

N ñ μ α

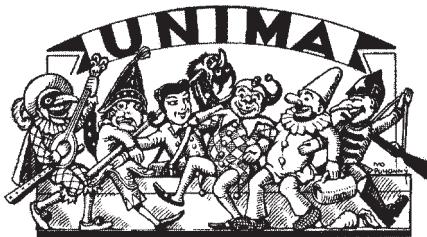


π ε ρ ι ο δ ι κ ó γ ι α τ ο κ ο ν κ λ ο θ é α τ ρ ο

36

*Οκτώβριος 2004*

**Νήμα 36  
Οκτώβριος 2004**



Το Νήμα είναι εξαμηνιαίο περιοδικό για το κουκλοθέατρο και τις παραστατικές τέχνες και 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  
Συνδρομητής Νήματος: 15 Ευρώ  
(Η συνδρομή κατατίθεται στην Τράπεζα  
Πλίστεως, αρ. λογαριασμού:  
162-002101-014755 και η απόδειξη  
κατάθεσης, συνοδευόμενη από ένα  
σημείωμα με τα πλήρη στοιχεία των  
αποστολέα, στην διεύθυνση της UNIMA-  
ΕΛΛΑΣ).



**Περιεχόμενα:**

**Σημείωμα της έκδοσης....** ..σελ.3

**To θέατρο της Th.Skipitares**

(J. Driscoll Lynch)..... σελ. 4

**Κουκλοθέατρο και όπερα**

(J. Bell)..... σελ. 15

**H επίπεδη, δισδιάστατη φιγούρα**

(P.K. Steinmann)..... σελ. 35

**H χρήση της κούκλας και του**

**θεάτρου αντικειμένων στις**

**παραστατικές τέχνες σήμερα**

(B. Eruli)..... σελ. 41

**Διεθνισμός και κουκλοθέατρο**

(M. Meschke)..... σελ. 47

**Ψηφιακή τεχνολογία στην**

**υπηρεσία της ποίησης**

(Συνέντευξη)..... σελ. 57

**Σεξ και κούκλες**

(J.Bell)..... σελ. 66

**To Γίγα-κουκλοθέατρο**

(S. Kaplin)..... σελ. 77

---

**Φωτογραφία εξώφυλλον:**

TITIRITRAN: ο πειρατής Barbacana

## Σημείωμα της Έκδοσης

Πολύ πλούσια χρονιά η φετινή από άποψη κουκλοθεατρική, με πολλές νέες παραγωγές, όλο και περισσότερους θίασους-ομάδες-άτομα να παίζουν σε θεατρικούς χώρους, φεστιβάλ, συναντήσεις, εργαστήρια, προβολές και άλλα. Παρόλη την εντυπωσιακή αύξηση και σε ανθρώπινο δυναμικό, αλλά κυρίως σε έργα, η επικοινωνία μεταξύ μας παίρνει μάλλον πολύ κακό βαθμό. Τόσο το

Δελτίο, όσο και το internet group της UNIMA, δέχεται πολύ σ πάνια ενημέρωση (και μάλιστα έγκαιρη) για τα δρώμενα. Αυτό είναι πολύ δυσάρεστο και όλοι βγαίνουμε χαμένοι. Να θυμίσουμε ότι το Ενημερωτικό Δελτίο μεταφέρει ανακοινώσεις, δελτία τύπου κλπ καθώς και διαφημιστικά τρικάκια για παραστάσεις και άλλες κουκλοθεατρικές δραστηριότητες. Το Νήμα μπορεί να φιλοξενήσει άρθρα όπως παρουσιάσεις, κριτική, ρεπορτάζ από φεστιβάλ κ.ο.κ.

Οπως βλέπετε, το περιοδικό ανανεώθηκε λίγο καθώς τώρα εκδίδεται ηλεκτρονικά, πράγμα που μας προσφέρει την δυνατότητα να μην στοκάρουμε στα ράφια πολλά τεύχη και να έχουμε και πιο ποιοτικό αποτέλεσμα. Ελπίζουμε να το χαρείτε.



## To θέατρο της *Theodora Skipitares*

Joan Driscoll Lynch  
*The Drama Review*, τεύχος 185

Σε μια εντυπωσιακή φωτογραφία ενός από τα πρώτα της έργα, *The Venus Cafe* (1997) η Θεοδώρα Σκιπιτάρη είναι καθισμένη σ'ένα ψηλό σκαμπίν φορώντας μια μάσκα, ντυμένη με είκοσι άσπρα ανδρικά βαμβακερά πουκάμισα και παντελόνια, ενώ από το λαιμό της κρέμονται πιάτα με πολλά διαφορετικά σχέδια δεμένα σε πολύχρωμες κορδέλες. Εκείνη σηκώνεται και χορεύει με αργές κινήσεις ενώ τα πιάτα κουδουνίζουν.

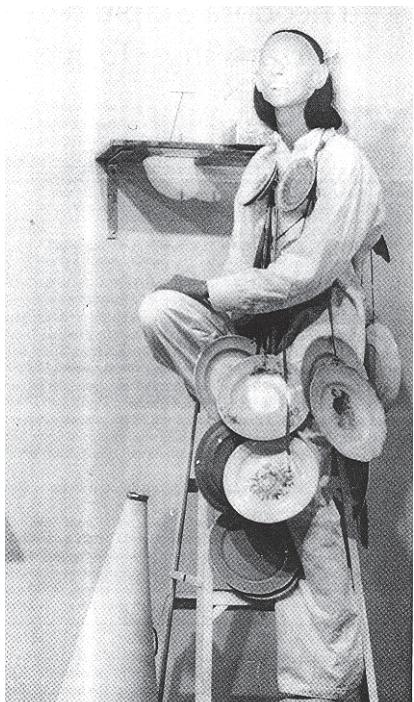
Προσωπικές και κοσμικές ανησυχίες αναμιγνύονται θεματικά σ'αυτή την εικόνα της καταπιεσμένης γυναίκας, δέσμιας στα παραδοσιακά καθήκοντα του νοικοκυριού. Η εικόνα θίγει πολλά

ζητήματα αισθητικής που θα εξελιχθούν στην πορεία της δουλειάς της καλλιτέχνιδας. Στο *Venus Cafe*, η Θεοδώρα Σκιπιτάρη είναι και ανδρείκελο και χειριστής, και κούκλα και κουκλοπαίχτης.

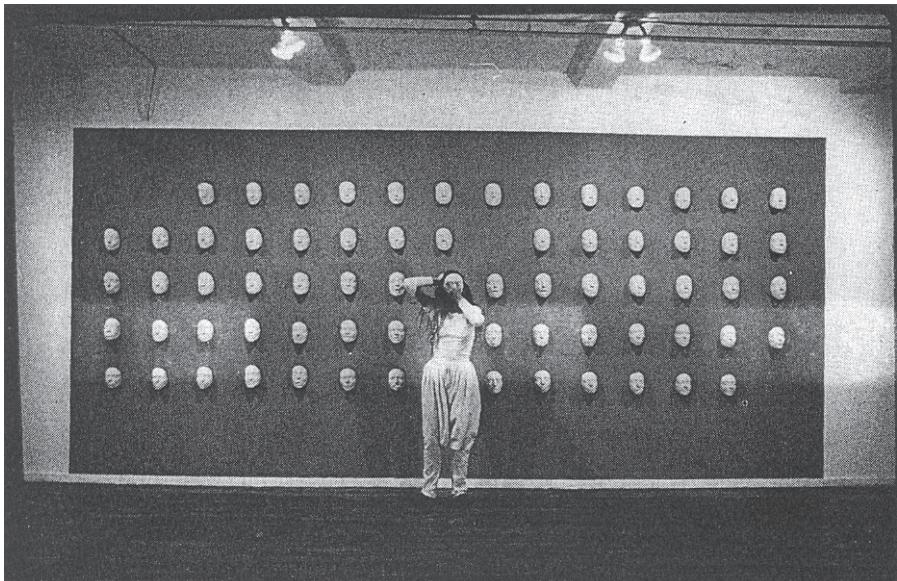
Η Σκιπιτάρη απορρίπτει την άποψη ότι 'κάνει παράσταση' με την παραδοσιακή έννοια, ότι είναι δηλαδή ένα ύτομο που αισθάνεται την ανάγκη να εκφραστεί μπροστά σ'ένα ακροατήριο. Βλέπει τον εαυτό της σα δημιουργό υλικών αντικειμένων τα οποία παρουσιάζει, έναν καλλιτέχνη που δημιουργεί αντικείμενα τέχνης για να τους δώσει ζωή.

Αυτή η έμπνευση, να χρησιμοποιεί τον εαυτό της σαν μοντέλο για την παρουσίαση εξωτικών κοστουμιών και καλυμμάτων του κεφαλιού, ξεκίνησε από τα πρώτα χρόνια του

γυμνασίου. Εκείνη την περίοδο δούλευε με τη μητέρα της –



την πρώτη της συνεργάτιδα – φτιάχνοντας ρούχα, και η αδελφή της την μετέφερε στο Golden Gate Park στο Σαν Φρανσίσκο, τη γενέτειρα της, όπου τα παρουσίαζε η ίδια φορώντας μάσκες. Αυτές οι μοναχικές παρουσιάσεις σιγά-σιγά διευρύνθηκαν για να συμπεριλάβουν φίλους από το Μπέρκλευ, όπου σπούδαζε στο University of California τη δεκαετία του 60. Ανέβαζαν παραστάσεις agitprop χρησιμοποιώντας πανό και πλακάτ. Τώρα πια οι πινακίδες της Σκιπιτάρη είναι ηλεκτρικές και χορεύουν



στο σκοτάδι του θεάτρου, σχολιάζοντας ειρωνικά κάποιον χαρακτήρα.

Στο Μπέρκλευ η Σκιπιτάρη ήταν αρχικά φοιτήτρια της Ιατρικής, ένα ενδιαφέρον της που εξηγεί την ενασχόληση της με την επιστήμη και τους επιστήμονες στα έργα της The Age of Invention και Defenders of the Code.

Στο δεύτερο έτος, τη χρονιά που πέθανε ο πατέρας της, έκανε μεταγραφή στο τμήμα Καλών Τεχνών με κύρια μαθήματα τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Τα χρόνια αυτά 1964 – 66 ήταν μια περίοδος έντονης πολιτικής δραστηριότητας που έφερε αναταραχή στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια και η Σκιπιτάρη ήρθε σ' επαφή μ' αυτό το πολιτικοποιημένο και φιλελεύθερο κλίμα.

Το τμήμα Καλών Τεχνών ενθάρρυνε τον πειραματισμό που θόλωνε τα όρια της παράστασης, του κειμένου και της γλυπτικής – μια επιβεβαίωση αυτού που ήδη εκείνη έκανε διαισθητικά.

Φεύγοντας από το Μπέρκλευ, έμεινε δύο χρόνια στην Ελλάδα εξερευνώντας τις ρίζες της (οι γονείς της είχαν γεννηθεί εκεί). Σπούδασε θέατρο στην Αθήνα και στους Δελφούς, εστιάζοντας

στη χρήση και την κατασκευή της μάσκας. Αυτό ήταν για την ίδια ένα σημαντικό βήμα στην εξέλιξή της -η σύζευξη πειραματισμού και παράδοσης. Η περίοδος αυτή αντανακλάται έντονα στα πρώτα της έργα, Mask Performance (1975), The Venus Cafe και Mother and Maid (1979).

Το 1968 η Σκιπιτάρη πήρε το πτυχίο της από το Μπέρκλευ και γράφτηκε στο θεατρικό τμήμα του Tisch School of Arts, New York University για να σπουδάσει Design. Το

τμήμα αυτό όμως δεν της ταίριαζε καθόλου. Η Σκιπιτάρη θυμάται: ‘τα υπόλοιπα τμήματα της θεατρικής σχολής έκαναν ριζοσπαστική δουλειά εκείνη την εποχή, ενώ το τμήμα του Design ήταν συντηρητικό και αντιδραστικό’ (1987). Έτσι περνούσε όσο το δυνατόν λιγότερο χρόνο στο δικό της τμήμα, προτιμώντας να ‘παίρνει μια γεύση’ του τι συνέβαινε στα άλλα.

Παρακολούθησε τη δουλειά των Richard Schechner και Omar Shapli, που δίδασκαν σκηνοθεσία, υποκριτική και αυτοσχεδιασμό και τα εργαστήρια του Jerzy Grotowski.

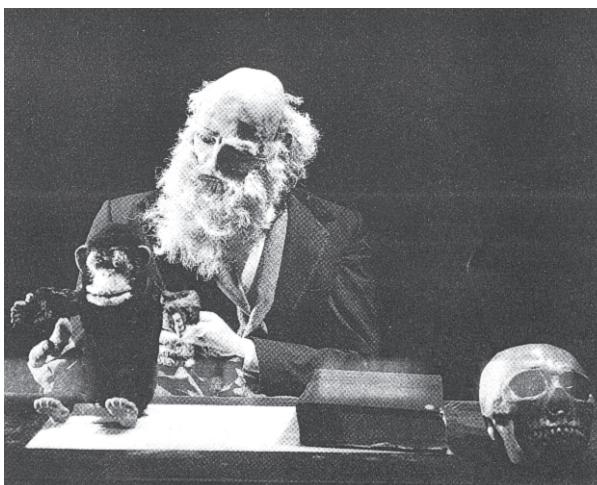
Το τμήμα του κινηματογράφου ήταν επίσης πολύ δραστήριο και περνούσε κι εκεί πολλές ώρες.



Αν εκείνη από τη μεριά της δεν ενδιαφερόταν γι' αυτά που πρόσφεραν οι δάσκαλοι του Design, φαίνεται ότι τα αισθήματα ήταν αμοιβαία. Τα κοστούμια που σχεδίαζε ήταν ακέφαλες φιγούρες χωρίς χέρια και πόδια – ένα φόρεμα φτιαγμένο από 3000 τσόφλια καρυδιών, ένα κοστούμι από πλεγμένες εφημερίδες, το κοστούμι ενός υπηρέτη από εκατοντάδες μικρά μολυβάκια κι ένα φόρεμα από γυαλί που ζύγιζε 40 κιλά. Σε μια περίοδο σωματικού θεάτρου, όπου οι ηθοποιοί εξερευνούσαν την πλαστικότητα του σώματός τους, εκείνη πρόσφερε ένα θέατρο αντικειμένων.

Είχε επηρεαστεί από τους κυριότερους θεωρητικούς του θεάτρου εκείνης της εποχής.

‘Όλοι έκαναν επιλεκτική χρήση ιδεών από τον Αρτώ, τον Γκροτόφσκι και τον Μπρεχτ κι οι επιρροές αυτές έχουν σίγουρα διαποτίσει τη δουλειά μου, αλλά δεν ενδιαφερόμουν να εμβαθύνω στη θεωρία. Δεν ήταν αυτό το βασίλειό μου. Το βασίλειό μου ήταν να φτιάχνω πράγματα με τα χέρια’.



Υποστηρίζει ότι δεν την ενέπνεε η θεωρία αλλά το να παρακολουθεί τη δουλειά των συναδέλφων της. Αναφέρει ιδιαίτερα τους πειραματισμούς της Meredith Monk με τον ύχο και την κίνηση, την προσέγγιση της performance art από την Spalding Gray και τη δυνατή οπτική αίσθηση της Elisabeth Le Compte.

‘Θα έλεγα ότι στις αρχές και τα μέσα της δεκαετίας του 70, η καλλιτέχνης που με επηρέασε περισσότερο ήταν η Meredith Monk. Η Meredith χάραζε μια εκπληκτική πορεία, συνδυάζοντας τη μουσική, το χορό και τον προφορικό λόγο. Αργότερα γνώρισα τη δουλειά της Λιζ που αγάπησα πραγματικά, ένοιωθα μια συγγένεια μαζί της. Για μένα η Λιζ

δημιουργούσε εικαστικά κάτι εντελώς διαφορετικό και καινούργιο. Το δεύτερο έργο της Λιζ ήταν το Rumstick Road (1976). Το είδα 17 φορές. Πιστεύω ότι αυτό το έργο συνδύαζε όλα τα στοιχεία που αποτελούν μια εξαιρετική performance art. Ήταν μια απίστευτα δυνατή αυτοβιογραφία, πράγμα που δοκίμαζαν και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες εκείνη την εποχή, αλλά ήταν στην ουσία της τραγική. Αφορούσε την αυτοκτονία της μητέρας της Spalding. Ήταν μια εξαιρετική δουλειά. Οι ηθοποιοί ήταν άριστοι και το μάτι, το οπτικό στοιχείο καταπληκτικό. Όλοι αυτοί οι συνάδελφοι ήταν πολύ σημαντικοί για μένα εκείνα τα χρόνια, σα μια καλλιτεχνική οικογένεια (1987).’

Από το 1972 ως το 1978 η Σκιπιτάρη δούλεψε σαν



ενδυματολόγος. Η δουλειά της είχε ζήτηση για τον ίδιο ακριβώς λόγο που είχε απορριφθεί από το τμήμα Ενδυματολογίας του N.Y.U. Όπως λέει η ίδια : ‘ Το πειραματικό θέατρο εκείνη την εποχή έψαχνε ριζοσπαστικές αντιλήψεις σ’ όλους τους τομείς, συμπεριλαμβανομένων και των κοστουμιών, έτσι η επιθυμία μου να χρησιμοποιήσω και να δουλέψω με ασυνήθιστα υλικά, ήταν καλοδεχούμενη (1987).’

Για μια παραγωγή της ‘Ηλέκτρας’ στη Βιλανόβα έφτιαξε μια κάπα από εκατοντάδες καρφιά και άλλη μία από μικρά τετραγωνάκια κόντρα πλακέ. Για μια παραγωγή του Great Hoss Pistol, ένα έργο για την Αμερικάνικη Επανάσταση, χρησιμοποίησε υλικά και υφάσματα που διασώθηκαν από την πυρκαγιά σε μία βιοτεχνία υφασμάτων.

Και οι τρεις ομάδες με τις οποίες δούλεψε, προσέγγιζαν τα κείμενα σαν ερέθισμα για αυτοσχεδιασμό. Δημιουργούσαν κείμενα χρησιμοποιώντας και ‘συναρμολογώντας’ πειραματικά υλικά – ένας τρόπος δουλειάς που είχε επηρεάσει έντονα και τις δικές της μεθόδους αυτοσχεδιασμού.

Στις αρχές της δεκαετίας του 70, η performance art μπήκε δυναμικά στον στίβο των εικαστικών τεχνών. Υπήρχε όμως ελάχιστη σύνδεση μεταξύ του κόσμου των εικαστικών και του δραστήριου κινήματος του πειραματικού θεάτρου της εποχής. Η Σκιπιτάρη αισθάνεται ότι ανήκε και στα δύο στρατόπεδα: ‘Η ψυχή μου βρισκόταν με τους ζωγράφους και τους γλύπτες. Τα πόδια μου ήταν στο θέατρο.(1987)’.

Το πρώτο της έργο performance art λεγόταν ‘Mask Performance’ και παρουσιάστηκε στην Artist’s Gallery στη N.Y. το 1975. Εβδομήντα πέντε μάσκες του προσώπου της με διαφορετικές εκφράσεις ήταν κρεμασμένες σ’ένα τοίχο της γκαλερί.

Ένα μέλος του ακροατηρίου που παρακολούθησε εκείνη την παράσταση γράφει:

‘Στεκόταν μπροστά σ’ έναν τοίχο γεμάτο με σειρές από μάσκες του ίδιου της του προσώπου. Η κάθε μάσκα παρουσίαζε μια διαφορετική έκφραση – ευθυμία, αυταρέσκεια, αποφασιστικότητα, απόγνωση. Αναρωτιέμαι αν υπάρχουν λέξεις για όλες τις μικρές κινήσεις που αλλάζουν την έκφραση

ενός προσώπου.

Η Σκιπιτάρη στεκόταν σιωπηλή και ακίνητη ατενίζοντας τις μάσκες. Τελικά επέλεγε μια, τη φορούσε και σιγά-σιγά ταυτιζόταν με το χαρακτήρα της μάσκας δίνοντας ήχο και κίνηση στο ‘παγωμένο’ συναίσθημα του προσώπου. Η παράσταση της με στοιχειώνει ακόμη. Η τελετουργικότητα της ακίνητης μάσκας που έμοιαζε μη ανθρώπινη, να πλαισιώνεται από πραγματικούς ήχους και κινήσεις κι έπειτα η Σ. να επανεμφανίζεται βγάζοντας τη μάσκα – μια σιωπηλή παρουσία. Κάποιος που αποκτά υπόσταση μόνο πίσω από μια μάσκα.’

Το επόμενο έργο της Σκιπιτάρη το *Venus Cafe* ήταν απόλυτα αυτοβιογραφικό. Ο τίτλος αναφέρεται στο καφε-μπαρ του πατέρα της στο Σαν Φρανσίσκο όπου εκείνη και η αδελφή της πήγαιναν κάθε μέρα μετά το σχολείο. Ο τοίχος της γκαλερί μετατράπηκε σε μια τοιχογραφία από αντικείμενα που αποτελούσαν τη σημειογραφία μιας ιστορίας, την ιστορία μιας γυναίκας ανάμεσα σε δύο πολιτισμούς, τον Ελληνικό και τον Αμερικανικό.

Οι συγκρούσεις σ' αυτό το έργο ήταν πολιτιστικές αλλά και φεμινιστικές: ελευθερία/ καταπίεση, παρθενία/ λαγνεία, υπευθυνότητα προς τους άλλους/ ανάγκη για αυτοέκφραση. Για άλλη μια φορά μάσκες διακοσμούσαν τον τοίχο, τρεις, η κάθε μια στο ράφι με τα δικά της αντικείμενα, η κάθε μια με τη δική της ιστορία.

Το *The Mother and the Maid* αφορούσε την αλλαγή των γυναικών. Οι ιστορίες δύο γειτονισσών της Σ. που άφησαν σημαντικές θέσεις σαν τεχνίτριες στην Ελλάδα. για παρακατιανές δουλειές στην Αμερική, αντιπαραβάλλονται με τους αρχαίους μύθους της Αράχνης και της Πηνελόπης. Η Αράχνη καταδικάστηκε να τελειοποιεί τις βελονιές της για πάντα. Η Πηνελόπη ύφαινε ένα χαλί την ημέρα και το ξήλωνε τη νύχτα. Αν το τέλειωνε θα σήμαινε ότι έπρεπε να αρραβωνιαστεί και να καταστραφεί. Και οι τέσσερις γυναίκες ήταν θύματα των περιστάσεων.

Τα κοστούμια που φορούσε η Σκιπιτάρη για να παρουσιάσει τις ιστορίες αυτές συμβόλιζαν την παγίδευση των γυναικών. Φούστες από ψόφια ψάρια, ξύλινα πετάλια ραπτομηχανής και ατσάλινα κοστούμια σαν πανοπλίες σε τραπεζοειδή σχήματα.



Καθένα από αυτά τα κοστούμια συνδυαζόταν μ' ένα τελετουργικό – χυμός λεμονιού εκτοξεύονταν πάνω στη φούστα από ψάρια, τα μαλλιά της που σχεδόν κρύβονταν κάτω από ένα καπέλο από ξύλινα κουτάλια κουρεύονταν σαν μια χειρονομία αυτο-ακρωτηριασμού, και σειρές από εκκλησιαστικά κεριά συγκολλημένα σε μια μακριά μεταλλική φούστα, ανάβονταν σα καντηλέρι.

Όλα αυτά ήταν έντονες μεταφορές για την καταπίεση της επιθυμίας των γυναικών για δημιουργικότητα, αυτονομία και αυτοπραγμάτωση.

Το επόμενο έργο της το Skysaver την επανέφερε στο θέατρο. Καθώς το έργο εξελισσόταν, έγινε πολύ πιο σύνθετο από τα προηγούμενα και επέβαλε μερικές σημαντικές αλλαγές – την ανάγκη μιας σοβαρής προσέγγισης του κειμένου ως προς την επιμέλεια και την οργάνωση του υλικού, την ανάγκη για νέους χαρακτήρες πέρα από τη ίδια τη δημιουργό και την ανάγκη για μηχανικά εφφέ. Το κείμενο προερχόταν από την ψυχοπαθολογία, τη μυθολογία (μύθος του Τκαρου), τη Χριστιανική παράδοση (η ζωή της Αγ. Λουκίας), μια συζήτηση δύο τυφλών και αποσπάσματα από τη ζωή μερικών από τους ασθενείς της.

Η Σκιπιτάρη δεν ήθελε να χρησιμοποιήσει ηθοποιούς στη δουλειά της και φλέρταρε με την ιδέα των κουκλών ή φιγούρων



αν και οι λέξεις παραπέμπουν στο παιδικό θέατρο, πράγμα που τη δυσαρεστεί. Οι πρώτες φιγούρες της ήταν ένας πομπώδης ψυχίατρος και μία φλύαρη λάμπα που λειτουργούσε σαν αρχαίος ελληνικός χορός σχολιάζοντας τη δράση. Όσο για την ίδια, τοποθέτησε τον εαυτό της στο υπόβαθρο του έργου. Το σώμα της αποτελούσε ακόμη σημείο αναφοράς για την εξέλιξη της διήγησης, αλλά τώρα έβλεπε τον εαυτό της σαν ένα βοηθητικό σκηνικό πρόσωπο, έναν διευκολυντή, που φρόντιζε να λειτουργεί η παράσταση, 'σαν ένα κουκλοπαίχτη του Bunraku που βρίσκεται πάνω στη σκηνή αλλά είναι σχεδόν αόρατος.'

Μετά το Skysaves η Σκιπιτάρη άρχισε να φτιάχνει ομοιώματα του εαυτού της – τις κούκλες-αντίγραφα της Θεοδώρας.

'Η πρώτη είναι η φιγούρα που τελικά έγινε η Σύλβια στην 'Μικρόπολη'. Έφτιαξα ένα γλυπτό, περίπου  $\frac{1}{2}$  του φυσικού μεγέθουνς, που ήταν ένα λεπτομερειακό μοντέλο ολόκληρου του σώματός μου. Για τη 'Μικρόπολη' έφτιαξα ένα καλούπι και έκανα αναπαραγωγή αυτών των γυναικείων μορφών. Ακόμη και για το δεινόσαυρο στην τελευταία σκηνή χρησιμοποίησα το πρόσωπο μου. Επίσης οι ανδρικές φιγούρες ήταν 'Θεοδώρες', κατάλληλα επεξεργασμένες.

Η 'Μικρόπολη' που έκανε πρεμιέρα στο Performance Garage στη Νέα Υόρκη το 1982, αντιπροσώπευε μια δραστική αλλαγή στη δουλειά της Σκιπιτάρη. Αντί για αυτοβιογραφικές εμπειρίες ή ιστορίες γνωστών της, τα περισσότερα μίνι-δράματα προέρχονταν από άρθρα εφημερίδων και περιοδικών: Η 'Σύλβια', το πορτραίτο μιας σχιζοφρενούς, προερχόταν από

ένα εντυπωσιακό άρθρο που πρωτοδημοσιεύτηκε στο New Yorker από τη Susan Sheehan. Οι ‘Αγριόπαπιες’ βασίζονταν στην ευρέως δημοσιευμένη ιστορία δολοφονίας της Kitty Genovese. Ήταν ένα σουρεαλιστικό κομμάτι που παρουσίαζε τους γείτονες να κρυφοκοιτάζουν από το παράθυρο του μπάνιου μια πυροβολημένη γυναίκα, να αιμορραγεί μέχρι θανάτου.

Η κάθε σκηνή παρουσιάζοταν σ’ ενα σμικρυμμένο σκηνικό προσαρμοσμένο σε μια πλατφόρμα με ρόδες που η Σκιπιτάρη συνέκρινε με το αρχαίο ελληνικό εκκύκλημα.

Τα μικρά αυτά σκηνικά ήταν ρεαλιστικά, βαμμένα με ακρυλικά και λαδομπογιές και είχαν τον δικό τους εσωτερικό φωτισμό και ηχητικό εξοπλισμό. Όλα τα αντικείμενα ήταν προσαρμοσμένα στις

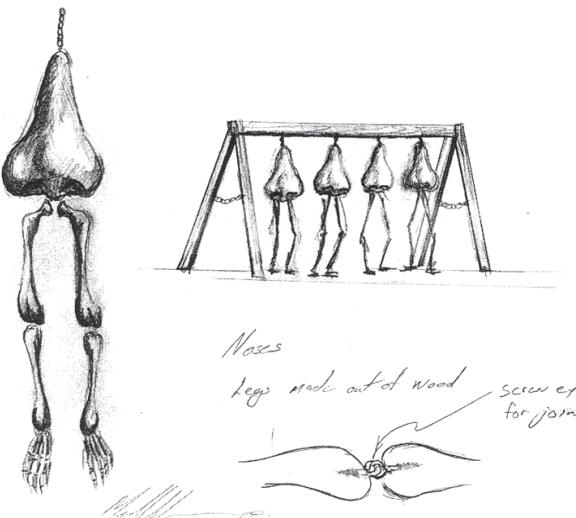
διαστάσεις των κουκλών (28 ίντσες) και είτε κινούνταν μηχανικά, είτε τα χειρίζονταν η Σκιπιτάρη και οι βοηθοί της όπως και τις κούκλες. Η αφήγηση ήταν άλλοτε ηχογραφημένη και άλλοτε ζωντανή.

Για πρώτη φορά η Σκιπιτάρη προσέλαβε ένα τεχνικό, τον Eli Langner. Οι μηχανολογικές του γνώσεις συνετέλεσαν στο να γίνουν οι κούκλες πιο ανθρωπόμορφες, πιο εύκαμπτες και ικανές να επιτελούν κάποιες ανθρώπινες λειτουργίες όπως να αιμορραγούν, να κάνουν εμετό και να έχουν στύσεις.

Η ‘Μικρόπολη’ ήταν η πρώτη επιτυχία της Σκιπιτάρη στην Αμερική. Προσήλκυσε πολυάριθμο κοινό και έλαβε άριστες κριτικές από τους κριτικούς θεάτρου και τέχνης.

Όλες αυτές οι κριτικές τονίζουν ιδιαίτερα την ανταπόκριση του κοινού κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Κανένας κριτικός όμως δεν ανέφερε την αίσθηση δέους και παιδικής απορίας που προκάλεσε το έργο, την αίσθηση ότι στον



κόσμο αυτόν των μηχανικών όντων και αντικειμένων μπορεί να συμβεί ο, τιδήποτε. Εδώ έρχονται στο νου τα λόγια του Philippe Genty που έλεγε ότι με μια κούκλα μπορείς να εκφράσεις πράγματα που δεν μπορούν να εκφραστούν με άλλο μέσο. Η κούκλα αγγίζει το παιδί μέσα σ' όλους μας, και καταργεί την αντίσταση του θεατή απέναντι σ' αυτό που βλέπει κι έτσι το έργο γίνεται πιο προσιτό στο υποσυνείδητο’.

Παρόλη την τεχνική της δεξιοτεχνία, η παραγωγή της ‘Μικρόπολης’ στοίχισε μόνο \$900 που ήταν το κόστος των υλικών. Κανείς δεν πληρώθηκε μισθό και το Performing Garage παραχώρησε γενναιόδωρα το χώρο παίρνοντας μόνο ένα ποσοστό από τα εισιτήρια. Με εξαίρεση το Skysaver που επιχορηγήθηκε από τη Γερμανία, η Σκιπιτάρη χρηματοδοτεί η ίδια τις παραγωγές της.

Κερδίζει τα προς το ζην διδάσκοντας τέχνη στο Pratt Institute και είναι μόνιμη καλλιτεχνική συνεργάτης σ' ενα γυμνάσιο του Μπρονξ στα πλαίσια ενός προγράμματος που χρηματοδοτείται από το Guggenheim museum.

Το 1982 πήρε μια επιχορήγηση \$1000 για το Age of Invention το πρώτο της έργο με υψηλό προϋπολογισμό που στάθηκε αφορμή εκτός από καλλιτέχνης να γίνει διευθύντρια και παραγωγός.

Συγκέντρωσε τις \$75.000 που κόστισε η παράσταση παίρνοντας επιχορηγήσεις από το National Endowment for the Arts (N.E.A), The New York State Council on the Arts (NYSCA), The Henson Foundation κι άλλα ιδιωτικά ιδρύματα.

Το The Age of Invention είναι μια τριλογία με θέμα το εφευρετικό πνεύμα των Γιάνκηδων που εύκολα μπορεί να διαστρεβλωθεί και να διαφθαρεί από την απληστία.

Η πρώτη πράξη αναφέρεται στον Benjamin Franklin και την εποχή του, το κύμα των μεταναστών από την Αγγλία και τον επαναστατικό πόλεμο. Η σκηνογραφία είναι πολύπλοκη. Η μετανάστευση παρουσιαζόταν μ' ένα τεράστιο μαγνητικό χάρτη που έδειχνε καράβια να διασχίζουν τον Ατλαντικό. Τρία μεγάλα ταμπλό παρουσίαζαν σκηνές από τον πόλεμο. Με μηχανικά μέσα και τον χειρισμό των κουκλοπαικτών, στρατιώτες σκοτώνονταν στη μάχη, και πλοία θαλασσοπνίγονταν σε τρικυμισμένες θάλασσες.

Ο μονόλογος του Φράκλιν αποκαλύπτει τη δύναμή του αλλά και τις αδυναμίες του. Ο ρατσισμός του είναι τόσο ακραίος

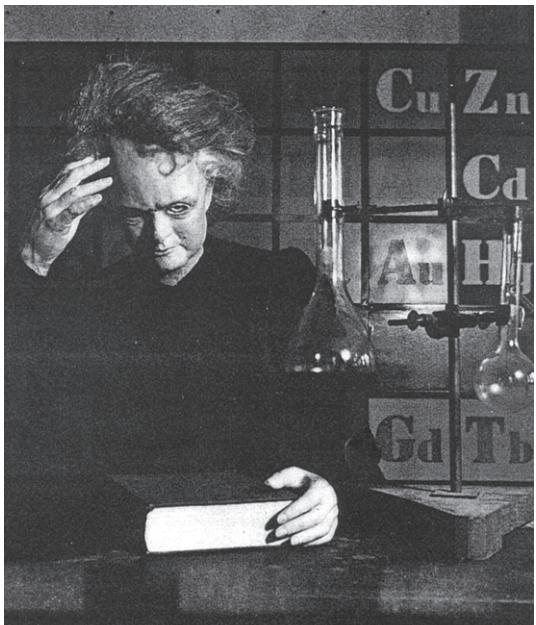
που γίνεται πραγματικά γελοίος. Είχε προτείνει να εκδιωχθούν όλοι οι μαύροι και οι ‘έγχρωμοι’: Ισπανοί, Ιταλοί, Γάλλοι, Ρώσοι, Σουηδοί και Γερμανοί. Οι μόνοι που εξαιρούντο ήταν οι Σάξονες.

Σκοπός της Σκιπιτάρη ήταν να παρουσιάσει στους θεατές ‘τους Αμερικανούς ήρωες κάτω από μια διαφορετική ματιά, μια εσωτερική ματιά της Αμερικάνικης ευφυΐας των Γιάνκηδων. Είναι η άλλη όψη από όσα μας έλεγαν όταν είμαστε παιδιά.’

Η δεύτερη πράξη εστιάζει στο 19<sup>ο</sup> αιώνα μέσα από την προσωπικότητα του Τόμας Έντισον. Ο Έντισον μιλά ξεκάθαρα για την ομοιότητα μεταξύ του εαυτού του, του Φράκλιν και του πωλητή ιατρικών ανταλλακτικών της τρίτης πράξης. ‘Ο εφευρέτης είναι βασικά πρακτικός. Δεν θέλω να εφεύρω τίποτα που δεν πρόκειται να πουλήσει.’ Οι ερευνητικές τους προσπάθειες κι οι εφευρέσεις τους είχαν σαν κίνητρο την επιθυμία του κέρδους, και μάλιστα μερικές φορές χρησιμοποιούσαν μακάβριες μεθόδους. Ο Εντισον κι ο Φράνκλιν για παράδειγμα έκαναν πειράματα με ηλεκτροσόκ χρησιμοποιώντας ζώα.

Η ηλεκτροδότηση της Νέας Υόρκης παρουσιαζόταν με το σταδιακό φωτισμό μιας ακριβούς μικρογραφίας των οδών Wall & Broad. Σχολιάζοντας το γεγονός αυτό, ο εφευρέτης Εντισον μεταμορφωνόταν αμέσως στον επιχειρηματία Εντισον. ‘Σκοπεύω να κάνω το ηλεκτρικό ρεύμα τόσο φθηνό, που μόνο οι πλούσιοι θα έχουν πλέον την πολυτέλεια να χρησιμοποιούν κεριά.’

Η Τρίτη πράξη είναι η ιστορία ενός πωλητή ιατρικών



ανταλλακτικών που έκανε 900 εγχειρήσεις παράνομα μαζί με χειρουργούς που χρησιμοποιούσαν τα προϊόντα του. Οι σκηνές που διακόπτουν τους μονολόγους της κούκλας αποτελούν ερμηνευτικά σχόλια και επεξηγήσεις που αποκαλύπτουν τη χαρακτηριστική εφευρετικότητα και το ιδιόρρυθμο χιούμορ της Σκιπιτάρη.

Κάθε ένα από τα τρία μέρη του Age of Invention προλογιζόταν από μια ομάδα γυναικών. Οι φεμινιστικές ανησυχίες είναι ένα σταθερό στοιχείο της δουλείας της Σκιπιτάρη: ‘Ηταν σημαντικό για μένα οι πρόλογοι αυτοί να δείχνουν την ήσυχη, κανονική, καθημερινή ζωή των γυναικών που έγραφαν Ιστορία χωρίς να εισπράττουν καμία αναγνώριση, γιατί έχουμε μεγαλώσει πιστεύοντας ότι η Ιστορία είναι μια σειρά από μείζονα γεγονότα τεράστιας κλίμακας που προκαλούν σημαντικοί άντρες’(1987).

Το Age of Invention ήταν μια σημαντική και δημοφιλής επιτυχία στα πλαίσια της avant-garde, ‘αν και μερικοί δεν το θεώρησαν θεατρικό έργο, ούτε καν θέατρο’, σύμφωνα με τη Σκιπιτάρη. Εφ’ όσον αφορούσε την ‘Αμερικάνα’ και χρησιμοποιούσε κούκλες ανθρωπίνου μεγέθους, κέντρισε το ενδιαφέρον του κοινού. Έτσι, η Σκιπιτάρη προσκλήθηκε να εμφανιστεί στη τηλεόραση. Παρόλα αυτά, εξ αιτίας του μεγέθους του και του πολυπληθούς θιάσου, το Age ήταν ακριβό για περιοδεία, κι έτσι παρουσιάστηκε μόνο για τρεις εβδομάδες στην Ευρώπη και σε δύο πόλεις στις ΗΠΑ.

Με το Age η Σκιπιτάρη ανέλαβε ένα καινούργιο ρόλο, αυτόν του σκηνοθέτη. Το πρώτο στάδιο της δουλείας με τις κούκλες ήταν πειραματισμός για να διερευνηθούν τα φυσικά τους όρια. ‘Ο χαρακτήρας δεν χτίζεται με τον παραδοσιακό τρόπο’, λέει ο κουκλοπαίκτης Preston Foerder. ‘Πολλά στοιχεία προκύπτουν από τις τεχνικές δυνατότητες της κούκλας.

Αφού προσδιοριστούν οι ικανότητες και τα όρια της κούκλας, ξεκινάει η δουλειά του συντονισμού των κινήσεων με το κείμενο. Αυτό γίνεται λέξη προς λέξη. Το επόμενο στάδιο είναι η αρμονική συνύπαρξη του ζωντανού αφηγητή και του άψυχου χαρακτήρα. Οι κουκλοπαίχτες, των οποίων οι κινήσεις έχουν χορογραφηθεί αυστηρά, πρέπει τώρα να προσαρμοστούν στις αλλαγές του τονισμού και του προφορικού λόγου του αφηγητή

·  
Μια από τις πιο σημαντικές αισθητικές επιλογές αφορά τη

σχέση κούκλας – κουκλοπαίχτη. Να αντιδρά σ' ότι κάνει η κούκλα, να μένει ανέκφραστος ή να είναι κρυμμένος;

Ο Foerder λέει: 'Εμείς (οι κουκλοπαίχτες) είμαστε μια παρουσία. Είμαστε χειριστές των χαρακτήρων αλλά δεν εμπλεκόμαστε στη δράση.'

Η Σκιπιτάρη προσθέτει: 'Οι κουκλοπαίχτες φοράνε μαύρα. Τα πρόσωπα τους όμως φαίνονται. Έχω επιλέξει συνειδητά να αφήσω τα πρόσωπά τους ακάλυπτα σα μια συνεχή υπενθύμιση στο θεατή της τεχνητής φύσης και της ψευδαίσθησης της θεατρικής εμπειρίας. Επίσης μου αρέσει να παρατηρώ τη συναισθηματική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στους ζωντανούς ηθοποιούς και τις κούκλες.'

Το ζήτημα της εμπλοκής/ αποστασιοποίησης του κοινού επανέρχεται σ' όλο το έργο της Σκιπιτάρη. Το κουκλοθέατρο εμπεριέχει την αποστασιοποίηση που όμως μπορεί να 'υπονομευτεί' από εκφραστικούς κουκλοπαίχτες. Οι κουκλοπαίχτες της Σκιπιτάρη κοιτούν τους χαρακτήρες τους με σεβασμό και αγάπη έτσι ώστε η δράση αποκτά ένα σχεδόν τελετουργικό χαρακτήρα.

Όπως το Age of Invention, έτσι και το Defenders of the Code πήρε επιχορήγηση επιτρέποντας έτσι μια μεγαλύτερη περίοδο σχεδιασμού και ευρύτερη ποικιλία καλλιτεχνικών επιλογών.

Η ερευνητική διαδικασία ήταν πολύ γόνιμη. Η Σκιπιτάρη άρχισε να διερευνά τη ζωή της Μαρίας Κιουρί στην οποία ήθελε να εστιάσει το έργο, αλλά όταν μελέτησε τη Barbara McLintock, κατέληξε στην ιδέα να κάνει ένα έργο για στην ιστορία της κληρονομικότητας. Επίσης το έργο του Stephen Jay Gould την επηρέασε καθοριστικά. Ο Gould είναι ένας σύγχρονος Δαρβινιστής που πιστεύει ότι η επιστήμη δεν είναι μια στείρα αναζήτηση αντικειμενικών πληροφοριών αλλά μια δημιουργική ανθρώπινη δραστηριότητα.

Στο έργο του Mismeasure of man ο Gould γράφει ότι οι επιστήμονες του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα, έχοντας την ψευδαίσθηση ότι ήταν επιστημονικοί, αντικειμενικοί και αμερόληπτοι, στην πραγματικότητα χρησιμοποιούσαν την επιστήμη για να στηρίζουν ένα σωρό προκαταλήψεις.

Αυτός ο διχοτομημένος κρίκος ανάμεσα στα αληθινά επιστημονικά επιτεύγματα και τον τσαρλατανισμό ήταν το βασικό θέμα των Defenders. Το έργο διέπεται από μια διάθεση απομυθοποίησης. Η Σκιπιτάρη λέει: "Ήθελα να δείξω το μύθο

που κρύβεται πίσω από την αντρική αντίληψη ότι η επιστήμη είναι ουδέτερη κι ότι ασχολείται μόνο με την ψυχρή αντικειμενική αλήθεια βασισμένη στη λογική χωρίς συναισθηματική επένδυση και συμμετοχή.(1987)’

Αφού το έργο αποφασίστηκε να γίνει μιούζικαλ και οι κούκλες ακόμη πιο πολύπλοκες, η συνεισφορά ειδικών συνεργατών όπως του Balis για τη μουσική και του Michael Cummings για τις κούκλες ήταν απαραίτητη.

Το Defenders έμοιαζε σαν μια πρωτόγονη φαντασία και έλκευ το θεατή σ’ένα παιχνιδιάρικο ίσως και κωμικό επίπεδο. Συγχρόνως όμως πραγματευόταν ένα από τα πιο σοβαρά και πολύπλοκα ζητήματα της εποχής μας- την ικανότητα του ανθρώπινου είδους να κατασκευάσει γενετικά ζωή ανθρώπων και ζώων κι ακόμη να δημιουργήσει νέες μορφές ζωής.

Σαν πρώτη ανάγνωση οι Defenders ήταν ένα έργο για την επιστημονική ορθότητα και πλάνη. Άλλα σε δεύτερο επίπεδο καταπιανόταν με οδυνηρά θέματα όπως ο ρατσισμός κι οι ταξικές διακρίσεις, μεταπηδώντας από την επιστημονική σκέψη στη κοινωνική πραγματικότητα. Οι θεατές έφυγαν θορυβημένοι, ενοχλημένοι και ανήσυχοι, αμφισβητώντας τις δικές τους πεποιθήσεις και προκαταλήψεις.

Η φιγούρα της Μαρίας Κιουρί όπως και οι φιγούρες των υπόλοιπων επιστημόνων του έργου ήταν τεραστίων διαστάσεων.(6 πόδια)

Η Μαρία Κιουρί συμβόλιζε την ίδια τη καλλιτέχνιδα. Όπως η Κιουρί χρησιμοποίησε τόνους υλικού για μιαν ουγκιά ραδίου, έτσι και η Σκιπιτάρη μελέτησε τόμους για να επιλέξει και να μεταφέρει την έρευνα της σε εικόνες και δράση που να εκφράζει το όραμά της. Οι Defenders πραγματεύονται τη σχέση επιστήμονα και καλλιτέχνη.

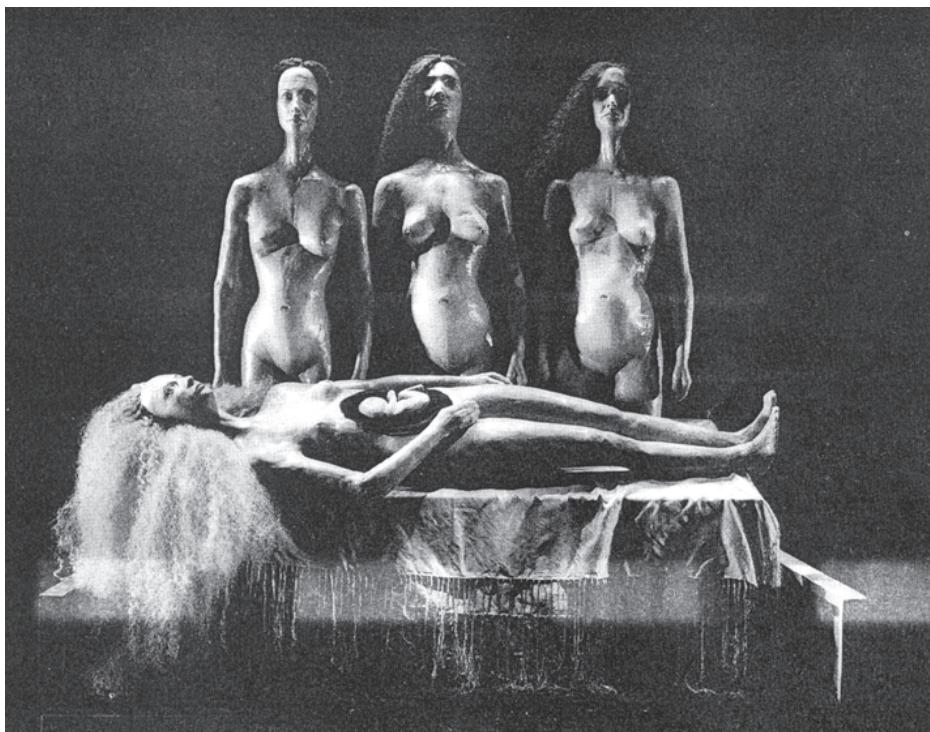
Αναφερόμενη στην ανακάλυψη της δομής του DNA από τον James Watson & Francis Crick το 1963, η Σκιπιτάρη παραθέτει: ‘Η αναφορά του Watson παρουσίασε την επιστημονική ανακάλυψη σαν μια εμπειρία καυτή, θυελλώδη, παθιασμένη, ανταγωνιστική - πολύ κοντά στην αίσθηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σίγουρα δεν είναι μια ψυχρή, στεγνή, ουδέτερη διαδικασία.

Χαρακτηριστικό είναι το τέλος του έργου όπου παρουσιάζεται ένα ομοίωμα του εγκεφάλου του Αϊνστάιν συνοδευόμενο από το σχόλιο ότι μετά από λεπτομερή εξέταση δεν βρέθηκε να

είναι διαφορετικός από των υπολοίπων ανθρώπων.

Το πολυσύνθετο και ευφυές ύφος των Defenders οφείλεται στην σταδιακή ανάπτυξη της Σκιπιτάρη μέσα από τη δουλειά της σαν γλύπτρια, ηθοποιός, θεατρική σχεδιάστρια, ερευνήτρια, συγγραφέας, σκηνοθέτης. Το επόμενο βήμα της ίσως είναι ο κινηματογράφος. Αυτή την περίοδο μελετά την αισθητική και μηχανική της κινηματογραφικής κούκλας με στόχο την κινηματογραφική διασκευή του Age of Invention και των Defenders of the Code.

μετάφραση-περίληψη: Τζ. Πεντεφούντη



## Κουκλοθέατρο και Όπερα

*John Bell  
Puppetry International, φθινόπωρο 2002*

Αυτό που υπερήφανα υποσχόταν η όπερα στην ευρωπαϊκή παράδοση ήταν το ολοκληρωτικό «αγκάλιασμα» όλων των στοιχείων του δυτικού θεάτρου, η δυνατότητα σε μία σκηνή, σε ένα μόνο βράδυ το κοινό να γίνεται μέτοχος ενός καλλιτεχνικού γεγονότος, το οποίο θα περιλαμβάνει μουσική, λόγο και εικόνα μέσα από την ζωντανή παρουσία ηθοποιών, μουσικών, σκηνικών και κουστουμιών. Ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων εξασφαλίζει μία μεγαλοπρέπεια που προσπαθεί να αυξήσει τις δυνατότητες της σκηνής. Αυτή η καινοτομία της Ιταλικής Αναγέννησης, η οποία προσπάθησε να αναπαραστήσει το πάθος και την αλήθεια χρησιμοποιώντας υψηλού επιπέδου θεατρικές τεχνικές αλλά και την γοητευτική ψευδαίσθηση της πραγματικότητας ( ή υλοποίηση του φανταστικού ) κατέστησε δυνατό κάτι τέτοιο συνδυάζοντας ένα κλειστό χώρο παράστασης με ένα εντυπωσιακό «τρικ» που εξαπατά το ανθρώπινο μάτι, την προοπτική.

Η όπερα καθώς αναπτύχθηκε από συνθέτες, ηθοποιούς και ζωγράφους από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ως τις μέρες μας έχει δημιουργήσει μία από τις πιο μακροχρόνιες παραδόσεις του δυτικού θεάτρου, καθώς η δυνατότητα της να δημιουργεί μία εντυπωσιακή και ζωντανή «εικονική πραγματικότητα» παραμένει, παρ' όλες τις επιθέσεις που έχει δεχτεί από μεταγενέστερες τεχνολογικές καινοτομίες, αξεπέραστη. Επειδή η όπερα εξ ορισμού περικλείει όλες τις μορφές της θεατρικής επικοινωνίας, δεν είναι περίεργο που κούκλες, μάσκες και άλλα θεατρικά «αντικείμενα» αποτέλεσαν ένα σημαντικό κομμάτι της ιστορίας της αλλά και της σύγχρονης δυναμικής της.

Όταν στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα ο Richard Wagner όριζε την όπερα ως έναν συνδυασμό όλων των τεχνών, απλά κωδικοποιούσε και προσπαθούσε να προσδιορίσει το μέλλον

μιας μορφής τέχνης, η οποία είχε ήδη καταφέρει να συγκεντρώσει όλες τις τεχνικές και μέσα του θεάτρου και να τα τοποθετήσει μαζί πάνω στη σκηνή.

Το γεγονός ότι ο Amy Trompetter σκηνοθέτησε την ópera «Ο Κουρέας της Σεβίλλης» χρησιμοποιώντας μαριονέτες στο “Arts at St. Ann’s” στο Μπρούκλιν το 1983 ή ότι η Julie Taymor επέλεξε να χρησιμοποιήσει κούκλες, όταν σκηνοθέτησε την ópera του Wagner «Ο Ιπτάμενος Ολλανδός» (“The Flying Dutchman) το 1998 στην “Houston Grand Opera”, φαίνεται φυσικό γιατί οι μάσκες και οι κούκλες (όπως και άλλα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται πάνω στη σκηνή) ήταν ανέκαθεν σημαντικά στοιχεία του θεάτρου όχι μόνο στις δυτικές παραδόσεις αλλά και σε θεατρικές παραδόσεις όλου του κόσμου. Ο συνδυασμός της ópera με την κούκλα δεν είναι κάτι καινούριο? στην πραγματικότητα κούκλες και ópera έχουν, έστω και «ανεπίσημα» μία στενή σχέση εδώ και αιώνες.

Αυτό που θα προσπαθήσω να κάνω στο κείμενο που ακολουθεί είναι να σκιαγραφήσω μερικά από τα στοιχεία της σχέσης αυτής.

### ***Η παράδοση της Όπερας της Mariionέτας***

Η ευρωπαϊκή ópera γεννήθηκε τον 16<sup>ο</sup> αιώνα στην Φλωρεντία, μέσα από την προσπάθεια μιας ομάδας καλλιτεχνών και διανοούμενων που είχαν πάθος για την ιστορία και που ονομαζόταν “Camerata dei Bardi” να αναβιώσουν (ή να ξανα-ανακαλύψουν) την Ελληνική Τραγωδία, για την οποία γνώριζαν ότι ήταν ένα είδος θεάτρου, το οποίο συνδύαζε μουσική, τραγούδι, υπερφυσικού μεγέθους μάσκες και εξαιρετικά σκηνικά μηχανήματα.

Οι πρώιμες ιταλικές óperes σχεδιασμένες από καλλιτέχνες όπως ο Bernardo Buontalenti, ενσωμάτωσαν τα θαύματα και τα τεχνικά επιτεύγματα του «θεάτρου της Αυλής» και του «θεάτρου του δρόμου» της Αναγέννησης σε συναρπαστικά μπαρόκ θεάματα, τα οποία χαρακτηρίζονταν από γρήγορες αλλαγές των σκηνικών, μάσκες, υπέρογκες κούκλες γιγάντων,



δράκους, θαλάσσια τέρατα και άλλα φανταστικά πλάσματα.

Ενώ οι τεράστιες κούκλες ήταν «παρούσες» στη γέννηση της «Μεγαλοπρεπούς όπερας» και στην πραγματικότητα αποτελούν ένα βασικό παράγοντα της μορφής της, υπάρχει και η άποψη ότι ο δεσμός ανάμεσα στην κούκλα και την όπερα πρέπει να αναζητηθεί στην παράδοση της όπερας που χρησιμοποιούσε μικρού μεγέθους κούκλες, μία παράδοση που ξεκίνησε τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.

Οι μαριονέτες, οι μικροσκοπικές αρθρωτές φιγούρες που τις χειρίζονται με νήματα κουκλοπαίχτες που στέκονται πάνω και πίσω από τη σκηνή, αποτελούσαν τους ηθοποιούς της όπερας στην Ευρώπη τουλάχιστον από τότε που ένας σκηνοθέτης με τό όνομα La Grille παρουσίασε όπερες μαριονέτας στη συνοικία Marais του Παρισιού το 1676.

Το θέατρο της μαριονέτας για πολύ καιρό σχετιζόταν με το ζωντανό θέατρο στην Ευρώπη, ήδη από την εποχή που οι θίασοι της ιταλικής Commedia dell' arte ενάλλασσαν τις παραστάσεις των ίδιων θεαμάτων αντικαθιστώντας τους ηθοποιούς, οι οποίοι φορούσαν φυσικού μεγέθους μάσκες με πολύ μικρότερες σε μέγεθος σκηνές, όπου έπαιζαν κούκλες. Μία αντίστοιχη σχέση

συνύπαρξης χαρακτηρίζει και τις παραδόσεις της όπερας της μαριονέτας.

Τα αστικά ήθη της Ρώμης από τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα για παράδειγμα υπαγόρευαν ότι τα μεγάλα θέατρα (συμπεριλαμβανομένων και των θεάτρων της όπερας) θα μπορούσαν να λειτουργούν μόνο κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού, όπου το ξέφρενο πνεύμα ήταν κάτι που επιτρεπόταν για την συγκεκριμένη περίοδο.

Ωστόσο στα κουκλοθέατρα επιτρεπόταν να λειτουργούν καθ' όλη τη διάρκεια του έτους κι έτσι ήταν σ' αυτά τα μέρη, όπου μπορούσε το κοινό της Ρώμης του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα να παρακολουθεί τις όπερες του Rossini και άλλων δημιουργών.

Όμως η όπερα με μαριονέτες δεν ήταν απλά ένα μικρής κλίμακας αντίγραφο ενός φυσικού μεγέθους πρωτοτύπου. Η πιο διάσημη σχέση της όπερας με την μαριονέτα στην Ευρώπη ήταν αυτή ανάμεσα στον Franz Joseph Hydn και τον κατασκευαστή μαριονέτας Pietro Travaglia, οι οποίοι και οι δύο εργάστηκαν στην ουγγρική αυλή του πρίγκιπα Nicholas Esterhazy στα χρόνια ανάμεσα στο 1773 με 1780. Εκεί ο Hydn έγραψε πέντε οπερέτες ειδικά για κούκλες, ανάμεσα στις οποίες ήταν τα “Philemon and Baucis”, “Genoveva”, “Dido”.

Όλα τα παραπάνω έργα παραστάθηκαν στο θέατρο μαριονέτας του Petro Travaglia, όπου οι μαριονέτες έπαιζαν και οι τραγουδιστές στέκονταν ακριβώς πίσω από τη σκηνή.

Κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα τα θέατρα μαριονέτας παρουσίασαν εκτός από το ρεπερτόριο τους, το οποίο περιελάμβανε δημοφιλή θεατρικά έργα και παραστάσεις με ποικίλα θεάματα, όπερες του Hydn, του Mozart, του Offenbach και άλλων συνθετών.

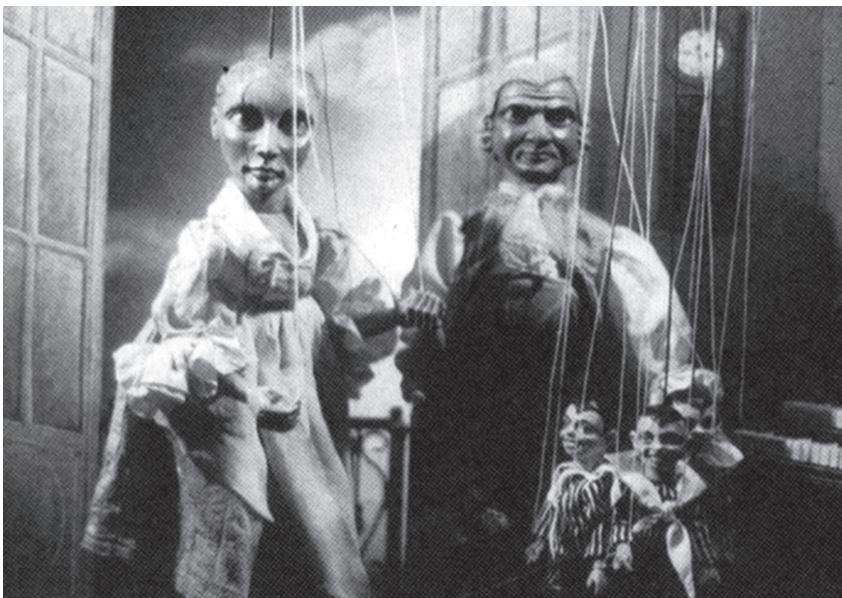
Παρόλο που πολλές όπερες γράφτηκαν ειδικά για να παρασταθούν από μαριονέτες, ωστόσο μερικές όπερες μαριονέτας ήταν πολύ διαφορετικές από τις αντίστοιχές παραστάσεις των έργων με ηθοποιούς. Ο John McCormick και ο Bennie Pratasisk παρατηρούν στην Ιστορία τους «Το Λαϊκό

Θέατρο Μαριονέτας στην Ευρώπη, 1800-1914» (*Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*) :

Μια ματιά στα πρακτικά των μεγαλύτερων ιταλικών θεάτρων μαριονέτας του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί να δείξει ότι αντές παρουσίασαν ένα πλούσιο ρεπερτόριο όπερας με την "Aida" του Verdi στην κορυφή της λίστας. Στην πραγματικότητα τέτοιες παραστάσεις είχαν την επιτυχία που είχαν και οι δημοφιλείς όπερες και βασίστηκαν σε φθηνά σενάρια γραμμένα από τους λιμπρετίστες σε πολύ ελεύθερο ύφος - χωρίς να βασίζονται σε κάποια ανστηρά καθορισμένη μορφή, και πιθανόν να χρησιμοποιούσαν λαϊκές μελωδίες από δημοφιλείς όπερες σαν μουσική που θα συνόδευε μία δράση.

Αυτή η παράδοση της μαριονέτας στην όπερα συνεχίστηκε ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις και στις μέρες μας συνεχίζει να ζει μέσα από τις λαμπρές παραγωγές του «Θεάτρου Μαριονέτας του Salzburg».

Στις αρχές του τρέχοντος αιώνα ωστόσο οι δυνατότητες της όπερας και της κούκλας παρουσιάστηκαν με κάπως διαφορετικό τρόπο στην σύγχρονη αντίληψη, περισσότερο σαν ένα



καινούριο μέσο δημιουργίας νεωτεριστικού θεάτρου.

### **Νεωτεριστικές όπερες κούκλας.**

Η Όπερα του 19<sup>ου</sup> αιώνα φυσικά ανασχηματίστηκε και επαναπροσδιορίστηκε από τον Richard Wagner, ο οποίος, όπως και οι Ιταλοί που επινόησαν την όπερα του 16<sup>ου</sup> αιώνα υποστήριξε ότι η Ελληνική Τραγωδία, οι μυθικοί ήρωες και ο λαϊκός πολιτισμός θα μπορούσαν να θέσουν την επιβλητική και αριστοκρατική τέχνη της όπερας πάνω σε μία στερεή και ερευνητική βάση, μέσα από την οποία θα μπορούσε να οριστεί ο μοντέρνος πολιτισμός. Ωστόσο, όπως και ο Mozart, έτσι και ο Wagner συνέχισε τις ιταλικές παραδόσεις χρησιμοποιώντας κούκλες – δράκους και άλλα θεαματικά μέσα στις όπερές του. Ο Wagner δεν προσηλύτιζε κανέναν προς την όπερα. Η ερμηνεία της όπερας από τον Wagner ως ένωσης όλων των τεχνών καθώς και η απαίτησή του για επαναπροσδιορισμό της όπερας ως στοιχείου του αστικού κόσμου ή ακόμα και ως γεγονότος ικανού να φέρει ηθικά διδάγματα, πολύ περισσότερο από το «ηχηρό, αστραφτερό, λαμπερό θέαμα» συντέλεσε στη πραγματοποίηση ενός ανοίγματος της ευρωπαϊκής σκηνικής ευαισθησίας και σε άλλες, διαφορετικές θεατρικές μορφές.

Για παράδειγμα το 1880 η Γαλλίδα θεατρική συγγραφέας και πεζογράφος Judith Gautier άρχισε να παρουσιάζει πρωτοποριακές παραστάσεις με ηθοποιούς και κούκλες στο Παρίσι. Το γράψιμό της και η δουλειά της στο θέατρο ανακλούσε μία διεύρυνση του ορισμού του καθιερωμένου, του κοινώς αποδεκτού κατά τον όψιμο 19<sup>ου</sup> αιώνα, παρουσιάζοντας ένα είδος που μπορούσε να περιλαμβάνει ασιατικές κουλτούρες όσο και δημοφιλείς ευρωπαϊκές παραδόσεις, και ένα τέτοιο είδος θεάτρου ήταν και το κουκλοθέατρο. Η Gautier συνάντησε, ενθουσιάστηκε μαζί του και είχε μακρά σχέση με τον Wagner, ο οποίος της έδωσε την άδεια να παρουσιάσει κάποια από τα έργα του. Γι' αυτό το λόγο η γαλλική πρεμιέρα του “Parsifal” παραστάθηκε με κούκλες το 1898 στο “Gaultier’s Petit Theatre” στο Παρίσι. Ένας κριτικός έγραψε:

«Το κοινό; Οι προσκεκλημένοι. Οι ηθοποιοί; Κούκλες φτιαγμένες από κερί. Το έργο; Το “Parsifal”. Δύο μόνο

ηθοποιοί, ίσως και τρεις. Γι' αντό και η Judith Gaultier έγραψε μία καινούρια εισαγωγή του έργου. Σ' ένα χρόνο έφτιαξε αντίγραφα των τριάντα ή σαράντα ειδωλίων της που διέθεταν περιορισμένες ικανότητες και δημιούργησε πάνω σ' αυτά αρθρώσεις και μηχανισμούς κίνησης, ώστε να μπορεί να τα κινεί. Διάσημοι καλλιτέχνες ανώνυμα ζωγράφισαν τα σκηνικά [...] Σπουδαίοι λογοτέχνες επιθυμούσαν να λάβουν την τιμή να υπηρετήσουν το έργο ακόμα και ως εργάτες της σκηνής [...] ένας πρίγκιπας τραγούδησε στη χορωδία και μία λαμπρή κυρία [...] ήρθε να ξεδιπλώσει το ταλέντο της μέσα από μία κέρινη κούκλα, η οποία κινείται, αλλά δεν μιλάει».



Η παραγωγή του “Parsifal” από την Gaultier εντάσσεται στον ριζοσπαστικό τρόπο επαναθεώρησης του ευρωπαϊκού θεάτρου που ξεκίνησε στα 1890 με το κίνημα των συμβολιστών στη Γαλλία και συνεχίζεται ως τις μέρες μας στο παραδοσιακό πρωτοποριακό έργο πολλών σκηνοθετών, όπως ο Robert Wilson, ο Robert Lepage, ο Peter Schumann. Ο Peter Sellars, η Elizabeth Lecompte και η Julie Taymor.

Ο πρωτοποριακός επαναπροσδιορισμός των ευρωπαϊκών μορφών που η δουλειά της Judith Gaultier προτείνει, σήμανε και το άνοιγμα των «ταγμένων» καλλιτεχνών σε επιρροές όχι μόνο παραδόσεων υψηλής τέχνης αλλά και παραδόσεων κατώτερων πολιτισμών, λαϊκών παραδόσεων (των οποίων το θέατρο της κούκλας και της μάσκας ανέκαθεν αποτελούσε βασικό στοιχείο) της Ασίας, της Αφρικής, των ιθαγενών της

Αμερικής καθώς και σε επιφροές που προέρχονταν από την κατανόηση της σημασίας της Μηχανής και της κουλτούρας της μηχανής ως γνήσιας αισθητικής επιφροής.

Ένα πρώιμο και διάσημο παράδειγμα αυτών των πρωτοποριακών τάσεων των παραστάσεων ήταν και το έργο του Edward Gordon Craig<sup>2</sup>, Άγγλου συμβολιστή, ο οποίος έσπειρε τον τρόμο στην καρδιά του ευρωπαϊκού θεάτρου υποστηρίζοντας ότι οι κούκλες θα μπορούσαν να λειτουργήσουν



πάνω στη σκηνή το ίδιο καλά με τους ανθρώπους, αν όχι καλύτερα. Οι θεωρίες του Craig βασίστηκαν στις γνώσεις του πάνω στο θέατρο σκιών της Ιάβα<sup>3</sup>, στο iαπωνικό θέατρο της κούκλας μπουνρακού (bunraku) και στις παραδοσιακές ευρωπαϊκές κούκλες, όπως ο Punch και η Judy. Οι ιδέες του όμως αποτέλεσαν – και αποτελούν και στις μέρες μας αντικείμενο χλευασμού από δημιουργούς του θεάτρου, σύμφωνα με τους οποίους κάθε κούκλα και μάσκα αποτελεί απειλή για την ιερή απλότητα και λιτότητα του ανθρώπου ηθοποιού.

Η Κριτική αντιμετώπισε τον Craig ως έναν θεωρητικό, ο οποίος

δεν θα πραγμάτωνε ποτέ τις ιδέες του πάνω στη σκηνή. Ωστόσο ο ιστορικός Christopher Innes επεσήμανε το γεγονός ότι ο Craig πραγματοποίησε πολλές από τις ιδέες του σε παραγωγές όπερας στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Craig στράφηκε προς τις όπερες του Henry Purcell του 17<sup>ου</sup> αιώνα και μαζί με την “Martin Shaw’s Purcell Operatic Society” σχεδίασε και σκηνοθέτησε το έργο του Henry Purcell «Διδώ και Αινείας» (“Dido and Aeneas”) με μάσκες και με τον ίδιο τρόπο σκηνοθέτησε το έργο του Hendel “Acis and Galatea” πραγματοποιώντας μία μοντέρνα παραγωγή, όπου τα σκηνικά αντικείμενα αποκτούν μία δυναμική θεατρική παρουσία μέσα στην παράσταση.

### **Πρωτοποριακές όπερες Κούκλας**

Οι δεσμοί της όπερας του 20<sup>ου</sup> αιώνα με την Πρωτοπορία και το Θέατρο της Κούκλας είναι περισσότερο εμφανείς στα έργα συνθετών όπως ο Igor Stravinsky, ο Eric Satie και ο Manuel de Fella. Τα ορχηστρικά κομμάτια του Stravinsky, ειδικά σε παραγωγές των ρωσικών μπαλέτων του Diaghilev κανονικά περιλαμβάνουν μάσκες και κούκλες. Η ακραία ιδιαίτερη μουσική του Stravinsky για όπερες και ορατόρια ενέπνευσε κάποιους σχεδιαστές να πειραματιστούν σε ακραίες φόρμες, στις οποίες, αντίθετα με την παράδοση της όπερας της μαριονέτας δεν προσπάθησαν να παρουσιάσουν μικρής κλίμακας εκδοχές της μεγαλοπρεπούς όπερας, όσο να δημιουργήσουν νέα έργα ειδικά προορισμένα για το θέατρο της κούκλας και της μάσκας.

Έτσι το 1918 το αντιπολεμικό έργο του Stravinsky “*Histoire du Soldat*” («Η ιστορία του Στρατιώτη») πρωτοπαρουσιάστηκε από τον George και την Ludmila Pitoeff στο Lausanne’s Municipal Theatre στην Ελβετία σε μία παραγωγή με μάσκες από τον Rene Auberonois κι έπειτα στη Ζυρίχη με μαριονέτες από τον Otto Morach.

Μία παραγωγή – ορόσημο για το θέατρο της κούκλας που πραγματοποήθηκε το 1931 στην Αμερική, ήταν το “*Oedipus Rex*” («Βασιλιάς Οιδίποδας») του Stravinsky, το οποίο

σκηνοθέτησε ο Robert Edmond Jones στο “New York’s Metropolitan Opera” με υπερφυσικού μεγέθους μαριονέτες κατασκευασμένες από τον μεγάλο κουκλοπαίχτη Remo Bufano. Ο Bufano, ο οποίος, όπως και ο Jones επηρεάστηκε βαθιά από τον E.G.Craig, έβαλε τις κούκλες να αιωρούνται πάνω από τα κεφάλια των τραγουδιστών στη σκηνή.

Ο κουκλοπαίχτης Bill Baird ήταν ένας από τους ανθρώπους που χειρίζονταν τις κούκλες και έγραψε ότι έπρεπε να τρέχει δέκα μέτρα μέσα από τα παρασκήνια απλά και μόνο για να σηκώσει το χέρι της κούκλας, ώστε αυτό να διαγράψει ένα μεγαλοπρεπές «τόξο».

Η παράσταση του «Βασιλιά Οιδίποδα» (“*Oedipus Rex*”) συνέχισε να εμπνέει πολλούς κουκλοπαίχτες. Η Julie Taymor σκηνοθέτησε μία εκδοχή της όπερας αυτής στην Ιαπωνία με την Jessye Norman στο ρόλο της Ιοκάστης και τον χορευτή Min Tanaka να εκτελεί ακροβατικά που έδειχναν την ευλυγισία του σώματός του πάνω στη σκηνή. Σ’ αυτήν την παραγωγή (για την οποία ο Seiji Ozawa διηγήθηκε την φιλαρμονική του Τόκιο) η Taymor τοποθέτησε κεφάλια κούκλας στην κορυφή των ίδιων των κεφαλιών των τραγουδιστών, καταφέρνοντας την ταυτόχρονη παρουσία στο ίδιο σώμα κούκλας και ανθρώπου, κάτι που αργότερα είχε απήχηση και στην παραγωγή του “*Lion King*” («*O Βασιλιάς των λιονταριών*») από την ίδια. Επιπλέον η Taymor τοποθέτησε στη σκηνή έναν γιγάντιο κινούμενο δίσκο και με υπερφυσικού μεγέθους κούκλες - πουλιά που στηρίζονταν σε ραβδιά δημιούργησε ένα θέαμα που θύμιζε τη δουλειά του σκηνοθέτη του κουκλοθεάτρου, Peter Schumann<sup>4</sup>. Ο ίδιος ο Schumann, ο οποίος ξεκινώντας το “Bread and Puppet Theatre” το 1963 επαναπροσδιόρισε το αμερικάνικο κουκλοθέατρο ως «σοβαρό» και πολιτικά δραστήριο θέατρο για ενήλικες αλλά και για παιδιά, σκηνοθέτησε τον «Βασιλιά Οιδίποδα» (“*Oedipus Rex*”) στην Στοντγάρδη το 1995. Ο Schumann χρησιμοποίησε φυσικού και υπερφυσικού μεγέθους μάσκες, φιγούρες φτιαγμένες από χαρτόνι και κούκλες 14 πόδια ψηλές σε μία παραγωγή, στην οποία προσπάθησε να αντιπαραβάλει την αγωνιώδη προσπάθεια του Οιδίποδα με την τύχη του φυλακισμένου μαύρου ακτιβιστή Mumia Abu-Jamal.

Όπως ο Stravinsky, έτσι και ο Satie επιχείρησε μία ριζοσπαστική επανεξέταση της ευρωπαϊκής μουσικής. Ωστόσο το έργο του Satie επέφερε ανακατατάξεις με έναν διακριτικό και ευφυή τρόπο σε αντίθεση με τις ριζοσπαστικές «μετωπικές επιθέσεις» του Ρώσου συνθέτη. Ισως αυτό είχε να κάνει με το γεγονός ότι στα 1880 ο Satie εργάστηκε ως πιανίστας στο καμπαρέ “Chat Noir” στο Παρίσι, όπου συνόδευε με τη μουσική του τις ευκίνητες και λυρικές κούκλες σκιών, τις οποίες κατασκεύασαν συμβολιστές καλλιτέχνες. Ο Satie έγραψε το έργο “Genevieve de Brabant”, μία σύντομη όπερα για κούκλες, της οποίας η υπόθεση, η μελοδραματική ιστορία της συζύγου που την κακομεταχειρίζονται προήλθε μέσα από ένα από τα πιο δημοφιλή θεάματα κούκλας στην Ευρώπη. Η όπερα “Genevieve” παραστάθηκε στο Παρίσι το 1926 από την πρωτοποριακή ομάδα “Mascotte” με μαριονέτες σχεδιασμένες από τον Manuel-Angels Ortiz.

Πολλοί θεωρούν το αριστούργημα του Satie, «Ο Θάνατος του Σωκράτη» (“Socrate’s death”) ένα «συμφωνικό δράμα» βασισμένο στους πλατωνικούς διαλόγους γύρω από το θάνατο του Σωκράτη. Το πλούσιο και χειμαρρώδες έργο του Satie παρουσιάστηκε το 1936 στο “Hartford’s Wadsworth Atheneum”, όπου δύο χρόνια πριν είχε δοθεί και η πρεμιέρα της τρίπρακτης όπερας της Gertrude Stein και του Virgil Thomson «Οι τέσσερις Άγιοι» (“Four Saints”) σε μία παραγωγή σχεδιασμένη από τον γλύπτη Alexander Calder. Κατά τη διάρκεια της διαμονής του στο Παρίσι στα 1920, όπου εργάστηκε ως γλύπτης ο Αμερικανός Galder δημιούργησε και παρουσίασε ένα τσίρκο με μικροσκοπικές κούκλες φτιαγμένες από σύρμα ( οι κούκλες αυτές τώρα βρίσκονται στο Whitney Museum της Νέας Υόρκης ), αλλά για τον «Σωκράτη» ο Calder επέλεξε να γεμίσει τη σκηνή με υπερφυσικού μεγέθους κούκλες.

Ωστόσο αυτές οι μορφές δεν ήταν κούκλες με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Αντίθετα επρόκειτο περισσότερο για αφηρημένα κινούμενα γλυπτά : φωτεινά στριφτά στεφάνια, λαμπεροί κόκκινοι δίσκοι που υψωνόταν και περιστρέφονταν καθώς και τεράστιοι επίπεδοι κίονες μαύροι από τη μία πλευρά και άσπροι από την άλλη. Κατά τη διάρκεια του μουσικού έργου

του Satie αυτά τα κινούμενα γλυπτά έπαιζαν ήρεμα και απαλά πάνω στη σκηνή. «Όλ' αυτά», έγραψε ο Calder, «ήταν πολύ ευγενικά και διακριτικά και απλά υποστήριζαν την μουσική και τα λόγια του έργου»

Μία εξαιρετική και συγκεντρωτική προσπάθεια για δημιουργία μοντέρνας όπερας με κούκλες μικρού μεγέθους επιχείρησαν στην Ισπανία ο συγγραφέας Federico Garcia Lorca και ο συνθέτης Manuel de Fella. Στα 1920 ο Lorca με τον de Fella συνεργάστηκαν σε αρκετές παραγωγές όπερας κούκλας συνδυάζοντας παραδοσιακές ιστορίες και διάφορες μορφές κούκλας σύμφωνα με το πνεύμα και την ευαισθησία των συμβολιστών.

Το 1922 ο De Fella έγραψε το “*El Retablo de Maese Pedro*”, μία όπερα βασισμένη στο κουκλοθέαμα, το οποίο περιγράφεται στο Δον Κιχώτη του Θερβάντες. Τον επόμενο χρόνο ο De Fella και ο Lorca πραγματοποίησαν μία σειρά από παραγωγές όπερας με σύντομη διάρκεια για γαντόκουκλες ή κούκλες δισδιάστατες φτιαγμένες από κομμένο χαρτί (cut-out-puppets), όπου συμπεριέλαβαν πολλά από τα έργα του Cervantes αλλά και παραδοσιακά χριστουγεννιάτικα έργα, όπως «*To Μυστήριο των τριών Μάγων*” (“*Misterio de los Reyes Magos*”), καθώς επίσης και το κλασικό έργο του Calderon de la Barca «*o πιστός πρίγκιπας*».

Το “*El Retablo de Maese Pedro*” σύντομα παρουσιάστηκε στο Παρίσι και στην Ζυρίχη και το 1925 για πρώτη φορά στην Αμερική σε μία παραγωγή του Remo Bufano στο δημαρχείο της Νέας Υόρκης. Στην παραγωγή του αυτή ο Bufano, σε συνεργασία με την Ένωση Συνθετών και μία ξεχωριστή ορχήστρα, στην οποία ο Wanda Landowska, έπαιζε κλαβεσίνο (είδος πιάνου) χρησιμοποίησε φυσικού μεγέθους μαριονέτες - μαζί και μία μαριονέτα που απεικόνιζε τον ίδιο τον Cervantes, οι οποίες με τη σειρά τους παρακολουθούσαν μία παράσταση με μικρότερες κούκλες (ένα απόσπασμα από τον «*Δον Κιχώτη*») προσφέροντας έτσι ένα θέαμα «θεάτρου μέσα στο θέατρο». Οι Times της Νέας Υόρκης είπαν για τη συγκεκριμένη παραγωγή πως πρόκειται για «ενυκαίρια για μία παράσταση με πρωτότυπο ενδιαφέρον, η οποία γέμισε το δημαρχείο με το πιο λαμπρό κοινό της περιόδου εκείνης»

Η τάση των δεκαετιών '20 και '30 για παραγωγές νέων και μοντέρνων παραστάσεων με μάσκες και κούκλες στην Αμερική ενισχύθηκε το 1932 από τις παραστάσεις του έργου του Carlos Chavez Ramires "H.P" στο "Metropolitan Opera House" σε μία παραγωγή που ανέλαβε ο Μεξικανός καλλιτέχνης Diego Rivera. ( Ο τίτλος της όπερας αποτελούσε το σύμβολο της Ιπποδύναμης και συμφωνεί με τις βιομηχανικές τοιχογραφίες που δημιούργησε ο Rivera για το εργοστάσιο Henry Ford στο Detroit ).

Ο Leopold Stokowski διηγήθυνε την ορχήστρα γι' αυτήν την παραγωγή, για την οποία ο Rivera, σύμφωνα με την αυτοβιογραφία του σχεδίασε μάσκες, κούκλες, σκηνικά που απεικόνιζαν «...ένα δέντρο καρύδας, μία τσάντα με χρήματα, , το κέντρο της Νέας Υόρκης, ένα αγόρι κι ένα κορίτσι από την Τιτζονάνα, μία μπανάνα, μία Αμερικανίδα κοπέλα, έναν ανανά, μερικούς ναύτες, ένα δοχείο για ζάχαρη, έναν καπετάνιο, καπνό για πίπα και βαμβάκι».

Παραπάνω προσπάθησα να δείξω πώς οι κούκλες και η όπερα έχουν συνδεθεί μεταξύ τους μέσα από τους αιώνες της ιστορίας της όπερας. Στον αιώνα μας η Αμερική ειδικά υπήρξε ένα μέρος, όπου οι όπερες της κούκλας βρήκαν σποραδική υποστήριξη σε αξιόλογες παραγωγές. Οι φόρμες της όπερας της κούκλας που ανέλαβαν ο Bufano, ο Calder, και ο Rivera ( ίσως μάλιστα οι παραγωγές τους να είναι τόσο μοναδικές, ώστε να μην μπορούν να αποτελούν χαρακτηριστικά μιας παράδοσης) συνεχίστηκαν και μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο με την ανάπτυξη του πρωτοποριακού κινήματος (κίνημα της Avant- garde) και το έργο καλλιτεχνών, όπως ο Robert Wilson, ο οποίος είχε επηρεαστεί από την αναβίωση της παράστασης του «Σωκράτη» από τον Calder To 1970.

Ο Wilson φαινόταν πάντα ότι σκηνοθετούσε παραστάσεις όπερας, όμως με τόσο αντισυμβατικό τρόπο, όπως για παράδειγμα η χρήση της μουσικής του Philip Glass, ώστε η παραδοσιακή όπερα της Νέας Υόρκης αγνόησε την δουλειά του για δεκαετίες αναγκάζοντάς τον να εργαστεί σε ευρωπαϊκές σκηνές όπερας, οι οποίες ήταν πιο δεκτικές στις πρωτοποριακές

του ιδέες. Στην εποχή μας, όπως δείχνουν κάποιες πρόσφατες παραγωγές θεαμάτων, καλλιτεχνικοί οργανισμοί και θέατρα όπερας για μία ακόμα φορά δέχονται να εκμεταλλευτούν τις δυνατότητες της όπερας της κούκλας.

Η ανάπτυξη αυτού του είδους μπορεί σε μερικούς να φαίνεται μία καινούρια επινόηση, αλλά στην πραγματικότητα πρόκειται για επιστροφή σε μία παράδοση τόσο παλιά όσο και η ίδια η όπερα, μία παράδοση που απαιτεί κατά περιόδους ανανέωση και επανεξέταση, προκειμένου να «ανακαλυφθεί» ξανά.

μετάφραση: Εύη Παπαγγελή

### **σημειώσεις**

**1. Parsifal:** Η όπερα “Parsifal” του R.Wagner (1813 – 1883) βασίζεται στο ομώνυμο θρησκευτικό μυθιστόρημα του Wolfram Von Eschenbach, που γράφτηκε τον 13<sup>ο</sup> αιώνα. Η ιστορία του Parsifal , ενός ηρωικού αγαθού άνδρα, ο οποίος προσπαθεί να πάρει πίσω το κλεμμένο από τον κακό βασιλιά και μάγο δόρυ, με το οποίο εκείνος λάβωσε τον νεαρό Amforta. Ο μόνος τρόπος να σωθεί ο νεαρός είναι να επιστρέψει το δόρυ πίσω ο κακός μάγος Klingsor. Ο Parsifal θα σώσει τον Amforta αλλά και τον Klingsor λυτρώνοντάς τον από τις δυνάμεις του κακού και ο ίδιος θα γίνει ο βασιλιάς του iερού δισκοπότηρου.

**2. Edward Gordon Craig (1872 – 1966)**

Αγγλος σκηνογράφος, θεωρητικός του θεάτρου, σκηνοθέτης και ηθοποιός . Ο Craig θαύμαζε την τέχνη και το πάθος των ηθοποιών της Ανατολής και πίστευε ότι κανένας ηθοποιός του δυτικού πολιτισμού δε θα μπορούσε ποτέ να κατακτήσει το υψηλό επίπεδο τεχνικής των ηθοποιών της Ανατολής . Στο δοκίμιό του «Ο ηθοποιός και η Υπερμαριονέτα» υποστηρίζει ότι μόνο μία κατασκευασμένη μαριονέτα θα μπορούσε να ανταποκριθεί πλήρως στις απαιτήσεις της υποκριτικής τέχνης. Ωστόσο ο ίδιος είχε πει ότι «Αν ο ηθοποιός της Δύσης μπορέσει να γίνει μια μέρα αντό που ήταν και είναι ο ηθοποιός της Ανατολής, τότε πάρνω πίσω αντό που είπα στο δοκίμιό μου με τον τίτλο: «Ο ηθοποιός και η Υπερμαριονέτα»

**3. Wayang Kulit:** Είδος κουκλοθεάτρου σκιών, που

αναπτύχθηκε στην Ιάβα, νησί της Νότιας Ασίας και αποτελεί την πιο αρχαία παραδοσιακή μορφή θεάτρου της Ινδονησίας. Χρησιμοποιεί δισδιάστατες κούκλες από δέρμα, το οποίο σκαλίζεται και βάφεται. Οι φιγούρες φωτίζονται από πίσω και το φως προβάλλει τις μορφές αυτές πάνω στο λευκό βαμβακερό παραβάν, που χρησιμοποιούν οι κουκλοπαίχτες γι' αυτές τις παραστάσεις. Η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου είδους κουκλοθεάτρου είναι ότι αποτελεί ταυτόχρονα μία μορφή θεάτρου σκιών αλλά και θεάτρου κούκλας κι αντό γιατί μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την παράσταση και από τις δύο πλευρές του παραβάν, ώστε ανάλογα από την πλευρά ο θεατής να βλέπει την ίδια την κούκλα είτε τη σκιά της. Συνήθως αυτές οι παραστάσεις αποτελούν κοινωνικό γεγονός και συνοδεύονται με φαγητό, ποτό και γλέντι ταυτόχρονα με την παρακολούθηση της παράστασης. Οι παραστάσεις υποστηρίζονται από τη μουσική του *Gamelan*, ένα μουσικό όργανο που παράγει πολυφωνικούς ήχους και είναι πολύ κοντά σε φυσικούς ήχους, όπως είναι ο ήχος του νερού που κυλάει αλλά και από άλλα όργανα όπως μεταλλικά ξυλόφωνα, γκονγκ, πιατίνια, ντραμς κ.α.

**4 Bread and Puppet Theatre:** Κουκλοθεατρική ομάδα που ίδρυσε ο Γερμανός Peter Schumann στην Νέα Υόρκη τη δεκαετία του '60. Πρόκειται για μία ομάδα που είναι γνωστή για τα εντυπωσιακά της θεάματα με τεράστιες κούκλες φτιαγμένες κατά κύριο λόγο από εντελή υλικά και που έφεραν πολύ έντονα κοινωνικοπολιτικά μηνύματα.

Μετά από τις παραστάσεις τους μοίραζαν ψωμί στον κόσμο. Ο P.Schumann έλεγε ότι «Το θέατρο είναι σαν το ψωμί, μία ανάγκη»

# **H επίπεδη - δισδιάστατη φιγούρα**

*P.K. Steinmann  
Puppen Menschen & Objekte, τεύχος 87, 2002*

Οι επίπεδες κούκλες, είτε ως ζωγραφιστές φιγούρες του χάρτινου μικροθεάτρου είτε ως φιγούρες του θεάτρου σκιών, λειτουργούν με τον δικό τους ξεχωριστό τρόπο ως μέσο έκφρασης στο κουκλοθέατρο.

Η δυναμική της επίπεδης φιγούρας απορρέει μέσα από το επίπεδο και την ελειπτική κίνηση, δηλαδή μέσα ακριβώς από την έννοια του ελάχιστου στη μορφή και την κίνηση. Αυτό το είδος κούκλας θα πρέπει να χρησιμοποιείται εκεί όπου η λιτότητα στη φιγούρα εντείνει τη θεατρική της επίδραση. Το δυσδιάστατο μπορεί να οδηγήσει στην καθαρή ερμηνεία, στην αποσαφήνιση του ρόλου χωρίς την ανάγκη λεκτικής του υπόδειξης.

Οι επίπεδες φιγούρες ενδείκνυνται τόσο για την παρουσίαση του πλήθους σε μία παράσταση όσο και για ιστορικά έργα εποχής. Το δυσδιάστατο- ακόμα και μέσα από την πιστή απεικόνιση

„Der Wolfsjunge“ Figurentheater Seiler, Hannover



της λεπτομέρειας- προσδίδει στο κοστούμι εποχής την απαιτούμενη απόσταση από αυτό που αλλιώς θα αποκαλούσαμε «κουκλίστικο», κάτι που δύσκολα μπορεί να αποφευχθεί με την τρισδιάστατη κούκλα.

Μια άλλη ιδέα θα ήταν οι κύριες φιγούρες του έργου να αποδοθούν τρισδιάστατα και με πλαστικότητα, ενώ οι υπόλοιπες φιγούρες να παραμείνουν δυσδιάστατες. Αυτό θα είχε ως αποτέλεσμα να κάνει πιο ορατή την αντίθεση ανάμεσα στον πρώτο επίπεδο, αυτό του πρωταγωνιστή και του κόσμου του, με το δεύτερο, αυτό των άλλων. Στην αντίθετη περίπτωση, που οι λοιποί δηλαδή ρόλοι απεικονίζονται τρισδιάστατα, οι «επίπεδοι» πρωταγωνιστές μοιάζουν να είναι έρματα μιας μοίρας δυνατότερης από τους ίδιους.

Θα μπορούσε ακόμα η αφήγηση των γεγονότων της ζωής μιας κούκλας ή μιας ιστορίας να γίνεται παράλληλα με τη δραματοποίηση τους από επίπεδες φιγούρες, δίνοντας έτσι μια άλλη διάσταση και ώθηση στην αφήγηση.

Σ αυτό το κείμενο γίνεται λόγος για δυσδιάστατες φιγούρες που είναι πλήρως ορατές πάνω στη σκηνή. Η γοητεία των συγκεκριμένων έγκειται στην ελλειπτική/ ιδιαίτερη έκφραση της σωματικότητας τους, κάτι που με μια πρώτη ματιά μοιάζει με «εύκολη» λύση. Στην πραγματικότητα όμως αν χρησιμοποιηθούν με τον κατάλληλο για την κάθε περίπτωση τρόπο λειτουργούν εκπλήσσοντας μας με τις δυνατότητες τους...ένα γύρισμα και η μεταμόρφωση είναι πιο γρήγορη απ' ότι κανείς θα περίμενε! Είναι ειδικές στον καθαρότερο προσδιορισμό των υποδεέστερων ρόλων, απαραίτητες ως κομπάρσοι μεμονωμένα ή υπό μορφή πλήθους, είναι το «εφέ» της παράστασης, μορφές γεννημένες για θέατρο.

Μία ολόκληρη σκηνοθεσία μόνο με δυσδιάστατες φιγούρες απαιτεί έναν ανεξάντλητο όγκο ιδεών. Οι δυνατότητες τους άπειρες και η εναλλαγή τους με άλλα είδη κούκλας ξεδιπλώνει ένα ολόκληρο κόσμο .

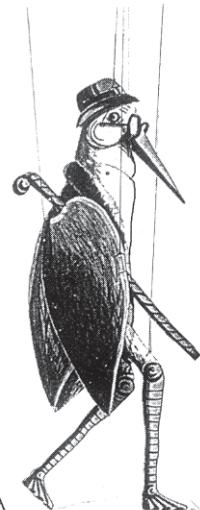
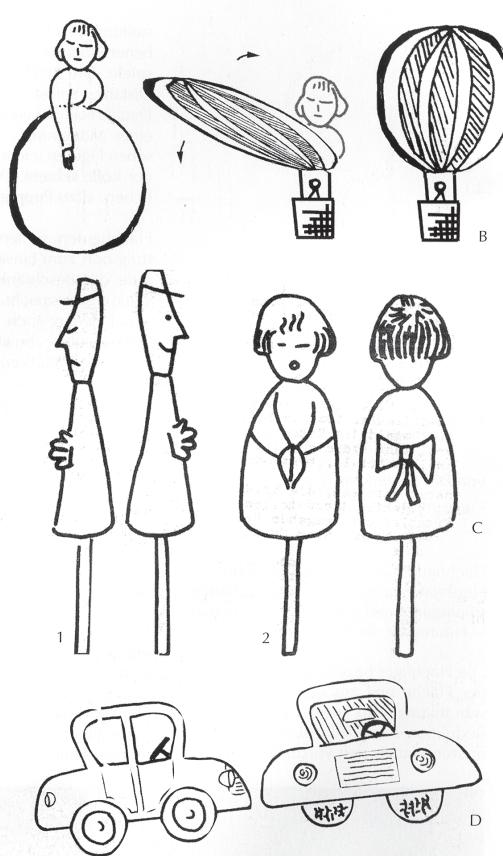
Στις αρχές του εικοστού αιώνα οι επίπεδες φιγούρες με χειριστήριο και νήματα αποτέλεσαν το επίμετρο του θεάτρου μαριονέτας.(A)

Η μεταμόρφωση (B) ήταν ένα από τα αγαπημένα τρικ των πρώιμων σκηνών κουκλοθεάτρου. Ένα μέρος της φιγούρας μετακινείται πάνω σε έναν οριζόντιο άξονα δημιουργώντας μία εντελώς διαφορετική εικόνα. Υπήρχαν επίσης μεταμορφώσεις που για παράδειγμα οι απλοί στρατιώτες μετατρέπονταν σε αξιωματικούς.

Μια ακόμα πιο απλή μορφή επίπεδης κούκλας αποτελεί η φιγούρα που στηρίζεται σε έναν κάθετο άξονα. (C) Σε προφύλ (1) ζωγραφισμένη και στις δύο της πλευρές, μπορεί αυτή η φιγούρα να καλύψει όλη την έκταση της σκηνής από δεξιά προς αριστερά και το αντίστροφο, λειτουργώντας έτσι ως φόντο, ως κοινό ή ως μικρός χρωματισμός στο σύνολο.

Στην περίπτωση που οι δύο πλευρές της είναι ζωγραφισμένες με διαφορετικό τρόπο (χαρούμενη 1-2) λειτουργεί αποτελεσματικά μέσα από την απότομη αλλαγή κατεύθυνσης σαν μια μικρή έκπληξη στα μάτια των θεατών.

Το ίδιο ισχύει στην περίπτωση μιας από μπροστά και πίσω ζωγραφισμένης φιγούρας (3), η οποία προχωρά από το βάθος της σκηνής, φτάνει μπροστά, κάνει μία δήλωση γυρίζει πλάτη και αποχωρεί,

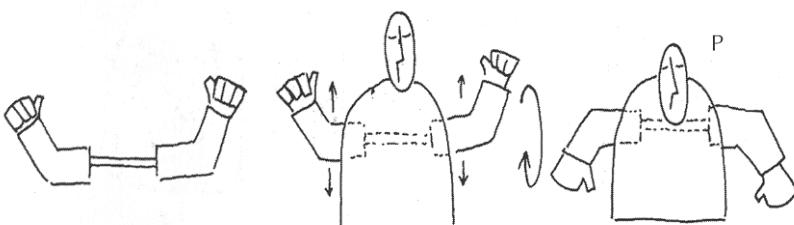
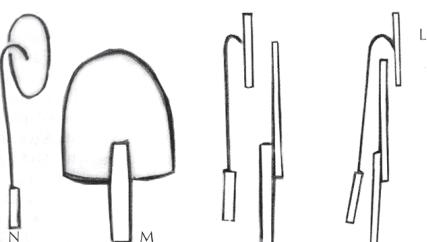
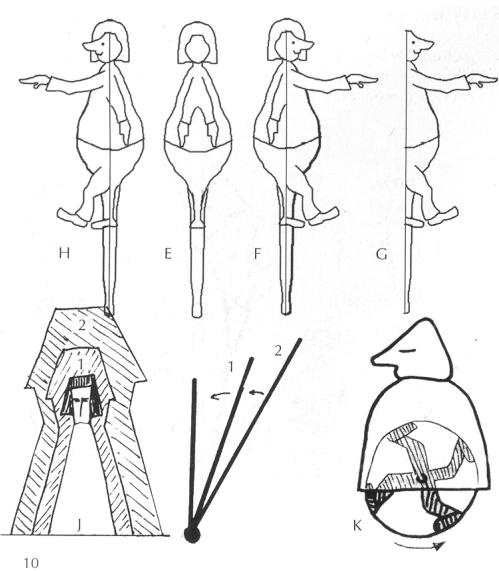


αφήνοντας άναυδο με την αμεσότητά της το κοινό . Αυτό είναι ένα μεγάλο πλεονέκτημα αυτής της τεχνικής. Η αρχή της επιτόπου στροφής μπορεί για παράδειγμα να χρησιμοποιηθεί εμφανίζοντας ένα αυτοκίνητο στη σκηνή να μπάινει μετωπικά και να φεύγει σε πλάγια όψη.

Στο επόμενο σχέδιο η φιγούρα αποτελείται από τα μέρη Ε και Γ. Το μέρος Ε χαραχτηρίζει την ουδέτερη πλευρά της κούκλας, ενώ το μέρος Γ , ζωγραφισμένο προφίλ και από τις δύο του πλευρές, στερεώνεται στο κέντρο του Ε δίνοντας στη φιγούρα τη δυνατότητα να πηγαίνοέρχεται γρήγορα δεξιά και αριστερά, να συνομιλεί με δύο πρόσωπα κ.λ.π. με ένα απλό άνοιγμα-κλείσιμο.(Ε-Γ)

Ένας χαρακτήρας που κερδίζει σε ισχύ, αναπτύσσεται, θυμώνει και από ασήμιαντος αποκτά όγκο και μέγεθος μπορεί να αποδοθεί πολύ εύκολα με μία φιγούρα της οποίας το σχήμα μεγαλώνει αναλογικά ως προς αυτήν. ( Ι )

Ένα άλλο παλιό αλλά πάντα χρήσιμο τρικ είναι τα πόδια υπό



μορφή ρόδας, που δημιουργούν μετακίνηση στο χώρο-περπάτημα.( K )

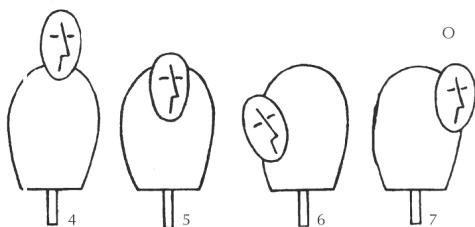
Επίπεδες φιγούρες αποτελούμενες από δύο μέρη, σώμα και κεφάλι που κινούνται ξεχωριστά το καθένα, μας είναι γνωστές

μέσα από το έργο του Yves Joly(1957).(L) Το σώμα σχεδιασμένο κυρίως με καμπύλες(M) κινείται χωριστά από το κεφάλι το οποίο στερεωμένο σε έναν άξονα υπό μορφή

μαγκούρας(N) και αλλάζοντας θέση πάνω στο σώμα διαφοροποιεί κάθε φορά την έκφραση της φιγούρας(O) παραθέτοντας έναν πλούτο συναισθημάτων-σιγουριά(4), λύπη(5), επιφύλαξη(6), νωθρότητα, φόβο, περιέργεια (7)-για μία τόσο απλή κούκλα.

Σε τέτοιου είδους φιγούρες μπορεί κανείς να προσθέσει αξεσουάρ , για παράδειγμα χέρια που αλλάζουν κατευθύνσεις( P ) ή ακόμα και να εξαφανίσει το κεφάλι εμφανίζοντας στη θέση του ένα μεταλλαγμένο σε μορφή και διάθεση, μικρότερο ή μεγαλύτερο σε μέγεθος .

**Ετσι μπορεί να αποδοθεί και ένα ολόκληρο παραμύθι, το οποίο θα διηγούνται άνθρωποι-αφηγητές ενώ τα σκηνικά και οι ρόλοι παρουσιάζονται με επίπεδες φιγούρες.(Q)**



Μια επίπεδη φιγούρα μπορεί επίσης να την κινούν περισσότεροι από ένας χειριστές(R)

Μεμονωμένα μέρη όπως μπράτσο, κεφάλι, μύτη ή ακόμα και ολόκληρο το σώμα μπορεί να κινούνται τραβώντας τα νήματά τους ανάλογα με το ρόλο που κάθε φορά θέλουμε να παρουσιάσουμε.(S,T)

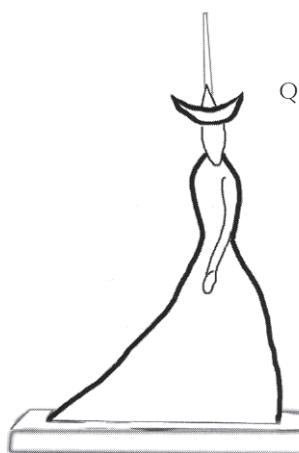
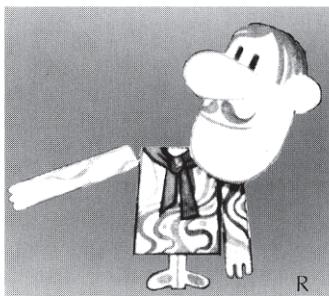
Όσον αφορά το παιξιμό σε μεγαλύτερες αναλογίες μπορεί να λειτουργήσει πολύ καλά η μέθοδος «ασπίδα».(U) Ο κουκλοπαίχτης κρύβεται πίσω από μία ανθρώπινου μεγέθους φιγούρα εμφανίζοντας μέσα από αυτή μόνο τα χέρια του ή κάποιο άλλο σημείο του σώματος του.

Γιγάντιες επίπεδες φιγούρες μπορούν να ζωντανέψουν μέσα από την κίνηση ενός μόνο χεριού.(V)

Τέλος υπάρχει πάντα και η σκέψη παρουσίασης μιας επίπεδης φιγούρας με στοιχεία και πλαστικής απεικόνισης, αλλά τότε τίθεται το ερώτημα γιατί όχι τρισδιάστατο εξόλοκλήρου. Γενικά το μισό έτσι και μισό άλλιώς αποδυναμώνει το αποτέλεσμα της επίπεδης επιφάνειας.

Ανακεφαλαιώνοντας θα ήθελα για άλλη μια φορά να τονίσω ότι τα παραπάνω ήταν απλά κάποια παραδείγματα. Αρκεί κανείς να πειραματιστεί για να ανακαλύψει τη απεριόριστη γκάμα – ανάλογα με τη μορφή και το χρώμα – δυνατοτήτων που του προσφέρει αυτό το μέσο. **Η επίπεδη φιγούρα είναι ένα ερμηνευτικό μέσο, ένα μέσο ερμηνείας του περιεχομένου και για αυτό το λόγο ένα πραγματικά θεατρικό μέσο. Μόνο πειραματιζόμενος μπορεί να φτάσει κανείς σε ένα πιο ακριβές αποτέλεσμα.**

μετάφραση: Αρετή Αντωνάτου



# **Η χρήση της κούκλας και του θεάτρου αντικειμένων στις παραστατικές τέχνες σήμερα**

*Brunella Eruli*

The Worldwide Art of Puppetry (UNIMA 2000)

Εδώ και λίγο καιρό φαίνεται πως η σύγχρονη σκηνή στοιχειώνεται από ένα φάντασμα, το φάντασμα της κούκλας, που εμφανίζεται με διαφορετικές μορφές σε κομμάτια εντελώς αντίθετων αισθητικών αξιών. Αυτό δείχνει τη μεγάλη γκάμα πιθανών εφαρμογών μιας θεατρικής φόρμας που ως τώρα είχαμε την επίμονη τάση να θεωρούμε ως κλειστή στην δική της παράδοση ή απλώς κατάλληλη για την εκτέλεση ενός αποίκιλτου ρεπερτορίου σχεδιασμένου για παιδιά.

Τα κινήματα avant-garde του εικοστού αιώνα εστίασαν την προσοχή τους στην κούκλα. Γνώρισε στιγμές δόξας όταν οι Gordon Craig, οι Φουτουριστές, οι Oskar Schlemmer και Meyerhold ανέβασαν το εκφραστικό της δυναμικό. Αργότερα, πέρασε μια μικρή ύφεση. Η παραδοσιακή της μορφή έμοιασε ασύμβατη με το πειραματικό θέατρο και το νέο της πρόσωπο δεν αναγνωρίστηκε στις καινοτομίες των καλλιτεχνών και στους θεματικούς πειραματισμούς τους. Παρ' όλα αυτά, στο θέατρο, οι μορφές στο Bread And Puppet, τα μοντέλα του Kantor, και οι ηθοποιοί των Foreman ή Wilson, όλα μαρτυρούν πως μια αλλαγή γινόταν στο σκεπτικό των δημιουργών.

Αργά αλλά σταθερά, η κούκλα αναδιαμόρφωνε τους πάλαι ποτέ δεσμούς της με τις άλλες θεατρικές φόρμες, ενώ οι ιδέες και οι προσπάθειες των δημιουργών στον πυρήνα του κουκλοθέατρου οδήγησαν στην αναδιάρθρωση του είδους. Κάποιοι υποστήριξαν πως αυτοί οι πειραματισμοί κόντεψαν να διαχωρίσουν την κούκλα από την παράδοσή της, δηλαδή από τη ρίζα και την ψυχή της.

---

\* Η Brunella Eruli είναι καθηγήτρια γαλλικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας και συντάκτης στο περιοδικό La Marionnette et Les Autres Arts .

Πιστεύω πως στην πραγματικότητα έγινε λίγο πολύ το αντίθετο.

Μια νέα γενιά σκηνοθετών απαλλαγμένοι από τις παλιές προκαταλήψεις, όπως οι Braunschweig, Roy Faudree, Lepage και Barberio Corsetti, καθώς και συγγραφείς όπως οι Ceronetti, Kerman και Lemahieu και χορογράφοι όπως οι Maguy Marin, Decoufle, Jan Fabre και Josef Nadj, είδαν την κούκλα σαν μέσο ισχυρών μηνυμάτων και νέων προοπτικών πάνω σε θέματα που διέπουν το σύγχρονο θέατρο: το σώμα, το υλικό, η φωνή, η εικόνα, οι λέξεις, το κείμενο.

Το Αργεντίνικο “Periferico de Objetos” βάζει τους ηθοποιούς-κουκλοπαίχτες δίπλα σε κούκλες και κινηματογραφημένες εικόνες, ενώ το παραμυθένιο σύμπαν της Julie Taymor και του Βραζιλιάνικου XPTO δείχνει ότι η κούκλα έχει καταφέρει να βάλει τη σφραγίδα της στη σύγχρονη δημιουργία. Το “Figuren Theater” του Frank Soehnle και το Handspring Puppet Company με τον William Kentridge συνδυάζουν διαφορετικές οπτικές γλώσσες.

Αν το μοντέρνο κουκλοθέατρο συσχετίζεται δύσκολα με την παραδοσιακή του εικόνα, το θέατρο των αντικειμένων δημιουργεί ακόμα πιο περίπλοκα προβλήματα, κατ’ αρχήν ως προς τη σχέση του με το κουκλοθέατρο, με το οποίο έχει στενούς δεσμούς. Πώς μπορεί κανείς να ορίσει το θέατρο των αντικειμένων; Πώς ορίζει κανείς ένα αντικείμενο; Σε σχέση με ποιον ή τι να το εξετάσεις; Αυτό που συζητιέται εδώ είναι μια θεατρική φόρμα στην οποία οι παραδοσιακοί ρόλοι υποκειμένου και αντικειμένου αντιστρέφονται: το αντικείμενο δεν είναι πια ένα θεατρικό εργαλείο ή μια μορφή που εκφράζει μια πλαστική ή αισθητική άποψη: αντίθετα, είναι η αφορμή για το ερώτημα «ποιος μιλάει και για ποιο θέμα;». Στην Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων, όταν η Αλίκη ρωτάει εάν μπορεί κανείς «να κάνει τις λέξεις να σημαίνουν τόσα πολλά διαφορετικά πράγματα», ο Humpty Dumpty απαντά ότι το ερώτημα είναι «ποιος είναι αυτός που θα ελέγξει την κατάσταση?» Σ’ αυτή τη μορφή θεάτρου, το αντικείμενο μιλάει τη δική του γλώσσα και δείχνει πως η επιθυμία του υποκειμένου να βρεθεί -ή η πεποίθησή του ότι είναι -στο επίκεντρο του κομματιού (στο Τέλος του Παιχνιδιού του Μπέκετ,

ο Χαμ ρωτάει συνεχώς εάν είναι στη σωστή θέση, στο κέντρο) υπόκειται στους ίδιους περιορισμούς όπως τα αντικείμενα. Η ανακάλυψη μιας συνθήκης κοινής για υποκείμενο και αντικείμενο αναιρεί τις διακρίσεις ανάμεσα σε λεκτική και οπτική γλώσσα. Σύμφωνα με τους νευρολόγους, οι λέξεις και οι εικόνες είναι επεξεργάσιμες από διαφορετικές πλευρές του εγκεφάλου, και οι λέξεις είναι ανίκανες να εμπεριέχουν ή να αναπαράγουν μια ασταθή και αντιφατική πραγματικότητα ενώ οι εικόνες μπορούν να συνθέτουν τα ετερογενή συστατικά στοιχεία τους.

Το θέατρο των αντικειμένων, με το να ξεχωρίζει τη φόρμα από τη χρηστική λειτουργία που έχει ανατεθεί στο αντικείμενο από ρεαλιστική σύμβαση, συλλαμβάνει εκ νέου τη σουρεαλιστική αισθητική πίσω από το κολλάζ και την απρόσμενη ή ερμηνευτική κατάχρηση του αντικειμένου. Το πλαστικό στοιχείο παίζει σημαντικό ρόλο στο διάλογο τον οποίο το θέατρο αντικειμένων ή κούκλας έχει εισάγει μαζί με άλλες καλλιτεχνικές φόρμες. Οι Peter Brook, Kantor και Wilson προτείνουν ένα «πλαστικό» θέατρο που αναγνωρίζει την ποίηση του αντικειμένου ή κούκλας παράλληλα με την χρήση βίντεο και προβολή εικόνων πάνω στη σκηνή, για να απαλειφθεί η διάκριση ανάμεσα σε πραγματικότητα και ομοίωμα, μειώνοντας έτσι περισσότερο την απόσταση μεταξύ ηθοποιού και κούκλας ή αντικειμένου. Αυτό δυσκολεύει τη διάκριση ανάμεσα στα θεατρικά είδη, δεν είναι όμως καθόλου κατακριτέο.

Το κουκλοθέατρο, το θέατρο των αντικειμένων καθώς και το ανθρώπινο θέατρο συγκλίνουν στην αναζήτηση για μια γλώσσα που να πηγαίνει πέρα από τον αναπαραστατικό διάλογο και να αναδεικνύει μια μεταφορική και συναισθηματική φωνή. Δεν είναι ίσως σύμπτωση που ο Tristan Zara είπε ότι ένα φλιτζάνι θα μπορούσε να μοιάζει μ' ένα αίσθημα.

Γιατί οι σκηνοθέτες δείχνουν ενδιαφέρον για τις κούκλες; Η παρουσία ξύλινων, χάρτινων κλπ ηθοποιών δίπλα στους ηθοποιούς με σάρκα και οστά δημιουργεί μια βαθιά αναζήτηση πάνω στο ρόλο του ηθοποιού.

To Traite de Mannequins του Kleist, που ενθουσίασε τους Schulz και Kantor και ξαναγυρίζει τώρα στη επικαιρότητα, οδηγεί σε

μια διαφορετική άποψη για το θέατρο, και το μετατρέπει σε χώρο όπου ο θεατής δίνει βάση σε σύμβολα ανοιχτά για κάθε ερμηνεία.

Οι Craig, Kantor και Foreman γρήγορα τοποθέτησαν το θέατρο πλάι στο σκοτάδι και το θάνατο. Εξαλείφοντας τις διακρίσεις μεταξύ αλήθειας και μυθοπλασίας, πραγματικού και σχετικού, έμψυχου και άψυχου, ρίχνουν μια κλεφτή ματιά στους ομιχλώδεις χώρους απ' όπου η κούκλα αντλεί την ενέργειά της.

Η εξοικείωση με τους παραδοσιακούς κώδικες του κουκλοθέατρου είχε σαν αποτέλεσμα οι σύγχρονοι δημιουργοί να καταλάβουν όλα όσα η λιτή διάλεκτος των χειρονομιών της κούκλας μπορεί να προσφέρει σαν γόνιμη διαμόρφωση για το σύγχρονο ηθοποιότο σώμα αυτό που σχεδόν δεν ακουμπά στο έδαφος, το θεατρικό αυτό αντικείμενο που επιπλέει σ' ένα χώρο με το εσωτερικό και το εξωτερικό συγχωνευμένα. Το χάσμα ανάμεσα στην κίνηση και το λόγο δεν θεωρείται πλέον έλλειψη ηθοποιίας αλλά λειτουργεί ως μια πρόκληση να εξερευνηθούν οι σκιές στην καρδιά των αντικειμένων.

Χρησιμοποιώντας μια γλώσσα κατά βάση οπτική και πλαστική, παρόμοια με της κούκλας, το θέατρο της εικόνας έχει καθορίσει τα στοιχεία μιας γλώσσας της οποίας η δύναμη θα χρησιμοποιηθεί για νέους τρόπους χειρισμού του ηθοποιού.

Ο ηθοποιός δεν τοποθετείται πια στη σκηνή για να επιβεβαιώσει την ύπαρξη μιας πραγματικότητας και μιας οντότητας σταθερής υλικά ή σωματικά. Η συνοχή στην αναπαράσταση ενός χαρακτήρα αναιρείται από την παρουσία σωμάτων που ξεδιπλώνονται στη σκηνή, χωρίς συναίσθηση του μυστηρίου τους. Τα σώματα αυτά είναι τυφλά πλάσματα, ασταθούς ισορροπίας, σώματα σε διαρκή μεταμόρφωση όπως στο σύγχρονο χορό, που εκφράζονται με στυλιζαρισμένες κινήσεις. Οι κινήσεις αυτές, που τόσο θαυμάζει ο Wilson, μερικές φορές γίνονται αργά και άλλοτε επαναλαμβάνονται επίμονα, δείχνοντας έτσι απόλυτη ασυμβατότητα με την πραγματική ζωή

Είτε ο σύγχρονος ηθοποιός είναι ένα «προετοιμασμένο αντικείμενο» όπως θα ‘λεγε ο Kantor, είτε ένα τέρας μέσα σ' ένα κατεστραμμένο σώμα, η μεταφορική ενσάρκωση της

κοσμικής αστάθειας, όπως απεικονίστηκε από το σκηνοθέτη Romeo Castellucci στο Giulio Cesare of Societas Raffaello Sanzio, είτε ένα συνοθύλευμα λέξεων όπως αυτά του Novarina, είτε ένα σώμα που χορεύει, είτε μέσο εκφοράς κειμένου, ο ηθοποιός - όπως η κούκλα- δεν είναι παρά μια τυχαία παρουσία που κινείται ανάμεσα σε αδιαπέραστες εικόνες.

Το σώμα του ηθοποιού, όπως και της κούκλας, γίνεται κρίκος σε μια φανταστική αλυσίδα, ένα μνημείο στημένο στη σκηνή, του οποίου γίνεται η βάση. Ακόμα και η γύμνια δεν κάνει το σώμα πιο αληθινό ή πραγματικό (όπως το γυμνό σώμα ενός αγνώστου στην Κυρά της Θάλασσας του Ibsen, σε σκηνοθεσία Wilson, ένα σώμα που πλάθεται από φως και μεταμορφώνεται σε εικόνα δίχως βάθος). Ασταθή σώματα, σε ανασφαλή ισορροπία, επαναλαμβανόμενες κινήσεις στο σύγχρονο χορό που προκαλούν στο σώμα ανισορροπία, διασπασμένα σώματα προβαλλόμενα σε οθόνη, ή ρεαλιστικά ομοιώματα της επάνω σε οθόνες που να δείχνουν μια διαφορετική πραγματικότητα σχετική μ' αυτή που γνωρίζουμε: όλα αυτά παραπέμπουν σε μια μερική πραγματικότητα τεμαχισμένη στο χωροχρόνο. Οι θεατές των Lee Breuer ή Roy Faudree, Barberio Corsetti ή Lepage, παρακολουθούν ένα θέαμα που υπόκειται στην αμφισβήτηση της σωματικής πραγματικότητας. Ο ηθοποιός είναι συγχρόνως παρών και απόν από τη σκηνή καθώς, όπως ακριβώς μια κούκλα, γίνεται μια παρουσία αποστασιοποιημένη από την εικόνα και τη φωνή της κι αυτό τον μετασχηματίζει. Όσο ο ηθοποιός ή χορευτής αργίζει το έδαφος, δεν κινδυνεύει στ' αλήθεια. Καθώς τα σώματα παραμορφώνονται και σταματούν να υπακούουν στη λογική των νόμων της «φύσης», η φωνή επίσης αποκτά μυστηριακές διαστάσεις και αρχίζει να εκφέρει μια άλλη γλώσσα, άγνωστη μα όχι ξένη, που την αντιλαμβάνεσαι χωρίς να την ξέρεις. Αφού καταδέχτηκε να παρακολουθήσει για αιώνες την κούκλα ως ατελή ηθοποιό ανίκανο να μιλήσει, ο άνθρωπος ηθοποιός τελικά κατανόησε τη σημασία της φωνητικής παραμόρφωσης, της ικανότητας να χρησιμοποιεί ένα κείμενο στη γλώσσα των πουλιών ή των θεών, ένα κείμενο στο οποίο η φωνή δημιουργεί τις εικόνες που είναι κρυμμένες στη σκιά των λέξεων.

Μεταμορφωμένος σε οθόνη, δέκτης ποικίλων προβολών που

συναντούν την επιφάνειά του, ο ηθοποιός έχει πλέον εγκαταλείψει το ρυθμό της θεατρικής ομιλίας. Έχει μάθει να αρθρώνει τη σιωπή, να βρίσκει διαστρεβλωμένους ήχους, χρησιμοποιεί ηχογραφήσεις της φωνής του κι έρχεται έτσι λιγάκι πιο κοντά στην κούκλα, ο βουβός ηθοποιός που η φωνή του έρχεται πάντα από κάποιο άλλο μέρος της σκηνής, με μια ιδιότητα που πηγάζει από κάποιο άλλο σώμα και μια διαφορετική ουσία. Η κύρια συνεισφορά του Carmelo Bene στο σύγχρονο θέατρο ήταν η χρήση ηχογραφημένων φωνών, «πειραγμένων» φωνών και φωνών αναμειγμένων με τους ήχους ή ακόμα και τους τυχαίους θορύβους που παράγονται στη σκηνή. Σαφώς και δεν είναι σύμπτωση που τον ενδιέφερε πάντα τόσο πολύ ο κόσμος της κούκλας. Ο Bene μεταμόρφωσε τη φωνή, επιφέροντάς της πολλά επίπεδα από ανόμοιες και ασυνεχείς ακουστικές και συναισθηματικές πραγματικότητες, διαμορφώνοντας έναν ανεξέλεγκτο χώρο που να μην ανήκει ούτε στον ηθοποιό ούτε στο ρόλο του αλλά εκεί όπου αποδίδεται το λεκτικό νόημα.

Αυτή η μεταστροφή στη χρήση της φωνής και του σώματος του ηθοποιού έχει διαμορφώσει μια νέα σχέση με το κείμενο το οποίο, όπως στις παραγωγές του Kantor, γίνεται ένα στοιχείο ανάμεσα στα άλλα, ή, όπως στις παραγωγές του Wilson, ένα υφέρπον κείμενο, που αποδίδεται μέσω της σιωπής, της κίνησης και της εικόνας, όπως στο κουκλοθέατρο. Παρ' όλα αυτά, η αναθεωρημένη φωνή της σύγχρονης σκηνής θέλει επίσης να μεταδώσει την αρχική σύλληψη του κειμένου, ως μέρος παράστασης- κονσέρτου για φωνή και λέξεις.

Η συγχώνευση κουκλών και ηθοποιών δείχνει πως το θέατρο έχει σαλπάρει για ένα επίπονο ταξίδι προς το άγνωστο, εκεί όπου μπορούν να απαντηθούν τα θεμελιώδη ερωτήματα που έχει θέσει. Ο ηθοποιός έχει ξεκινήσει παρέα με έναν λαθρεπιβάτη, τον κατά Conrad «μυστικό ακόλουθο», ένα μέσο για τον κρυμμένο εαυτό και άρα της πιο ζωτικής σημασίας : την κούκλα.

μετάφραση: Θανάσης Μπουσιώτης

# Διεθνισμός και κουκλοθέατρο

Ορισμοί και εφαρμογές

Michael Meschke  
Έκδοση UNIMA, 2000

Αντιμετωπίζοντας αυτό το σύνθετο και πλούσιο θέμα, τα δύο συστατικά του απαιτούν μια προσπάθεια ορισμού, ακόμα κι αν αυτός δε μπορεί να είναι ούτε πολύ μεγάλου εύρους, ούτε και αντικειμενικός, αλλά απλά βασισμένος στην προσωπική μου εμπειρία.

Τι είναι λοιπόν διεθνισμός και τι εννοούμε όταν λέμε κουκλοθέατρο;

## Διεθνισμός

Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο κόσμος απλώνεται ανοικτός να τον ανακαλύψουν όσοι το μπορούσαν, δηλαδή όσοι είχαν την πολιτική ελευθερία να ταξιδέψουν. Τα χρήματα δεν αποτελούσαν πρόβλημα εκείνα τα χρόνια: Ένα δίφραγκο στην τσέπη κι ένα ανοικτό μναλό ήταν αρκετά για χιλιάδες νέους που ταξίδευαν με ωτοστόπ από χώρα σε χώρα, όπως έκανα κι εγώ, για παράδειγμα, στην Ευρώπη, με μόνο στόχο να ανακαλύψω κουκλοθέατρα που επιβίωσαν του πολέμου.

Εκείνο τον καιρό, διεθνισμός σήμαινε την εκπλήρωση υψηλών ιδανικών: όχι άλλοι πόλεμοι, όλοι οι άνθρωποι μια μεγάλη οικογένεια και πάνω απ' όλα: αλληλεγγύη. Τέτοια ιδανικά σημάδεψαν τα νιάτα μας.

Πενήντα χρόνια αργότερα, έχουμε πάρει ένα πικρό μάθημα: ο διεθνισμός δεν μπορεί πια να λογιέται άκριτα σαν κάτι αυτονόητα θετικό. Σήμερα επίσης περιλαμβάνει το κυνήγι της παγκόσμιας εξουσίας για πολιτική, οικονομική και πολιτισμική κυριαρχία. Νέοι ορισμοί του διεθνισμού μας επιβάλλονται από φαινόμενα όπως η ξεδιάντροπη αποθέωση του εγωισμού, της δεκαετίας του 1980 ή οι τρομακτικές γενοκτονίες της δεκαετίας του 1990.

Υπάρχει επείγουσα ανάγκη για ξάγρυπνη επίγνωση των κινδύνων και για εύρεση εναλλακτικών δρόμων απέναντι στις καταστροφικές μορφές διεθνισμού.

Κανείς παρά εμείς οι ίδιοι δημιουργούμε τις συνθήκες ζωής. Εκεί είναι που επεισέρχεται ο πολιτισμός.

### **Ιστορία**

Η Ευρώπη διαθέτει μια συγκεκριμένη, καθόλου τιμητική ιστορία πολιτισμικού «διεθνισμού» μέσα από την αποικιοκρατία και τον ιμπεριαλισμό, όταν η πολιτιστική κληρονομιά άλλαξε ιδιοκτησία μέσω της ληστείας, της κλοπής και της βίας. Για παράδειγμα, η Βασίλισσα Νεφερτίτη της Αιγύπτου βρίσκεται ακόμα στο Μόναχο και οι Ελληνικοί θησαυροί του Παρθενώνα στο Λονδίνο, για να μην αναφέρουμε το τι έκαναν οι Ναζί.

Είναι χρήσιμο να θυμόμαστε αυτό το παρελθόν καθώς η ανθρωπότητα, στο τέλος του 20ού αιώνα μοιάζει να θριαμβεύει πάνω στον εαυτό της με όρους ενός σκληρού διεθνισμού, μέσω βομβών και πολιτισμών όχι απλώς καταληστευμένων, αλλά και αφανισμένων, όπως αυτοί του Κουρδιστάν, του Κόσοβο και του Θιβέτ.

### **ΤΗΘΟΣ**

Η εναλλακτική πρόταση σε τέτοιου είδους διεθνισμό, στον εγωισμό, στην εθνικιστική αυτοϊκανοποίηση και στην απομόνωση είναι ένας διεθνισμός βασισμένος στον ανθρωπισμό, σε ηθικές και πολιτισμικές αξίες.

Όσο δύσκολος κι αν είναι ο στόχος, υπάρχουν άντρες και γυναίκες με καλή θέληση, καλλιτέχνες και διανοούμενοι συγκεκριμένα, που προσπαθούν να αναπτύξουν αυτό το άλλο είδος διεθνισμού.

Πώς ξεκινάει; Ισως από μια φυσική, άνευ όρων περιέργεια για τους άλλους, η οποία γεννά την επιθυμία για παραπάνω γνώση. Από αυτή τη γνώση μπορεί να προέλθει η αναγνώριση, ο σεβασμός και τελικά το πάθος. Στην καλύτερη περίπτωση, η γνώση μπορεί να γεννήσει αγάπη για τους άλλους πολιτισμούς και για τους εκπροσώπους τους.

## **Ανταλλαγή**

Άρα ο διεθνισμός απαιτεί ανταλλαγή. Στα θέματα πολιτισμού, η ιδέα «ανάμεσα στα έθνη», με την πολιτική της έννοια, αντικαθίσταται από την ιδέα «ανάμεσα στους πολιτισμούς». Αυτό προϋποθέτει την ζωτικότητα συγκεκριμένων τοπικών παραδόσεων - ταυτοτήτων, πέραν των εθνικών. Εδώ η τέχνη του κουκλοθεάτρου παρέχει άριστα παραδείγματα, οι παραδόσεις του οποίου συνδέονται πολύ συχνότερα με μικρές τοπικές κοινωνίες παρά με κράτη ή έθνη ολόκληρα. Ο Τσάντσες σαφώς προέρχεται από τη Λιέγη και όχι από το Βέλγιο γενικά. Ο Γκινιόλ, από τη Λιών και όχι από τη Γαλλία. Η Όπερα Ντει Πούπι από τη Σικελία και όχι την Ιταλία. Το θέατρο σκιών Τολπάβα Κουθού από την Κεράλα και όχι από την Ινδία. Η παράδοση των Μαμουλένγκος από την περιοχή του Αμαζόνιου και όχι από την Βραζιλία κ.ο.κ.

Η τεράστια ποσότητα πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων και ποικιλιών, προσφέρει συναρπαστικά ταξίδια ανακαλύψεων με δύο προκλήσεις: να μελετήσεις τις διαφορές και να ανακαλύψεις τις ομοιότητες. Στην πραγματικότητα, ο πολιτισμικός διεθνισμός μπορεί να σε βοηθήσει να επιβεβαιώσεις τη δική σου ταυτότητα. «Μερικές φορές πρέπει να ταξιδέψεις πολύ μακριά για να ανακαλύψεις τις ρίζες σου», όπως το θέτει ο Σουηδός σκηνοθέτης Peter Oskarson.

Ανακαλύπτουμε ενδιαφέρουσες διαφορές περισσότερο σε θέματα μορφής και πρακτικής παρά περιεχομένου. Ίσως όχι δίχως έκπληξη, αναγνωρίζουμε παγκόσμιες αξίες και αλήθειες στο περιεχόμενο, μόνο οι οπτικές γωνίες αλλάζουν. Πράγματι η ανθρωπότητα έχει πιο πολλά κοινά παρά διαφορές. Καθώς ο κόσμος συρρικνώνεται, το ανθρώπινο γένος διαπιστώνει ότι η προσπάθεια για καλύτερη ζωή του ενός έχει αποτέλεσμα μόνο μέσα σε μια προσπάθεια καλύτερης ζωής για όλους, μια συνειδητοποίηση η οποία θα έπρεπε να οδηγεί σε μια αναβάθμιση παρά σε απομόνωση.

Όμως μια τέτοια αναβάθμιση πρέπει απαραίτητα να βασίζεται σε μια αξιοποίηση των διαφορών, δηλαδή της μοναδικότητας του καθενός. Άλλιώς το αποτέλεσμα είναι ισοπέδωση και

κομφορμισμός. Έχουμε ήδη αρκετά από αυτά.

Η ανταλλαγή προϋποθέτει αμοιβαιότητα αντί για μονόπλευρη επιβολή. Όταν υπάρχει η δεδομένη στον κόσμο μας ανισότητα ανάμεσα στα μέρη, σε όρους οικονομικών, κοινωνικών ή πολιτικών συνθηκών, ανακύπτουν διάφορα ερωτήματα: είναι σωστό να ταξιδεύεις σε μια φτωχή χώρα της οποίας οι καλλιτέχνες δεν έχουν να φάνε, πόσο μάλλον να ταξιδέψουν; Είναι δίκαιο να επισκέπτεσαι ένα δικτατορικό καθεστώς γνωρίζοντας ότι συνάδελφοί σου βρίσκονται στις φυλακές; Κάποια από αυτά τα ερωτήματα είναι δυσκολότερα από άλλα.

### Το κουκλοθέατρο

Πώς να ορίσουμε το κουκλοθέατρο σήμερα;

Παρόλο που μοιάζει σχεδόν ακατόρθωτο να ξεριζώσεις από τα μυαλά των δυτικών την προκατάληψη ότι το κουκλοθέατρο είναι απλά μια περιθωριακή μορφή παιδικής διασκέδασης, αυτή η τέχνη έζησε τίποτα λιγότερο από μια επανάσταση στη διάρκεια του 20ού αιώνα. Αυτό το χρωστάμε σε νεωτεριστές δημιουργούς του δικού μας επαγγέλματος, αλλά και σε καλλιτέχνες από άλλους κλάδους: σπουδαίοι ζωγράφοι όπως ο Klee, ο Leger, ο Miro, ο Themerson, ο Baj, ή γλύπτες όπως ο Calder, οι οποίοι σε κάποια φάση της δημιουργικής πορείας τους ανακάλυψαν τις διακλαδικές δυνατότητες της κούκλας. Κάποιες άλλες, γενικά αναγνωρισμένες, φωτεινές στιγμές αυτής της εξέλιξης ήταν τα μεταπολεμικά φεστιβάλ του Harro Siegel που ανέτρεψαν τις παραδοσιακές αντιλήψεις παρουσάζοντας νέους ριζοσπάστες καλλιτέχνες όπως ο Harry Kramer, η εμπνευσμένη τεχνική εφευρετικότητα της Laterna Magika στην Πράγα, ο Βασιλιάς Υμπύ του Marionetteatern της Στοκχόλμης το 1964, η πρώτη παρουσίαση του γιαπωνέζικου Bunraku στην Ευρώπη το 1965, το Bread & Puppet Theatre που διαδήλωνε στην 5<sup>η</sup> Λεωφόρο της N. Υόρκης ενάντια στον πόλεμο στο Βιετνάμ, η συνεργασία του Joan Miro με τον Joan Baixas στο «Mori el Merma» («Ο Θάνατος του Δικτάτορα»).

Το 1973, η Εκτελεστική Επιτροπή της UNIMA, υιοθέτησε ένα νέο ευρύ δια-κλαδικό και δια-πολιτισμικό ορισμό του κουκλοθεάτρου σημαδεύοντας μια διεύρυνση του ορίζοντα. Στο παρελθόν είχαμε συχνά ενστάσεις έως και διαμάχες: «η

παράδοση κόντρα στη νεωτερικότητα», «λαϊκή τέχνη κόντρα στην πρωτοπορία», «στυλιζάρισμα κόντρα στον ρεαλισμό». Σήμερα δίνουμε την ίδια αξία τόσο στον μοντέρνο πειραματισμό, όσο και στις παραδοσιακές λαϊκές μορφές: κατανοούμε πόσο πολύ εξαρτώνται μεταξύ τους. Ο Ινδός φιλόσοφος S.C. Malik λέει: «Παράδοση είναι η συνεχής δημιουργία στο τώρα».

Η εξέλιξη του σύγχρονου κουκλοθεάτρου έχει αλλάξει ριζικά την αντίληψή μας της δυναμικής του, της γεωγραφίας του καθώς και του αριθμού των εκπροσώπων του. Αυτή η εξέλιξη ωστόσο φέρνει μαζί της ορισμένες αγωνίες: Για που τραβά η τέχνη; Στο τέλος του 20ού αιώνα διακρίνω μεγάλη σύγχυση και παρεξήγηση γύρω από το περί τίνος πρόκειται αυτή η τέχνη. Μια συνήθης και επίμονη τάση είναι ότι οι κουκλοπαίκτες προσπαθούν να είναι ηθοποιοί χωρίς τα αντίστοιχα προσόντα. Μια άλλη, η αποφυγή δύσκολων τεχνικών και εκλέπτυνσης, υποβαθμίζοντας την κούκλα σε τίποτε άλλο παρά ένα αξεσουάρ. Τέτοιες τάσεις έχουν σαν αποτέλεσμα την ενδυνάμωση των προκαταλήψεων ότι το κουκλοθέατρο είναι υποδεέστερο του θεάτρου των ηθοποιών ή ότι είναι θέατρο «μόνο» για παιδιά.

Το κουκλοθέατρο, έχοντας σαν σκοπό όχι μόνο την επιβίωση ως επιχείρηση, αλλά και την αναγνώριση σαν την μοναδικά ποιητική τέχνη που μπορεί να είναι, πιστεύω χρειάζεται μια λιγότερο μυωπική θεοποίηση των εφήμερων μοδών, υψηλότερες απαιτήσεις στην ποιότητα, υψηλά στάνταρντς τόσο των διανοητικών ορισμών και της ανάλυσης, όσο και της μαστοριάς σε όρους χειρωνακτικής, τεχνικής και καλλιτεχνικής ερμηνευτικής δεξιότητας. Αυτό θα έπρεπε να είναι το κύριο ζητούμενο των πάμπολλων σχολών που ξεφυτρώνουν τελευταία. Διαφορετικά υπάρχει ο κίνδυνος ότι ο υπέρτατος κριτής, το κοινό, θα εγκαταλείψει την τέχνη.

### **Πολλές τέχνες**

Το κουκλοθέατρο δεν είναι μια μορφή θεάτρου, αλλά πολλές, λόγω της ποικιλίας παραστατικών τεχνικών και πολιτισμικών προελεύσεων που με τη σειρά τους διαμορφώνουν καλλιτεχνικά κριτήρια καθώς και το περιεχόμενο και τη φόρμα. Κάτω από μια ομπρέλα, το κουκλοθέατρο αγκαλιάζει μια πλατειά γκάμα

εφαρμογών και πολλά πλούσια και σύνθετα φαινόμενα. Η δυνατότητά του να ερμηνεύει δράμα, κωμωδία, όπερα, χορό και μιμική, το καθιστά ένα παγκόσμιο εργαλείο καλλιτεχνικής έκφρασης και επικοινωνίας.

Γι' αυτό χρειαζόμαστε γνώση και σεβασμό των ιδιαίτερων νόμων και της αισθητικής της κούκλας. Πώς αλλιώς να ξεχωρίσουμε την ιδιαίτερότητα, την εναλλακτική δυναμική και τη δικαίωση του κουκλοθεάτρου σαν μια αληθινά αυτόνομη τέχνη;

### **Οι σύνδεσμοι**

Υπάρχουν προφανείς σύνδεσμοι μεταξύ κουκλοθεάτρου και διεθνισμού. Για να τους εντοπίσουμε, ας αρχίσουμε με το παιδί. Σε κάθε παιδί στον κόσμο υπάρχει η ανάγκη να σμικρύνει την ύπαρξη σε διαχειρίσιμες διαστάσεις. Μια κούκλα είναι μικρότερη από το παιδί και γι' αυτό οικεία και οικειοποιήσιμη. Όλοι γοητεύμαστε από τη μινιατούρα. Ακόμα και στη γλώσσα μας αρέσει να εκφράζουμε την τρυφερότητά μας χρησιμοποιώντας υποκοριστικά των ονομάτων: η Μαρία ή Marie γίνεται Mariette - Marion - Marionette!

Ακόμα παραπέρα, η ανεξάντλητη φαντασία των παιδιών κάνει φυσική τη δυνατότητα της αναγνώρισης/ απόδοσης ζωής στη νεκρή ύλη καθώς και την «εμψύχωση» αυτής της ύλης με απόλυτη σοβαρότητα. Και οι ενήλικοι; Καμία κούκλα δεν αποκτά ζωή αν ο ενήλικος θεατής δεν αποφασίσει ασυνείδητα να φανταστεί ζωή εκεί που συνειδητά γνωρίζει ότι δεν υπάρχει.

Άρα, οι καλλιτεχνικά λειτουργικές κούκλες ενεργοποιούν και εμπνέουν αυτή τη λανθάνουσα δυνατότητα στον καθένα ώστε να συμμετέχει σε μια διαδικασία δημιουργικότητας.

Ένας άλλος σύνδεσμος είναι ότι το κουκλοθέατρο προσελκύει ανθρώπους από κάθε κουλτούρα γιατί είναι βασικά μια οπτική τέχνη. Οι κούκλες έρχονται στη ζωή πολύ περισσότερο μέσα από τις κινήσεις τους και λιγότερο μέσα από τα λόγια τους. Και οι κινήσεις είναι διεθνώς αναγνωρίσιμες.

Και ακόμα: το ρεπερτόριο, είτε εξαρχής γραμμένο για κούκλες,

είτε διασκευασμένο για αυτές, δείχνει μια προτίμηση σ' ένα παγκόσμιο θησαυρό παραμυθιού και έπους, τόσο για παιδιά, όσο και για μεγάλους. Από τον Όμηρο και το Θερβάντες ως τον Μπρεχτ στην Ευρώπη κι από το Κινέζικο Money King ως τη Ramayana στην Ασία, Όλα πραγματεύονται τον αγώνα μεταξύ καλού και κακού.

Κάτι που φαίνεται να βρίσκει ανταπόκριση σε όλα τα είδη κοινού είναι η οπτική αφήγηση ηθικών ζητημάτων σε επικές φόρμες. Αυτό καθιστά το κουκλοθέατρο προσβάσιμο σε όλους: δίχως όρια, πέρα από πολιτισμικούς, εκπαιδευτικούς, θρησκευτικούς, γλωσσικούς ή άλλους περιορισμούς, μια γνήσια διεθνής τέχνη. Μια ζωντανή απόδειξη αυτού είναι το μικρό ετήσιο φεστιβάλ στην Ύδρα, το οποίο ξεκίνησε ανάμεσα και για ένα τελείως απροετοίμαστο ντόπιο πληθυσμό.

### **Εφαρμογή**

Στην πράξη ο διεθνισμός και το κουκλοθέατρο λειτουργούν με πολλούς τρόπους.

Ένας είναι οι «επίσημες» πολιτισμικές ανταλλαγές που χρηματοδοτούνται από τις κυβερνήσεις. Τα κίνητρα πίσω από τέτοιες ανταλλαγές, στην πρόσφατη ιστορία, ποικίλουν από την αληθινή κατανόηση-εκτίμηση του πολιτισμού μέχρι την πολιτική προπαγάνδα και άλλα συμφέροντα. Τα κουκλοθέατρα είναι συνήθως μικροί θίασοι με συγκριτικά λίγες αποσκευές, άρα η μεταφορά τους βιολεύει από άποψη κόστους. Όμως η αυξημένη διεθνής περιοδεία θιάσων δεν εγγυάται μια αντίστοιχη επίσημη αναγνώριση και πολλοί θίασοι συνεχίζουν το σκληρό τους αγώνα για επιβίωση.

Στη διάρκεια της σοβιετικής περιόδου, οι σοσιαλιστικές κυβερνήσεις ενθάρρυναν το κουκλοθέατρο. Χιλιάδες κρατικοί οργανισμοί με πολλούς εργαζόμενους γεννήθηκαν και κάποιοι από αυτούς ταξίδεψαν και στο εξωτερικό. Μερικές φορές, θίασοι οδηγούμενοι από σχετικά ανεξάρτητους καλλιτέχνες (π.χ. ο Jan Wilkowski στην Πολωνία ή ο Josef Crofta στην Τσεχοσλοβακία) κατάφεραν να παρουσιάσουν αντικομφορμιστικά μηνύματα αφήνοντας πίσω τους μια επίδραση. Οι θίασοι από τις καπιταλιστικές χώρες

αντιμετώπισαν σκληρό ανταγωνισμό αφού οι κυβερνήσεις τους παρείχαν μικρή ή καθόλου υποστήριξη. Δεν υπερτερούσαν αριθμητικά ούτε σαν θίασοι ούτε σαν μέλη της UNIMA, κάτι που τελικά οδήγησε σε τέτοια ανισορροπία που η UNIMA αναγκάστηκε να τροποποιήσει το καταστατικό της για να διασφαλίσει μια πιο αντιπροσωπευτική και δημοκρατική δομή.

### **Οι «αναπτυσσόμενες χώρες»**

Ένα ιδιαίτερο πρόβλημα στη διεθνή ανταλλαγή αφορά τις σχέσεις με τις λεγόμενες «αναπτυσσόμενες» χώρες. Οι «εισαγόμενες» νέες φόρμες ή ο πανίσχυρος τεχνικός εξοπλισμός από το εξωτερικό (για να μην αναφέρουμε την τηλεόραση), μπορεί να έχει τέτοια επίδραση στο κοινό ώστε οι ντόπιοι καλλιτέχνες να χάσουν την εμπιστοσύνη στις δικές τους παραδόσεις και να τις εγκαταλείψουν για χάρη απομιμήσεων, για να μην χάσουν το κοινό τους. Κάποτε ξεφύτρωναν παντού απομιμήσεις του Obraztsov. Αργότερα, ο Jim Henson αποκλείεται να ήταν ευτυχής με ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα της επιτυχίας των puppets: παντού άρχισαν να ξεπηδούν πράσινοι βάτραχοι από το πουθενά!

Όπου υπήρχε αποικιοκρατία, μια κατανοητή -αν και όχι πάντα δικαιολογημένη- προκατάληψη μπορεί να επικρατήσει: Όσο «εμείς» παραμένουμε κολλημένοι στις προκαταλήψεις μας και «αυτοί» στα κόμπλεξ τους, το ελεεινό «εμείς» και «αυτοί» των παλαιών ημερών παραμένει. Λίγη ταπεινότητα δεν βλάπτει: Κάποτε παρακολουθούσα έναν ξυλουργό στο Νέο Δελχί να κόβει ένα μεγάλο κούτσουρο χρησιμοποιώντας μόνο ένα σιδερένιο σύρμα τεντωμένο σ' ένα τόξο. Εξυπνάκιας καθώς ήμουν, του πρόσφερα ένα ηλεκτρικό πριόνι για να οργανώσω ορθολογικά την εργασία... Ευγενικά μου αρνήθηκε λέγοντας: «Με ένα τέτοιο εργαλείο δε θα ήταν πια πρόκληση» ! Η πολιτισμική ανταλλαγή είναι άλλο από την πολιτισμική ανωτερότητα.

### **Ανταλλαγή σ' ένα βαθύτερο επίπεδο**

Ένα βαθύτερο είδος ανταλλαγής προάγεται μέσα από τις διαπροσωπικές σχέσεις. Όταν καλλιτέχνες απομακρυσμένων κόσμων συναντιούνται και ερευνούν ο ένας την κουλτούρα του άλλου μπορεί να ανακαλύψουν τη συγγένεια που τους ενώνει.

Φιλίες και καλλιτεχνική έμπνευση μπορεί να γεννηθούν, δεσμοί να δημιουργηθούν, που τελικά να οδηγήσουν σε ανταλλαγή επισκέψεων ή ακόμα και σε συμπαραγωγές. Ο γαλλικός θίασος Amoros & Augustin δημιούργησε το «Τραγούδι της Αρκούδας» μαζί με τους σκανδιναβούς Laplanders. Το σουηδικό Marionetteatern πήγε στην Ταϊλάνδη για να ανεβάσει τη Ramayana μαζί με Ταϊλανδούς καλλιτέχνες. Τέτοιες συμπαραγωγές επιτρέπουν στο απομακρυσμένο κοινό μια ουσιαστική πρόσβαση σε πολιτισμούς με τους οποίους διαφορετικά δεν θα είχαν καμία επαφή.

Ένα κάπως νέο φαινόμενο, στην αυγή της νέας χιλιετίας, είναι η παγκοσμιοποίηση της πολιτισμικής κληρονομιάς.

Η κληρονομιά του κόσμου, όσο εξωτική, τοπική, ατομική ή περιθωριακή μπορεί να είναι, γίνεται κτήμα όλων μας. Αυτό υποδηλώνει αυξημένο σεβασμό για τα επιτεύγματα των άλλων, κίνητρα για ανταλλαγή βαθύτερη ενός επιφανειακού τουρισμού στον εξωτισμό ή απλά μιας κλοπής από τους άλλους όταν ξεμένουμε από δικές μας ιδέες...

Οι δυτικοί μοιάζουν να εμπνέονται περισσότερο από μακρινούς πολιτισμούς, πολύ συχνότερα απ' ότι το ανάποδο. Όμως ο νεαρός Koryo Nishikawa, άριστος στην τεχνική του γιαπωνέζικου kuruma-ningingo, έβγαλε στη σκηνή μια χορεύτρια μια χορεύτρια για μια πραγματικά βιρτουόζικη κι ευαίσθητη ερμηνεία του ισπανικού La Paloma. Μερικοί δυτικοί «ξερόλες» έσπευσαν να τον καταδικάσουν σαν αιρετικό. Τι να πουν τότε για μας οι Ασιάτες;

### **Αλληλεγγύη**

Με όλη την ανισότητα που επικρατεί, ο κόσμος έχει άμεση ανάγκη από αλληλεγγύη. Ο διεθνισμός και το κουκλοθέατρο είναι τα εργαλεία μας. Η αλληλεγγύη μπορεί να έχει πολλές μορφές, είτε είναι θητική συμπαράσταση σε διωκόμενους και φυλακισμένους λόγω συνείδησης, είτε είναι υλική βοήθεια σε καλλιτέχνες στην Κούβα, στο Σαράγιεβο ή στο Μόσταρ, βοήθεια να τυπωθούν τα Σανσκριτικά κείμενα για ένα θέατρο σκιών στην Κεράλα ή ενθάρρυνση απειλούμενων παραδόσεων, όπως κάνει η Kapila Vatsyayan στο Εθνικό Κέντρο Τεχνών Ινδία Γκάντι στην Ινδία.

Ο για πολλά χρόνια Γενικός Γραμματέας της UNIMA, Jacques Felix, εισήγαγε την «Entr' aide des artistes» και η S.I.M.A. (Διεθνής Αλληλεγγύη των Κουκλοπαικτών) στη Στοκχόλμη λειτουργεί με ταπεινά μέσα, συμπεριλαμβανομένης της υποτροφίας Ariel Bufano που σκοπεύει στην ενθάρρυνση του κουκλοθεάτρου στην Αργεντινή.

Ένα μέλλον που δεν φαντάζει καθόλου λαμπρό, αποτελεί πρόκληση για όλα μας τα αποθέματα αλληλεγγύης σαν καλλιτέχνες και σαν άνθρωποι. Παρά την όποια απαισιοδοξία, είμαι βαθιά πεισμένος ότι η υψηλής ποιότητας τέχνη μπορεί να βελτιώσει την ανθρώπινη κατάσταση. Λίγες παραστατικές τέχνες φαίνεται να έχουν τόσο καλή διάθεση να συνεισφέρουν σε αυτό, όσο το κουκλοθέατρο, ένα πραγματικά διεθνές εργαλείο επικοινωνίας -στο βαθμό που συνεχίζει να ζει με τον κύριο λόγο ύπαρξής του: να καταγγέλει κακά όπως η υποκρισία και η κατάχρηση εξουσίας και να παρηγορεί φέρνοντας ομορφιά, έξαψη και χαρά, αυτά τα μαγικά αποτελέσματα που κάποιες φορές εμφανίζονται ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό του. Ειδικά όταν πρόκειται για παιδιά: τα παιδιά είναι το μέλλον -και δεν εννοώ οι μελλοντικοί αγοραστές εισιτηρίων, αλλά το μέλλον της ανθρωπότητας.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος



# Ψηφιακή τεχνολογία στην υπηρεσία της ποίησης

Συνέντευξη με τους Pedro Lopez και Maruja Gutierrez της ομάδας TITIRITRAN

συνέντευξη: Σ. Μαρκόπουλος

*Αν και η συνέντευξη επικεντρώνεται στο θέμα της χρήσης ψηφιακής τεχνολογίας στο κουκλοθέατρο, μπορείτε να μας περιγράψετε συνοπτικά τη διαδρομή σας σ' αυτή την τέχνη απόταν ξεκινήσατε;*

Πριν από τη δημιουργία της ομάδας Titiriran, η εκπαίδευσή μας βασίστηκε σε αυτοδιδακτικές μεθόδους, άλλωστε τότε δεν υπήρχαν σχολές. Ακόμη και σήμερα, επίσημα, δεν υπάρχει παρά μόνο μία εξειδικευμένη σχολή η οποία βρίσκεται στη Βαρκελώνη. Μετά από διάφορες σειρές μαθημάτων πάνω στη θεατρική τεχνολογία και την προσεχτική παρατήρηση παραστάσεων άλλων θιάσων, ισπανικών αλλά και ξένων, και παράλληλα με την ανάπτυξη των προσωπικών μας τάσεων, ο θίασος Titiriran ιδρύθηκε το 1996 από τους Maruja Gutierrez and Pedro Lopez.

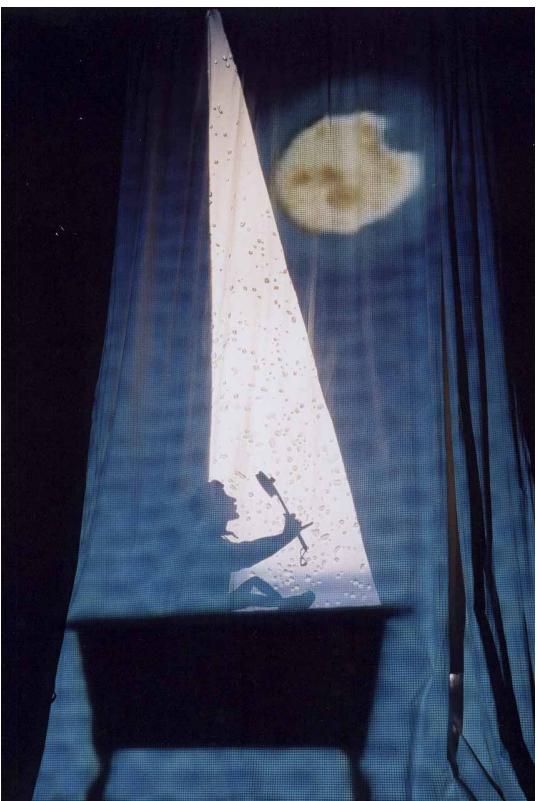


Η πρώτη μας παραγωγή ήταν το *Cuarto de Cuentos* (*To δωμάτιο των Μύθων*). Αυτή ήταν η πιο παραδοσιακή πρότασή μας αν και στο ανέβασμά της τροποποιήσαμε την κλασσική κουκλοθεατρική σκηνή για γαντόκουκλες σ' ένα μαγικό τραπέζι

γεμάτο βιβλία. Χρησιμοποιήθηκαν μεικτές τεχνικές χειρισμού, μία μάλλον μπαρόκ αισθητική και φωτισμός ιδιαίτερα προσεγμένος.

Το 1999 δημιουργήθηκε η παράσταση *Infimo*, ένα μουσικό παραμύθι για κούκλες και ένα μουσικό κουιντέτο, ένα θέαμα που κατόρθωσε να συμπεριλάβει διάφορες δημιουργικές ενότητες. Εδώ, το θέατρο αντικειμένων πλέκεται με την καθαρά σύγχρονη μουσική για να εξιστορήσει την επανεύρεση ενός γέρου με το παλιόφιλό του, μια ξεχαρβαλωμένη τενεκεδένια γάτα. Το *Infimo* είναι μια παράσταση με εξπρεσιονιστική αισθητική στην οποία οι κουκλοπαίχτες δεν φορούν μαύρες κουκούλες ούτε καλύπτουν τα πρόσωπά τους με μάσκες, διότι η ανθρωπινότητα είναι κι αυτή μέρος του θεάματος.

Ο *Barbacana* παρουσιάστηκε το 2002, ακολουθώντας την εξπρεσιονιστική αισθητική που εγκαινιάστηκε με το *Infimo*. Σ' αυτή την, τρίτη κατά σειρά, παράσταση ξεκινήσαμε ένα διάλογο ανάμεσα στη νέα και στη παλιά τεχνολογία, που αφορά τόσο στο τεχνικό όσο και στο νοηματικό επίπεδο. Η σκιά, πάντα συνδεδεμένη με το αντικείμενο, αφηγείται ιστορίες ισχυρού συναίσθηματος, παράλληλα με την ψηφιακή εικόνα και τον, τεραστίων δυνατοτήτων, χειρισμό της.



Επι του παρόντως, βρισκόμαστε σε μια νέα διαφορετική διαδικασία που ακολουθεί το δρόμο που ξεκίνησε ο *Barbacana*, την

αντίθεση ανάμεσα στην εικόνα και στο επί σκηνής εμψυχωμένο αντικείμενο. Πιστεύουμε ότι η ανάμειξη κλασσικών και μοντέρνων τεχνικών είναι ο καλύτερος τρόπος για να συνεχίσουμε την εργασία μας τώρα.

*Για ποιο λόγο διαλέξατε να πειραματιστείτε με τις ψηφιακές φιγούρες σε συνδυασμό με τις «παραδοσιακές» κουκλές; Είχατε προηγούμενη εμπειρία με τους υπολογιστές ή «ανακαλύψατε» το εργαλείο αυτό για την κατασκευή και το χειρισμό των κουκλών αυτών;*

Δεν είχαμε προηγούμενη εμπειρία με τη τεχνική του computer animation. Η απόφαση να χρησιμοποιήσουμε την ψηφιακή εικόνα είχε σαν αφετηρία την ίδια την ιστορία που θέλαμε να διηγηθούμε, ένα παραμύθι με πολύ πλούσια και ποιητική δημιουργία εικόνων. Αναζητήσαμε μια πιο εξπρεσιονιστική αισθητική, σαν συνέχεια της προηγούμενης παράστασής μας, του *Infimo*.

Θεωρήσαμε την εικόνα σαν ένα συμπλήρωμα της αφήγησης, έτσι ξεκίνησε αυτή η περιπέτεια. Για μας ήταν ένα εντελώς καινούριο στοιχείο, τόσο σε τεχνικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, έτσι η σκέψη για το καινούριο αυτό στοιχείο σε σχέση μ' όλα τα υπόλοιπα στοιχεία που συμμετείχαν στη δημιουργία του *Barbacana* ήταν απαραίτητη. Οι βασικές πλευρές που έπρεπε να μελετηθούν ήταν: η εικόνα σαν μια πηγή φωτός, η κίνησή της σε σχέση με τη κίνηση των κουκλών και των κουκλοπαιχτών επί σκηνής, η μουσική και η εικόνα, καθώς και τεχνικές λεπτομέρειες όπως το είδος της προβολής, το μέσο εξόδου, το σχήμα και η διάταξη...





*Πιστεύετε ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ αυτού του τύπου κούκλας - της «κατασκευασμένης από τον υπολογιστή» - και της περισσότερο «παραδοσιακής» σε ότι αφορά το σχεδιασμό των χαρακτήρων, τη διαδικασία της εμψύχωσης, τη σχέση ανάμεσα στη κούκλα και εσάς, κλπ; Αν ναι, ποιες είναι αυτές οι διαφορές;*

Χωρίς αμφιβολία, οι διαφορές σχετίζονται με τη φύση της εικόνας η γέννηση της οποίας από τον υπολογιστή έχει προηγηθεί τη στιγμή της παράστασης. Η εικόνα, αφού σχεδιαστεί, ζωντανεύει στον υπολογιστή κι όχι στη σκηνή. Η διαδικασία αυτή δίνει στην εικόνα ενός είδους ταυτότητα αυτόματου - ένα δισδιάστατο αυτόματο που κατά κάποιο τρόπο έχει παγιδευτεί σ' αυτό το μέσο - με απεριόριστη πλαστικότητα.

Ο χειρισμός της ζωντανεμένης εικόνας του υπολογιστή στη σκηνή εξαρτάται από τη μεσολάβηση των τεχνικών μέσων, ένα ψηφιακό νήμα υποκαθιστά εδώ το φυσικό νήμα. Η εικόνα-κούκλα, ζωντανεμένη από τον υπολογιστή, εξέρχεται από το κουτί- μεσολαβητής-υπολογιστής, και με τη ταχύτητα του φωτός εισέρχεται στη σκηνή και εκεί συνυπάρχει με τους άλλους φίλους, τις κούκλες με την υλική υπόσταση: οι διαφορετικές φύσεις πρέπει να μοιραστούν το κοινό νόημα στη

σκηνή, η καλλιτεχνική τους αλληλεπίδραση μπορεί να ενισχυθεί από τον αμοιβαίο σεβασμό των διαφορετικών ταυτοτήτων τους.

**Τι είδους περιορισμούς και απαγορεύσεις (πρακτικές και/ή θεωρητικές) θέτει η χρήση τεχνολογίας τέτοιου είδους κατά τη διάρκεια της παράστασης;**

Μια πλευρά με ιδιαίτερη σημασία που αφορά τη χρήση της ζωντανεμένης εικόνας στο κουκλοθέατρο είναι η υλική βάση που θα συλλάβει την εικόνα μετά το απειροστό χρόνου ταξίδι της, η υλική πραγματικότητα η οποία επιτρέπει στην εικόνα να είναι παρούσα και την οποία η εικόνα τροποποιεί σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, ανάλογα με το αν αυτή προσλαμβάνεται σαν μια κινηματογραφική οθόνη, ή, αντίθετα, σαν ένα άλλο σημαντικό επί σκηνής στοιχείο, το οποίο διαφοροποιεί τον εαυτό του από τη λεπτή οθόνη που παγιδεύει την εικόνα στο ένα και μοναδικό πεπερασμένο επίπεδο. Το ζητούμενο είναι να δοθεί στην εικόνα περισσότερη ελευθερία, έτσι ώστε αυτή να μπορέσει να ξεφύγει από το επίπεδο μέσο, να αποκτήσει νέες διαστάσεις οι οποίες την τοποθετούν σε μια σχέση οικειότητας με τον τρισδιάστατο χώρο της σκηνής καθώς και με την ίδια την οθόνη υποδοχής της. Κατά τη γνώμη μας, αυτή η προσέγγιση είναι που διαφοροποιεί το κουκλοθέατρο που κατασκευάζεται από κινηματογραφικές εικόνες από ένα θέατρο όπου η ζωντανεμένη εικόνα έχει μια πιο οικεία σχέση με τα υπόλοιπα σκηνικά στοιχεία, και, γι' αυτό, μεγαλύτερη, από καλλιτεχνικής πλευράς, σημασία.

Μια άλλη πλευρά των εικόνων αυτών σχετίζεται με τη φωτεινή



τους φύση. Η ένταση, το χρώμα και η γωνία πρόσπτωσης της φωτεινής δέσμης/ εικόνας η οποία έρχεται αντιμέτωπη με άλλη ή άλλες πηγές φωτός ή εικόνες (παραδοσιακές σκιές, κλπ.) συν-δημιουργούν τις συνθήκες του ανεβάσματος.

*Υπάρχουν κάποια συγκεκριμένα σημεία που κάποιος πρέπει να προσέξει ιδιαίτερα στην συνύπαρξη παραδοσιακών και ζωντανεμένων από υπολογιστή κουκλών ώστε να πετύχει την μεταξύ τους αλληλεπίδραση;*

Η εξισορρόπηση των πηγών του φωτός, η ενσωμάτωση της οθόνης προβολής, με νόημα στο σκηνικό ανέβασμα, η ισορροπία των ζωντανεμένων εικόνων και του ρυθμού κίνησης των κουκλών, η συνεργασία με ειδικούς στο computer animation, οι αξιόπιστες και εύκολες για σκηνική χρήση μηχανές προβολής, και, πάνω απ' όλα, η επιθυμία για περιπέτεια.

*Πως το κοινό σας αντιλαμβάνεται τις «κατασκευασμένες από τον υπολογιστή» κούκλες σας; Αισθάνεστε ότι το κοινό δίνει ιδιαίτερη προσοχή στο γεγονός ότι οι εικόνες αυτές έχουν παραχθεί με τέτοιου είδους εργαλεία ή αδιαφορούν για την πηγή ή το μέσο παραγωγής τους;*

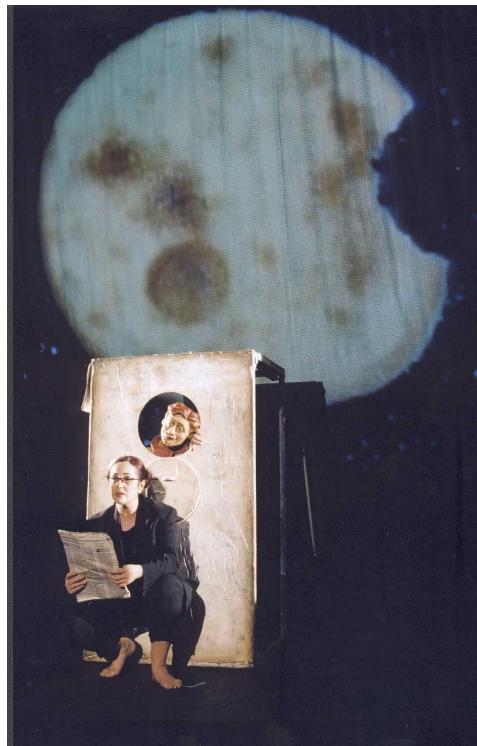


Το κομμάτι του κοινού που είναι εξειδικευμένο στη γλώσσα του κουκλοθεάτρου δίνει βέβαια μεγάλη προσοχή στη νέα αυτή πλευρά του θεάματος, εξαιτίας των τεχνικών αναφορών της, και ίσως κάποιοι περισσότερο ορθόδοξοι του χώρου εξαιτίας των αταβιστικών φόβων τους απέναντι στις νέες τεχνολογίες που εισβάλουν στο κουκλοθέατρο.

Από σχολιασμούς προερχόμενους από το κοινό στο οποίο απευθύνεται η παράσταση του *Barbacana*, δηλ. παιδιά ηλικίας 7 έως 11, βγάλαμε το συμπέρασμα ότι, παρ' ότι η παράσταση είναι μάλλον σύνθετη από τεχνικής άποψης, το κοινό δεν την αντιλαμβάνεται ως τέτοια. Το σχόλιο «... είναι ένα ποιητικό θέαμα ανεβασμένο με απλά μέσα...» συνοψίζει την αντίδραση αυτή.

Το σημερινό παιδικό κοινό είναι δύσκολο να νιώσει έκπληξη από την ψηφιακή εικόνα, υπάρχει μεγάλη πληθώρα και συχνότητα τέτοιων εικόνων στις ταινίες και στη τηλεόραση, πολύπλοκα computer animation εκπληκτικού ρεαλισμού... Όπως σημείωσα πριν, αυτές ανήκουν στην οθόνη του κινηματογράφου, αλλά δεν αλληλεπιδρούν με το σκηνικό χώρο και δεν νοηματοδοτούνται διαφορετικά. Τα παραπάνω ερμηνεύουν το γεγονός ότι στο *Barbacana*, τη στιγμή που ένα μεγάλο κουνιστό αλογάκι, με μέγεθος μεγαλύτερο κι από την κουρτίνα/ οθόνη, ταξιδεύει πάνω στη σκηνή και στη συνέχεια αποχωρεί από τη μια πλευρά της σκηνής, τα παιδιά φωνάζουν «ωωωωω...!!!», το ίδιο συμβαίνει σε κάθε παράσταση. Η συγκεκριμένη εικόνα δεν είναι ένα ιδιαίτερα πολύπλοκο animation, ούτε είναι μη αναμενόμενη. Η παραπάνω αντίδραση απλά επιβεβαιώνει αυτό που λέγαμε πριν: το κουνιστό αλογάκι δεν ανήκει στην οθόνη, έρχεται από κάπου αλλού, εισβάλει στη σκηνή, γίνεται περισσότερο παρόν και αποκτά υλική υπόσταση πιο ισχυρή απ' αυτή που θα μπορούσε να του προσδώσει η οθόνη του κινηματογράφου, βρίσκεται πραγματικά πάνω στη σκηνή.

**Εκτός από τη χρήση των ψηφιακών κουκλών στη διάρκεια της παράστασης, κάνετε χρήση των υπολογιστών σε κάποιες**



**άλλες φάσεις της διαδικασίας προετοιμασίας αντής (σχεδιασμός των υλικών κουκλών, σχεδιασμός φωτισμού κλπ.);**

Όχι, χρησιμοποιούμε τον υπολογιστή μόνο για τον σχεδιασμό και την εμψύχωση της εικόνας.

**Κάνετε τον σχεδιασμό και την παραγωγή της εργασίας στον υπολογιστή οι ίδιοι (α) ή συνεργάζεστε με κάποιον «ειδικό» (β);**

**-Εάν (α) τότε: Σε πιο βάθος χρειάστηκε να φτάσετε στη γνώση της τεχνολογίας υπολογιστών με στόχο την εξερεύνηση των δυνατοτήτων τους σε σχέση με τις κούκλες;**

**-Εάν (β) τότε: Πόσο εύκολο ήταν να επικοινωνήσετε τις ιδέες σας με έναν «κομπιουτερά» και ποια ήταν η δική του/ της στάση απέναντι στις κούκλες και το θέατρο;**

Το λογισμικό για computer animation είναι πλέον όλο και περισσότερο προσβάσιμο στους μη επαγγελματίες του είδους. Το να βασίζεται κανείς σ' έναν ειδικό διευρύνει τις δυνατότητες των εργαλείων αυτών και στην ειδική περίπτωση που ο ειδικός αυτός είναι ταυτόχρονα και καλλιτέχνης (ο συνεργάτης μας είναι επίσης πολύ καλός εικονογράφος και γραφίστας ο ίδιος), η επικοινωνία διευκολύνεται και ο καλλιτεχνικός διάλογος εμπλουτίζεται.

Η μόνη δυσκολία που εμφανίστηκε ήταν όταν και οι δύο συνειδητοποιήσαμε ότι η προβολή των εικόνων αυτών στη σκηνή απαιτεί βαθιά περισυλλογή γύρω από τη τεχνική επεξεργασία της εικόνας, τους υπολογισμούς των αποστάσεων και του σχεδιασμού των στοιχείων της εικόνας. Για άλλη μια φορά έγινε φανερή η σημαντικότητα του συσχετισμού μεταξύ της εμψυχούμενης εικόνας και του σκηνικού χώρου ή, -που είναι το ίδιο- μεταξύ της υλικής και της γεννημένης από το φως προβαλλόμενης εικόνας.

**Παρακαλώ προσθέστε οτιδήποτε θεωρείτε ενδιαφέρον να σημειωθεί από την εμπειρία σας...**

Κουκλοθέατρο και νέες τεχνολογίες;  
Ορίστε μερικές ερωτήσεις:

Μπορεί η τεχνολογία για την τεχνολογία να είναι μια ανοησία, αλλά, τι συμβαίνει όταν αυτή τάσσεται στην υπηρεσία ενός ποιήματος;

Πώς να αρνηθεί κανείς να φέρει αντιμέτωπο αυτό που είναι πολιτισμικά αποδεκτό και καθιερωμένο, με καινούριες γλώσσες που καταφέρνουν να το ενεργοποιήσουν;

Δεν θα μπορούσε να είναι η *αρχαία* γλώσσα της τέχνης του κουκλοθεάτρου που γονιμοποιεί και εμπλουτίζει την, κατά κάποιο τρόπο, καλλιτεχνικά φτωχή γλώσσα των νέων τεχνολογιών;

Αυτό που προσδιορίζει και τα δύο δεν είναι, σε τελική ανάλυση, η διαφορετική χρήση των χεριών;

μετάφραση: Ερμιόνη Κοντογούλα



## **Σεξ και κούκλες**

*John Bell*

*Puppetry International, Ανοιξη 2004*

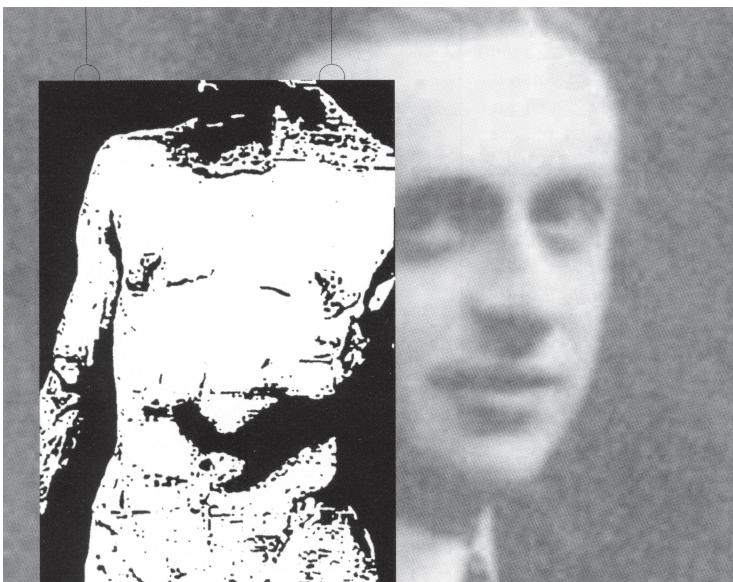
### ***Κουκλοθέατρο και σεξ στο Broadway***

Στο νέο κουκλοθέατρικό μιούζικαλ του Μπρόντγουαιη, Avenue Q, κάποια στιγμή το ρομαντικό ζευγάρι των πρωταγωνιστών, Ο Princeton κι η Kate Monster, αντιλαμβάνονται την αμοιβαία τους έλξη και καταλήγουν στο κρεβάτι. Κυριολεκτικά. Γιατί αντί να επιτρέψει στο ζευγάρι να ξεγλιστρήσει πίσω από τις κλειστές πόρτες, το Avenue Q ξεσπά σ' ένα μουσικό κομμάτι ('You can be as loud as you want when you're making love'-‘Μπορείς να κάνεις όσο θόρυβο θέλεις όταν κάνεις έρωτα’), και το ζευγάρι ορμά με απόλαυση ο ένας στον άλλο πάνω σ' ένα κανονικό στρώμα. Οι κουκλοπαίχτες John Tartaglia και Stephanie D'Abuzzo όχι μόνο μας δείχνουν τον Princeton και την Kate να γδύνονται απομένοντας γυμνοί (αν μια κούκλα μπορεί πράγματι να θεωρηθεί ότι είναι γυμνή) αλλά στη συνέχεια εκτελούν μια σειρά σεξουαλικών ασκήσεων γυμναστικής και ο καθένας χωριστά και μαζί σαν ζευγάρι. Υπάρχουν δύο στοιχεία που δεν επιτρέπουν σ' όλο αυτό να γίνει καθαρή πορνογραφία. Πρώτον οι εραστές δεν είναι άνθρωποι αλλά κούκλες, και για την ακρίβεια κούκλες κατασκευασμένες κατά τα πρότυπα των Muppets με ψευτική χρωματιστή γούνα, καλοκάγαθες εκφράσεις και μεγάλα κινούμενα στόματα. Δεύτερον, όπως όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες στο Avenue Q, τα σώματα του Princeton και της Kate Monster υπάρχουν μόνο από τη μέση και πάνω, έτσι δεν υπάρχει κυριολεκτικά τίποτα εκεί με το οποίο να μπορείς να συνουσιαστείς. Και το τραγούδι ‘Μπορείς να κάνεις όσο θόρυβο θέλεις όταν κάνεις έρωτα’ διασκέδασε

πραγματικά το κοινό το βράδυ που είδα την παράσταση, γιατί εκμεταλλεύτηκε τη διφορούμενη ικανότητα των κουκλών να υποδηλώνουν ή ακόμη και να μιμούνται σεξουαλικές πράξεις ενώ στην πραγματικότητα δεν κάνουν τίποτα τέτοιο, αφού υλικά όπως ύφασμα, πλαστικό, ξύλο, δέρμα και άλλα, δεν έχουν σεξουαλικά συναισθήματα. Αναφέρω αυτή τη σκηνή από το Avenue Q επειδή, σαν ένα είδος απελευθέρωσης μιας χρόνια καταπιεσμένης λίμπιντο, το σεξ σ' αυτή τη παράσταση, εκπληρώνει την μάλλον φυσική επιθυμία μας να δούμε τις κούκλες να κάνουν οτιδήποτε μπορούν να κάνουν οι άνθρωποι. Στη συνέχεια θα ήθελα να εξετάσω κάποιες διαφορετικές πλευρές του θέματος κούκλα και σεξ, προσπαθώντας να κατανοήσω γιατί αποτελεί μια τόσο επίμονη παράδοση στο κουκλοθέατρο.

### ***Κούκλες και τελετές γονιμότητας***

Πρώτα απ' όλα πρέπει να ξεκαθαρίσω ότι το σεξ με κούκλες δεν σημαίνει απαραίτητα πορνογραφική διασκέδαση. Σε μερικές από τις πιο βασικές του μορφές το σεξ παρουσιάζεται μέσα από τις κούκλες ακόμη και



μέχρι σήμερα σε τελετές γονιμότητας μάλλον παρά για να προκαλέσει διέγερση. Τα αγάλματα γονί και lingam της Ινδίας που απεικονίζουν τα θεια θηλυκά και αρσενικά γεννητικά όργανα δεν είναι λάγνα αλλά μάλλον ιερά αντικείμενα που συμβολίζουν τις δυνάμεις του σεξ και της αναπαραγωγής σαν θεμελιώδεις ζωτικές δυνάμεις. Στην κεντρική Αμερική ανθρωπόμορφες κούκλες έπαιξαν σημαντικό ρόλο στις τελετές γονιμότητας των Μάγια και των Ατζέκων, αν και δεν φαίνεται να έδιναν ιδιαίτερη έμφαση στην σεξουαλική εμφάνιση του φύλου τους. Αντιθέτως, ανάμεσα στις τελετουργικές κούκλες της αγροτικής Κορέας που χρησιμοποιούντο στις τελετές γονιμότητας, υπήρχε συνήθως και μια μαρότα με έναν κωμικά υπερμεγέθη φαλλό, και στην Αρχαία Ελλάδα, η προέλευση του Φεστιβάλ του Διονύσου ( που γέννησε την Ελληνική τραγωδία και κωμωδία) συμπεριλάμβανε πομπές μέσα στην Αθήνα με γλυπτά του θεού της γονιμότητας Διόνυσου σε φυσικό μέγεθος με ανορθωμένο φαλλό. Αυτό το είδος δημόσιας εκδήλωσης της σεξουαλικότητας στα πλαίσια μιας τελετής της γονιμότητας, εμφανίζεται αργότερα, σε μια αισχρολόγη παρέλαση του 17<sup>ου</sup> αιώνα όπως παρατηρείται από τον Τούρκο ιστορικό του θεάτρου Μετιν Αντ, στο βιβλίο του Karagoz: Turkish Shadow Theatre. Κατά τη διάρκεια ενός δεκαπενθήμερου φεστιβάλ που σηματοδοτεί την τελετή περιτομής του Μουσταφά του γιου του Σουλτάνου Μεχμετ του IV, γράφει ο Αντ, ‘ένας ξένος παρατηρητής αναφέρει ότι ένας γελωτοποιός φορώντας ένα κοστούμι από ψάθα και χαρτί, τριγυρνά καβάλα σ’ ένα γάιδαρο, κρατώντας έναν γιγάντιο φαλλό. Μ’ αυτόν χαιρετά τους θεατές, ενώ οι σεμνές κύριες κρυμμένες πίσω από τα πέπλα τους, η κρύβοντας το πρόσωπο στα χέρια τους, χάζευαν το θέαμα πίσω από τα δάχτυλα τους.

### **Κούκλες και σεξ ως τελετουργική ψυχαγωγία**

Στην εξέλιξη του Ελληνικού δράματος, παρατηρεί κανείς μια ενδιαφέρουσα στροφή από την τελετουργική παράσταση προς το θέατρο, ειδικά όσον αφορά το σεξ

και τα σκηνικά αντικείμενα. Υπερβολικά μεγάλοι φαλλοί, που αρχικά διακοσμούσαν τα αγάλματα της πομπής του Διονύσου, έγιναν αναπόσπαστα στοιχεία των αθυρόστομων κωμωδιών, αφού οι ηθοποιοί φορώντας μάσκες προσαρτούσαν αυτά τα υπερβολικά εξαρτήματα στα δικά τους, σε έργα όπως η Λυσιστράτη του Αριστοφάνη. ( Η πρόσφατη διασκευή της πολιτικής



κωμωδίας του Αριστοφάνη 'Ειρήνη' για επιτραπέζιες κούκλες από τον Michael Romanyshyn επανέφερε αυτή την παράδοση παρουσιάζοντας τον Ερμή μ' έναν ξεκαρδιστικό φαλλό του οποίου οι κινήσεις τόνιζαν και χρωμάτιζαν τα λόγια του.) Τσως ήταν αναπόφευκτο η παράσταση κούκλας που βασιζόταν στις τελετές γονιμότητας να μετακινηθεί προς την κατεύθυνση της δημιουργίας ευρύτερων παραστάσεων κούκλας, οι οποίες, ενώ διατηρούν κάποια σχέση με το τελετουργικό, εστιάζουν στην προσπάθεια δημιουργίας αστείων και

προκλητικών σεξουαλικών ιστοριών. Οι τελετές γονιμότητας των κουκλών , επιθυμούν να φέρουν στην κοινότητα μια γόνιμη δύναμη, που να αποφέρει πλούσια σοδειά, η καλλιέργεια της οποίας πρέπει να συντηρήσει και να εμπνεύσει τη γονιμότητα της επόμενης ανθρώπινης γενιάς. Ο Τούρκικος Καραγκιόζης έχει παραδοσιακά παίξει έναν τέτοιο ρόλο στις τελετές γονιμότητας, αφού οι παραστάσεις του ήταν τακτικές στις τελετές περιτομής. Σύμφωνα με τον Μετιν Αντ ‘ο φαλλός ήταν ένα αποδεκτό στοιχείο της παράστασης του Καραγκιόζη’ και για την ακρίβεια ‘πιστεύεται ότι το μακρύ κινούμενο μπράτσο του Καραγκιόζη ήταν αρχικά φαλλός.’ Όπως και στην περίπτωση της κλασικής Ελληνικής παράδοσης, ο Καραγκιόζης συνέδεε τη γονιμότητα, την σεξουαλική διέγερση και την κωμωδία. Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα , ο ρομαντικός Άγγλος ποιητής George Gordon, Lord Byron παρακολούθησε μια τέτοια τολμηρή παράσταση Τούρκικου Καραγκιόζη ( η ίσως Ελληνικού Καραγκιόζη) στην Οθωμανική Ελλάδα, κατά τη διάρκεια των ιερών Ισλαμικών ημερών του Ραμαζανιού. ‘ Ήταν μια παράσταση σε μια γωνία ενός βρώμικου καφενείου από έναν πλανόδιο Εβραίο κουκλοπαίχτη’ σύμφωνα με τη Μπενιτα Αισλερ βιογράφο του ποιητή, η παράσταση που παρακολούθησε ο Μπάιρον και ο συνταξιδιώτης του ‘παίχτηκε με σκιές, επίπεδες φιγούρες από χοντρό λαδόχαρτο, με κεντρικό ήρωα που διέθετε ένα τεράστιο φαλλό υποστηριζόμενο από ένα κομμάτι σπάγκο κρεμασμένο από το λαιμό του. Η σκηνή που ενθουσίασε περισσότερο το ανδρικό κοινό ήταν το φινάλε όπου ο πρωταγωνιστής απάγγειλε ένα μονόλογο απευθύνοντάς τον στο όργανό του το οποίο μάλιστα απειλούσε πολύ σοβαρά με τη γροθιά του, ένα πρελούδιο στο διάβολο για να κατέβει και να αφαιρέσει το ‘εξάρτημα’ από μπροστά τοποθετώντας το από πίσω’. Αν και το ντόπιο κοινό υποδέχτηκε την παράσταση με έντονα ξεσπάσματα γέλιου, έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι ο φίλος του Μπάιρον εξοργίστηκε. Μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα οι σύγχρονοι Ευρωπέοι θεωρούσαν την θεατρική έκφραση του σεξ πρόστυχη. Ο τρόπος που ο αισχρολόγος Καραγκιόζης επιμένει να διατηρεί σχέση

με τον κόσμο της τελετουργίας έχει αντιστοιχίες με τους χαρακτήρες του Ιαβανέζικου κουκλοθεάτρου, τον Σεμάρ, τον Πετρούκ και τον Μπαγκόγκ γιατί εκτός του ότι είναι οξείς σχολιαστές των όσων συμβαίνουν στο wayang, καθώς και θεϊκές φιγούρες, ενσαρκώνουν και σαρκάζουν τις σεξουαλικές τους ορμές με κέφι ανάλογο με τον Καραγκιόζη παρόλο που εκείνοι δεν διαθέτουν φαλλούς.

### ***Πορνογραφία - ο εκσυγχρονισμός του σεξ στο κουκλοθέατρο***

Εάν ένα κομμάτι της προόδου της Δυτικής κουλτούρας ήταν να αφαιρέσει την σεξουαλικότητα από την παράσταση της δημόσιας τελετουργίας, η άλλη πλευρά αυτής της καταπιεστικής προσπάθειας ήταν η επανεμφάνιση της σεξουαλικότητας σαν ένας άτακτος τρόπος διασκέδασης μέσα από τη κρυφή ικανοποίηση μέσω της πορνογραφίας. Οι κούκλες έπαιξαν ένα ρόλο σ' αυτό, όπως επισήμανε ο Daniel Gerould σ' ένα άρθρο του στο TDR το 1981 για ένα ιδιωτικό κουκλοθέατρο στο Παρίσι στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα που ονομάστηκε Θέατρον Ερωτικόν. Ο σπουδαίος Γάλλος κουκλοπαίχτης και ιστορικός του κουκλοθεάτρου, Louis Lemercier de Neuville κατασκεύασε τις μαριονέτες, τα κοστούμια και τα σκηνικά για αυτό το θέατρο και έδινε παραστάσεις μαζί με τον κουκλοπαίχτη Jean Duboys. Ο σατιριστής Henri Monnier έγραψε μικρά τολμηρά θεατρικά έργα για το Θέατρο Ερωτικόν, με χαρακτηριστικές φιγούρες έναν ερωτύλο φοιτητή και μια πόρνη, με κωμικές ανάσες από μια καρικατούρα της μικροαστικής ξιπασιάς, τον παχύσαρκο κύριο Joseph Prudhomme (πρόδρομο του αντι-ήρωα του Alfred Jarry του Μπάρμπα Υμπύ, όπως επισημαίνει ο Gerould). Στο έργο του Monnier 'Η πόρνη και ο φοιτητής', η προσοχή εστιάζεται ξεκάθαρα στην σταδιακή εξέλιξη της σεξουαλικής συνεύρεσης του ζευγαριού, η οποία διακόπτεται κωμικά σε ατυχείς στιγμές από τη φωνή του Prudhomme εκτός σκηνής. Εδώ για παράδειγμα είναι μια σκηνή όπου η πόρνη παρακινεί τον εραστή της: 'Στο κρεβάτι σκυλάκι μου, στο κρεβάτι... Είναι πιο άνετα να το κανείς στο

κρεβάτι..(Εκείνος την μεταφέρει στο κρεβάτι και αρχίζει την επίθεση με κάποια αλλοφροσύνη). Περίμενε ...περίμενε να τραβήξω το φουστάνι μου από κάτω...θες να μου τα σκίσεις όλα; Ορίστε ..τώρα είμαι έτοιμη... Εμπρός.. Α, όχι έτσι, όχι έτσι...Προχωράς σε λάθος κατεύθυνση... Κάτσε να σε οδηγήσω εγώ.. Εκεί. Περίμενε μεγάλο μου μωρό...Ω...περίμενε.. Ας το κάνουμε πολλή ώρα...πολλή πολλή ώρα, εντάξει σκυλάκι μου εσύ; Τώρα είσαι μέσα ..μπορείς να με νοιώσεις;’ Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τι ακριβώς έκαναν οι de Neuville και Duboys με τις μαριονέτες τους σ’ αυτή τη σκηνή, αν και δεν μοιάζει να ντρεπόντουσαν να μας δείξουν (και με πιο ρεαλιστικές λεπτομέρειες από το Avenue Q ) τι ακριβώς έκαναν ο φοιτητής και η πόρνη. Κατά κάποιον τρόπο, το Ερωτικό Θέατρο, όπως και άλλες θεατρικές φόρμες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μοιάζει σα μια προκαταρκτική χειρονομία προς την ρεαλιστική πορνογραφία που άνθισε σύντομα με την ανάπτυξη της νέας τεχνολογίας του κινηματογράφου και της φωτογραφίας και που τόσο χαρακτηρίζει το Διαδίκτυο. Όμως οι κούκλες που επιδίδονται σε σεξουαλικές πράξεις είναι αρκετά διαφορετικές από τις φωτογραφικές εικόνες. Αν και ο βασικός σκοπός ενός έργου όπως ‘Η πόρνη και ο φοιτητής’ είναι προφανώς η διέγερση του κοινού, υπάρχει κάτι πρωτόγονο και αθώο στις κούκλες που θα ήταν σίγουρα εμφανές στις μαριονέτες του Lemercier de Neuville. Θα έλεγα ότι ακριβώς επειδή οι κούκλες αυτές δεν ήταν ούτε ανθρώπινα πλάσματα, ούτε καν ακριβείς εικόνες ανθρώπων, διατηρούσαν ένα είδος ελευθερίας, μια αθωότητα που σηματοδοτεί την αμοιβαία αναγνώριση από τη μεριά του κοινού και των καλλιτεχνών ότι, στην πραγματικότητα δεν παρακολουθούμε ανθρώπους να κάνουν σεξ. Λόγω αυτής της βασικής μη-πραγματικότητας, η σεξουαλική δραστηριότητα των κουκλών είναι απελευθερωμένη από διάφορα στοιχεία όπως σεμνότητα, ντροπή, και ενοχή που αναπόφευκτα συνδέονται με την ανθρώπινη επίδοση σε τέτοιου είδους δραστηριότητα.

**Κούκλες, σεξουαλικότητα και η αναπαράσταση του**

### *φύλον*

Δεν είναι παράξενο ότι υπάρχει μια δυνατή πολυπολιτισμική παράδοση όπου οι κούκλες απεικονίζουν τη σεξουαλικότητα και στις τελετές γονιμότητας και στην πορνογραφική ψυχαγωγία, αφού οι κούκλες κάνουν τόσα πολλά πράγματα με επαρκή και αποτελεσματική θεατρικότητα. Υπάρχει όμως κι άλλη μια ενδιαφέρουσα πλευρά στο θέμα κούκλα και σεξουαλικότητα κι αυτή είναι ότι οι κούκλες, οι μάσκες και τα σκηνικά αντικείμενα επιτρέπουν στους καλλιτέχνες να καταργούν τα όρια του φύλου. Το παράδειγμα των κουκλών του Lemercier de Neuville δείχνει πως οι κούκλες προσφέρουν ένα είδος ασφάλειας η απόστασης από αυτή καθ' εαυτή την αναπαράσταση της σεξουαλικής πράξης. Εκτός από αυτό όμως παρέχουν στους καλλιτέχνες την ασφάλεια του να αναπαριστούν το άλλο φύλο. Μ' αυτό εννοώ ότι καθημερινά οι κουκλοπαίχτες χωρίς δεύτερη σκέψη, δημιουργούν και αναπαριστούν το αντίθετο φύλο τους. Αντρες κουκλοπαίχτες παίζουν γυναικείους χαρακτήρες και γυναίκες κουκλοπαίχτριες παίζουν αντρικούς χαρακτήρες. Οι βετεράνοι κουκλοπαίχτες του Punch παραδοσιακά έπαιζαν όλους τους ρόλους στις παραστάσεις τους: τη Judy, την Polly καθώς και τον Punch και τους άλλους αντρικούς χαρακτήρες. Και ο παραδοσιακός ρόλος του αφηγητή στο Σικελικό Κουκλοθέατρο σήμαινε ότι ένας ομιλητής έκανε τις φωνές όλων των κουκλών: την όμορφη Angelica και τον γενναίο Orlando, όπως και οι Ιαβανέζοι κουκλοπαίχτες κάνουν και τις αντρικές και τις γυναικείες φωνές στις επικές τους ιστορίες. Πιο πρόσφατα ο Φρανκ Οζ έγινε πασίγνωστος δημιουργώντας την φιγούρα της Μις Πίγκυ και ο Wayland Flowers έστησε όλη του την καριέρα στο κουκλοθέατρο γύρω από την σκανδαλώδη φιγούρα της Madame. Κάνω τις σκέψεις αυτές σε σχέση με μία από τις πιο δυνατές παραστάσεις του Peter Schumann κατά την δεκαετία 1970-80, την 'Λευκή Κυρά'. Η Λευκή Κυρά του Schumann (η οποία χόρευε πάνω σε ξυλοπόδαρα τριών μέτρων) έπαιξε σημαντικό ρόλο στην παράσταση του Bread and Puppet, 'White Horse Butcher', ένα

μαυρόασπρο υπαίθριο θέαμα χωρίς κείμενο, όπου μασκοφόροι σφαγείς κυνηγούν, αιχμαλωτίζουν και εκτελούν ένα άγριο Λευκό Άλογο (μια κούκλα σε φυσικό μέγεθος που χειρίζονταν δύο κουκλοπαίχτες) σε ένα έργο εμπνευσμένο από τις Μεσαιωνικές τοιχογραφίες του Μονόκερου. Η Λευκή Κυρά του Schumann εμφανιζόταν στην κορύφωση του έργου για να παρακινήσει την ανάσταση του Λευκού Αλόγου όπου και χόρευε καβάλα στην πλάτη του Αλόγου.

Ο Schumann έπαιξε αυτόν τον χαρακτήρα σ' όλες τις Ήνωμένες Πολιτείες, στην Ευρώπη και στη Λατινική Αμερική για αρκετά χρόνια, και συχνά μου έκανε εντύπωση πώς η δυναμική του κουκλοθέατρου χαρακτήριζε απόλυτα το νόημα αυτής της παράστασης. Μ' αυτό εννοώ ότι αν ο Schumann ήταν ηθοποιός και το White Horse Butcher ένα γραπτό θεατρικό έργο, ένας από τους πιο δυνατούς θεατρικούς του ρόλουνς θα ήταν μια παράσταση όπου υποδύνοταν μια γυναικεία φιγούρα. Το να υποδύεσαι το αντίθετο φύλο είναι μια παλιά και τιμημένη παράδοση αλλά συνδέεται με ένα σωρό πολύπλοκα ζητήματα που αφορούν την αναπαράσταση του σώματος. Τι ακριβώς σημαίνει όταν ο ηθοποιός υποδύνεται το αντίθετο φύλο; Για παράδειγμα περίπου την ίδια περίοδο που ο Schumann έπαιξε τη Λευκή Κυρά, ο Charles Ludlam έκανε εξ' ίσου έντονη εντύπωση υποδύομενος την κεντρική ηρωίδα του μελοδράματος Camille. Όμως η παράσταση του Ludlam ήταν ένα δείγμα της εμφάνισης αυτού που ο Stefan Brecht αποκαλούσε ‘αμφίφυλο θέατρο’ σύμφωνα με το οποίο η αναπαράσταση χαρακτήρων του αντίθετου φύλου δεν υπάρχει μόνο σαν θεατρική ψυχαγωγία αλλά και σαν συνειδητή κοινωνική στάση που εκφράζει την ανάγκη για ελεύθερη έκφραση σεξουαλικότητας. Μια ενδιαφέρουσα πλευρά της ερμηνείας ενός γυναικείου ρόλου από τον Schumann, αντίθετα από τον Ludlam, είναι ότι το θέμα της σεξουαλικότητας δεν προέκυψε. Η Λευκή Κυρά έγινε αποδεκτή σαν μια από τις κούκλες του Schumann, όπως η Miss Piggy ήταν μία από τις κούκλες του Φρανκ Οζ. Όπως στην ελευθεριάζουσα ατμόσφαιρα

των τελετών γονιμότητας ή στην περίπτωση του Θεάτρου Ερωτικόν , οι κούκλες αποτελούν ένα προστατευτικό κάλυμμα , διατηρώντας μια απόσταση ανάμεσα στον ηθοποιό και στον χαρακτήρα που υποδύεται. Οι κούκλες και οι μάσκες μας παρέχουν την ελευθερία να κάνουμε ότι επιθυμούμε, με πολύ λιγότερες συνέπειες παρά αν παίζαμε με το δικό μας σώμα. Στην Avenue Q , λοιπόν, η Kate Monster μπορεί να κάνει στοματικό έρωτα με τον Princeton αλλά επειδή είναι κούκλες (είτε έχουν γεννητικά όργανα είτε όχι) δεν συνέβη πραγματικά αυτό που όλοι παρακολουθήσαμε, και η Stephanie D’Abruzzo και ο John Tartaglia δεν έπαιξαν πραγματικά αυτές τις σκηνές (οι οποίες δεν θα μπορούσαν να παιχθούν νόμιμα στο Μπρόντγουαιη). Το γέλιο που υποδέχτηκε τη σεξουαλική σκηνή του Princeton και της Kate Monster είναι η αμοιβαία κατανόηση – ηθοποιών και κοινού – ότι όλοι βιώνουμε τη συγκίνηση της ηδονοβλεψίας χωρίς όμως την πραγματική ένωση δυο σεξουαλικών πλασμάτων. Ο Paul Zaloom παίζει με αυτή τη σεξουαλικότητα της κούκλας στο Punch and Jimmy ένα έργο με γαντόκουκλες όπου ο ήδη έντονα σεξουαλικός Punch αποκτά μια νέα διάσταση σαν ομοφυλόφιλος. Η παράσταση του Zaloom εκμεταλλεύεται την παραδοσιακή σεξουαλικότητα του Punch, που ανιχνεύεται ήδη στον πρόδρομό του, τον χαρακτήρα της commedia dell’ arte , Πουλτσινέλλα, και πριν απ’ αυτόν στους καμπούρηδες μάγους της φάρσας της νότιας Ιταλίας ( περιοχή του Διονύσου ) . Άλλα ενώ πολλοί κουκλοπαίχτες έχουν παίξει απολαυστικά με την σεξουαλικότητα του Punch, ο Punch του Zaloom κάνει τα πράγματα λίγο πιο άβολα επειδή είναι ομοφυλόφιλος. Αυτό που πετυχαίνει ο Zaloom είναι ενδιαφέρον. Οι Punch and Jimmy σοκάρουν το κοινό, επειδή εκτοξεύουν την ομοφυλοφιλική τους σεξουαλικότητα στο κεφάλι του. Για ακόμη μια φορά όμως το σοκ των σκηνών σεξ , μετριάζεται από το γεγονός ότι ‘παρακολουθούμε κούκλες’ και επειδή η παράσταση του Zaloom είναι διανθισμένη με χιούμορ ( όπως κι όλες οι σκηνές σεξ που έχουν αναφερθεί εδώ). Η σχεδόν ανεξήγητη δύναμη

των κουκλών έχει παρατηρηθεί και σχολιαστεί, ιδιαίτερα στη Δύση από συγγραφείς όπως ο Κλάιστ και ο Γκόρντον Κραίηγκ, οι οποίοι αντιλήφθηκαν ότι η φαινομενική απλότητα της κούκλας κρύβει βαθιά και πλούσια νοήματα. Πολλοί άνθρωποι αρκούνται να θεωρούν τις κούκλες παιδική ψυχαγωγία. Δαμάζοντας ίσως τις δυνατότητες του κουκλοθέατρου με αυτόν τον τρόπο, νομίζουν ότι θέτουν τις κούκλες υπό έλεγχο. Όμως οι κούκλες αντιδρούν στον έλεγχο και συνεχώς βρίσκουν τρόπο να εκφραστούν μπαίνοντας στο μάτι της κοινωνίας και της ηθικής και απολαμβάνοντας χωρίς ενοχές τη σεξουαλικότητά τους μπροστά στα μάτια μας. Και αυτό μας αρέσει.

μετάφραση: Τζ. Πεντεφούντη



## To Γιγα-κουκλοθέατρο

Οι φωνές των θεών ηχούν

μέρος 20

*Staphen Kaplin*

*Puppetry International, Φθινόπωρο 2000*

Συνέχεια από το προηγούμενο τεύχος

Τόσο το πρόγραμμα, όσο και τα δελτία τύπου στις εφημερίδες, αφέθηκαν στην ηδονή μιας χιονοστιβάδας υπερθετικών αριθμών: “δεκάδες εκατομμύρια κομματάκια κονφετί, περισσότερες από χίλιες εκρήξεις πυροτεχνημάτων και χιλιάδες βατ εκτυφλωτικού φωτός. 20 μίλια καλώδιου συνδέουν τους 61 προβολείς, τα 18 μεγάφωνα, τις 17 γεννήτριες, τις 7 γιγαντο-οθόνες *Astrovision* και τις αμέτρητες κάμερες του “μνητιακού χωριού” με 28 τοπικά και ξένα τηλεοπτικά δίκτυα. Το κεντρικό σημείο για όλο τον ηλεκτρονικό εξοπλισμό είναι ο “Ναός του Χρόνου”, μια σκηνή 10 μέτρα ψηλή, που στήθηκε στην νησίδα μεταξύ της 45ης και 46ης λεωφόρου, για χάρη των 2 εκατομμυρίων θεατών μέσα και γύρω από την πλατεία, αλλά και των άλλων 1-2 δισεκατομμυρίων τηλεθεατών σε όλο τον πλανήτη. Όλα αυτά με έναν προϋπολογισμό 5-7 εκατομμυρίων δολαρίων (χωρίς τις υπερωρίες των αστυνομικών και υγειονομικών υπαλλήλων)”.<sup>5</sup>

Η πλατεία T.S. από μόνη της, αποτελεί μια πολύ άχαρη αρένα για παράσταση. Το στενό σαν κλεψύδρα σχήμα της μπορεί να μετατρέψει ένα ελαφρό αεράκι σε θυελλώδη άνεμο. Ο ήδη περιορισμένος χώρος παράστασης, συρρικνώθηκε ακόμα περισσότερο, για να φιλοξενήσει το τεράστιο πλήθος, με την δημιουργία ζωνών πυρασφάλειας πλάτους 3,5 μέτρων, γύρω από την σκηνή, που περιφράχτηκαν από την αστυνομία. Επιπρόσθετα, ο απαστράπτων οπτικός θόρυβος των ηλεκτρονικών διαφημιστικών ταμπλό και κινούμενων εικόνων που κατακλύζουν τα γύρω κτίρια καθώς και ο όγκος της κυκλοφορίας αυτοκινήτων και πεζών, προκάλεσαν μεγάλες τεχνικές δυσκολίες. Η μόνη ώρα που μπορούσαν να αποκλείσουν την Κεντρική και την Έβδομη Λεωφόρο, ήταν

από τα μεσάνυχτα, μέχρι τις έξι το πρωί. Έτσι, όλες οι πρόβες και οι τεχνικοί έλεγχοι έπρεπε να γίνουν μέσ' τις κρύες πρωινές ώρες, την εβδομάδα πριν το γεγονός.

Για να υλοποιηθεί μια εκδήλωση τέτοιας τεράστιας κλίμακας, μια ομάδα από τον εταιρικό, τον δημοτικό και τον καλλιτεχνικό χώρο χρειάστηκε τέσσερα χρόνια σχεδιασμού και προσπάθειας. Η ομάδα παραγωγής με επικεφαλής τον παραγωγό Peter Kohlmann (Αντιπρόεδρο του Marketing του Times Square BID) περιελάμβανε τον σκηνοθέτη Geoff Puckett (δημιουργό γιγαντιαίων, υπαίθριων θεαμάτων για τους Ολυμπιακούς και την Ντίσνεϋλαντ στο Παρίσι), τον καλλιτεχνικό διευθυντή και σχεδιαστή κουκλών Michael Curry (ο οποίος έχει στο ενεργητικό του παραστάσεις των Siegfried και Roy στο Λας Βέγκας, θεάματα για Πάρκα Ντίσνεϋ, και σχεδιασμό-κατασκευή κουκλών για το Lion King ) και το χορογράφο David Parsons. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς κάποιον πιο κατάλληλο για τον σχεδιασμό, την κατασκευή και τη σκηνοθεσία υπαίθριων φαντασμαγορικών θεαμάτων με κούκλες από τον Michael Curry. Οι κούκλες του για το Lion King, βραβευμένες με Tony Award, αποτελούν ήδη σημείο κατατεθέν στο νέο θέατρο του Αμστερνταμ του Ντίσνεϋ στην περιοχή του Times Square. Έχει επίσης σχεδιάσει και κατασκευάσει γιγάντιες κούκλες για παραγωγές της Julie Taymor όπως όπερες (Μαγικός Αυλός & Οιδίπους Τύραννος), θεατρικές παραστάσεις (το Πράσινο Πουλί), και ταινίες (Η Φωτιά του Τρελού). Τέλος έχει πολύχρονη εμπειρία στην βιομηχανία διασκέδασης, όπου έχει κατασκευάσει γιγάντιες κούκλες για εταιρικές παραστάσεις και βιομηχανίες, Πάρκα Ντίσνεϋ, θεάματα στο Λας Βέγκας και για τις εναρκτήριες τελετές των Ολυμπιακών της Ατλάντα το 1996.

Από παιδί o Curry είχε έρθει σ' επαφή με σχεδιαστές, μηχανικούς και τεχνίτες πράγμα καθοριστικό για τη μετέπειτα ανάπτυξη των μοναδικών του ικανοτήτων : τεχνικής ιδιοφυΐας και καλλιτεχνικού ταλέντου.

Είμαι πολύ καλός μηχανολόγος μηχανικός, έχοντας μεγαλώσει ανάμεσα σε ανθρώπους που κατασκεύαζαν πριονιστήρια. Ο πατέρας μου ήταν αυτοδίδακτος μηχανικός

και εφευρέτης κι έτσι μεγάλωσα χωρίς περιορισμούς και αναστολές όσον αφορά την επιστημονική εξέλιξη και την εφευρετικότητα. Στον χώρο της κούκλας πέρασα από την πίσω πόρτα των Καλών Τεχνών. Έχω σπουδάσει Καλές Τέχνες και Γλυπτική.

Η πολύπλοκη διαδικασία του σχεδιασμού και της κατασκευής γιγαντών κουκλών απαιτεί και τις μηχανολογικές του γνώσεις και το καλλιτεχνικό του ταλέντο. Για τον Curry, η γνώση των υλικών, των βιομηχανικών διαδικασιών και η τεχνική της εμπορικής παραγωγής είναι το κλειδί για την επίλυση αισθητικών προβλημάτων στον σχεδιασμό και την κατασκευή γιγα-κουκλών αρκετά μεγάλων ώστε να είναι ορατές από μεγάλο πλήθος, αλλά συγχρόνως αρκετά εύχρηστες ώστε να κινούνται με σχετική άνεση.

Η μεγαλύτερη πρόκληση των γιγα-κουκλών είναι οι μηχανισμοί και το βάρος. Οι πιο αποτελεσματικές κατασκευές είναι αυτές που παραμένουν ελαφριές παρά τις τεράστιες διαστάσεις τους. Το βάρος είναι το πρώτο μου μέλημα και παίρνω μεγάλη απόλαυση από τις ελαφριές κατασκευές. Ο κόσμος πιστεύει ότι σαν καλλιτέχνης δεν μου αρμόζει να μιλώ για το βάρος η την τεχνική, όμως κι αυτά είναι στοιχεία που επηρεάζουν πολύ την παράσταση που προσφέρεται στο κοινό. Οι εύχρηστες και άνετες φιγούρες συντελούν κατά πολύ στην επιτυχία της παράστασης. Άλλιώς ανήκουν σε γκαλερί.

Ο Curry έχει πραγματική εμμονή με το βάρος ( μπορεί να καθορίσει το βάρος της κούκλας μέχρι το τελευταίο γραμμάριο),όμως αυτή η αναζήτηση ελαφριών κατασκευών έχει θεαματικά αισθητικά αποτελέσματα.

Ένα άλλο τεχνικό πρόβλημα του σχεδιασμού των γιγα-κουκλών είναι η αντιμετώπιση του αυξημένου όγκου επιφάνειας, πράγμα που σημαίνει μεγαλύτερη αντίσταση στον αέρα και μεγάλες επιφάνειες βαθιάς σκιάς που μπορεί να κρύψει τα ανάγλυφα χαρακτηριστικά της φιγούρας. Διαφανή υφάσματα και πλέγματα λύνουν αυτά τα προβλήματα με απλό και κομψό τρόπο, αφήνοντας τον αέρα να διαπερνά την επιφάνεια και επιτρέποντας στις ζωγραφισμένες λεπτομέρειες να

αναδεικνύονται σαν να φωτίζονται από μέσα όταν πέφτει ο ήλιος επάνω τους.

Οι περισσότερες γιγα-κούκλες του Curry – ο Πατέρας-Χρόνος, ο μακρύς Κινέζικος Δράκος, το Φίδι του Αμαζονίου, τα Αραβικά Άλογα – είναι καλυμμένα από υφάσματα αραιάς ύφανσης, τεντωμένα και κολλημένα πάνω σε συρμάτινους σκελετούς. Κατασκευές από συγκολλημένο αλουμίνιο λειτουργούν σαν οπλισμός που σταθεροποιεί το συρμάτινο σκελετό και τα σημεία σύνδεσης των κοντρόλ κίνησης. Η σταθερότητα των μεγαλύτερων κατασκευών εξασφαλίζεται με εσωτερικά διασταυρούμενα συρμάτινα πλέγματα. Τα κοντρόλ κίνησης είναι φτιαγμένα από χοντρά καλάμια ψαρέματος τύπου Black Widow η από ενισχυμένους αλουμινοσωλήνες.

Παρόλο τον προηγμένο σχεδιασμό και τη μηχανική τους, οι γιγα-κούκλες του Curry δεν ήταν οι πιο φαντασμαγορικές κατασκευές υψηλής τεχνολογίας στις εκδηλώσεις της TS 2000. Η τιμή αυτή ανήκει στη Σφαίρα (Ball). Αν και έχει διάμετρο μόνον έξι πόδια, ο σχεδιασμός της και ο συγχρονισμός ήχου και κίνησης όταν χτυπούν μεσάνυχτα, είναι το πιο φαντασμαγορικό θέαμα όλης της εκδήλωσης. Συνδεδεμένο μέσω δορυφόρου με το ατομικό ρολόι στο Boulder, Colorado, με ακρίβεια από την πηγή αυτή περίπου 1/1000 του δευτερολέπτου, το Ball έγινε το έμβλημα ολόκληρης της εκδήλωσης TS 2000. Η χαρακτηριστική του πρόσωψη δέσποζε σ' όλο το διαφημιστικό υλικό, τις αφίσες και τα καπέλα που μιοράστηκαν στους εθελοντές και τα μέλη του συνεργείου. Το Times Square Ball είναι μια εικόνα της καλλωδιομένης και τεχνολογικά κατευθυνόμενης Υδρογείου που οι εταιρικοί χορηγοί της εκδήλωσης ελπίζουν να προωθήσουν.

Αφού οι εκδηλώσεις με γιγα-κούκλες εξ ορισμού προκαλούν αναστάτωση στην συνηθισμένη κοινωνική ρουτίνα, η αντιμετώπιση του απρόβλεπτου είναι μια σημαντική πλευρά του σχεδιασμού τους. Για το λόγο αυτό στην εκδήλωση της TS 2000 υπήρχε περιφρούρηση από 4000 αστυνομικούς και άλλες βοηθητικές μονάδες που ρύθμιζαν την ροή του πλήθους, κατεύθυναν την κίνηση γύρω από τη «νεκρή ζώνη» όπου απαγορεύονταν τα αυτοκίνητα και επέβαλαν την απαγόρευση του αλκοόλ. Μια εκδήλωση τέτοιας κλίμακας είναι από τη φύση

της πολιτικό γεγονός και θα μπορούσε να διαδραματιστεί καταστροφικά όπως κι οποιοδήποτε άλλο πολιτικό γεγονός στον πλανήτη. Έτσι δόθηκε μεγάλη προσοχή στον τρόπο με τον οποίο η αστυνομία και τα τμήματα ασφαλείας έπρεπε να αντιμετωπίσουν την απειλή μιας τρομοκρατικής επίθεσης κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης. Το δίκτυο ασφαλείας επεκτάθηκε ως τα εθνικά σύνορα όπου επιβλήθηκαν αρκετές απαγορεύσεις. Μεγάλα βυτία γεμάτα άμμο ήταν παρκαρισμένα σε στρατηγικούς κόμβους για να εμποδίσουν βομβιστές αυτοκινήτων. Πιθανές δίοδοι διαφυγής γύρω από την Πλατεία είχαν σφραγισθεί. Ειδικές μονάδες της αστυνομίας εκπαιδευμένες σε βιολογικά και χημικά αντιτρομοκρατικά όπλα ήταν συγκεντρωμένες κοντά στην Πλατεία. Όλα αυτά πρόσδιδαν στην εκδήλωση μια ατμόσφαιρα παράνοιας και αγωνίας. Τίποτα δεν ήταν προβλέψιμο. Ευτυχώς για τους χορηγούς αλλά και για ολόκληρο το Δυτικό πολιτισμό, όλα πήγαν ομαλά, κι ακόμη κι ο χειμωνιάτικος καιρός ήταν ευνοϊκός κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης.

Σε αντίθεση με τις μαζικές δυνάμεις ασφαλείας στην TS 2000, στο DRC του Bread and Puppet υπήρχαν συνήθως δύο αστυνομικοί στην είσοδο του χώρου από την πλευρά του αυτοκινητόδρομου, οι οποίοι βασικά ρύθμιζαν απλώς την κυκλοφορία, και μια φορητή εθελοντική νοσοκομειακή μονάδα. Παρά την απουσία αστυνομίας ή ασφάλειας το DRC περιφρούρουσε τον εαυτό του. Οι μεγαλύτεροι κίνδυνοι ήταν μία πιθανή θερμοπληξία, οι σφήκες, τα αδέσποτα σκυλιά της περιοχής και κάποιοι υπερβολικά μαστουρωμένοι χίπις. Όμως ακόμη κι ένα μειλίχιο πλήθος «Ψωμο-κέφαλων» είναι εκτεθειμένο στις απρόβλεπτες και σκοτεινές παρορμήσεις της ανθρώπινης φύσης. Στο DRC του 1998 μια ανεξήγητη λογομαχία από έναν μεθυσμένο σ' έναν από τους χώρους κατασκήνωσης γύρω από το Τσίρκο, κατέληξε στο θάνατο ενός θεατή. Μετά από αυτή την τραγωδία ο θίασος αποφάσισε ότι δεν μπορούσε πια να οργανώνει νέες εκδηλώσεις με ήσυχη συνείδηση – αυτός ο θάνατος σήμαινε ότι το DRC δεν μπορούσε πλέον να εξασφαλίσει πλήρη ασφάλεια.

Συγκρίνοντας αυτά τα δύο θεάματα γιγα- κουκλών, τόσο διαμετρικά αντίθετα όσον αφορά τη χρήση της τεχνολογίας, μπορούμε να δούμε πιο εύκολα το ρόλο που παίζουν τέτοιου είδους εκδηλώσεις μέσα σε μια κοινωνία ή πολιτισμό. Αφού

το γιγα-κουκλοθέατρο προσκαλεί η ακόμα κι απαιτεί το πολιτικό ενδιαφέρον στον σχεδιασμό και την εκτέλεση του, αποτελεί έξοχο μοντέλο των πολιτικών και κοινωνικών δομών. Το πολιτικό μήνυμα του Bread and Puppet δεν είχε αντίκτυπο μόνο στις διατριβές ενάντια στο IMP, τη World Bank και τους εταιρικούς αντιπροσώπους που διαπότιζαν τις παραστάσεις, αλλά και στην ελαστική διοικητική δομή των καλλιτεχνών, στο προσωπικό των μαγειρείων, στο πνεύμα αυτοσχεδιασμού και εθελοντισμού και τα χιλιάδες συστατικά της διαδικασίας, τα χαλαρά όρια μεταξύ καλλιτεχνών και θεατών και το γεγονός ότι όλοι μαζί μοιράστηκαν τα ίδια καρβέλια ψωμά.

Αντίθετα, η εκδήλωση της TS 2000 αντανακλούσε την κάθετη κοινωνική δομή των πολιτικών και εταιρικών χορηγών της. Οι βασικοί παραγωγοί και σχεδιαστές, το υπαλληλικό και εργατικό προσωπικό, και οι εθελοντές είχαν αυστηρά καθορισμένους ρόλους και βαθμό ελέγχου. Οι θεατές είχαν διαφορετικό βαθμό πρόσβασης στις εκδηλώσεις ανάλογα αν η κοινωνική τους κατάσταση τους παρείχε πρόσβαση σε κάποιο από τα πολυάριθμα πάρτι που διοργανώθηκαν σε διάφορα κτίρια γραφείων γύρω από την Πλατεία, η αν τους εξασφάλιζε μόνο κάποιο σημείο στο δρόμο πίσω από τα οδοφράγματα της αστυνομίας. Ενώ οι εξαιρετικές αναπαραστάσεις της φύσης που δημιούργησε ο Curry – βροχή στον Αμαζόνιο, κάτοικοι του δάσους, φίδια και δράκοι, Ινδικοί ελέφαντες και παγώνια, πλάσματα της θάλασσας κάθε σχήματος και μεγέθους – ενθουσίασαν το έξαλλο πλήθος στην Πλατεία, οι τηλεοπτικές εικόνες έμοιαζαν ξεθωριασμένες και εκτός τόπου στην υπερ-πραγματικότητα ενός περιβάλλοντος από γυαλί και φως, στολισμένο με διάφορα εταιρικά σλόγκαν. Η παγκοσμιότητα των εντυπωσιακών φτιγούρων του Curry δεν αρκούσε για να εκτοπίσει το εμπορικό υπόβαθρο που οι παραγωγοί ( και το περιβάλλον της Times Square ) προσέδωσαν στην εκδήλωση, ούτε και οι παραγωγοί του Times Square BID παρόλες τις θριαμβολογικές τους ανακοινώσεις στον τύπο, κατάφεραν να εξαλείψουν εντελώς τις πολιτικές εντάσεις που απειλούσαν να ραγίσουν την ενότητα του οικουμενικού οράματος του.

Μιλώντας για τις σημαντικές κοινωνικοπολιτικές πλευρές του κουκλοθέατρου ο Peter Schumann επαναλαμβάνει την πολιτιστική ανάγκη για τέτοιου είδους μαζικά θεάματα.

Τι είναι το *theatrum mundi* της κούκλας; Γίνεται πραγματικότητα μέσα από τις εξαιρετικές ικανότητες της κούκλας και τις ιδιαίτερες αρετές των αντικειμένων, προερχόμενο από τους μάγους, από την εποχή που η τέχνη ήταν αναθηματική.

Φυσικά το *theatrum mundi* του κουκλοθεάτρου δεν αποτελεί φάρμακο ενάντια στο χειροτονημένο υπουργείο Καταναλωτισμού. Εμείς που δεν υποφέρουμε τόσο πολύ από μόνιμο υπερκαταναλωτισμό, δεν χρειαζόμαστε και φάρμακο γι' αυτόν. Αυτό που χρειαζόμαστε είναι πολύ απλό: έναν καινούργιο κόσμο.

Τα μαζικά θεάματα γιγα – κουκλοθεάτρου είναι ένα απαραίτητα κομμάτι για τον αυτό-προσδιορισμό, επανα- , ή αντι- προσδιορισμό κάθε πολιτισμού. Η χρήση ή η απόρριψη της επικρατούσας τεχνολογίας αντανακλά την ιδεολογική στάση τους προς την κρατούσα κοινωνική τάξη. Βεβαίως τα περισσότερα θεάματα γιγα-κουκλοθεάτρου βρίσκονται κάπου ανάμεσα στα δύο άκρα που αναφέρονται σ' αυτό το άρθρο, αλλά η δυναμική που κάνει αυτές τις εκδηλώσεις τόσο ξεχωριστά πολιτιστικά γεγονότα είναι η ίδια ανεξάρτητα που κλίνουν κοινωνικά. Ένα θέαμα γιγα-κουκλοθεάτρου δείχνει πως ένας πολιτισμός ενσωματώνει τον κόσμο που ζει και αποτελεί ευκαιρία για τους θεούς να μιλήσουν στις φιλοδοξίες ενός πολιτισμού με επιβλητική φωνή.



## UNIMA ΕΛΛΑΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΑΙΓΑΙΟΝΟΥ ΣΕ ΕΝΩΣΗ ΚΟΥΚΛΑΣ  
GREEK CENTER OF THE INTERNATIONAL PUPPETRY UNION

Πολ.ομηδίου 41, Αθήνα 10441, Τηλ.-Fax. 2105141252

Palamidou 41, 10441 Athens, Greece, tel/fax (0030)-2105141252

e-mail: unimahellas@yahoo.com  
[www.geocities.com/unimahellas](http://www.geocities.com/unimahellas)