συνήθως κινούμενες μέσω βεργών στο πίσω μέρος τους και με τον κουκλοπαίκτη ορατό στο κοινό) καθώς και για το στήσιμο διαφόρων σκηνικών στοιχείων. Μια τέτοια χρήση, αν και εξαιρετικά λειτουργική, τείνει να αγνοεί τον χώρο της σκηνής που καταλαμβάνει.

Αυτή η τεχνική αποτελεί κατά κάποιο τρόπο απομεινάρι της παραδοσιακής σκηνής-παραβάν, μιας σκηνής η οποία σχεδιάστηκε για να χρησιμοποιηθεί σε παζάρια και πλατείες του 17ου αιώνα και μπήκε και στα θέατρα στον 19ο αιώνα. Το αποτέλεσμα ήταν μια σκηνή μέσα στην σκηνή. Εξωτερικά μοιάζει με σπιτάκι ή πυργάκι και εσωτερικά, ειδικά όταν περιλαμβάνει σκηνικά, είναι μια μικρογραφία της μεγάλης σκηνής μέσα στην οποία στήνεται. Αυτό είναι όχι μόνο πλεονασματικό, αλλά επιφέρει και μια διαστρεβλωμένη προοπτική. Αντί για μια σκηνή - "παράθυρο" στα 170cm (κατά μέσο όρο) που είναι και το ύψος του ματιού του όρθιου θεατή στις παραστάσεις δρόμου, οι κούκλες παίζουν σ' ένα ύψος περίπου 260cm και μάλιστα με τους θεατές καθιστούς.

Η τεχνική της οπτικής έκθεσης του κουκλοπαίκτη και της διαδικασίας του χειρισμού στο κοινό, γέννησε ένα νέο είδος μεταμοντέρνας αφήγησης, το οποίο και ανασύνταξε όλο το κουκλοθεατρικό δράμα. Η έμφαση μεταφέρθηκε από το αφηγηματικό δράμα στην "ιστορία- μέσα-στην- ιστορία" (ο Eric Bass στο έργο του *Φθινοπωρινά Πορτραίτα* δημιούργησε ένα διάλογο μεταξύ μιας κούκλας-τσαγκάρη και ενός Άγγελου του Θανάτου ο οποίος δεν βρίσκεται στη σκηνή: το πρόσωπο του κουκλοπαίκτη, το οποίο διακρίνεται αμυδρά πίσω από ένα μαύρο κάλυμμα, μετατρέπεται σε πρωταγωνιστή της ιστορίας. Ο κουκλοπαίκτης είναι ένας παντογνώστης ομιλητής για όλους τους χαρακτήρες. Ξεγελεί την κούκλα, δίνοντάς της ζωή και ταυτόχρονα παίρνοντάς την πίσω

---

\* Ο Hadass Ophrat είναι γλύπτης και σκηνοθέτης, ιδρυτής του Visual School της Ιερουσαλήμ.

σαν Άγγελος του Θανάτου).

Προέκυψε η ανάγκη να εφαρμοστεί η νέα αφηγηματική δυναμική στη σύνδεση μεταξύ των δύο σκηνών, στο θέατρο μέσα στο θέατρο. Ο David Hockney έδειξε να κατανοεί πλήρως την δυναμική της αψίδας του προοπτικού και των κουίντων. Τα έβαψε άσπρα, τονίζοντας έτσι την προοπτική, διαμορφώνοντας μια τεχνητή γωνία όρασης. Γι' αυτόν, το κουστούμι και ο χώρος συνθέτουν ένα ενιαίο δημιουργικό σύνολο. Ωστόσο στην προσέγγιση του Hockney για τον χώρο, η σκηνή εκλαμβάνεται σαν ένα εφφέ -αν και χαριτωμένο και δημιουργικό. Φαίνεται ότι η παρουσία επί σκηνής του δημιουργού καλλιτέχνη, είτε σαν σκηνοθέτης (όπως του Tadeusz Kantor στην “Νεκρή Τάξη”, 1975),



είτε σαν “αυτού που κινεί τα νήματα”<sup>2</sup> (όπως στο έργο του Bass), εμπεριέχει τα απαιτούμενα δραματικά αποθέματα για την αναδιοργάνωση και σχεδιασμό του δραματικού χώρου.

Σημαντική ανάπτυξη όσον αφορά τη σκηνογραφία έχει προέλθει από κλάδους ξένους προς το κουκλοθέατρο: η body art, η performance και ο χορός έχουν κάνει εφικτή την αφαίρεση ή/και την αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής. Συνδέονται με αυτήν και αναφέρονται σε αυτήν όπως σε ένα άψυχο αντικείμενο, ή δημιουργούν ζωντανά γλυπτά (Gilbert and George), αναμειγνύοντας ζωντανά υλικά με βιομηχανικά (Oskar Schlemmer, Joseph Beuys) και σχεδιασμένα (Rebecca Horn, Γιάννης

Κουνέλλης) -όλα αυτά έχουν κάνει δυνατή μια νέα, ιδεολογική ματιά της ανθρώπινης δράσης σε σχέση με τον σκηνικό χώρο. “Ένα έργο τέχνης δεν είναι υπερβατικό, αλλά μάλλον σαν κάθε άλλο είδος ζωής, μια ταυτότητα που περιέχει μια ιδέα”. (Κουνέλλης)

Καθώς αυτή η τάση για αναπαράσταση του ανθρώπινου μοντέλου εντείνεται, ένα ηθικό ερώτημα γεννιέται. Η καλλιτεχνική-επιστημονική

δουλειά του Stelarc, ο οποίος προσάρμοσε ένα τρίτο (τεχνητό) χέρι στο σώμα του και το χειριζόταν μέσω ενός υπολογιστή, θέτει υπό συζήτηση το θέμα της ουσίας του ανθρώπου, της ανθρώπινης δράσης και του χώρου στον οποίο λειτουργεί σε μια εικονική εποχή και στην media-art.



Το σώμα και ο χώρος εκλαμβάνονταν σαν αντικείμενα<sup>3</sup>. Το όραμα του Oskar Schlemmer για την μηχανοποίηση του περφόρμερ και την σταδιακή ανάμειξή του με τον χώρο<sup>4</sup>, αν και παρουσιάστηκε 80 χρόνια πριν, θα μπορούσε σήμερα να πραγματοποιηθεί. Ο σκηνικός χώρος, ήδη από τότε, δεν μπορούσε πια να αντέξει την απλοϊκή αστική περιγραφή του οικιακού εσωτερικού χώρου, του

δωματίου δηλαδή. Η δραματική δράση επίσης χρειαζόταν μια αλλαγή από τον εαυτό στο πράγμα, στην μορφική σχέση μεταξύ του χώρου, του σχήματος, του φωτός, του ήχου και των υλικών. Από την στιγμή που αυτά τα υλικά στερούνται συνείδησης και μνήμης, μπορούν να δημιουργήσουν σχέσεις με καθαρά μορφικά μέσα, όπως συμπληρωματικές, συγκριτικές και αντιθετικές σχέσεις μεταξύ του ατόμου, του αντικειμένου και του χώρου. Το αντικείμενο και το υποκείμενο αλληλοσυμπληρώνονται στις σκηνικές παραγωγές της Laurie Anderson

και του Tadeusz Kantor. Νέες σχέσεις επίσης εγκαθιδρύονται μεταξύ του περφόρμερ και του θεατή στις παραγωγές των Dan Graham και Bruce Neuman.

Αυτός που “κινεί τα νήματα” όχι μόνο χειρίζεται κούκλες, αλλά εμψυχώνει τον χώρο. Ο Ολλανδός καλλιτέχνης Peter Zegfeld ανεβαίνει σκάλες οι οποίες δεν είναι παρά μια προβολή στον τοίχο (Orkater Theater, *Someone on the stairs?*). Όπως ακριβώς το αντικείμενο μπορεί να καθορίσει τις κινήσεις του σώματος του περφόρμερ (βλ. το φιλμ του Τσάρλυ Τσάπλιν *Μοντέρνοι καιροί*), μπορεί επίσης να συμβεί και μια ανατροπή των χωρικών σχέσεων. Σε ένα άλλο έργο, οι κινήσεις του Zegfeld επηρεάζουν τους τοίχους και την θέα από το παράθυρο του δωματίου του. Ένα σκίρτημα του κορμιού αλλάζει την κλίση του ορίζοντα.

Το έργο του Hans Christian Andersen, *Ο μολυβένιος στρατιώτης*, οδήγησε τον σκηνοθέτη Tobias Lehmann και τους σκηνογράφους Ingo Mewes και Thomas Klemm σε μια λαμπρή ανάδειξη του σκηνικού σαν μια επιστημονική αν και κλειστοφοβική εμπειρία. Ο περφόρμερ στέκεται στο κέντρο του κυκλικού χώρου διευθύνοντας και εμψυχώνοντας τις εικόνες μέσω ενός τρισδιάστατου βιβλίου με διπλωμένες φιγούρες που ξεπηδάνε καθώς γυρνάει τις σελίδες. Και στις δύο πλευρές ενός τεντωμένου πανιού, προβάλλονται σκιές και εικόνες βίντεο.

Τέτοιες τεχνικές είναι τρικ που χαρακτηρίζουν κάθε σκηνική διαδικασία. *“Κάθε παιχνίδι είναι περιορισμένο στο χρόνο. Έχει μια αρχή κι ένα τέλος και μπορεί να παιχτεί ζανά και ζανά. Περισσότερο εμφανής κι από τον περιορισμό αυτό στον χρόνο, είναι ο περιορισμός στον χώρο. Οι διαδικασίες λέμε ότι μπορούν να “λάβουν χώρα”, δηλαδή να συμβούν σε κάποιο χώρο, σε μια τοποθεσία.”* (Johan Huizinga<sup>5</sup>). Είναι πράγματι αυτός ο περιορισμός τόσο ευδιάκριτος;

Το χάρτινο ταμπλώ του επιτραπέζιου παιχνιδιού υποδηλώνει μια δυναμική προσανατολισμού. Ο χώρος του είναι καταμερισμένος σε εστιασμένες περιοχές, περιοχές δηλαδή με νόημα, επηρεάζοντας έτσι τις κινήσεις των παικτών και την εξέλιξη του “σεναρίου” του παιχνιδιού (π.χ. παιχνίδια σαν την “Μονόπολη”, το “Φιδάκι” κλπ). Σ’ αυτή την περίπτωση ανήκει και η δραματική δομή που είναι προσδεμένη στην ίδια την αφηγηματική της.

Ωστόσο, υπάρχουν και παιχνίδια που δεν βασίζονται σε κάποιο ταμπλώ. Προσφέρουν μια δομή μορφικών σχέσεων μεταξύ των στοιχείων/κομματιών του παιχνιδιού, αλλά δεν χρησιμοποιούν τον χώρο σαν περιορισμένο πεδίο δράσης (π.χ. τα “Λέγκο”, τα “τουβλάκια”, τα “παζλ” κλπ). Αυτή είναι η ουσία της οπτικής αφήγησης. Προσφέρει στον

σκηνογράφο/ σκηνοθέτη μια μεγάλη ποικιλία δράσης στον σχεδιασμό σχέσεων μέσω αποδόμησης-δόμησης, αφαίρεσης-πρόσθεσης, αντίθεσης (θετικό-αρνητικό, εσωτερικό-εξωτερικό, μικρό-μεγάλο κλπ). Καθώς οι κανόνες του παιχνιδιού δεν είναι προσδεμένες στο ταμπλώ - την “σκηνή”- παρέχουν μια συντακτική ελαστικότητα που δένει το σώμα, το αντικείμενο και τον χώρο.



Σημαντικά παραδείγματα αυτού μπορούν να βρεθούν στα έργα multimedia της Anat Ben David: αυτή η Ισραηλινή καλλιτέχνης της video-art αποδομεί και αναδομεί το δικό της εικονικό σώμα χρησιμοποιώντας μόνιτορ και μεγάλες επιφάνειες προβολής διαφορετικής διαπερατότητας. Η Γαλλική ομάδα ALIS, στην σειρά έργων της “Περιστατικά” (Boite Miroirs, 1986-1989), τοποθετούσε κουτιά - υποτιθέμενα μοντέλα ανθρώπων και αντικειμένων- τα οποία επέτρεπαν ένα διάλογο μεταξύ των μελών του σώματος με φανταστικούς χώρους μέσω τεχνικών ανοίγματος και κλεισίματος, αντανάκλασεων σε καθρέπτες κλπ.

Η οπτική αφήγηση, σε αντίθεση με την δραματική αφήγηση, προσφέρει ένα νέο συντακτικό: αντί για περιστασιακό, το συντακτικό της είναι συνδετικό. Αντί για γραμμικό, είναι πολυ-επίπεδο, συγχρονικό και ενοποιητικό. Τα έργα της Pat Olesko και της Ia Ribot, γίνονται αποδεκτά από τα φεστιβάλ κουκλοθεάτρου εξαιτίας των σχέσεων που περιέχουν μεταξύ σώματος, κουστουμιού και αντικειμένου. Οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στο άτομο (ηθοποιό), το κουστούμι, το σώμα-γλυπτό και την κούκλα διαταράσσονται κάθε φορά που επαναπροσδιορίζουμε τα δικά μας όρια.

### ΕΓΩ = ΑΥΤΟ

Αυτή η εξίσωση δηλώνει μια αμφίδρομη σχέση (εξανθρωπισμό του αντικειμένου και αντικειμενοποίηση του ατόμου). Η Βρετανή καλλιτέχνης Mona Hatoum επεξεργάζεται την διαλεκτική της ματιάς, το σώμα και τον χώρο. Εξετάζει την φυσική παρουσία στον διάλογο με τον θεατή ο οποίος περνά μπροστά από το έργο. Για παράδειγμα: στο έργο “*Τράβα*” (*Pull*, 1995) ο θεατής προσκαλείται να τραβήξει μια πλεξούδα μαλλιά που κρέμεται κάτω από το μόνιτορ. Το πρόσωπο της καλλιτέχνης, αναποδογυρισμένο μέσα στο μόνιτορ, εκφράζει τον πόνο που προκαλείται από το τράβηγμα της πλεξούδας. Ο θεατής δεν γνωρίζει ότι αυτός/ αυτή αντιμετωπίζει μια κατάσταση σε πραγματικό χρόνο. Σε ένα άλλο έργο, τα “*Ξένα Σώματα*” (*Corps etranger*, 1994), εξετάζει την απο-προσωποποίηση του γυναικείου σώματος. Ένας μαγνητοσκοπημένος βολβός ματιού προβάλλεται στο πάτωμα ενός κυκλικού χώρου, σε κοντινό πλάνο (3X3 τετ. μέτρα), υποβάλλοντας μια προοπτική και μια αίσθηση οξυδέρκειας. Από την άλλη μεριά, αποσπώντας το μέλος του σώματος από το σώμα, χάνεται το φύλο και η κυριότητα. Το υποκείμενο γίνεται αντικείμενο. Το σώμα-θύμα δεν μπορεί πια να ανήκει. Ούτε στο ίδιο, ούτε σε άλλους. Αποξενώνεται από τον εαυτό του.

Αν λοιπόν διευρύνουμε τον ορισμό του αντικειμένου στις διαστάσεις του σκηνηκού χώρου, δημιουργούμε ένα ολόκληρο σκηνηκό σύμπλεγμα, εκπληκτικό όσον αφορά τις λειτουργίες του, το οποίο κινείται μπρος και πίσω στον χρόνο. Έναν χώρο που αναπνέει και αλλάζει το “πλαστικό βάθος”.

Όχι απαραίτητα τοίχοι, κουίντες και προσκήνια. Όχι γραμμές οροθεσίας. Το σενάριο του οπτικού θεάτρου γενικά και του κουκλοθεάτρου ειδικότερα, βασίζεται σε (συν-)δεσμούς, συνδέσεις, μεταφορές και σύμβολα χτισμένα στρώμα-στρώμα όπως ο σκελετός ενός ψηλού κτιρίου. Η σκηνή σαν σκέψη.

Άρα μπορούμε να αντιληφθούμε τον χώρο της σκηνής σαν μια μεταφορά του νου, σαν ένα συνδυασμό του τρόπου με τον οποίο σκέφτεται ο καλλιτέχνης και του περιεχομένου της σκέψης του. Το έργο του Gyula Molnar “*Unpronouncable Okwzva*” είναι τοποθετημένο σε ένα τέτοιο περιβάλλον. Βιβλία, χάρτες, σημειωματάρια εγκατεστημένα μέσα σ’ ένα κύκλο. Μέσα από αυτά τα αντικείμενα, η παράσταση εξυφίνεται και το κείμενο γίνεται αντιληπτό, ωστόσο ο Molnar κινείται μέσα εκεί χωρίς καμία απαγγελία, σκηνοθεσία ή άλλο ορατό κώδικα. Ο χώρος φαίνεται να έχει προσανατολισμό, αλλά δεν μετατρέπεται ούτε σε τοποθεσία, ούτε σε μέρος! Αποτελεί μια αναπαράσταση μιας “πρόσκλησης να εισβάλουμε σε ένα εγκέφαλο” και στους “λαβύρινθους της σκέψης του”<sup>6</sup>.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

### Σημειώσεις

1. Διάλεξη στο Διεθνές Σεμινάριο Κουκλοθεάτρου στην Evora της Πορτογαλίας (Ιούνιος 2001)
2. Νευροσπάστες - η ονομασία των κουκλοπαικτών στην αρχαία Ελλάδα, επίσης χρησιμοποιούνταν αναφορικά με την εξουσιαστική σχέση χειριστή-χειριζόμενου σε κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο.
3. Claes Oldenburg: “ο τόπος -αυτό το μεγάλο αντικείμενο- στον οποίο υπάρχει το κομμάτι, είναι μέρος του αποτελέσματος και συνήθως ο πρώτος και πιο σημαντικός παράγοντας που καθορίζει τα γεγονότα.
4. “Η τέχνη της σκηνής συνδέεται με τον χώρο. Οτιδήποτε συμβαίνει πάνω στη σκηνή σχετίζεται με αυτόν τον χώρο. Μια δισδιάστατη ή τρισδιάστατη φόρμα είναι στοιχείο χώρου, το χρώμα και το φως είναι στοιχεία φόρμας. Το φως είναι εξαιρετικά σημαντικό. Είμαστε πρώτα και κύρια οπτικά όντα και συνεπώς μια κυρίως οπτική εμπειρία μπορεί να μας ικανοποιήσει... Ο άνθρωπος συνεχίζει να είναι ένα απαραίτητο στοιχείο στο θέατρό μας καθώς δεν είμαστε επαρκώς εξοπλισμένοι ώστε να παράγουμε τις απαιτούμενες κινήσεις μηχανικά με τηλεχειριστήριο (!) (από διάλεξη του Oskar Schlemmer)
5. Johan Huizinga, *Homo Ludens*
6. Φράση από το πρόγραμμα του Φεστιβάλ της UNIMA 2000, στο Μαγδεμβούργο της Γερμανίας.

# Το Γιγα-κουκλοθέατρο

Οι φωνές των θεών ηχούν

μέρος 1ο

Stephen Kaplin

Puppetry International, Φθινόπωρο 2000

Η κούκλα είναι μια μηχανική συσκευή που, αντίθετα με τους ηθοποιούς με σάρκα και οστά, των οποίων τα μεγέθη είναι σχετικά σταθερά, μπορεί να σχεδιαστεί και να κατασκευαστεί σε κάθε διάσταση, να γεμίσει κάθε χώρο παράστασης, μεγάλο ή μικρό. Αν και οι περισσότερες λαϊκές κουκλοθεατρικές παραδόσεις στον κόσμο, για πρακτικούς λόγους έτειναν πάντα να χρησιμοποιούν κούκλες που αποτελούσαν σμίκρυνση του ανθρώπινου σώματος, υπάρχουν επίσης αρχαίες παραδόσεις γιγάντιων φιγούρων που έχουν διαποτίσει την κουλτούρα πολλών λαών της Γης. Και κάποιες από αυτές τις αξιόβαστες παραδόσεις παραμένουν ζωντανές σήμερα, έχοντας ήδη μπολιάσει νέες σύγχρονες -και στιγμιαία τρομακτικές- συγγενικές μορφές τέχνης.

Η βασική λειτουργία της κούκλας σαν εικονικό αντικείμενο που εμφανίζεται μπροστά σε κοινό, σε κάποια απόσταση από το φυσικό κέντρο βάρους του σώματος του περφόρμερ, παραμένει το ίδιο, είτε το



αντικείμενο αυτό είναι μια γιγαντόκουκλα σ' ένα λόφο με γρασίδι, σε μια πλατεία ή στάδιο, είτε ένα μικρό ξαδερφάκι αυτής, μια δακτυλόκουκλα παιγμένη σ' ένα μικρό κουτί, παραβάν ή άλλη σκηνή. Αν και μια αλλαγή στην κλίμακα δεν επηρεάζει την λειτουργία της κούκλας σαν εικονικό αντικείμενο, προφανώς επηρεάζει τη σχέση περφόμερ- κούκλας- θεατών. Κάθε κούκλα ύψους πάνω από τρία μέτρα το πιο πιθανό είναι ότι απαιτεί πολλούς χειριστές για να παιχτεί αποτελεσματικά, όχι μόνο για να μοιραστεί το βάρος, αλλά γιατί η ακτίνα της κίνησης κάθε μέλους μεγαλώνει πολύ όταν αυτό το μέλος διαθέτει τον δικό του χειριστή. Όσο μεγαλώνει το μέγεθος της κούκλας, τόσο μεγαλώνει και ο αριθμός (άρα και ο όγκος) των χειριστών που χρειάζεται να βρίσκονται κάτω ή πίσω της, έτσι ώστε η μαζική παρουσία τους αρχίζει να γίνεται βάρος -ή τουλάχιστον να μεταβάλλει- στην εικονική σκηνική λειτουργία της γιγαντόκουκλας. Μεγεθύνοντας την κούκλα τόσο που να μην χωράει να παιχτεί στα στενά όρια ενός θεάτρου, αλλά έξω, σε μια πλατεία, αρένα ή ανοικτό χώρο, το πλήθος των χειριστών τείνει να ενοποιηθεί με το κοινό. Τιτάνιες φιγούρες τέτοιων μεγεθών μπορούν να ειπωθούν μόνο προεξέχοντας πάνω από μια θάλασσα ανθρώπινων κορμιών. Ζωντανεύουν μόνο όταν αντλούν δύναμη από την παραγόμενη Μπραουνιανή\* κίνηση μιας στρατιάς ανθρώπων, όταν η βοή του όχλου προσφέρει μια πολύγλωσση φωνή. Όταν χιλιάδες ή ακόμα και εκατομμύρια συμμετέχουν άμεσα στην παράσταση, γενόμενοι μάρτυρες του γεγονότος-εμπειρίας από πρώτο χέρι, ή παρακολουθώντας το από μακριά μέσω τηλεόρασης, τότε η κούκλα γίνεται κάτι παραπάνω από μια θεατρική συσκευή, γίνεται η ενσάρκωση ενός μεγαλύτερου κοινωνικού κατασκευάσματος, ένα προσωρινά κατοικημένο πολιτικό σχήμα.

Αυτό είναι το παραστατικό περιεχόμενο της “κούκλας-γίγαντα” - ένα θεατρικό γεγονός που χρησιμοποιεί παραστατικά αντικείμενα υπερθετικού μεγέθους μπροστά σε τεράστια πλήθη, σε μια κλίμακα αρκετά μαζική ώστε να υπερκεράσει τα παραδοσιακά θεατρικά όρια και να αναταράξει τις συνηθισμένες κοινωνικές ρουτίνες. Αυτός ο ορισμός βοηθάει στην διαφοροποίηση του Μέγα-κουκλοθέατρου από τις θεατρικές παραστάσεις που απλά ενσωματώνουν μεγάλες κούκλες, στο ότι αναφέρεται όχι μόνο στην κλίμακα των παραστατικών αντικειμένων, αλλά και στο μέγεθος και την σχέση του κοινού με την παράσταση. Το Μέγα-κουκλοθέατρο μοιράζεται αυτά τα χαρακτηριστικά με άλλες θρησκευτικές ή πολιτικές/ κοινωνικές τελετές και θεάματα. Και πραγματικά, στα περισσότερα σωζόμενα παραδείγματα Μεγα-κουκλοθέατρου σ' όλο τον κόσμο υπάρχει μια άμεση σύνδεση είτε με την θρησκευτική τελετουργία και λιτανευτική δραστηριότητα, είτε με τους πολιτικούς και κοσμικούς απογόνους αυτών. Σύγχρονα παραδείγματα θρησκευτικού Μεγα-κουκλοθέατρου συναντιούνται σ' όλη

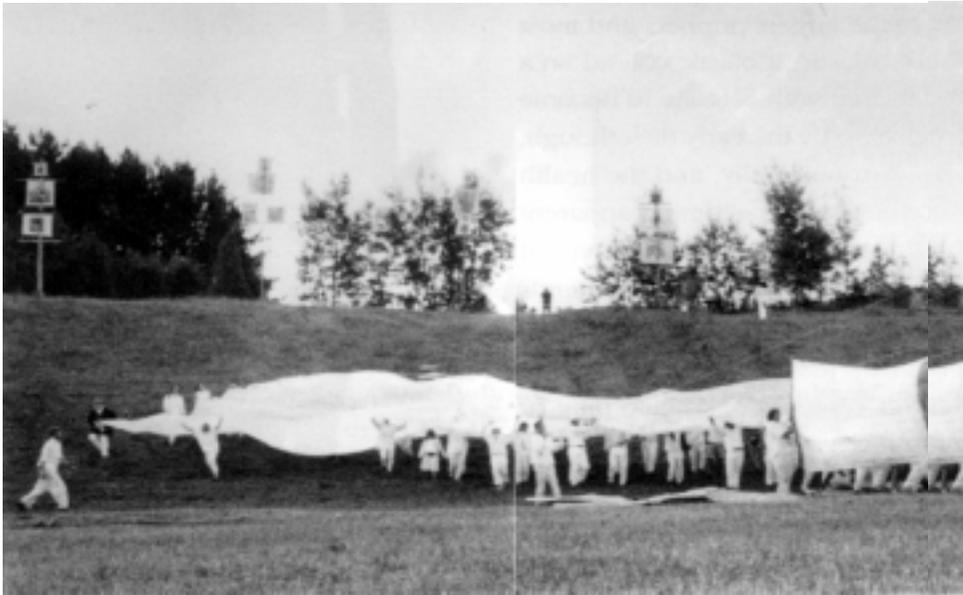
την Αφρική, στην Ασία (το ινδικό Ramlila και το ιαπωνικό Karakuri Ningyo, στις καρναβαλικές γιορτές όλης της Ευρώπης και Αμερικής και επίσης σε πολλά τοπικά έθιμα όπως τα: Gigantes και Tarasca (Ισπανία), Giglios (Ιταλία), Geyantes (Γαλλία και Βέλγιο), Zozobras και Ιούδας (Νοτιοδυτικές ΗΠΑ και Μεξικό). Στα παραδείγματα σύγχρονων κοσμικών θεαμάτων όπου χρησιμοποιείται ενίοτε Μεγακουκλοθέατρο περιλαμβάνονται: πολιτικά συλλαλητήρια, παρελάσεις



Πρωτομαγιάς, πολιτικές προπαγανδιστικές παραστάσεις δρόμου, αθλητικά γεγονότα όπως οι τελετές έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων, κάθε είδους παρελάσεις, ετήσια καλλιτεχνικά γεγονότα/ παραστάσεις όπως το Burning Man, το Domestic Resurrection Circus του Bread and Puppet Theatre, το May Day Pageant του Heart of the Beast κ.α.

Στα τέλη του 20ου αιώνα, στις ΗΠΑ, συνέβη μια αναγέννηση της χρήσης παραστατικών αντικειμένων. Εν μέρει αυτό οφείλεται στην εμφάνιση νέων ελαφρών υλικών που έκανε εφικτή την κατασκευή και τον χειρισμό τόσο μεγάλων φιγούρων, αλλά -πρώτα και κύρια- αυτή η αναγέννηση μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα ακούσιο προϊόν του θριάμβου του

παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού και της συνακόλουθης ανόδου γιγαντιαίων μήντια και τεραστίων εταιριών διασκέδασης οι οποίες οργανίζουν και καλλιεργούν κάθε είδους μαζικό θέαμα. Πράγματι, γιγάντιοι συνεταιρισμοί (όπως του Disney και του Macy) έχουν κυριαρχήσει εξολοκλήρου το έργο της παραγωγής και προσυπογραφής μαζικών θεαμάτων έναντι των θρησκευτικών οργανισμών, των βασιλικών αυλών, των επαγγελματικών σωματείων και των μαζικών πολιτικών κομμάτων. Φυσικά δεν είναι όλοι ευχαριστημένοι με αυτή την πολιτισμική εξέλιξη και, σαν αποτέλεσμα, στις ΗΠΑ σήμερα, το mega-κουκλοθέατρο διακρίνεται για μια ιδιάζουσα διακλάδωση. Από την μια μεριά βρίσκονται τα πολυτελή, σπάταλα και εταιρικά χορηγούμενα θεάματα με προϋπολογισμούς πολλών εκατομμυρίων δολαρίων, εκτεταμένη κάλυψη από τα Μ.Μ.Ε. και τα οποία απολαμβάνουν την επίσημη επιδοκμασία και τακτική υποστήριξη από τις αρχές σε κάθε επίπεδο. Η άλλη όχθη του Μεγα-κουκλοθέατρου -σε απόλυτη αντίθεση- αποτελείται από τοπικές παραγωγές ταπεινού προϋπολογισμού, οι οποίες επαφύονται κυρίως στην εθελοντική προσφορά και εργασία και αφοσίωση της κοινότητας και που καταφέρνουν πολύ περιορισμένη επίσημη υποστήριξη και κάλυψη από τα Μ.Μ.Ε. και συνήθως διαπνέονται από ελευθεριακές, οικολογικές ή κοινωνικά προοδευτικές αντιλήψεις. Χρησιμοποιούν τις συσκευές του μαζικού θεάματος και την τελετουργία για να δημιουργήσουν μια αίσθηση κοινωνικής συνοχής και όχι να πουλήσουν κάποιο προϊόν ή να προωθήσουν κάποια φίρμα.



Ένα πρόσφατο γεγονός που περιγράφει τέλεια την πιο προχωρημένη εκδοχή hi-tech, εταιρικά χορηγούμενου θεάματος είναι το Times Square 2000 Pageant (στο εξής TS2000) στο οποίο πήραν μέρος κούκλες σχεδιασμένες και σκηνοθετημένες από τον Michael Curry. Το ετήσιο Domestic Resurrection Circus (στο εξής DRC) του Bread & Puppet Theatre, στο Glover του Vermont, περιγράφει τέλεια την αντιπέρα όχθη του Μεγα-κουκλοθέατρου, σε όλο του το αντί-εταιρικό μεγαλείο.

Παρόλο που το TS2000 και το DRC είναι διαμετρικά αντίθετα σε όρους πολιτικού προσανατολισμού και εναγκαλισμού των προηγμένων τεχνολογιών, έχουν πολλές ομοιότητες σε αρκετά σημεία της πρακτικής διαδικασίας της παραγωγής. Στο υπόλοιπο μέρος αυτού του άρθρου θα συγκρίνουμε τα μέσα με τα οποία αυτά τα δύο παραδείγματα Μεγα-κουκλοθέατρου παράγονται δίνοντας έμφαση στις τεχνολογίες που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή των κούκλών, την διοργάνωση του ίδιου του γεγονότος και την παράσταση και διασπορά των εικόνων της παραγωγής. Θα αναφερθούμε πρώτα στο θέαμα του Bread & Puppet μιας και βρίσκεται πιο κοντά στους ιστορικούς προγόνους του Μεγα-κουκλοθέατρου, στις θρησκευτικές τελετές και στο πολιτικό αγκικ-προπ θέαμα.

Πολλά έχουν γραφτεί για το DRC. Ήταν, μέχρι το δυστυχές σταμάτημά του το καλοκαίρι του 1998, το μακροβιότερο ετήσιο κουκλοθεατρικό γεγονός των ΗΠΑ. Παρουσιάζόμενο στους λόφους, τις κοιλάδες και τα



δάση της φάρμας του Peter και της Elka Schumann, ψηλά στο North-east Kingdom του Vermont, το DRC συσπείρωνε κάθε χρόνο μια κοινότητα από αφοσιωμένους καλλιτέχνες και εθελοντές για να παράγουν ένα Σαββατοκύριακο μαζικού κουκλοθεατρικού θεάματος για θεατές που αριθμούσαν δεκάδες χιλιάδες. Ο Peter Schumann, ο ιδρυτής και καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου, ήταν υπεύθυνος για το μεγαλύτερο μέρος του συνολικού σχεδιασμού και υλοποίησης του γεγονότος, ενώ η Elka επέβλεπε τα καθήκοντα διαχείρισης και καθημερινής οργάνωσης μιας κολεκτίβας σε άρτια λειτουργία. Δίπλα τους, ένας πυρήνας 8-12 αφοσιωμένων μελών της ομάδας, είχαν τη φροντίδα των μυριάδων δουλειών που σχετίζονταν με την παραγωγή του τεράστιου γεγονότος. Συντόνιζαν ένα πλήρωμα 30-40 εθελοντών οι οποίοι συμμετείχαν για έναν ή δύο μήνες σε κάθε όψη της παραγωγής και της παράστασης. Πολλές εκατοντάδες τοπικοί εθελοντές με διαθεσιμότητα ποικίλου χρόνου, επίσης συμμετείχαν σαν κουκλοπαίκτες στις μεγαλύτερες παραγωγές, αυτές της Πομπής και του Τσίρκου, και παρείχαν τις απαραίτητες υπηρεσίες υποστήριξης τις μέρες του γεγονότος.

Ο κύριος χώρος της παράστασης αποτελούνταν από δώδεκα περίπου στρέμματα χωραφιού βρώμης που εκτείνονταν με μια ελαφριά κλίση νότια, προς ένα παλιό νταμάρι χαλκιού το οποίο -χορταριασμένο πιασχημάτιζε ένα μεγάλο αμφιθέατρο σε σχήμα J, κάτι αντίστοιχο με τις κερκίδες πολλών γηπέδων ποδοσφαίρου.

Ο Schumann, στα γραφτά του για το DRC, τονίζει την σύνδεση μεταξύ του τελετουργικού θεάματος και του φυσικού περιβάλλοντος:

*Το πιο φανερό πειστήριο της ζωής μας είναι ότι είμαστε περικυκλωμένοι από ουρανό, στο έλεος των καιρικών φαινομένων. Οι πέτρες μιλάνε, οι λόφοι γελάνε, τα σκουλίκια τραγουδούν. Η απέραντη ομορφιά του σύμπαντος μας τρελαίνει. Το κουκλοθέατρο είναι μια απλοποιητική συσκευή επινοημένη για να κάνει αυτά τα απίστευτα πλούτη προσπελάσιμα. Η -διαφορετικά- είναι μια τεχνική μορφοποίησης που μας δίνει τη δυνατότητα να απαντήσουμε στη δημιουργία του κόσμου<sup>2</sup>.*

Ο Schumann βοήθησε να γίνει σαφής αυτή η σύνδεση με την επιλογή των μεσαιωνικών ειδών θεάτρου (Θεία Πάθη, αλληγορίες, τσίρκο και λαϊκό θέατρο) σαν μοντέλο για το DRC. Ακόμα και στα πρώτα του βήματα, στην Νέα Υόρκη, όταν ο θιάσος ήταν αναμειγμένος με τη διαμαρτυρία για τον πόλεμο στο Βιετνάμ, το Bread & Puppet χρησιμοποιούσε συχνά διασκευές από μεσαιωνικές παραστάσεις των Παθών, για να αντικατοπτρίσει σύγχρονες πολιτικές και κοινωνικές

συγκρούσεις -οι στρατιές του Ηρώδη ήταν οπλισμένες με βόμβες ναπάλμ και κακόφωνες μηχανές με τις οποίες σφαγιάζανε αθώους. Αφού εγκατέλειψε την πόλη και οδήγησε την ομάδα βόρεια, στους λόφους του Βερμόντ, ο Schumann στράφηκε ξανά και ξανά σ' αυτό τον αρχετυπικό αγώνα μεταξύ του καλού και του κακού, των φωτεινών και των σκοτεινών δυνάμεων του σύμπαντος, και τον χρησιμοποίησε σαν

τον θεματικό πυρήνα των κλιμακωτών παραστάσεων του DRC -της ακολουθίας. Κάθε χρόνο τα επιμέρους άλλαζαν, ενώ η συνολική δομή της πομπής παρέμενε σταθερή. Ξεκινούσε με το κομμάτι της “Δημιουργίας”, έναν ύμνο στις δημιουργικές δυνάμεις του ζωντανού σύμπαντος, και ένα “γενικό ευχαριστήριο σόου”, όπου η φυσική παγκόσμια τάξη αναπαριστάται σαν μια αρμονική ανθρώπινη κοινότητα που -



συντροφεύόμενη από τους κατοίκους του ζωικού και του πνευματικού βασιλείου- ζει κάτω από το παρατηρητικό βλέμμα ενός ανθοστόλιστου “Θεϊκού προσώπου”. Στην επόμενη φάση της ακολουθίας, η ειδυλλιακή κοινότητα δέχεται επίθεση από σκοτεινές καθοδηγούμενες μηχανοκίνητες ορδές. Οι δυνάμεις του εκσυγχρονισμού μπορεί να αναπαριστώνται σαν ηλίθιοι “πλασιέ-κλόουν”, απρόσωποι γραφειοκράτες ντυμένοι με κουστούμια και άσπρες μάσκες, ή να σηματοδοτούνται σαν “Το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο”, ή “Το γκρουπ των Επτά” κλπ. Όπως κι αν αναπαριστώνται, η άφιξη τους συνοδεύεται από μια τερατόμορφη γιγάντια κούκλα, έναν “Ιούδα” ή Χρυσό Μοσχάρι, ένα δράκο ή ένα αεροπλάνο με μορφή δαίμονα, ένα άδειο κουστούμι επιχειρηματία 6 μέτρα ψηλό ή κάποια άλλη εικόνα. Αυτή η γιγάντια

φιγούρα και οι υποτακτικοί της έφερναν μαζί τους θορυβώδεις και διασπαστικές τεχνολογίες τις οποίες χρησιμοποιούσαν για να ξεριζώσουν το πρόσωπο του Θεού και να καταλύσουν την φυσική τάξη. Στο αποκορύφωμα του επακόλουθου χάους και σφαγής, η γιγάντια μορφή της “Μητέρας Γης” ή μιας εξίσου τεράστιας φιγούρας επονομαζόμενης “Ηρεμη Εξέγερση” έκανε την εμφάνισή της στο βάθος της πεδιάδας και σιγά-σιγά πλησίαζε μέχρι το κέντρο του χώρου της παράστασης, ακριβώς την ώρα που χανόταν το φώς της ημέρας. Στο ένα από τα τεράστια χέρια της κρατούσε ένα δαυλό με τον οποίο -αφού αγκάλιαζε με το άλλο χέρι όλους τους περφόρμερ- έβαζε φωτιά στη φιγούρα του κακού, δημιουργώντας μια θεόρατη ξαφνική καταστροφική φωτιά που έδωχνε τις σκιές της νύχτας καθώς οι παίκτες και οι κούκλες απομακρύνονταν από τον χώρο.

Σύμφωνα με την αντι-τεχνολογική θεματολογία των παραστάσεων, οι τεχνικές όψεις τόσο της κατασκευής των κουκλών όσο και της συνολικής παραγωγής, ήταν πάντα απλές -όχι πολύ διαφορετικές από αυτές των παραδοσιακών γιγάντιων κουκλών της Ευρώπης, Αφρικής και Ασίας. Τα πρώτα χρόνια, τα μεγαλύτερα κεφάλια και οι πιο σημαντικές μάσκες κατασκευάζονταν από σελάστικ, ένα πλαστικό κολλοειδές με ισχυρή υφασμάτινη βάση το οποίο ενεργοποιείται με ασετόν και μετατρέπεται σε ένα εξαιρετικά ελαφρύ και ανθεκτικό περιβλημά. Όμως, στις αρχές της δεκαετίας του '80, το σελάστικ ακρίβυνε τρομακτικά και επίσης οι επιπτώσεις στην υγεία της ομάδας, από την χρήση τόνων ασετόν, είχαν αρχίσει να γίνονται εμφανείς. Έτσι εγκαταλείφθηκε κι αντικαταστάθηκε από τις παλιές τεχνικές του παπιέ-μασέ και του χαρτώματος για τα κεφάλια, τα χέρια και τις μάσκες. Όπου ήταν δυνατόν, χρησιμοποιούνταν φυσικά υλικά, για όλα τα άλλα μέλη των κουκλών. Κοντάρια και βέργες από σφενδάμι, καλάμια ή -για ισχυρότερους κεντρικούς ιστούς- κορμούς πεύκων και κέδρων. Ήδη από τις πρώτες μέρες τους, στους δρόμους της Νέας Υόρκης, τα μέλη του Bread & Puppet ήταν ασυναγώνιστοι ρακοσυλλέκτες και ανακυκλωτές άχρηστων υλικών. ο κόσμος της παραγωγής κρατιόταν πολύ χαμηλά με τη χρήση χαρισμένων, ανακυκλωμένων και περισυλλεγμένων υλικών: ρετάλια ξυλείας από το τοπικό υλοτομείο, τόπια υφάσματος από μια χρεοκοπημένη βιοτεχνία, μεγάλα φύλλα χαρτόνι συσκευασίας από εργοστάσια επίπλων, βαρύ καφέ χαρτί του μέτρου για το χάρτωμα, από εργοστάσια χαρτονιού κλπ. Επίσης, κάθε είδους αγροτικά εργαλεία, κάρα και παρατημένα οχήματα, όλα αυτά χρησιμοποιούνταν στην κατασκευή των κουκλών. Η τεχνική παραγωγής του Bread & Puppet ήταν και είναι πολύ τραχιά, έως και άτεχνη. Η άνεση του χειριστή πάντα θυσιάζόταν προς όφελος του χαμηλού κόστους. Οι αφινίριστες επιφάνειες είναι το σύνηθες, με ένα μίνιμουμ ζωγραφικής επεξεργασίας, με το γνωστό ζωηρό

εξπρεσιονιστικό στυλ του Peter, όσο χρειάζεται για να τονίζει τα χαρακτηριστικά των κουκλών ώστε να ξεχωρίζουν από μεγάλη απόσταση. Το χρώμα επίσης χρησιμοποιείται με φειδώ, πιο πολύ σαν μέσο οπτικής αναγνώρισης ομαδοποιήσεων κουκλών.

Η μουσική και ο ήχος επίσης έπαιζαν σημαντικό ρόλο σ' αυτά τα -δίχως λόγο ως επί το πλείστον- δράματα. Και πάλι, ο νόμος της απλότητας είναι καθοριστικός. Ποτέ δεν χρησιμοποιήθηκε κανενός είδους τεχνητή ενίσχυση της φωνής ή των μουσικών οργάνων -ούτε και ήταν ποτέ απαραίτητο, αφού ο κύριος χώρος των παραστάσεων διαθέτει την υπέροχη ακουστική ελληνικού αμφιθεάτρου. Μία φωνή ή ένα όργανο μόνο του μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για κάποιο λεπτό αποτέλεσμα, ενώ τα κύρια κομμάτια κειμένου εκφέρονταν από μια χορωδία ή από πολλούς εκφωνητές που στέκονταν σε τακτά διαστήματα κατά μήκος της πρώτης σειράς θεατών. Συχνά επινοούνταν πολύπλοκες θορυβοποιητικές συσκευές και αυτοσχέδια μουσικά όργανα από σκουπίδια, για να συνοδεύσουν τις μεγαλύτερες κούκλες ή ομάδες μικρότερων κουκλών. Το ταίριασμα των ήχων με τα αδρά οπτικά χαρακτηριστικά των γιγαντιαίων φιγούρων ή των μικρότερων κουκλών, μασκών και χορικών ομαδοποιήσεων, πάνω στον καμβά της πεδιάδας, το λόφο και τον ουρανό, επέτρεπε στον Schumann να ενορχηστρώνει και να ελέγχει τις σύνθετες κινήσεις της ακολουθίας αποτελεσματικά. Συχνά ο ίδιος έπαιζε ένα ζευγάρι ξεθωριασμένων ασημένιων κυνηγητικών κόνων, χρησιμοποιώντας τον βαθύ ήχο τους σαν σύστημα σινιάλων της παράστασης, μιας και ακουγόταν καθαρά ένα χιλιόμετρο



μακριά, ακόμα κι αν οι κουκλοπαίκτες ήταν κρυμμένοι πίσω από κάποιο λοφάκι ή μια στροφή. Εξαιτίας αυτών των αισθητικών επιλογών, τόσο οι γιγάντιες κούκλες, όσο και οι εναλλασσόμενες ομάδες κουκλοπαικτών, μπορούσαν να γίνονται ξεκάθαρα αντιληπτές από το κοινό ακόμα κι από πολύ μεγάλες αποστάσεις. Αυτή ήταν μια παλαιότερη και απλούστερη γλώσσα, λιγότερο ρέπουσα προς το ψέμα και την διγλωσσία, μια γλώσσα λιγότερο αλλοτριωμένη και ελεγχόμενη από τα εταιρικά πολυεθνικά εμπορικά συμφέροντα.

Υπήρξε πάντοτε πρόθεση του Schumann, να χρησιμοποιεί αυτά τα θεάματα για να “κάνει τις φωνές των θεών να ηχούν όσο γίνεται πιο δυνατά”<sup>3</sup>. Αυτό εξαντλούνταν όχι μόνο στην προπαγανδιστική έννοια της παραγωγής έργων εξεγερτικής και καυστικής κοινωνικο-πολιτικής κριτικής, αλλά επίσης στην ανάδειξη του πως μια συλλογική προσπάθεια σαν το DRC μπορούσε να αποτελέσει ένα ζωντανό μοντέλο για δημιουργική κοινωνική αναγέννηση. Το γεγονός κατάφερε να επιζήσει για τόσο μεγάλο διάστημα διότι απέφερε κάποια πραγματικά κοινωνικά κι οικονομικά οφέλη σε μια μάλλον υποβαθμισμένη και φτωχή αστική περιοχή. Αν και αντιτασσόταν στην υπερ-πολιτικοποιημένη ρητορική των παραστάσεων, ο βασικά συντηρητικός ντόπιος πληθυσμός εκμεταλλευόταν οικονομικά πλήρως την εισροή επισκεπτών στην περιοχή την περίοδο του DRC.

Ωστόσο, για να ακουστούν οι φωνές των θεών, πρέπει να υπερκεράσουν τη στασιμότητα των κυρίαρχων ΜΜΕ. Αυτό απαιτεί μια υγιή απόσταση από τα μαζικά μέσα και την διατήρηση της αμεσότητας του δεσμού μεταξύ κοινού και παικτών. Έτσι, ενώ το DRC προσέλκυε πάντα την προσοχή καλλιτεχνών και θεατρο-κριτικών απ’ όλο τον κόσμο, η αποφυγή της μαζικής δημοσιότητας για το DRC ήταν θέμα πολιτικής επιλογής της ομάδας ώστε να κρατήσει τα νούμερα των θεατών σε ελεγχόμενα επίπεδα. Γι’ αυτό και δεν επιτρεπόταν στα συνεργεία των μεγάλων καναλιών να εισέλθουν στο χώρο και να βιντεοσκοπήσουν το γεγονός. Παρά τις τέτοιου είδους προφυλάξεις, ο θόρυβος για το DRC στα εναλλακτικά κανάλια έφερνε τακτικά πλήθη-ρεκόρ θεατών -το 1998, το DRC παρακολούθηθηκε από 50.000 περίπου ανθρώπους. Το Σαββατοκύριακο του Τσίρκου, το Glover μετατρεπόταν στην τρίτη σε μέγεθος πόλη της πολιτείας του Vermont.

Η πεποίθηση σχετικά με τα επιβλαβή αποτελέσματα της τεχνολογικής μεσολάβησης πάνω στην αυθεντικότητα του DRC, επίσης επηρέασαν τους τρόπους με τους οποίους το γεγονός έχει καταγραφεί. Από την στιγμή που αυτό που έδινε πάντα νόημα στο Τσίρκο ήταν η παρουσία και η σχέση των περφόρμερ και του κοινού μέσα στο ζωντανό τοπίο,

πολύ λίγη προσπάθεια έγινε για την διατήρηση της πομπής κάθε χρονιάς στην αιωνιότητα. Τα φιλμ, τα βιβλία, οι φωτογραφίες και τα άρθρα για το DRC, που κέρδισαν την έγκριση της ομάδας του Schumann, ήταν όσα βγήκαν από ανθρώπους που είχαν μια προσωπική σχέση με την ομάδα ή που συμμετείχαν άμεσα στις παραστάσεις και φυσικά που δεν είχαν ποτέ στόχο το κέρδος ή την διαφήμιση.

Ακόμη και χωρίς την προσοχή των MME, το Domestic Resurrection Circus υπήρξε μια μακρόσυρτη κραυγή που επηρέασε με πρωτοφανή τρόπο πολυάριθμες άλλες θεατρικές ομάδες στις ΗΠΑ και σε όλο τον κόσμο. Οι: In The Heart Of The Beast, Arm Of The Sea, The Puppeteers' Cooperative και Great Small Works, είναι μόνο μερικά παραδείγματα ομάδων που παράγουν θεάματα παρόμοιου τύπου στις ΗΠΑ.

Αν το Τσίρκο του Bread & Puppet αντιπροσωπεύει το ένα άκρο του αντιεμπορικού, βασισμένου στην κοινότητα θεάματος Γιγα-κουκλοθεάτρου, το “Times Square 2000”, είναι μάλλον το καθαρότερο παράδειγμα της πιο υπερ-εμπορευματοποιημένης μορφής Γιγα-κουκλοθεάτρου. Αν και το TS2000 είναι σαφώς ο ιδεολογικός αντίποδας του DRC, ταυτόχρονα χρησιμοποιούσε με πολύ παρόμοιο τρόπο την δυναμική των γιγαντιαίων κουκλών για να σχηματοποιήσει και να ορίσει την δεδομένη “κοινότητα” του κοινού του. Σ’ αυτή την περίπτωση ωστόσο, η “κοινότητα” έχει οριστεί από τους εταιρικούς εγγυητές της παραγωγής -στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν και οι: Disney, Time-Warner, Viacom, Morgan Stanley, Dean Witter, Conde Nast και New York Times μεταξύ άλλων οικονομικών και τηλεπικοινωνιακών κολοσσών οι οποίοι συνενώθηκαν κάτω από την επωνυμία “The Times Square Business Improvement District”. Το όραμά τους για μια τεχνολογικά εμπλουτισμένη παγκόσμια ενότητα και οικονομική συνδετικότητα αποτέλεσε και τον θεματικό πυρήνα του γεγονότος. Κατ’ αυτή την έννοια, το TS2000 συγγενεύει πνευματικά με τις πομπές και τελετές που οργανώνονταν για τον James I, στην Αγγλία, ή τον Λουδοβίκο XIV, στη Γαλλία, κατά τις οποίες οι πολιτικά και οικονομικά κυρίαρχοι δοξολογούσαν τους εαυτούς τους και γιόρταζαν τους θριάμβους του παγκόσμιου εμπορίου και την επέκταση των αποικιοκρατικών αυτοκρατοριών. Σαν τους τελετάρχες των παλιών Ευρωπαϊκών Αυλών, οι μεγάλες πολυεθνικές εταιρίες που απαρτίζουν το Times Square BID, χρησιμοποίησαν το σπάνιο γεγονός του περάσματος από την μία χιλιετία στην άλλη, σαν ένα μέσο εορτασμού της δικής τους πολιτισμικής ανόδου και κυριαρχίας, προσφέροντας παρεμπιπτόντως ένα πολυτελές θέαμα διασκέδασης της μάζας του απλού κοσμάκη. Το επίσημο πρόγραμμα της εκδήλωσης διαλαλεί ταπεινά το γεγονός:

*Ο Παγκόσμιος Εορτασμός στο Σταυροδρόμι του Κόσμου, την πλατεία TIMES SQUARE 2000 εξυμνεί τους λαούς και τους πολιτισμούς της Γης σε ένα θέαμα πολυμέσων διάρκειας 24 ωρών με: ειδικά εφφέ, πάνω από 150 γιγάντιες κούκλες, εκατοντάδες μασκαρεμένους περφόρμερ και υπερμεγέθεις οθόνες Panasonic Astrovision, όπου θα προβάλλονται ζωντανές εικόνες από τις πανηγυρικές εκδηλώσεις της Παραμονής του Νέου Έτους, απ' όλο τον κόσμο. Το Times Square 2000 θα είναι η μεγαλύτερη δημόσια συγκέντρωση στην ενενηταπεντάχρονη ιστορία της πλατείας<sup>4</sup>.*

*Συνεχίζεται στο επόμενο τεύχος*

μετάφραση:  
Σ. Μαρκόπουλος

## Τι να διδάξουμε;

Joan Baixas

*La Marionnette Aujourd'hui, τέχχος 1, Μάιος 2002*

Τα τελευταία χρόνια, ένας σημαντικός παράγοντας της ανανέωσης της τέχνης του κουκλοθεάτρου είναι η εκπαίδευση μέσω σεμιναρίων, εργαστηρίων και σχολών. Αυτό είναι αναμενόμενο, γιατί ο χρόνος που ξοδεύεται στην εκπαίδευση είναι κάτω από λιγότερη πίεση απ' ό,τι ο χρόνος που ξοδεύεται δουλεύοντας επαγγελματικά και γι' αυτό μπορεί να είναι ιδιαίτερα πρόσφορος για πειραματισμό. Ένα γερό

θεμέλιο για μια μελλοντική καλλιτεχνική καριέρα μπορεί να χτιστεί κατά τη διάρκεια των μαθημάτων σε μια τάξη ή ένα εργαστήριο, χωρίς το βάρος και τους περιορισμούς των συμβολαίων, του γούστου του κοινού κλπ.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτό το φαινόμενο είναι πολύ βοηθητικό στο να γίνει η εκπαίδευση πιο δυναμική, αλλά το περιεχόμενο των μαθημάτων που τυποποιείται και επαναλαμβάνεται, προσωπικά μου γεννά πολλά ερωτηματικά. Από τις παρατηρήσεις μου, αυτή η εκπαίδευση στηρίζεται όλο και περισσότερο σε έναν πειραματισμό με όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν το θεατρικό γεγονός, με σκοπό

τη δημιουργία μιας εσωτερίκευσης στον μαθητή και ενός πολύ προσωπικού ιδιώματός του -σαν η ιδέα να ήταν να προωθήσουμε το πείραμα για το πείραμα- ένα είδος ποιητικού εσωτερικισμού που θα



μετατρέψει τις κούκλες σε κάτι το εντελώς ακατανόητο. Δεν είμαι καθόλου πεισμένος ότι αυτό αποτελεί το καλύτερο θεμέλιο για την ανάπτυξη των μελλοντικών γενεών. Για παράδειγμα, πολλοί λίγοι άνθρωποι μιλούν -έστω- για το θέατρο ρεπερτορίου στις μέρες μας - είναι κάπως εκτός μόδας. Αλλά σίγουρα το να ακολουθούμε τις μόδες των ημερών είναι το χειρότερο είδος ανεστραμμένης διδασκαλίας, γιατί την ίδια στιγμή που οι μαθητές διδάσκονται κάτι που τώρα είναι της μόδας, την επομένη -πόσο μάλλον μέχρι να το εφαρμόσουν- έχει ήδη ξεπεραστεί και ξεχαστεί. Νιώθω ότι αυτό που προκαλούσε έκπληξη και ανησυχία λίγα χρόνια πριν, σήμερα αποτελεί κοινοτυπία.

Κατά τη γνώμη μου, η ιδέα ότι το σύγχρονο κουκλοθέατρο πρέπει να βασίζεται σε μια αναζήτηση νέων γλωσσικών αποθεμάτων βλάπτει την ικανότητά του να επικοινωνεί με το κοινό και οδηγεί στην εγκατάλειψη κάποιων πλευρών επαγγελματικής πρακτικής που πιθανόν να μην χρησιμοποιούνται συχνά στις σημερινές παραγωγές, αλλά που δεν θα έπρεπε να απαλειφθούν τελείως από την “διδασκτέα ύλη”. Μια γρήγορη ματιά στην εξέλιξη του Ευρωπαϊκού κουκλοθεάτρου θα μας οδηγούσε στο συμπέρασμα ότι αυτή η μορφή τέχνης αναπτύχθηκε γύρω από δύο πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους κεντρικούς άξονες, τόσο σε στυλιστικούς όσο και κοινωνιολογικούς όρους, ανάλογα με τον χώρο όπου παρουσιαζόταν: τα θέατρα ή τα καπηλειά.

Τα θέατρα και οι άλλοι δημόσιοι χώροι θεαμάτων είδαν την ανάπτυξη ενός κουκλοθεάτρου, η δραματική δύναμη του οποίου βασιζόταν στα “θαύματα”, την πολυπλοκότητα των μηχανισμών και το λυρικό χαρακτηριστικό του στυλ. Αυτό το θέατρο των οπτικών εφφέ και των τεχνολογικών τρυκ (χειροκίνητης τεχνολογίας, φυσικά, αλλά πολύπλοκης) άντλησε στοιχεία από άλλες μορφές παραστατικών τεχνών: τον ιλουζιονισμό, τις μαγικές λατέρνες, τη σκηνογραφία και τους μηχανισμούς σκηνής, τα γραπτά σενάρια και την σκηνοθεσία. Συνεπακόλουθα, οι μαριονέτες θεωρούνταν πολιτισμένες, προϊόντα λόγιων ανθρώπων και γλυπτών. Αυτό το είδος παράστασης παιζόταν στα ευρωπαϊκά σαλόνια και θέατρα για αιώνες.

Στα καπηλειά, οι γαντόκούκλες έδιναν έμφαση στην επικοινωνία, στους καλοδιαλεγμένους τυποποιημένους χαρακτήρες και στα γκροτέσκα αυτοσχέδια σενάρια. Οι παίκτες αυτού του είδους δεν στηρίζονταν βασικά σε τεχνολογική πολυπλοκότητα, αλλά στην ευστροφία και την ετοιμότητα, σε εκφραστικές χειρονομίες και φωνητικές ικανότητες. Έτσι, στην πορεία της μακράς τους ιστορίας, αυτές οι κούκλες δημιούργησαν το δικό τους ρεπερτόριο, απαρτίζοντας μια ανεξάρτητη δημοκρατία που κατοικούνταν από

τον Punch, τον Polichinelle, τον Petrouska και τόσους άλλους ήρωες απλής και σχηματικής φύσης, αρχέτυπα χαραγμένα με αδρές γραμμές, σχεδόν καρικατούρες. Σαν ένα κομμάτι της λαϊκής κουλτούρας και συχνά παιγμένοι από ανώνυμους παίκτες, ήταν χαρακτήρες συλλογικής ιδιοκτησίας, τους οποίους ο καθένας μπορούσε να φτιάξει αν είχε την ικανότητα να τους δώσει ζωή.



Παραδόξως, αυτή η φαινομενική απλότητα έκρυβε μια πολύ συγκεκριμένη πολυπλοκότητα, περισσότερο κοινωνιολογικής παρά ψυχολογικής φύσης, και περισσότερο ριζωμένης στον πολιτισμό των φυλών παρά στους καλλιτεχνικούς στόχους ενός ατομικού καλλιτέχνη -ήταν συλλογικές και όχι προσωπικές δημιουργίες. Στην διάρκεια του 20ου αιώνα συνέβη μια πρωτοφανής μεταμόρφωση και ο εκσυγχρονισμός αυτής της θεατρικής τέχνης άλλαξε την κατάσταση ολοκληρωτικά.

Οι γαντόκουκλες εξαφανίστηκαν σαν λαϊκή και ευρύτατα διαδεδομένη μορφή τέχνης για ενήλικες και έγιναν κάτι σχεδόν αποκλειστικά για παιδιά, χάνοντας την δραματική τους κουλτούρα και μετατρέπομενες σε μια καρικατούρα του παλιού τους εαυτού. Στοιχεία όπως η σκληρότητα, η βία, ο τρόμος, οι αρχετυπικοί χαρακτήρες, η κοινωνική αναπαράσταση και οι άλλες δυνάμεις της δραματουργίας τους διαλύθηκαν μέσα στο “χαριτωμένο” και το “απλό” που υποτίθεται πρέπει να απευθύνεται στα παιδιά.

Αυτά τα χαρακτηριστικά της γαντόκουκλας μεταφέρθηκαν σε άλλες μορφές μοντέρνας παράστασης και διασκέδασης όπως κινηματογραφικές ταινίες, καρτούν και ηλεκτρονικά παιχνίδια. Συχνότατα εντελώς ξένα προς την τέχνη ή την παιδαγωγική και οδηγούμενα από το κυνήγι του κέρδους, αυτά τα μέσα συνεχίζουν την παραγωγή του τρόμου και του θαύματος που κάποτε ήταν αντικείμενο των κουκλών.

Ακόμη παραπέρα, με αφετηρία κάπου στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, άρχισε ο θρίαμβος αυτού που θα μπορούσαμε να πούμε “θεατρική αίθουσα”, μια ευημερία του θεάτρου των θαυμάτων, της οφθαλμαπάτης και των εφφέ, νέων θεατρικών μορφών που περιλάμβαναν αντικείμενα και εμψυχούμενες εικόνες με δραματικούς στόχους που απέβαλλαν παλαιότερες μορφές παραστατικών τεχνών. Όλες αυτές οι νέες μορφές κουκλοθεάτρου έχουν συγκεκριμένα κοινά σημεία: την εγκατάλειψη του κειμένου και της ομιλίας, όλο και μεγαλύτερη συνεργασία με τις νέες ψηφιακές και οπτικές τεχνολογίες, διάλογο με άλλα καλλιτεχνικά ιδιώματα όπως το φιλμ, το βίντεο, ο χορός και η μιμική, το πάντρεμα εθνικών και φουτουριστικών στοιχείων κλπ.

Αυτή είναι η πρακτική που κέρδισε την υπεροχή διεθνώς. Μια πλούσια, έντονη πρακτική που σπάει τα σύνορα και τις διαχωριστικές γραμμές, βάζει σε αμφισβήτηση τα θεμέλια της τέχνης μας και οδηγεί τον δρόμο προς ένα τρομερά ενδιαφέρον μέλλον, αλλά την ίδια στιγμή απομακρύνεται από τον στόχο της επικοινωνίας με το ευρύ κοινό και τείνει να κλείσει τον εαυτό της σε φεστιβάλ και παραστάσεις προς έναν ήδη καλλιεργημένο θεατή, ένα ενδογενές θέατρο κλεισμένο στον εαυτό του.

Δεν βρίσκω λάθος σ’ αυτήν την αντίληψη περί κουκλοθεάτρου. Την συμμερίζομαι κι εγώ, ως ένα βαθμό, όπως αυτό φαίνεται από την καλλιτεχνική μου πρακτική. Αλλά δεν νομίζω πως είναι καλή ιδέα αυτό να γίνει το κυρίαρχο μοντέλο εκπαίδευσης πάνω στην τέχνη

μας. Ο πειραματισμός και η αβαντ-γκάρντ έχουν ενδιαφέρον μόνο όταν βασίζονται σε στέρεα επαγγελματικά θεμέλια, συμπεριλαμβανομένης και της παράδοσης. Δεν πιστεύω ότι η εστίαση στην “πρωτοποριακότητα” και την “πειραματικότητα” είναι κατάλληλη για την θεατρική εκπαίδευση. Προτιμώ την “επαγγελματικο-ποίηση” της εκπαίδευσης σ’ αυτή την τέχνη, με την έννοια της απόκτησης -από τους εκπαιδευόμενους- πρακτικών και τεχνικών δεξιοτήτων, εργαλεία σκέψης και ανάλυσης, και μια γενική γνώση των συνθετικών δομών. Δε μ’ αρέσει η ιδέα της απαξίωσης της πιθανότητας μιας εκτενούς και εντατικής προσπάθειας επικοινωνίας με την υπόλοιπη φυλή μας. Πιστεύω πως πρέπει να αναθεωρήσουμε την παρούσα κατάσταση και όχι να κάνουμε την εκπαίδευση στην τέχνη μας εξαρτώμενη από οποιαδήποτε μόδα και μοντέλο επιβάλλει η αγορά αυτή τη στιγμή.

Ο πειραματισμός και ο νεωτερισμός δεν είναι ομοούσιος της τέχνης μας, αλλά μάλλον αποτελούν καλλιτεχνικές στρατηγικές επιλογές που υιοθετούνται κάποια συγκεκριμένη στιγμή. Αυτό είναι κάτι που δεν μπορεί και δεν πρέπει να διδάσκεται. Είναι ένα θέμα της προσωπικής επιλογής του καλλιτέχνη και δεν μπορεί να πακετάρεται σε μια μέθοδο για όλους. Η στρατηγική του νεωτερισμού γίνεται τετριμμένη και μαραίνεται όταν μετατρέπεται σε μέθοδο.

Χρειαζόμαστε εργαλεία που θα μας επιτρέψουν το χτίσιμο μιας γερής βάσης για τη μελλοντική ανάπτυξη επαγγελματιών. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να ξαναμελετήσουμε καλά τα ίχνη, τα βήματα που ακολουθήσαμε τόσο καιρό και να εκμεταλλευτούμε κάθε εμπειρία και πείραμα που έγινε στην τέχνη μας, χωρίς να τα παρατάμε μπροστά σε κάποια από αυτά που -επειδή μας φαίνονται λιγότερο ριζοκίνδυνά- τα ονομάζουμε “παλιομοδίτικα”. Μου φαίνεται εξαιρετικά σημαντικό να αναλύσουμε και να συστηματοποιήσουμε τα μορφικά και συνθετικά στοιχεία της παράδοσης του καπηλειού. Το σύγχρονο στυλ βασίζεται στην μείξη και αφομοίωση όλων των θεατρικών ιδιωμάτων. Στην παράδοση, αυτές οι γλώσσες αλληλεπιδρούν, αλλά είναι χωρισμένες σε διακριτές περιοχές ώστε να μαθαίνονται πιο εύκολα. Και εφαρμόζονται σε μια ιεραρχική σύνθεση ώστε να παράγουν μια πιο δυναμική δομή: δραματολογία, κείμενο, εικόνα και παράσταση, σ’ αυτή τη σειρά.

Υπάρχουν επίσης αξιοσημείωτες διαφορές στην αντίληψη του κοινού. Στην παράδοση, η παράσταση πρώτα συνδέεται με το κοινό σ’ ένα συναισθηματικό επίπεδο, στην ικανότητά της να κάνει τους θεατές να χαλαρώνουν με αυτό που συμβαίνει μπροστά στα μάτια τους και ακόμα να συμμετέχουν σε αυτό ενεργά. Στο μοντέρνο πειραματικό θέατρο, το κοινό υποβάλλεται σε μια απόσταση από το

θέαμα. Η απήχηση επαφίεται στο λογικό και σε μια αποζήτηση του νεωτερικού και σπανίως στα συναισθήματα.

Νομίζω ότι αυτό που μας χρειάζεται είναι η ανάπτυξη της δραματουργίας του κουκλοθέατρου η οποία μπορεί επίσης να φωτίσει την σύγχρονη εμπειρία, μια επιστροφή στην συγγραφή κειμένων που επικοινωνούν μέσω των συναισθημάτων, η συστηματοποίηση μιας ρητορικής των εικόνων η οποία να τις κάνει να μιλήσουν και να γίνουν κατανοητές χωρίς να γίνουν υπερβολικά απλές, και η ανάπτυξη τεχνικών παράστασης που πάνε παραπέρα από τον απλό χειρισμό του κοινού, επιτρέποντας στον περφόρμερ να δημιουργήσει έναν πιο συμπαγή χαρακτήρα και εικόνα.

Κοντολογίς, πιστεύω ότι δεν μπορούμε να διδάξουμε την δημιουργικότητα και το “ταλέντο”. Μπορούμε όμως να συστηματοποιήσουμε την επικοινωνία, την τεχνική και τον πολιτισμό. Τότε, πάνω σ’ αυτά τα θεμέλια θα μπορούμε να πειραματιστούμε και να βρούμε τρόπους ανανέωσης του ιδιώματος της κούκλας.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

## Ariel Bufano: πάνω στην ερμηνεία της κούκλας

*Tito Lorefice*

*La Marionnette Aujourd'hui, τεύχος 1, Μάιος 2002*

*“Η κούκλα γεννήθηκε με την πρώτη αυγή, όταν ο πρώτος άνθρωπος είδε την σκιά του για πρώτη φορά και ανακάλυψε ότι ήταν ταυτόχρονα ο εαυτός του και ο άλλος εαυτός του. Γι’ αυτό το λόγο οι κούκλες, σαν τη σκιά του, θα ζουν και θα πεθάνουν μαζί του”.*

*Javier Villafane*



Ο Αργεντινός κουκλοπαίκτης Ariel Bufano (1931-1992) έφερε μια επανάσταση στο κουκλοθέατρο της χώρας του. Μαθητής του Javier Villafane, υπήρξε ακούραστος δημιουργός, εικαστικός καλλιτέχνης, σκηνοθέτης, συγγραφέας, δάσκαλος και ερευνητής της τέχνης του κουκλοθεάτρου.

Όπως όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες, όταν πέθανε, ο Bufano άφησε ένα μόνιμο κενό στο στερέωμα γεμάτο αστέρια που φωτίζει το κουκλοθεατρικό σύμπαν. Χάρη στη δημιουργικότητα και το πολύπλευρο ταλέντο του, τον έντονο επαγγελματισμό, την εξυπνάδα, το κουράγιο και τη συνέχεια της δουλειάς του σ’ όλη του τη ζωή, έπαιξε ένα κύριο ρόλο στην πολιτισμική ζωή του τόπου του. Έθεσε μια για πάντα νέα στάνταρντς στο κουκλοθέατρο της Αργεντινής. Μετά από μια μεγάλη περίοδο αναζήτησης μαζί με τον στενό φίλο και δάσκαλό του Javier Villafane και μέσα από επίπονη εργασία στο θέατρο, τα εικαστικά και την διδασκαλία, το 1977, εν μέσω των

χειρότερων χρόνων της στρατιωτικής δικτατορίας, ο Bufano ίδρυσε την ομάδα Grupo de Titiriteros de Teatro San Martin μαζί με την Adelaida Mangani (την σημερινή σκηνοθέτιδα της ομάδας) στον χώρο που τους παραχωρήθηκε από τον Kive Staiff, τον διορατικό σκηνοθέτη του θεάτρου του San Martin εκείνο τον καιρό. Οδηγούμενος από μια δυναμική κοινωνική αφοσίωση και μια αίσθηση επαγγελματικού ήθους, μέσα από αυτή την πλατφόρμα μας βομβάρδισε κυριολεκτικά με την επιστημονική εικονογραφία του, τις φανταστικές κολοσσιαίες παραστάσεις του, σχεδιασμένες μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια, σαν να φτιάχτηκαν από ωρολογοποιό. Η αισθητική υπογραφή του βασίστηκε σε μελαγχολικά πρόσωπα, περήφανα και αγνά. Ο έρωτας ήταν ίσως το πιο αγαπημένο του θέμα, μέσα από το οποίο μετέδωσε την άποψή του για τον κόσμο.

Ως περφόρμερ, ο Bufano είχε έναν ιδιαίτερο τρόπο να εμπνυχώνει αντικείμενα και ειδικά κούκλες. Κάθε κίνηση ήταν αποτέλεσμα υπομονετικής μελέτης εμποτισμένης τόσο με πάθος όσο και με τρυφερότητα. Ήταν τελειομανής. Οι κουκλοπαίκτες συνάδελφοί του ένοιωθαν αυτή τη συμπεριφορά του μεταδοτική.

Ποτέ δεν έσπασε κούκλα κατά τη διάρκεια των παραστάσεών του. Όχι μόνο γιατί τις κινούσε τέλεια, αλλά γιατί τις μεταχειριζόταν με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Είχε μια δικιά του σχέση με τα αντικείμενα και επηρέαζε και τους άλλους μέσω αυτού του σεβασμού.

Ανάμεσα στις παραστάσεις που τον καταξίωσαν και τον βράβευσαν επανειλημμένα συγκαταλέγονται οι εξής: *David y Goliat*, *El amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín*, *Carrusel Titiritero*, *Pequeno Variete*, *La historia de Guillermo Tell y su hijo Gualterio*, *El Gran Circo Criollo* (η οποία προσέλκυσε τον μεγαλύτερο αριθμό θεατών στην ιστορία της Αργεντινής) και η *La Bella y la Bestia*. Στην τελευταία του συνέντευξη είπε: “*Όπως οι κούκλες, έτσι κι εγώ είμαι με το μέρος της ειρήνης, της ελευθερίας και της αγάπης. Όπως αυτές, έτσι κι εγώ είμαι ενάντια στο μίσος, τη σκλαβιά, την πείνα και τις δικτατορίες.*”

Οι παρακάτω σημειώσεις αντανακλούν την σκέψη του πάνω σ’ ένα περίπλοκο θέμα, την εμπύχωση και ερμηνεία της κούκλας.

Δίπλα στη σκηνή, ανάμεσα σε κουτιά, πάνω σ’ ένα τρίποδο ή κρεμασμένα από κάποιο γάντζο, βρίσκονται ένα κομμάτι ύφασμα και ένα κομμάτι παπιέ-μασέ ή ξύλο. Άσχετα με το σχήμα του, ακόμα κι αν αυτό είναι ενός ανθρώπινου όντος, είναι αδρανής. Το κοιτούμε και μας αφήνει να το κοιτάζουμε. Επηρεάζει τις αισθήσεις μας. Είναι ένα πράγμα, ένα αντικείμενο. Αναρωτιόμαστε: Τι ήταν αυτό το φαινόμενο που εξελίχθηκε μπροστά μας πριν λίγο, πριν πέσει η αυλαία, που επέτρεψε σ’ αυτό το αντικείμενο να προκαλέσει τόσο έντονα συναισθήματα στο κοινό και να

παράγει μια τόσο πρωτοφανή αλληλεπίδραση ταυτοποιήσεων και αντανάκλασεων; Τι έπρεπε να συμβεί ώστε αυτό το αντικείμενο να κρατήσει την προσοχή του κοινού σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, ενώ είναι μονάχα ένα αντικείμενο; Τι συνέβη και αυτό το πράγμα έπαυσε να είναι πράγμα και μεταμορφώθηκε σε κούκλα; Πως έγινε αυτή η μεταμόρφωση; Ο θεατής δεν χρειάζεται καμία εξήγηση ούτε και καμιά θεωρητική ανάλυση για το τι είδε. Του προσφέρεται ένα έργο τέχνης και αυτός μπορεί να κάνει ό,τι θέλει μαζί του. Έχει ως και το αναφαίρετο δικαίωμα να το απορρίψει. Η κατάσταση όμως είναι πολύ διαφορετική για τον καλλιτέχνη, τον επαγγελματία περφόρμερ. Και ειδικά για τον κουκλοπαίκτη, όπως πολύ ωραία το έθεσε ο Javier Villafane: “Το κουκλοθέατρο είναι ένα είδος που βγάζει εύκολο γέλιο και χειροκρότημα”. Και αυτό, η πηγή της τεράστιας καλλιτεχνικής δυναμικής του, είναι ταυτόχρονα και ο μεγαλύτερος εχθρός του.

Χρησιμοποιούμε αντικείμενα κάθε μέρα. Τα μεταχειριζόμαστε και κάνουμε δουλειές με αυτά, αλλά αυτό δεν αρκεί για να μετατραπούν σε κούκλες. Για παράδειγμα η σκούπα που στέκεται ακουμπισμένη στον τοίχο της σκηνής είναι κάτι που χρησιμοποιώ συνεχώς για να καθαρίζω. Αλλά, αν χρησιμοποιήσω την ίδια σκούπα σε μια παράσταση, πρέπει να την κάνω να αποκαλυφθεί. Αν την κάνω να βγει και να πει μια καλησπέρα, τότε κάτι έχει συμβεί. Ένα φαινόμενο. Στο θεατρικό περιβάλλον, τα πάντα γίνονται αντιληπτά από τις αισθήσεις και πραγματο-ποιούνται. Συμβαίνει ακριβώς μπροστά μας, το βλέπουμε. Αλλά για να συμβεί, πρέπει προηγουμένως να έχει γίνει μια ολοκλήρωση. Μπορώ εύκολα να χρησιμοποιήσω τη σκούπα για να διώξω μια γάτα. Όμως για να την κάνω κούκλα πρέπει να τοποθετήσω τον εαυτό μου σε ένα άλλο επίπεδο, έξω από αυτό της καθημερινής ζωής. Πρέπει να δώσω στην κούκλα “προσωπικότητα”, να δημιουργήσω ένα χαρακτήρα από αυτήν, για αυτήν.

Το να ανα-παριστάς σημαίνει να δημιουργείς παρόν μέσω παρουσιών. Τί είδους παρουσίες; Στο θέατρο των ηθοποιών πρόκειται για την παρουσία του χαρακτήρα μέσα στο σώμα του ηθοποιού που βρίσκεται στη σκηνή. Στο κουκλοθέατρο, πρόκειται για την παρουσία ενός αντικειμένου που εκφράζει τον χαρακτήρα. Μιλάμε για μια πράξη στην οποία η “παρουσία” αναφέρεται σε μια ύπαρξη. Ο κουκλοπαίκτης εκφράζει τον εαυτό του με ένα συμπαγές αντικείμενο, αλλά πρέπει να καταλάβει ότι αυτή η τέχνη συνθέτει και τροποποιεί την συμπαγή πραγματικότητα σε ένα υψηλότερο επίπεδο. Το να αντιληφθείς το πως πρέπει να αναπαρασταθεί μια δράση δεν σημαίνει απλώς την αναπαραγωγή των κινήσεων εφαρμόζοντας στην κούκλα τις κινήσεις που θα έκανε ο άνθρωπος κατά τη δράση αυτή, αλλά επίσης και τον

καθορισμό ενός κώδικα ώστε να οργανωθούν τα σημεία, δημιουργώντας σύμβολα -που αναφέρονται και στη μεταφυσική.

Ο κουκλοπαίκτης δημιουργεί ένα μοναδικό σύμπαν με κάθε του παράσταση και με κάθε του κούκλα. Αυτή η πράξη όμως δεν περνάει ατιμώρητη. Δημιουργώντας σύμπαντα, δημιουργεί και τους εσωτερικούς νόμους που διέπουν αυτά τα σύμπαντα και, είτε του αρέσει, είτε όχι, παραμένει δέσμιος των νόμων αυτών.

Σε αυτό το σημείο έχουμε ανέλθει σε ένα επίπεδο πολύ διαφορετικό από αυτό της καθημερινής ζωής. Μοχθούμε για να εφαρμόσουμε μια μορφή τέχνης. Όμως αυτή η προσπάθεια μας υποχρεώνει, μας περιορίζει, απαιτεί να μεταχειριστούμε μια γλώσσα, ένα κώδικα. Καμιά φορά μπορεί να συγχέουμε τα επίπεδα και να προσπαθούμε να επικοινωνήσουμε μέσω των εικαστικών τεχνών, όταν η γλώσσα που μιλάμε είναι αυτή του δράματος. Η ιδέα ότι το κουκλοθέατρο είναι ριζωμένο στις εικαστικές τέχνες είναι μια αρκετά συχνή λανθασμένη αντίληψη. Πράγματι, το θεατρικό κοινό βλέπει μόνο ένα κινούμενο γλυπτό. Όμως ποια είναι η διαφορά μεταξύ μιας κούκλας και ενός γλυπτού; Τι είναι αυτό που διαφοροποιεί το κουκλοθέατρο σαν φαινόμενο από ένα έργο γλυπτικής ή ζωγραφικής; Το γλυπτό είναι κι αυτό ένα αντικείμενο. Επίσης είναι μια αναπαράσταση, από την οποία όμως λείπει η δράση. Λείπει η σύγκρουση, λείπει το δράμα. Και κάποιος βαθμός φαντασίας ενυπάρχει στην σύλληψη του δράματος. Η φαντασία είναι δράση. Και ακόμα περισσότερο, μια σύμβαση που την μοιράζεσαι με το κοινό. Ένα δραματικό σόου δεν είναι απλά η ανέλιξη στο επίπεδο της φαντασίας. Απαιτείται η ύπαρξη ενός χαρακτήρα που να ζει σ' αυτό το φανταστικό κόσμο. Απαιτείται η ερμηνεία αυτού του χαρακτήρα. Μπορεί ένα αντικείμενο, μια κούκλα να ερμηνεύσει ένα χαρακτήρα; Για να γίνει αυτό, χρειάζεται ένας άνθρωπος να κάνει την κούκλα να ερμηνεύσει, χρειάζεται ένας κουκλοπαίκτης. Ο κουκλοπαίκτης είναι λοιπόν ένας ηθοποιός που εκφράζεται μέσα από ένα αντικείμενο. Καθώς σκουπίζω τη σκηνή με τη σκούπα μου, εκπληρώνω μια λειτουργική ανάγκη. Όταν αποδίδω στην ίδια σκούπα μια δική της προσωπική ταυτότητα, όταν της δίνω ζωή, της δίνω τα συναισθήματά μου, της δίνω τη φωνή μου. Όταν ξεπερνά τα όρια μεταξύ του δικού μου εαυτού και αυτού του χαρακτήρα, και κάνω το κοινό να μπορεί να μοιραστεί και να καταλάβει τα συναισθήματα μιας σκούπας, τότε και μόνο τότε είμαι κουκλοπαίκτης. Φανταστείτε το σάστισμα εκείνου του πρώτου ανθρώπου που ανακάλυψε τη σκιά του, όταν συνειδητοποίησε ότι τον ακολουθεί ακριβώς σε κάθε του κίνηση, στον παραμικρό παλμό του. Η μυστηριακή εμπειρία του να παρακολουθείς κάτι που δεν είσαι εσύ, αλλά που ταυτόχρονα είναι πραγματικά εσύ. Αυτή η παράδοξη εμπειρία, τυπική για έναν περφόρμερ, την οποία ο Javier Villafane απόδωσε στον πρωτόγονο άνθρωπο, αποκτά πολύ ιδιαίτερα χαρακτηριστικά όταν συμβαίνει σ' ένα

κουκλοπαίκτη.

Για έναν ηθοποιό, το γεγονός ότι ερμηνεύει έναν χαρακτήρα είναι ανταπόδεικτο. Ο ηθοποιός μπορεί να πει: Είμαι οι κινήσεις μου, Συμπίπτω με το περίγραμμα του σώματός μου, Είμαι η συνθήκη για την ύπαρξή μου, άρα και των εκφραστικών δυνάμεών μου. Η προσωπικότητά μου διχάζεται, και το άλλο μισό, είτε υποφέρει, είτε είναι χαρούμενο, ζει και αυτός ο διχασμός δεν είναι εξωτερικά ορατός. Που τελειώνω εγώ και που αρχίζει ο Άμλετ; Ποιόν από τους δυο μας βλέπει το κοινό, τον ηθοποιό ή τον χαρακτήρα; Το φαινόμενο αυτό απαντιέται και στον κουκλοπαίκτη, αλλά υπάρχει μια διαφορά στους όρους της λειτουργίας, της τεχνικής και της εμπειρίας του. Ο παραπάνω διχασμός είναι αντικειμενικός γ' αυτόν. Μπορούμε να δούμε τον χαρακτήρα. Τον κάνει να κινείται και μπορεί τεχνικά να ελέγξει τους συναισθηματικούς παλμούς του μέσω των πιο μικρών χειρονομιών. Χειρονομίες οι οποίες με τη σειρά τους τροφοδοτούν τα συναισθήματα του κουκλοπαίκτη. Κι εδώ έχουμε πάλι την σχετικότητα της φράσης “Ανακάλυψε ότι ήταν ταυτόχρονα ο εαυτός του και όχι ο εαυτός του”. Το κοινό βλέπει την κούκλα-χαρακτήρα την ίδια στιγμή που και ο κουκλοπαίκτης την βλέπει. Δεν έχει άλλη επιλογή, βλέπει ό,τι βλέπει. Όμως κι ο κουκλοπαίκτης που εκεί κάτω, πίσω από τη σκηνή υποφέρει τον πόνο της Μπελίσσα ή του Πιρλιμπλίν, βλέπει την ίδια τη Μπελίσσα ή τον Πιρλιμπλίν του οποίου τον πόνο υποφέρει, μπροστά του. Υποφέρει και την ίδια στιγμή βλέπει και τον χαρακτήρα να υποφέρει. Χαίρεται και την ίδια στιγμή βλέπει και τον χαρακτήρα να νοιώθει το ίδιο. Δεν υπάρχει τρόπος να αποφευχθεί αυτό το παράδοξο. Είναι ένα γεγονός κι ο κουκλοπαίκτης δε μπορεί να το αγνοήσει. Πρέπει να το δεχτεί και να το ενσωματώσει στην τέχνη του σαν ένα αναγκαίο στοιχείο και τεχνικά να το ενορχηστρώσει ώστε να μπορεί να λειτουργήσει σαν ερμηνευτής, σαν ηθοποιός που θέλει να επικοινωνήσει.

Ο κουκλοπαίκτης πρέπει να ανακαλύψει βαθιά στην καρδιά του τον συναισθηματικό πυρήνα που διεγείρει παλμούς και ελέγχει της χειρονομίες της κούκλας-χαρακτήρα. Πρέπει να έχει συνείδηση του σώματός του, στον δικό του χώρο και την ίδια στιγμή, να διαμορφώνει τον δραματικό χώρο για την κούκλα μέσω κινήσεων που σχηματίζουν φόρμες σε ένα χώρο διακριτά διαφορετικό από τον δικό του.

Οι κούκλες κάνουν τους χαρακτήρες να μοιάζουν ικανοί για δράση, όχι πραγματική, αλλά πάρα πολύ ζωντανή, γιατί μπορούν να τους μιμούνται πολύ καλά. Μιμούνται με την υψηλότερη έννοια του όρου, που δεν σημαίνει “αντιγράφουν” ή “αναπαραγάγουν”, αλλά μάλλον υποβάλλει μια μεταφορική μεταμόρφωση, μια εξιδανίκευση. Η τραγωδία δεν είναι μια μίμηση ανθρώπων, αλλά πράξεων και ζώων.

Μπορεί να συμβεί -αρκετές φορές συμβαίνει- ο κουκλοπαίκτης να

γοητευτεί από τα ίδια του τα χέρια και η ερμηνεία του σφίγγεται στον εαυτό της. Ο κουκλοπαίκτης μπορεί να το βρει πολύ ευχάριστο αυτό, αλλά είναι κενό επικοινωνίας. Δεν αρκεί ένας περφόρμερ να παράγει συναισθήματα μέσα του. Πρώτα και κύρια πρέπει να μπορεί να τα μεταδίδει. Στην περίπτωση των κουκλοπαικτών, πρέπει επίσης να μπορούν να το κάνουν αυτό με μια σκούπα. Να μπορούν να κάνουν τη σκούπα να εκφράσει εσωτερικά της συναισθήματα στο κοινό, να μπορούν να κάνουν το κοινό να μοιραστεί και να νοιώσει αυτά τα συναισθήματα.

Η κούκλα είναι μια μάσκα. Εμφανίζεται και δεν χρειάζεται κανένα πρόλογο. Είναι ο “Καλός”, ο “Κακός”, ο “Σοφός”. Οι προσδοκίες του κοινού ικανοποιήθηκαν. Δεν υπάρχει αμφιβολία για το τι βλέπουν. Αλλά η μάσκα δείχνει ένα πρόσωπο, ένα άτομο με όλες τις αντιφάσεις του. Αποδεικνύεται ότι ο “Σοφός” ήταν γεμάτος αμφιβολίες, ο “Γενναίος” έτρεμε απ’ το φόβο του και ότι πίσω από το χαμόγελο κρυβόταν ένας καταρράκτης δακρύων. Εκπλησσόμαστε γιατί αυτό το πράγμα, το αντικείμενο, είναι η ίδια η ζωή. Και δεν το περιμέναμε.

Η δραματική του γλώσσα, οδηγούμενη από μια αισθητική σύνθεση, το δεσμεύει, το κυριαρχεί και, παραδόξως, το απελευθερώνει από τον διανοουμενισμό και την απανθρωποποίηση. Αυτό το φτωχό αντικείμενο, το κομμάτι ύφασμα με λίγο ξύλο θυμίζει στην ανθρωπότητα ότι το είδος μας δεν σκοτίζεται να διορθώσει τον εαυτό του. Το ανθρώπινο γένος, το ανώτερο είδος της φύσης, ξεγυμνώνεται από όλη την ραγισμένη κι όμορφη ανθρωπιά του, από ένα απλό αντικείμενο από ύφασμα και ξύλο, από μια κούκλα.

Επιλογή αποσπασμάτων από άρθρα και σημειώσεις του A. Bufano:  
T. Lorefice, C. Almeida  
μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

# Λύκε, λύκε... είσαι 'δω; Ο θάνατος στα παραμύθια

Αγνή Στρομπούλη

εισήγηση στο Συμπόσιο της ΜΕΡΥΜΝΑΣ με θέμα:

“Απόλλειες στη ζωή του παιδιού”, Αθήνα 17-18 Μάη 2003

- *Περπατώ, περπατώ εις το δάσος  
Όταν ο λύκος δεν είναι 'δω.  
Λύκε, λύκε είσαι 'δω;*
- *Βάζω τα παπούτσια μου!*
- *Περπατώ, περπατώ εις το δάσος.....*

Ανοιχτός χώρος: αυλή, δρόμος γειτονιάς. Παιδιά μικρά τραγουδούν εν χωρώ· τολμούν να κάνουν μερικά βήματα μπροστά, προς την κατεύθυνση του λύκου.

Παιδί ξεχωριστό σκληραίνει τη φωνή του, γίνεται λύκος κι απαντά.

Κι αφού πάει κι έρθει ο λόγος κι από τις δυο μεριές – προσέξτε: πάντα ρυθμικός, πάντα χορός (πολλές φωνές) από τη μια και μόνη φωνή από την άλλη, επίσης πάντα σε διαφορετικό τόνο φωνής οι δυο πλευρές – λέει τελικά ο λύκος:

- *Παίρνω το μαστούνι μου (το τελευταίο του αξεσουάρ!) και σας  
κ ν ν η γ ώ !*

Και τρεχάλα και τσιριξιάς απ' την ομάδα, μέχρι ν' αρπάξει ο λύκος ένα παιδί και... να το φάει; Όχι ευτυχώς! Αν και για μερικές στιγμές ένοιωσαν τα παιδιά της ομάδας τον τρόμο αυτού του κινδύνου, λαχτάρησαν....

Στη Φιγαλεία, η βασίλισσα του Κάτω Κόσμου – η μέλαινα Δήμητρα – λατρευόταν σε σπηλιά του Ελαΐου όρους. Την είσοδο φρουρούσε ένας σκύλος, που απεικονίζεται από τους καλλιτέχνες των ιστορικών χρόνων με τρία κεφάλια.

Ο Κέρβερος είναι σκύλος με τρία ή πενήντα κεφάλια, φρουρεί την όχθη της Στυγός, έτοιμος να κατασπαράξει τους ζωντανούς παρείσακτους ή τα πνεύματα που θα δοκίμαζαν να δραπετεύσουν.

Μήπως ο λύκος του παιχνιδιού είναι ο αναγραμματισμένος σκύλος;  
Μήπως ο λύκος είναι εκείνος ο παλιός Κέρβερος, ο φύλακας του Άδη και η πρόωμη παιδική ηλικία μαθαίνει ν' αναμετρείται με το άχθος της ζωής που εκτείνεται μπροστά της, την ιδέα του θανάτου;  
«Η μυστική αιτία όλων των δεινών είναι αυτή η ίδια η θνητότητα, η οποία

γίνεται και το βασικό θέμα της κλασικής μυθολογίας».

«Η μυθολογούσα συνείδηση εκπηγάξει κι από άλλες δυνάμεις, από το δέος του αγνώστου, του αναπότερεπτος, από τον πόθο να ξεπερνιέται ο θάνατος από θάνατα όντα. Είναι πρεσβύτερη από τη συνείδηση που λειτουργεί κατά λόγον και υπήρξε κυρίαρχη, πριν εκτοπιστεί εν μέρει από τη διάνοια, από την επιστήμη».

«Ενώ όμως η γνώση έχει πάντα ένα όριο, ενώ εξαντλείται κάπου, η δίψα της συνείδησης για ολοκλήρωση είναι ανεξάντλητη. Διψά για ένα νόημα, στο οποίο να μπορεί οριστικά ν' αναπαυθεί».

«Ο μύθος είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος νόησης· αποτελεί μια ιδιότυπη αλήθεια στην οποία πιστεύει απόλυτα η μυθολογούσα συνείδηση».

Σ' ένα Παραμύθι από την Ήπειρο, ο βασιλιάς, πιστεύοντας τις διαβολές της γυναικός του, διατάζει να σφάζουν την αδελφή του και να του φέρουν ένα κύπελλο αίμα να πει.

Όμως από την πολλή τη στενοχώρια του, επειδή αγαπούσε πολύ την αδελφή του, έπεσε άρρωστος και φύτρωσε από την καρδιά του ένας δέντρος. Για να τον κάνουν να λησιμονάει τον πόνο του, πάηναν ο κόσμος και του 'λεγαν παραμύθια.

Πάει κι η αδελφή του ντυμένη τσοπάνος και του λέει σαν παραμύθι τη δική τους ιστορία από την αρχή, όταν ήσαν ακόμη παιδιά. Κάθε λίγο όμως διακόπτει και λέει:

- *Μ' αν τύχει και δε λέω ψέματα και μιλάω αλήθεια, να ξεκουμπιστεί ένα κλωνάρι από το δέντρο του βασιλιά. Και κράαααατς! Ξεκουμπίζεται ένα κλωνάρι.*
- *Αι, ζαλάφρωσα, λέει ο βασιλιάς.*

Κι όταν το παραμύθι της φτάνει στο σήμερα, λέει:

- *Μ' αν τύχει και δε λέω ψέματα και μιλάω αλήθεια, να ξεκουμπιστεί το δέντρο του βασιλιά από τη ρίζα!*

*Κράαααατς! Σωριάζεται καταή το δέντρο. Και σώζεται ο βασιλιάς.*

Στο χώρο του Παραμυθιού, που δεν έχει τόπο – άρα χωρεί όλους τους τόπους· και δεν έχει χρόνο, μα λειτουργεί στην αιωνιότητα του παρόντος, άρα χωρεί όλους τους χρόνους και τους παρελθόντες και τους μέλλοντες, ηρεμεί η ψυχή του ανθρώπου.

Γιατί αμέσως αμέσως δραπετεύει από τη διάσπαση των στιγμών και των χώρων του ρεαλιστικού χρόνου, και μπαίνει στον αιώνιο κι ακίνητο πυρήνα του δικού της λυγμού.

Η ψυχή διψά γι αθανασία. Κι αυτή η ενότητα πραγματώνεται στην εμπειρία του Παραμυθιού. Ναι! Είναι ε μ π ε ρ ί α.

Αν ακολουθήσεις την κόκκινη κλωστή σα μονοπάτι, θα μπεις στο Παραμύθι ο λ ό κ λ η ρ ο ς

με τις αισθήσεις, το νου, την φαντασία, τα αισθήματα, τις συγκινήσεις σου.

Η εμπειρία της ζωής σπαράσσει τον άνθρωπο. Η εμπειρία της ζωής δια του Παραμυθιού, συντάσσει τα κομμάτια, αποδίδοντας ενότητα και νόημα.

Έτσι το Παραμύθι το ίδιο γίνεται Αθάνατο νερό να το πίνουμε, για να θεραπεύουμε τις αγωνίες μας. Έχει τους τρόπους του.

Το Παραμύθι για να ειπωθεί φτιάχνει ένα κύκλο που μας περικλείει· το πρώτο πρώτο σχήμα της εμπειρίας μας, από τη μητρική κοιλιά.

Μιλά ρυθμικά-θεραπευτικά συνεπαίρνοντάς μας, ενώ καθένας κολυμπά μες στη δική του φαντασία, με τις δικές του εικόνες.

Μέσα στη σύμβαση του Παιχνιδιού ή της Αφήγησης, στη σύμβαση του ψεύδους δηλαδή – «*Ελάτε να πούμε ψέματα, πέντε σακιά γιομάτα: ψέματα κι αλήθεια έτσι είν' τα Παραμύθια*» -

μας κερνά τις πιο σκληρές αλήθειες, κι εμείς τις απολαμβάνουμε, γιατί τις ζούμε χωρίς να κινδυνεύουμε απ' αυτές.

Σ' ένα Παραμύθι από τη Σκιάθο, μια βασιλοπούλα δεν αρκείται στα πολλά που έχει, αλλά γυρεύει ν' αποκτήσει και τον Καημό της υπηρέτριάς της. Ο Καημός καθώς τον θρέφει γίνεται θηρίο και τρώει τη μάνα, τον πατέρα, τον αδελφό της, ρημάζει όλο το χωριό. Κι όταν φτάνει η ώρα κι η βασιλοπούλα γεννάει τα παιδιά της, έρχεται κάθε φορά τη νύχτα ο Καημός:

- *Ωχ! Καημός, ήρθες πάλι;*
- *Πείνασα.*
- *Να, εδώ είμαι φάε εμένα.*

*Αρπάχνει το παιδί της και το τρώει.*

Και τα τρία παιδιά της.

Στο τέλος τη διώχνει κι ο άντρας της από το σπίτι, γιατί λέει πως τα παιδιά τα τρώει αυτή.

*Σκόθθηκε αυτή η κακομοίρα και πήρε τα μάτια της κι έφυγε. Πήγε στο βουνό.*

*Σαν πήγε στο βουνό, να και το θηρίο και παρουσιάστηκε.*

- *Ωχ! Καημός! λέει. Ήρθες πάλι; Να, εδώ είμαι και φάγε με, να λείψω απ' τα βόσωνα.*
- *Δε σε τρώω, λέει. Μοναχά τώρα θα σου βγάλω και τα παιδιά σου, γιατί τόσα και τόσα που σε 'καμα, δε με μαρτύρησες.*

Κι αφού της έδωσε και τα τρία παιδιά της, λέει:

- *Εμένα θα σκιστεί η γης σαράντα οργιές και θα με καταπιεί και δε θα ξαναβγώ άλλη φορά. Κι εσύ να πάρεις τα παιδιά σου και να πας στον άντρα σου να ζήσετε καλά τώρα.*

Το Παραμύθι μιλά για την Αλήθεια, όχι για την Πραγματικότητα κι έτσι μας λυτρώνει.

Επίσης, μιλά συγκεκριμένα δια των εικόνων. Έτσι η αγωνία αποκτά σχήμα και βγαίνει απ' την ασκήμια της· οι εμπειρίες ορίζονται, άρα περιορίζεται η ανησυχία που προκαλούν· μιλιούνται

άρα εξορκίζονται

Ξετυλίγεται από τις πρώτες πρώτες εμπειρίες του ανθρώπου ως το σήμερα.

Για σκεφτείτε το. Αφηγούμαστε δια του λόγου, του θάνατου προφορικού λόγου που δεν διακόπηκε ΠΟΤΕ από την πρώτη του άρθρωση ως τη σημερινή εκφορά του! Άρα περιέχει όλους τους ανθρώπους, όλες τις εμπειρίες, τους καημούς τις λαχτάρες... όλες τις ανάσες, γιατί ο φθόγγος-ήχος είναι εκπνοή.

Λέγεται ότι το Παραμύθι είναι η φωνή του Ανθρώπου μέσα στους αιώνες. Ως τελετουργία λοιπόν και ως λόγος διαρκώς ανανεούμενος και μεταδιδόμενος το Παραμύθι επιτελεί την υπέρβαση της θνητότητας

Θα μου επιτρέψετε να ολοκληρώσω μ' ένα έμμετρο Παραμύθι ή Νανούρισμα ή Παιχνίδι – αδελφία είναι όλα αυτά, που επιχειρούν να μας μνήσουν στη Ζωή – από τη Σμύρνη, που προσέξτε, απευθύνεται στην πρώτη πρώτη παιδική ηλικία και μιλά για το φρικτότερο όλων με τέτοιο τρόπο-φόρμα, που κάνει εύληπτο το ακατάληπτο.

Το λοιπόν, φτου κι αρχίζω!

*Ντίλι-ντίλι-ντίλι άναψε το καντήλι κι έκατσε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι  
ντίλι-ντίλι του καλού της, τ' αρραβωνιαστικού της.*

*Μα πήγε ένας ποντικός κι επήρε το φυτίλι 'πο μέσα απ' το καντήλι  
που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι ντίλι-ντίλι του καλού της τ'  
αρραβωνιαστικού της.*

*Πηδάει κι ένας γάτος κι άρπαξε τον ποντικό που πήρε το φυτίλι 'πο μέσα  
απ' το καντήλι  
που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι ντίλι-ντίλι του καλού της τ'  
αρραβωνιαστικού της.*

*Σαλάρει κι ένας σκύλος κι έπνιξε το γάτο που έφαγε τον ποντικό  
που πήρε το φυτίλι 'πο μέσα απ' το καντήλι  
που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι ντίλι-ντίλι του καλού της τ'  
αρραβωνιαστικού της.*

*Πετιέται κι ένα ξύλο και σκότωσε το σκύλο που έπνιξε το γάτο που έφαγε τον  
ποντικό  
που πήρε το φυτίλι 'πο μέσα απ' το καντήλι που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το  
μαντήλι  
ντίλι-ντίλι του καλού της τ' αρραβωνιαστικού της.*

*Ανάβει μία σπίθα και έκαψε το ξύλο που σκότωσε το σκύλο που έπνιξε το  
γάτο  
που έφαγε τον ποντικό που πήρε το φυτίλι 'πο μέσα απ' το καντήλι  
που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι ντίλι- ντίλι του καλού της τ'  
αρραβωνιαστικού της.*

Τρέχει κι ένα ποτάμι κι έσβησε τη σπίθα που έκαψε το ξύλο που σκότωσε το σκύλο  
 που έπνιξε το γάτο που έφαγε τον ποντικό που πήρε το φυτίλι 'πο μέσα απ' το καντήλι  
 που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι ντίλι-ντίλι του καλού της τ' αρραβωνιαστικού της.

Ήρθε και ένα βόδι και ήπια το ποτάμι που 'σβησε τη σπίθα που έκαψε το ξύλο  
 που σκότωσε το σκύλο που έπνιξε το γάτο που έφαγε τον ποντικό που πήρε το φυτίλι 'πο μέσα απ' το καντήλι που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι  
 ντίλι-ντίλι του καλού της τ' αρραβωνιαστικού της.

Φτάνει κι ένας χασάπης και έσφαζε το βόδι που ήπια το ποτάμι που έσβησε τη φλόγα  
 που έκαψε το ξύλο που σκότωσε το σκύλο που έπνιξε το γάτο που έφαγε τον ποντικό  
 που πήρε το φυτίλι 'πο μέσα απ' το καντήλι που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι  
 ντίλι-ντίλι του καλού της τ' αρραβωνιαστικού της.

Τέλος ήρθε ο χάρος και παίρνει το χασάπη, που έσφαζε το βόδι που ήπια το ποτάμι  
 που έσβησε τη φλόγα που έκαψε το ξύλο που σκότωσε το σκύλο που έπνιξε το γάτο που έφαγε τον ποντικό που πήρε το φυτίλι 'πο μέσα απ' το καντήλι που έφεγγε κι εκέντα η κόρη το μαντήλι ντίλι- ντίλι του καλού της τ' αρραβωνιαστικού της



# *Το κουκλοθέατρο στη Σχολική Νέα Τάξη*

## *Σημειώσεις ενάντια σε συνήθη λάθη και προβλήματα*

*Στάθης Μαρκόπουλος*

*Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα Πρακτικά της  
3ης Διεθνούς Συνδιάσκεψης για το Θέατρο στην Εκπαίδευση  
(εκδ. Μεταίχμιο 2003)*

Το σχετικό εργαστήριο που έγινε στα πλαίσια της 3ης Συνδιάσκεψης για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, απευθυνόταν σε εκπαιδευτικούς που χρησιμοποιούν ή επιθυμούν να χρησιμοποιήσουν την κούκλα και το θέατρό της σαν εκπαιδευτικό εργαλείο μέσα στην σχολική τάξη οποιασδήποτε βαθμίδας και στόχο είχε να επισημάνει λάθη και προβλήματα που απαντώνται πάρα πολύ συχνά σε αυτήν τη χρήση της τέχνης. Ακολουθούν κάποιες σημειώσεις πάνω στο ίδιο θέμα.

### ***Σχετικά με την αντίληψη που έχουμε για την κούκλα***

- Είναι γνωστό ότι το κουκλοθέατρο αντιμετωπίζεται σαν μια «τέχνη (τέχνη; μα είναι τέχνη το κουκλοθέατρο;) για παιδιά», σαν μια ασχολία που μάλλον στο νηπιαγωγείο έχει θέση, ακόμα και σαν ένα πάρκινγκ παιδιών που απαλλάσσει τους γονείς για λίγη ώρα από την έγνοια τους. Η αντίληψη αυτή έχει μακριά παράδοση και πιθανότατα σχετίζεται (στην Ευρώπη τουλάχιστον) με την ανακάλυψη της κούκλας σαν έναν «φορέα» της «παιδικής ψυχής» από τον Ρομαντισμό και τους εκπροσώπους του οι οποίοι μεσολάβησαν στην επικράτηση της αστικής αντίληψης για το «εξευγενισμένο» θέαμα. Όσα καλά κι αν έφερε η αναγνώριση της «τρυφερότητας της παιδικής ψυχής» στο παιδί (προστατευτικούς νόμους, δικαιώματα κλπ), ταυτόχρονα έδωσε το άλλοθι για τον υποβιβασμό της κούκλας (αλλά και άλλων «παιδικών» θεμάτων) σε ανάξια σοβαρότητας, μόχθου και υπευθυνότητας από τους μεγάλους (καθώς και σε ένα πεδίο εκμετάλλευσης σε όσους είδαν ότι η «παιδική βιομηχανία» έχει εύκολο κέρδος).

- Η απαξία του παιδιού σαν ένα έξυπνο, σκεπτόμενο ον με τεράστια αντιληπτική ικανότητα και με μια σοβαρότητα ζωτική στην εξερεύνηση του κόσμου, έχει σαν αποτέλεσμα την γνωστή «αισθητική νηπιαγωγείου», τα χαζοχαρούμενα σενάρια και τις γλυκανάλατες φιγούρες, τους ανόητους διαλόγους και τον υπερχειλίζοντα διδακτισμό,

τα θέματα-ταμπού που δεν κάνει να αγγίζουμε (ενώ αυτά είναι που ενδιαφέρουν ζωτικά το παιδί) και γενικά ένα πλαίσιο παράστασης που κάνει τις κούκλες να ανατριχιάζουν και τα παιδιά να βarioύνται.

- Η ελαφρότητα με την οποία συνήθως οι εκπαιδευτικοί (και όχι μόνο αυτοί βεβαίως) αντιμετωπίζουν την κούκλα και την πανάρχαια τέχνη της, οδηγεί σε πλήθος προβλημάτων (πόσο μάλλον όταν συνοδεύεται από μια ελαφρότητα απέναντι στην έννοια «παιδί»):

- προχειρότητα (στην προετοιμασία και την εκτέλεση),
- ανευθυνότητα (απέναντι στην κούκλα και το κοινό της),
- ανειλικρίνεια (απέναντι στον εαυτό μας και τα παιδιά),
- αδιαφορία και βαρεμάρα (τόσο του εκπαιδευτικού όσο και των παιδιών),
- ελλειπή ενασχόληση του εκπαιδευτικού στο να μάθει κι ο ίδιος κάτι γι' αυτή την τέχνη
- διαμόρφωση κακού θεατρικού και αισθητικού κριτηρίου (των παιδιών, τόσο ως δημιουργών όσο και ως θεατρικού κοινού),
- λανθασμένη εικόνα έως και απέχθεια για το κουκλοθέατρο
- αναπαραγωγή τελικά της γενικής ελαφρότητας

- Συνάμα, υπάρχουν και εκπαιδευτικοί οι οποίοι ενώ έχουν όλη την καλή διάθεση να κάνουν δουλειά με τα παιδιά, τρομάζουν με δέος μπροστά στην «Τέχνη» και δεν τολμούν να ξεφύγουν από τα πλαίσια που τους επιβάλει ο περίγυρος. Όχι απαραίτητα προς ένα κουκλοθέατρο «υψηλών καλλιτεχνικών προδιαγραφών», αλλά κυρίως προς ένα ελεύθερο, ισότιμο και ειλικρινές παιχνίδι με τις κούκλες, μαζί με τα παιδιά.

- Το κουκλοθέατρο είναι μια μεγάλη τέχνη χωρίς να διεκδικεί την «σοβαρότητα» των «σοβαρών» τεχνών και σίγουρα χωρίς να επιδιώκει την σοβαροφάνειά τους. Αυτό την κάνει προσιτή, οικεία και οικειοποιήσιμη από τον καθένα και αποτελεί ένα από τα στοιχεία που την κάνουν επαναστατική.

**Πρακτικά:** Παρά τον δεδομένο περιορισμένο χρόνο που μπορεί να διαθέσει ο σημερινός εκπαιδευτικός σε τέτοιου είδους «πολυτέλειες», αλοίμονο αν δεν το κάνει: Το ζητούμενο δεν είναι να γίνει επαγγελματίας κουκλοπαίκτης, αλλά, προσεγγίζοντας το εργαλείο με την δέουσα ευθύνη και σεβασμό, να το ανιχνεύσει στις πραγματικές του διαστάσεις και να πετύχει μέγιστη απόδοση στο πραγματικό ζητούμενο που είναι (όπως πάντα στο θέατρο) η επικοινωνία (οποιοδήποτε τύπου) με το κοινό (τα παιδιά του).

### **Σχετικά με την φύση και την λειτουργία της κούκλας**

- Η γέννηση μιας κούκλας είναι μια διαδικασία που συγγενεύει σε πολλά με αυτήν της ανθρώπινης γέννας, μια διαδικασία εξίσου απαιτητική και γι' αυτό προκλητική.

- Στην κουκλοθεατρική παράσταση συντελείται μια κοσμογονία. Χτίζουμε ένα σύμπαν, ορίζουμε τους νόμους του, μορφώνουμε και δίνουμε ζωή στα πλάσματά του. Είναι όμως μεγάλη ευθύνη να είσαι θεός-πατέρας-παντοκράτορας.

- Η κούκλα δεν είναι ηθοποιός. Η διαφορά της με αυτόν είναι ότι δεν υποκρίνεται. Είναι πραγματικά αυτό που λέει ότι είναι. Η απόλυτη ειλικρίνεια με την οποία εκθέτει την ίδια της τη ζωή μπροστά στο κοινό, την τοποθετεί πολύ ψηλά, στη θέση του σφάγιου της θυσίας. Η κούκλα, στο τέλος της παράστασης, δεν υποκλίνεται.

- Η κούκλα είναι ένα προστατευτικό δίχτυ. Και μόνο η λέξη «κουκλοθέατρο» αρκεί για να μας προστατεύσει από την σύγχυση της θεατρικής με την πραγματική πραγματικότητα. Τα παιδιά έχουν την ικανότητα ταυτόχρονα να ζουν μια ευθεία σχέση με την κούκλα «σαν να ήταν ζωντανή», και το «σαν» να το έχουν πάντα στο πίσω μέρος του μυαλού τους.

- Το κουκλοθέατρο λειτουργεί καταπραϋντικά και θεραπευτικά: φέρνει τους φόβους και τις αγωνίες μας σε μια κλίμακα ή μια συμβατική μορφή όπου μπορούμε έως και να γελάσουμε μαζί τους.

- Αλίμονο αν βάλουμε την κούκλα να διδάξει τα μαθηματικά με τον ίδιο τρόπο που το κάνουμε εμείς. Τα παιδιά, εκτός από τα μαθηματικά, θα απεχθάνονται και τις κούκλες.

**Πρακτικά:** Αφήστε τις κούκλες να σας οδηγήσουν σαν πραγματικά ανεξάρτητοι χαρακτήρες. Αφήστε τα παιδιά και τον εαυτό σας να τις διαμορφώσουν ώστε να οριμάσουν χτίζοντας μια σχέση όχι μονόδρομη ή απαραίτητα «καλή», αλλά ζωντανή (με όσες αντιφάσεις κι αν αυτό μπορεί να περικλείει).

### **Σχετικά με την κατασκευή**

- Συχνά συνδέουμε στενά την έννοια κουκλοθέατρο με την έννοια της κατασκευής. Η ουσία της (κουκλο)-θεατρικής πράξης δεν βρίσκεται εκεί, η κατασκευή δεν είναι καν απαραίτητη. Σαν κούκλα μπορεί να χρησιμοποιηθεί το οποιοδήποτε αντικείμενο –με ή χωρίς δική μας υλική παρέμβαση- ακόμα και το γυμνό ανθρώπινο χέρι ή η σκιά του. Η ουσία

βρίσκεται στην εμφύχωση αυτού του πλάσματος, καθώς και του σύμπαντος που χτίζεται γύρω του. Η εκρηκτική «ανάσταση του νεκρού» μπροστά στα μάτια μας.

- Οι κατασκευές δεν είναι απαραίτητες (αν και στην πραγματικότητα, ακόμα και η επιλογή του κατάλληλου «έτοιμου» αντικειμένου είναι κάποιου είδους κατασκευή: δίνει στο αντικείμενο μια νέα υπόσταση). Γιατί λοιπόν φτιάχνουμε κούκλες; Γιατί η κατασκευή –πέρα από τα οφέλη που προκύπτουν από την ενασχόληση με τα υλικά, τα εργαλεία, την χειρωνακτική εργασία, την μεθοδική σκέψη κλπ- προσφέρει την δυνατότητα να διαμορφώσουμε τις κούκλες μας με χαρακτηριστικά και ιδιότητες που δεν μπορούμε να βρούμε σε έτοιμα αντικείμενα.

- Η κατασκευή γίνεται για να υπηρετήσει την παράσταση, για να δώσει ικανότητες στην κούκλα μας που να ενισχύουν την ζωτανή παρουσία της. Η κάθε κούκλα είναι μια νέα κατασκευαστική επινόηση, μοναδική, είναι μια εφεύρεση. Οι δεκάδες επιλογές που έχουμε να κάνουμε (σχετικά με τα υλικά, το μέγεθος, την μηχανική του σώματος, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, τον τρόπο χειρισμού κλπ) στον τελικό συνδιασμό τους, πρέπει να σκοπεύουν στην συνολική θεατρική παρουσία του χαρακτήρα. Τα βιβλία περι κατασκευής κούκλων, αλλά και συνολικά περί παραγωγής παραστάσεων (ειδικά αυτά που απευθύνονται σε εκπαιδευτικούς), συχνότατα προσφέρουν έτοιμες συνταγές υπο μορφή πατρών: «κόψτε-ράψτε-τελειώσατε». Το κουκλοθέατρο είναι πολύ μεγάλο για να χωρέσει σε πατρών κι η φαντασία των παιδιών πολύ ατίθαση για να την περιορίσετε σ' αυτό.

**Πρακτικά:** Τα υλικά και η υποδομή, οι δεξιότητες και η τεχνογνωσία δεν είναι απαγορευτικές προϋποθέσεις. Καταπληκτικές (λειτουργικότερες θεατρικά) κούκλες μπορούν να κατασκευαστούν από το τίποτα. Το μετά την κατασκευή έχει σημασία (όσοι έχουν δικά τους παιδιά το καταλαβαίνουν ίσως καλύτερα)

### **Σχετικά με την εμφύχωση**

- Όταν λέμε «εμφύχωση» δεν εννοούμε μια κούκλα που την ταρακουνάμε και μιλάει, μιλάει, μιλάει...

- Εμφύχωση είναι να στήνεις ένα σύμπαν και να αφήνεις τα πλάσματα να ζήσουν και να δράσουν μέσα σε αυτό, παρέχοντάς τους την ενέργεια που χρειάζονται, την «ψυχή», κι εσένα -έναν ανύπαρκτο που τα παρακολουθεί- να μην σου έχει μείνει ανάσα για να παρέμβεις στη ζωή τους.

- Η «ψυχή» της κούκλας δεν αποκαλύπτεται εύκολα. Αναζητήστε την στα βλέματα, τις σιωπές, τις παύσεις, τις μικρές κινήσεις.

- Η κούκλα είναι πολύ ικανή να παράγει εφφρετζίδικα πυροτεχνήματα. Δεν φταίει όμως η καμήνη. Έπεσε στα χέρια ενός λιμοκοντόρου.

**Πρακτικά:** Δεν χρειάζεται άγχος να παράγουμε «εντυπωσιακά» πράγματα «διδασκτικού», «παιδαγωγικού», «ηθικοπλαστικού» ή άλλου παρόμοιου περιεχομένου. Ξεκινήστε ένα πρωί απλά: Καθίστε στην έδρα, μπροστά στα παιδιά, με μια κούκλα στα χέρια. Καθώς σας κοιτά στα μάτια και την κοιτάτε κι εσείς, μείνετε έτσι σιωπηλοί (σε ένα σχεδόν ερωτικό τετ-α-τετ) μέχρι η κούκλα να αρχίσει να ανασαίνει (θα μπορούσατε στο τέλος να της δώσετε κι ένα ειλικρινές φιλί). Τα παιδιά πρέπει να εμπιστευτούν την ντροπή σας κι εσείς πρέπει να ξεπεράσετε την αίσθηση ανωτερότητάς σας.

#### **Σχετικά με τον λόγο**

- Ο λόγος είναι μια παγίδα: μπορεί να οδηγήσει τις κούκλες να περιγράφουν την υποτιθέμενη ζωή τους χωρίς να την ζουν πραγματικά.

- Είναι τόσο ελεγχόμενος και κυρίαρχος στην ζωή μας, που χρειάζεται να ανακαλυφθεί εκ νέου για να μπορεί να μπει στον κόσμο της κούκλας χωρίς να τον ισοπεδώσει.

- Το δυνατό όπλο της κούκλας δεν είναι ο λόγος, αλλά η συνολική ζωντανή της παρουσία. Ο λόγος μπορεί να μπει στη ζωή της και να την υποστηρίξει χωρίς να την πάρει στα επιδέξια χέρια του.

- Δεν υπάρχει χειρότερος λόγος από τον μαγνητοφωνημένο. Αν μπορεί και η μουσική και όλα τα στοιχεία της παράστασης να είναι ζωντανά, παιγμένα σε πραγματικό χρόνο, τόσο το καλύτερο.

**Πρακτικά:** Μπορεί να δουλευτεί η παράσταση χωρίς λόγο, μόνο με ήχους από το στόμα ή μουσική και όταν πια οι κούκλες θα έχουν βρει τις εκφραστικές κινήσεις της αφήγησης, το ρυθμό, τις παύσεις κλπ, τότε να εν-σωματώσουν το όποιο κείμενο -εάν βέβαια συνεχίζει να είναι αναγκαίο.

#### **Σχετικά με τα παιδιά-κουκλοπαίκτες**

Οι παραπάνω σημειώσεις αναφέρονται κύρια -αλλά όχι μόνο- στην περίπτωση που ο εκπαιδευτικός είτε «στήνει» μια ολόκληρη παράσταση, είτε χρησιμοποιεί, για παράδειγμα, μία κούκλα σαν σύμμαχο στην άμεση

διδασκαλία κάποιου μαθήματος, γίνεται δηλαδή ο ίδιος κουκλοπαίκτης.

Στην περίπτωση όπου τα παιδιά καλούνται να φτιάξουν και/ή να παίξουν τις κούκλες, δεν χρειάζεται να πούμε πολλά: τα παιδιά είναι γεννημένα κουκλοπαίκτης και το μόνο που χρειάζεται είναι χρόνος, εμπιστοσύνη και ελευθερία. Δώστε ένα θέμα και δεχθείτε την πιθανότητα να τους είναι παντελώς αδιάφορο. Δείξτε μια τεχνική και παρακολουθείστε την μεταμόρφωσή της. Διδάξτε την χρήση ενός υλικού και δειδαχθείτε αυτήν που τελικά θα εφαρμόσουν. Αν το επιτρέψετε, θα τα φέρουν όλα στα μέτρα τους. Δεν είναι πάντα εύκολο να καταλάβουμε τους εσωτερικούς μηχανισμούς που οδηγούν τα παιδιά στους τρόπους τους και τις σχέσεις τους με τις κούκλες. Αυτό είναι ένας καλός λόγος να τους σεβαστούμε.



## Για την ανάγκη του περιθωρίου

Claude Monestier

Theatre Public 34-35, Σεπτέμβριος 1980

Οι ακόλουθες σημειώσεις υποκινούνται από την έγνοια να μην διαχωριστούν η έμπνευση από τα υλικά μέσα και για μία δικαιολόγηση της εργασίας των κουκλοπαιχτών σήμερα. Σκέφτομαι ότι πράγματι μία κοινή αναζήτηση θα έδειχνε την πραγματική αξία των κουκλοπαιχτών σε σχέση με τις ανάγκες και τα οράματα των ανθρώπων της εποχής μας.

1. Η «κούκλα» παρέμεινε για το μεγάλο κοινό κλειστή στο παραδοσιακό πλαίσιο, το οποίο δεν την αφορά πια (περισσότερο ακόμα και από ότι το «θέατρο»). Ο κώδικας μιας συνολικής ποιητικής που προτείνει, είναι ξένος προς ένα κόσμο που ορίζει, εξειδικεύει, διαχωρίζει κατακερματίζει. Το κοινό δε συγκρατεί από τη κούκλα παρά μόνο την κατηγορική της φόρμα: ένα πλαίσιο παρουσίας, ένας μύθος (πλάσμα της φαντασίας), μία άλλη κλίμακα, μία ορισμένη αρχαία χειρονακτική τεχνική (που συχνά την κρίνει καταπληκτική), ένα κοινό κυρίως παιδικής ηλικίας. Γίνεται αντιληπτή σαν ένα στερεότυπο, ένας κλειστός κόσμος. Από τη μια πλευρά η κούκλα δεν είναι μόνο αυτό. Από την άλλη έχουμε πιθανόν και άλλα πράγματα να κάνουμε από το να βρισκόμαστε συνεχώς μπλεγμένοι, να κονταροχτυπιόμαστε και πιθανόν σ' αλήθεια να θέλουμε να παρουσιάσουμε κάτι σύμφωνα με τους νόμους που επικρατούν στους πολλούς, ώστε να προσεγγίσουμε την τέχνη -τελείως διαφορετική και ανεξάρτητη- μέσα σ' αυτό το πλαίσιο. Οι αξίες του περιθωρίου σήμερα έχουν μεγάλη σπουδαιότητα. Θα διερευνήσουμε μερικές απ' αυτές – να διευκρινίσουμε, να επιβεβαιώσουμε, να διεκδικήσουμε, να αναπτύξουμε σαν θέσεις ζωντανές κι όχι πνιγρές. Θέλω να πω: είναι αρχές με μια δική τους συνέχεια και όχι μόνο σε σχέση με τις επικρατούσες επίσημες αξίες. Δηλαδή αξίες καθαυτές και όχι μόνο «σε σύγκριση», ώστε να βρούμε τα σημεία ένταξης τους στην εποχή μας.

---

\* Τα τελευταία 20 περίπου χρόνια ο Claude Monestier δουλεύει για το «Θέατρο πάνω στο νήμα» («Le theatre sur le fil»). Ο προσανατολισμός του θιάσου είναι ταυτόχρονα καλλιτεχνικός και φιλοσοφικός. Αν υπεραμύνεται των χειρονακτικών ριζών του επαγγέλματος το κάνει για να διεκδικήσει το ξανασμίξιμο του ανθρώπου με το αντικείμενο, μπροστά σ' ένα κόσμο τεχνοκρατούμενο, στον οποίο εξαφανίζονται οι προσωπικές σχέσεις με τα υλικά.

2. Η άρνηση, η άγνοια, τα στερεότυπα, θεωρούν ότι η κούκλα δεν είναι παρά μία όψη των πραγμάτων. Μια σκέψη θά ‘ταν να κατευθύνουμε την αναζήτησή μας σ’ ένα κοινωνιολογικό σημερινό φαινόμενο που μου φαίνεται μας αφορά : ο μοντέρνος άνθρωπος ξεσκισμένος σε κομμάτια, ξεριζωμένος και ταυτόχρονα τριγυρισμένος από αντικείμενα, προσπαθεί να ξαναβρεί τις σχέσεις σ’ ένα κόσμο – να ξαναβρεί τους δεσμούς με τα αντικείμενα τα οποία βιομηχανοποιημένα δεν είναι παρά μόνο «αναλώσιμα». Είναι ένα ον αποπροσωποποιημένο και ακολουθεί ανώνυμα την «μόδα της σειράς».

Ας σημειώσουμε ότι οι κούκλες ξεφεύγουν από το πλαίσιο αυτό: έρχονται σε ρήξη με τις συμβάσεις, ξεφεύγουν από ψεύτικα παρουσιαστικά σαν αρμονικές μυθοπλασίες και τα ξανασκέφτονται όλα από την αρχή

Η κούκλα η ίδια (σύμφωνα με το Joly) μπορεί ν’ αναγνωρίζεται σαν να μην είναι ένα απλό υλικό παρά ένας άνθρωπος που ενεργεί . Ο κουκλοπαίχτης γίνεται «ο απλός εργάτης». Όλα έχοντας παραμεριστεί ψάχνει και προτείνει συνδέσμους με τα αντικείμενα, με μία διάθεση για νέες προσεγγίσεις. Η χειρονομία προς το αντικείμενο μπορεί να φαίνεται σαν μία τάση για εξημέρωση ενός κόσμου που έγινε ξένος.

3. Σήμερα, ταυτόχρονα ή μετά από αυτό το ξέσπασμα, την ομολογία, ο κουκλοπαίχτης βρίσκεται σε αναζήτηση μιας καινούργιας ολότητας. Μέσα στα πρόσφατα θεάματα και στα φεστιβάλ αυτής της χρονιάς ο διαμελισμός/διάκριση των στοιχείων, η παρουσία του κουκλοπαίχτη πάνω στη σκηνή, εμφανίζονται περισσότερο συνεπή, στις περισσότερες περιπτώσεις αιτιολογημένα κατά ένα μέρος από το ό,τι:

- Είναι ο κωμικός που παίζει με τα αυτόματα, τα κουτιά μουσικής και άλλες «κούκλες του σαλονιού», όπως παίζει ένα παιδί με την κούκλα (σε απόσταση και μ ενέργειες εξημέρωσης, «κάνοντας να μοιάζουν στα πράγματα με το κρυφό όνομα που ξεστομίζουν στη σιωπή»). (Le Cendrillon του Drak);
- Είναι τα ανθρώπινα σώματα κρυμένα πίσω από παραβάν, που αποτελούν κινούμενα στολίδια (Theatre de Constenza, Ρουμανία);
- Είναι τα παιχνίδια στη σκιά και το φως των εξπρεσιονιστών του χεριού και της ανθρώπινης μορφής, παιχνίδια με λαϊκά αντικείμενα συχνά ξεχασμένα (Theatre Orfeo, Ουγγαρία) ;
- Για να μιλήσουμε για τη Γαλλία: είναι ο κουκλοπαίχτης που επιβεβαιώνει το παίξιμο με τις παραδοσιακές του κούκλες σαν παίξιμο με τα φαντάσματα/είδωλά του (ο Punch του Recoing – Vitez);
- ...ή σαν να του έχουν πέσει αναποδιές, αποστασιοποιημένος, με ωραία αντικείμενα – προσωπικότητες. (ο Don Juan του Oudart);
- Είναι το σώμα του Biorn-Fulher που εξελίσσεται σε στην αρένα-

- τσέρκο;
- Ή οι Dougnak που οι ίδιοι είναι κούκλες – κλόουν;
- Ή η ενσωμάτωση σ' ένα θεατρinισμό του κουκλοπαίχτη, της σκηνής, των κουκλών: και αυτό αρκεί για τη στήριξη του θεάματος;
- Είναι τα παιχνίδια της μορφοποίησης μπροστά στο υλικό ή του κουκλοπαίχτη πάνω στο αντικείμενο το καθημερινό ή η εξελικτική δομή ενός γιγαντοθεάτρου το οποίο είναι ταυτόχρονα και πίσω από παραβάν και με κούκλες, ή ένα καταπληκτικό αντικειμενοθέαμα όπου ανταγωνίζονται οι παίκτες (Monestier). Κλπ.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις σήμερα, το ενδιαφέρον μέρος του μέλλοντος για μένα είναι στην έρευνα των σχέσεων μεταξύ του συνθέτη (ανθρώπου) και των αντικειμένων, στη θέλησή του για διακηρυγμένη ολότητα. Ποια είναι η έννοια, η φορά αυτών των εξελίξεων; Η επιβίωση της κούκλας εμφανιζόταν (και εμφανίζεται) σαν μία επιβίωση αποκαλυπτική και εκδηλώνεται όλο και περισσότερο σαν μία μαρτυρία του υποκειμένου και των προσωπικών γεγονότων – πράγμα που στο πλαίσιο των επιλογών της κοινωνίας μας είναι ένα φαινόμενο περιθωριακό. Αυτό δεν είναι παρά ένα τυχαίο γεγονός, ένα βήμα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στον σημερινό κόσμο.

*Κόντρα στον κατακερματισμό και την εξειδίκευση, το κομμάτιασμα της ζωής της ίδιας, οι κουκλοπαίκτες εφαρμόζουμε στην πράξη μία τέχνη επικοινωνίας «αθροιστική» και προτείνουμε: την κίνηση για να ξαναβρούμε μία προσωπική σχέση μεταξύ του ανθρώπου, του υλικού, της παρουσίας και της σημασίας.*

Η χειροτεχνική μορφή δεν μπορεί παρά να θεωρείται σαν αυστηρή για την κούκλα, αλλά διαδηλώνει ένα πνεύμα που δεν είναι σήμερα χωρίς απήχηση – ένα χαρακτηριστικό που δεν πρέπει να χαθεί. Στην εποχή μας με τις δικαιολογημένες αναζητήσεις των μέσων και του κοινού, η αξία που αντιπροσωπεύουν οι συνολικές πλευρές της εργασίας μας (μπορεί νάναι προσωπική ή αποτέλεσμα μιας ομαδικής δουλειάς, μπορεί να μεταφράζεται σε μια σκηνογραφία ή σ' αυτή την αναζήτηση των σχέσεων μεταξύ του κουκλοπαίχτη και των αντικειμένων, σε μία εικαστική μορφή του δημιουργήματος), από την διάθεση συσχετισμού όλων με όλους» -όντας χαρακτηριστικό της επικοινωνίας με τις κούκλες- δεν πρέπει να ξεχαστεί.

(Σκέπτομαι ότι αν η λαϊκή παραδοσιακή μαριονέτα, ή της Σικελίας, της Λιέγης κλπ. πρέπει να διασωθεί, αυτό σημαίνει να εξελιχθεί. Δεν είναι αντικείμενο ενός μουσείου, αλλά κουβαλάει μέσα της την αξία ενός επαγγέλματος, τις ρίζες για σύγχρονες ανάγκες. Η αναζήτηση και η

δημιουργία συγχρόνων έργων πρέπει να μπορούν να βρίσκουν λύσεις μοντέρνες στη θεώρηση των ανθρωπιστικών χαρακτηριστικών των χαρακτηριστικών της τέχνης μας).

Μας χρειάζονται ορισμένα μέσα, ναι. Αλλά δεν πρέπει να ευχόμαστε παρ' όλα αυτά να ξεφύγουμε από την περιθωριακή θέση μας (που μας ωθεί να ακούμε τις φωνές, τις ανάγκες και τα οράματα τα ξεχασμένα αλλά όλο και περισσότερο αναγκαία στην κοινωνία μας), για να ακολουθήσουμε τους νόμους της show business. Μία επιτυχία εμπορική από τα μέσα του επαγγέλματος μπορεί να μας χρησιμεύσει σε μερικές περιπτώσεις, αλλά μία αναγνώριση της αξίας, που θα γινόταν μ' αυτό τον τρόπο, μας ακρωτηριάζει, μας αποόπτει από τις πηγές, τα κεφαλόβρυσσα και αυτό θέτει το ζήτημα ενός πρωταρχικού περιθωριακού χαρακτήρα.

Γιατί ο κανόνας του παιχνιδιού που καλούμαστε να ακολουθήσουμε ορίστηκε πολύ καλά από τον M.Poniatowski: «οι καλλιτέχνες δεν είναι μόνο για ν' αποκαλυφθούν».

Οι προσωπικές προθέσεις, η εφευρετικότητα, η πολυδυναμία, που είναι βασικές στην τέχνη μας, δεν μπορούν να ολοκληρώνονται μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, σ' ένα σύστημα συγκεντρωτικό και εξειδικευμένο, με μόνο στόχο την αποτελεσματικότητα. Η τέχνη του κουκλοθέατρου είναι μια θεμελιώδης λαϊκή τέχνη (μία ακατέργαστη πρωτόγονη τέχνη).

Διεκδικούμε το δικαίωμα γι' αυτό το δρόμο. Δεν πρόκειται ο κουκλοπαίχτης μόνος του να ανατρέψει το πλαίσιο (φιλοδοξίες ή ένστικτα κυριαρχίας που είναι ο νόμος μέσα σ' αυτό το σύστημα) αλλά πιστεύω ότι αυτό μας απομένει και επιβεβαιώνεται ότι ο “καθημερινός άνθρωπος της εργασίας” μπορεί νάβει ένας ανιχνευτής των αναγκών και των κοινών οραμάτων.

Υπάρχει μια μοναδική, προνομιούχα, δημιουργική, εκπαιδευτική, πολιτιστική βάση στο κουκλοθέατρο και την επαφή του με τον κόσμο, η οποία δεν δεσμεύεται, δεν συνδέεται με καμμιά άλλη μορφή ή κατηγορία του θεάματος.

Η καρδιά που παραμένει η έκφραση σ' αυτές τις απαιτήσεις και επιλογές και είναι όλο και περισσότερο το ατού μας (δείτε ποιά είναι τα περισσότερο εκτιμώμενα θέματα στα φεστιβάλ). Οι κούκλες αναδύονται από την εργασία του ανθρώπου πάνω στο αντικείμενο, προσκαλούν τη φαντασία και συνοχή του θεατή, που την στολίζει με τον πλούτο της για να σκέπτεται και να του είναι χρήσιμη.

Ξανασμίγω εδώ με τον Bjorn Fulher που μιλάει για «η υπεράσπιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας απέναντι στους μηχανισμούς της τεχνικής και της ανώνυμης γραφειοκρατίας».

Αναφέρω ακόμα την περίπτωση του Peter Schumann: «το θέατρο δεν είναι μια μορφή παγωμένη, κλειστή, στερεοποιημένη, στατική. Σαν το ψωμί είναι μια ανάγκη, το θέατρο είναι μία έκφραση της θρησκείας». Χάρη στην κούκλα μπορεί να παγιδευτεί μία πραγματικότητα, μπορούμε να αποκρυσταλλώσουμε μία πραγματικότητα. Προσοχή στο νόμο της βαρύτητας, στην αδράνεια. Να μην μας παρεμποδίζει να σταματήσουμε για πολύ ή για λίγο. Η κούκλα σου δίνει ένα μάθημα, μια προσφορά που κάνει στο σημερινό κόσμο.

Έχουμε αξιωματικά, αυτεπάγγελτα, το δικίο να ζήσουμε – να δημιουργήσουμε, να πραγματοποιήσουμε, να παίξουμε- μέσα στην νομιμότητα χωρίς να είμαστε υποχρεωμένοι να ψάχνουμε αιωνία να βρούμε μια θέση για να επιβιώσουμε και να βλαστήσουμε. Έχουμε επίσης το δικαίωμα ακόμα και σήμερα στην ανάγκη της περιθωριακότητας.

Όργανα για την προώθηση του κοινού και την ποιότητα του θεάματος υπάρχουν (η UNIMA, το CNM). Στο Charleville-Mezierei είναι μία βιτρίνα, μία προθήκη. Το Carrefour de Villeneuve στην Avignon είναι επίσης ένα εργαστήριο. Τα μέσα τους θ' αυξάνουν όλο και περισσότερο.

Έχουμε ανάγκη την υποστήριξη της πολιτείας σε αίθουσες, επιχορηγήσεις, εγκαταστάσεις, το δικαίωμα στο νομικό status το οποίο δεν θ' αυξάνει συνέχεια το φορτίο μας και θα μας διευκόλυνε να εξασκήσουμε το επάγγελμά μας. Μία σταθερότητα εισοδήματος που θα επέτρεπε στους δημιουργούς την πρόσκληση σε ενδιαφέρουσες συνεργασίες, ένα δικίο αυτόνομο για τις δημιουργίες.

Ο δρόμος είναι κοινός, συλλογικός. Είναι επίσης μία συνείδηση – για κάθε έναν η δική του συνείδηση - των τρόπων μας για να προσεγγίσουμε σήμερα τις καρδιές.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

## Τα παράδοξα της κούκλας

Annie Jills

Theatre Public 34-35, Σεπτέμβριος 1980

### Ένα μάλλον διχασμένο θεατρικό παιχνίδι

Το 1973 μια από τους πιο δημοφιλείς θιάσους στο φεστιβάλ του Charleille- Mezieres, ήταν χωρίς αμφιβολία το Καταλάνικο θέατρο Putxinell Li Claca, που κατάκτησε ένα κοινό από ενήλικες και από παιδιά, κοινό με διαφορετικότητες όσον αφορά τις πολιτιστικές καταβολές, με τις μικρές γαντόκουκλές του μέσα σ' ένα κλειστό παραβάν, που κι αυτό είναι παραδοσιακό.

Έξι χρόνια αργότερα, όταν αυτή η ομάδα παρουσίασε στο Κέντρο «George Pompidou» στο έργο *Mori el Merma* τις μεγάλες σε μέγεθος κούκλες που φοριόνταν από τον παίκτη τους -έργο της φαντασίας του Míro- ενόχλησε ή προκάλεσε φρενίτιδα στα μικρά παιδιά και έκανε έξαλλους τους παραδοσιακούς συλλέκτες.

Οι κούκλες δεν είναι πάντα οι μικροί κωμικοί από ξύλο, που παίζουν για τα μικρά παιδιά μέσα σε μικρά θέατρα που δεν θα είχαν αιτία και συνέπεια παρά να καλύψουν μικρές ανάγκες! Δεν είναι ανάγκη να προστρέξουμε στο τόσο διάσημο Bread and Puppet Theatre για να το αποδείξουμε. Το σύγχρονο κουκλοθέατρο προκαλεί κατάπληξη στην αφθονία και την ποικιλία με την οποία παρέχεται.

Σβήνει σταδιακά η διάκριση μεταξύ κουκλοθεάτρου και θεάτρου ηθοποιών: ηθοποιοί και κούκλες συνυπάρχουν σε πολλά θεάματα. Αλλά, ενωμένοι ή όχι, αυτοί οι δύο κλάδοι του θεάτρου διαφέρουν σ' ένα βασικό και σταθερό σημείο: ενώ ο ηθοποιός «ενσαρκώνει» μία ή περισσότερες εναλλακτικά προσωπικότητες η κούκλα και ο κουκλοπαίκτης -όποιος κι αν είναι ο τρόπος που παίζει- είναι δύο «σώματα» σαφώς διακριτά, με την κούκλα, ό,τι τύπου και νά 'ναι, να παραμένει ολοκληρωτικά εξαρτημένη από τον άνθρωπο-χειριστή. Ένας χειριστής μπορεί να «μπει» σε μία κούκλα που έχει φτιαχτεί γι' αυτό τον σκοπό, να προσφέρει την κίνηση, ενδεχόμενα τη φωνή αλλά δεν συγχέεται με την κούκλα -αν και αυτό συμβαίνει συχνά στα μάτια του

---

\* Καθηγήτρια μοντέρνων γλωσσών στην σχολή του Charleville-Mezieres, η Annie Gill συνεχίζει τις εργασίες της πάνω στην τέχνη της κούκλας. Με βάση την ανάλυση ενός ορισμένου αριθμού σύγχρονων μορφών θεάματος η Annie Gill κάνει εδώ μία ανακεφαλαιώση πάνω στην γλώσσα της κούκλας.

κοινού.

Έτσι, το αντίστοιχο του κωμικού ηθοποιού, στο κουκλοθέατρο είναι μια μορφή σύνθετου ζευγαριού που συντίθεται από έναν παίχτη-χειριστή και ένα αντικείμενο που εκτίθεται και παίζεται.

Αυτή η σχηματική αντιστοίχιση οπωσδήποτε παραπέμπει σε μία σύγκριση στην οποία όμως δεν πρέπει να εμμένουμε. Κυρίως έχει σαν σκοπό να κάνει φανερή αυτή την συσχέτιση και ταυτόχρονα τη διάκριση του ηθοποιού και του προσώπου-ρόλου, που είναι χαρακτηριστικά του θεατρικού έργου, και που προσεγγίζει το κουκλοθέατρο, ανεξάρτητα αν το θέαμα επιτρέπει τη διάκριση αυτή ή όχι.

### **Πεδίο σημείων ενάντια στο τραγούδι του κύκνου.**

{λογοπαίγνιο με τις λέξεις signes-cygne}

Καταλαβαίνει κανείς ότι η συσχέτιση του ηθοποιού και της κούκλας μπορεί να μεγεθύνει το πεδίο των σκηνογραφικών πόρων: πολλές είναι οι συσχετίσεις στο χώρο του κουκλοθεάτρου κάθε είδους και κάθε μορφής, ως προς το σώμα του παίχτη, που αυτός μπορεί να μπει ή όχι στο οπτικό πεδίο του θεατή και εκεί να παίζει ή όχι ένα άλλο ρόλο από αυτόν του απλού τεχνικού: μπορεί στην ανάγκη να τονίζει μία σχέση μεταφορική στο παίξιμο, μπορεί να προστρέχει σε τρόπους κατανόησης και να καταφεύγει στο παραδοσιακό παίξιμο ή ν' ανακαλύπτει νέο, άμεσα ή όχι. Αναφέρομαι στο δυναμικό παίξιμο της δυτικής γαντόκούκλας και στο λεπτεπίλεπτο παίξιμο της κινέζικης γαντόκούκλας που είναι εξίσου γόνιμη και αποτελεσματική σ' ορισμένα έργα με τις ταχυδακτυλουργίες και τους ξυλοδαρμούς, ενός Γκιγιόλ, (ενώ και στις δύο περιπτώσεις φοριέται στο χέρι σαν γάντι) και, σε αντίθεση, σκέφτομαι το σύστημα πρόσδεσης και παιξίματος στις γιγάντιες κούκλες από παραγεμισμένο ύφασμα της Compagnie de l' Isle, στο έργο "Μαριονέτες-Βατραχοπέδιλα", οι οποίες συνδέονται με τους παίχτες-χειριστές τους με σχοινιά που περνάνε μέσα από τροχαλίες κρεμασμένες από ξύλινα στηρίγματα, υπερβολικά ψηλά για να μπορούν να μπαίνουν μέσα σε μία κανονική θεατρική αίθουσα, εικόνες σπαρακτικές και καυστικές της ανθρώπινης κατάστασης, που παραπέμπουν στην ιδέα της αγχόνης. Είναι αφάνταστες οι παραλλαγές, όλες οι αναλογίες και οι δυσαναλογίες μεταξύ παίχτη και κούκλας όπως επίσης και ανάμεσα στις κούκλες ή ακόμα σε σχέση με τους μικρότερους ή μεγαλύτερους σκηνικούς χώρους, περισσότερο ή λιγότερο οριοθετημένους.

Ευκολονόητο είναι ότι μεταξύ των σημασιών παρεμβαίνουν και άλλα δεδομένα, πέρα από τα πλαστικά συστατικά, όμως τίποτα δεν παρεμβαίνει μέσα στο πεδίο της σημαντικής πλαστικής των χαρακτήρων

όπου παρεμβαίνουν οι δευτερεύουσες σημάνσεις του μεγέθους της κούκλας, έτσι και οι σχέσεις οι φυσικές, -βλέπε και συναισθηματικές- που ο παίκτης αναπτύσσει μαζί της, ανοικτά ή όχι.

Μια μεγάλη κούκλα-μαρότ που επισίεται σαν λάβαρο, δεν δίνει το ίδιο αποτέλεσμα με μία μικρή δακτυλόκουκλα. Ο θετικός συμβολισμός της καθετότητας που αναδύεται από τις μαρότες, όπως επίσης και τις κούκλες του μέσου μεγέθους, διατηρεί ένα λυρισμό μιας εποποιίας όπως το απέδειξε το αριστουργηματικό έργο “Krali Marko”, του Κεντρικού Θεάτρου της Σόφιας. Αντίθετα, οι βαριές κούκλες τα νευρόσπαστα από ξύλο, του θεάτρου της Λιέγης, επιτρέπουν και υποστηρίζουν την κωμική χρήση των τραγουδιών και κινήσεων αιωρούμενες από χοντρές μεταλλικές βέργες. Και στις δυο περιπτώσεις ένα παραβάν κρύβει τον παίκτη. Παρ’ όλα αυτά είναι διαφανέστερη η κυριαρχία στη δεύτερη περίπτωση παρά η ανύψωση στην πρώτη.

Τα περισσότερα σύγχρονα θεάματα κούκλας, είτε μοντέρνα, είτε παραδοσιακά, μπορούν να θεωρηθούν σαν «συστήματα σημάτων στο εσωτερικό της κοινωνικής ζωής», πράγμα που οδηγεί στην εξαγωγή των θεμελιωδών και δευτερευόντων συστατικών τους και στη συνέχεια, κατά κάποιον τρόπο, των σχέσεων μορφολογίας και συντακτικού τους. Δεν μπορούμε να καλύψουμε όλο το θέμα σ’ ένα άρθρο, αλλά οφείλουμε να επισημάνουμε τουλάχιστον (για ένα επίσης πειστικό και απαιτητικό ον όπως το ανθρώπινο), ότι υπάρχει μία άπειρα μεγάλη ποικιλία από σήματα ομοιότητας, από την στιγμή που οι κουκλοπαίκτες εκμεταλλεύονται το γεγονός ότι η κούκλα δεν είναι λιγότερο μια αναπαράσταση, μια προσομοίωση, ένα ομοίωμα.

Κάθε υλικό, κάθε αντικείμενο, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την παραγωγή μιας κούκλας. Το θέατρο Puppodrom έχει χρησιμοποιήσει αποκόμματα πανιού ή υπολείμματα καλαθοπλεκτικής, μικρά πετσάκια και αποκόμματα των επιχειρήσεων κατεργασίας δέρματος, λαμαρινίτσες και υπολείμματα από βιομηχανικές οικιακών συσκευών που δίνουν τη δυνατότητα να παραχθούν τα πρόσωπα του έργου “Die Stradafössler”, (σύγχρονο αγροτικό δράμα της εποχής των συμμοριών των μεγάλων δρόμων).

Κάθε υλικό, κάθε αντικείμενο μπορεί να χρησιμοποιηθεί εναλλακτικά και διαφορετικά από την συνηθισμένη του χρήση, και να προκύψει απ’ αυτό μία κούκλα. Το έργο “Tragedie de papier” («τραγωδία του χαρτιού») του Yves Joly, για έναν από τους πρωταγωνιστές της, τελειώνει, λαβαίνοντας υπόψη την ουσία του τη σύστασή του με το κάπνισμα ή για τον άλλον με το ξέφτισμα.

Με την συνενοχή του κοινού ο Yves Joly μπορεί ακόμα ν’ αναπαραστήσει μία αστυνομική κωμωδία μόνο και μόνο χρησιμοποιώντας τις ομπρέλες και τ’ αδιάβροχα: με την αλληλεπίδραση μέσα στο κείμενο, κάθε αντικείμενο, κάθε μιά από τις κινήσεις του και κάθε μετακίνηση, αποκτούν

μία εξαιρετική καταλληλότητα.

Τα τελευταία χρόνια οι διαφοροποιήσεις των αντικειμένων πολλαπλασιάζονται. Ο Peter Brook, στο έργο του «La conference des oiseaux» (“Η διάλεξη των πουλιών”) εμπιστεύεται το ρόλο της νυχτερίδας σ’ ένα μεγάλο μαύρο αδιάβροχο που έχει μέσα μερικές μπαλλένες και ένας ηθοποιός τις ανοιγοκλείνει, παράγοντας το θόρυβο από το κτύπημα των φτερών.

Στο έργο “Ο Γαργαντούας” του θεάτρου της Colette και του Claude Monestier ένα ρολό από χαρτόνι οντουλέ, αλλάζει συνεχώς λειτουργία και σημασία στη διάρκεια του θεάματος. Τσαλακώνεται και τεντώνεται, χρησιμοποιείται για να αποτελέσει το παραβάν που μέσα είναι κλεισμένος ο παίκτης. Κεκλιμένο ή κάθετο, χρησιμοποιείται για τα πεδία πικρόχωλων μαχών. Όρθιο ή τυλιγμένο σε ρολό στις δυο του άκρες, μεταμορφώνεται διαδοχικά σε πατέρα του Γαργαντούα, στη σύζυγό του κατά τη γέννηση του μικρού Γαργαντούα, στον μικρό Γαργαντούα, στη φοράδα πάνω στην οποία φτάνουν στο Παρίσι, και τέλος στη Notre Dame των Παρισίων.

Καθένα από μέλη της στρατιάς που δείχνει τη δυνατότητα μιας συνεχιζόμενης ποιητικής ανανέωσης των σημάτων του μικρού αυτού θεάτρου, τουλάχιστον στη Γαλλία, κινδυνεύει να το κάνει να θεωρηθεί σαν το τελευταίο θέαμα, το «κύκνειο άσμα», όσο οι συνθήκες της ζωής είναι πιο σκληρές. Πρέπει να πιστέψουμε ότι το πεδίο των σημείων που ανοίγεται μπροστά μας δεν είναι επαρκές και γι’ αυτό απαιτείται συνεχής επινόηση-φαντασία.

### **Η παράδοξη ζωή των κουκλών.**

Όταν ο κωμικός προσποιείται τον πεθαμένο, τότε γίνεται πραγματικά παράδοξος. Η κούκλα, αδρανής από τη φύση της, δεν ζει αυτή καθαυτή παρά μόνο αντιπροσωπεύοντας τη ζωή. Η ζωή της δεν είναι δοσμένη, αλλά «σηματοδοτεί», σαν αυτή η σημασιοδότηση να προέρχεται από την κίνηση που της προσφέρεται από τον παίκτη. Έτσι, αν και δεν «ζει» εφόσον ο παίκτης δεν την κινεί, η κύρια ιδέα που παρουσιάζεται στη σκηνή του κουκλοθεάτρου είναι η ιδέα της ζωής.

Η ζωή που έτσι σημασιοδοτείται σε μια συνάντηση των συμβολικών στάσεων του παίκτη και του κοινού, παράγει πιθανόν μόνο στα μικρά παιδιά ένα είδος διαλεκτικής κίνησης μεταξύ της σύγχυσης των σημάτων και της αναφοράς τους και της γνώσης της πραγματικής φύσης της κούκλας. Η εικόνα της ζωής παίρνει εδώ αυτήν την μορφή της άρνησής της. Είναι πιθανόν ένα μεγάλο μέρος της συγκινησιακής της δύναμης να βασίζεται ακριβώς σ’ αυτό.

Το κουκλοθέατρο μπορεί να δώσει τις συγκινήσεις χωρίς να προστρέξει σε εικόνες.

Στο έργο «Bulot, hi l' Amerique?» της ομάδας της Διέτης του Acouest σε συνεργασία με τον Jean Pierre Dutour οι μεγάλες- όλο και μεγαλύτερες- κούκλες επιβάλλονται στις κούκλες τις αμέσως πιο μικρές που τις περιβάλλουν και προστρέχουν σ' αυτές σε μία κίνηση τρελού και σε μια εικόνα επικοινωνίας σε σύνδεση με τον εγκλεισμό των ατομικών φόβων μέσα στο συλλογικό τρόπο στα διάφορα επίπεδα. Ο Bulot αντί να εξηγήει τη θεώρηση αυτού του παντρέματος, προσφέρει το «θέαμα», και το κοινό μπορεί να αισθανθεί τον τρόπο του από την απουσία κάθε σχολιασμού. Μ' αυτές τις επιπτώσεις κάθε κείμενο-λόγος θα παρουσιάζεται σαν δικαιολόγηση. Όμως το κουκλοθέατρο όσο παραθέτει και αυτό πλήρη ομιλούντα κείμενα όπως το άλλο «θέατρο», φοβάται να περιορίσει την αφήγηση στο μέτρο των μικρών σκετσ. Το ολλανδικό Figuren theater το αποδεικνύει 10 χρόνια μετά τον Yves Joly' σ' ένα τελειώς άλλο πλαίσιο: έξω από τις ασκήσεις στυλ που επιτρέπουν την πολύ προωθημένη εκμετάλλευση των ειδικών οπτικών πόρων από την κούκλα, το σχέδιο δραματουργίας κερδίζει και δρα ανάλογα, τουλάχιστον στα πλαίσια της συμπληρωματικότητας της εικόνας και του λόγου.

Για να ακολουθήσει ένα διχασμός όπως των αμοιβάδων στα πλαίσια μιας δράσης οι Claude και Collete Monestier μιλάνε για να του αποδώσουν τους ρόλους και τις αντίστοιχες δράσεις (Legende pour un frou). Στο έργο «Louise Michel on les oeillets rouges», η Dominique Hondart δείχνει καλά τη συμπληρωματικότητα των εικόνων και των κειμένων στα πλαίσια ενός καθαρά τυπικού Μπρεχτικού έπους: είναι η μετατόπιση μεταξύ του παρουσιαστή, του κουκλοπαίχτη και της κούκλας που συνιστά ένα αποτελεσματικό μέσο αποστασιοποίησης. Όχι περισσότερο από την κινήση, ο λόγος δεν βγαίνει από τη κούκλα την ίδια, δεν προσγίνεται προσπάθεια να φανούν αυτά που προέρχονται απ' αυτή σαν «φυσικά».

Προκύπτει λοιπόν ένα νέο παράδοξο: δεν είναι σπάνιο ότι η κούκλα, κατ' ανάγκη σημαδεμένη από τη βουβαμάρα, φοβάται το λόγο του παίκτη, μέχρι τη στιγμή που αυτός καμιά φορά οδηγείται στο να δηλώσει, να φανερώσει, σ' αυτό το παιχνίδι περιστάσεων, αυτό που προσπαθούσε να κρύψει, δηλαδή τα στοιχεία της προσωπικότητάς του. Ο George Sand περιγράφει αυτά τα φαινόμενα με την χρήση των γαντοκουκλών στο διήγημά του «ο Χιονάνθρωπος» (L' Homme de neige) που αργότερα θα ενέπνεε την Madeleine Rambert στη χρήση του κουκλοθέατρου στην παιδική ψυχανάλυση.

Αυτή η προοπτική τεχνική επισύρει καμιά φορά τις διαμαρτυρίες για τα αποτελέσματα τα πιθανόν πολύ σύντομα για να είναι μόνιμα, συναντιέται επίσης στην ψυχοθεραπεία των ενηλίκων: δεν παύει ν' αποδεικνύει την αποτελεσματική μαρτυρία της κούκλας πάνω στον

κουκλοπαίκτη, κυρίως ειδικά στον τομέα του λόγου.

Μπορεί κανείς βιαστικά να εξηγήσει αυτό το φαινόμενο με το γεγονός ότι η κούκλα συνιστά μία προέκταση αυτού του ίδιου, ο οποίος της δίνει ζωή και που κρύβεται πίσω της. Εκτός από τα πλαίσια της θεραπείας δεν μπορεί να παρατηρήσει κανείς μια τέτοια προέκταση παρά μόνο στη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, στις στιγμές της αναζήτησης της ανακούφισης, του ξεσκάσματος ή επίσης μέσα σε μερικά θεάματα του δρόμου.

Στο έργο *Une Anemone pour Guignol*, ο Marcell Marechall κάνει τον Guignol, το προϊόν της αθλιότητας, φορέα-εκφωνητή των διεκδικήσεων. Κατά την παραβολή του Arcouest-Arquemuse με το όνομα Marion οι κούκλες είναι γεννημένες μετά από βιασμό και μετά την εγκατάλειψη ένα κοριτσάκι του λαού (ο λαός) βιασμένο από τον βασιλιά (ισχύς) με προγονική σύνδεση με τη βασίλισσα (ηθική υποκρισία, σήψη των αξιών): μόλις γεννιέται ουρλιάζει, «όχι!».

Με την ιδέα του λόγου συνδέεται και αυτή της διαμαρτυρίας. Είναι η συγκεκριμένη κούκλα που λαμβάνει υπόψη της τις δυσκολίες της πραγματικής ζωής του κουκλοπαίκτη και του περιβάλλοντός του. Αλλά να πως ο Μαρσέλ Μαρσεάλ μακριά από το να δείχνει μία διαμαρτυρία διαμέσου της αρχαίας Λυονέζικης μαριονέτας, γράφει για αυτήν ένα συγκινητικό επιτάφιο, με την συγκίνηση και τονικότητα μιας αποκάλυψης της οποίας ήταν θύμα. Η πραγματικότητα του έργου παίρνει περισσότερο θέση στην αναζήτηση αυτή της τέχνης όπως των άλλων, εφαρμοσμένη στον εαυτό της.

Ο αγγλέζικος Punch γνωρίζει επίσης και αυτός, χάρη στον Paul Eloi, ένα κείμενο που μετασχηματίζει την πτώση τους σε αποθέωση. Το έργο «*La ballade de Mister Punch*» έχει την ζωντάνια και κακοήθεια των σικελικών κειμένων (αντίστροφα η προσωπικότητα του Ferdinand σαν κακού Guignol μοιάζει μ' ένα αδελφό του παραδοσιακού Punch όταν αυτός ξεφεύγει από τον αστυνόμο Matthew που τον ακολουθεί για ένα άθελο παράπτωμα, που τον σπρώχνει στις γραμμές του υπόγειου και αυτό με κάθε ατιμωρία, αυτό το νέο κρίμα κόβοντας του τα πόδια και δίνοντάς του ταυτόχρονα φτερά!).

Δεν είναι η πρώτη φορά που ένας ποιητής ή ένας συγγραφέας γράφει για τις κούκλες. Αυτό που είναι πολύ νέο είναι ο γραμμένος για τις λαϊκές κούκλες διάλογος στον οποίο συμπεκνώνει τα χαρακτηριστικά της λαϊκής έμπνευσης και υπεροψίας. Με τους Eloi και Marechal έχουν μπει μέσα στην λογοτεχνία ο Punch και ο Guignol.

Πράγματι σ' αυτά τα έργα όπως και σε άλλα οι κούκλες χρησιμοποιούν μια διπλή γλώσσα. Ο Punch, για παράδειγμα, υπερβολικά παραβατικός ενάντια σε κάθε νομιμότητα, υπεραμύνεται και δεν κάνει τίποτε παρά να παίζει με τα φαντάσματα της εξουσίας, αντισταθμισμένα από το

τράβηγμα του Διαβόλου από την ουρά του. Ο φόνος, σηματοδοτεί γενικά για τον Punch το ένστικτο της επιβίωσης που πρέπει να επιβληθεί με κάθε κόστος σε όλες τις άλλες δυνάμεις. Αλλά ο Punch δεν είναι παρά ένα παιχνίδι στα δάκτυλα του «κυρίου» του που τον βγάζει μέσα από ένα σακκούλι την ώρα του θεάματος και τον ξαναβάζει στο τέλος μπροστά στα μάτια των θεατών. Όσο για τον Guignol, ανανεωμένος ή όχι, δεν έρχεται στο τέλος παρά των ομοιοτήτων του και ο χωροφύλακας δεν είναι ποτέ παρά ένας κατώτερος αντιπρόσωπος του κράτους. Όλα αυτά παρουσιάζονται μέσα από μια μορφολογία σακάτηδων. Η μορφή που τους δίνεται είναι αυτή των ανθρώπων χωρίς πόδια. Σ' αυτή την παρουσίαση του Alain Recoing που σκηνοθετήθηκε από τον Vitez, ο Punch του Paul Elói έχει πόδια, αλλά ο σάκος που απ' αυτόν φτιάχνεται υποδηλώνει τον ακρωτηριασμό του. Σ' αυτές τις συνθήκες, μια κούκλα είναι φτιαγμένη, είτε το λέει είτε όχι, για να μιλά στο ασυνείδητο σε όρους: «αντιπροσωπεύω ή παρουσιάζω τους μικρούς (παιδιά ή απλούς και μικρούς ανθρώπους), τους αδύναμους».

Η χρήση του όρου «guignol» από την Madelline Szcodrowski στο ρομάντζο «Τα Ξυνοστάφυλλα» (“Les cerises aigres”) ενισχύει την υπόθεσή μου. Το κύριο πρόσωπο είναι μία γυναίκα που την υπερεκμεταλλεύονται, μέσα στην ανέχεια οδηγείται να χάσει τα δόντια της από πολύ μικρή και δεν μπορούσε να δώσει την εμπιστοσύνη της παρά μόνο σ' έναν άνθρωπο ανάπηρο από τον πόλεμο της Αλγερίας. Μια αλληγορία της εργατικής τάξης σαν τάξη ευνοησιμένη, τείνει μερικές φορές να γυρίσει κόντρα στο δήμιο και στους βουρκοκράτες: είναι λοιπόν ο όρος του «guignol» που χρησιμοποιείται για να απαλύνει τις φυσικές τάσεις και να αντιστρέψει συμβολικά την ισορροπία δυνάμεων. «Guignol» δεν σημαίνει μόνο την χρήση επίσης σηματοδοτεί το σακάτεμα και το λόγο που του δίνεται στην λειτουργία της διαφυγής. Η κούκλα της επιτρέπει να υλοποιήσει μια επιθυμία χάρη μιας αδύνατης για την ενίσχυσή της μ' έναν άλλο τρόπο, μέσα από μία δράση κατευθείαν επαναστατική.

### **Προσφέρονται οι ίδιες οι μαριονέτες για μία πλήρη αναπαράσταση του ανθρώπινου σώματος;**

Ο «Bullot, hi l' Amerique» προκαλεί μ' ένα τρόπο παραδειγματικό και πρωτότυπο στην καταφατική απάντηση. Ο Bullot είναι ένας νέος άνθρωπος, κλεισμένος στο διαμέρισμά του από το φόβο να επιβληθεί στις αγωνίες της δυεϊσδυσης. Είναι τόσο περισσότερο απομονωμένος από τους άλλους και τον εξωτερικό κόσμο που δεν θα τολμούσε να επιτρέψει σε κανένα άτομο να εγκατασταθεί στη ζωή του, άτομα που ονειρεύεται όταν κοιμάται.

Ο Bullot παίχτηκε από έναν ηθοποιό, τα όνειρα από τις κούκλες διαφόρων τεχνικών: οι μικροί άνθρωποι με τα επαναστατικά οράματα

που είναι οι πιστοί του σύντροφοι. Στο έργο «Bulot, hi l' Amerique» όπως σε πολλά σύγχρονα ρομάντζα, οι κούκλες παίρνουν το φορτίο των επιθυμιών που έχουν οι άνθρωποι σύντροφοί τους, εδώ, να βγουν, να αγαπήσουν, να δουν τον κόσμο, να γίνουν ένα άλλο πράγμα χωρίς να χάσουν την ταυτότητά τους.

Οι παίκτες, όλοι μαυροντυμένοι και στα πρόσωπα, όπως στο γιαπωνέζικο Bunraku, θα υποδηλώνανε στην παραδοσιακή Ιαπωνία υποταγή και πειθαρχία. Εδώ μοιάζει ότι έχουν υλοποιήσει χοντρικά τις παρορμήσεις για νεότητα, αλλά απρόβλεπτα από το ασυνείδητο. Ο ηθοποιός όσο τον αφορά, παίζει τον άνθρωπο θύμα της αναστολής στην οποία οι κούκλες αντιθέτουν τη βούληση των επιθυμιών. Όμως η στιγμή έρχεται για την αναχώρηση του «Bulot, hi l' Amerique» και ο Bulot δεν μπορεί να βασιστεί στους συντρόφους του, παρά την εγκάρδια συννεοχή τους. Αντίθετα πρέπει να τους σώσει από τον πνιγμό ενώ φανταζόταν όχι μόνο ότι θα μπορούσε να αρμενίσουν, αλλά ακόμα και να πετάξουν.

Επίσης, το κάθε «πρόσωπο» του έργου «La conference des oiseaux» παραπέμπει στους όρους μιας αναζήτησης που το οδήγησε να ξεπεράσει τα όρια του στην ελπίδα του να δει απέναντι τον βασιλιά. Αυτό που ο Bulot λέει μ' ένα ξεχωριστό τρόπο που του αποδίδει μια ανησυχία στο έργο «La conference des oiseaux» το λέει με έναν τρόπο φανερό και ισοδύναμο μ' ένα μύθο. Κάθε κωμικός σχηματίζει ένα ζευγάρι με μία κούκλα φτερωτή, τόσο στενά συνδεδεμένο ώστε η κούκλα μοιάζει να δίνει φτερά στον κωμικό σε κάθε τι, παρομοιάζοντας ταυτόχρονα με ένα πουλί τις ιδέες που οδηγούν την προσωπικότητα.

Αλλά το πέταγμα δεν κάνει άλλο από το να σηματοδοτεί, δεν εκφράζεται, αλλά η σημασία εξαρτάται από ένα αντικείμενο σε μορφή φτερού που δεν μπορεί να κινηθεί από μόνο του, συνδέεται με ένα κωμικό που δεν μπορεί να πετάξει.

Το πουλί αυτό καθαυτό συμβολίζει την θέληση που εδώ βασίζεται σ' ένα σήμα απουσίας του αναφερόμενου: σηματοδοτεί αίσθηση ανεπάρκειας, την τάση που παράγεται από τα όρια του απρόοπτα ενδεχόμενου, του επιβεβλημένου στις προσδοκίες, το δράμα αυτό καθαυτό. Αλλά σηματοδοτώντας την ανεπάρκεια, σηματοδοτεί επίσης το αντιστάθμισμα-επιβεβαίωση του συγκεκριμένου. Η υποδούλωση των αντικειμένων στα φαντάσματα, που αυτά σηματοδοτούν τον ρόλο και τους χειρισμούς του, κάνουν το κουκλοθέατρο, όπως στις μορφές τις περισσότερο επεξεργασμένες, μια μορφή προέκτασης του παιδικού παιχνιδιού σε μία συμπεριφορά ενηλίκου.

Αυτή η σχέση διαβεβαίωσης του συγκεκριμένου στα αντικείμενα παίρνει μορφή παιδικού παιχνιδιού του ίδιου τύπου: Το αντικείμενο μπορεί να γίνει ένα είδωλο έχοντας ως λειτουργία του την παρουσίαση του ανώνυμου στην έκφραση του «εγώ», το οποίο μπορεί να είναι ένα αντικείμενο συντροφικό που διατηρεί επίσης τις αναλογίες με το

αντικείμενο το «μεταβατικό». Αυτό μπορεί να είναι ένα αντικείμενο εξαγνισμένο, εξημερωμένο, παθιασμένο, ερωτευμένο, αιωρούμενο, παραστρατημένο, χαϊδεμένο, γελοιοποιημένο, σε κάθε περίπτωση συμβολικό, υποδηλώνοντας αυτή τη επιβεβαιωμένη διάσταση και την απουσία των στεγανών συνόρων μεταξύ του κόσμου των παιδιών και αυτού των ενηλίκων. Αυτό είναι που μου φαίνεται περισσότερο ανατρεπτικό στο θέατρο της σύγχρονης μαριονέτας.

Αλλά η κούκλα είναι επίσης σε κάθε περίπτωση ένα αντικείμενο εκτεθειμένο και είναι σ' αυτό το παιχνίδι που διακρίνεται το αντικείμενο-κούκλα, σ' αυτό διακρίνεται από το παιδικό παιχνίδι. Στο μέτρο που αυτό το τελευταίο δεν εμπλέκει αναγκαία άλλο θεατή, παρά μόνο τον κουκλοπαίχτη τον ίδιο.

Το θέατρο της μαριονέτας είναι πρώτα απ' όλα θέατρο και διαφοροποιείται από το θέατρο των ηθοποιών από την λειτουργία διαμεσολάβησης της κούκλας μεταξύ αυτού που παίζει και του κόσμου.

Να γιατί η κούκλα μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί έναν από τους μετασχηματισμούς της μάσκας.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος



## *Che accada !*

*Ξεκινώντας από την πολύ μικρή ηλικία*

*Rossana Farinatti*

*Teatro Kismet Opera, Μάιος 2003*

*Η αρχή είναι ένας τόπος.*

*Η αρχή είναι συγκεκριμένη.*

*Τα μικρά παιδιά βρίσκονται στην αρχή, όπως εμείς καμιά φορά. Τα μικρά παιδιά είναι το κατώφλι απ' όπου μπορούμε ξανά να δούμε αυτόν τον τόπο.*

*Το «Ας συμβεί» είναι μια κίνηση προς τον δικό μου τόπο καταγωγής, αρχής, έναν τόπο εσωτερικό, διότι τα μικρά παιδιά μου μιλάνε για ένα μέσα και ένα πώς.*

*Ο τόπος του «Ας συμβεί» είναι ένας κύκλος με κόκκινες πινελιές. Το να τον κατοικίσεις, σημαίνει σύγκριση με το σημερινό είναι μου, το είναι του ανθρώπου αλλά και της ηθοποιού, ένα είναι έτοιμο να ξεχειλίσει μέσα στην συνεχή κίνηση της σχέσης με τα αντικείμενα και το χώρο*

*Το «Ας συμβεί» είναι μια ευκαιρία για μένα να διασχίσω εκείνον τον τόπο και να ζήσω αυτήν την εμπειρία: να πέσω και να ξανασηκωθώ, να προσπαθήσω ξανά και να ξαναφτάσω ένα μήλο, το αντικείμενο του πόθου μου.*

*Να είσαι ή να μην είσαι, είναι η ερώτηση στην οποία συνεχώς με παραπέμπουν οι θεατές μου στο «Μικρά μυστήρια», τα μωρά λίγων μηνών μέχρι τριών, τεσσάρων χρόνων. Να είσαι ως άτομο, να είσαι ως ηθοποιός.*



Εγώ τα κοιτώ μέσα σε μια σιωπή απλή αλλά και πυκνή στο τέλος του θεάματος και τα βλέπω να κατοικούν μέσα σ' έναν τόπο που με εκπλήσει και με συγκινεί βαθιά.

Κι εγώ που είμαι;

Η αρχή, είναι το είδος της λέξης γι' αυτήν την συνάντηση, που εμφανίστηκε χωρίς νοσταλγία και χωρίς την ανάγκη να την διεκρινίσω. Ήταν παρισσότερο το ξανακάλεσμα ενός ταξιδιού, στο κατώφλι των σαράντα χρόνων μου, ένα ταξίδι εσωτερικό, πέρα από καλλιτεχνικό, διότι για ένα μέσα και ένα πώς μου μιλάνε τα παιδιά. Δύο φράσεις που συνέλαβαν οι αισθήσεις μου μπορούσαν να είναι οι οδηγοί μου και την ίδια στιγμή το ήμισυ του δρόμου για να φτάσω στη δημιουργία ενός νέου θεάματος: *η αρχή είναι ένας τόπος, η αρχή είναι συγκεκριμένη*. Επομένως, έπρεπε να είναι ένα ταξίδι συγκεκριμένο, με προορισμό έναν τόπο.

Αναχωρώ.

Και, όπως ακριβώς στα παραμύθια, η ανάγκη της αναχώρησης γίνεται η αποφασιστικότητα με την οποία αντιμετωπίζονται οι "αποδείξεις". Το πέρασμα είναι απολύτως απερίγραπτο. Γίνεται ακολουθώντας μια κίνηση που σε οδηγεί μέσα στον εαυτό σου, την ακρίβεια και την υπόσχεση μιας περάτωσης. Τα εμπόδια της διαδρομής αποτελούν την ευκαιρία να εισάγεις στο παιχνίδι τις ικανότητες σου και πάνω απ' όλα να δεις τις σκοτεινές πλευρές ώστε να μπορέσεις να τις ενσωματώσεις, να αποκτήσεις το γνώθι σ' αυτόν και στο τέλος να είσαι έτοιμος.

Οι συναντήσεις παίζουν ρόλο καθοριστικό στο να βρείς τον δρόμο. Με οδηγό την Angela Fanelli αρχίζει το ταξίδι: εννέα μήνες πριν την πρώτη εμφάνιση.

Σαν ηθοποιός, η ερώτηση που οδηγεί στην έρευνα μου είναι πως μπορώ να βρώ μέσα στο σώμα μου, μέσα στη φωνή μου, συνεπώς μέσα στον τρόπο που πράττω εκείνη την ποιότητα που βλέπω στα παιδιά την οποία εγώ αποκαλώ "αυθεντική".

Πώς μπορώ να βρώ εκείνο το "στέκομαι στη σκηνή και να είναι ένα είμαι εδώ και τώρα σε απόλυτη αρμονία μες τον χώρο και τα αντικείμενα, μέσα σε μια εμπειρία συνεχούς ανανέωσης;

Ποιός ο τρόπος διήγησης για να επεξεργαστεί κανείς το δραματικό ύφασμα του θεάματος;

Σκέφτομαι την ιστορία της δημιουργίας και της γέννησης. Γεννιέται μια πρόκληση: Πώς να διεισδύσω σε εκείνες τις λέξεις που ακόμα και σήμερα όταν τις ξαναδιαβάζω μ' εκτινάσσουν μακριά, αφήνοντας με έξω από τα μυστικά τους;

Η Maria Cornacchia με την οποία μοιράζομαι αυτά τα ερωτηματικά με παραπέμπει στις σελίδες του φιλοσόφου Carlo Sini και στην συγγραφέα Annick de Souzenelle.

Στον Sini ξαναβρίσκω το νόημα των δικών μου ενοράσεων, πως η αρχή δεν έχει σχέση με το χρόνο, μα μ' έναν τρόπο που αφορά τον τρόπο του είμαι. Το σώμα και η φωνή είναι τα μέσα και η έκφραση.

Μια καινούρια λέξη να με πλημμυρίζει: κίνηση. Κι αυτή γίνεται οδηγός. Τα γραπτά της de Souzaelle με σημαδεύουν βαθιά.

Πίνω τις λέξεις της που με εισάγουν σ' εκείνες της Βίβλου. Έχω την φυσική αίσθηση πως κατεβαίνουν μέσα μου σαν νερό. Έχω την ευχαρίστηση της δίνας που μετριάζεται, μα το νερό εξαφανίζεται μέσα μου, δεν μπορώ να το κρατήσω. Τίποτα δεν μπορώ ακόμα να φέρω στην επιφάνεια, τίποτα δεν μπορώ να ονομάσω.

Με τον Laurent Dupon αρχίζουμε να χαράζουμε μονοπάτια για έναν πιθανό τρόπο δραματουργικής.

Τώρα μου είναι ξεκάθαρο πως θα είμαι μόνη στη σκηνή.

Η διαδρομή που άρχισε με «Τα μικρά μυστήρια» πρέπει να τελειώσει για μένα με αυτήν την καινούρια φόρμα. Θέλω να πάω πιο μακριά. Να κάνω ένα θέαμα όχι για τα παιδιά, αλλά μέσω αυτών. Δεν ξέρω ακόμη τι σημαίνει, αλλά αισθάνομαι πως το θέατρο είναι μια ευκαιρία μιας συνάντησης ξεχωριστής ανάμεσα στο παιδί και στον ενήλικα. Και το παιδί μπορεί να είναι στο κέντρο αυτής της συνάντησης μέσα απο το οποίο ο ενήλικας μπορεί να παρακολουθήσει το θέατρο, να τρέφεται απο το βλέμμα των παιδιών.

Μια μοναδική ευκαιρία για το θέατρο, για τα παιδιά, για τους μεγάλους!

Όσο περισσότερο μπαίνω, τόσο πιο πολύ σκέφτομαι ν' αναλάβω τη δημιουργία του έργου και τη σκηνοθεσία του. Είναι ένα πρώτο βήμα για μένα πολύ κουραστικό, μα και αποφασιστικό. Ο Laurent θα με βοηθήσει στο ν' αρχίσω να δοκιμάζομαι σ' αυτόν το ρόλο.

Με την Bianca Parafana, χορεύτρια, αρχίζω να δουλεύω το σώμα.

Η λέξη *συγκεκριμένος* είναι εκεί στην συνάντησή με το σώμα μου, με τις χειρονομίες, με τις κινήσεις μου στο χώρο.

Πόσες συνήθειες κουβαλώ μέσα στο σώμα μου; Μπορώ να βρώ τις χειρονομίες, το βλέμμα που φέρνουνε αυτό το συγκεκριμένο; Είναι πιθανόν κάθε στιγμή να ξεχωρίζει απο τις άλλες και να έχει τον δικό της ρυθμό;

Αργότερα συνεχίζω την εκβάθυνση με τον Giulio De Leo, χορευτή και όταν η δομή του θεάματος αρχίζει και παίρνει φόρμα μέσα στο χώρο της σκηνής και στα αντικείμενα ανακαλύπτω την τρομερή γύμνια του είναι. Η δόμηση των πράξεων είναι εντελώς άσαρκη και η σημασία τους καθορισμένη μόνο απο το πώς εγώ τις αντιλαμβάνομαι

Μια άλλη λέξη φτάνει κυρίαρχη: αδυναμία.

Δεν μου είναι εύκολο να καταλάβω τη σημασία της και να της δώσω μια αξιοπρεπής θέση. Η Angela Fanelli θα με βοηθήσει να καταλάβω πως αυτή η λέξη είναι σημαντικό μέρος της διαδρομής: δύναμη και αδυναμία

δεν ξεχωρίζει η μια απο την άλλη. Τα αντίθετα αρχίζουν να γίνονται ένα. Η διαθεσιμότητα σου επιτρέπει ν' αντιλαμβάνεσαι την *κίνηση* και τον *ρυθμό* μιας ακινησίας ή μιας πράξης. Το καθαρό βλέμμα που δεν γίνεται κριτής και δεν παίρνει θέση.

Ο Carlo Bruni μου μιλά για τους κλόουν, με τον τρόπο που μιλά κάποιος που φέρει μέσα του τις πιθανότητες τις οποίες καταφέρνει να τις βάζει στο παιχνίδι μαζί με οτιδήποτε τον περιβάλλει. Ο κλόουν, μακριά απο την ψυχολογία, μα κοντά στην αλήθεια της υπαρξής του, είναι ανοιχτός σ' ένα συνεχόμενο γίγνεσθαι και μας μεταφέρει σ' έναν κόσμο απρόβλεπτο. Ξαναβρίσκω το μέσα και το πώς για το οποίο μου μιλάνε τα παιδιά. Η διαδρομή με τον Carlo μαζί, μέσα απο τα μονοπάτια που έχουν ως αφετηρία τους κλόουν μου επιτρέπει για μερικές σπάνιες στιγμές να γευτώ την ελευθερία, να νιώσω τη σχέση των αντικειμένων με τον χώρο.

Συναντώ την Gelsomina στην ταινία 'ο δρόμος' του Fellini.

Ορίστε αυτό που *ψάχνω*: η αθωότητα με την οποία περνάς απο το ένα συναίσθημα στο άλλο, η ελαφρότητα που δεν αποχωρίζεται ποτέ το βάθος του να αισθάνεσαι. Το έξω και το μέσα εξωτερικεύονται. Το παιχνίδι, η χαρά, η αγάπη, ο θυμός, ο πόνος ο ανέκφραστος μέχρι τον θάνατο.

Υπάρχει χώρος για όλα και όλα κινούνται συνεχώς. Οδηγούμαι απ' όλα αυτά.

Είναι δύσκολο!

Πρέπει να διασχίσω όλο αυτό που υπάρχει μέσα μου και μ' εμποδίζει να είμαι *εδώ και τώρα*.

Να τες οι 'αποδείξεις'!

Η εσωτερική διαδρομή μου διαγράφεται στην δουλειά και στο θέαμα και τα εμπόδια που συναντώ γίνονται μονοπάτια να τα διαβώ. Μερικές φορές είναι σκληρό, αλλά μαθαίνω να έχω εμπιστοσύνη και να αφήνω τον εαυτό μου ελεύθερο. Αρχίζω να αισθάνομαι την δύναμη της *κίνησης* (όπως στα παραμύθια). Όταν δε μένω πίσω ανήμπορη, νιώθω τη μέθη του να αφήνομαι. Ακόμη όμως βρίσκομαι μακριά.

Απο την αρχή όμως ο τίτλος μου είναι γνωστός «Ας συμβεί». Είναι η απάντηση της Μαρίας στον Αρχάγγελο. Την ξαναβρίσκουμε δυνατή, να ηχεί μέσα απο τις εικόνες της Μητέρας με το Μωρό. Είναι μια ύπαρξη έτοιμη τώρα γι' αυτό που θα συμβεί.

Ας είναι έτσι! Για να μπορέσω να συνεχίσω σιγά σιγά, είμαι αναγκασμένη ν' αφήσω οτιδήποτε μέχρι τώρα μου χρησίμευε.

Αφήνω τον κόσμο της de Souzaenelle και της γένεσης. Ακούω την ηχώ των εικόνων και τις αναγνωρίζω, μα είμαι ακόμα πολύ μακριά για να μπορέσω να τις ονομάσω.

Εγκαταλείπω την ιδέα του να γίνω μια Εύα που πηγαίνει προς τον χαμένο παράδεισο. Παραμένει το μήλο σαν φρούτο της επιθυμίας και ο δρόμος

προς το άγνωστο και όλα αυτά γίνονται μια δύναμη ζωτική για να συνεχίσω. Παραμένει το πέσιμο σαν αρχή, σαν ευκαιρία να γνωρίσω, για να μπορέσω να ξανασηκωθώ και να ξαναπροσπαθήσω. Σε καινούρια σχήματα λοιπόν, αρχίζουμε με τον Laurent να δημιουργούμε τη δομή του θεάματος. Ένα υπέροχο βιβλίο σχετικό με τις μουτζούρες, μου έδειξε πιθανούς δρόμους. Τα σχέδια που εκφράζουν την ενέργεια των πρώτων χρόνων, τη κίνηση της φυσικής ανάπτυξης του παιδιού. Αποσπάσματα όπως ‘Μια στρογγυλή και πνευματική δύναμη και μια άλλη που πηγαίνει πάνω-κάτω...περιστροφές και ταλαντεύσεις ....σχήματα κυκλικά πάνω στο χαρτί όπως ένας αετός στον αέρα.....το παιδί μέσα σ’ αυτές τις περιστροφές δεν σκληραίνει ....η κίνηση μοιάζει να ξεκινά απο κάπου μακριά για να φτάσει στην ησυχία του φύλλου....σε μια ισορροπία’, μου μιλάνε γι’ αυτό που ψάχνω μέσα στο σώμα μου. Και αν μπορούσα να είμαι εγώ η μουτζούρα;

*Ο τόπος*

Ποιός τόπος θα μπορούσε ν’ αποκαλέσει την αρχή;  
Συνεχίζοντας την αναζήτηση μου γινόταν όλο και πιο ξεκάθαρο πως πρόκειται για έναν τόπο εσωτερικό, μα πως να κάνεις ορατό έναν τέτοιο κόσμο;

Συνάντησα τον Antonio Annicchiarico, αρχιτέκτονα και καλλιτέχνη, γιατί πίστευα πως μέσα απο την δική του ματιά θα έβρισκα την απάντηση. Η ευαισθησία του, η σχέση του με την ύλη, η ανάμειξη του με τη δημιουργία σχημάτων και χώρων με οδηγούσαν σ’ αυτό που λέει ο Rilke στις Elegie duinesi. Ορίστε λοιπόν, τα κομμάτια ύλης που βρίσκονται στο πάτωμα διευκρινίζει έναν ολοκληρωμένο τόπο που σιγά σιγά κατοικείται Το παιχνίδι και η ανακάλυψη ανακατεύονται.  
Ένας κύκλος με κόκκινες πινελιές, δημιουργημένος μέσα στην ησυχία λίγο πριν το θέαμα.

Ξαναγυρνά απροσδόκητα η εικόνα του Adamah, η κόκκινη γη, η εσωτερική γη για την οποία μιλάει η de Souzaelle.

Η φωνή πάνω στην οποία δουλεύω με την Cristina Palmiotta, τραγουδίστρια, δυσκολεύεται να βρεί το δρόμο της. Ποια φωνή; Ήταν η αρχική μου ερώτηση, μα όσο προχωρώ εξαφανίζεται. Μια σιωπή, που πολλές φορές μου φαίνεται βουβή, μου μιλά για την ποιότητα της φυσικής μου κατάστασης στη σκηνή. Επαναστατώ γιατί αυτή η σιωπή αισθάνομαι να προέρχεται απο τον θόρυβο μέσα μου. Δέχομαι να τον κάνω μέρος της παράστασης. Η ησυχία είναι πολύ απαιτητική μ’ εμένα και το ενήλικο κοινό. Υπάρχει πολύ δουλειά για να βρεθεί η ποιότητα.

Ανάμεσα σε πεσίματα και γλιστρήματα φτάνω προς την στάση ‘Μάιος στην παιδική ηλικία’, η ώρα της πρώτης παράστασης. Οι ερωτήσεις

υπάρχουν ακόμα.

Η φόρμα αρχίζει να δίνεται. Έρχονται ώρες δουλειάς με τον Laurent και τον Giulio.

Η Cristina Bari σκέφτεται τα κοστούμια, τα αντικείμενα και τον χώρο. Καθένας αφιερώνει τη πορεία του. Συχνά βρίσκομαι μόνη μου και η πρόβα γίνεται πιο σκληρή.

Υπάρχει μια ακρίβεια. Αρχίζω να μπαίνω στο νόημα της κίνησης, μιας κίνησης είναι πέρα απ' αυτό που θέλω. Δεν είναι έτσι τα παραμύθια;

Η Angela με βοηθά να κρατήσω την πορεία.

Τέλη Απριλίου. Η φόρμα είναι έτοιμη. Την διαπερνώ. Είμαι ήρεμη. Αισθάνομαι σαν ποταμός που ξαναβρίσκει την ηρεμία. Μα είναι αυτό που ψάχνω;

Με την Angela βρίσκω το αίσθημα της επιθυμίας που θα δώσει δύναμη στις πράξεις μου και θα μπορέσω να φτάσω το μήλο.

Είμαι έτοιμη να φύγω για Αθήνα όπου θα παρουσιάσω το 'Μικρά μυστήρια' και μια πρόβα του 'ας συμβεί'. Είναι ενδιαφέρον να ξαναζεις το 'Μικρά μυστήρια' μετά απο αυτή την εμπειρία.

### **Οι δρόμοι του ψωμιού.**

Ένα θέατρο για πολύ μικρά παιδιά.

*Η ψυχολογία του μωρού είναι ένας παγκόσμιος βυθός πιο πλούσιος απο εκείνον οποιασδήποτε κοινωνίας. Levi Strauss.*



Τα ‘Μικρά μυστήρια’ είναι έργο μέσα στα πλαίσια συγκεκριμένης θεατρικής έρευνας η οποία απασχολεί μερικούς καλλιτέχνες σε διάφορες χώρες όπου ενισχύονται τέτοιες έρευνες. Το γεγονός συλλαμβάνεται μ’ ένα σχημα περιορισμένης διάρκειας όπου ο ενήλικας και το παιδί μπορούν να αισθανθούν, να μοιραστούν αισθήματα και συγκινήσεις. Η πραγματοποίησή του, βάζει τον καλλιτέχνη μπροστά σε ζητήματα καίρια και πρέπει να προσπαθεί ν’ απαντήσει. Ο ενήλικας ερχόμενος σε σύγκριση με το μωρό πρέπει να δείξει την ουσία, να διηγηθεί το πιο βαθύ μέρος της παιδικής ηλικίας του. Αυτό το γεγονός είναι μια στιγμή στο θέατρο και ο ηθοποιός δεν πρέπει να προσποιείται. Είναι μια στιγμή έντονης ακρόασης, μια στιγμή που μοιράζονται όλοι οι θεατές, ενήλικες και παιδιά, κόσμος με διαφορετικές κουλτούρες και γλώσσα, είναι μια στιγμή σιωπηλή. Ο Laurent Dupont, ηθοποιός και σκηνοθέτης βεβαίωσε με μεγάλη δύναμη ποιητική την προσοχή του προς αυτό το κοινό με Arcirelago, L’ air de EAV, Chiaro e Terra, παραστάσεις από το θέατρο Theatre Athenar di st. Η αποδοχή αυτών των παραστάσεων βοήθησε στο να έρθει σ’ επαφή με τη Rossana Farrinati, ηθοποιό της επαρχίας κι έτσι δημιουργήθηκαν οι δρόμοι του ψωμιού.

Το ψωμί

Είναι το υλικό γύρω από το οποίο αναπτύσσεται η έρευνα είναι ένα, είναι ένα υλικό ζωντανό που γεννιέται μαγικά από μια ανάμειξη άλλων υλικών, το αλεύρι, το αλάτι, το νερό. Ύστερα από μια σειρά πράξεων η εξαφάνισή του μέσα στο φούρνο και η εμφάνισή του ξανά ζεστή, λαχταριστή, αρωματισμένη.

Στην αρχαιότητα βρίσκουμε τις ρίζες του κοντά σε διάφορους πολιτισμούς μαζί με το σιτάρι.

Οι δρόμοι

Η διαδρομή χωρίζεται σε 4 περιόδους από τον Νοέμβριο του 99 μέχρι τον Μάιο του 2000, η έρευνα έγινε στο Altamura, Matera, Gioia del Colle, Monte s. Angelo, τόποι με κεντρικό θέμα το ψωμί στη διατροφή τους. Σ’ αυτόν το δρόμο του ψωμιού έχουμε συναντήσει άτομα, διαλέκτους, τραγούδια, τόπους, σιωπές.

Οι συναντήσεις με τους μικρούς μας φίλους, μας επέτρεψαν να συγκρίνουμε το υλικό μας και να το διορθώσουμε.

Οι δρόμοι του ψωμιού περιέχουν τη κίνηση, δεσμούς, τόπους, γεγονότα: μια γεωγραφία που μπορεί να δώσει την ευκαιρία της συνάντησης με τα παιδιά, όπως πάντα έκανε το ψωμί που καλλιεργεί την τέχνη και το πάθος.

Ψάχνω απελπισμένα να βρώ ξανά και να τοποθετήσω όλα μαζί τα κομμάτια του παζλ από τις συναντήσεις μου με τον Laurent, τον Giulio την Angela.

Κι εγώ που είμαι;

Το σώμα είναι μακρινό, ο νους και η θέληση με μεταφέρουν αλλού, σε

μα ανησυχία που γίνεται πέτρα. Το παιχνίδι, η χαρά, η ελαφρότητα που έφαγα, εμφανίζονται για μια στιγμή και ύστερα χάνονται ξανά. Για πρώτη φορά πρέπει ν' αντιμετωπίσω το κοινό, το οποίο αποτελείται στο μεγαλύτερο του μέρος από ενήλικες. Υπάρχουν μόνο τρία παιδιά. Η περίπτωση απαιτεί προσοχή, μα για μένα περισσότερο ένα μεγάλο πέσιμο. Η αδυναμία και η αίσθηση της γύμνιας ξανάρχονται για να μου κόψουν την αναπνοή. Όλο εκείνο ξαναγυρνά. Βρίσκομαι πάλι μέσα στις σκιές. Που είναι η πόρτα για να ξαναμπώ σ' αυτή τη φόρμα; Είναι ξεκάθαρο πως δε μπορώ να στηριχτώ στη δομή της παράστασης. Μα πως λοιπόν; Απομένουν 7 μέρες για την πρώτη εμφάνιση και την επιστροφή μου από την Ελλάδα και σκέφτομαι αν θα έπρεπε να τα παρατήσω. Η κούραση ακύρωσε κάθε εμπιστοσύνη. Δεν βρίσκω τρόπο να συνεχίσω.

Μια μέρα η Angela μου είχε μιλήσει για την επιλογή. Πάντα σ' ένα ταξίδι εσωτερικό έχουμε την ελευθερία της επιλογής αν θα φτάσουμε μέχρι το τέλος ή όχι. Και δεν είναι σημαντικό το τί διαλέγεις αλλά η πράξη της επιλογής. Δεν καταλάβαινα, αλλά χαμογελούσα σκεφτόμενη το απίθανο του ν' αποφασίζω διαφορετικά απ' αυτό που είχα αποφασίσει. Η ξεκούραση με βοήθησε να ξαναδοκιμάσω. Και ξανά έπεσα. Έπεφτα και ο Laurent καθόταν ανήσυχος, γεμάτος υπομονή. Όταν εγώ ξαναβείνα αυτός μου κρατούσε το χέρι και ξεκινούσαμε απ' την αρχή. Κι αυτή τη φορά μου έδειξε την πόρτα που έπρεπε ν' ανοίξω. Τότε κατάλαβα ότι έπρεπε ν' αφήσω όλα αυτά που μέχρι εκείνη τη στιγμή με είχαν βοηθήσει. Όλα τα κομμάτια που μάζεψα για να τα βάλω στη σειρά. Η δουλειά με τον Giulio, την Angela έπρεπε να πεθάνει μέσα μου. Τα είχα όλα μέσα μου κι έπρεπε να τ' αφήσω αν ήθελα να ξαναβρώ την κίνησή μου.

Να την ξανά η κίνηση, με πλημμύρισε!

Στο τέλος, ανάλαφρη μπήκα στον κόκκινο κύκλο από άμμο και τον διέσχισα. Είχα διαβεί το κατώφλι. Από εκεί και ύστερα ένα καινούριο ταξίδι θα άρχιζε...

\*\* Το κείμενο αυτό μας το έστειλε η R.Farinatti μετά από παράκλησή μας καθώς η παράστασή του Kismet στην Αθήνα, τον Μάιο του 2003 άφησε άριστες εντυπώσεις στους ανθρώπους του θεατρικού χώρου που την παρακολούθησαν.

μετάφραση: Ελένη Μέγαρη



## Επικοινωνιακές τεχνικές μέσω κουκλοθεάτρου σε μια τάξη κολλεγίου ξένων γλωσσών

πηγή: *ίντερνετ*,  
[www.puppetools.com](http://www.puppetools.com)

Όταν η Diane Forbes ταξίδεψε στο Κολέγιο Νάζαρετ στο Ρότσεστερ, στην Νέα Υόρκη, για μια επαγγελματική συνέντευξη, πήρε μαζί της ένα φίλο, τον Αττίλα, μία κούκλα, ένα κόκκινο ταύρο με άσπρα κέρατα, ένα χρυσό χαλκά στη μύτη, καστανά μάτια, και μια τούφα γκρίζα μαλλιά στο κεφάλι. Η D. Forbes είχε ήδη δουλέψει με τον Αττίλα για ένα χρόνο στις τάξεις των Ισπανικών στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβανίας, όπου ετοιμάζει το διδακτορικό της στην Ισπανική γλώσσα. Παρ'όλο που ο Αττίλας αρχικά τη συνόδευσε στην επαγγελματική της συνέντευξη για “σιγουριά”, σιγά σιγά ανέλαβε πιο ενεργό ρόλο στο Κολέγιο Νάζαρετ.

Όταν, μια Κυριακή βράδυ, πληροφορήθηκε ότι επρόκειτο να κάνει ένα ανοιχτό μάθημα τη Δευτέρα το πρωί, παρουσία δύο παρατηρητών από τη Σχολή, η D. Forbes αποφάσισε “τελείως συμπτωματικά” να χρησιμοποιήσει τον Αττίλα. Ομολογεί ότι είχε άγχος αλλά ήταν καλά προετοιμασμένη. “Ζήτησα από τους μαθητές να συζητήσουν τι έκαναν το σαββατοκύριακο”, λέει η Ms Forbes. Επειτα σύστησε τον Αττίλα, ο οποίος διηγήθηκε μια ιστορία από τα παιδικά του χρόνια στην Ισπανία.

“Το όνομά του είναι “Atila el Huno”, δηλ. “Αττίλας ο Ούνος”, εξήγησε στην τάξη. Είναι ένας ταύρος από την Ισπανία και το όνομα είναι κωμικό επειδή μερικές φορές παριστάνει τον σκληρό και τον άγριο ενώ κατά βάθος είναι πολύ γλυκός και ευγενικός. Έχει τη φήμη ότι είναι ξενύχτης κι οτι γυρίζει στα μπαρ (ένα χαρακτήρα που δημιούργησαν οι μαθητές μου), αλλά στην πραγματικότητα ο Αττίλας είναι πολύ αθώς, προσθέτει. Στη συνέχεια ο Αττίλας γνωρίζει όλη την τάξη, συζητώντας με όλους τους μαθητές και τέλος βοηθάει στη διδασκαλία του Αοριστού και τη σύνταξη του έμμεσου αντικειμένου. “Οι μαθητές φαίνονταν να απολαμβάνουν το μάθημα”, λέει η Ms Forbes. “Καθάριζα τον πίνακα, όταν ένας μαθητής με πλησίασε λέγοντας, “Μπράβο!” Οι μαθητές δεν ήταν οι μόνοι που εντυπωσιάστηκαν με τη διδακτική τεχνική της Ms Forbes. Ένας από τους δύο παρατηρητές της Σχολής, ο Dr. Edward Malinak, συνάδελφος καθηγητής Ισπανικών που διδάσκει στο Κολέγιο Νάζαρετ εδώ και δέκα χρόνια, είπε ότι “εξεπλάγη κάπως” όταν η Ms Forbes σύστησε τον Αττίλα στην τάξη. “Φαντάστηκα όμως ότι θα τον εντάξει στο μάθημα. Ο συνάδελφος μου κι εγώ εντυπωσιαστήκαμε. Είχε

αυτοπεποίθηση και αποτελεσματικότητα. Ήταν στο στοιχείο της εκείνη την ημέρα. Η Ms Forbes πήρε τη δουλειά. Ψάχναμε τον καλύτερο υποψήφιο και...την βρήκαμε” είπε ο Dr.Malinak. Και ο Αττίλας εντυπωσίασε τον Dr.Malinak ο οποίος ανυπομονεί να έρθει το φθινόπωρο που θα αρχίσει να δουλεύει η Ms.Forbes στο Ναζαρετ.” Θέλω να μάθω πόσο και με ποιόν ακριβώς τρόπο χρησιμοποιεί την κούκλα”, λέει ο Dr.Malinak. “Το σκέφτομαι από τότε που παρακολούθησα το μάθημά της.Η κούκλα ήταν ένα αποτελεσματικό διδακτικό μέσον και δεν έμοιαζε καθόλου παρεϊσακτη. Θα μ’ ενδιέφερε να δοκιμάσω κι εγώ ο ίδιος”. Ο Dr. Malinak θα έχει αυτή την ευκαιρία. Η Ms Forbes σκοπεύει να πάρει τον Αττίλα μαζί της όταν μετακομίσει από την Πενσυλβανία στην Νέα Υόρκη. “Είμαστε κολλητοί”, λέει. Παρ’όλο που η Diane Forbes δεν έχει πολύχρονη πείρα στη χρήση της κούκλας, μιλάει με άνεση για την εμπειρία της. Η πρώτη φορά που χρησιμοποίησε κούκλα μέσα στην τάξη ήταν το καλοκαίρι του 1983 σ’ένα εντατικό τμήμα Ισπανικών. “Πήρα την ιδέα από μία παλιά μου συμφοιτήτρια που είχε χρησιμοποιήσει περιστασιακά στην ταξη της έναν μουστακαλή κούκλο, τον Σαλβατόρε. Αν και δεν ήταν πολύ σίγουρη τι ακριβώς επρεπε να κάνει με τον Σαλβατόρε, εκείνος της αποκάλυψε τη δύναμη επικοινωνίας των κουκλών.”

“Πήγαυα στην τάξη μια μέρα περίπου ένα χρόνο μετά, και σκεφτόμουνα ένα

ιδιαίτερα δύσκολο μάθημα που έπρεπε να διδάξω. Τότε σκεφτηκα, “μήπως μια κούκλα θα ήταν καλή ιδέα?” Ετρεξα στο παιδικό βιβλιοπωλείο και βρήκα τον Αττίλα.”

Η Ms Forbes που νάχνει συνέχεια για πρωτοτυπους, μη παραδοσιακούς τρόπους στη διδακτική της προσέγγιση, κατάλαβε ότι είχε βρει ένα δυνατό βοήθημα από την πρώτη φορά που χρησιμοποίησε τον Αττίλα. Μιλώντας για το ανοιχτό μάθημα στο Κολέγιο Ναζαρετ λέει ότι η κούκλα είναι μια γέφυρα για να πλησιάσει τους μαθητές της. “Χρησιμοποιώ τον Αττίλα αντί για τον εαυτό μου.Είναι πλήρως ενημερωμένος και γνωρίζει πολύ καλά για τι πράγμα μιλάω.Αυτό είναι σημαντικό σε μια τάξη αρχαρίων όπου εσύ είσαι το μοναδικό πρόσωπο που πραγματικά καταλαβαίνει τη γλώσσα.Ο Αττίλας μου δίνει την ευκαιρία να μιλώ σε κάποιον και για κάποιον άλλον εκτός από τον εαυτό μου.”

Παρά την εκτίμηση του Dr.Malinak που τη χαρακτηρίζει “σίγουρη για τον εαυτό της”, η D.Forbes παραδέχεται οτι την πρώτη φορά που χρησιμοποίησε τον Αττίλα στην τάξη της το περασμένο καλοκαίρι, είχε αγχος,”γιατί δεν ξέρω πάντοτε τι ακριβώς κάνω.” Προς το παρόν η χρήση της κούκλας στην τάξη της είναι κάπως περιορισμένη.Είναι μια διαδικασία που προχωράει σιγά σιγά. Επεξεργάζομαι τρόπους να τον χρησιμοποιώ περισσότερο, παρ’όλο που δεν θέλω να χρησιμοποιώ τον Αττίλα για τα πάντα. Αυτό θα τον έκανε πολύ μονότονο και

συνηθισμένο. Θέλω να παραμείνει ξεχωριστός, προσθέτει. Βασικά, εξηγεί, ο Αττίλας χρησιμοποιείται για να παρουσιάσει τα μαθήματα της ξένης γλώσσας με τη μορφή συζητήσεων, περιγραφών, αφηγήσεων, καταστάσεων ερωτήσεων, απαντήσεων και παραγγεμάτων.” Χρησιμοποιώ τον Αττίλα για να παραδώσω νέο λεξιλόγιο η καινούργια Γραμματική έτσι ώστε να προχωρώ με μια σειρά ερωτήσεων και απαντήσεων που βασίζονται στη παράδοση,” λέει η Ms Forbes.

“Αυτό σημαίνει μια μετακίνηση από μια παθητική κατανόηση, στην ενεργητική συμμετοχή από τη μεριά των μαθητών. Η ενεργητική συμμετοχή προκύπτει πρώτα ανάμεσα στους μαθητές, συσχετίζοντας την κατάσταση με τη δική τους ζωή. Το αποτέλεσμα είναι ότι οι μαθητές κατανοούν τη γραμματική ή μαθαίνουν νέο λεξιλόγιο χωρίς τη μεσολάβηση ενός παραδοσιακού τρόπου επεξηγήσης.

Η Ms Forbes εξηγεί ότι οι μαθητές μαθαίνουν τη γλώσσα μέσα από την εμπειρία και την άμεση επαφή παρά αποστηθίζοντας λίστες λεξιλογίου και μεταφράσεων ή κάνοντας μηχανικές γραμματικές ασκήσεις. Οι αφηρημένες έννοιες και οι χρόνοι των ρημάτων γίνονται πιο απτοί όταν παρουσιάζονται μέσα από μια κατάσταση. Έτσι γίνεται άμεση μεταφορά του λεξιλογίου ή της δράσης και του νοήματος της χωρίς να ανατρέχουμε στα Αγγλικά. Η χρήση της κούκλας επίσης αφαιρεί την έμφαση από το πρόσωπο του καθηγητή όταν η προσοχή πρέπει να εστιαστεί στην ύλη και στον μαθητή. Η Ms Forbes τονίζει ότι ενώ χρησιμοποιώντας μια κούκλα μπαίνουμε σ’ έναν καινούργιο κόσμο, “παρ’ όλα αυτά η σκέτη χρήση της κούκλας δεν αρκεί. Πρέπει να χρησιμοποιηθεί σε συνδυασμό μ’ ένα είδος δημιουργικής μεθοδολογίας.”

Μερικά από τα μαθήματα γραμματικής στα οποία βοήθησε ο Αττίλας είναι:

- Σχηματισμός του ρήματος “είμαι”. Πρώτα ο Αττίλας περιγράφει τους μαθητές, και μετά εκείνοι περιγράφουν αυτόν.
- Ρούχα. Ο Αττίλας φοράει διάφορα ρούχα και συνδυάζει τη διήγηση με ρηματικούς χρόνους, περιγραφές, συγκρίσεις, χρησιμοποιώντας ρήματα όπως, φοράω, ντύνομαι, κουμπώνω, ξεκουμπώνω κτλ.
- Μερη του σώματος. Μια διασκεδαστική δραστηριότητα με τον Αττίλα.
- Χρώματα. Περιγράψτε τον Αττίλα. Τι χρώμα είναι..
- Διάλογοι με τα ρήματα, σπρώχνω, τραβώ, χτυπώ, πετώ, φιλώ, τσιμπώ, μιλώ, φωνάζω, χορεύω, τραγουδώ.
- Λεξιλόγιο σε διάφορες καταστάσεις. Τι ζητάει ο Αττίλας σ’ ένα εστιατόριο. Τι του αρέσει να τρώει, Ποιον παίρνει μαζί του, τι κρασί πίνει...
- Ο Αττίλας είναι πολύ χρήσιμος στην παράδοση του ρήματος poder(μπορώ). Σκεπάζω τα μάτια του και ρωτώ “Μπορείς να δεις. Οχι.” Του ξεσκεπάζω τα μάτια, “Μπορείς να δεις τώρα. Ναι.” “Ποιόν βλέπεις” “Βλέπω την Αμαλία.” Προσπαθώ να ανοίξω την πόρτα ή να σπρώξω το τραπέζι, αλλά δεν μπορώ γιατί είναι πολύ βαρύ. Ρωτώ τον Αττίλα

“Μπορείς να με βοηθήσεις” “Ναι, μπορώ να σε βοηθήσω” και συνεχίζει κάνοντας την πράξη για να γίνει κατανοητό. Υστερα η ίδια διαδικασία γίνεται με τους μαθητές.

- Παρουσιάζουμε καινούργια ρήματα μέσα από παραγγέλματα. Παιζώ κιθάρα, τραγουδώ, πίνω κρασί από το μπουκάλι, ζωγραφίζω ένα χαρούμενο πρόσωπο, μιλώ Γαλλικά, μιλώ Γιαπωνέζικα, παίρνω λυπημένο ύφος, χορεύω, μιλώ σε να είμαι μεθυσμένος, τρελός, θυμωμένος. Η Ms Forbes εξηγεί ότι αυτές οι εκφράσεις μπορούν να παρουσιαστούν από τον καθηγητή κι αφού οι μαθητές τις κατανοήσουν, να τις παραστήσουν οι ίδιοι, αλλά είναι πολύ πιο ενδιαφέρον να χρησιμοποιηθεί ο Αττίλας σαν παρουσιαστής.

- Οπτικά ευρήματα. Τυλίγουμε το κεφάλι του Αττίλα και λέω ότι έχει πονόδοντο ή του κλείνω τα μάτια και παίζουμε τις είκοσι ερωτήσεις.

- Σκηνικά αντικείμενα. Ο Αττίλας μπορεί να χρησιμοποιηθεί με πολλά αντι κείμενα, ειδικά όταν έχουν σχέση με το λεξιλόγιο του μαθήματος (καπέλο, ρούχα, λουλούδια, ποτήρι κρασιού, στιγμιότυπα στη βιβλιοθήκη, στο σουπερ-μάρκετ, στο ταχυδρομείο κλπ.)

Μερικές φορές, στη μέση του μαθήματος, ο Αττίλας κάνει αυθόρμητα σχόλια. Αυτό προκαλεί την αντίδραση των μαθητών και πυροδοτεί την ελεύθερη συζήτηση κι όχι απλώς τη χρήση έτοιμων προτάσεων στα πλαίσια του συγκεκριμένου μαθήματος που μελετάμε.

Αναλύοντας τη χρήση του Αττίλα η D. Forbes λέει. “Νομίζω ότι η χρήση της κούκλας θυμίζει πολύ την “ανθρωποκεντρική εκπαίδευση” με την έννοια που χρησιμοποιεί τον όρο η Gertrude Moskowitz στο βιβλίο της *Caring and Sharing in the Foreign Language Classroom*. Οι μαθητές εκφράζουν τα συναισθήματα τους λεκτικά και μη-λεκτικά, για ένα άλλο πλάσμα που είναι παρόν μέσα στην τάξη, και νομίζω ότι αυτό με τη σειρά του επηρεάζει το πως αισθάνονται για τη γλώσσα.

Ανάμεσα στον Αττίλα και τους μαθητές αναπτύχθηκε μια στενή επικοινωνία, λέει η Ms Forbes. Ήθελαν να τον φέρνω ακόμη και στα πάρτυ που κάναμε. Ιδιαίτερα μια μαθήτρια συνδέθηκε πολύ με τον Αττίλα και έπαιζε μαζί του στα διαλείμματα ή τον κρατούσε κατά τη διάρκεια του μαθήματος. Έτσι ξεκίνησε μέσα στην τάξη ένα πείραγμα για τους δύο τους, που προκαλούσε σχόλια και αντιδράσεις που και που μέσα στο μάθημα.

Μια στενή σχέση επίσης αναπτύχθηκε ανάμεσα στη Ms Forbes και στον Αττίλα. “Ήταν προφανές από την αρχή ότι ο Αττίλας κι εγώ ήμασταν πολύ συνδεδεμένοι”, λέει, “και πάντοτε με υπερασπιζόταν όταν το χρειαζόμουν. Αν θυμώσουμε μεταξύ μας πάντα συμφιλιώνουμε μέχρι το τέλος του μαθήματος.” Η Forbes δεν αφήνει ποτέ τον Αττίλα στην τάξη. Πάντα επεξεργάζεται νέους τρόπους για να τον χρησιμοποιήσει, πράγμα που αποδεικνύει την δυνατότητα της κούκλας να εμπνέει

δημιουργικές διδακτικές προσεγγίσεις. “Για παράδειγμα, δεν ξέρω ποτέ τι να κάνω με τη φωνή μου”, λει. “Αν την άλλαζα και του εδινα μια δική του φωνή τότε οι μαθητές θα μιλούσαν πιο άμεσα στον ίδιο. Μ’ αρέσει όταν παρασύρονται και του μιλούν απ’ ευθείας.” Οι μαθητές της δεν αισθάνονται την ανασφάλεια ούτε την απειρία που απασχολούν την ίδια. Η Lisa Baker μια φοιτήτρια Οικονομικών που παρακολούθησε το εντατικό τμήμα Ισπανικών το περασμένο καλοκαίρι λέει. “Η τάξη της Ms Forbes ήταν κατ’ αρχήν χαλαρή, κι ο ίδιος ο Αττίλας δεν φαινόταν να έχει κακές προθέσεις...”

Ο Phil Stebbins, καθηγητής συνταγματικής ιστορίας στο Penn Sate, υπήρξε επίσης μαθητής του καλοκαιρινού τμήματος. “Υπάρχει πολύ άγχος στη μάθηση της ξένης γλώσσας” λει, “και οτιδήποτε ελαττώνει το άγχος, προφανώς βοηθάει. Έχει κανείς μια απεγνωσμένη επιθυμία να μη θέλει να αισθάνεται αμήχανα κι η κούκλα κατάφερε να αποσπάσει την προσοχή μας από εκείνη την εγνοια. Ο Dr. Stebbins προσθέτει. “Υπήρχε πράγματι ένας παράξενος συναισθηματικός δεσμός ανάμεσα στην κούκλα και τους μαθητές. Η κούκλα έγινε σύμβολο. Ήταν η μασκώτ της τάξης. Η Diane Forbes είναι καλή δασκάλα!” Η D.F. δεν πιστεύει οτι κάνει κάτι ιδιαίτερο. Κάνει απλώς αυτό που θέλει να κάνει. “Μ’ αρέσει πολύ να χρησιμοποιώ την κούκλα” λει “οχι επειδή είμαι τόσο καλή-προσπαθώ να βελτιώνομαι- αλλά επειδή διασκεδάζω τους μαθητές μου. Είναι ωραίο να βλέπεις τα μάτια τους να λάμπουν όταν αντιλαμβάνονται κάτι καινούργιο” λει.

Πάντως όλοι θεωρούν τα μαθήματα της Ms Forbes κάτι το διαφορετικό, παρ’ ολη σεμνότητα που τη διακρίνει. “Τελικά έκανα κάτι διαφορετικό και λειτουργεί καλά. Πρόσφατα συνάντησα μια παλιά μου μαθήτριά και τη ρώτησα πως τα πήγαινε στην τωρινή τάξη των Ισπανικών.” Είναι πολύ βαρετά τώρα” μου ειπε “Εσείς κάνατε το μάθημα πολύ πιο διασκεδαστικό.” Αυτό μ’ εκανε να αισθανθώ καλά. Οι μαθητές εκτιμούν ότι δοκιμάζεις κάτι διαφορετικό. Πρέπει να βρεις τρόπους να κάνεις πιο συγκεκριμένο αυτό που διδάσκεις. Μπορείς να κάνεις ενα σωρό ασκήσεις και να βάζεις τους μαθητές να παπαγαλίζουν. Αν όμως κρατησεις μια ομπρέλλα μπροστά στην τάξη, τους τη δείξεις, τοτε καταλαβαίνουν οτι δεν είναι απλώς μια λέξη, είναι ένα πραγματικό αντικείμενο. Ο Αττίλας βοηθάει αυτή τη διαδικασία.” Διδάσκοντας μια ξένη γλώσσα η Ms Forbes συχνά συναντά μεγάλη αντίδραση απο τους μαθητές. “Αγωνίζομαι ενάντια όλων αυτών των χρόνων όπου ξένη γλώσσα σήμαινε αγγαρεία. Πολλοί μαθητές το απεχθάνονται. Πρέπει λοιπόν να προσπαθώ να το κάνω απολαυστικό”. Συνεχίζει να νάχνει το διδακτικό της στυλ και άλλες μεθόδους που λειτουργούν θετικά. Φαίνεται όμως πως η D.F. θα αφήσει τη σφραγίδα της στους μαθητές της.

Η Lisa Baker θυμάται την πρώτη μέρα που ο Αττίλας συστήθηκε στην τάξη. “Μια μέρα ξαφνικά εμφανίστηκε. Ήταν κάτι καινούργιο και

διαφορετικό. Ήταν πολύ εύκολο να θεωρήσεις τον Αττίλα σαν κάτι σχεδόν αληθινό. Μάθαινα Ισπανικά διασκεδάζοντας.

Υστερόγραφο. Ολοι γνωρίζουμε ότι οι κούκλες μπορούν να μιλούν απλώς απο την άκρη του χεριού μας. Έχουμε όμως διδαχθεί ότι χρειάζονται μια σκηνή. Οι κούκλες δεν χρειάζονται σκηνή περισσότερο απο εμενα ή από σας για να μιλήσουν. Ούτε και το θέμα της κατάλληλης ηλικίας είναι σημαντικό. Η κούκλα είναι ένα μέσον που μας εμπλέκει σ'ενα παιχνίδι επικοινωνίας. Αυτή είναι μια πανανθρώπινη αντίδραση. Μιλώντας για κούκλες, ξεφεύγουμε από το θέμα της ψυχαγωγίας των παιδιών και βρισκόμαστε απέναντι στο βασίλειο της ανθρώπινης επικοινωνίας και νευροφυσιολογίας.”Είμαι ακόμη λίγο ανήσυχη γι'αυτό” λέει η Forbes,”αλλά η ανταπόκριση των παιδιών με προχωράει. Υπάρχει μια παράξενη μαγεία (με ποιόν μιλάω) ” όπως το κορίτσι που χαχανιζε αμήχανα όταν ο Αττίλας τη ρώτησε αν ήθελε να βγει μαζί του, ή ένα άλλο που απάντησε “ναι” με έμφαση όταν τη ρώτησε αν θα τον καλέσει στο πάρτυ της. Η ακόμη η νευρική της ενόχληση ενός άλλου κοριτσιού όταν ζήτησε να χορέψει μαζί του. Παρ'ολο που προκαλεί γέλιο, τα πάντα λέγονται στα Ισπανικά και τα παιδιά καταλαβαίνουν και απαντούν. Είναι διασκεδαστικό και σημαίνει κάτι συγκεκριμένο γι'αυτά και είναι τελείως διαφορετικό απο το να ..κλείνουν ρήματα.

μετάφραση Τζ. Πεντεφούντη



## Σχέσεις αντικειμένου

*Συνέντευξη με τη Sue Buckmaster\*  
από την Rebecca Brown*

**- Πώς ασχολήθηκες με το κουκλοθέατρο;**

Βασικά είμαι τέταρτης γενιάς θεατράνθρωπος. Ο παππούς μου και ο παππούς του από την πλευρά της μητέρας μου ήταν κλόουν και ο πατέρας μου ήταν κουκλοπαίχτης. Οι γονείς μου είχαν ένα θίασο τον “THE BUCKMASTER PUPPETS” και δούλευαν με μαριονέτες. Ταξίδευα μαζί τους και τους βοηθούσα. Έδιναν παραστάσεις σε εργατικές λέσχες και σε κατασκηνώσεις, όπως οι PONTINS και BULTINS. Το αγαπούσα πολύ και καθώς μεγάλωνα άρχισα να δουλεύω στα παρασκήνια. Εκείνη την περίοδο ο πατέρας μου κατασκεύαζε κούκλες από πλαστελίνη, πηλό και papier-mache, όπως φτιάχνεται η μάσκα- και συνήθιζα να τον βοηθώ.

**- Πότε άρχισες να ενδιαφέρεσαι για το παίξιμο;**

Οι γονείς μου δεν αποθάρρυναν τη δημιουργικότητα μου, αλλά ούτε με ενθάρρυναν να γίνω κουκλοπαίχτρια. Όταν ήμουν έφηβη εκπαιδεύτηκα ως ηθοποιός στο Middlesex Polytechnic. Ο John Wright, τώρα σκηνοθέτης του θιάσου «Told by an idiot», δίδασκει στο μάθημα και ειδικευόταν στη δουλειά με τη μάσκα, κι έτσι ενδιαφέρθηκα πάλι για το κουκλοθέατρο.

Όταν έφυγα από το Κολέγιο, έφτιαξα ένα θίασο κι έδινα παραστάσεις στο Εδιμβούργο και σ’ όλα τα συνήθη μέρη, αλλά δεν ήταν παρά μόνο όταν ασχολήθηκα με την τέχνη στην τοπική κοινότητα, που όλα όσα είχα μάθει για το κουκλοθέατρο από την οικογένειά μου άρχισαν να μου ξανάρχονται. Ασχολήθηκα με το κουκλοθέατρο με τη μορφή μεγάλων διαστάσεων εξωτερικού χώρου εκδηλώσεων με γιγαντόκούκλες και πυροτεχνήματα. Αυτό ήταν κάτι το πολύ διαφορετικό από τη δουλειά με τον πατέρα μου με τις μαριονέτες. Αυτή η δουλειά μου προσέφερε μια θαυμάσια εκπαίδευση: το να βρίσκομαι η ίδια μέσα στις κούκλες και να τις λειτουργώ. Βοηθούσα επίσης στην κατασκευή τους και στη δημιουργία των θεαμάτων. Από αυτή την μεγάλων διαστάσεων δουλειά στην τοπική κοινότητα, ξεκίνησα να κάνω εργαστήρια κι ολοένα και περισσότερο να χρησιμοποιώ τις ικανότητες μου στο κουκλοθέατρο και

---

\* Η Sue Buckmaster είναι -μαζί με την Penny Bernard- δημιουργός του THEATRE-RITES, που ειδικεύεται στο θέατρο και στις θεατρικές εκδηλώσεις για παιδιά και εφήβους. Εργάζεται επίσης ως ανεξάρτητη σκηνοθέτης κουκλοθεάτρου και έχει συνεργαστεί με θιάσους όπως το THEATRE DE COMPLICITE και το R.S.C.

στην κατασκευή της μάσκας. Τελικά έγινα ελεύθερος επαγγελματίας και ξεκίνησα να συνεργάζομαι με αρκετούς διαφορετικούς θιάσους ως κατασκευάστρια κούκλων. Ήταν μέσω αυτής της απασχόλησης που συνειδητοποίησα ότι οι περισσότεροι θεατρικοί δημιουργοί δεν ήξεραν τι να κάνουν τις κούκλες που τους έφτιαχνα. Έτσι ξεκίνησα να έχω ως τακτική μου το να δείχνω στους θιάσους πώς να χρησιμοποιούν τις κούκλες που είχα φτιάξει. Δεν χρέωνα για την παραπάνω εργασία μου τότε, συμπεριλαμβανόταν στην αμοιβή μου για την κατασκευή.

**- Πίστευαν οι θιάσοι αυτοί ότι θα χειρίζονταν από μόνοι τους τις κούκλες, χωρίς τις απαραίτητες δεξιότητες;**

Βλέπετε, εκείνη την περίοδο δεν υπήρχαν σκηνοθέτες κούκλας στο θέατρο. Συνειδητοποίησα μέσα από τη δουλειά με το θίασο μου, αλλά και μέσα από τις ανεξάρτητες συνεργασίες μου με άλλους, ότι ανακάλυπτα ολοένα και περισσότερα σχετικά με τη δυνατότητα του σχετίζεσθαι ανάμεσα σ' έναν ηθοποιό και μία κούκλα πάνω στη σκηνή. Σταδιακά η σκηνοθεσία έγινε πιο σημαντική για μένα από την απλή κατασκευή της κούκλας. Ήταν σημαντικό το ότι περνούσα χρόνο στις πρόβες, γιατί έβλεπα συνεχώς ανθρώπους να κάνουν τα ίδια λάθη: όπως το να θεωρούν ότι μια κούκλα δεν χρειάζεται να είναι στις πρόβες, παρά μόνο την τελευταία στιγμή. Πάντα λέω ότι μια κούκλα είναι όπως ένας ηθοποιός, πρέπει να τους έχεις από την πρώτη μέρα.

**- Οι θιάσοι με τους οποίους συνεργάστηκες ήταν από εκείνους που δεν συνηθίζουν να δουλεύουν με κούκλες;**

Ναι, και γενικά δεν συνειδητοποιούσαν τις δεξιότητες που χρειάζονται για να κινηθείς αποτελεσματικά μια κούκλα. Είχαν ανάγκη από μια στοιχειώδη εκπαίδευση και τις περισσότερες φορές δεν είχαν δώσει στον εαυτό τους αρκετό χρόνο. Όταν ένας σκηνοθέτης ζητά από έναν ηθοποιό να κινηθεί στην σκηνή, αυτός ή αυτή μπορεί αμέσως να ανταποκριθεί. Ωστόσο, παρότι παίρνει χρόνο να κάνεις πρόβα με ένα ηθοποιό, παίρνει δεκαπλάσιο χρόνο να κάνεις πρόβα με την κούκλα, γιατί για να κινηθεί μια κούκλα, οι κινήσεις του κουκλοπαίχτη πρέπει να έχουν χορογραφηθεί με ακρίβεια.

**- Αρχίσεις να αισθάνεσαι ότι ήταν κάπως άδικο ή λάθος το να αφιερώνεις όλο αυτό τον χρόνο για την κατασκευή μιας κούκλας, για να μην χρησιμοποιηθεί τελικά σωστά;**

Ναι, το έβρισκα λυπηρό. Επίσης με απασχολούσε το ότι οι ηθοποιοί σπανίως ήξεραν πώς να προβάλλουν συναισθήματα μέσω της κούκλας. Οι ηθοποιοί εκπαιδεύονται να είναι παρόντες, να είναι το επίκεντρο. Το να τους ζητάς να μην είναι το επίκεντρο, συχνά είναι κάτι δύσκολο γι αυτούς να πετύχουν. Κάποιοι ηθοποιοί απλά δεν μπορούν να δουλέψουν

αποτελεσματικά με την κούκλα, γιατί είναι τόσο καλοί ηθοποιοί, που δεν μπορείς παρά να κοιτάς αυτούς. Αυτό είναι το προσόν τους και να τους ζητά να το επικεντρώσουν σε κάτι άλλο, απλώς δεν είναι πρέπον. Ενώ άλλοι ηθοποιοί από φυσικού τους «ξεγλιστράνε» και βρίσκουν εύκολο το να στείλουν ενέργεια κάτω στο χέρι τους και μέσα στην κούκλα. Η καλύτερη προσέγγιση, πάντα λέω, όταν εκπαιδεύεις κουκλοπαίχτες ή ηθοποιούς είναι το να μην αποφασίζεις εκ των προτέρων το τι θέλεις η κούκλα να κάνει. Αντ' αυτού καλύτερα να προηγηθεί η κούκλα. Αν το χέρι της κινείται φυσικά, πιάσου απ' αυτό και συνέχισε με αυτή την κίνηση. Πολλοί ηθοποιοί επιβάλλουν την ενέργεια τους στις κούκλες με τις οποίες δουλεύουν αντί να αφήνουν την ενέργεια τους να εισχωρήσει σε αυτήν. Η συμβουλή μου προς τους θιάσους που επιθυμούν να ενσωματώσουν το κουκλοθέατρο στη δουλειά τους είναι να χρησιμοποιούν σκηνοθέτη κουκλοθεάτρου. Και/ή να συμπεριλαμβάνουν κάποιος κουκλοπαίχτες στο σύνολο. Και/ή να εκπαιδεύονται ή να συμπεριλαμβάνουν στο πρόγραμμα τους χρόνο για έρευνα και ανάπτυξη πριν από την διαδικασία των πρόβας. Τέλος, αν σκέφτεστε να συνεργαστείτε με κάποιο σκηνοθέτη κουκλοθεάτρου, καλέστε τον σε αρχικό στάδιο της διαδικασίας.

**- Υπάρχουν πολλοί άλλοι σκηνοθέτες κουκλοθεάτρου, όπως εσείς;**

Απ' όσο γνωρίζω είμαι η μόνη που κάνει καριέρα ως σκηνοθέτης κουκλοθεάτρου. Έχοντας εκπαιδευτεί η ίδια ως ηθοποιός, γνώριζα όταν πήγα να σκηνοθετήσω κουκλοθέατρο τι χρειαζόταν-πολύ συγκεκριμένες οδηγίες για την κούκλα-. Ως σκηνοθέτης απευθύνομαι στην κούκλα, όχι στον κουκλοπαίχτη. Μιλώ με το κομμάτι ξύλου ή ρούχου, γεγονός που αναγκάζει τον κουκλοπαίχτη να δουλέψει σκληρότερα. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να ζωντανέψει πραγματικά μια κούκλα. Πάντοτε λέω, ότι, αν χτυπήσει ο συναγερμός για φωτιά, η κούκλα θα πρέπει να ναι η πρώτη που θα τρέξει. Αυτή είναι μια αληθινή ένδειξη ότι ο κουκλοπαίχτης δουλεύει σωστά μέσα από την κούκλα.

**- Βρίσκετε ότι οι άνθρωποι ανταποκρίνονται καλά σ' αυτή την μέθοδο σκηνοθεσίας;**

Αν η κούκλα ανταποκρίνεται, τότε αυτό σημαίνει πως και ο κουκλοπαίχτης ανταποκρίνεται μέσω της κούκλας. Αν συνομιλώ μόνο με τον κουκλοπαίχτη, μπορώ να δώσω μόνο τεχνικές κατευθύνσεις, όχι συναισθηματικές. Συχνά ζητώ συγνώμη εκ των προτέρων από τους ηθοποιούς με τους οποίους συνεργάζομαι και τους εξηγώ ότι ίσως αισθανθούν παραμελημένοι. Όμως αυτή η προσέγγιση πραγματικά δίνει μια ευκαιρία στον χαρακτήρα της ίδια της κούκλας να αναπτυχθεί.

**- Γιατί πιστεύουν οι θιάσοι ότι μπορούν να αφήσουν (το**

**κουκλοθέατρο) για ένα τόσο προχωρημένο στάδιο της προετοιμασίας τους;**

Οι κούκλες πάντα θεωρούνταν σκηνικά και τα σκηνικά συχνά γίνονται προς το τέλος. Κατά συνέπεια οι κατασκευαστές της κούκλας συχνά δεν έχουν ιδέα για την αισθητική του θεάματος: ο σχεδιαστής δεν γνωρίζει τι υλικά θα χρησιμοποιήσει, κι έτσι οι κούκλες υποχρεώνονται να γίνουν πολύ αργότερα. Φυσικά μπορεί κανείς να το αφήσει για αργότερα. Οι περισσότεροι θίασοι έτσι κάνουν. Τα περισσότερα τηλεφωνήματα που παίρνω είναι από θιάσους που συνειδητοποίησαν, τρεις εβδομάδες πριν την προκαθορισμένη προεμίρα, ότι ακόμη παλεύουν με τα κουκλοθεατρικά σημεία της παράστασης. Μπορώ να έρθω σε αυτό το στάδιο και να προσπαθήσω να ξεκαθαρίσω τα πράγματα, αλλά αν με καλέσετε νωρίτερα, τότε μπορώ να σας διαβεβαιώσω ότι το κουκλοθέατρο θα αποτελέσει ένα αναπόσπαστο στοιχείο της αισθητικής της παράστασης.

Το συμβολικό δυναμικό (που αναπτύσσεται) κατά την χρησιμοποίηση κούκλας και ηθοποιών μαζί στο θέατρο, είναι ατελείωτο. Πηγαίνει πέρα από το γνήσιο ειδικό εφέ και μπορεί να εμπλουτίσει την θεατρική γλώσσα.

**- Πως έμαθε ο κόσμος ότι μπορεί να έρθει σε επαφή μαζί σας υπό την ιδιότητα του σκηνοθέτη κουκλοθέατρου;**

Μέσω του Κέντρου Κουκλοθέατρου (Puppet Centre Trust) στο κέντρο τεχνών του Battersea, που είναι πολύ χρήσιμη πηγή. Επιχορηγείται ελάχιστα και κινδυνεύει να κλείσει από στιγμή σε στιγμή. Θα έλεγα ότι σε ολόκληρη την έως τώρα καριέρα μου είχα την υποστήριξη του. Έχω βοηθήσει θεατρικούς θιάσους να βάλουν κουκλοθέατρο στις παραστάσεις τους, αλλά το Κέντρο Κουκλοθέατρου ήταν αυτό που μ' έφερε σε επαφή με αυτούς τους θιάσους. Τώρα οι θίασοι επικοινωνούν τηλεφωνικά μαζί μου απευθείας, μέσω προφορικών συστάσεων.

**- Αναφερθήκατε στο Συμπόσιο στη σύνδεση μεταξύ της κουκλοθεατρικής «ιστορίας του αντικειμένου» και της ψυχολογικής έννοιας «σχέσεις αντικειμένου» (OBJECT RELATIONS). Μπορείτε να αναπτύξετε αυτό το σημείο;**

Ο σύντροφός μου είναι ψυχαναλυτής και κατά συνέπεια υπάρχουν στο σπίτι μας εκατοντάδες βιβλία ψυχανάλυσης. Είχα προσέξει την φράση «σχέσεις αντικειμένου» γραμμένη πολλές φορές στους πλαγιότιτλους των βιβλίων και αναρωτιόμουν τι σήμαινε. Έτσι ξεκίνησα να διαβάζω και βρήκα ότι είχε σχέση με το πώς συμπεριφερόμαστε ο ένας στον άλλο σαν αντικείμενα και πως χρησιμοποιούμε τα αντικείμενα και μεταφέρουμε τα συναισθήματά μας ο ένας στον άλλον και στα αντικείμενα. Για παράδειγμα αν είμαι σε κακή διάθεση μπορεί να

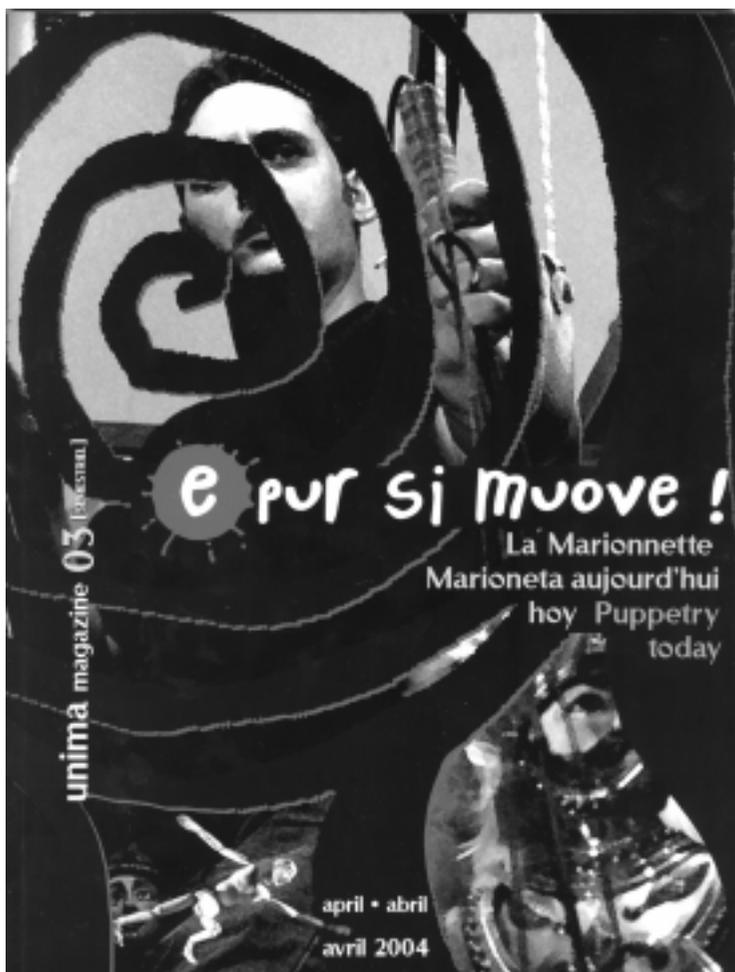
κλωστήσω μια καρέκλα και έτσι να μεταφέρω την κακή μου διάθεση στην καρέκλα. Με όρους της ψυχανάλυσης αυτό που κάνουμε όταν συμπεριφερόμαστε έτσι είναι το να προβάλλουμε τα δικά μας συναισθήματα σε άλλους ανθρώπους ή πράγματα. Αυτό περίπου είναι οι «σχέσεις αντικειμένου», το να αντιλαμβανόμαστε τον εαυτό μας σε σχέση με τον τρόπο που σχετιζόμαστε με κάτι έξω από εμάς. Αυτό βεβαίως είναι πολύ σχετικό με το κουκλοθέατρο. Καταλαβαίνουμε καλύτερα τον εαυτό μας και ενισχύουμε την αντίληψη μας για τον εαυτό μας παρατηρώντας μια κούκλα, γιατί είναι μια απομίμηση του εαυτού μας. Όταν ένα ηθοποιός ξύνει το κεφάλι, δεν του δίνουμε πολλή σημασία. Αλλά αν μια κούκλα κάνει το ίδιο, πραγματικά το προσέχουμε. Επίσης αγαπάμε την αναρχία σε κούκλες όπως ο Punch και η Judy γιατί σ' αυτές μπορούμε να προβάλλουμε όλη μας την καταπιεσμένη επιθετικότητα. Αυτό που δεν βλέπω αρκετά να γίνεται όταν παρακολουθώ έναν ηθοποιό στην σκηνή, είναι μια εκτίμηση του πως μπορούν να αναπτύξουν τον χαρακτήρα τους, μέσω του τρόπου συσχετισμού με τα αντικείμενα. Θέλω να καταλάβω τον εσωτερικό διάλογο που γίνεται μέσα τους, μέσω της παρατήρησης του τρόπου που σχετίζονται με τον εξωτερικό τους περίγυρο.

**- Μπορεί αυτό να έχει εφαρμογή και στις πιο απλές δράσεις;**

Ναι, αν ένας ηθοποιός πετάξει κάτω ένα βιβλίο, αυτός ή αυτή μπορεί να εκφράζει τον θυμό του εκείνη τη στιγμή. Αλλά τι γίνεται αν το βιβλίο σηκωθεί και γίνει μια φιγούρα; Θα είχε επενδυθεί με κουκλοθεατρική ενέργεια και μπορούσε να κόβει βόλτες θυμωμένο, μουτζουρώνοντας άλλα βιβλία ή σκίζοντας τις σελίδες τους για παράδειγμα.

Στην παράσταση “Millworks” (Μυλο-δουλειές), του δικού μας θιάσου, δημιούργησα ένα χαρακτήρα από χαρτί. Ήταν ένας υπάλληλος που δούλευε στο Μύλο. Κάθε φορά που ο μυλωνάς, που τον έπαιζε ένας ηθοποιός, θύμωνε μαζί του, ο υπάλληλος εμφανιζόταν να βγαίνει από το γραφείο του λίγο πιο ζαρωμένος. Έφτιαξα 4 εκδοχές κούκλας (υπαλλήλου): μία από ωραίο, καθαρό χαρτί, μία λίγο ζαρωμένη, μία περισσότερο ζαρωμένη και την τελευταία απλά μια χάρτινη μπάλα με γυαλιά. Φτιάχνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την κούκλα, καταφέραμε να δείξουμε ότι επειδή ο μυλωνάς ήταν νευριασμένος με την σειρά του «ζάρωνε» τον βοηθό του με το να τον φοβερίζει. Αντί να παίζει ένας ηθοποιός τον ρόλο του υπαλλήλου, τον φτιάξαμε από ένα υλικό που καλύτερα εξέφραζε την συναισθηματική του κατάσταση, το χαρτί, που μπορεί από φυσικού του να ζαρώνει.

μετάφραση Εύη Παπαγγελή



## *e pur si muove ! Η κούκλα σήμερα*

*Το πολύ καλό περιοδικό της Διεθνούς UNIMA κυκλοφορεί κάθε έξι μήνες σε τρεις γλώσσες (Αγγλικά, Γαλλικά και Ισπανικά). Τιμή τευχους 12 Ευρώ. Όποιος θέλει μπορεί να γίνει συνδρομητής γράφοντας ένα γράμμα στη διεύθυνση:  
**UNIMA General Secretary, 10 COURS BRIAND,  
BP 402 08107 Charleville-Mezieres Cedex, FRANCE**  
Μέχρι στιγμής έχουν κυκλοφορήσει 3 τεύχη, τα οποία διατείνονται αναδρομικά στην τιμή των 27 Ευρώ όλα μαζί.*



## UNIMA ΕΛΛΑΣ

**ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΝΩΣΗΣ ΚΟΥΚΛΑΣ**  
**GREEK CENTER OF THE INTERNATIONAL PUPPETRY UNION**

Παλαμίδιου 41, Αθήνα 10441, Τηλ. -Fax.2105141252  
Palamidiou 41, 10441 Athens, Greece, tel/fax (0030)-2105141252  
e-mail: [unimahellas@yahoo.com](mailto:unimahellas@yahoo.com)  
[www.geocities.com/unimahellas](http://www.geocities.com/unimahellas)