

# Νήμα



περιοδικό για το κουκλοθέατρο

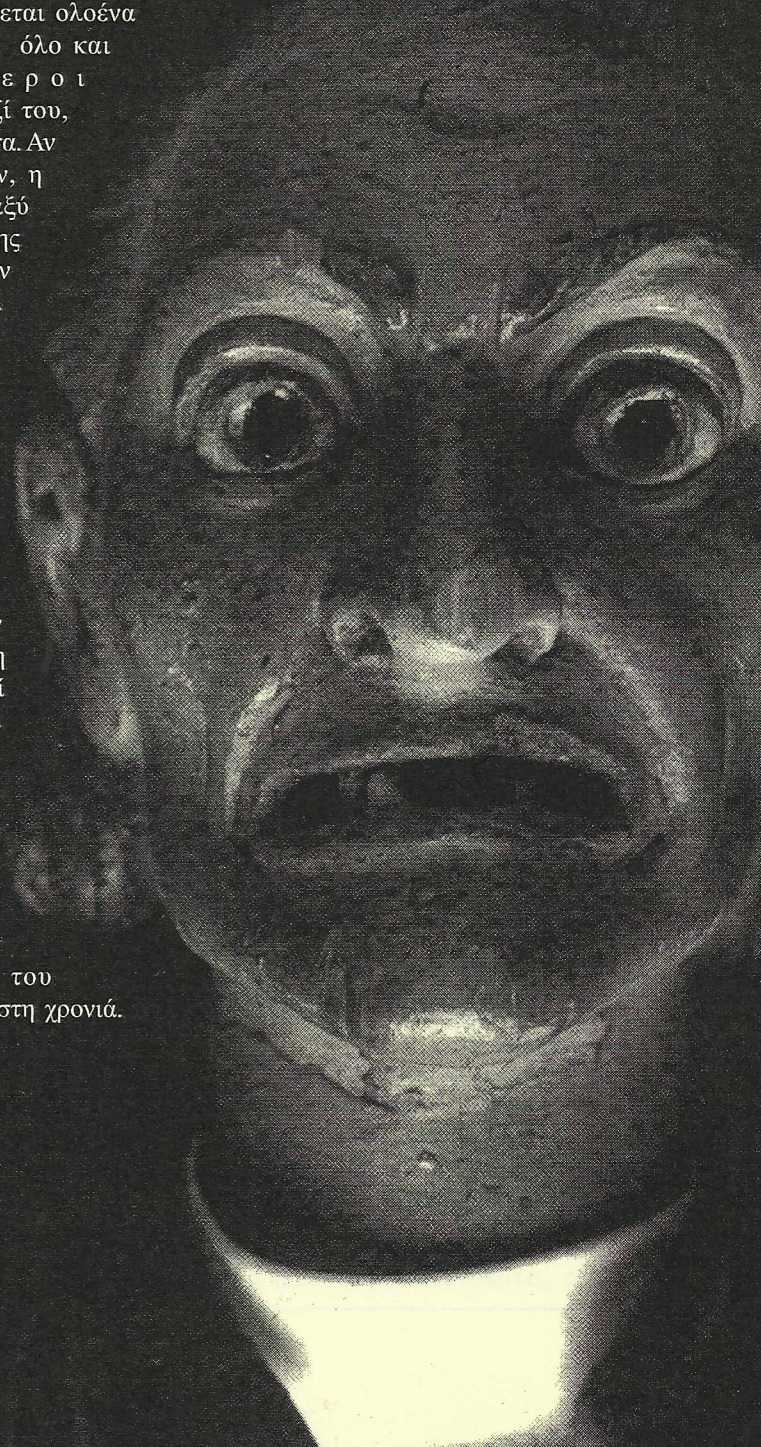
37-38

Οκτώβριος 2005

## Σημείωμα της Έκδοσης

Το κουλθοθέατρο στην Ελλάδα έχει μπει πια για τα καλά σε μια καινούρια περίοδο της εξέλιξής του. Ακολουθώντας μια σταθερά ανοδική πορεία, ποσοτική, αλλά και ποιοτική, γίνεται ολοένα και γνωστότερο, όλο και περισσότερο ασχολούνται μαζί του, απ' έξω κι από μέσα. Αν λίγα χρόνια πριν, η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων της κούκλας ήταν αυτονόητο θέμα παράας και αυθόρμητης τάσης, πλέον γίνεται επιτακτικό ζητούμενο και η έλλειψή της αρνητικό σύμπτωμα, όχι γιατί χωρίς αυτήν θα μείνει πίσω η τέχνη, αλλά γιατί κάνει ψύχρα τριγύρω και οι κούκλες θα κρυολογήσουν.

Το διπλό αυτό τεύχος, έρχεται να καλύψει την απουσία του περιοδικού μέσα στη χρονιά.





**Νήμα 37-38**  
**Οκτώβριος 2005**

*Το Νήμα είναι εξαμηνιαίο περιοδικό για το κουκλοθέατρο και τις παραστατικές τέχνες και εκδίδεται από την UNIMA ΕΛΛΑΣ, (Ελληνικό Κέντρο Κουκλοθέατρον και Καραγκιόζη, έτος ίδρυσης 1990, ελληνικό τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Μαρionέτας (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 Κουκλοθέατρον:**  
*Βασ. Κωνσταντίνου 28, Μοκονιάτικα*  
*Αγ. Ανάργυροι, τηλ. 2108326357*  
*Ανοικτά για το κοινό:*  
*κάθε Σάββατο 11πμ-3μμ*

**Ετήσιες συνδρομές:**  
*Μέλος της UNIMA: 40 Ευρώ*  
*Συνδρομητής Νήματος: 20 Ευρώ*  
*(Η συνδρομή κατατίθεται στην*  
*Τράπεζα Πίστωσης, αρ. λογαριασμού:*  
*162-002101-014755 και η απόδειξη*  
*κατάθεσης, συνοδευόμενη από ένα*  
*σημείωμα με τα πλήρη στοιχεία του*  
*αποστολέα, στην διεύθυνση της*  
*UNIMA-ΕΛΛΑΣ).*

**Περιεχόμενα:**

**Μαρτυρίες** ..... 5

**Γηγενές κουκλοθέατρο**

*(Peter Schumann)*..... 22

**Η σύμμειξη των τεχνικών**

*(John Bell)*.....24

**Το θεατρικό ρομπότ**

*(NalyGerard)*.....30

**Παίζοντας τις κούκλες**

*(Duccio Bellugi Vannuccini)*.....34

**Ενάντια στο αντικείμενο**

*(Nicolas Romeas)*.....40

**Μας χρειάζονται οι κούκλες;**

*(Henryk Jurkowski)*.....46

**Νεοτερικότητα-Μεταμοντέρνο**

*(Σπύρος Τουλιάτος)*.....50

**Αντίληψη και αίσθηση,**  
**Η οπτική αντίληψη της μορφής**

*(Σάββας Κονταράτος)*.....64

**Ο κόσμος των φανταστικών όντων των αρχαίων Ελλήνων**

*(Νίκος Κουρουπός)*.....90

**Κουκλοθέατρο και Θέατρο**

*(Συζήτηση)*.....99



**Φωτογραφία εξώφυλλου:**  
*Τάκης Σαρρής:*  
*Μεταμορφώσεις*

## Μαρτυρίες

*Μικρά σημειώματα ανθρώπων της κούκλας, που δίνουν ένα στίγμα  
της δουλειάς και της εμπειρίας τους*  
***The Worldwide Art of Puppetry, UNIMA 2000***

### **Petr Matasek**

Στεκόμαστε αντικριστά με γυαλί ανάμεσά μας. Ανταλλάσσουμε ματιές, πιθανόν τόσο σημαντικές όσο και οι ιδέες που κατεβαίνουν απ' το μυαλό μας. Το πήλινο είδωλο, το σύμβολο της σταθερότητας, που πολύ παλιά ύψωσε το χέρι του και χωρίς ευφυΐα ευλόγησε την ίδια του τη μεταμόρφωση. Αυτή η κίνηση ξεκίνησε μια μεγάλη σειρά αλλαγών, στην αρχή της οποίας στέκει αυτός με γουρλωμένα μάτια κοιτάζοντας τους επιγόνους του που δεν αναγνωρίζει πλέον.

Πίσω του ένα πλήθος από ανθρωπόμορφα κουκλάκια που ανασύρθηκαν από το σκοτάδι μιας σχισμής, φωτισμένα από ένα ηλιακό κάτοπτρο που σύμφωνα με τους νόμους του σύμπαντος λάμπει μία φορά το χρόνο πάνω στον περίτεχνα πλαισιωμένο χώρο απ' όπου πορεύονται προς τα βουνά, αγάλματα των θεών με πεινασμένα μάτια.

Η στοίβα των πάνινων και ξύλινων κούκλων, αυτοδύναμοι μάρτυρες της ανθρώπινης ερμητικότητας και κούκλες ιππότες κρεμασμένοι σε καλώδια ζωντανεύουν τον απατηλό τους κόσμο με ξέφρενες κινήσεις.

Τα κουκλάκια, υποτίθεται ντυμένα, με την ακαμψία τους δεν προσποιούνται τη ζωή, παρ' όλα αυτά γυμνά εμψυχώνουν κρυμμένες παραστάσεις των απίθανων [σουρεαλιστικών] ονείρων μας. Τα αντικείμενα με σκοπό τη χρήση ή τον καλλωπισμό, όταν συναντούν το πάθος αυτών που τους δίνουν ζωή μπροστά στα μάτια των έκπληκτων θεατών, προσομοιάζουν στα είδωλα της εποχής ακόμα κι αν είναι θορυβώδη μηχανικά εξαρτήματα.

Αν τοποθετηθούν σε νέα δεδομένα, αυτά τα αντικείμενα γίνονται για τη μικρή διάρκεια της παράστασης, ένα αντικείμενο λατρείας. Άσχετα πού συμβαίνει αυτό, σε

επινοημένους ναούς ή στο ναό της φύσης, στον ονειρικό χώρο μιας θεατρικής αίθουσας ή στο [μαγευτικό βρωμιάρη πλανόδιο] σε τυχαία σημεία ή συγκεκριμένες τοποθεσίες, όπου το ίδιο το περιβάλλον ζωντανεύει τα σώματα και τα αντικείμενα με το δικό του κενό. Το μέρος αλλάζει, αποκτά νέα διάσταση. Αυτό δεν είναι αντίγραφο, είναι μια ομοιότητα που έχει πάρει μια άλλη σημασία. Είναι σημαντικό από τη μια να ενσταλάξεις ζωή στο αντικείμενο που μεταμορφώνεται από την ανάγκη επικοινωνίας, στην οποία από την άλλη διαφαίνεται το φως μιας καλλιτεχνικής εμπειρίας. Είναι μια εμπειρία καθόλου διαφορετική από εκείνη της απαρχής και η αιτία είναι κρυμμένη κάπου στα τρίσβαθα του χρόνου. Ριζωμένη στο υποσυνείδητο, δεν ξεχνιέται ποτέ.

Το πήλινο είδωλο πίσω από το τζάμι δείχνει να κινήθηκε. Η μήπως ήμουν εγώ; Δεν ξέρω, όμως πρέπει να τελειώνω και να αποχωρώ, ενώ αυτός θα συνεχίσει να στέκεται εδώ για μερικές χιλιετίες ακόμα με τους απογόνους του να προκαλούν τους απογόνους μου.

## Sigrun Kilger

Τι είναι το Θέατρο Ύλης;

120 κιλά τεμαχισμένης σίκαλης διασκορπισμένης, που στροβιλίζεται από έναν ανεμιστήρα κατά τη διάρκεια της παράστασης ώσπου η σκηνή να μοιάζει με κινούμενη άμμο πάνω σε μια οργανική βάση. (Η ωραία και το τέρας)

Στο Super 8, όπου υπάρχουν 25 προβολείς ταινίας της πάλαι ποτέ τεχνικής Super 8, είναι ένα εξελισσόμενο σενάριο που προβάλλεται σε παραθυρόφυλλα, σε λινές οθόνες, στο Βιβλίο της Ζωής...

Το Θέατρο Ύλης είναι σίκαλη στα αυτιά, ανάμεσα στα δόντια, στο κρεβάτι. Ή, ακριβώς πριν την παράσταση, με τρεμάμενα χέρια να περνάς καρούλια ταινίας σε παλιές θορυβώδεις μηχανές προβολής. Το Θέατρο Ύλης είναι ακόμα αγάπη για τα πιο περίεργα μηχανικά και τεχνικά σκεύη και τις κωμικές παραδοξότητες.

Στον αλλόκοτο [γκροτέσκο] «Βασιλιά Ubu» είναι ψαροκέφαλα. Στο μονόπρακτο «Η λευκή μοδίστρα» είναι

ένα έργο με μια ραπτομηχανή αντίκα, μια Durkopp 283, με την πιο σύγχρονη video camera High-8. Για μας κάθε νέα παραγωγή είναι μια βουτιά σε παγωμένο νερό, μια άσκηση ισορροπίας μεταξύ φόρμας και περιεχομένου.

Στην αρχή ήταν κυρίως και πρώτ' απ' όλα το ζήτημα της απτής «ύλης». Τώρα ο διάλογος σχετικά με το περιεχόμενο μοιάζει πιο σημαντικός. Έτσι η ιδέα του υλικού θεάτρου γίνεται αντιληπτή σε μια ευρύτερη προγραμματική έννοια, εννοώντας τον τρόπο με τον οποίο προσπαθούμε να χειριστούμε το υλικό του θεάτρου. Αποτελεί τη βάση για να συνδυάσουμε τη σκέψη μας με τις ενυπάρχουσες [βοηθητικές] ιστορίες. Είναι η προσπάθεια να προσεγγίσουμε αυτά τα θέματα ανεμπόδιστα, να παίξουμε εύκολα μ' αυτά, απαλείφοντας τις ενόχτητες χρόνου και χώρου, συνυφαίνοντας την ιστορία με το όνειρο, το παραμύθι, το ουσιώδες και την αλήθεια του, το θέατρο των ανθρώπων και των κούκλων. Τελικά ο άξονας της δουλειάς μας γίνεται η ιστορία, το έργο, η συγκίνηση, η κωμωδία και η ειρωνεία. Ένα θέατρο πλούσιο σε εικόνες και αισθησιασμό αναδύεται. Ο αρχικός αστερισμός, ένα καλλιτεχνικό ζεύγος, οι Hartmut Liebsch και Sigrun Kilger, που δούλεψαν μαζί κοντά 15 χρόνια, έχει πρόσφατα πλαισιωθεί από έναν ανοιχτό κύκλο καλλιτεχνών από το χώρο της υποκριτικής, της σκηνογραφίας, του video-animation και της μουσικής. Όλοι τους θέλουν να αξιοποιήσουν και να αναπτύξουν την ελευθερία που βρίσκουν στο μέσον του Figurentheater, ή του κουκλοθέατρου με την ευρύτερή του έννοια. Είναι άνθρωποι για τους οποίους είναι σημαντικό να ανακαλύψουν νέες αποχρώσεις νοημάτων, νέες προσεγγίσεις σε πράγματα, σε ιστορίες...

Όπως είπε ο Marcel Duchamp για το μείγμα ζοφερού-εύθυμου: «Το σοβαρό με μερικές αποχρώσεις αστείου έχει σαν αποτέλεσμα τον καλύτερο χρωματισμό...»

Για να είμαστε ακριβείς, αυτό σημαίνει μια άσκηση ισορροπίας ανάμεσα σε μια απροθυμία για συμβιβασμό, οικονομικούς περιορισμούς, απόγνωση και νέους ορίζοντες. Όπως και για κάθε θεατρικό θίασο.

## Achim Fryer

Σχετικά με το θέατρό μου:

Κάνοντας το αόρατο ορατό  
 Φανερώνοντας περίσσεια στο τίποτα, στο κενό.  
 Η σκηνή είναι μια ανάκλαση.  
 Μια ανάκλαση είναι μια επιφάνεια όπου εμφανίζεται το  
 είδωλο από Κάτι, όχι αυτό το Κάτι

Το είδωλο είναι το (αντικείμενο).  
 Αποτελείται από ενδείξεις που αποκαλύπτουν την αληθινή  
 Φύση των πραγμάτων,  
 κι άρα τα εξηγεί.

Η αληθινή Φύση, άμορφη, άγνωστη, απερίγραπτη,  
 δεν αυτοεξηγείται.  
 Το Θέατρο, που προσπαθεί να εκφράσει την αληθινή φύση  
 ως Κάτι  
 μέσω αυτού του Κάτι, ή μέσω του ομοιώματος αυτού του  
 Κάτι,  
 επιβάλλει στο θεατή να δώσει μορφή στο Κάτι.  
 Μα ο Θεός λέει, («Δεν θα δώσεις μορφή σε ότι είναι στον  
 ουρανό, ή στη γη, ή στα νερά κάτω απ'τη γη»)  
 Το είδωλο εισβάλλει στο νου μέσω της «γλώσσας» στην  
 οποία εκφέρεται.

Το αναπαραχθέν Κάτι είναι παρόν ως μία μόνο εκδοχή του  
 ανακλώμενου ειδώλου κι όχι αυτό καθαυτό.  
 Είδωλα και γλώσσα οδηγούν τον «ερμηνευτικό» θεατή σε  
 μια κατανόηση του Κάτι.

Ανακλάται, κι έτσι ο θεατής το γνωρίζει, τον Κόσμο και τον  
 Θεό.

Στην ανάκλαση το αόρατο καθίσταται ορατό, το άυλο υλικό,  
 το τίποτα, το κενό-η περίσσεια.

μετάφραση: Θανάσης Μπουσιώτης

## Luc Amoros

Οι θεατρικές εμπειρίες που αποκομίσαμε το 1989 με την ομάδα Ki-Yi (*Sunjata, l'épopée mandingue, Sunjata, the Mandinga epic*) κι έπειτα το 1993 με το Εθνικό Θέατρο της Lapland (*Le Chant de l'ours, The song of the Bear*) δεν ήταν το αποτέλεσμα μιας καλλιτεχνικής διασταύρωσης, εννοώντας ότι οι πρωταγωνιστές ήταν ήδη μυημένοι και εξοικειωμένοι ο ένας με τον πολιτισμό του άλλου. Η πρόταση την στιγμή εκείνων των συναπαντημάτων ήταν να ασχοληθούμε επί σκηνής με τις διαφορές των δύο πολιτισμών στην ιστορία και την πολιτισμική παράδοση (που και στις δύο περιπτώσεις βρίσκονταν η μια πολύ μακριά από την άλλη) με τον τρόπο που διαφορετικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες με διαφορετικούς ορίζοντες συνυπάρχουν μέσα στα πλαίσια μιας κοινής καλλιτεχνικής εμπειρίας. Παρά την αντιπαράθεση των πολιτισμών, τις συγκεκριμένες πρακτικές και τα προσωπικά οράματα μιας σκηνικής γλώσσας, ο στόχος μας ήταν να δώσουμε ζωή σε μια εκλεκτή υβριδική φόρμα παράσταση, της οποίας η έμπνευση και οι καταβολές δεν θα ήταν άμεσα ορατές στο κοινό. Επομένως οι δύο παραγωγές δεν ήταν δύο κολλάζ που τόσο κραυγαλέα θα είχαν αποκαλύψει τη συμβολή της μιας και της άλλης παράδοσης, ούτε δύο έργα στα οποία η μια παράδοση υποτάσσεται στην άλλη. Σε καμία περίπτωση δεν έκανε αισθητή την παρουσία του κάτι ως "Άλλο", ούτε κάτι υποκαταστάθηκε από κάτι άλλο. Αντίθετα, συσσωρεύοντας τις αντιθέσεις και τις διαφορετικότητες, θελήσαμε να εμπλουτίσουμε το λεξιλόγιο της σκηνικής μας έκφρασης, να παράγουμε μια κοινή γλώσσα που να αξιώνει τα ανάλογα πλούτη της μιας και της άλλης, ενώ ταυτόχρονα γιορτάζουμε τις αντιθέσεις μας. Αυτό έδειξε πως οι συγγραφείς African και Lapp (African Werewere Liking και Lapp Mary Sombly) πρέπει να έχουν μεγάλη εμπιστοσύνη σε μένα τον σκηνοθέτη και στον Richard Harmelle τον συνθέτη -και οι δυο μας Γάλλοι. Ο εξομολογημένος στόχος μας ήταν να προτείνουμε ένα προσωπικό και εξωπραγματικό όραμα άλλου πολιτισμού με τον οποίο παρόλα αυτά δεν ήμασταν καθόλου εξοικειωμένοι.

Έτσι, ήταν σχετικά συχνό φαινόμενο στο τέλος μιας παράστασης



*Sunjata*, το κοινό να μας ρωτά ποια θα μπορούσε να ήταν η συμβολή της γαλλικής παραγωγής σε ένα αφρικάνικο κομμάτι θεάτρου σκιών εμφανώς τόσο πλούσιο, παρόλο που στην πραγματικότητα το θέατρο σκιών ποτέ δεν είχε πέραση στην Αφρική. Με το ίδιο σκεπτικό, δεν ήταν παράδοξο πολλοί θεατές του *The song of the Bear*, Γάλλοι ή Λαπ να έπεισαν τον εαυτό τους πως, για μια ώρα και μισή, συμμετείχαν στην εμπειρία ενός γνήσιου θεατρικού προϊόντος του άλλου πολιτισμού.

## Richard Bradshaw

Οι διεθνείς περιοδείες που οι κουκλοπαίχτες του περασμένου αιώνα συνήθιζαν να κάνουν -παρά το γεγονός ότι τα θαλάσσια ταξίδια ήταν παράτολμα και χρονοβόρα- δεν μπορούν παρά να μας εκπλήσσουν σήμερα.

Ο Άγγλος κουκλοπαίχτης Charles Webb κατέφτασε με τις Βασιλικές Μαριονέτες του το 1875 στην Αυστραλία μέσω των Η.Π.Α. και τις άφησε να διαμορφώσουν εδώ την νέα εταιρεία του. Εκείνη περιόδευε στην Αυστραλία και στην Νέα Ζηλανδία για περισσότερα από δέκα χρόνια. Μα σε αυτό το διάστημα δεν ήταν λίγες οι επισκέψεις στην Ευρώπη, στην Ινδία, στη Burma, Ceylon, στους συνοικισμούς Strait και στην Αίγυπτο κατά την επιστροφή. Μετά από τις παραστάσεις στην Αγγλία, η εταιρεία εμφανίστηκε και στη Γερμανία, τη Γαλλία, το Βέλγιο, τη Σουηδία, τη Νορβηγία και την Ρωσία, προτού επιστρέψει οριστικά στην Αυστραλία και Νέα Ζηλανδία. Το 1886 μάρκαραν ξανά για την Ινδία και ο Charles Webb πέθανε τον επόμενο χρόνο σε ηλικία 45 ετών κατά τη διάρκεια μιας περιοδείας στην Java.

Λίγα χρόνια αργότερα οι μαριονέτες Arc από την Αγγλία ήρθαν στην Αυστραλία για να παρουσιάσουν ένα θέαμα πανομοιότυπο με αυτό του Webb. Στο Cooktown, μια μικρή παραλιακή πόλη στο απομακρυσμένο νότιο μέρος της Queensland, μια φωτιά κατέστρεψε σχεδόν όλες τις μαριονέτες. Οι Arc παρέμειναν εκεί έξι μήνες ανασχηματίζοντας τα θεάματά τους. Δύο βδομάδες μετά την αναχώρησή τους από το Cooktown ο Lambert D' Arc άφησε την τελευταία του πνοή στο Thursday Island, στον κακοτράχαλο

νότο της Αυστραλίας.

Τα παιδιά του Arc συνέχισαν τις περιοδείες στην Ασία με σημαντικότερη την Ιαπωνία, που θα δει για πρώτη φορά ευρωπαϊκές μαριονέτες. Οι επιρροή που αυτές άσκησαν στην εξέλιξη του σύγχρονου ιαπωνικού κουκλοθεάτρου κάνει σήμερα να μοιάζει βέβαιη η συμβολή των μαριονέτων του Cooktown στην εγκαινίαση μιας νέας εποχής για το ιαπωνικό κουκλοθέατρο!

Παρά τα σύγχρονα μέσα συγκοινωνίας, περιοδείες τέτοιου βεληνεκούς έχουν γίνει σχεδόν ακατόρθωτες. Όταν το *Little Fella Bindi*, η τεράστια αυτή αυστραλιανή παραγωγή μαριονέτας του Peter Scriven περιόδευσε σε δεκατέσσερις ασιατικές χώρες σε περίοδο επτά μηνών το 1966-67 χρειάστηκε μια γερή οικονομική βοήθεια από την αυστραλιανή κυβέρνηση.

Δεν είναι μονάχα το κόστος των αεροπορικών εισιτηρίων και του φορτίου, που συνεπάγονται τα μακρινά ταξίδια. Είναι επίσης τα προβλήματα καθορισμού των μισθών, οι επιχορηγήσεις για την περιοδεία, οι άδειες εργασίας, οι νόμοι της ένωσης, τα τυπικά των τελωνείων!.. Και τέλος, για ευνόητους λόγους, στους οποίους ανήκει και η πιθανότητα να χάσουν κάποια καλοπληρωμένη συνεργασία με την τηλεόραση ή τον κινηματογράφο, πολύ λίγοι καλλιτέχνες θα επέλεγαν μια μακροχρόνια απουσία σε περιοδείες.

Στο τέλος σχεδόν αυτού του αιώνα, πρόσφατα, βρέθηκα στο περίφημο Theatre Royal του Sydney για να δω μια θεαματική υπερπαραγωγή κουκλοθεάτρου, το *The Hobbit*, με σκηνοθέτη την Christine Anketell και χορηγό μια εμπορική επιχείρηση. Είναι μια λαμπερή παραγωγή που χρησιμοποιεί μια ντουζίνα κουκλοπαίχτες στα μαύρα που ελέγχουν τις μαριονέτες από πίσω και σε κοινή θέα. Αυτή είναι μια σύμβαση που εύκολα δέχεται το κοινό και έρχεται σε μας από το παραδοσιακό ιαπωνικό κουκλοθέατρο. Οι διεθνείς αλληλεπιδράσεις είναι αμφίδρομες.

Η μουσική του *The Hobbit* είναι μαγνητοφωνημένη αλλά οι φωνές είναι ζωντανές και ενισχυμένες μέσω ασύρματων μικροφώνων. Οι κούκλες (σχεδιασμένες από τον Philip Millar)

είναι μεγαλύτερες από όσο τα υλικά του περασμένου αιώνα θα επέτρεπαν και οι κουκλοπαίχτες μερικές φορές υποδύονταν εναλλασσόμενα και ανθρώπινους χαρακτήρες, στη σκηνή, μαζί με τις κούκλες. Τα σκηνικά είναι επιβλητικά και ο δράκος μεγαλόπρεπα τερατώδης. Ο πολύπλοκος φωτισμός είναι μέρος του θεάματος. Το κοινό αποτελούν κυρίως ενήλικες παρά παιδιά!

Σε μια εποχή που οι τηλεοπτικές σειρές φυσικής ιστορίας για δεινόσαυρους μπορούσαν να γίνουν πραγματικότητα χάρις στο "animatronic" κουκλοθέατρο και στην κινούμενη εικόνα υπολογιστή, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον να βλέπεις ότι ένα μεγάλο θέαμα μαριονέτας που λέει μονάχα μία ιστορία μπορεί ακόμη να συναρπάξει το κοινό. Το *The Hobbit* ίσως περιοδεύσει και εκτός Αυστραλίας, κάτι που εξαρτάται από την ανταπόκριση που θα έχει εμπορικά, αλλά η περιοδεία του δεν θα μοιάζει με εκείνες τις παλαιότερες περιοδείες των θεαμάτων μαριονέτας. Το θέαμα παραείναι πλούσιο και ούτως ή άλλως μεγάλο μέρος της διεθνούς περιοδείας έχει αντικαταστήσει πλέον η τηλεόραση και ο κινηματογράφος.

Αυτοί οι παλαιότεροι καλλιτέχνες θεάματος θα είχαν μείνει τόσο έκπληκτοι από την σύγχρονη κινητικότητα των ανεξάρτητων κουκλοπαικτών και τα μικρά θεάματα όσο εύκολα περιπλανώνται από το ένα μέρος του κόσμου στο άλλο. Συχνά συναντώνται στα διεθνή φεστιβάλ μαριονέτας που είναι τώρα συχνά και διαδεδομένα. Υπάρχουν ακόμη κι αυτοί (τους οποίους ζηλεύω) των οποίων τα θεάματα είναι αρκετά συμπυκνωμένα έτσι ώστε να μπορούν να τα μεταφέρουν ως προσωπικές αποσκευές στο ίδιο αεροπλάνο.

Αυτόν τον χρόνο, λίγο νωρίτερα, είχαμε το προνόμιο να μοιραζόμαστε κάποιες αναμνήσεις των ταξιδιών μας με την φίλη κουκλοπαίχτρια Arlyn Coad στο Vancouver. Είχε μόλις μάθει ότι θα πέθαινε, αλλά με βεβαιότητα παραδέχτηκε: "Είχαμε μια υπέροχη ζωή!". Πολλοί από μας τους κουκλοπαίχτες θα συμμερισθούν αυτό το αίσθημα. Ο σύζυγός της, Luman, μου θύμισε πως κάποτε είχα αποκαλέσει τους κουκλοπαίχτες "απένταρους Jet-Set".

## Luk De Bruyker

Η σχέση μου, σαν δυτικοευρωπαίος κουκλοπαίχτης, με το τουρκικό κουκλοθέατρο του Καραγκιόζη και του Χατζιαβάτη είναι ταυτόχρονα πολιτική και πολιτισμική.

Όταν το 1986 ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου Tartoe, Freek Neiryneck, γράφει το θεατρικό έργο *“Τη μέρα που ο Καραγκιόζης...έφτασε”* επενεργούν δύο πολιτικά φαινόμενα που εμείς ως νέοι καλλιτέχνες δεν μπορούμε να αρνηθούμε: το ένα είναι οι πυρηνικοί πύραυλοι και το άλλο η μετανάστευση.

Πρόκειται για την κρισιμότερη φάση της πυρηνικής απειλής προερχόμενης από δύο ταυτόχρονα μέτωπα, τις ΗΠΑ και USSR. Χωρίς να ονομάζει τις χώρες, ο συγγραφέας αναφέρεται στην ιστορία δύο εθνών που στα εδάφη τους πύραυλοι σημαδεύουν τον ‘εχθρό’. Η εντύπωση που αποκόμισα από τις συνηθισμένες περιοδείες μου με την εταιρεία στις χώρες του άλλοτε κομμουνιστικού μπλοκ ήταν πως κανείς τους δεν επιθυμούσε αυτά τα πιθανά όργανα καταστροφής να στραφούν το ένα έναντι του άλλου. Όπως ακριβώς, για παράδειγμα άλλοι τόσοι δεν συμφώνησαν με την εγκατάσταση των πυρηνικών ρουκετών στο Βέλγιο ενάντια στην Πολωνία, στη Ρωσία...

Έπρεπε να παραστήσω έναν πολύχρωμο κουκλοπαίχτη που καταφτάνει στην ουδέτερη ζώνη μεταξύ δύο ετοιμοπόλεμων εθνών. Με το ιδιαίτερο και ειρηνικό είδος θεάτρου του προσπάθησε να αποδείξει στους δύο ‘εχθρούς’ τον παραλογισμό ενός πολέμου που είναι έτοιμος να ξεσπάσει. Καθώς δεν μπορούσε να χρησιμοποιήσει πολιτισμικά στοιχεία της μιας ή της άλλης χώρας, επέλεξε μια εξωτική θεατρική φόρμα: η παράδοση του Καραγκιόζη και του Χατζιαβάτη ήταν εκείνη η φόρμα που επιλέξαμε, με την πρέπουσα κατανόηση και σεβασμό στις καταβολές της. Έτσι καλέσαμε ντόπιους κουκλοπαίχτες από την Άγκυρα, τον Hayali Torun Celebi και τον βοηθό του Haluk Yuce, με σκοπό να δουλέψουν για δύο εβδομάδες μαζί με τον Freek πάνω σε μια τυπική δραματουργία και να βοηθήσουν εμένα στον χειρισμό του τούρκικου θεάτρου σκιών. Κατά την διάρκεια

της συνεργασίας συνειδητοποίησα πως, παρόλη την διαφορετικότητα της φόρμας των διαφόρων λαϊκών παραστατικών τεχνών, το πνεύμα και η γλώσσα μοιάζουν πολύ.

Ένας νεαρός Τούρκος, μετανάστης δεύτερης γενιάς, γεννημένος στο Gent, ανέλαβε να γίνει ο μεταφραστής και να κινείται ανάμεσα στις δυο πλευρές. Οι πρώτες δοκιμαστικές παραστάσεις του μέρους του Καραγκιόζη ανέβηκαν σε σχολεία όπου η πλειονότητα των μαθητών ήταν τουρκικής καταγωγής. Για εκείνους ήταν μια ιδανική ευκαιρία να βρεθούν αντιμέτωποι με ένα ξεχασμένο κομμάτι της δικής τους παράδοσης που χάνεται στα βάθη παλαιότερων γενεών. Κατόπιν προβάλαμε το ίδιο θεατρικό έργο σε σχολεία, μουσεία και στην τηλεόραση δίνοντας την ευκαιρία στους μικρούς Βέλγους να οικειοποιηθούν μια αυθεντική καλλιτεχνική φόρμα που ανήκει στους γείτονές τους.

Κι ήταν μεγάλη τιμή όταν ο δάσκαλος μου Torun Celebi με προσκάλεσε το 1996 στο Φεστιβάλ Καραγκιόζη που έγινε στην Bursa και κάνοντας πρόποση με υπέδειξε ως τον πρώτο μη Τούρκο Καραγκιόζοπαίχτη. Ποτέ δεν υπήρξα τόσο αγχωμένος επί σκηνής όσο σε εκείνη την δοκιμασία μου - την παράσταση. Τελικά η παλαιότερη γενιά Καραγκιόζοπαιχτών με αποδέχτηκε σαν "Hayali" -δηλ. δάσκαλο.

Δυστυχώς ο δάσκαλος μου πέθανε τον επόμενο χρόνο. Μέσα μου του υποσχέθηκα πως θα πραγματοποιήσω την αποστολή που μου είχε μάθει: να διδάξω στα τουρκάκια του Βελγίου την τέχνη του Καραγκιόζη.

Η σκέψη μου με γυρίζει πίσω, στο 1992, όταν αξιωθήκαμε να προσκληθούμε σε μια αποστολή διάδοσης του κουκλοθεάτρου μας σε συνδυασμό με την διαπαιδαγώγηση κατά του AIDS από την Ν.Αφρική στην Βορειοανατολική Αρκτική. Προσκληθήκαμε να μοιραστούμε την εμπειρία μας "Μαριονέτες στον πόλεμο κατά του AIDS" με κατοίκους Inuit του Salluit, του Kujuak και του Inukjuak στο νότιο Quebec υπό την μορφή διαφόρων workshop και παραστάσεων.

Από την αρχή κιόλας η ομάδα της νότιας Αφρικής προκάλεσε

αναταραχές. Πως θα μπορούσε λοιπόν να δουλέψει; Πως θα μπορούσαμε να μεταφέρουμε μια μέθοδο που είναι ήδη διαμορφωμένη σύμφωνα με τα πολιτισμικά πλαίσια της νότιας Αφρικής στο τελείως διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον ενός Inuit πολιτισμού, στο βορειότερο κομμάτι του κόσμου;

Μεγαλώνοντας κάτω από το καθεστώς του ρατσιστικού διαχωρισμού στη Νότια Αφρική του '60 και '70 και θεωρώντας ανθρώπους "άλλων" εθνικοτήτων πολίτες δευτέρου βαθμού, οι οποίοι ήταν πάντα "διαφορετικοί" από μας, τους λευκούς κατοίκους, ποτέ δεν σκεφτήκαμε το ενδεχόμενο όλοι οι άνθρωποι να είναι βασικά ίδιοι. Κι όμως όλοι μοιραζόμασταν τις ίδιες θεμελιώδεις αξίες στη ζωή και την ίδια ανάγκη να προστατέψουμε τον δικό μας πολιτισμό, οικογένεια και κοινότητα!

Πώς μια μαριονέτα θα μπορούσε ποτέ να ενώσει τους κατοίκους που ζουν στην ίδια χώρα, πόσο μάλλον ανθρώπους από την άλλη άκρη της γης;

Λίγες μόνο μέρες μετά από την παραμονή στον Καναδά συνειδητοποιήσαμε την ισχυρή επίδραση που ασκούσαν οι μαριονέτες σε αυτές τις μακρινές κοινότητες που επισκεπτόμασταν. Οι θεατές ήταν φανερά συγκινημένοι από την ιστορία του έργου *Joe & Mary*, ιδιαίτερα όταν είδαν το νεογέννητο μωρό τους να έχει προσβληθεί από τον ιό HIV, ανήμπορο να επιβιώσει. Ο συνδυασμός απλών γαντόκουκλων, συγκινητικού κειμένου και υποβλητικής μουσικής ήταν αρκετά να ξεσηκώσουν θύελλα συναισθημάτων και ευαισθητοποίηση στους θεατές, τόσο στον αγροτικό Καναδά, στην πρωτόγονη Αυστραλία όσο και στους δήμους της Νότιας Αφρικής.

Σήμερα αυτή δουλειά συνεχίζεται και εκτελείται από άλλους, καθώς η δική μου καριέρα συναντά νέες προσωπικές προκλήσεις και κατευθύνσεις. Πρόσφατα ασχολούμαι με παραστατικό θέατρο και ταυτόχρονα παιδική εκπαιδευτική τηλεόραση. Αυτό αποδεικνύεται ως άλλη μια επαλήθευση της ισχύς που έχει η μαριονέτα και την τεράστια δυνατότητα που έχει η τηλεόραση να επηρεάζει τις ζωές των νέων ανθρώπων στη Νότια Αφρική και αλλού.

## Stephen Mottram

### “Φτιάχνεις εσύ τις μαριονέτες σου;”

Σε όποια γωνιά του κόσμου και να πας, δύο είναι οι ερωτήσεις που οι δημοσιογράφοι θα απευθύνουν στον κουκλοπαίχτη. Η πρώτη σίγουρα θα είναι: “Εσύ φτιάχνεις τις μαριονέτες σου;”. Αυτή η φαινομενικά εύλογη απορία αποκαλύπτει ένα γενικότερο αίσθημα που επικρατεί, ότι δηλ. η μαριονέτα είναι κάτι περισσότερο από ένα όργανο με το οποίο ο κουκλοπαίχτης εκτελεί την παράσταση. Οι βιολιστές σπάνια ρωτώνται αν φτιάχνουν οι ίδιοι τα βιολιά τους. Μοιάζει, σαν να έχει η μαριονέτα παντού και πάντα κάτι μαγικό από μόνη της, ανεξάρτητα με τις ικανότητες του κουκλοπαίχτη.

Η δεύτερη ερώτηση είναι: “Διαφέρει το κοινό από το ένα μέρος του κόσμου στο άλλο;”

Η απάντησή μου συνήθως απογοητεύει τον συνομιλητή. Αληθινά, η εντύπωση μου είναι ότι το κοινό δεν διαφέρει και πολύ από χώρα σε χώρα. Ίσως οι παραστατικές και μουσικές ιδιότητες που φέρει το κουκλοθέατρο να αγγίζουν άμεσα την καρδιά του ανθρώπου πέρα από τον πολιτισμό του τόπου του. Όπου και να έχω βρεθεί, σίγουρα θα έχω συναντήσει ανθρώπους που αντιλαμβάνονται και ανταποκρίνονται με πραγματικά πανομοιότυπο τρόπο. Στην πραγματικότητα, αντιλαμβάνομαι συχνά πολύ περισσότερες διαφορές ανάμεσα στο κοινό της μιας νύχτας και το κοινό της επόμενης στην ίδια κιάλας τοποθεσία της Αγγλίας, παρά στα διάφορα απομακρυσμένα σημεία της γης. Ένα κοινό στη Νότια Ινδία μοιάζει να ανταποκρίνεται πολύ περισσότερο από κάποιο άλλο στο Όσλο ή το Σάο Πάολο. Στην Ιαπωνία οι θεατές είναι παραδοσιακά λίγο πιο τυπικοί και στο Πακιστάν συνηθίζουν να χειροκροτούν παρά να γελούν όταν ενθουσιάζονται, αλλά σε γενικές γραμμές οι διαφορές είναι λίγες.

Πολλά παραδείγματα με διαφορές ανθρώπων δεν είναι παρά επιφανειακές προσαρμογές στο περιβάλλον του τόπου. Θυμάμαι όταν έδινα παράσταση σε ένα γυμνάσιο στο Punta Arenas της

Νότιας Παταγονίας. Οι Chileans που ήρθαν να με δουν, κατέφτασαν δισταχτικά στα καθίσματα τυλιγμένοι μέσα σε γούνινα παλτά κουμπωμένα ως το λαιμό από το τσουχτερό κρύο. Που ήταν λοιπόν η παραδοσιακή “λατινική” φλόγα που περιμέναμε από τους ισπανόφωνους λαούς όλου του κόσμου; Υποψιάζομαι πως κι οι Σουηδοί θα φημίζονταν για το εκρηκτικό τους ταπεραμέντο αν η Στοκχόλμη ήταν πρωτεύουσα μιας ηλιόλουστης χώρας, όπου οι κάτοικοι δεν θα χρειαζόταν να σφίγγουν τα δόντια για έναν τσουχτερό και μακρύ χειμώνα.

Πιστεύω πως για τους ανθρώπους κάθε γωνιάς τα βασικά μυστήρια της ζωής είναι τα ίδια. Πολλά συστατικά της θρησκείας, ακόμη και της ψυχολογίας συνδέονται με την εκλογίκευση του παράλογου της γέννησης, μιας πρώτης παιδικής ηλικίας που δεν μπορούμε καν να θυμηθούμε και την αγωνία του ενδεχόμενου θανάτου μας. Γέννηση και θάνατος είναι τα γεγονότα όπου η διαχωριστική γραμμή του τι είναι ζωντανό και τι όχι είναι πολύ θολή. Έχω το αίσθημα ότι η καθολική γοητεία του κουκλοθεάτρου είναι παρομοίως συνδεδεμένη με τον τρόπο που οι μαριονέτες μπορούν ταυτόχρονα να αναφέρονται την ίδια στιγμή και στη ζωή και στον θάνατο. Οι μαριονέτες είναι νεκρές οντότητες. Μα είναι ταυτόχρονα και άκρως ζωντανές -στα σωστά χέρια. Αποτελούν πρωταρχικά αντικείμενα “παραμυθίας”. Μέσα τους κλείνουν την αλλόκοτη αμφιβολία για το τι είναι αληθινό και τι όχι δίνοντας στο θέατρο την ιδιαίτερη μαγεία του. Και κατά κάποιον τρόπο απευθύνονται στον καθολικό άνθρωπο.

Εδώ λοιπόν βρίσκεται και το κλειδί στην ερώτηση “Φτιάχνεις εσύ τις μαριονέτες σου;” και η ενασχόληση με το “όργανο” του κουκλοθεάτρου παρά με την ίδια την παράσταση και το περιεχόμενο της. Φαίνεται σαν η μαριονέτα, μόνο και μόνο υπάρχοντας ως αντικείμενο, εκφράζει μια άποψη για τη ζωή και τον θάνατο και την ανάγκη μας να συμφιλιωθούν αυτά τα δύο.

Μεγάλωσα στα χρόνια του πολέμου του Βιετνάμ. Έμαθα να φοβάμαι τους Βιετναμέζους καθώς για πολύ καιρό η τηλεόραση εγκατεστημένη στο σαλόνι μας συνέδεε με ανατριχιαστική παραστατικότητα τον ανθρώπινο τρόπο με αυτήν την χώρα. Σαν μικρό παιδί δεν μπορούσα να διανοηθώ πως κι η Αμερική θα



μπορούσε να δείξει το ίδιο τρομαχτικό πρόσωπο. Ο παιδικός φόβος που ένιωσα το '60 ήρθε ξανά στην επιφάνεια μεταλλαγμένο σε μια απόκοσμη, ενήλικη αίσθηση φυγής από την πραγματικότητα όταν πραγματοποίησα τρεις παραστάσεις στο Hanoi το 1996.

Ο προϊστάμενος των ηλεκτρολόγων στο θέατρο που θα έπαιζα δεν ήταν συνεργάσιμος όταν έφτασα και πεισματικά αρνιόταν κάθε βοήθεια στις εγκαταστάσεις του θεάτρου. Η παράσταση μου θα ήταν το πρώτο αγγλικό θέαμα που θα ανέβαινε στο Hanoi από την εποχή του πολέμου και ο προϊστάμενος ηλεκτρολόγος είχε πολεμήσει για τη ζωή του εναντίον των αγγλόφωνων Αμερικανών όταν ήταν νέος για περίπου δέκα χρόνια. Είχε ζήσει θηριωδίες στα χέρια ανθρώπων που έμοιαζαν και μιλούσαν όπως εγώ. Δεν είναι λοιπόν περίεργο που μετά δυσκολίας με ανεχόταν στο θέατρό του.

Καταφέραμε ωστόσο να ανεβάσουμε τις παραστάσεις. Την τελευταία μέρα ο προϊστάμενος ηλεκτρολόγος βοηθούσε φανερά στο συμμάζεμα του εξοπλισμού. Καθώς εγκατέλειπα το θέατρο υποκλιθήκαμε ελαφρά ο ένας στον άλλο και εκείνος είπε "Πολύ καλή μαριονέτα".

Έχω καθησυχαστεί από την καθολικότητα της συναισθηματικής ανταπόκρισης στις μαριονέτες. Αυτή έχει τις καταβολές της σε μια κοινή πρωταρχική ανθρώπινη εμπειρία, ένα επίπεδο πιο βαθιά από τις διάφορες αντικρουόμενες ιδεολογίες και ποικίλες προσεγγίσεις της καθημερινής χειροπιαστής ζωής. Η ελπίδα μου για το μέλλον βρίσκεται στην ανεύρεση, αξιολόγηση και έκφραση αυτών ακριβώς των καθολικών αισθημάτων. Δεν είναι απαραίτητο να γίνει αυτό μόνο με μαριονέτες, μοιάζουν όμως πραγματικά να βοηθούν σε κάτι τέτοιο.

Οι δημοσιογράφοι δεν αρέσκονται τόσο πολύ στην ομοιομορφία. Πιστεύουν πως μόνο το διαφορετικό αξίζει να δημοσιευτεί. Έτσι βλέπω σπάνια τυπωμένες τις απαντήσεις μου σε αυτές τις δύο ερωτήσεις. Αλλά, όπως όλοι ξέρουμε, οι δημοσιογράφοι είναι ίδιοι σε κάθε κομμάτι της γης...

## Dadi Pudumjee

Η φύση του ανθρώπου μοιάζει να απορροφά τα πάντα σε μια αέναη αναπροσαρμογή. Με σκοπό να επιβιώσει, όχι μόνο ενεργεί εναλλακτικά στις δεδομένες συνθήκες αλλά συνάμα διαμορφώνει γύρω του έναν δικό του ιδιαίτερο κόσμο αγκαλιασμάτων και συγκρούσεων. Κοιτάζοντας πίσω, η δεκαετία που έφυγε άφησε πίσω της διάνοιες και ολοκαυτώματα, έργα ανεπανάληπτης ομορφιάς απέναντι σε όπλα μαζικής καταστροφής.

Ο καλλιτέχνης, σε ό,τι δημιουργεί, μοιάζει -ή ίσως είναι- πάντα επηρεασμένος από αυτές τις αλλαγές.

Καθώς ξεκινάς να ταξιδέψεις από την χώρα σου σε άλλες, δεν μπορείς παρά να νιώσεις τις ροές των πολιτισμών να διασταυρώνονται. Τα πιο φανερά παραδείγματα που αντιλαμβανόμαστε βρίσκονται στους ήχους, στις χειρονομίες και στη μουσική μιας περιοχής που μπολιάζει μία άλλη, ειδικά στα είδη της λαϊκής και παραδοσιακής. Αναρωτιέμαι αν, όταν μιλάμε για την σημερινή παγκοσμιοποίηση, εννοούμε ότι απλά τώρα είναι μια ταχύτερη διαδικασία που υπήρχε όμως πάντα σε έναν βραδύτερο και καταλυτικότερο ρυθμό στην πάροδο των αιώνων.

Οι άνθρωποι έχουν ταξιδέψει, έχουν μεταναστεύσει, έχουν αποικήσει... και μαζί με αυτούς το ίδιο έχουν κάνει κι οι ιδέες τους κι οι τέχνες τους. Ωστόσο η κοινή πηγή στην αναζήτηση της αληθινής ομορφιάς βρίσκεται στον τρόπο που κάθε άνθρωπος (καλλιτέχνης;) την προβάλλει με την υποστήριξη και παρουσία του δικού του ιδιαίτερου πολιτισμού και ιστορίας σε συνδυασμό με αυτά που τον εμπνέουν στο νέο περιβάλλον δημιουργίας. Οτι μαθαίνω, κάποιοι άλλοι πιθανόν να δουν σήμερα και να καταγράψουν τις επιρροές που έχω σαφώς αφομοιώσει στο νέο μου έργο.

Αν και τσιμεντένιοι τοίχοι καταρρέουν, αυτοί που βρίσκονται στο μυαλό μας θα πάρει δυστυχώς πολύ καιρό να διαλύσουν, να αποδεχθούν και να σεβαστούν το ανοίκειο. Μερικοί από μας προσπάθησαν να καταρρίψουν εμπόδια μέσα από την τέχνη μας,

διαπραγματευόμενοι έπη και ιστορίες για άλλους τόπους, άλλοι δανείστηκαν και αφομοίωσαν τεχνικές και έχτισαν πάνω σε αυτές, πολλοί είναι εγκλωβισμένοι σε νέες ιδέες, μη συνειδητοποιώντας πως πολύ συχνά οι ίδιες ιδέες με τις οποίες συνδέονται εξελίχθηκαν από κάπου αλλού.

Για πολύ κόσμο ο παραδοσιακός καλλιτέχνης φαντάζει ως αναχρονισμός, αλλά η ύπαρξη του είναι επίσης βασισμένη σε μια αργή εξέλιξη, σε πολλές γενιές κωδικοποιημένης τέχνης, όπου η νέα δουλειά των σύγχρονων καλλιτεχνών είναι ελεύθερη να αντλήσει και να αφομοιώσει χωρίς κανέναν (φανερό) γενεαλογικό καταναγκασμό.

Στο πρώτο, η παράδοση προωθείται μέσω της οικογένειας της ενώ στο δεύτερο προωθείται με καινούριους μαθητές παρόλο που και τα δύο ζουν και δραστηριοποιούνται στους μοντέρνους καιρούς. Κάτι που μερικές φορές υποτιμούμε ως αρχαϊκό, ενώ το άλλο μοιάζει περισσότερο συνδεδεμένο με τις σύγχρονες ευαισθησίες. Οι περισσότερες τεχνικές κουκλοθεάτρου αποτελούν εξέλιξη παραδοσιακών τεχνικών, ο Obratzson έχει δανειστεί από τις μαριονέτες με ραβδιά της Δύσης, κουκλοπαίχτες και άλλοι διασκεδαστές από την Ινδία, περίπου 6000 από αυτούς (σύμφωνα με το Nezami, όπως μελετήθηκε από τον Behrouz Gharibpour από το Ιράν) ταξίδεψαν στο Ιράν κατά τον 11<sup>ο</sup> αιώνα, και μέχρι σήμερα μπορούμε να βρούμε ομοιότητες με κάποιες από τις τεχνοτροπίες αυτών των χωρών. Το θέατρο σκιών ταξίδεψε κατά μήκος των εμπορικών γραμμών από την Δύση μέσα στην Ευρώπη και από την Ανατολή μέσω του Βουδισμού και του Ινδουισμού. Αυτές οι επιρροές δεν μπορούν να χαθούν τόσο απλά: εξακολουθούν να μεταλλάσσονται και να επανεμφανίζονται στο πνεύμα και την τεχνική των κουκλοπαιχτών.

Οι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες, νιώθοντας δέος σε κάποιες από τις υπάρχουσες παραδόσεις της Ανατολής, τις χρησιμοποίησαν στις παραστάσεις τους. Όταν όμως συμβαίνει το αντίστροφο, έχω παρατηρήσει πως το υποτιμούν. Σε ρωτώ τότε, είναι η καινοτομία μοναδικό προνόμιο των Δυτικών ή των κρατών της αφθονίας, και ο παραδοσιακός Ανατολίτης κουκλοπαίχτης πρέπει να παλέψει

μόνο με αυτό που οι άλλοι θεωρούν “αυθεντική παράδοση”;

Η δημιουργία πρέπει να διαθέτει την δική της αληθινή γλώσσα, σαν μια κλωστή που συγκρατεί τον καλλιτέχνη, είτε η έμπνευσή του αφορά την παραδοσιακή είτε την σύγχρονη τέχνη. Θα προτιμούσα το πρώτο από το δεύτερο, αλλά και τα δύο καλούνται να εξελιχθούν ώστε να μην καταλήξουν μουσειακά εκθέματα.

Όσον αφορά την αφομοίωση επιρροών και την δημιουργία ενός νέου έργου, χρειάζεται να στραφούμε πρώτα μέσα μας, καθώς οι σημερινές δημιουργίες θα αποτελέσουν τις παραδόσεις του αύριο.

— μετάφραση: Μαρίτίνα Κονταράτου

# Γηγενές Κουκλοθέατρο

## Μανιφέστο 1

Peter Schumann,

*The Worldwide Art of Puppetry, UNIMA 2000*

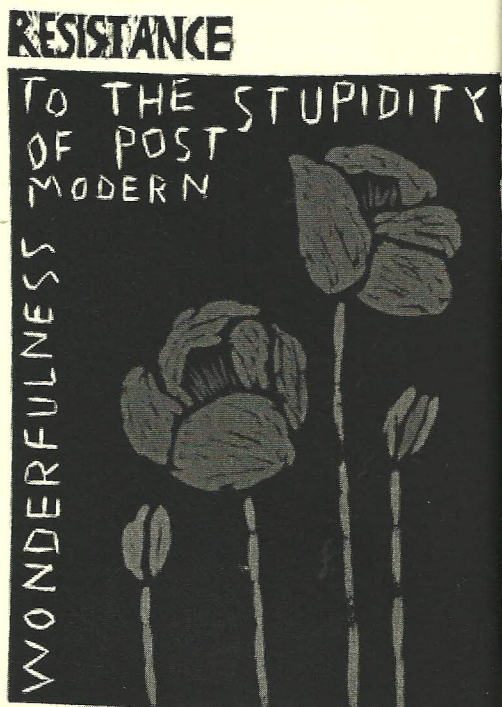
μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

Εμείς οι αυτόχθονες κουκλοπαίκτες του γίγαντα γη, που βρίσκεται στον ουρανό, μέσα στον οποίο είναι και η ίδια ένας νάνος, εκφράζουμε την αντίστασή μας στους εχθρούς του ουρανού ΓΙΑΤΙ ΤΟΝ ΓΕΜΙΖΟΥΝ με κατασκοπευτικούς δορυφόρους και άλλα αμυντικά μέτρα. Και εκφράζουμε την αντίστασή μας στους εχθρούς των πράσινων βουνών ΓΙΑΤΙ ΤΑ ΜΕΤΑΤΡΕΠΟΥΝ σε ατέλειωτα ρολά χαρτιού για εκτυπωτές. Και εκφράζουμε την αντίστασή μας στους εχθρούς των βάλτων ΓΙΑΤΙ ΣΤΡΩΝΟΥΝ άσφαλο πάνω τους για ακόμα περισσότερους αυτοκινητοδρόμους-δολοφόνους, όπου οι αλεπούδες και οι μαρμότες πεθαίνουν και πεθαίνουν και πεθαίνουν. Εμείς οι αυτόχθονες κουκλοπαίκτες του γίγαντα γη, που βρίσκεται στον ουρανό, μέσα στον οποίο είναι και η ίδια ένας νάνος, ανακηρύσσουμε την κατάσταση έκτακτης ανάγκης του γίγαντα γη γιατί πονάει και βογκάει ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟ ΒΑΡΟΣ των τελευταίων τεχνικών παγκοσμιοποίησης.

Και λέμε:

Ιθαγενείς κουκλοπαίκτες του κόσμου! Ενωθείτε! Πολεμήστε την τεχνολογική καταπίεση! Ξεσηκωθείτε για τα δικαιώματα των χελιδονιών και όλων των αυτοχθόνων κατοίκων!

Ιθαγενείς κουκλοπαίκτες Πρέπει να εξασκηθούμε μένοντας πολύ σιωπηλοί για να δυναμώσουμε τη φωνή μας! Σταματώντας προσωρινά όσα κύμβαλα και τύμπανα μπορούμε, για να



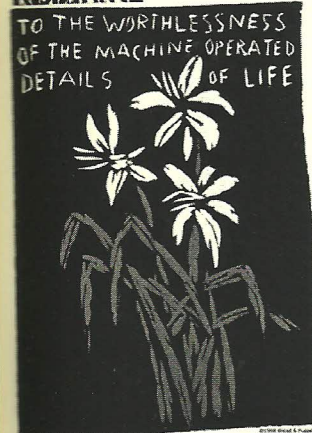
**RESISTANCE**

OF THE HEART AGAINST  
BUSINESS AS USUAL

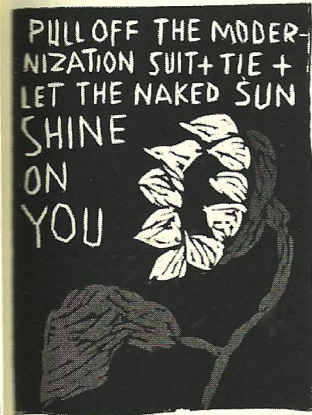


**RESISTANCE**

TO THE WORTHLESSNESS  
OF THE MACHINE OPERATED  
DETAILS OF LIFE



PULL OFF THE MODERN  
NIZATION SUIT+TIE +  
LET THE NAKED SUN  
SHINE  
ON  
YOU



κάνουμε την αντίστασή μας να ακουστεί!

Τι είναι αντίσταση;

Αντίσταση είναι τρία πράγματα:

Πρώτα η αντίσταση είναι η αντίσταση στην λογική της ΑΔΗΦΑΓΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ που λέγεται καπιταλισμός ή η οικονομία.

Δεύτερα, η αντίσταση είναι η αντίσταση στην αέναη προβατοποίηση του καταναλωτή ο οποίος είναι κτήμα πολλών πραγμάτων αλλά τον κάνουν να πιστεύει στην ιερή ελευθερία της επιλογής του.

Τρίτα, η αντίσταση είναι η αντίσταση στην ασημαντότητα των μηχανοκίνητων λεπτομερειών της καθημερινής ζωής μας. Και αυτή η τρίπτυχη αντίσταση φέρνει στο προσκήνιο την ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΕΞΕΓΕΡΣΗ των ιθαγενών κουκλοπαικτών, η οποία είναι η εξέγερση της καρδιάς ενάντια στις επιχειρήσεις ως συνήθως και η εξέγερση του μυαλού ενάντια στην υπεροχή του χρήματος και η εξέγερση ολόκληρης της ψυχής του κουκλοθεάτρου ενάντια στη βλακεία της μετα-μοντέρνας χαριτομενιάς

Κι έτσι λέμε ξανά:

Ιθαγενείς κουκλοπαίκτες του κόσμου ενωθείτε!

Να είμαστε ντε-μοντέρνοι και να ξε-μοντερνίσουμε τον κόσμο!

Να είμαστε τόσο μικροί, όσο μεγάλες είναι οι κούκλες αυτού του τυπικά ιθαγενούς κουκλοθεάτρου,

**ΠΕΤΑΞΤΕ ΜΑΚΡΙΑ ΤΟ ΚΟΥΣΤΟΥΜΙ ΚΑΙ ΤΗ ΓΡΑΒΑΤΑ ΤΟΥ ΕΚΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΑΦΗΣΤΕ ΤΟΝ ΗΛΙΟ ΝΑ ΛΑΜΨΕΙ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΣΩΜΑ ΣΑΣ!**

## Η σύμμιξη των τεχνικών και τα όριά της

John Bell

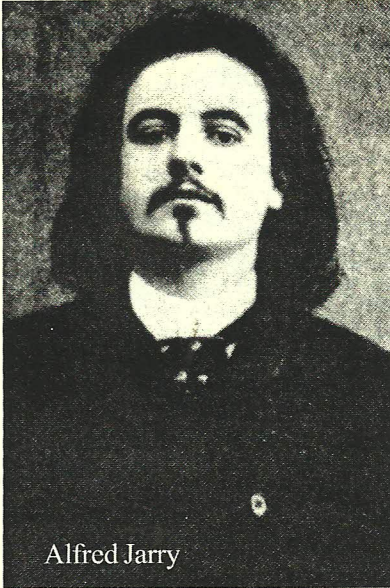
*Puppetry International, τευχος 17, 2005*

Η πρακτική της σύμμιξης και εναλλαγής των ειδών -της αλληλεπίδρασης δηλαδή ετερόκλητων τεχνικών τόσο μέσα στην ίδια τη τέχνη της κούκλας όσο και σε συνδυασμό με άλλες μορφές παράστασης- είναι πλέον όχι μόνο χαρακτηριστική, αλλά και ειδητική του σύγχρονου κουκλοθεάτρου. Η μείξη αυτή θεωρείται πλέον φυσική και αυτονόητη για τους κουκλοπαίχτες της Δύσης, όπως ακριβώς θεωρούνταν και για τους προγόνους τους η προσκόλληση σε μία μονάχα φόρμα κουκλοθεάτρου κατά τον περασμένο αιώνα.

Συγκεκριμένα, σύμφωνα με το εγχειρίδιο του John McCormick "*The Victorian Marionette Theater*", οι ευρωπαίοι κουκλοπαίχτες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που σαν ηθοποιοί εξασφάλιζαν τα προς το ζην, επιδίδονταν συνήθως στην τελειοποίηση κάποιας συγκεκριμένης τεχνικής κουκλοθεάτρου: μαριονέτες στην περίπτωση των θεμάτων του Mc Cormick, γαντόκουκλες στην περίπτωση του Laurent Mourguet -του εμπνευστή του Guignol-, ή του John Piccini, του λονδρέζου χειριστή του Punch, που αποθανάτιστηκε από τους George Cruikshank και John Payne Collier, μαριονέτες με βέργα στην περίπτωση πολλών νοτιοϊταλικών οικογενειών ειδικευμένων στην *opera dei pupi*, θέατρο σκιών στην περίπτωση του Henry Riviere και τους συναδέλφους του στο καμπαρέ Chat Noir. Η δύναμη αυτών των ειδών, παραδοσιακών ή πρωτοπόρων, έγκειται σε αυτήν ακριβώς την απρόσκοπτη αφοσίωση που έδειξαν οι χειριστές σε μια επιμέρους τεχνική. Με τον τρόπο αυτό, η "τέχνη" ενός συγκεκριμένου είδους θεμελιωνόταν ή εξελισσόταν. Και φυσικά η αισθητική καθιέρωση των -γενικά χαμηλής κοινωνικής θέσης- μορφών του κουκλοθεάτρου αφορούσε άμεσα τόσο τους βιοποριστές, όσο και εκείνους που προσπαθούσαν να επαναπροσδιορίσουν τις παραμέτρους της

τέχνης ως μια επιχείρηση πρωτοπορίας.

Εντούτοις, με το γύρισμα του αιώνα, η άποψη που θέλει την καλλιτεχνική ακεραιότητα ενός είδους να εξαρτάται από την αφοσίωση σε αυτό (κι όχι μόνο στο πεδίο του κουκλοθεάτρου αλλά και του χορού, της μουσικής και των παραστατικών τεχνών) αλλάζει για δύο επικείμενους λόγους. Πρωτίστως, κάθε είδους πρωτοπόροι στρέφονται προς την δυνατότητα εξάρθρωσης των παραδοσιακών φορμών (αυτών π.χ. που οι Φουτουριστές ονομάζουν *rasseist*) προκειμένου να εξασφαλίσουν για τον



Alfred Jarry

εαυτό τους το δικαίωμα επαναπροσδιορισμού των όρων τσυ χορού, της μουσικής, του θεάτρου και του κουκλοθεάτρου, σύμφωνα με όσα τους υπαγορεύει η εκσυγχρονιστική ορμή που νιώθουν να τους κ α τ α κ λ ύ ζ ε ι . Δευτερευόντως, αυτή η διάθεση εκσυγχρονισμού δεν είναι προσωπική αλλά αποτελεί α ν α π ό φ ε υ κ τ η προσαρμογή στις τεχνολογικές και κοινωνικές αλλαγές που

συντελούνται γύρω τους. Για παράδειγμα, οι παραστατικοί καλλιτέχνες που καταπιάστηκαν με το θέατρο σκιών στο παριζιάνικο καμπαρέ Chat Noir το 1880, δεν ενδιαφέρονταν απλά να αναβιώσουν τα δημοφιλή θεάματα των *ombres chinoises* που σημάδεψαν την Γαλλία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Προσπάθησαν να εφαρμόσουν καινοτομίες στον φωτισμό (π.χ. λαμπτήρες τόξων), στο χρώμα (με φωτοδιαπερατές μιογιές), στην αίσθηση του βάθους (μέσω πολυεπίπεδων στρωμάτων γυαλιού). Οι παραπάνω επινοήσεις όχι μόνο κατέρριψαν τους δεσμούς με τις ήδη υπάρχουσες παραδόσεις



για τις *ombres chinoises*, αλλά προετοίμασαν τον δρόμο για την πολύπλοκη stop-action κινηματογράφηση του Lotte Reininger, και εν τέλει τις ευρεσιτεχνίες κινουμένων σχεδίων του Ub Iwerks και των συνεργατών του Walt Disney.

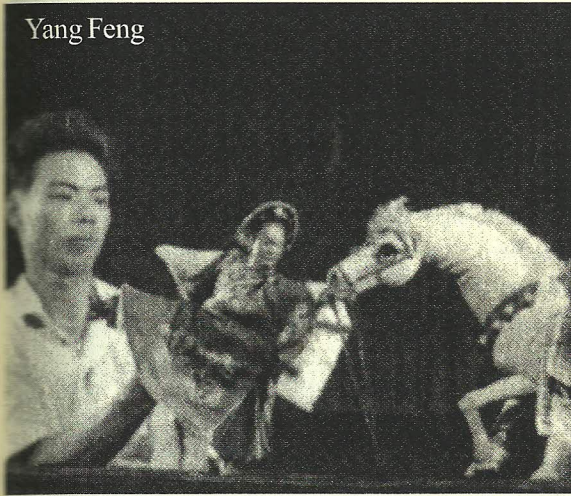
Εξέχουσα μορφή στην αιχμή των σύγχρονων αναζητήσεων του κουκλοθεάτρου που αφορούν την εναλλαγή των ειδών είναι ο Alfred Jarry. Ο γνωστός σε μας αναρχικός, ποδηλάτης, enfant terrible και θεατρικός συγγραφέας θεωρήθηκε από πολλούς ιστορικούς ο ιδρυτής του θεάτρου πρωτοπορίας. Κατά πολλές έννοιες ο Jarry μπορεί να χαρακτηριστεί “μείκτης ειδών”. Άρχισε να πραγματοποιεί θεάματα μαριονέτας ήδη από τα σχολικά του χρόνια. Αρχικά αυτά κινούνταν αυστηρά μέσα στις παραδοσιακές τεχνικές



της βόρειας Γαλλίας, τις οποίες εξετάζει το 1936 ο Reginald Sibbald στο εγχειρίδιο του *Marionettes in the North of France*. Όταν όμως ο Jarry μετέβη στο Παρίσι για να συνεργαστεί με τον συμβολιστή σκηνοθέτη Aurelien Lugne-Poe γρήγορα επιδόθηκε στην ανάμειξη ειδών. Οι ερμηνευτές του *Βασιλιά Ubu* το 1896 φορούσαν μάσκες, κινούνταν και μιλούσαν σαν μαριονέτες, ίππευαν ξύλινα αλογάκια. Πόρτες και παράθυρα, δήλωνε ο Jarry, πρέπει να βρίσκονται στη σκηνή μόνο όταν χρειάζεται, λειτουργώντας περισσότερο ως μαριονέτες παρά ως σκηνικά. Μετά την αρχική σκανδαλώδη επιτυχία του *Βασιλιά Ubu* -που οφειλόταν κυρίως στην μείξη των ειδών- ο Jarry συνέχισε με ενθουσιασμό να μπερδεύει τα πράγματα είτε δημιουργώντας νεότερες εκδοχές του επικού *Ubu* με γαντοκούκλες που ο ίδιος και οι φίλοι του χειρίζονταν, είτε μεταβιβάζοντας τα καθήκοντα της παράστασης στο δημοφιλές θέατρο *Guignol Anatole* με επικεφαλή τον Emile Labelle.

Η λατρεία που έδειξε ο Jarry το 1890 για την εναλλαγή των ειδών θα καθιερωθεί στις παραστάσεις πρωτοπορίας, ειδικά όταν οι Φουτουριστές, οι Ντανταϊστές, οι Εξπρεσιονιστές, οι Κονστρουκτιβιστές και άλλοι άρχισαν να αποδίδουν στους εαυτούς τους τίτλους χορευτή, ποιητή, ζωγράφου, θεατρικού συγγραφέα, ηθοποιού και κουκλοπαίχτη χωρίς καμιά επίσημη έγκριση. Η αίσθηση αυτή της αξίας της ετερογένειας επιβίωσε σε όλο το μήκος του 20ου αιώνα και συνεχίζει να διαποτίζει τις σύγχρονες θεωρίες. Τώρα αξιώνουμε και ακόμη απαιτούμε από τους κουκλοπαίχτες (όπως και από τους άλλους καλλιτέχνες) να επαναπροσδιορίζουν συνεχώς, να αναμειγνύουν και να κινούνται ευκίνητα μεταξύ των ειδών της τέχνης τους σαν μια διαδικασία ρουτίνας. Ενώ, για παράδειγμα, ο κουκλοπαίχτης παππούς του Basil Twist, Griff Williams, έγινε γνωστός στις δυτικές ΗΠΑ το 1930 από τις

Yang Feng



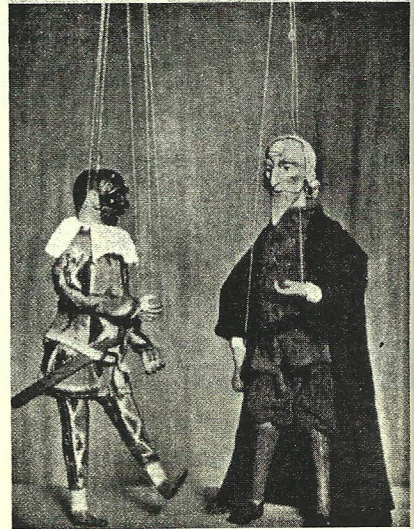
μαριονέτες με νήματα που παρουσίαζε με την swing μπάντα του, ο εγγονός έμεινε στην ιστορία ως “ο καλλιτέχνης που ήταν καταδικασμένος να μην επαναλαμβάνεται ποτέ” (όπως το έθεσε ο οργανισμός Creative Capital Foundation). Ε ν α λ λ ά σ σ ο ν τ α ς μαριονέτες με κούκλες θεάτρου σκιών, bunraku, toy theater και

το δικό του υποβρύχιο θέατρο αντικειμένων - μια μάχη μεταξύ ειδών δεμένων με μια κοινή συγκοινωνούσα κλωστή: την καινοτομία και την έκπληξη να βρίσκονται σε υπεροχή από οποιαδήποτε αδιάλλακτη προσκόλληση σε μια κλασική τεχνική. Η σύγχρονη απαίτηση της εναλλαγής των ειδών έρχεται προφανώς σε σύγκρουση με παλιότερες ιδέες περί καλλιτεχνικής αρτιότητας. Αυτό δεν αποκλείει συγκεκριμένα είδη μείξεως ειδών να μην ήταν τελείως άγνωστα στις

Δυτικές θεατρικές παραδόσεις. Ο Pierre Luis Duchartre υπογραμμίζει το 1929 στο βιβλίο του *The Italian Comedy*, ότι κάποιοι θίασοι Commedia Dell'Arte παρουσίαζαν τα κωμικά τους σενάρια την μια νύχτα με μάσκες και την άλλη με μαριονέτες. Την καριέρα της η Charlotte Charke στο χειρισμό μαριονετών στην Αγγλία του 18<sup>ο</sup> αιώνα (γράφει η Fidelis Morgan στο βιβλίο της *The Well-Known Trouble Maker*) την οφείλει κυρίως στην αδυναμία της να σταθεί στο επίσημο σανίδι ως ηθοποιός. Μελέτες του Mc Cormick αποδεικνύουν ότι οι καλλιτέχνες μεταπηδούσαν ευκίνητα μεταξύ της ηθοποιίας και της τέχνης του κουκλοθεάτρου ακόμα και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.



Αισθητικά, συγκεκριμένο μέρος αυτής της διασταύρωσης και αλληλεπίδρασης των ειδών τροποποίησε τα όρια μεταξύ ηθοποιίας και κουκλοπαίξιας. Το αλφαβητάρι της κίνησης του νοτιοϊταλικού διαδεδομένου παιχνιδιού ήταν επηρεασμένο από τις άκαμπτες κινήσεις των μαριονετών του *Orlando Furioso*. Στην Java οι ηθοποιοί των *wayang orang* μιμούνταν τοιουτοτρόπως επί σκηνής την κινησιολογία του θεάτρου σκιών *wayang kulit*. Κι όμως αυτό που οι σύγχρονοι κουκλοπαίχτες της Δύσης δεν διστάζουν συχνά να υπενθυμίζουν και να θαυμάζουν είναι εκείνη η απόλυτη αφοσίωση που απαιτούν πολλές παραδοσιακές μορφές κουκλοθεάτρου. Οι δυτικοί αυτοί κουκλοπαίχτες ξέρουν πως οι παραδοσιακοί bunraku



καλλιτέχνες αφιέρωσαν χρόνια σκληρής μαθητείας διδασκόμενοι ένα μονάχα πράγμα, πώς να κινήσουν το πόδι μιας μαριονέτας προτού συνεχίσουν στον χειρισμό του αριστερού χεριού και τέλος του δεξιού χεριού και του κεφαλιού. Με τον ίδιο τρόπο, τα εκπληκτικά επιτεύγματα του κινέζου βιρτουόζου της γαντόκουκλας Yang Feng μοιάζουν να εξαρτώνται άμεσα από αυτού του είδους την μονόπλευρη ενασχόληση με τις δυνατότητες μιας και μόνο φόρμας, της οποίας τα αποτελέσματα είναι ανάλογα αυτής της εστίασης. Η “μοντερνιστική” αγάπη μας για καινοτομία και δυνατότητες πολυσημίας εξασφαλίζει ποικιλία και αναζωογόνηση. Δεν εξαιρεί την καλλιτεχνική εμβάθυνση αλλά σκοντάφτει πάνω σε συγκεκριμένα καλλιτεχνικά όρια, σε σύγκριση με τα κατορθώματα του Yang Feng ή των αφοσιωμένων δασκάλων των bunraku.

μετάφραση: Μαριτίνα Κονταράτου

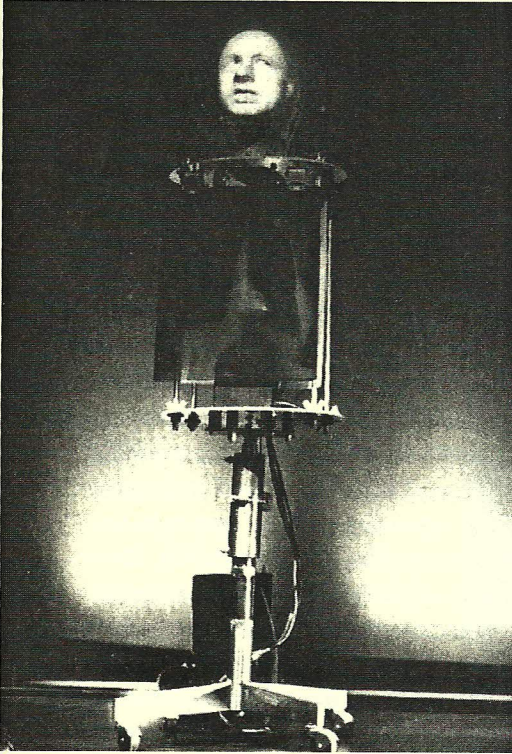
## **Το θεατρικό ρομπότ: κούκλα δίχως νήματα**

*Naly Gerard*

*E pur si muove, no 4, Απρίλιος 2005*

*Ο σκηνογράφος Zaven Pare και ο σκηνοθέτης Marcel-Li Antunez Roca, πραγματεύονται, ο καθένας με τον τρόπο του, τον χειρισμό και την κατάσταση του ανθρώπινου όντος, σε σχέση με την τεχνική: ιδέες σε αντιπαράθεση και στενά δεμένες με το σύγχρονο κουκλοθέατρο.*

Πολυάριθμες παραστάσεις σήμερα, για να μην πούμε οι περισσότερες, έχουν οικειοποιηθεί αυτό που ονομάζεται νέα τεχνολογία, ως επί το πλείστον με την παρουσία/ χρήση επιφανειών προβολής και προβαλλόμενες εικόνες πάνω στη σκηνή. Η οπτική διάσταση είναι μόνο μία πλευρά των θεατρικών αποθεμάτων που παρέχει η ψηφιακή τεχνολογία και η επιστήμη των υπολογιστών. Αυτές οι τεχνικές διευρύνουν ιδιαίτερα την δυνατότητα κατασκευής πολύπλοκων κουκλών, αλλά και γενικά τον χειρισμό ενός δικτύου σημείων από απόσταση. Δύο ιδιόμορφοι καλλιτέχνες εξερευνούν αυτά τα κανάλια και στρώνουν το έδαφος για να πατήσει η κούκλα του αύριο: Ο Γάλλος σκηνογράφος και εικαστικός καλλιτέχνης Zaven Pare και ο Καταλάνος εικαστικός και περφόρμερ Marcel-Li Antunez Roca. Και οι δύο ξένοι αρχικά προς τον θεατρικό κόσμο των εμψυχούμενων μορφών, διεξάγουν έρευνα που άπτεται ερωτημάτων που αφορούν το κουκλοθέατρο: πώς να δημιουργήσεις ζωή από το άψυχο ή το εικονικό; Τι σχέση πρέπει να εγκαθιδρυθεί ανάμεσα στον περφόρμερ και το αντικείμενο; Τι είδους δραματουργία πρέπει να εφευρεθεί γύρω από αυτά τα συστήματα;



Έχοντας πάθος με τα ρομπότ και την ανατομία, ο Zaven Pare κατασκευάζει αυτόματα που παρουσιάζονται ως μέρος εγκαταστάσεων, αλλά και «τεχνητούς ηθοποιούς», με προορισμό τη σκηνή. Απαρτιζόμενοι από μηχανικά και ηλεκτρονικά στοιχεία καθώς και βιντεοπροβολές, προέρχονται από μια υβριδική αισθητική που αναμειγνύει τεχνητά στοιχεία και σκίτσα μελών του ανθρωπίνου σώματος. Η έρευνα του Zaven Pare είναι ποτισμένη από

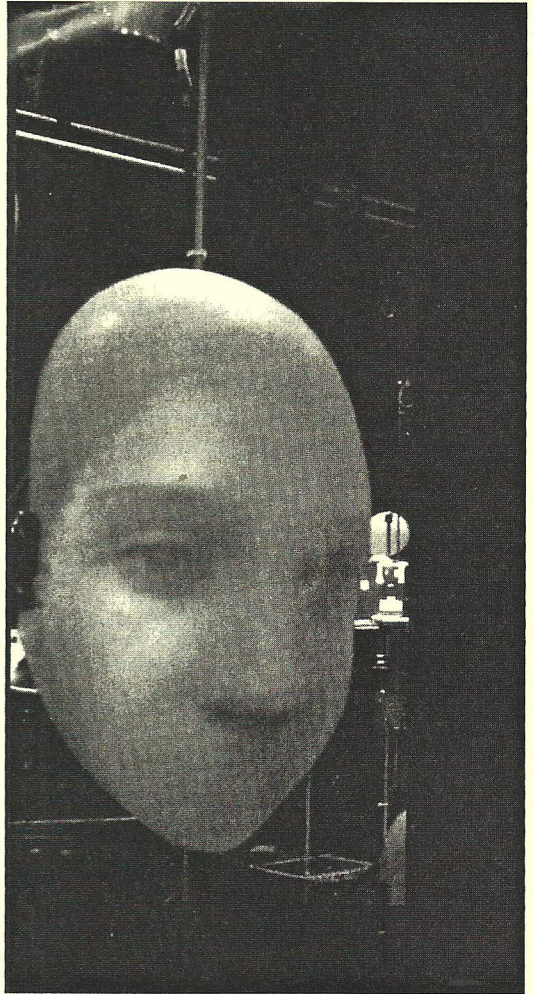
ερωτήματα που αφορούν τη σχέση ανάμεσα στη φωνή και τις μηχανές. Για το «Theatre des Oreilles<sup>1</sup>» είχε φανταστεί έναν «κλώνο» του Valere Novarina: μια μηχανή που στην κορυφή της είχε ένα κεφάλι με μια εσωτερική προβολή αποκτούσε τα χαρακτηριστικά του συγγραφέα. Από «πίσω», ο χειριστής δούλευε τις εκφράσεις αυτού του «αποκεφαλισμένου» κεφαλιού με τηλεχειριστήριο, αυτό το τεχνητό κι όμως ζωντανό κεφάλι του συγγραφέα, σιωπηλό μπροστά στον λόγο που εξέπεμπαν τα megάφωνα. Πιο πρόσφατα, ο Zaven Pare σχεδίασε το «Vehicule Dominique Pinon<sup>2</sup>», (Οχημα Ντομινίκ Πινό) από το όνομα του ηθοποιού που δάνεισε τα χαρακτηριστικά του. Η αρχή ήταν η ίδια με προηγούμενος, με τη διαφορά ότι το κεφάλι ήταν αρθρωτό και επέτρεπε το άνοιγμα και κλείσιμο των σιαγόνων, των οποίων η κίνηση ενεργοποιούνταν από το ηχητικό σήμα της φωνής του χειριστή. Οι συσκευές του Pare εξετάζουν τι είναι αυτό που συγκροτεί ένα ζωντανό πλάσμα: η αναπνοή, και τι συγκροτεί ένα ανθρώπινο πλάσμα: ο λόγος. «Από τι είμαστε φτιαγμένοι;»

αναρωτιέται ο καλλιτέχνης. «Από αναπνοές, μηχανισμούς, ζώα ή δεν είμαστε απλά τέρατα; Ή δεν είμαστε τίποτε άλλο από σκεπτόμενα και ομιλούντα κεφάλια φτιαγμένα από λέξεις;»<sup>3</sup>»

### Η δραματολογία του συστήματος

Στο έργο Poi<sup>4</sup>, ο Marcel-Li Antunez Roca εμψυχώνει χαρακτήρες που είναι μισοί ρομπότ, μισοί ζώα και πρώτα απ' όλα είναι «μεταφορές της ζωής», αλλά επίσης ένας τρόπος να μετατρέπεις τον τεχνικό χειρισμό σε θεατρικό και ειδικότερα, ένας τρόπος να κάνεις την φαντασία χειροπιαστή. Η πρόκληση για τους σκηνοθέτες που χρησιμοποιούν την τελευταία τεχνολογία είναι να κάνουν ορατή τη σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και τα ψηφιακά εργαλεία: αυτός ο δεσμός αιτίας και αποτελέσματος συχνά παραμένει αόρατος στο κοινό, κάτι που προσιδιάζει στο ερώτημα της σύνθετης σχέσης μεταξύ κουκλοπαίκτη και κούκλας. Στον χειρισμό, υπάρχει ένας διαχωρισμός μεταξύ του «χώρου δράσης» και του «χώρου όρασης», ο οποίος υλοποιείται από την απόσταση του ηθοποιού από το αντικείμενο. Όταν παίζεται σε πλήρη θέαση, το κοινό προσλαμβάνει ταυτόχρονα την παραγωγή της παράστασης και την παράσταση την ίδια. Εκχωρητικός ιλουζιονισμός σημαίνει να παρέχεις την ελευθερία στον θεατή να χτίσει το όραμά του ανάμεσα στην έκσταση από το αποτέλεσμα και την επίγνωση της διαδικασίας. Έτσι, αν ο χειρισμός τρέφει την δραματολογία, γίνεται φορέας ενός νοήματος. Αλλά πώς να φορτίσουμε νοηματικά τον χειρισμό τεχνολογικών εργαλείων, όταν αυτός γίνεται μέσα από τις σκιές του κουβούκλιου του τεχνικού; Ο Marcel-Li Antunez Roca, ο οποίος δημιουργεί τις παραστάσεις του χειριζόμενος άμεσα εικόνες, ήχους και ρομπότ, δίνει μια λύση με τη βοήθεια του «exoskeleton» του: ένα «ρούχο-ιντερφείς» [interface: μέσο αλληλεπίδρασης μεταξύ ανθρώπου και μηχανής, σμ], με τη μορφή πανοπλίας, οι αισθητήρες της οποίας επιτρέπουν στον χειριστή να στέλνει σήματα στον υπολογιστή μέσω ραδιοκυμάτων ή καλωδίων. Αυτό το τηλεχειριστήριο που φοριέται πάνω στο σώμα, διευκολύνει την θεατροποίηση της τεχνικής, αποκαλύπτοντας το μηχανισμό της. Αυτό το σύστημα είναι βασικά ένας συγγενής της μαριονέτας: το «exoskeleton» υποκαθιστά τον «σταυρό» που κρατά ο μαριονετίστας, τα καλώδια και τα ραδιοκύματα είναι τα νήματα και οι εικόνες οι ήχοι και τα ρομπότ

είναι η κούκλα (ή οι κούκλες). Η διαφορά είναι ότι ο χειριστής δεν χρησιμοποιεί μόνο τα χέρια του, αλλά όλο του το σώμα [κάτι που απαντιέται και σε κάποιες τεχνικές μαριονέτας, στυλ]. Αντλώντας από την παράδοση των περφόρμερ, ο Marcel-Li Antunez Roca μετατρέπει όλο του το σώμα σε ένα ιντερφείς, μετατρέποντας την διαδικασία του χειρισμού σε χορογραφία. Αντίστοιχα, η παράσταση απαιτεί και ένα νέο είδος γραφής που να λαμβάνει υπόψη της όλο το νέο δίκτυο σημείων που αναπτύσσεται. Ο Καταλάνος καλλιτέχνης ονομάζει την προσέγγισή του «συστηματοουργία», δηλαδή δραματοουργία του συστήματος.



Δεν πρόκειται για σύμπτωση που τα ρομποτικά συστήματα συχνότατα τείνουν προς τον ανθρωπομορφισμό: όταν οι μηχανικοί σχεδιάζουν ρομπότ, κρατούν την όρθια στάση του, σέβονται τις ανθρώπινες αναλογίες και προσθέτουν ένα κεφάλι. Ο στόχος του ρομπότ, είναι ασφαλώς η θεατροποίηση της τεχνολογίας. Ωστόσο, δεν πρόκειται για ένα θριαμβευτικό ύμνο στην τεχνολογία αυτό που οι δύο καλλιτέχνες προτείνουν, αλλά μάλλον μια επανεξέταση της ανθρώπινης κατάστασης μέσω της τεχνολογίας. Ο Marcel-Li μας δείχνει πως «όσο χειριζόμαστε εμείς την τεχνολογία, άλλο τόσο μας χειρίζεται κι αυτή», όπως υπογραμμίζει η ερευνήτρια Clarisse Bardiot<sup>5</sup>. Μια προσέγγιση βασισμένη στο κουκλοθέατρο μπορεί να είναι ένας τρόπος να



δραπετεύσει κανείς από την εκπληκτική γοητεία που μας ασκούν αυτές οι μηχανές, είτε είμαστε καλλιτέχνες, είτε το κοινό. Είτε τα νήματα είναι πραγματικά, είτε αντικαθίστανται από καλώδια ή ραδιοκύματα, τα πράγματα δεν αλλάζουν και πολύ: ανθρωπόμορφες ή όχι, οι μηχανές παραμένουν θεατρικά εργαλεία παραγωγής σημείων, που χρησιμοποιούνται για να γεννηθεί ένας κόσμος.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

#### Σημειώσεις

1. Παράσταση δημιουργημένη το 1999, με τον Allen Weis και συμπαραγωγή του Διεθνούς Ινστιτούτου Κούκλας του Charleville-Mezieres
2. Παραγγελία για το έργο «La Scena», κείμενο και σκηνοθεσία του Valere Novarina
3. Απόσπασμα από το εισαγωγικό κείμενο για την έκθεση «Making of Automats: Puppets, machines and robots», που παρουσιάστηκε τον Οκτώβριο και Νοέμβριο του 2004, στο Scene Nationale de Petit-Quevilly-Centre d' art et d' essai, στο Mont Saint-Aignan.
4. Παράσταση-περφόρμανς στα πλαίσια του φεστιβάλ Villette Emergence στο Παρίσι, τον Οκτώβριο του 2004
5. «A subjectile for interactivity: The actor and the digital stage», Clarisse Bardiot

- Η Naly Gerard είναι δημοσιογράφος.

## Παίζοντας τις Κούκλες

*Duccio Bellugi Vannuccini*  
*Puppetry into Performance,*  
*Central School of Speech and Drama, 2001*

*Πριν ξεκινήσει την καινούργια παράσταση του Θεάτρου του Ήλιου το Tambours sur la Digue, η Αριάν Μνούσκιν έστειλε τον θίασό της στην Ανατολική Ασία να μελετήσει τις αρχαίες τεχνικές του κουκλοθέατρου. Το αποτέλεσμα, όπως το περιγράφει ο Duccio Bellugi Vannuccini, μέλος του θιάσου, είναι μια παράσταση όπου οι ίδιοι οι ηθοποιοί “γίνονται” κούκλες.*

Γεννήθηκα πριν από 38 χρόνια στην Φλωρεντία της Ιταλίας κι έχω αφοσιωθεί στο θέατρο από 18 χρονών. Εκείνη την εποχή πήγα στο Παρίσι όπου παρακολούθησα την σχολή του Jacques Lecoq. Μετά συνέχισα τις σπουδές μου με τον Marcel Marceau και τον δάσκαλό του Etienne Decroux, προτού πάω στην Γερμανία για να σπουδάσω χορό στην σχολή της Pina Bausch. Τελικά επέστρεψα στο Παρίσι για να δουλέψω με το θέατρο του Ήλιου. Η εκπαίδευση και η συνεργασία μου με την Αριάν Μνούσκιν διαρκεί περισσότερο από 13 χρόνια. Όπως καταλαβαίνετε, ούτε η θεατρική μου εκπαίδευση ήταν η πιο κλασσική ούτε και ο θίασος με τον οποίο συνεργάζομαι είναι ιδιαίτερα κλασσικός. Η δουλειά της Αριάν Μνούσκιν είναι εμπνευσμένη από τις πιο αρχαίες παραδόσεις του κόσμου. Bharatanatyan και Kathakali από την Ινδία, Toreng από το Bali, Κινέζικη Όπερα και No, Kyogen και Bunraku από την Ιαπωνία.

Για να σκιαγραφήσω τη σχέση ανάμεσα στο θέατρο και το κουκλοθέατρο, θα ανατρέξω στις δυσκολίες που αντιμετώπισε ο θίασος μας στο ανέβασμα της τελευταίας μας παράστασης, Tambours sur la Digue (Τύμπανα πάνω από το φράγμα).

Κατ' αρχήν θα εξηγήσω πως προσεγγίσαμε το έργο. Όλα τα μέλη του θιάσου πήραν επιχορήγηση για να ταξιδέψουν στην Ανατολική Ασία. Σε μικρές ομάδες των δυο ή τριών ατόμων –ηθοποιοί, μουσικοί, σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι-

αποφασίσαμε ποιες χώρες θα επισκεπτόμασταν. Η Αριάν μας είχε ήδη δώσει κάποιες κατευθύνσεις για τα είδη των παραστάσεων που θα διερευνούσαμε. Κινέζικη Όπερα, διάφορα είδη Κορεάτικης σαμανικής τέχνης και Γιαπωνέζικο Kyogen για παράδειγμα.

Μας είπε να φανταστούμε αυτό το ταξίδι σα να είμαστε Γιαπωνέζοι ηθοποιοί που παρακολουθούν Bunraku όπως τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα.

Η σχέση όπου οι ηθοποιοί μελετούν τις κινήσεις των κουκλών για να προσπαθήσουν να αντισταθούν στον ρεαλισμό και οι κούκλες προσπαθούν να είναι όσο το δυνατόν πιο ανθρώπινες ενώ διατηρούν την έμφυτη τους αντίσταση στον ρεαλισμό, είναι, για μένα ένα από τα πιο συναρπαστικά θέματα στην σχέση ηθοποιού – κούκλας. Για παράδειγμα το Ιαβανέζικο Wayang Golek, ένα πολύ όμορφο είδος κούκλας, έχει έναν πολύ απλό τρόπο χειρισμού. Ένα ξύλο περνάει μέσα από το σώμα για να στηρίζει το κεφάλι, και άλλα δυο ξύλα χρησιμοποιούνται για να κινήσουν τα χέρια. Ο κουκλοπαίχτης χρησιμοποιεί αυτούς τους μηχανισμούς για να πετύχει την ψευδαίσθηση της αναπνοής σ' ένα κομμάτι ξύλο. Με ελάχιστη πίεση του αντίχειρα ο κορμός ανασηκώνεται και το κοινό μένει άφωνο.

Ας επανέλθω όμως στο ταξίδι μας. Προτού αναχωρήσουμε για την εξερευνητική μας αποστολή, η Αριάν μας έδωσε το θέμα του έργου που έχει γράψει η Helene Cixous. Το έργο εκτυλίσσεται στην Κίνα και αφορά μια μεγάλη πλημμύρα που απειλεί να κατακλύσει ένα βασίλειο, το οποίο μπορεί να σωθεί, αν ένα από τα δυο φράγματα που συγκρατούν το ποτάμι διανοιχτεί για δώσει διέξοδο στην πίεση. Μερικοί από μας αποφασίσαμε να επισκεφθούμε το Βιετνάμ επειδή έχει ιστορία στις πλημμύρες. Εγώ αποφάσισα να ξεκινήσω το ταξίδι μου από την Κορέα, παίρνοντας μαζί μου ένα πρόχειρο αντίγραφο του κειμένου, ακόμη ατέλειωτο. Όσο βρισκόμασταν έξω από την χώρα όλος ο θίασος κρατούσε επαφή μέσω Internet έτσι ώστε να έχουμε τη δυνατότητα να ανταλλάσσουμε πληροφορίες για γεγονότα ή ανθρώπους που είχαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Στο μεταξύ η Helene δούλευε πυρετωδώς μελετώντας Γιαπωνέζικη λογοτεχνία σε μια Πανεπιστημιακή βιβλιοθήκη του Σικάγο κι έτσι όταν επιστρέψαμε στο Παρίσι το αρχικό της σενάριο είχε ήδη

αλλάξει.

Εμπλουτισμένοι από τις καινούργιες μας εμπειρίες, αρχίσαμε πρόβες. Το διασκεδαστικό μέρος της διαδικασίας είχε τελειώσει και τώρα άρχιζε η σκληρή δουλειά. Ήμασταν όλοι συνεπαρμένοι αλλά σύντομα καταλάβαμε πόσο λίγα ξέραμε. Μια μετά την άλλη άρχισαν να εμφανίζονται οι δυσκολίες. Η Helene είχε γράψει μακροσκελείς ‘Σαιξπηρικούς’ μονολόγους τους οποίους, μετά από πολλές προσπάθειες καταλάβαμε ότι ήταν αδύνατον να απαγγείλουν οι κούκλες. (Όταν λέω κούκλες αναφέρομαι στις κούκλες που απλώς ονειρευόμασταν ακόμη). Στη φάση αυτή, μην έχοντας κάτι συγκεκριμένο να επεξεργαστούμε, είχαμε επίσης δυσκολία να αναγνωρίσουμε τις ανικανότητες μας). Πως μπορούσαμε να λέμε ότι η Helene δεν είχε γράψει ένα κείμενο για κουκλοθέατρο όταν δεν ήμασταν ευχαριστημένοι με τον τρόπο που παίζαμε τις κούκλες;

Στην πραγματική ζωή φυσικά, οι κούκλες δεν μιλάνε. Είναι ο αφηγητής ή ο κουκλοπαίχτης που απαγγέλλει. Δοκιμάσαμε όλων των ειδών τους συνδυασμούς. Για παράδειγμα ο ηθοποιός – κούκλα έπαιζε το playback με τη φωνή του αφηγητή από το πλάι. Αρχικά αυτό λειτούργησε πολύ καλά. Τη ν δεύτερη μέρα όμως ήμασταν πιο προβληματισμένοι και μέχρι το τέλος της εβδομάδας τελείως απογοητευμένοι. Τότε δοκιμάσαμε έναν καινούργιο τρόπο. Ο καθένας από τους ηθοποιούς-κούκλες προσπάθησε να φανταστεί έναν κουκλοπαίκτη πίσω του που θα μιλούσε για λογαριασμό του. Αυτή η ιδέα πραγματικά λειτούργησε αρχικά, και στο τέλος της μέρας κατηγορούσαμε τους εαυτούς μας που χάσαμε τόσο πολύ χρόνο για να ανακαλύψουμε κάτι τόσο απλό. Την επομένη μέρα όμως, σκεφτήκαμε μια άλλη ενδιαφέρουσα προσέγγιση: μια ερμηνεία της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ, δίνοντας στο κάθε ‘ξύλινο’ σώμα μια εσωτερική φωτιά. Εκτός όμως από την απόλαυση να ‘ουρλιάζουμε σαν μουρλοί μας βοήθησε η τεχνική αυτή να παίζουμε στη σκηνή; Στη συνέχεια αποφασίσαμε να δοκιμάσουμε και τις δυο προσεγγίσεις ταυτόχρονα – ο αφηγητής να αφηγείται και ο κουκλοπαίχτης να μιλάει. Με ρυθμούς μανιοκατάθλιψης, φτάσαμε στην πρεμιέρα για να αποφασίσουμε να την αναβάλουμε. Χάρη στην υπομονή

και την εμπιστοσύνη της Helene και την συννεοχή της Αριαν που επεξεργάστηκε ξανά τη μορφή και την υπόθεση του έργου, δεν μπορούσαμε πλέον να χρησιμοποιήσουμε το κείμενο σα δικαιολογία. Έτσι χρησιμοποιήσαμε τη μουσική του Jean-Jacques Lemetre σαν τέτοια. Ως τώρα ο Jean Jacques μας έπαιζε την Ενάτη του Μπετόβεν για να αντισταθμίσει το κενό μας. Αργότερα ο Jean-Jacques εκλήθη να υιοθετήσει μια μινιμαλιστική μουσική προσέγγιση. Έτσι δεν μπορούσαμε να κατηγορήσουμε ούτε τη μουσική. Τώρα υπήρχε πλέον μια αυξανόμενη ανησυχία για την οικονομική τρύπα που είχαμε σκάψει για το θίασο με τις σοφιστείες μας. Τον Μάιο όμως αισθανθήκαμε ότι η παράσταση ήταν θα μπορούσε να παιχτεί. Ανακαλύψαμε όπως είπε ο Βίκτωρ Ουγκώ, ότι 'η φόρμα είναι το εσωτερικό που βγαίνει στην επιφάνεια'. Όπως αποδείχθηκε όμως, ακόμη δεν είχαμε βρει τη φόρμα κι έτσι η πρεμιέρα έπρεπε να αναβληθεί και πάλι. Η ανησυχία της Αριαν για την παράσταση ήταν πλέον έντονη. Μια μέρα είπε 'Στοπ. Ας βάλουμε στην άκρη το κείμενο της Helene για λίγο. Ας δουλέψουμε αυτοσχεδιάζοντας πάνω στα κείμενα του Chikamatsu η του Σαίξπηρ. Δοκιμάσαμε ακόμη και το λιμπρέτο του Δον Τζιοβάνι με τον Jean-Jacques να αυτοσχεδιάζει μαζί μας. Δεν μπορούσαμε να τραγουδήσουμε αλλά ένα είδος 'sprachgesang' (τραγουδιστικής ομιλίας) προέκυψε σε πλήρη αρμονία με τη μουσική. Το κείμενο ήταν πάρα πολύ βασικό: Don Giovanni, Leporello Apri! Apri ho detto! Σ' αυτό το σημείο ανακάλυψα τη φωνή του Chancellor (ενός από τους χαρακτήρες που παίζω στο έργο). Κάποια στιγμή εγώ και δυο άλλοι ηθοποιοί σκεφτήκαμε, αν η Αριαν θέλει κούκλες, ας της δώσουμε κούκλες. Μετά από επτά μήνες πειραματισμού, κάναμε ακριβώς αυτό. Εγώ έβαλα καλάμια στα χέρια μου, από τον καρπό ως τον αγκώνα, μια ζώνη γύρω από τη μέση μου κι ένα χαλινάρι στην πλάτη μου. Αντί να φορέσω το γιαπωνέζικο παντελόνι, απλώς το έδεσα μπροστά από τα πόδια μου έτσι ώστε η κίνηση των ποδιών της κούκλας να είναι ανεξάρτητη από τα δικά μου βήματα. Σ' αυτή τη στάση εμφανίστηκε στη σκηνή οδηγούμενος από δυο κουκλοπαίχτες όπως οι κούκλες Bunraku. Για να φτάσω στο τέλος της σκηνής πρέπει να περάσω πάνω από ένα κενό, που συμβολίζει ένα κανάλι,

έτσι ένα με τον χειριστή και τον Jean-Jacques εισέπνευσα και εξέπνευσα λυγίζοντας τα γόνατά μου και με την επόμενη εισπνοή τέντωσα τα ποδιά μου ενώ οι κουκλοπαίχτες με σήκωσαν πάνω από το κανάλι σα να πετάω. Από το σημείο αυτό κι έπειτα όλα ήρθαν φυσικά. Σημειώστε ότι λέω ‘φυσικά’ σα μια γέννα – όχι εύκολα. Οι κούκλες δεν έχουν βάρος. Η για την ακρίβεια ο κουκλοπαίχτης πρέπει να σηκώνει το βάρος. Απ’ αυτό το σημείο η κούκλα, ο κουκλοπαίχτης, η μουσική και το κείμενο συντονίστηκαν αρμονικά.

Γιατί δεν το είχαμε ανακαλύψει αυτό νωρίτερα; Είχαμε τόσο φόβο η τόσο σεβασμό προς μια τέχνη που χρειάζεται περισσότερο από 13 χρόνια μελέτης για να μπορέσει κανείς να κινήσει το κεφάλι; Πάντως η μεταφορά όπου ο κουκλοπαίχτης είναι ο σαμάνος – το μέσον ανάμεσα στον κόσμο της κούκλας και στην ανθρωπότητα – μπορούσε τώρα να διερευνηθεί. Ένας ολόκληρος κόσμος άνοιγε μπροστά μας.

μετάφραση: Τζένη Πεντεφούντη

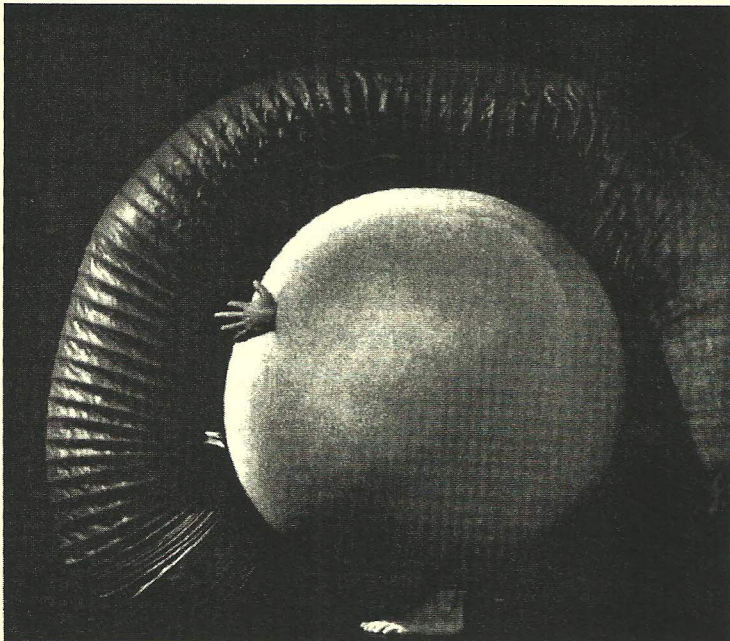
## *Ενάντια στο αντικείμενο*

*Nicolas Romeas*

*E pur si muove, no 4, Απρίλιος 2005*

Οι μορφές τέχνης δεν εμφανίζονται εκ του μηδενός. Αναδύονται μέσα από ιστορικές και πολιτικές καταστάσεις. Η απάντησή τους σε αυτές τις καταστάσεις σε κάθε τομέα, είναι ένας αγώνας εξουσίας όπου τα σημεία/ σύμβολα έρχονται σε αντιπαράθεση.

Είναι εργαλεία ή όπλα με τα οποία μια ανθρώπινη κοινότητα εκφράζει τις επιδιώξεις της. Διεξάγουν εμβριθείς συμβολικές μάχες στις οποίες οι συμμετέχουσες δυνάμεις είναι κοινωνικές οντότητες. Όταν, σε μια κατάσταση αδικίας, αρχίζουν να υπηρετούν ή να γίνονται η αφορμή για μια λαϊκή εξέγερση, συχνά συνθλίβονται ή εξουδετερώνονται ύπουλα από τους κρατούντες.



Κάπως έτσι συνέβη στην περίπτωση του κουκλοθεάτρου. Όταν χρησιμοποιείται αυτή η λέξη σήμερα, το ευρύ κοινό αναφέρεται κύρια σε μια μάλλον ξεπερασμένη μορφή τέχνης για παιδιά, η οποία έχει χάσει τη δύναμη και την οξύτητά της. Ενδίδοντας στην εφήμερη μόδα για νεωτερισμό, είναι πολύ προτιμότερο να μιλάει κανείς για «θέατρο αντικειμένου», μια έννοια αποτραβηγμένη από τους παραπάνω συνειρμούς και ταυτόχρονα πλησιάζει τις εικαστικές τέχνες, που είναι πολύ περισσότερο της μόδας. Ακόμα και εκείνοι που αναζητούν μια μορφή τέχνης συνδεδεμένη με πολιτικά και κοινωνικά θέματα, μιλούν όλο και λιγότερο για «κούκλες».

Αυτές ήταν, ωστόσο, ένα κοινωνικό όπλο, το μόνο λαϊκό θέατρο, όταν το «κανονικό» θέατρο ήταν αποκλειστικά για τους ηθοποιούς του Βασιλιά. Αυτές ήταν, ωστόσο, ένα εργαλείο για στρατευμένη δράση, όταν οι *canuts*<sup>1</sup> του *Croix-rousse*<sup>2</sup> έψαχναν για μέσα προπαγάνδας του αγώνα τους ενάντια στα αφεντικά του εμπορίου μεταξιού, στα πίσω δωμάτια των καφέ της Λυών. Και το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη, αυτού του κοντινού ξάδερφου, ήταν για πολύ καιρό η κατεξοχήν λαϊκή μορφή έκφρασης προς αντιμετώπιση των ισχυρών σε όλη την ανατολική Μεσόγειο.

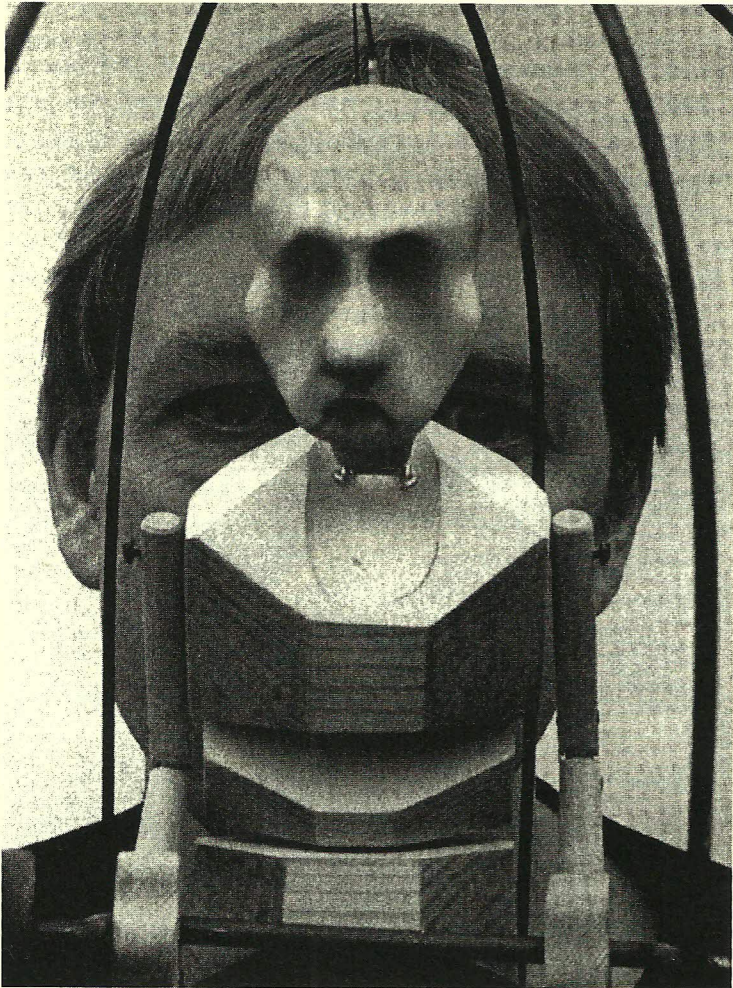
Πως μπορούν αυτές οι πολιτικά ενεργές φόρμες, που βασίζονται σε μικρές φιγουρίτσες που μεταφέρονται εύκολα σε ένα κουτί - παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα εύκολης διαφυγής σε περίπτωση εφόδου της αστυνομίας- να έχουν καταντήσει, στο μυαλό της πλειοψηφίας, το αντικείμενο τετριμμένης, προ-ηχογραφημένης παιδαριώδους διασκέδασης στα δημοτικά πάρκα; Η σημαντικότητά τους έπρεπε να ελαχιστοποιηθεί, η ιστορική τους μνήμη να σβηστεί, το γεγονός ότι υπήρξαν εργαλεία μάχης έπρεπε προοδευτικά να πέσει στη λήθη.

Ακριβώς όπως και το παραμύθι σήμερα, αυτό το άλλο λαϊκό είδος, το κουκλοθέατρο παρουσιάζεται κυρίως σαν ένα μέσο για να βάλεις τα παιδιά για ύπνο, ενώ είναι ένα από τα αρχαιότερα παρακλάδια της τεράστιας προφορικής παράδοσης που περιλαμβάνει την ποίηση, αλλά επίσης και τη μουσική ραπ



και σλαμ, σαν σύγχρονες μορφές.

Είναι θέμα αποκοπής των υπόγειων ιστορικών δεσμών, αδρανοποίησης των λαϊκών φορμών που μεταφέρουν τα αναγκαία μηνύματα για τη μετάδοση του οράματος του ανυπάκουου Ανθρώπου. Από τη στιγμή που σήμερα η κούκλα έχει χάσει τη δύναμή της, είναι επόμενο να ευδοκιμούν οι θίασοι «θεάτρον αντικειμένου». Και καθώς η performance προσπαθεί να αναζωογονήσει τις παγωμένες σε αδιέξοδο εικαστικές τέχνες, γίνονται προσπάθειες να «εξευγενίσουν» την ζωντανή τέχνη του κουκλοθεάτρου, συνδέοντάς το με την σύγχρονη τέχνη.



Όμως αυτό απλά παρακάμπτει το εμπόδιο, ανακυκλώνοντας το πρόβλημα. Συχνά με περίτεχνο τρόπο. Θα θέλαμε να προσαρμόσουμε μια μορφή προγονικής λαϊκής έκφρασης, απορρέουσα από μια κοινότητα, σε μια εποχή όπου η αποδοτικότητα, η κατανάλωση και ο ατομισμός των όντων κυριαρχεί.

Θα θέλαμε να δημιουργήσουμε ένα είδος συνολικής ζωντανής τέχνης, όπου όλα θα βρίσκονταν στο ίδιο επίπεδο: ανθρώπινα όντα, κείμενα, αντικείμενα, ήχοι, εικόνες...

Μια αξιέπαινη προσπάθεια εφεύρεσης. Μα αυτή η εφευρετικότητα μας λείπει κάτι για τις ζωές μας; Μεταφέρει κάποιο νόημα; Αντιστοιχεί σε κάποια βαθιά ανάγκη της εποχής μας; Θα ήταν αβάσιμο να δούμε σ' αυτή μόνο μια παραδοχή της αποτυχίας, μια αποκήρυξη, μια άνευ όρων παράδοση στις τάσεις των καιρών μας. Εξαιρέσεις επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Ορισμένες ομάδες, σαν αυτή του Turak ή του Roland Shon ή το Theatre de la Mezzanine, αντλούν ονειρικές δυνάμεις από αυτές τις φόρμες.

Αλλά σε αυτόν τον σημασιολογικό αγώνα, η λέξη «αντικείμενο» βρίσκεται παγιδευμένη. Κουβαλάει στην πλάτη της όλο το σύμπαν της τεχνολογίας, το οποίο ποτέ και με κανένα τρόπο δεν θα μας φέρει πλησιέστερα στην βαθιά και πλήρη εικόνα μιας τέχνης που προϋποθέτει την γέννηση ενός κοινού φαντασιακού και ενός λεξιλογίου πάνω στο φαντασιακό. Στον Δυτικό μας κόσμο, το αντικείμενο δεν είναι ιερό a priori. Γενικά γίνεται αντιληπτό από μια υλιστική ματιά. Όταν προσπαθούμε να του «δώσουμε ζωή», μιλάμε για καθαρή μεταφορά. Σε ποιά κοινή πεποίθηση μπορούμε να βασιστούμε ώστε να πιστέψουμε στην ζωή του αντικειμένου; Αυτή η λέξη μας τραβάει προς μια «έξυπνη» αντίληψη της δημιουργικής διαδικασίας όπου παραιτούμαστε και εκχωρούμε την ένταση του συναισθήματος στο βωμό μιας καλύτερης λογικής «κατανόησης».

Χρησιμοποιούμε τη λέξη «αντικείμενο» επίτηδες, αποδεικνύοντας ότι δεν είμαστε κορόιδα, δεν ξεγελιόμαστε, ότι ξέρουμε να κρατάμε τις αποστάσεις μας, ότι πρόκειται για απλά

αντικείμενα και τίποτα περισσότερο, ακριβώς όπως στα πιο παράδοξα πειράματα στις εικαστικές τέχνες, που κινούνται στη γη πέραν της εξάντλησης κάθε νοήματος, ή στο σύγχρονο χορό υποβαθμισμένο σε καθαρή εγκεφαλική έκφραση. Για να δείξουμε την προσκόλλησή μας στη γενική άρνηση της μαγείας και στην εκλογίκευση των καιρών. Και η «εμψύχωση» μπορεί μόνο να συμβεί, στην καλύτερη περίπτωση, σε ένα κατώτερο επίπεδο, χωρίς κανένα ποιητικό βάθος.

Ας παραδεχτούμε το προφανές: αυτή η έννοια του αντικειμένου θεωρεί αφηρημένο σαν υλικό, ακυρώνει κάθε λειτουργία μετάδοσης αίσθησης που θα το ξεπερνούσε. Εάν το θέμα ήταν το νόημα, τότε, ανεξάρτητα από το είδος του, το αντικείμενο είναι ένας φορέας. Τοποθετώντας το στο προσκήνιο, εμφανίζεται και η αναγκαιότητα να το αντιληφθούμε σαν αντικείμενο. Αυτό είναι ένα καλλιτεχνικό αδιέξοδο.

Κορεσμένο από υλιστικούς συνειρμούς, η έννοια του αντικειμένου αδυνατίζει ακόμα περισσότερο τη ζωντάνια της τέχνης του κουκλοθεάτρου, η οποία, από τον Καραγκιόζη στον Γκινιόλ, ήταν πάντα εργαλείο εξέγερσης. Όπως επίσης αδυνατίζει το θέατρο, τη φαντασία ή τη δύναμη που γεννά έναν ολόκληρο κόσμο μέσα στο μυαλό μας *σχεδόν από το τίποτα*. Το αντικείμενο, στον σύγχρονο Δυτικό κόσμο, είναι αυτό που χειριζόμαστε, αυτό που εμπορευόμαστε, αυτό που έχουμε στην κατοχή μας. Έχει απογυμνωθεί από κάθε άλλη συμβολική δύναμη. Και ταυτόχρονα, είναι ακριβώς αυτή η ιδέα του χειρισμού ενός παθητικού αντικειμένου που πρέπει να ξεφορτωθούμε, ώστε να βρούμε καλλιτεχνικές δυνάμεις που να μας μεταφέρουν μέσα στο συναίσθημα και το νόημα.

Εδώ και πολύ καιρό, τα αντικείμενά μας έχουν πάψει να φορτίζονται από μια θρησκευτική αύρα, όπως οι κούκλες στην Ασία. Με τι είναι φορτισμένα, στο πλαίσιο της τέχνης; Με «αισθητική», με «κόνσεπτ» (λέξη πολύ της μόδας στη σύγχρονη ελληνική θεατρική παραγωγή, στμ), σ' ένα δεύτερο ή τρίτο βαθμό. Το νόημά τους μονάχα διακηρύσσεται, μέσω της λοξοδρόμησης της νόησης.

Για να μεταδώσει κάτι παραπάνω από τον εαυτό του, το αντικείμενο πρέπει να υπερβεί τον χαρακτήρα του σαν αντικείμενο.

Αλλά πέραν της ονομασίας της, η αρχαία τέχνη του κουκλοθεάτρου είναι σε κάτι ακόμα μπερδεμένη: Σε αυτή την φάση της μεταμόρφωσης της είναι δύσκολο να βρει τον εαυτό της καθώς συχνά, το πείραμα είναι επιτυχές. Ένα θέατρο φτιαγμένο από αντικείμενα, μπορεί να επιτρέπει ανακαλύψεις, μπορεί ακόμα και να επιτρέπει την συμφιλίωση με έναν αρχαϊκό «ανιμισμό». Μπορεί ακόμα να αιχμαλωτίζει κάτι από αυτή τη «μαγεία» που βρίσκεται στην αφετηρία του κουκλοθεάτρου στην Ασία, όπου, πάνω σ' ένα στέρεο έδαφος από κοινούς κώδικες, οι κούκλες είναι η σύνδεση μεταξύ ανθρώπων και θεών. Αλλά χρειαζόμαστε μια συμβολική και ποιητική δύναμη, πρέπει να ανακαλύψουμε, μακριά από κάθε αισθητισμό, μια σύγχρονη τέχνη μη-αποκομμένη από τις πηγές της.

Αυτό το βρίσκουμε σε κάποιες από τις δημιουργίες της μεγάλης Ilka Schonbein, του Ολλανδού Neville Tranter, του Massimo Schuster, των Faulty Optic, του Stephen Mottram, οι οποίοι μας μεταφέρουν πέραν του αντικειμένου, στα βάθη μιας κοινής φαντασίας.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

Σημειώσεις

1. Canuts: Οι εργάτες της Λυών, ειδικευμένοι στο χειροποίητο μετάξι, μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα
2. Προάστειο της Λυών

*Ο Nicolas Romeas είναι δημοσιογράφος και εκδότης του περιοδικού CASSANDRE και συν-διευθυντής, μαζί με την Vallerie De Sant-Do, του Art Ressources Pole/ Horschamp Society ([www.Horschamp.org](http://www.Horschamp.org))*

## **Χρειάζονται οι κούκλες τους κουκλοπαίκτες;**

*Henryk Jurkowski*

*E pur si muove, no 4, Απρίλιος 2005*

Η ερώτηση φαίνεται απολύτως δίκαιη από τη στιγμή που, για να παραφράσουμε τη βιβλική έκφραση, «Εν αρχή ήταν η κούκλα»... Ο κουκλοπαίκτης μόνο αργότερα εμφανίστηκε, ως ο υπηρέτης της. Ο όρος «κουκλοπαίκτης» ανήκει στο λεξιλόγιο του κοσμικού πολιτισμού και προσδιορίζει ένα άτομο που χρησιμοποιεί μια κούκλα. Σε παλαιότερες εποχές, αντίθετα, προσδιόριζε λιγότερο κάποιον που χρησιμοποιεί μια κούκλα και περισσότερο αυτόν που την υπηρετεί. Η κούκλα θεωρούνταν ένα προνομιούχο μέσο πρόσβασης στην υπερβατικότητα. Αυτή η αρχή αναπτύχθηκε στα πλαίσια της ανατολίτικης πνευματικότητας και σήμερα, ορισμένοι δημιουργοί, με πρώτους τους Craig και Kantor, ακόμα την υποστηρίζουν και την αναζητούν.

Έχοντας επικρατήσει πάνω στα άλλα συστήματα αξιών που πήγαζαν από τους αρχαίους πολιτισμούς, ο «δυναμικός Ευρωπαίος», οικειοποιείται το ρόλο ενός δημιουργού ικανού να πλάθει καινούριους κόσμους. Αυτό είναι υποκειμενικό του δικαίωμα. Ωστόσο, αμφιβάλλω ότι μπορούν να εξαχθούν πραγματικά παγκόσμιες αρχές από αυτούς τους κόσμους.

Ακόμη περισσότερο, ο «δυναμικός Ευρωπαίος», δεν νιώθει και μεγάλη έλξη από τη λέξη κουκλοπαίκτης, γιατί έχει παραδοσιακές και λαϊκές ρίζες και αυτό περιορίζει τις καλλιτεχνικές του φιλοδοξίες. Η λέξη «κουκλοπαίκτης» του φαντάζει αναχρονιστική, προβληματική και δευτερεύουσα. Προηγούμενα, ο ρόλος του εξασφαλιζόταν από την κλήση της απόκρυφης και βαθιάς σχέσης του κουκλοπαίκτη με την κούκλα του. Όμως σήμερα, δεν θέλουμε να υπηρετούμε πια την κούκλα, είμαστε ευχαριστημένοι μόνο να την χρησιμοποιούμε.

Ωστόσο η κούκλα δεν είναι μια ιδέα χωρίς ιστορία που εξαρτάται μόνο από προσωπικές ερμηνείες. Είναι εγγεγραμμένη σε κάθε κομματάκι του πολιτισμού μας και θεωρείται ένα διαχρονικό φαινόμενο. Οι σύγχρονοι κουκλοπαίκτες μπορούν φυσικά να της αποδώσουν και νέες σημασίες. Αυτό όμως δεν αλλάζει τίποτε από τα αρχικά παγκόσμια χαρακτηριστικά της ή το γεγονός ότι στις βαθιές της ρίζες, η κούκλα είναι μια μεταφορική αναπαράσταση του θεού ή του ανθρώπου. Γεννημένη από την τόσο ανθρώπινη ανάγκη για υπερβατικότητα, όπως και ολόκληρη η παραστατική τέχνη, ακόμα διατηρεί την τρομερή πνευματική δυναμική της. Όποιος το επιθυμεί, μπορεί να ωφεληθεί από αυτήν.

Όταν οι σύγχρονοι δημιουργοί κουκλοθεάτρου φέρονται στην κούκλα σαν αντικείμενο, αρνούμενοι την υπόστασή της σαν υποκείμενο, μπορούμε να παρακολουθήσουμε την σημαντικότερη απώλεια και αποδυνάμωση της πνευματικής διάστασης του θεατρικού μας κόσμου.

Η θεατρική πρωτοπορία του 20ού αιώνα, ο Κρεγκ, ο Τσέχοφ, ο Αρτώ, ο Γροτόφσκι, άνοιξε το δρόμο για την πνευματική αναγέννηση του θεάτρου. Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να επαναφέρουν τον ιερό χαρακτήρα της τέχνης. Για το κουκλοθέατρο, αυτός ήταν ο στόχος του Peter Schumann. Μέσα από αυτή την προσέγγιση θα έπρεπε να ψάχνουμε για έμπνευση για το σύγχρονο κουκλοθέατρο...

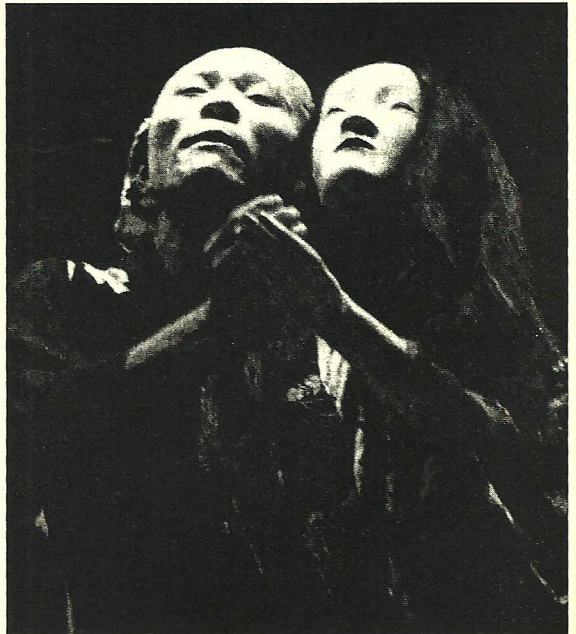
Η παρούσα απειλή κρύβεται μέσα σ' έναν επιφανειακό και υπερφίαλο ψευδο-επαγγελματισμό, ο οποίος αναρριχάται ξεθωριάζοντας το βαθύ συμβολικό σύστημα της κούκλας. Ευτυχώς, ορισμένοι διαπρεπείς σύγχρονοι καλλιτέχνες, παραμένουν ευαίσθητοι στην ιστορική και δια-πολιτισμική κληρονομιά της κούκλας. Ανάμεσα σε αυτούς βρίσκονται αρκετοί που προσέγγισαν την κούκλα αφού προηγουμένως είχαν εξερευνήσει άλλα δημιουργικά μονοπάτια. Εικαστικοί καλλιτέχνες, γλύπτες, μίμοι, θεατρίνοι, ακόμα και καλλιτέχνες του τσίρκου παρουσιάζουν πολύ ενδιαφέρουσες δουλειές. Ορισμένοι ηθοποιοί, με την αυστηρή έννοια του όρου, εκφράζουν τους εαυτούς τους πιο ολοκληρωμένα, χάρη στην κούκλα.

Κάποιοι από αυτούς μάλιστα δεν αναγνωρίζουν καμία σύνδεση με το κουκλοθέατρο στην παραδοσιακή έννοιά του.

Μια μεγάλη ποικιλία μορφών τέχνης, είτε πειραματικές, είτε πιο κλασσικές, αντλούν από το κουκλοθέατρο σήμερα. Αρκεί να αναφέρουμε το Theatre de Complicite, στο Λονδίνο, ή το Cirque du Soleil στο Παρίσι. Οι κουκλοπαίκτες δεν κρατούν πια το μονοπώλιο της χρήσης των κουκλών. Ακόμα κι αν το παραδοσιακό κουκλοθέατρο και ένα κουκλοπαικτικό περιβάλλον συνεχίζει να υπάρχει, η παρουσία της κούκλας στο σύγχρονο θέατρο ξεπηδά από προσωπικές καλλιτεχνικές αποφάσεις. Αυτές οι επιλογές απαιτούν μια ιστορία και μια ποικίλη και πολυδιάστατη παράδοση. Με άλλα λόγια: ένας μικρός κύκλος ειδικευμένων κουκλοπαικτών δεν είναι καθόλου απαραίτητος στην κούκλα για να θριαμβεύσει στις θεατρικές σκηνές.

Καταλαβαίνω ότι σπρώχνω τη σκέψη μου στα άκρα. Στόχος μου είναι να επισημάνω τα παράδοξα στην σημερινή κατάσταση του κουκλοθεάτρου. Παραμένω πεπεισμένος ότι λαμβάνοντας αυτά τα παράδοξα υπόψη μας, θα μας επιτρέψει να ανταποκριθούμε καλύτερα στις προσδοκίες και απαιτήσεις της σύγχρονης τέχνης.

Η συζήτηση αυτών των προβλημάτων σε μια διεθνή κλίμακα είναι δύσκολη λόγω της ποικιλομορφίας των παραδόσεων και των αντιλήψεων που συμβάλλουν σε αυτή. Ας δούμε ένα παράδειγμα. Η τεράστια γκάμα κουκλοθεατρικών δομών στην Δυτική, την Κεντρική και την





Ανατολική Ευρώπη οδήγησε σε αντίστοιχη πολλαπλότητα κουκλοθεατρικής εκπαίδευσης. Στη Δύση, η εκπαίδευση παραμένει αρκετά γενική. Στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη, η εξειδίκευση προτιμάται, οπότε εκπαιδεύονται χωριστά οι κουκλοπαίκτες, οι κουκλο-σκηνοθέτες, οι κουκλο-σχεδιαστές κλπ. Η εκπαίδευση δεν πρέπει να οδηγεί σε κατάρτιση καλλιτεχνών που θα πιάσουν δουλειά με κούκλες, αλλά να γεννά καλλιτέχνες που να μπορούν να διαλέξουν τα μέσα έκφρασης που τους ταιριάζουν.

Είναι προφανές ότι το σύγχρονο κουκλοθεατρικό σύμπαν δεν περιορίζεται στην Ευρώπη μοναχά. Θα ήταν απαραίτητο να μελετήσουμε την «κουκλοθεατρική» εκπαίδευση και τη σκηνική παρουσία σε μορφές όπως του dalang, του pulavar και του tayu...

Ωστόσο, η καθιέρωση κοινών κατηγοριών ανάλυσης για μια τέτοια πολλαπλότητα πρακτικών αποδεικνύεται πολύ δύσκολη. Επιπρόσθετα, φαίνεται δύσκολο να συγκρίνουμε εκείνους του μυητές και εκείνους τους μαέστρους ορχήστρας με τους Ευρωπαίους κουκλοπαίκτες. Μια γραμμή διαχωρίζει τους ιερείς και τους μάγους από τους κοσμικούς καλλιτέχνες. Ένα βαθύ χάσμα εκτείνεται ανάμεσά τους, μεταμορφώνοντας το ιερό σε εμπόρευμα, σε ένα προϊόν για κοσμικούς πελάτες.

μετάφραση: Σ. Μαρκόπουλος

- Ο Henryk Jurkowski είναι ιστορικός, θεωρητικός του θεάτρου και καθηγητής στην Ακαδημία Θεάτρου της Βαρσοβίας.



## Νεοτερικότητα - Μεταμοντέρνο

Τα εννοιολογικά θεμέλια και η εξέλιξη του κινήματος

Σπύρος Τουλιάτος, καθηγητής Φιλολογίας

Μ' αυτό το άρθρο δεν μπορούμε να εξαντλήσουμε ολόκληρο το πνευματικό κίνημα που εμφανίζεται με τους όρους μοντέρνο – μεταμοντέρνο, νεοτερικότητα και μετανεοτερικότητα, πρωτοπορία και μεταπρωτοπορία, ολόκληρο τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Έχουν γραφτεί χιλιάδες άρθρα και βιβλία που προσπαθούν να εξαντλήσουν το θέμα, αλλά και να προχωρήσουν σε γενικεύσεις, πράγμα το οποίο είναι εξαιρετικά δύσκολο. Γι' αυτό θα προσπαθήσουμε εδώ να προσεγγίσουμε έτσι το θέμα ώστε διεισδύσουμε στην ουσία και να υπάρξει όσο το δυνατόν λιγότερη σχηματοποίηση.

Η νέα αυτή σκέψη, η οποία αμφισβητεί τώρα πια και τον παραδοσιακό ορθολογισμό των δύομισι χιλιάδων χρόνων ανθρώπινου πολιτισμού, δίνει μια νέα διάσταση, η οποία δεν ξέρουμε ακόμα αν θα δώσει γόνιμα αποτελέσματα.

Η προσέγγιση της έννοιας «μεταμοντέρνο», «μετανεοτερικό», έγινε σε αντίθεση προς το «μοντέρνο» του πρώτου μισού του 20ού αιώνα και αναφέρεται σε ολόκληρη την πνευματική κίνηση του ανθρώπου, από την φιλοσοφία, θεωρία και ιστορία των κοινωνικών επιστημών, μέχρι την αισθητική και καλλιτεχνική δημιουργία. Καταλαμβάνει τον χώρο της κοινωνικής και πολιτικής φιλοσοφίας, της θεωρίας της ιστορίας, της κοινωνιολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της κριτικής της τέχνης.

Αυτοί οι οποίοι ενεπλάκησαν σε αυτή την προβληματική και ήρθαν σε διάλογο μεταξύ τους, ήταν κυρίως φιλόσοφοι, κοινωνιολόγοι, θεωρητικοί της αισθητικής, της ηθικής φιλοσοφίας και κριτικοί της τέχνης, κυρίως στην Δυτική Ευρώπη και στις Ενωμένες Πολιτείες Αμερικής.

Στη Γαλλία, το κίνημα της νεοτερικότητας και του μεταμοντερνισμού εμφανίσθηκε με τις ιδέες των μεταδομιστών φιλοσόφων και αισθητικών όπως J.F. Lyotard, M. Foucault, J. Derrida και G. Deleuze μετά το 1970.

Στη Γερμανία, το κίνημα αυτό συνδέθηκε κυρίως με

μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης: Jur. Habermas, Honneth, Wellmer και άλλους.

Στις Εν. Πολιτείες Αμερικής, υπήρξε μια ευρεία συζήτηση γύρω από το περιοδικό *Boundary 2: a Journal of Postmodern Literature*, μετά το 1975, όπου συμμετείχαν θεωρητικοί της τέχνης, φιλόσοφοι και κοινωνιολόγοι, όπως οι D. Bell, Ir. Kristol, Fr. Jameson, R. Rotry<sup>1</sup> κ.α.

Αυτοί όλοι οι διανοούμενοι που καθορίζουν ακόμη και τον τρόπο, τα μέσα και την κατεύθυνση του διαλόγου και της θέσης των προβλημάτων, προσπάθησαν να χαρτογραφήσουν τη σημερινή σκέψη στο ανθρωπολογικό πεδίο, στη δράση του ανθρώπου, στις κοινωνικές, πολιτικές και αισθητικές-ηθικές σχέσεις και να αποκαλύψουν μερικές βαθύτερες αλήθειες ή βαθύτερα νοήματα. Στην πραγματικότητα προσπάθησαν να αμφισβητήσουν τον παραδοσιακό ορθολογισμό, το λόγο ως ενότητα και κανονιστική-ρυθμιστική σχέση, σαν να είναι και ο μοναδικός κριτής ή κριτήριο των ανθρωπίνων σχέσεων. Μέσα σε ολόκληρη αυτή την προβληματική εμπίπτει και η αισθητική ή καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία με την τρομακτική, λόγω των ανεπτυγμένων Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, διάδοση της πληροφορίας, παίζει σημαντικό ρόλο στις κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις.

Οι πολιτιστικές αξίες βρίσκονται σε κρίση ή καλύτερα σε διατάραξη, αφού το πολιτιστικό προϊόν είναι ένα εμπόρευμα και ανταλλάσσεται στην αγορά εργασίας. Στην ουσία έρχεται στο προσκήνιο μια θεωρία του πολιτισμού, του συνόλου των ανθρωπίνων σχέσεων, όπου εμπλέκονται όλες οι δραστηριότητες. Οι θεωρητικοί του «νεοτετικού», του «μεταμοντέρνου» δεν ενδιαφέρονται για τον τρόπο, τη μέθοδο παραγωγής της επιστημονικής γνώσης και της τέχνης, αλλά για τα αποτελέσματά τους στην ανθρώπινη ύπαρξη, για την ΧΡΗΣΗ και την ΩΦΕΛΙΜΟΤΗΤΑ.

Επηρεασμένοι από τον παραδοσιακό δομισμό (στρουκτουραλισμό) ρέπουν προς την αποδόμηση, αποκωδικοποίηση των ανθρωπίνων σχέσεων μέσω του προϊόντος το οποίο παράγουν (διαμεσολάβηση).

Η πνευματική κίνηση του μεταμοντέρνου έχει σχέση με μια περιγραφή και ερμηνεία – εξήγηση μιας υπάρχουσας κατάστασης σ' αυτόν τον πνευματικό χώρο και ταυτόχρονα ένα κίνημα, ένα ερμηνευτικό εργαλείο το οποίο λαμβάνει τη μορφή

κοινωνικής δράσης και διάδοσης, μια γενική θεωρία σκέψης-δράσης και ένας τρόπος ζωής. Αυτό συμβαίνει γιατί το μεταμοντέρνο δεν είναι ένα ρεύμα με εσωτερική συνοχή, συνέπεια, ενότητα μεθόδων, σκοπών και μέσων, αλλά μια σύμβαση, μια αποδοχή μιας νομιμότητας, ότι δηλαδή δεν μπορεί μόνο η επιστήμη στην ορθολογική της μορφή, δηλαδή ο Λόγος να είναι κανονιστικός και ρυθμιστικός στην ανθρώπινη κοινωνία. Μπορούμε να πούμε επιγραμματικά ότι διακρίνουμε: 1) Αποδοχή πολύ γενικών-καθολικών αρχών νομιμότητας όπου μπορούν να συνυπάρχουν όλα σε μια πολλαπλότητα νοημάτων, συμπεριφορών και προτύπων κοινωνίας. 2) Υπεράσπιση του δικαιώματος έκφρασης διαφορετικών μορφών γνώσης και υποδειγμάτων ζωής. 3) Αντίθεση προς το καθολικό, το ολοκληρωτικό και ενιαίο και κατοχύρωση του μερικού, του σχετικού, της διαφοράς και της ετερογένειας αντιλήψεων. 4) Αναγνώριση βιωμένων κόσμων και γλωσσικών παιχνιδιών ως σύμβαση (ασυμμετρία, ασυμβατότητα, ασυνέχεια, αποσπασματικότητα).<sup>2</sup>

Κατά τους συμμετέχοντες στον διάλογο για την νεοτερικότητα-μεταμοντέρνο, οι οποίοι είναι επηρεασμένοι από τον δομισμό, υπερβαίνεται οριστικά η αντίθεση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, αφού υπάρχει στην ουσία μια ταύτιση. Ο προσδιορισμός του αντικειμενικού επιτυγχάνεται μόνο μέσα από το υπερβατικό υποκείμενο, την εσωτερικότητα, μια εσωτερική διάσταση που δίνει την τάση για κριτικισμό, αμφισβήτηση για την αμφισβήτηση, άρνηση και ρήξη των παραδοσιακών μορφών και αξιών. Οι διανοούμενοι της «νεοτερικότητας» απομακρύνονται από τον Ανθρωποκεντρισμό, τον Λογοκεντρισμό, την μονοσημία και την εξουσιαστική διαδικασία.

Εγκαταλείπουν την προτεραιότητα του εμπειρικά αντικειμενικού κόσμου, όπου υπάρχει μια δογματική αποδοχή της αρχής των όντων, του είναι, και φθάνουν στο αναπαριστώμενο, στην αναπαράσταση.

Ο κόσμος του ορίζοντα της σκέψης, ο κόσμος της παρουσίας και ανεπάρκειας προσεγγίζεται με την πολυσημία νοημάτων και εννοιών.

Το μη απεικονίσιμο παίζει σπουδαίο ρόλο, και ταυτόχρονα έρχεται σε αντίθεση με την κεντροθετική, ιεραρχική εργαλειακή λειτουργία του Λόγου, αμφισβητείται η μακρόχρονη

λειτουργία και έρχεται στο προσκήνιο το κριτήριο της πράξης.

Από την Γαλλική παράδοση θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Jean-F. Lyotard είναι ο κύριος αντιπρόσωπος αυτής της προβληματικής, ο οποίος γνωρίζει την Χεγγελιανή και Μαρξιστική παράδοση, τη στρουκτουραλιστική και τους Νίτσε – Φρόυντ. Ο Lyotard λέει ότι στις αναπτυγμένες κοινωνίες, η γνώση έχει από καιρό αποκτήσει την μετα-ορθολογική μορφή και εμφανίζεται ένας συνεχής μετασχηματισμός χωρίς όρια. Μετασχηματίζεται το «σύγχρονο αξίωμα του «Λόγου» σε μετα-σύγχρονη «σκέψη». Η πραγματική ιστορία συνδέεται με φαινόμενα αποδομισμού<sup>3</sup>.

Χρησιμοποιεί την έννοια του «Γλωσσικού Παιγνίου», που την δανείζεται από τον Wittgenstein και βλέπει στην κοινωνία μια ανταγωνιστική διάσταση.

Αναζητάει ένα διϋποκειμενικά αποδεκτό σύστημα «γλωσσικών κανόνων» και διακρίνει μια κατάρευση της αξιοπιστίας του μετα-αφηγητικού λόγου. Οι εξουσιαστικές δομές που ρυθμίζουν και οργανώνουν διαρκώς το ρεύμα των γλωσσικών εκφράσεων και οι Στρατηγικές ελέγχου εμφανίζονται σε τελευταία ανάλυση υπό μορφή γλωσσικών εκφράσεων, είτε συμβόλων, είτε παραγγελμάτων, θεσπίσεων, διαταγμάτων<sup>4</sup>.

Η θέληση για εξουσία, πίσω από την οποία ήδη καλύπτεται η καλλιτεχνική δημιουργικότητα, παίρνει τη μορφή γλωσσικής φαντασίας.

Ο Lyotard μερικές φορές απολυτοποιεί τη Δυνατότητα του Λόγου να κυριαρχεί μέσω του Γλωσσικού Παιγνίου, και συνδέει τη Γνώση-δημιουργία με την εξουσία. Η εξουσία αυτή του Λόγου διέρχεται από διάφορα στάδια, με κυρίαρχο το επιστημονικό. Έτσι προκύπτει το πρόβλημα της μορφής αφήγησης που ταυτίζεται με τον επιστημονικό λόγο, που είναι η μόνη μορφή αλήθειας σήμερα. Η απαίτηση για εξουσία που καλύπτεται πίσω από το γλωσσικό παίγνιο της επιστήμης, όπως και πίσω από κάθε γλωσσικό παίγνιο, προσλαμβάνει την κοινωνική εγκυρότητα στο θεσμό της επιστήμης. Συνεπώς ο επιστήμονας αποκτάει το κοινωνικά έγκυρο δικαίωμα να καθαιρέσει όλες τις άλλες παραδοσιακές μορφές αφήγησης.

Στην πραγματικότητα, οι σύγχρονες επιστήμες εξαρτώνται από ένα νέο, νεότερο τρόπο μετα-αφήγησης, μιας αφήγησης του δικού τους εκπολιτιστικού ρόλου, για να μπορέσουν να δικαιωθούν κοινωνικά<sup>5</sup>.

Ο Lyotard προτείνει μια «αφήγηση της νομιμοποίησης», μια νομιμοποιητική αρμοδιότητα που εκφράζει το ηθικό αξίωμα για «καθολική ελευθερία», και ένα δεύτερο αξίωμα για «καθολική γνώση».

Θεωρεί ότι υπάρχει μια πνευματική κίνηση που ξεκινά από τη μηδενιστική διάγνωση του Νίτσε και καταλήγει στην απαισιοδοξία των αισθητικών και λογοτεχνικών πρωτοποριών της Βιέννης της καμπής του αιώνα, ως προϊστορία του μεταμοντερνισμού: η αποδιάθρωση των σύγχρονων αξιωμάτων ό.π. λόγου αναγγέλλεται ήδη ως μελαγχολικό αίσθημα απώλειας των Ευρωπαϊκών ιδεωδών της χειραφέτησης και ως τραγική παράδοση του αγεφύρωτου σχετικισμού των αντιλήψεων για τον κόσμο.

Σήμερα, κατά την άποψη του Lyotard, μετατοπίζεται το κριτήριο των επιστημονικών αποφάνσεων απ' αυτό της «αλήθειας» σ' εκείνο της «αποδοτικότητας», γεγονός που οφείλεται στην αντικειμενική ενσωμάτωση των επιστημονικών δραστηριοτήτων στην τεχνολογική παραγωγή. Το μονοπώλιο της αλήθειας των επιστημών έχει καταστραφεί και η τρομοκρατία, ο δημιουργικός πλουραλισμός των τοπικών γλωσσικών παιγνίων από τη μια και η ανώνυμη κυριαρχία της τεχνολογίας από την άλλη, έρχονται ως δυνατότητες, σε αντίθεση.

Στο έργο του Lyotard, κυριαρχεί η άποψη ότι από την τάση υπέρβασης του ορθολογισμού –εγγενούς στοιχείου της έρευνας– προκύπτει η εναλλακτική δυνατότητα απελευθέρωσης όλων των κοινωνικών «γλωσσικών παιγνίων» από τη μακροχρόνια δέσμη του Λόγου. Η αμοιβαία συσχέτιση των ποικίλων μορφών ζωής παρουσιάζεται ως πρόβλημα «δικαιοσύνης». Η ισονομία και η κανονιστική διάσταση πρέπει να εναρμονίζεται με τις πολιτισμικές ιδιομορφίες κάθε εθνολογίας και φυλετικής ιδιαιτερότητας.

Κάνοντας κριτική σε Habermas και Apel, λέει ότι αντί να δεχθούμε την άποψή τους για μια διαδικασία καταπιεστικής ενοποίησης όλων των ιδιαίτερων ενδιαφερόντων και αναγκών, να αναγνωρίσουμε σ' αυτήν το αξίωμα μιας επικοινωνιακής διαδικασίας ελέγχου της ικανότητας για γενίκευση κάθε ενδιαφέροντος ή ανάγκης.

Ο Lyotard αμφισβήτησε την ύπαρξη καθολικά αποδεκτών διαδικασιών σύλληψης της πραγματικότητας και παρέμεινε στη θέση του για τον καθοριστικό ρόλο της «διαφοράς» που

στηρίζεται: 1) Στην ετερογένεια των γλωσσικών πράξεων στα πλαίσια του Λόγου. 2) Στο ασυμβίβαστο διαφόρων καθεστώτων φράσεων μ' ένα και μόνο είδος Λόγου. 3) Ετερογένεια των ίδιων διαφορών<sup>6</sup>.

Ο δεύτερος εκπρόσωπος της Γαλλικής παράδοσης, ο Michel Foucault έχει ως αφετηρία την αρχή του κριτικού λόγου του Kant, που λέει ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε το σχέδιο που χαρακτηρίζει τη δυνατή σκέψη να καθιερώνει μια θεωρία που θα ήταν αντανάκλαση αιώνιων αληθειών, της ουσιώδους τάξεως, για ό,τι αφορά την ανθρώπινη φύση.

Το πρόβλημα της ηθικής πράξης και των κοινωνικών θεσμών πρέπει να θεωρηθεί εκ νέου, από τη στιγμή που η εξ αποκαλύψεως θρησκεία και η μεταφυσική απώλεσαν την αυθεντία τους.

Ενώ ο Kant ήθελε να οριοθετήσει τον Λόγο και να καθορίσει τη νόμιμη χρήση του, ο Foucault βλέπει στην υπερβατολογική στροφή μια δυνατή ηρωική αρχή, την απόρριψη της πίστης, που παραχωρήθηκε στις θρησκείας τη μεταφυσική ως θεμέλιο νομιμοποίησης<sup>7</sup>.

Η άρνηση και αμφισβήτηση του Foucault πάει στα θεμέλια της σκέψης και της πράξης του ανθρώπου και με αυτή την έννοια εντάσσεται στη νεοτερικότητα. Η ηθική, γι' αυτόν, δεν καλείται να εξασφαλίσει τη σωτηρία του πολιτισμού στο σύνολό του, ούτε έχει –όπως πίστευε ο υπαρξισμός– την αποστολή να προφυλάξει το άτομο απέναντι σε αυτό που ορίζεται ως αναπόδραστη ισοπέδωση της σύγχρονης εποχής. Βαθύτερη αλήθεια της ανθρώπινης ύπαρξης θα ήταν ότι βαθύτερη αλήθεια δεν υπάρχει. Αρνείται συνολικά την κηδεμονία της αυθεντίας του δικαίου. Ο Habermas κάνοντας κριτική στον Foucault, επιμένει ότι όλα αυτά ήταν μια έκδηλη αυθαιρεσία. Αναδεικνύει αυτό που φαίνεται να είναι μια αμφιταλαντευόμενη τάση μεταξύ της έντασης των πολιτικών και ηθικών στρατεύσεων του από τη μια, και της ικανότητάς του, ως αρχαιολόγου, να ατενίζει με απόσταση, τις οδυνηρές έγνοιες. Ο Foucault, λέει, κριτικάρει την αμηχανία που επιβάλλει η φιλοσοφία στο υποκείμενο, ανακάλυψε τις θεμελιώδεις εννοιολογικές αδυναμίες της φιλοσοφίας της συνείδησης, αλλά δεν έλαβε εξίσου υπόψη του τα αδιέξοδα της δικιάς του άποψης.

Ο Foucault στο έργο του «Οι Λέξεις και τα Πράγματα», έδειξε ότι η φιλοσοφική αντίληψη ενός αυτόνομου,

νοηματοδοτούντος υποκειμένου, προβάλλεται αναπόφευκτα στην απεριόριστη υποχρέωση μιας αποσαφήνισης των ίδιων των άσκεπτων θεμελιών. Αυτό που διαφεύγει από την αισθητική διαδικασία της «αναπαράστασης» μπορεί να έχει διέξοδο στην «αναλυτική περατότητα» (φρουδική ψυχοθεραπεία)<sup>8</sup>.

Και αυτός ο φιλόσοφος, επικέντρωσε την κριτική στάση του απέναντι στον Ορθολογισμό, μέσα από την προσεκτική εξέταση των σχέσεων εξουσίας ως παραγωγικών μηχανισμών και διατύπωσε την υπόθεση της καταστολής ως σύμφυτης με το πρόβλημα της συγκρότησης του δυτικού ανθρώπου σε ενότητα υποκειμένου-αντικειμένου.

Ο Foucault δεν αποβλέπει στην κατασκευή μιας γενικής θεωρίας, ούτε στην αποδόμηση ως δυνατότητα κάθε μετα-αφήγησης: μιας προτείνει μάλλον μια αναλυτική διεϊσδύση στην σημερινή κατάσταση. Αν και δεν προτείνει μια κανονιστική θεωρία, αυτό δεν σημαίνει ότι το έργο του στερείται κανονιστικής σημασίας.

Σύμφωνα με την άποψή του, στο έργο του «Η ιστορία της τρέλας», απορρίπτεται η «ερμηνευτική» ως αποκάλυψη ανορθολογικών δυνάμεων, οι οποίες, ταυτόχρονα με το ίδιο το γεγονός του καθορισμού της ορθολογικότητας, την υπονομεύουν εκ προοιμίου. Συνδέει την εξουσία με την αλήθεια και διαχωρίζει την θέση του από αυτούς που θεωρούσαν ότι η κοινωνία γνωρίζει ένα και μοναδικό σκοπό (τέλος) που καταλήγει να αποβαίνει πρόδηλος της αυξανόμενης ορθολογικότητας του κόσμου<sup>9</sup>.

Κατά τον Foucault, η νεοτερικότητα δεν είναι ένα μοναδικό ιστορικό γεγονός, αλλά μια ιστορική συγκυρία, που παρουσιάστηκε επανειλημμένα στη ροή της ιστορίας μας κάτω από διαφορετικές μορφές και με ποικίλα περιεχόμενα, όπως για παράδειγμα η αποσύνθεση των παραδοσιακών αρετών στην Αθήνα του Σωκράτη και Αριστοφάνη, η παρακμή του Ελληνιστικού κόσμου ή το τέλος της μεταφυσικής στην εποχή του Kant.

Η κρίση της κοινωνίας εισάγει στο παιχνίδι την νεοτερικότητα αφού ο παραδοσιακός τρόπος σκέψης παύει να ενεργεί ως αδιαίρετη βάση και κοινή αναφορά που χρησιμεύει στο να προσανατολίζει τις πράξεις των ανθρώπων.

Ο μοντερνισμός αντιμετωπίζει με ηρωικό και διαυγή τρόπο την κατάρρευση της παλαιότερης τάξης.

Η Γερμανική παράδοση σχετικά με το πρόβλημα της

νεοτερικότητας-μεταμοντέρνου, χαρακτηρίζεται από μια πιο μετριοπαθή στάση απέναντι στην παραδοσιακή σκέψη, αλλά στις βασικές αρχές της εντάσσεται στο ευρύτερο αυτό πνευματικό κίνημα.

Ο Κύριος εκπρόσωπός της, ο Jurgen Habermas, που προέρχεται από τη Μαρξιστική και Βεμπεριανή-Φροϋδική παράδοση, στέκεται στα εξής προβλήματα: 1) Επικοινωνιακή θεμελίωση της αλήθειας. 2) Νομιμότητα λόγου και γνώσης. 3) Αναζήτηση επικοινωνιακών θεμελίων της αλήθειας. 4) Επικοινωνία, μετάφραση, ερμηνεία. 5) Ρόλος της τέχνης και της κριτικής της τέχνης ως οριακή κατάσταση της νεοτερικότητας και ταυτόχρονα προσδοκία.

Ο Habermas αναζητάει μια συναινετική συγκρότηση επικοινωνιακής κοινότητας και εξετάζει το πρόβλημα των επικοινωνιακά δομημένων κόσμων (βιωμένων) που αναπαράγονται μέσω της έκδηλης δράσης και προσανατολίζονται σε αμοιβαία συμφωνία. Η «νεοτερικότητα» του Kant στηρίζεται στην αναγνώριση των ορίων του Λόγου: με άλλα λόγια, στο γεγονός ότι απέρριψε τη δογματική αξίωση του Λόγου να παρέχει αλήθειες σχετικά με το τι είναι υπερβατική πραγματικότητα. Η έννοια της ωριμότητας στον Kant, βασίζεται στο ότι αυτός μας δείχνει πώς να διατηρήσουμε στο λόγο την κριτική του δύναμη, τη δύναμη της υπέρβασης και πως ακριβώς να εξασφαλίσουμε μέσω αυτού το θρίαμβο της λογικής πάνω στις δεισιδαιμονίες, τη συνήθεια και το δεσποτισμό.

Ο Habermas κάνει μια αναφορά στην παραδοσιακή φιλοσοφική σκέψη και λέει ότι με την προσφυγή σε μια τέτοια ανάλυση των συνθηκών της εγκυρότητας της αλήθειας θα κατορθώσουμε να πραγματοποιήσουμε την ενότητα του κριτικού Λόγου και του κοινωνικού σχεδίου και έτσι να απαντήσουμε στη δέσμευση που μας βάζει ο Kant.

Οι Hegel και Marx είχαν ως εναλλακτική λύση την ερμηνεία της διαίσθησης της ηθικής ολότητας με βάση το πρότυπο του ανεμπόδιστου σχηματισμού της βούλησης στα πλαίσια μιας επικοινωνιακής κοινότητας, που περιορίζεται στα πλαίσια της αναγκαιότητας της συνεργασίας αντί του ορίζοντα της αυτό-αναφορικότητας του υποκειμένου της γνώσης και της πράξης<sup>10</sup>.

Οι Heidegger και Derrida, είχαν εναλλακτική λύση την ένταξη του νοηματικού ορίζοντα, που στα πλαίσιά του πραγματοποιείται η κατανόηση του κόσμου, και την



διϋποκειμενική συμφωνία δραστηριότητας.

Ο Foucault παρέκκλινε από την απορητική εκδήλωση της καταναγκαστικής τάσης του αυτό-αναφορικού υποκειμένου προς μια θεωρία της εξουσίας, η οποία αποδείχθηκε αδιέξοδη. Ακολουθεί τους Heidegger και Derrida στην αφηρημένη άρνηση του αυτό-αναφορικού υποκειμένου.

Με αυτή την κριτική αναφορά, ο Habermas θέλει να οδηγηθεί στη θέση ότι το πρότυπο της προσανατολισμένης δραστηριότητας στην διϋποκειμενική συνεννόηση που προτείνει ο ίδιος, δεν ευνοεί καμιά αντικειμενοποιημένη στάση (αμετάβλητη, στατική) που να κατευθύνεται ο άνθρωπος.

Η στάση του ατόμου που συμμετέχει σε μια γλωσσικά διαμεσολαβημένη διαντίδραση (αλληλεπίδραση), δίνει τη δυνατότητα στο υποκείμενο να έχει μια διαφορετική σχέση με τον εαυτό του από εκείνη που επιτρέπει οποιαδήποτε αντικειμενοποιημένη στάση στο άτομο που τον υιοθετεί και στέκεται ως παρατηρητής απέναντι στον κόσμο.

Ο βιωμένος κόσμος αναπαράγεται στο βαθμό που εκπληρώνονται τρεις λειτουργίες που υπερβαίνουν την προοπτική των δρώντων ατόμων:

- 1) Συνέχιση των πολιτιστικών παραδόσεων
- 2) Ενοποίηση των ομάδων μέσω πολιτιστικών προτύπων και αξιών.
- 3) Κοινωνικοποίηση των νέων γενεών<sup>11</sup>.

Η διαφοροποίηση από την παραδοσιακή φιλοσοφική σκέψη έγκειται στο ότι οι Husserl, Wittgenstein, Popper, προσπαθούν να αποκαταστήσουν την ενότητα του Λόγου σ' ένα υψηλότερο επίπεδο αφαίρεσης, ακόμη κι αν κατανοήσουμε αυτή την ενότητα ως απλή διαδικασία.

Όμως ο κόσμος είναι ετερογενής και ασύμβατος, έτσι ώστε πρέπει να δεχθούμε ότι δεν υπήρχε ποτέ τέτοια ενότητα σε αυτή τη μορφή.

Οι μορφές της ζωής είναι ολόκληρες και η συνύπαρξή τους προκαλεί συχνά προστριβές που σημαίνει αυτόματα ασυμβατότητά του. Το ίδιο ισχύει και για την πολλαπλότητα αξιών και πίστσεων.

Ένα από τα χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας, λέει ο Habermas, είναι να έχουμε συνηθίσει να μην αναζητούμε τη συνεννόηση σ' ότι αφορά το ζήτημα της αλήθειας.

Στο χώρο της επικοινωνιακής ορθολογικότητας

συναντώνται η εγκυρότητα της προτασιακής αλήθειας, η γραμματική αλήθεια και η υποκειμενική ειλικρίνεια ή αυθεντικότητα.

Η μελέτη της πολιτισμικής θεωρίας του Max Weber και της θεωρίας του για την ιστορία και την επικοινωνιακή δράση, είναι αποτέλεσμα μιας κοινωνίας διάλυσης και μιας έξω-ορθολογικής διαδικασίας. Ο Weber περιγράφει τον έξω-ορθολογισμό των κοσμοεικόνων ως διαδικασία αποσύνθεσης και διαφοροποίησης. Οι κεντρικές έννοιες γύρω από τις οποίες ήταν δομημένη η κοσμική τάξη της «σωτηριολογικής ιστορίας» και η κοσμολογία διαλύθηκαν<sup>12</sup>.

Ο Habermas ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την θεωρία της τέχνης. Θεωρεί ότι η ιδεαλιστική αισθητική που εμφανίστηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, διέκρινε με κάθε αυστηρότητα την αισθητική απόλαυση από κάθε άλλη «εμπειρική» μορφή ικανοποίησης, και το ωραίο και υψηλό από το χρήσιμο και ωφέλιμο. Η τέχνη λοιπόν έχει τον δικό της ιδιαίτερο σκοπό, όπως και η επιστήμη και η τεχνολογία, ο κόσμος και η ηθική. Είναι δυνατόν να βρούμε ένα είδος «γνώσης», στα έργα τέχνης, η οποία όμως διαφέρει από τη «γνώση» του θεωρητικού λόγου ή των νομικών και ηθικών προτάσεων. Οι τελευταίες αυτές μορφές γνώσης υπόκεινται στο σφάλμα και συνεπώς στον κριτικό έλεγχο<sup>13</sup>.

Η κριτική της τέχνης εμφανίζεται μαζί με το αυτόνομο έργο τέχνης και από τότε το θεωρητικό βλέμμα στηρίχθηκε στον ισχυρισμό ότι το έργο τέχνης ζητάει την ερμηνεία του, την εκτίμησή του και τη «μεταφορά στον λόγο» του σημασιακού περιεχομένου του. Η κριτική της τέχνης ανέπτυξε στα διάφορα είδη της επιχειρηματολογίες που τη διαχωρίζει από τον θεωρητικό και ηθικο-πρακτικό λόγο.

Η κάθαρση της αισθητικής μορφής από τις γνωστικές, ωφελμιστικές και ηθικές προσμίξεις, καθρεφτίζεται στις απόψεις του πρώιμου Ρομαντισμού (F. Schlegel), στον αισθησιασμό του Baudelaire και των συμβολιστών, στο πρόγραμμα της *l'art pour l'art*, στη σουρεαλιστική αποθέωση της ψευδαίσθησης με τα εφφέ που προκαλούν ξάφνιασμα, με την ταυτόχρονη πρόκληση και απώθηση, τη διερρηγμένη συνέχεια, τις φριχτές βλασφήμιες, την πρόκληση απέχθειας.

Η μοντέρνα τέχνη κρύβει μέσα της την ουτοπία που γίνεται πραγματικότητα στο βαθμό που οι μιμητικές δυνάμεις, οι οποίες αναδεικνύονται στα έργα τέχνης, αντιστοιχούν στις

μιμητικές σχέσεις μιας εξισορροπημένης και ανελλιπούς διϋποκειμενικότητας στο χώρο της καθημερινότητας. Η αισθητική εγκυρότητα, η ενότητα που αποδίδουμε στο έργο τέχνης, αναφέρεται στη μοναδική ικανότητά του να ανοίξει τα μάτια μας – να μας δείξει εκ νέου αυτό που ως τώρα θεωρούσαμε γνωστό. Αυτό το αίτημα της εγκυρότητας είναι η δυνατότητα μιας αλήθειας<sup>14</sup>.

Ο Habermas επιστρέφει στη μοντέρνα τέχνη των αρχών του 20ού αιώνα και τη συγκρίνει με τη μεταμοντέρνα, βρίσκοντας τα κοινά στοιχεία, την «αυτονομία» της.

Μπορούμε για λίγο να επανέλθουμε στον Lyotard. Η μοντέρνα τέχνη περιέχει δύο στοιχεία: Το πρώτο, που το αποκαλεί μορφή που αποτελεί για τον αναγνώστη, τον ακροατή, μια πηγή παρηγοριάς και ηδονής, χάρις στην αναγνωρίσιμη υλικότητά του: ένα βιβλίο, ένας πίνακας, ένα μουσικό κομμάτι. Το δεύτερο στοιχείο είναι το μεταμοντέρνο συστατικό του, υποδηλώνει το μη-παρασθητό μέσα από την ίδια την παράσταση. Η τέχνη πάντα παριστάνει ή αναπαριστάνει κάτι με σκοπό να απογοητεύσει στη συνέχεια, δείχνοντας ότι το μη-παρασθητό υπάρχει και είναι το πιο σημαντικό ίσως.

Ο Lyotard επανεισάγει τη διάκριση του Kant μεταξύ του Ωραίου και Υψηλού. Το ωραίο γεννάει ένα αίσθημα ηδονής, ενώ το υψηλό συνοδεύεται από αίσθημα δυσαρέσκειας και πόνου. Ο πόνος που προέρχεται εξαιτίας της άρρητης, ανεξάντλητης, απροσμέτρητης φύσης του, αντισταθμίζεται από την λαμπρότητα του θεάματος, από το εξαιρετικό, το μεγαλειώδες, το μεταφυσικό<sup>15</sup>.

Η οδύνη που προκαλεί το μη-αναπαρασθητό ξεκίνησε από τις αρχές του αιώνα στην πρωτοποριακή τέχνη. Εκεί φαίνεται η πλευρά της αγιάτρευτης απελπισίας, της διαστροφής, του εγκλήματος και κάτω απ' όλες τις μορφές η εγκατάλειψη, η απώλεια κάθε σημείου αναφοράς, οι αρνητικές μόνο αξίες, το «μαύρο», το αίνιγμα, το μη-αναπαρασθητό. Οι νέες αρχές αποδεικνύονται εξίσου ικανές όσο και οι παλιές για να εκφράσουν τη χαρά, τον έρωτα, τη σιγουριά, την αρμονία.

Η ουσία είναι ότι μέσα απ' όλο αυτό το πνευματικό κίνημα που δεν μπορεί να οριοθετηθεί εύκολα, ούτε να βρεθούν οι κοινές συνιστώσες, διακρίνουμε τη νομιμοποίηση της άρνησης, της αμφισβήτησης, της διαφοράς και ετερογένειας και ιδιαίτερα της άρνησης της κλασικής έννοιας της προόδου, του ωραίου και

του «καλού».

Η ιδέα της αδιάκοπης προόδου, που αποτέλεσε την ιστορική βάση της πρωτοπορίας, έχει εκλείψει. Η εποποιία των ανθρώπων και της κοινωνίας που οραματίστηκε ο Διαφωτισμός και η κυριαρχία του Λόγου και του επιστημονικού Λόγου ναυάγησε. Οι «μεγάλες αφηγήσεις», σύμφωνα με τον Lyotard, έχουν τελειώσει αφήνοντας το «Σχέδιο του μοντερνισμού ημιτελές» (Habermas).

Η σύγκρουση ανάμεσα στο μοντέρνο και το μεταμοντέρνο, την πρωτοπορία και μετα-πρωτοπορία, δεν βρίσκεται στην ουσία στα οντολογικά τους θεμέλια, αλλά στη φαινομενική διάσταση της ιστορικής εξέλιξης.

Η μοντέρνα σκέψη και η μοντέρνα τέχνη είχε ουτοπικούς στόχους της αλλαγής του κόσμου, μακροπρόθεσμους, ενώ η μεταμοντέρνα αρκείται στο άμεσο, το υπαρξιακό.

Η μοντέρνα τέχνη δεχόταν τον διαρκή και αέναο πειραματισμό, αλλά εξαρτιόταν από την κυρίαρχη ιδεολογία της τεχνολογικής προόδου. Η μεταμοντέρνα σκέψη και τέχνη είναι στατική, αμετάβλητη, που αντανακλάει ίσως την κοινωνική και οικονομική κρίση.

Η γλώσσα της μοντέρνας ή πρωτοποριακής τέχνης ήταν κυρίως αυτό-αναφορική και το έργο συχνά ταυτιζόταν με τη δημιουργική διαδικασία.

Το μεταμοντέρνο επιστρέφει στο περιεχόμενο, την αφήγηση και αποκτά την ηδονή της παραδοσιακής αισθητικής εμπειρίας.

Τέλος, ως ιστορική αφετηρία της μοντέρνας-πρωτοποριακής τέχνης θεωρείται η ρήξη με το παρελθόν (Φουτουρισμός, Αβανγκάρντ, Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός). Δεν έκανε τίποτε άλλο από το να επικυρώνει την «αρνητική αισθητική», τη συστηματική εξάρθρωση των κανόνων της παραδοσιακής τέχνης. Η αποδόμηση της παραδοσιακής γλώσσας υποκαθιστούσε το χαμένο νόημα. Ο μεταμοντερνισμός, σε αντίθεση με αυτό, κηρύσσει επιστροφή στην παράδοση. Ένας εκλεκτικός συγκριτισμός καταργεί τις ιεραρχίες, τις διαφορές. Το λογοπαίγνιο, η ειρωνεία, η μεταφορά, η μετωνυμία, είναι γλωσσολογικοί τρόποι οικείοι στο μεταμοντέρνο.

Ο μεταμοντερνισμός στην τέχνη αρνείται την ιδεολογία, τη ρυθμιστική γραμματική του μοντερνισμού, αλλά δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει το λεξιλόγιο.

Επιτρέπει κάθε ελευθερία ως και ασυδοσία: μη νόημα, μη ιδεολογία, μη ομοιογένεια, μη συνέπεια.

Στην πραγματικότητα υπάρχει μια εναρμόνιση ανάμεσα στα εννοιολογικά και μεθοδολογικά θεμέλια του μεταμοντέρνου, στο θεωρητικό-γνωσιακό πεδίο και της έκφρασης στο καλλιτεχνικό πεδίο.

Κοινοί άξονες είναι η ασυνέχεια και η οντολογική διαφορά, η ασυμβατότητα και το χάος των μορφών, η έλλειψη ρυθμιστικών και κανονιστικών διαδικασιών και η αξιολογία στη φαινομενολογική διάσταση της αφήγησης, ως μετα-αφηγηματική λειτουργία. Η συνάντηση των δημιουργών δεν γίνεται στο Λόγο, στην πνευματική δράση, αλλά στην πράξη, στην κοινωνική πρακτική.

Ένα στοιχείο είναι η μετάδοση της πληροφορίας, η αποδόμηση των πληροφοριακών συστημάτων, των ολοτήτων και η αντιεξουσιαστική διάσταση (αποκήρυξη ιεραρχιών).

Μέσα στο κίνημα του «νεωτερισμού και μεταμοντερνισμού» εγκαταλείπεται η ενότητα εννοιολογικής και μεθοδολογικής επεξεργασίας με την εφαρμογή στην κοινωνική πρακτική και υπερσχύει το δεύτερο, που παραπέμπει στο εσωτερικό, στο υπαρξιακό και αυθόρμητο, χωρίς κανόνες ελέγχου και οριοθετήσεις. Είναι μια αντίληψη που δεν ξέρουμε μέχρι πόσο μπορεί να αντέξει χωρίς ιστορικούς και κοινωνικούς προσδιορισμούς. Μπορεί όμως να δώσει και γόνιμα στοιχεία που να παραπέμπουν στη δημοκρατική αποδοχή περισσότερων αντιλήψεων και διεύρυνση της βάσης της κοινωνίας και συμμετοχής στα κοινά.

#### *Βιβλιογραφικές Σημειώσεις*

1. Jonathan Arac. (ed). Postmodernism and Politics; Theory and History of Literature, Un. Of Minesota Press 1986, "Introduction", σελ. 10-21
2. Jencks Charle; What is Postmodernism? London-New York Academy, St.Martin Press, 1986, σελ. 30-50
3. Axel Honneth, «Το πάθος ενάντια στο καθολικό» στο Γ.Βέλτσος (επ.) Η διαμάχη για τη νεωτερικότητα, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1990, σελ.86
4. ό.π. σελ. 86-87
5. Manfred Frank, Διαφωνία και συναίνεση κατά τον Jean-F. Lyotard και τον J. Habermas. "Les Cahier de Philosophie No 56" 163-183 Μπφ στα Ελλ. Στον τόμο Η Διαμάχη για τη Νεωτερικότητα, εκδ. Πλέθρον 1990.
6. Axel Honneth, «Το πάθος ενάντια στο καθολικό», ό.π. σελ. 94-95
7. H.L. Dreyfus -- P. Rabinow, "Habermas και Foucault. Τι είναι η ηλικία της ωριμότητας;», στο Γ.Βέλτσος (επ.) Η διαμάχη για τη Νεωτερικότητα,

- εκδ Πλέθρον 1990, σελ 154
8. H.L. Dreyfus – P. Rabinow, ό.π. σελ.158
  9. ό.π. σελ.159
  10. Jurgen Habermas, "Ο επικοινωνιακός λόγος: Μια άλλη δυνατότητα εξόδου από τη φιλοσοφία του υποκειμένου», στο Γ.Βέλτσος (επ.) Η διαμάχη για τη Νεωτερικότητα, εκδ Πλέθρον 1990, σελ 75
  11. ό.π. σελ. 79
  12. Jurgen Habermas, "Questions and counter questions" στο Rich.J.Bernstein (ed) Habermas and Modernity, Oxford, Polity Press, 1985, σελ. 200-201
  13. ό.π. σελ.201-203
  14. ό.π. σελ.203-205
  15. Oliver Renault d'Allones, «Μια μικρή ιστορία της λέξης Μεταμοντέρνο», στον τόμο Μοντέρνο-Μετεμοντέρνο, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1988, σελ. 16-19



## Αντίληψη και αίσθηση

### Η οπτική αντίληψη της μορφής

Σάββας Κονταράτος  
αρχιτέκτονας, καθηγητής ΑΣΚΤ

#### Αντίληψη και Αίσθηση

Οι ζωντανοί οργανισμοί κατορθώνουν να τρέφονται, να βρίσκουν τις προσφορότερες για τη διαμονή τους συνθήκες, να αποφεύγουν, όσο μπορούν, τους εξωτερικούς κινδύνους και να πολλαπλασιάζονται, επειδή είναι προικισμένοι με **αισθαντικότητα**, την ικανότητα δηλαδή να δέχονται από το φυσικό τους περιβάλλον ορισμένα ερεθίσματα και να αντιδρούν σε αυτά με κάποιον τρόπο. Χάρης την αισθαντικότητά του ένας οργανισμός μπορεί να αντλεί από το περιβάλλον του πληροφορίες που έχουν ζωτική γι' αυτόν σημασία και να ρυθμίζει ανάλογα τη συμπεριφορά του. Αν στους κατώτερους οργανισμούς η αισθαντικότητα είναι στοιχειώδης και περιορισμένη, στους ανώτερους και, ανάμεσά τους στον άνθρωπο, εμφανίζεται εξαιρετικά ανεπτυγμένη και διαφοροποιημένη, επειδή οι τελευταίοι τούτοι διαθέτουν εξειδικευμένα **αισθητήρια όργανα** ή **δέκτες**. Η αντίδραση ή απόκριση ενός ανώτερου οργανισμού στα ερεθίσματα που δέχονται τα αισθητήρια όργανά του εκδηλώνεται με την δραστηριότητα άλλων οργάνων (μυών και αδένων) που ονομάζονται **εκτελεστές**. Δέκτες και εκτελεστές διασυνδέονται μέσω του νευρικού συστήματος που αξιοποιεί τα ερεθίσματα ως πληροφορίες και δίνει ανάλογες εντολές στους εκτελεστές, συντονίζοντας και ολοκληρώνοντας την απόκριση του οργανισμού. Ο τύπος «ερεθισμός-ολοκλήρωση-απόκριση» εκφράζει τη βασική δομή της συμπεριφοράς ενός οργανισμού όταν βρίσκεται σε διαντίδραση με το περιβάλλον του. Ας δούμε πως λειτουργεί ο μηχανισμός αυτός στον άνθρωπο (και σε πολλούς άλλους ανώτερους οργανισμούς).

Παλαιότερα πιστεύαμε πως ο άνθρωπος έχει πέντε μόνο **αισθήσεις**: την όραση, την ακοή, την όσφρηση, τη γεύση και την αφή, με αντίστοιχα αισθητήρια όργανα το μάτι, το αυτί, τη μύτη, τη γλώσσα και το δέρμα. Σήμερα όμως γνωρίζουμε ότι στο δέρμα

υπάρχουν διάφοροι δέκτες, με αντίστοιχα για τον καθένα νεύρα, που είναι ευαίσθητοι, άλλοι στην θερμότητα, άλλοι στο ψύχος, άλλοι στην πίεση και άλλοι στον πόνο. Επίσης, εκτός από το σύστημα των αισθήσεων που δέχονται ερεθίσματα από το εξωτερικό περιβάλλον, αναγνωρίζουμε την ύπαρξη ενός άλλου συστήματος που δέχεται ερεθίσματα εσωτερικά, από τον ίδιο μας τον οργανισμό. Στο δεύτερο τούτο σύστημα διακρίνουμε αισθήσεις α) **μυϊκές** ή **ιδιοδεκτικές**, που μας πληροφορούν για τη θέση και την κίνηση των μελών του σώματός μας, β) **στατικές**, που μας πληροφορούν για την στάση και ισορροπία του σώματός μας και γ) **οργανικές**, που μας πληροφορούν για την εσωτερική κατάσταση και τις ανάγκες του σώματός μας (κόπωση, πείνα, δίψα κλπ).

Τα ερεθίσματα που δέχονται τα αισθητήρια όργανά μας παραλαμβάνονται ως διεγέρσεις από το νευρικό μας σύστημα, το οποίο αποτελείται από ειδικά νευρικά κύτταρα, τους **νευρώνες**. Διακρίνουμε α) το **εγκεφαλονωτιαίο** νευρικό σύστημα και β) το **συμπαθητικό** νευρικό σύστημα. Το πρώτο αποτελείται από το **κεντρικό** νευρικό σύστημα, δηλαδή τον εγκέφαλο και το νωτιαίο μυελό και τα **περιφερικά** νεύρα που οδεύουν είτε από τους δέκτες στον εγκέφαλο (αισθητήρια ή κεντρομόλα νεύρα), είτε από τον εγκέφαλο στους εκτελεστές (κινητήρια ή φυγόκεντρα νεύρα). Το δεύτερο σύστημα, το συμπαθητικό, είναι αυτό που ρυθμίζει αυτόματα τη λειτουργία των σπλάχνων και των αγγείων.

Οι διεγέρσεις από τον ερεθισμό των αισθητηρίων οργάνων μεταβιβάζονται από τα κεντρομόλα περιφερικά νεύρα στον εγκέφαλο και προκαλούν ορισμένες αλλοιώσεις στα εγκεφαλικά κύτταρα με αποτέλεσμα να παράγονται μέσα στη **συνείδησή** μας τα διάφορα **αισθήματα**, π.χ. το αίσθημα του κόκκινου, το αίσθημα του λείου, το αίσθημα του πικρού ή το αίσθημα της δίψας.<sup>1</sup> Χάρη στα αισθήματα, η συνείδησή μας πληροφορείται τι συμβαίνει στο περιβάλλον μας ή μέσα στον οργανισμό μας. Ωστόσο, ο κόσμος για τη συνείδησή μας δεν αποτελείται από ένα απλό άθροισμα στοιχειακών αισθημάτων. Δε βλέπουμε ένα σύμφυρμα χρωματικών κηλίδων, αλλά διακρίνουμε αντικείμενα μέσα στο χώρο. Δεν ακούμε μια χρονική διαδοχή ήχων, αλλά αναγνωρίζουμε μια λέξη ή μια μελωδία. Δεν ξεχωρίζουμε αισθήματα λείου, μαλακού και θερμού, αλλά νιώθουμε την επαφή με μια ζωντανή ανθρώπινη σάρκα. Την ικανότητα μας αυτή να δημιουργούμε από τα υποκειμενικά ερεθίσματα των αισθήσεών μας ολοκληρωμένες



**εντυπώσεις** που αναφέρονται σε στοιχεία της εξωτερικής, ως προς τη συνείδησή μας, πραγματικότητας, την ονομάζουμε **αντίληψη**.

Ο κοινός άνθρωπος ταυτίζει συνήθως την αντίληψη με την αίσθηση. Πιστεύει πως αντιλαμβάνεται ό,τι ακριβώς βλέπουν τα μάτια του ή ακούνε τα αυτιά του. Μερικές φορές βέβαια του συμβαίνει να απατηθεί, να αντίληφθεί ένα αντικείμενο σαν κάτι διαφορετικό από αυτό που πράγματι είναι (**παραίσθηση**) ή να νομίζει πως αντιλαμβάνεται κάτι ενώ στην πραγματικότητα δεν υπάρχει (**ψευδαίσθηση**). Κατά κανόνα όμως προσπερνά τέτοια συμβάντα ως ασυνήθιστα και δεν παύει να εμπιστεύεται τις αισθήσεις του. Ωστόσο, μπροστά σε τέτοια ακριβώς ασυνήθιστα φαινόμενα σταμάτησε από πολύ νωρίς η φιλοσοφική σκέψη και άρχισε να διατυπώνει τις απορίες της για το πώς και πόσο σωστά γνωρίζει ο άνθρωπος τον κόσμο που τον περιβάλλει. Ο ρόλος βέβαια των αισθήσεων στο σχηματισμό εικόνων του έξω κόσμου στον ανθρώπινο νου ήταν ανέκαθεν φανερός. Εκείνο που συχνά αμφισβήτησαν οι φιλόσοφοι ήταν η αυθεντικότητα αυτών των εικόνων. Από τους αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους, οι περισσότεροι πίστευαν πως η γνώση που μας παρέχουν οι αισθήσεις είναι αβέβαια ή και εντελώς απατηλή και ορισμένοι – με κορυφαίο τον Πλάτωνα- ως μοναδική έγκυρη πηγή γνώσης θεωρούσαν τη νόηση, το λόγο (νοησιαρχία, λογοκρατία, ρασιοναλισμός). Άλλοι όμως – όπως ο Δημόκριτος και οι Στωικοί- επέμειναν πως ύπατο κριτήριο της αλήθειας δεν μπορεί παρά να είναι η αισθητηριακή εμπειρία (αισθησιοκρατία, εμπειρισμός). Ο πρώτος που επιχείρησε να αποκαταστήσει την αξιοπιστία της αισθητηριακής εμπειρίας, διατηρώντας την πλατωνική διάκριση αίσθησης και νόησης, αλλά τονίζοντας περισσότερο τη συνέχειά τους παρά την αντίθεσή τους, ήταν ο Αριστοτέλης. Θεωρούσε την αίσθηση αποτέλεσμα κοινής ενέργειας του αισθητού αντικειμένου και του αισθανόμενου υποκειμένου χάρη στην οποία το τελευταίο δέχεται την αυθεντική μορφή, το «είδος» του πρώτου χωρίς την «ύλη» του, όπως ακριβώς στην σφραγίδα, το κερύ δέχεται το αποτύπωμα του δακτυλιδιού χωρίς το σίδερο.

Οι γνωσιολογικοί αυτοί προβληματισμοί, που δεν έπαψαν να εκδηλώνονται και στο Μεσαίωνα, συστηματοποιήθηκαν περισσότερο στη νεότερη φιλοσοφία και οδήγησαν στη γνωστή αντιπαράθεση ρασιοναλιστών και εμπειριστών. Οι πρώτοι (Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz) πίστευαν πως η

αίσθηση δεν εξηγεί την άμεση λογική προφάνεια ορισμένων τουλάχιστον ιδεών και γι' αυτό δέχονταν πως ο νους μας έχει κάποιες έμφυτες ιδέες (*ideae innatae*) και με αυτές μπορεί να αναπτύσσει μια αυτοδύναμη δραστηριότητα. Οι δεύτεροι (Locke, Berkeley, Hume) επέμεναν πως όλες οι ιδέες μας προέρχονται σε τελευταία ανάλυση από την αισθητηριακή εμπειρία και μόνο. Τις αντιθετικές αυτές απόψεις προσπάθησε να συγκεράσει κριτικά ο Kant προτείνοντας μια λύση που θυμίζει αρκετά την αριστοτελική διάκριση «ύλης» και «είδους». Αυτό που υποστήριξε ο Kant μπορεί να συνοψιστεί ως εξής: αν η έγκυρη γνώση των «φαινομένων» (και όχι των «καθεαυτό πραγμάτων» που παραμένουν απρόσιτα για την ανθρώπινη συνείδηση) αντλεί το υλικό της από την εμπειρία, η μορφοποίηση αυτού του υλικού επιτελείται χάρις στον σπλισμό της συνείδησης με *a priori* νοητικούς τύπους (τις περίφημες «κατηγορίες»).

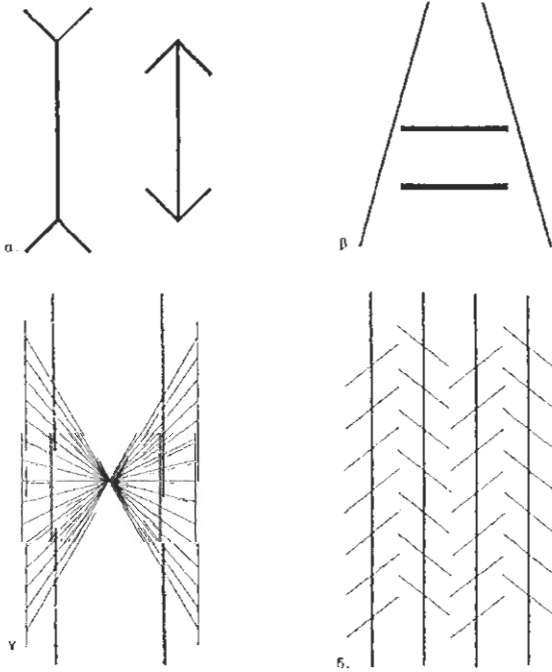
Οι γνωσιολογικές διενέξεις μεταξύ των φιλοσόφων δεν έπαψαν να εκδηλώνονται ως τις μέρες μας, αναπαράγοντας, έστω και με άλλους τρόπους τις ίδιες θεμελιακές απορίες. Εδώ και εκατόν πενήντα όμως χρόνια η αντίληψη της αισθητής πραγματικότητας είναι ζήτημα που εξετάζεται κυρίως από την ψυχολογία ως αυτοτελή πειραματική επιστήμη.<sup>2</sup>

Οι σχετικές έρευνες εγκαινιάστηκαν στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα από τον Gustav Fechner και συνεχίζονται αδιάπτωτα έως σήμερα. Εξάλλου, σε όλο αυτό το διάστημα, οι ψυχολόγοι δεν έπαψαν να προσπορίζονται πολύτιμες γνώσεις και από άλλους επιστημονικούς κλάδους: από την οπτική και την ακουστική για την φύση των αισθητών ερεθισμών, από την ανατομία και τη νευροφυσιολογία για τη δομή και τη λειτουργία των αισθητηρίων οργάνων και του νευρικού συστήματος, από την ψυχοπαθολογία, την κοινωνική ψυχολογία και την κοινωνική ανθρωπολογία για την ανθρώπινη συμπεριφορά γενικότερα. Παράλληλα, επωφελήθηκαν από τις θεωρητικές και τεχνικές κατακτήσεις της έρευνας των επικοινωνιακών φαινομένων (θεωρία πληροφοριών, σημειωτική, κυβερνητική συστήματα «τεχνητής νοημοσύνης»). Έτσι, οι γνώσεις μας για την αντιληπτική λειτουργία είναι σήμερα πολύ πιο προχωρημένες και πολύ πιο έγκυρες σε σχέση με εκείνες που βασιζόνταν στην απλή παρατήρηση και στις φιλοσοφικές θεωρήσεις. Διχογνωμίες βέβαια εξακολουθούν να υπάρχουν και μεταξύ των ειδικών ως προς ορισμένα ζητήματα, τα περισσότερα

από τα οποία μάλιστα ανάγονται στο θεμελιακό γνωσιολογικό ερώτημα που οδήγησε στην αντιπαράθεση ρασιοναλιστών και εμπειριστών. Οποσδήποτε όμως υπάρχει μια σύγκλιση απόψεων σε ό,τι αφορά το χαρακτήρα της αντιληπτικής λειτουργίας. Η **ψυχολογία της αντίληψης** αποτελεί σήμερα ένα βασικό κλάδο (και κεφάλαιο) της γενικής ψυχολογίας που συνδέεται άμεσα από το ένα μέρος με τη **νευροφυσιολογία** και από το άλλο με τη λεγόμενη **περιβαλλοντική ψυχολογία**, έναν πολύ νεότερο, αλλά ήδη με γόνιμη δραστηριότητα επιστημονικό κλάδο που εξετάζει από μια γενικότερη σκοπιά τις σχέσεις του ανθρώπου με το περιβάλλον του, ειδικότερα μάλιστα το τεχνητό.

Τα όσα θα εκθέσουμε στη συνέχεια για την αντίληψη,

βασίζονται σε πορίσματα επιστημονικών ερευνών που έχουν τύχει ευρύτατης αποδοχής και περιλαμβάνονται ήδη στην ύλη των πρόσφατων σχετικών εγχειριδίων. Φυσικά, τα πορίσματα αυτά, όσο κι αν είναι τεκμηριωμένα, παραμένουν πάντα επιδεκτικά εμπλουτισμού ή και αναθεώρησης από μελλοντικές έρευνες. Προς το παρόν πάντως συνοψίζουν ό,τι πιο βέβαιο μπορεί να μας προσφέρει η επιστήμη σχετικά με το θέμα. Για ορισμένα ωστόσο ζητήματα κρίναμε σκόπιμο να αναφερθούμε και σε απόψεις διατυπωμένες από φιλοσόφους, είτε παλαιότερους που έπαιξαν ένα σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της ψυχολογίας πριν αυτή καταστεί

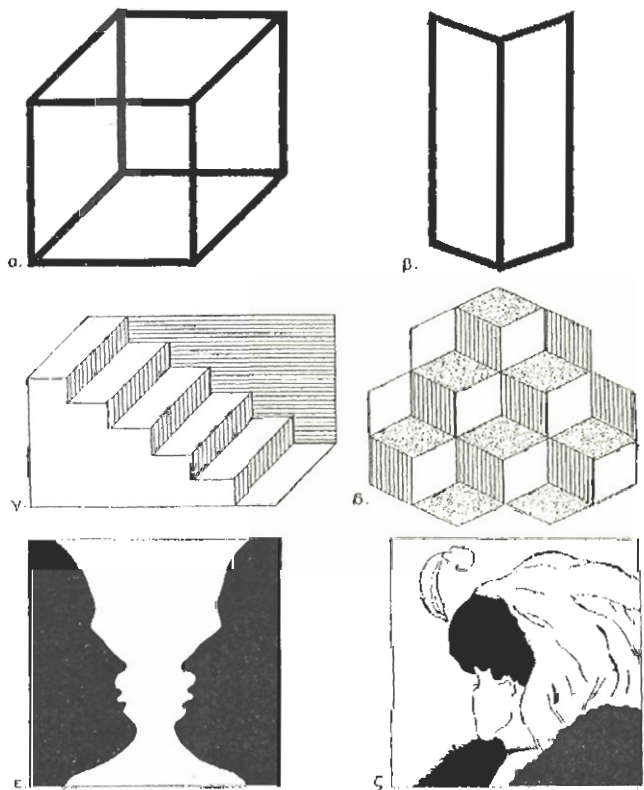


Εικ. 1  
 α. Τα κατακόρυφα ευθύγραμμα τμήματα φαίνονται άνισα ενώ είναι ίσα (Muller - Lyer)  
 β. Τα οριζόντια ευθύγραμμα τμήματα φίνονται άνισα ενώ είναι ίσα (Ponzo)  
 γ. Οι δύο κατακόρυφες ευθείες δείχνουν καμπύλες (Hering)  
 δ. Οι κατακόρυφες ευθείες μοιάζουν να κλίνουν εναλλάξ προς τα αριστερά και τα δεξιά (Zollner)

αυτοτελής επιστήμη, είτε σύγχρονους που θέτουν ερωτήματα ή και αποτολμούν να προτείνουν απαντήσεις σε περιοχές που παραμένουν ανεξερεύνητες από τους επιστήμονες. Εξάλλου, η ψυχολογία, όπως και άλλες επιστήμες του ανθρώπου, δεν έχει ακόμη κατακτήσει το βαθμό εκείνο θετικότητας που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες φυσικές επιστήμες και που θα της επέτρεπε να αυτονομηθεί πλήρως από τη φιλοσοφία.

### Ο χαρακτήρας της αντιληπτικής λειτουργίας

Η αντίληψη ως λειτουργία με την οποία ο άνθρωπος συνειδητοποιεί πληροφορίες συμβαίνει στο γύρω της κόσμο, αναφέροντας της αισθητηριακές εντυπώσεις της σε αντικείμενα που αναγνωρίζει ως αυθύπαρκτα, αποτελεί μια σύνθεση και πολύπλοκη διαδικασία που ξεκινά από την αίσθηση, αλλά κάθε άλλο παρά εξαντλείται σε αυτήν, όπως τείνει να υποθέσει ο κοινός νους. Την αναντιστοιχία αίσθησης και αντίληψης



Εικ.2

- α. Ο κύβος του Necker. Το βάθος αντιστρέφεται κάθε τόσο
- β. Το βιβλίο του Mach. Η ράχη μπροστά ή πίσω;
- γ. Η σκάλα του Jastrow. Βλέπεται τότε από πάνω και τότε από κάτω.
- δ. Οι κύβοι του Jastrow. Είναι έξι ή επτά;
- ε. Σχήμα του Rubin. Ένα βάζο ή δύο πρόσωπα;
- ζ. Σχέδιο του Boring. Άλλοτε κοπέλα, άλλοτε γριά.

μπορούμε εύκολα να την διαπιστώσουμε στα «σχήματα οπτικής απάτης» και στα «αμφίρροπα σχήματα» με τα οποία εικονογραφούνται όλα σχεδόν τα εγχειρίδια γενικής ψυχολογίας. Στα πρώτα (εικ.1) ο αντιληπτικός μας μηχανισμός οδηγείται σε μια λανθασμένη ερμηνεία των γεωμετρικών χαρακτηριστικών ενός σχηματισμού οπτικών ερεθισμάτων, εκλαμβάνει π.χ. δύο ίσα ευθύγραμμα τμήματα ως άνισα ή δύο ευθείες γραμμές ως καμπύλες. Στα δεύτερα (εικ.2), ο ίδιος ακριβώς σχηματισμός οπτικών ερεθισμάτων οδηγεί σε δύο διαφορετικές αντιληπτικές εικόνες, το ίδιο δηλαδή σχέδιασμα, άλλοτε μας δείχνει μια νέα κοπέλα κι άλλοτε μια γριά. Αυτά, αλλά και πολλά άλλα παρόμοια φαινόμενα μας πείθουν πως η αντίληψη δε λειτουργεί αποκλειστικά και μόνο με βάση τα αισθητηριακά δεδομένα.

Οι σύγχρονες νευροφυσιολογικές έρευνες έχουν επαρκώς καταδείξει πως ο εγκέφαλός μας δεν έχει τρόπο να βλέπει ατόφεις τις εικόνες που δέχονται τα μάτια μας ή να ακούει τους ήχους που φτάνουν στα αυτιά μας. Οι εξωτερικοί αυτοί ερεθισμοί, από τη στιγμή που επιδρούν στα αισθητήρια όργανα ωσότου σχηματίσουν αντίστοιχες εντυπώσεις στη συνείδηση υφίστανται διάφορες επεξεργασίες και συνδυάζονται με άλλα δεδομένα. Ορισμένες επεξεργασίες επιτελούνται ήδη από τα αισθητήρια όργανα, οι σημαντικότερες όμως αναλαμβάνονται ασφαλώς από τα κύτταρα του εγκεφαλικού φλοιού στα οποία τα ερεθίσματα καταφθάνουν μεταφερόμενα από τις νευρικές ίνες. Αυτό σημαίνει πως οι πληροφορίες τις οποίες εμπεριέχουν τα ερεθίσματα υποβάλλονται σε μια σειρά κωδικοποιήσεων και αποκωδικοποιήσεων, μεταφράζονται δηλαδή σε συστήματα σημάτων που προσδιάζουν στη φυσιολογική δομή του εκάστοτε φορέα τους. Έτσι, οι αρχικοί ερεθισμοί, που είναι συνήθως μηχανικοί ή χημικοί, μεταφέρονται από τις νευρικές ίνες με τη μορφή ηλεκτρικών κυμάτων. Κατά πόσο τελικά στον εγκεφαλικό φλοιό δημιουργείται ένας σχηματισμός ισόμορφος με τον αρχικό σχηματισμό των ερεθισμάτων, δεν είμαστε ακόμη σε θέση να γνωρίζουμε. Το μόνο βέβαιο είναι πως η αντιληπτική λειτουργία δεν περιορίζεται μόνο σε απλές κωδικοποιήσεις και αποκωδικοποιήσεις σημάτων, αλλά εμπεριέχει και διάφορες ενεργητικές διαδικασίες.

Η αντίληψη προϋποθέτει καταρχάς μια επιλογή μεταξύ αισθητηριακών δεδομένων, χωρίς την οποία ένας οργανισμός με ανεπτυγμένες αισθήσεις θα ήταν αδύνατο να αντεπεξέλθει στην

πληθώρα πληροφοριών που δέχεται από το περιβάλλον του. Η επιλογή αυτή αρχίζει ήδη από τα αισθητήρια όργανα. Τα όργανα τούτα αποτελούν δέκτες ευαίσθητους σε ορισμένα μόνο ερεθίσματα και προπάντων σε εκείνα που έχουν ζωτική σημασία για τον οργανισμό. Στα ανώτερα όμως θηλαστικά και στον άνθρωπο, το μεγαλύτερο μέρος της επιλεκτικής διαδικασίας αναλαμβάνεται από τον ίδιο τον εγκεφαλικό φλοιό του οποίου τα κύτταρα παρουσιάζουν, όπως φαίνεται, μια πολύ προχωρημένη εξειδίκευση. Επιλογή μεταξύ των αισθητηριακών δεδομένων πραγματοποιείται κατά ενεργητικότερο τρόπο με την συγκέντρωση της **προσοχής** σε ορισμένο σχηματισμό ερεθισμάτων ή σε ορισμένες μόνο ιδιότητές του. Η συγκέντρωση της προσοχής προϋποθέτει έναν κάποιο βαθμό «διέγερσης» ή «εγρήγορσης» ολόκληρου του οργανισμού. Η διέγερση αυτή εκδηλώνεται με διάφορες ψυχοφυσιολογικές μεταβολές –τροποποίηση της ηλεκτρικής δραστηριότητας του εγκεφάλου, αύξηση του μυϊκού τόνου και της σωματικής κινητικότητας, όξυνση της ευαισθησίας των αισθητηρίων οργάνων, ενεργοποίηση του συμπαθητικού νευρικού συστήματος- που μαρτυρούν γενικά μια προετοιμασία του οργανισμού για άμεση και εύστοχη δράση. Σήμερα γνωρίζουμε πως η διέγερση αυτή ρυθμίζεται από ορισμένες δομές του εγκεφάλου και, κυρίως, από το λεγόμενο **δικτυωτό σχηματισμό** του εγκεφαλικού στελέχους. Η δραστηριότητα του **συστήματος διέγερσης**, που ονομάζεται και **εργοτροπικό σύστημα**, παρουσιάζει ορισμένες κυκλικές διακυμάνσεις με πιο γνωστή την εναλλαγή ύπνου και εγρήγορσης) και επηρεάζεται από παράγοντες όπως η συγκίνηση, η διανοητική προσπάθεια και η μυϊκή δραστηριότητα. Προπάντων όμως επηρεάζεται από κάποιες ιδιότητες των ερεθισμάτων, όπως είναι η ένταση, η σύνδεση με κάποια βιολογικά επιβλαβή ή επωφελή κατάσταση του περιβάλλοντος, αλλά και το καινοφανές, το πολύπλοκο ή το διαφορούμενο του σχηματισμού ερεθισμάτων. Μια έντονη λάμψη, μια δυσάρεστη οσμή ή μια ασυνήθιστη διάταξη στοιχείων του περιβάλλοντος εύκολα κινεί την προσοχή μας. Τις ιδιότητες αυτές, ο ψυχολόγος D.E. Berlyne τις ονόμασε «συγκριτικές μεταβλητές» επειδή ακριβώς δεν μπορούν να επισημανθούν χωρίς να γίνει κάποια σύγκριση ή αντιπαραβολή μεταξύ των ερεθισμάτων που δεχόμαστε τώρα, με αυτά που έχουμε δεχτεί στο παρελθόν, μεταξύ ενός συνόλου και των στοιχείων που το αποτελούν ή μεταξύ

αντιφατικών αντιδράσεων που δημιουργούνται ταυτόχρονα. Έτσι, κάθε σχηματισμός ερεθισμάτων, παρουσιάζει ένα ορισμένο «δυναμικό διέγερσης», μια ορισμένη δηλ. ικανότητα να προσελκύσει την προσοχή και να γίνει αντιληπτός.

Προσοχή και αντίληψη είναι φαινόμενα αλληλένδετα: η αντίληψη διεγείρει την προσοχή και η προσοχή αναπτύσσει και εμπλουτίζει την αντίληψη. Όσο η προσοχή συγκεντρώνεται σε ένα ορισμένο τμήμα του αντιληπτικού πεδίου, τόσο αυτό γίνεται σαφέστερα και ακριβέστερα αντιληπτό, ενώ τα υπόλοιπα παραμένουν συγκεχυμένα. Όσο η προσοχή διαχέεται, τόσο η αντίληψη αδυνατίζει. Οι περισσότεροι μάλιστα ψυχολόγοι θα έτειναν να συμφωνήσουν με τον Julian Hochberg πως η επιλεκτική προσοχή, αντί να λειτουργεί σαν ένα απλό μηχανικό φίλτρο, όπως υπέθεταν άλλοτε, αντιπροσωπεύει γενικά τον έλεγχο που ασκείται σε ένα σύνολο αντιληπτικών προσδοκιών για τον κόσμο και πως «η αντίληψη είναι από τη φύση της σκόπιμη και προσεκτική». Εξάλλου η προσοχή δεν είναι παρά μια από τις εκφάνσεις της γενικότερης εξερευνητικής συμπεριφοράς που χαρακτηρίζει τους ανώτερους οργανισμούς και, ιδιαίτερα τον άνθρωπο, όταν αναζητούν ερεθίσματα με πληροφοριακό περιεχόμενο ικανό να μετριάσει την αντιληπτική αβεβαιότητα και να καθοδηγήσει ασφαλέστερα τη δραστηριότητά τους.

Μια δεύτερη δραστηριότητα που συντελείται κατά την αντιληπτική διαδικασία θα μπορούσε να ονομαστεί συνδυαστική ή συνθετική. Καταρχάς, στο καθαρά αισθητηριακό επίπεδο, τα κύτταρα-δέκτες δε λειτουργούν σαν ανεξάρτητα σημεία πληροφόρησης, γιατί τα εξαγόμενά τους συλλέγονται από κύτταρα που επικαλύπτουν την λειτουργία και άλλων δεκτών. Έτσι, όταν ένας δέκτης ερεθίζεται, επηρεάζεται συχνά η δραστηριότητα των γειτονικών του. Γι' αυτό, εκτός από τα φυσικά χαρακτηριστικά του κάθε ερεθίσματος, ιδιαίτερη σχέση έχει και η σχέση μεταξύ ερεθισμάτων, η οποία, κατά την έκφραση του ψυχολόγου J.J. Gibson, συνιστά μια «μεταβλητή ανώτερης τάξης». Γενικά φαίνεται πως το αισθητηριακό σύστημα αντιδρά βασικά σε διάφορες εναλλαγές. Σ' ένα ανώτερο πάλι επίπεδο, τα δεδομένα μιας αίσθησης συνδυάζονται μεταξύ τους και, όπως επισήμαναν οι εισηγητές της λεγόμενης «ψυχολογίας της μορφής» (Gestaltpsychologie), τείνουν να οργανωθούν ανάλογα με ορισμένα χαρακτηριστικά τους (ομοιότητα, εγγύτητα, συνέχεια κ.α.) σε

σύνολα ή «μορφώματα» (Gestalten) που είναι κάτι περισσότερο από απλά αθροίσματα στοιχείων. Επίσης, τα δεδομένα μιας αίσθησης συμπληρώνονται συχνά από τα δεδομένα άλλων αισθήσεων. Απτικά ή ακουστικά, π.χ. αισθήματα συνεργάζονται μερικές φορές στενά με τα οπτικά για το σχηματισμό της αντίληψης ενός αντικειμένου.

Τα αποτελέσματα της συνδυαστικής δραστηριότητας που συντελείται κατά την αντιληπτική διαδικασία θα ήταν πολύ πενιχρά χωρίς την ύπαρξη της **μνήμης**, της ικανότητας δηλαδή του εγκεφάλου να αποταμιεύει εντυπώσεις και να τις επαναφέρει στη συνείδηση ως **παραστάσεις**, εικόνες δηλαδή που δεν αντιστοιχούν πια σε εξωτερικά ερεθίσματα, αλλά σχηματίζονται με διάφορες αφορμές και κατά κανόνα όταν διασυνδέονται με παρούσες ήδη στη συνείδηση εντυπώσεις ή παραστάσεις. Συγκεκριμένα, ο σχηματισμός μιας εντύπωσης ή μιας παράστασης ανακαλεί συνήθως στη μνήμη παραστάσεις που έχουν μαζί της κάποια σχέση ομοιότητας, αντίθεσης ή αλληλουχίας στο χώρο και στο χρόνο. Το φαινόμενο αυτό η κλασική ψυχολογία το ονόμασε **συνειρμό**. Χωρίς την αναδρομή σε μνημονικές παραστάσεις που συνδυάζονται με τα άμεσα αισθητηριακά δεδομένα και τα συμπληρώνουν, το αντιληπτικό ενέργημα δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί. Γι' αυτό και ο Bergson υποστήριξε πως «η αντίληψη καταλήγει να μην είναι παρά μια ευκαιρία για ανάμνηση».

Η κινητοποίηση της μνήμης είναι μια δραστηριότητα κατά κάποιο τρόπο αντίθετη με την επιλεκτική. Ενώ με την τελευταία τούτη ο οργανισμός περιορίζει την πληθώρα των πληροφοριών που του παρέχουν τα αισθητηριακά ερεθίσματα, παραμερίζοντας όσες του είναι άχρηστες, με την ανάκληση μνημονικών παραστάσεων προσπαθεί να εμπλουτίσει όσες του είναι χρήσιμες αλλά μάλλον ανεπαρκείς για μια σωστή εκτίμηση της κατάστασης που αντιμετωπίζει. Και ο εμπλουτισμός αυτός είναι τόσο πιο αναγκαίος, όσο ο οργανισμός είναι πιο ανεπτυγμένος και η επιβίωσή του προϋποθέτει μια πληρέστερη γνώση του περιβάλλοντος, όπως κατεξοχήν συμβαίνει στον άνθρωπο. Έτσι, το τι ακριβώς ένας άνθρωπος αντιλαμβάνεται σε μια δοσμένη κατάσταση ποικίλει ανάλογα με τις προηγούμενες εμπειρίες του, οι οποίες προσδιορίζουν σε μεγάλο βαθμό τι περιμένει να αντιληφθεί. Γενικά, με βάση την αποκτημένη εμπειρία, η αντίδραση σε ένα εξωτερικό ερέθισμα, επηρεάζεται συνήθως από



διάμεσες, εσωτερικές αντιδράσεις διαφόρων μορφών που λειτουργούν σαν **αναδραστικά** ερεθίσματα πάνω στο πρώτο. Έτσι, η φανερή συμπεριφορά του οργανισμού εξαρτάται όχι μόνο από τα ερεθίσματα που προέρχονται από ένα αντικείμενο, αλλά και από κείνα που προέρχονται από προηγούμενες αντιδράσεις στο αντικείμενο αυτό ή σε κάποιο παρόμοιο. Και οι αντιδράσεις αυτές είναι συχνά συγκινησιακές, συναρτημένες με ανάγκες, επιθυμίες και προσδοκίες.

Η σύνθεση των ποικίλων αισθητηριακών, μνημονικών και συγκινησιακών δεδομένων κατά την αντιληπτική διαδικασία συνιστά ένα νοητικό ενέργημα που απολήγει τελικά σε μια κατασκευή: «*Percevoir, c' est construire*» (το αντιλαμβάνεσθαι ισοδυναμεί με το κατασκευάζειν), έγραφε πριν από εξήντα περίπου χρόνια ο Henri Delacroix. Η δυνατότητα μιας τέτοιας κατασκευής θέτει ήδη, όπως θα δούμε, ερωτήματα στα οποία η ψυχολογία και η νευροφυσιολογία δεν έχουν δώσει ακόμα οριστικές απαντήσεις. Ακόμη περισσότερες απορίες δημιουργεί όμως η δυνατότητα εξωτερίκευσης αυτής της νοητικής κατασκευής, η προβολή της στην εξωτερική πραγματικότητα. Το γεγονός πάντως ότι αντιλαμβανόμαστε τα αισθητηριακά ερεθίσματα σαν αντικείμενα και συμβάντα με νόημα και όχι σαν ενεργειακές μεταβολές, ότι αναφέρουμε τα παραστατικά μας δεδομένα σ' ένα χώρο με στέρεα και ευδιάκριτα αντικείμενα και ότι τελικά η συνειδήσή μας είναι βέβαιη για την ύπαρξη μιας ανεξάρτητης πραγματικότητας, δύσκολα μπορεί να εξηγηθεί χωρίς την διαμεσολάβηση ανώτερων νοητικών διεργασιών, όπως η κρίση. Γιατί μόνο τέτοιες διεργασίες μας παρέχουν τη δυνατότητα να ενσωματώνουμε τα δεδομένα της εμπειρίας μας σε ολικούς σχηματισμούς, χωρικούς και χρονικούς, επιθέτοντας σε αυτούς ακόμη και εξηγητικές έννοιες όπως η αιτιότητα. Η «αντικειμενοποίηση» αυτή, που επιτυγχάνεται από τους πρώτους μήνες της ζωής του ανθρώπου, δείχνει πως δεν υπάρχει ίσως απόλυτος διαχωρισμός ανάμεσα στην αντίληψη ενός φαινομένου και στην επιστημονική εξήγησή του. Γι' αυτό και ο Jean Piaget έφτασε να γράφει: «Ότι υπάρχει συνέχεια μεταξύ αντίληψης και νοημοσύνης, δεν χωρά αμφιβολία... Μόνο διαφορές ταχύτητας και πολυπλοκότητας διαχωρίζουν την αντίληψη από την κατανόηση ή ακόμη κι από την επινόηση».

Η νοημοσύνη που εμπεριέχεται στο αντιληπτικό ενέργημα είναι άραγε και έμφυτη ή μόνο επίκτητη; Στο ερώτημα τούτο, η

επιστήμη δεν έχει δώσει οριστική απάντηση. Το μόνο βέβαιο είναι ότι ο άνθρωπος στη διάρκεια της ζωής του μαθαίνει να αντιλαμβάνεται πληρέστερα και ακριβέστερα, ιδιαίτερα εκείνα τα φαινόμενα που τον ενδιαφέρουν αμεσότερα. Η αντίληψη επομένως βασίζεται και σε μια αγωγή των αισθήσεων, στην άσκησή τους να πολλαπλασιάζουν και να συντονίζουν καλύτερα τις σημαίνουσες για το αντικείμενο πληροφορίες που εισπράττουν από το περιβάλλον. Όταν ο Ηράκλειτος έλεγε «κακοί μάρτυρες άνθρωποι σφθαλμοί και ότα βαρβάρους ψυχάς έχοντων», ήθελε ακριβώς να επισημάνει το πόσο η αντιληπτική ικανότητα υποβαθμίζεται από την έλλειψη μιας τέτοιας αγωγής. Η διαφορά του ανθρώπου από τα άλλα ζώα είναι στο πεδίο τούτο πολύ σημαντική. «Το ζώο διδάσκεται από τα όργανά του, ο άνθρωπος τα διδάσκει και τα εξουσιάζει», έγραφε ο Goethe. Και ο Engels αργότερα διαπίστωνε: «Ο αετός βλέπει πολύ πιο μακριά από τον άνθρωπο, αλλά το μάτι του ανθρώπου βλέπει, μέσα στα πράγματα, πολύ περισσότερο από του αετού. Το σκυλί έχει μια όσφρηση αρκετά πιο εκλεπτυσμένη από του ανθρώπου, αλλά δε διακρίνει ούτε το εκατοστό μέρος των οσμών που αποτελούν, για τον άνθρωπο, τα προσδιορισμένα σχήματα διαφόρων πραγμάτων. Και η αίσθηση της αφής, που στον πίθηκο υπάρχει σε μια μορφή υπερβολικά εμβρυακή και άξεστη, εκλεπτύνθηκε μόνο στο χέρι του ανθρώπου, με την εργασία». Είναι πράγματι φανερό πως η αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπου οξύνεται και νοητικοποιείται, **οντογενετικά** και **φυλογενετικά**, στο μέτρο που οι ανταλλαγές του με το φυσικό περιβάλλον υψώνονται πάνω από τη βιολογική τους βάση και διαμεσολαβούνται από νέες ανάγκες που απαιτούν την ανάπτυξη μιας δραστηριότητας μετασχηματισμού αυτού του περιβάλλοντος. Ωστόσο, στη διαδικασία τούτη, ο άνθρωπος δεν στέκεται αντιμέτωπος μόνο με το υλικό περιβάλλον του, αλλά βρίσκεται και σε συνεχή επικοινωνία με άλλους ανθρώπους. Και είναι προπάντων αυτή η επικοινωνία που του επιτρέπει να εμπλουτίζει και να ελέγχει τις παραστάσεις του, να αντικειμενοποιεί την αισθαντικότητά του και τον κόσμο της. Στο σημείο τούτο, τη βαθιά ενόραση του νέου Marx, πως «...οι αισθήσεις του κοινωνικού ανθρώπου είναι διαφορετικές από τις αισθήσεις του μη-κοινωνικού ανθρώπου» και πως η κοινωνία παράγει τον «βαθύτατα προικισμένο με όλες τις αισθήσεις άνθρωπο» ήρθαν να επικυρώσουν και οι διαπιστώσεις της

νεότερης ψυχολογικής έρευνας. Ο Piaget, π.χ. υποστηρίζει πως χωρίς κοινωνική ζωή, το παιδί δεν θα ξεπερνούσε ποτέ το στάδιο της αντικειμενοποίησης με την πράξη για να φτάσει στην αντικειμενοποίηση με τη σκέψη και στην αληθινή παράσταση. Ο ίδιος επισημαίνει επίσης ότι το παιδί δε γνωρίζει ένα αντικείμενο παρά από τη στιγμή που μπορεί να το ονομάσει.

Τον καθοριστικό ρόλο της γλώσσας στην αντιληπτική οργάνωση έχουν προβάλει με ιδιαίτερη έμφαση αρκετοί φιλόσοφοι και γλωσσολόγοι. Η αρχή έγινε από τον Herder, όταν ταύτισε την αντίληψη ενός χαρακτηριστικού γνωρίσματος του αντικειμένου, με ένα είδος εσωτερικά προφερόμενης λέξης που το καταδηλώνει. Αργότερα, ο Wilhelm von Humboldt διατύπωσε την άποψη πως «ο άνθρωπος ζει με τα αντικείμενά του κυρίως... όπως του τα παρουσιάζει η γλώσσα». Ακόμη περισσότερο κατηγορηματικοί υπήρξαν οι γλωσσολόγοι Edward Sapir και Benjamin Lee Whorf. Ο πρώτος υποστήριξε πως «βλέπουμε και ακούμε και έχουμε τις εμπειρίες που έχουμε, επειδή σε πολύ μεγάλο βαθμό οι γλωσσικές συνήθειες της κοινότητας μας προδιαθέτουν για ορισμένες ερμηνευτικές επιλογές» και ο δεύτερος πως «η κατάτμηση της φύσης είναι μια όψη της γραμματικής». Το γλωσσικό αυτό ντετερμινισμό μας είναι δύσκολο σήμερα να τον δεχτούμε στις ακραίες αυτές εκδοχές του, και τούτο γιατί βασίζεται στην λανθασμένη υπόθεση ότι, πριν επέλθει η γλώσσα, ο κόσμος μας παρουσιάζεται σαν κάτι τελείως αδιάρθρωτο. Ωστόσο δεν μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε ότι η γλώσσα, αλλά και άλλοι κώδικες (π.χ. απεικονιστικοί) που αποτελούν μέρος της αποκτημένης κοινωνικής εμπειρίας, συμβάλλουν αποφασιστικά στην αντιληπτική οργάνωση, ή τουλάχιστον την επηρεάζουν σημαντικά. Αν η αντίληψη, όπως έχει εύστοχα ειπωθεί από τον F.C. Barlett, χαρακτηρίζεται συνεχώς από «μια προσπάθεια σημασιολόγησης», η αναφορά σ' ένα δοσμένο κώδικα διευκολύνει ασφαλώς αυτή την προσπάθεια.

Οι διαπιστώσεις πως η αντίληψη οφείλει πολλά στη μάθηση και στην αγωγή, στην αποκτημένη ατομική και συλλογική εμπειρία, δεν αποκλείουν βέβαια την πιθανότητα να διαθέτει και κάποιον εγγενή κατηγορικό οπλισμό, να βασίζεται δηλαδή σε οργανωτικές αρχές που λειτουργούν ανεξάρτητα από τη μάθηση. Στο ζήτημα αυτό η νεότερη ψυχολογία, κληρονομώντας την παλαιότερη φιλοσοφική διάσταση μεταξύ εμπειρισμού και

ρασιοναλισμού, διχάστηκε κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα σε δύο αντίμαχες παρατάξεις, των **εμπειριστών** και των **νατιβιστών**. Στη νατιβιστική τάση έδωσε ιδιαίτερη ώθηση στον 20<sup>ο</sup> αιώνα η «ψυχολογία της μορφής». Οι πρωταγωνιστές της σχολής (M. Wertheimer, K. Koffka, W. Kohler, K. Lewin), επισημαίνοντας το γεγονός ότι οι εντυπώσεις και οι παραστάσεις παρουσιάζονται εξαρχής συγκροτημένες σε «μορφώματα», πρόβαλαν το αίτημα της ύπαρξης αισθητηριακών πεδίων οργανωμένων από εγγενείς εγκεφαλικούς μηχανισμούς. Η θεωρία της Gestalt άσκησε μια σημαντική και γόνιμη επιρροή στις ψυχολογικές έρευνες, αλλά και στο φιλοσοφικό στοχασμό. Πολλά στοιχεία της έχουν μόνιμα, θα λέγαμε, ενσωματωθεί στη σύγχρονη ψυχολογία της αντίληψης. Από την άλλη όμως μεριά, ελάχιστοι είναι σήμερα οι ψυχολόγοι που αποδέχονται τις εξηγήσεις της. Γενικά οι περισσότεροι σημερινοί ερευνητές μοιάζει να συγκλίνουν σε ένα μετριοπαθή εμπειρισμό. Πιστεύουν πως η αντίληψη καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις συναλλαγές του οργανισμού με το περιβάλλον του, αλλά και αποδέχονται ως πιθανή την ύπαρξη κάποιων εγγενών, αλλά και πάλι εύκαμπτων «σχημάτων», από τα οποία ξεκινά ο οργανισμός για να δομήσει αντιληπτικά τον κόσμο του.

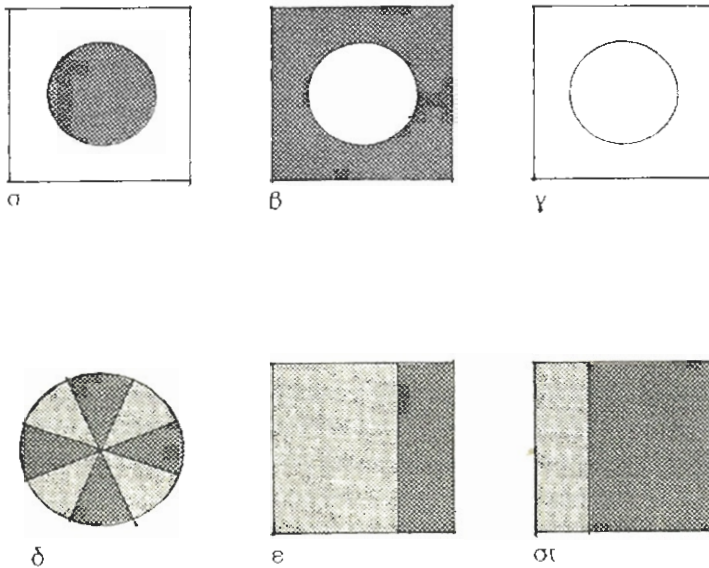
Φυσικά, η διένεξη μεταξύ εμπειρισμού και νατιβισμού, όπως ήδη αναφέραμε, δε μπορεί να θεωρηθεί τελειωμένη. Και τούτο γιατί δεν είναι καθόλου εύκολο να διατυπωθούν επαληθεύσιμες προβλέψεις που θα ήταν διαφορετικές για τη μια και την άλλη υπόθεση. Όπως επισημαίνει ο Hochberg: «Είναι πολύ πιθανό η αντιληπτική μάθηση να πραγματοποιείται στην πολύ πρώιμη ηλικία και να αντιστέκεται σε περαιτέρω τροποποιήσεις ή στην επαναμάθηση. Στο άλλο άκρο, ενδέχεται να γεννιόμαστε με ένα πλήρες σύνολο αντιληπτικών ικανοτήτων οι οποίες, αν και εγγενείς, υπόκεινται σε συνεχή αλλαγή και εκπαίδευση». Σήμερα όμως οι οπαδοί και των δύο τάσεων σπεύδουν να αναγνωρίσουν πως η αντιληπτική λειτουργία: 1) αναπτύσσεται στη βάση μιας ζωτικής σχέσης του οργανισμού με το περιβάλλον του. 2) Ξεπερνάει κατά πολύ την απλή καταγραφή των αισθητηριακών δεδομένων, έχοντας εξαρχής έναν εμπρόθετο και ενεργητικό χαρακτήρα. 3) Ειδικότερα στον άνθρωπο, για να ανταποκριθεί σε κοινωνικά προσδιορισμένες συνθήκες και ανάγκες, διευρύνεται, συνυφαίνεται με καινούριες, διαμεσολαβημένες σχέσεις και γίνεται πολυπλοκότερη, οδηγώντας τελικά σε ανώτερες μορφές

συνειδησιακής ζωής.

### **Η οπτική αντίληψη της μορφής**

Όταν κοιτάζουμε τη σελίδα μιας εφημερίδας, δεν βλέπουμε ένα συνονθύλευμα μαύρων και λευκών σχηματισμών αλλά διακρίνουμε μαύρες μορφές γραμμάτων πάνω σε ένα λευκό φόντο. Η διάκριση αυτή **μορφής και φόντου** είναι ένα θεμελιακό για την οπτική αντίληψη γεγονός. Η ικανότητα μιας τέτοιας διάκρισης είναι και η πρώτη που αποκτούν όσοι εκ γενετής τυφλοί κερδίζουν την αίσθηση της όρασης έπειτα από μια πετυχημένη εγχείρηση.

Βλέποντας ένα σκούρο κύκλο μέσα σε ένα φωτεινότερο τετράγωνο (εικ. 3α) κι ένα φωτεινό κύκλο μέσα σε ένα πιο σκούρο τετράγωνο (εικ. 3β) ή, ακόμη, το λεπτό μαύρο περίγραμμα ενός λευκού κύκλου μέσα στο περίγραμμα ενός εξίσου λευκού τετραγώνου (εικ. 3γ), αντιλαμβανόμαστε πάντα τον κύκλο ως μορφή και το τετράγωνο ως φόντο. Γενικά φαίνεται πως όταν ένα σχήμα περιβάλλεται εντελώς από ένα άλλο, αντιλαμβανόμαστε το μεγαλύτερο ως φόντο και το μικρότερο ως μορφή. Στην επιφάνεια της μορφής, ακόμα και όταν δεν διαφέρει τονικά ή χρωματικά από την επιφάνεια του φόντου (όπως στην εικ. 3γ), τείνουμε να αποδώσουμε μια υλικότερη σύσταση, μια «πραγματικότητα» μεγαλύτερη από εκείνη του φόντου. Επίσης, η μορφή, όπως ορίζεται από το περίγραμμά της, προβάλλεται κατά κάποιο τρόπο πιο μπροστά από το φόντο του οποίου η επιφάνεια μοιάζει να συνεχίζεται πίσω από τη μορφή. Γιαυτό και το περίγραμμα μοιάζει να ανήκει στη μορφή και όχι στο φόντο. Ανάλογα συμβαίνουν και σε αμφίρροπους σχηματισμούς, όταν η αντίληψή μας μπορεί να ερμηνεύσει εναλλακτικά ως μορφή και φόντο δύο σχήματα που περιβάλλουν του ένα το άλλο (εικ. 3δ): όποιο σχήμα και αν θελήσουμε να δούμε ως μορφή, αυτόματα αποκτά τα χαρακτηριστικά της υλικότερης σύστασης και της προβολής πιο μπροστά από το φόντο. Όταν όμως τα σχήματα δεν είναι ισότιμα από άποψη μεγέθους, τείνουμε συνήθως να αντιληφθούμε ως μορφή αυτό που έχει τη μικρότερη έκταση (εικ. 3ε και 3στ). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις υπάρχει κάποιο περίγραμμα η όριο που ξεχωρίζει τη μορφή από το φόντο. Ο μηχανισμός της παράπλευρης



εικ. 3: Μορφή και φόντο

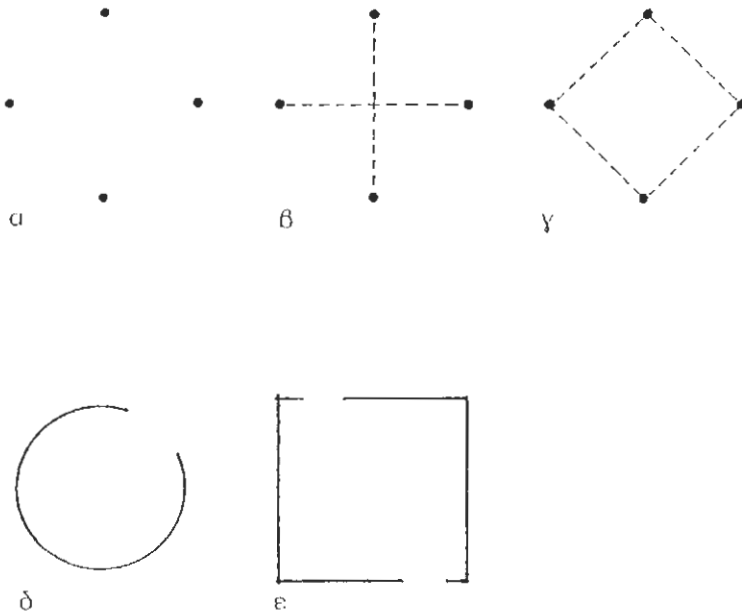
Στα α, β, γ ο κύκλος διαβάζεται ως μορφή επειδή περιβάλλεται από το τετράγωνο. Στο δ, όπου τα σχήματα είναι περίπου ισοδύναμα, η σχέση μορφής και φόντου παραμένει αμφίρροπη. Στα ε και στ ως μορφή διαβάζεται το μικρότερο σε έκταση ορθογώνιο

αναστολής<sup>3</sup>, καθώς εντείνει τις τονικές οι χρωματικές διαφορές, στην τιμή στο σαφέστερο διαχωρισμό μορφής και φόντου.

Αν παρατηρήσουμε τώρα τέσσερα μαύρα σημεία σε μια ορισμένη διάταξη πάνω σε λευκό φόντο, πάνω-κάτω και δεξιά-αριστερά (εικ. 4α), θα διαπιστώσουμε ότι τείνουμε να το δούμε άλλοτε ως σταυρό (εικ. 4β) και άλλοτε ως τετράγωνο (εικ. 4γ), οργανωμένα δηλαδή σε κάποια μορφή. Επίσης, αν μας δείξουν κάπως γρήγορα κανονικά γεωμετρικά σχήματα από τα οποία λείπουν όμως κάποια τμήματα (εικ. 4δ, 4ε, 4στ), είναι πολύ πιθανό ότι θα παραβλέψουμε αυτές τις ελλείψεις και θα τα δούμε σαν ολοκληρωμένα σχήματα.

Ξεκινώντας από τέτοιες διαπιστώσεις, ορισμένοι Γερμανοί οι ψυχολόγοι στην περίοδο του Μεσοπολέμου διατύπωσαν την

άποψη πως η αντίληψη δεν ξεκινά από ατομικά στοιχεία που εκ των υστέρων επεξεργάζεται η νόηση, αλλά από σύνολα. Υποστήριξαν δηλαδή ότι τα αισθητηριακά δεδομένα παρουσιάζονται εξ αρχής οργανωμένα σε μορφές ή διαρθρώσεις που τείνουν να είναι οι «καλύτερες» δυνατές για έναν ορισμένο σχηματισμό ερεθισμάτων. Η θεωρία τους ονομάστηκε θεωρία της Gestalt (από τη γερμανική λέξη που σημαίνει «μορφή» και που χρησιμοποιείται πια διεθνώς στην αντιληπτική ψυχολογία). Στη σχολή των ψυχολόγων της Gestalt είχαμε ήδη την ευκαιρία να αναφερθούμε, τονίζοντας ότι οι θεωρητικές εξηγήσεις τους, νατιβιστικού χαρακτήρα, σήμερα πια δεν γίνονται εύκολα αποδεκτές, αλλά ότι πολλές διαπιστώσεις τους για την αντιληπτική οργάνωση διατηρούν ακέραια την αξία τους. Γι' αυτό και είναι απαραίτητο να αναφερθούμε κάπως αναλυτικότερα



εικ. 4: Η οργάνωση των ερεθισμάτων σε μορφές

Τέσσερα συμμετρικά διατεταγμένα σημεία (α) τείνουμε να τα δούμε είτε ως σταυρό (β), είτε ως τετράγωνο (γ). Τείνουμε επίσης να παραβλέψουμε τις μικρές ασυνέχειες στα περιγράμματα ενός κύκλου (δ) ή ενός τετραγώνου (ε) και να τα δούμε ως ολοκληρωμένα σχήματα

στους “νόμους” που διατύπωσαν, έχοντας ωστόσο κατά νου πως δεν πρόκειται για νόμους με απόλυτη ισχύ, όπως οι φυσικοί νόμοι, αλλά μάλλον για τάσεις. Οι τάσεις αυτές χαρακτηρίζουν όχι μόνο την οπτική αλλά και την ακουστική αντίληψη. Εδώ όμως θα τις περιγράψουμε όπως εκδηλώνονται στην πρώτη.

Ο βασικότερος νόμος που διατύπωσαν οι ψυχολόγοι της Gestalt ονομάζεται νόμος της Pragnanz. Η Γερμανική αυτή λέξη δε μεταφράζεται μονολεκτικά ούτε στη γλώσσα μας ούτε στις άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες, αλλά έχει τη σημασία της «περιεκτικής συντομίας». Σύμφωνα με το νόμο της Pragnanz, το οπτικό μας σύστημα οργανώνει τα ξεχωριστά οπτικά ερεθίσματα σε σύνολα που έχουν κάποιο νόημα, σε «μορφές», όσο γίνεται πιο «καλές». Ο όρος «καλή μορφή» δεν ορίζεται επακριβώς, αλλά χρησιμοποιείται γενικά για να σημάνει μια μορφή απλή και ευσύνοπτη, όπως είναι τα κανονικά γεωμετρικά σχήματα.

Οι άλλοι νόμοι της Gestalt αναφέρονται σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των σχηματισμών ερεθισμάτων σύμφωνα με τα οποία ο αντιληπτικός μας μηχανισμός τείνει να τα οργανώσει σε μορφές. Σύμφωνα με το νόμο της **εγγύτητας**, στοιχεία που βρίσκονται κοντά το ένα στο άλλο τείνουν να γίνουν αντιληπτά ως ένα συνεκτικό σύνολο (εικ. 5α). Σύμφωνα με το νόμο της **ισότητας**, ίσα κι όμοια στοιχεία αναγνωρίζονται αμέσως ως τέτοια και τείνουν να αποτελέσουν ομάδα (εικ. 5β). Σύμφωνα με το νόμο της **συνέχειας**, η οπτική μας αντίληψη τείνει να συνεχίσει ένα σχήμα κατά τον τρόπο που υποβάλλει το ξεκίνημά του (εικ. 5γ). Τέλος, σύμφωνα με το νόμο της **μορφικής απλότητας**, που αποτελεί ουσιαστικά εξειδίκευση του νόμου της Pragnanz, τα οπτικά ερεθίσματα τείνουν να οργανωθούν αντιληπτικά σε όσο γίνεται μεγαλύτερες και απλούστερες μορφές (εικ. 5δ). Οι νόμοι αυτοί πολλές φορές δρουν προς την ίδια κατεύθυνση και καθιστούν ένα σύνολο ακόμη συνεκτικότερο (εικ. 6α), αλλά και συχνά δρουν ανταγωνιστικά, οπότε υπερισχύει αυτός που προσφέρεται περισσότερο για την καλύτερη αντιληπτική οργάνωση ενός συγκεκριμένου σχηματισμού ερεθισμάτων (εικ. 6β). Γενικά, η οπτική μας αντίληψη μοιάζει να αναζητεί κάθε φορά την απλούστερη δυνατή ερμηνεία (εικ. 6γ, 6δ, 6ε).



Όπως είναι φανερό, σύμφωνα με τη θεωρία της Gestalt, τα απλά και κανονικά γεωμετρικά σχήματα έχουν κάποια προτεραιότητα μέσα στη λειτουργία της οπτικής αντίληψης. Αποτελούν τις θεμελιακές δομές γύρω από τις οποίες οι αντιληπτικές εικόνες οργανώνονται συνήθως ως παραλλαγές ή αποκλίσεις. Ο Rudolf Arnheim, ιδιαίτερα γνωστός για τις προσπάθειές του να εφαρμόσει τη θεωρία της Gestalt στην αισθητική, επιμένει στην ύπαρξη αντιληπτικών κατηγοριών, γενικών και αφηρημένων, που αποκαλύπτονται οι εφαρμόζονται σε όποιο αντικείμενο τους ταιριάζει. Ο ίδιος εξηγεί τον όλο μηχανισμό ως εξής: «η αντίληψη του σχήματος είναι η σύλληψη των δομικών χαρακτηριστικών που βρίσκονται, ή επιβάλλονται, στο υλικό των ερεθισμάτων... Η αντίληψη συνίσταται στον

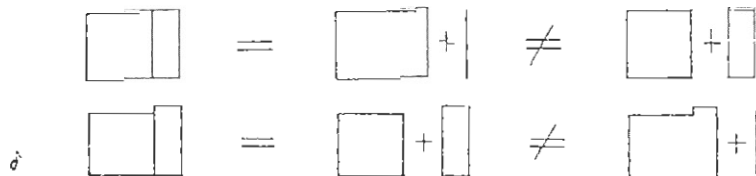
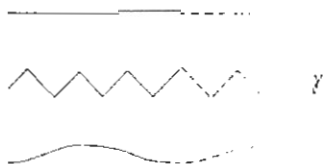
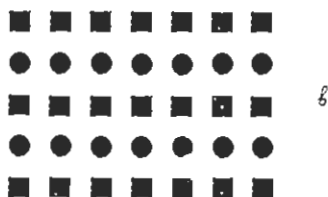
εικ. 5: Οι νόμοι της αντιληπτικής οργάνωσης σύμφωνα με τη θεωρία της Gestalt.

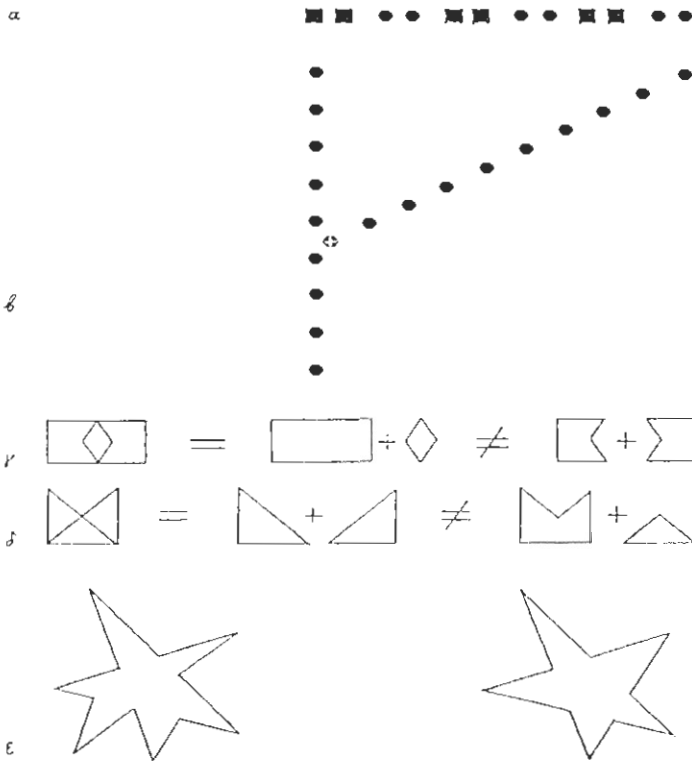
α. Εγκύτητα: ο σχηματισμός διαβάζεται ως σειρά ζευγών, λόγω εγγύτητας των στοιχείων ανά δύο.

β. Ισότητα: ο σχηματισμός οργανώνεται αντιληπτικά σε οριζόντιες σειρές λόγω ομοιότητας των συμβόλων.

γ. Συνέχεια: Τείνουμε να συνεχίσουμε τις γραμμές σύμφωνα με την αρχή τους.

δ. Μορφική απλότητα: Τα σχήματα ερμηνεύονται κατά τον απλούστερο δυνατό τρόπο.





εικ. 6: Νόμοι της Gestalt σε συνέχεια και σε ανταγωνισμό  
 (α) Οι νόμοι της εγγύτητας και της ισότητας κάνουν τη μορφή των ζευγών ακόμα συνεκτικότερη. (β) Ο νόμος της συνέχειας υπερισχύει του νόμου της εγγύτητας και η κουκκίδα με το σταυρό φαίνεται να ανήκει τελικά στη λοξή σειρά. (γ) Υπερισχύει πάντα η απλούστερη δυνατή ερμηνεία του σχήματος. (δ) Ο νόμος της μορφικής απλότητας υπερισχύει σ' αυτή την περίπτωση, του νόμου της συνέχειας (ε) το αριστερό σχήμα διαβάζεται ως συνδυασμός δύο βελών, ενώ το δεξιό ως αστέρι

εφοδιασμό αυτού του υλικού με πρότυπα σχετικά απλού σχήματος, που αποκαλώ οπτικές έννοιες ή οπτικές κατηγορίες. Η απλότητα αυτών των οπτικών εννοιών είναι σχετική, καθώς ένας πολυμερής σχηματισμός ερεθισμάτων ιδωμένος από μια εκλεπτυσμένη όραση μπορεί να παράγει ένα περίπλοκο σχήμα, που είναι το απλούστερο εφικτό στις συγκεκριμένες περιστάσεις. Αυτό που ενδιαφέρει είναι ότι ένα αντικείμενο που κάποιος κοιτάζει γίνεται, μπορεί να πει κανείς, πράγματι αντιληπτό στο

βαθμό που εγγράφεται σε κάποιο οργανωτικό σχήμα.»

Η αντιληπτική οργάνωση της μορφής παρουσιάζεται συσχετισμένη και με την ικανότητά μας να αντιλαμβανόμαστε αμέσως τη διεύθυνση που έχει μια γραμμή, ικανότητα που είναι πιθανότατα συνυφασμένη και με την αντίληψη της κίνησης, η οποία έχει ζωτική για τον οργανισμό σημασία. Εξάλλου, η αντίληψη ενός περιγράμματος φαίνεται να προϋποθέτει την παρακολούθηση του από το βλέμμα μας. «βλέπω», έγραφε στα τέλη του 19ου αιώνα ο Γερμανός φιλόσοφος, ψυχολόγος και αισθητικός Karl Groos, σημαίνει «σχεδιάζω το αντικείμενο με τις κινήσεις των ματιών μου». Και ο Bergson αργότερα θεωρούσε πως «η μορφή είναι για μας το σχέδιασμα μιας κίνησης». Αλλά και ένας σύγχρονός μας ψυχολόγος, ο διάσημος Piaget, υποστήριξε πως η οπτική αντίληψη έγκειται σε μία «μίμηση των περιγραμμάτων των αντικειμένων». Και το περίγραμμα βέβαια δεν είναι παρά μια γραμμή που αλλάζει κάθε τόσο διεύθυνση. Έχει όμως παρατηρηθεί πως η οριζόντια και κατακόρυφη αποτελούνε προνομιακές διευθύνσεις για το αντιληπτικό μας σύστημα. Δύο ψυχολόγοι που δεν ήταν ξένοι προς τη σχολή της Gestalt, οι G.W. Hartmann και W.R. Sickles, σε μια προσπάθειά τους να δώσουν αντιληπτικό περιεχόμενο στην έννοια της «τάξης», διατύπωσαν την άποψη ότι: «τάξη είναι ο όρος που εφαρμόζεται σε κάθε υποκειμενική ποιότητα ή αίσθηση η οποία παράγεται, και εξαρτάται, από τον αριθμό των ευθειών που μπορούν να χαραχτούν διαμέσου τριών η περισσότερων πραγματικών η παρεχομένων σημείων ή κέντρων του αισθητηριακού πεδίου, ποικίλλει ευθέως ανάλογα με το βαθμό στον οποίο οι γραμμές αυτές τείνουν να γίνουν παράλληλες η μια με την άλλη και με το κατακόρυφο-οριζόντιο σύστημα συντεταγμένων που είναι φυσικό στον οργανισμό».

Οι ψυχολόγοι της Gestalt προσπάθησαν να δώσουν στα φαινόμενα αντιληπτικής οργάνωσης που μελετούσαν, και ειδικότερα στο φαινόμενο της Prägnanz, κάποιες βιοφυσικές εξηγήσεις και υποστήριξαν την αρχή του «ισομορφισμού», ότι δηλαδή υπάρχει δομική ομοιότητα μεταξύ των μορφωμάτων που αποκαλύπτονται στο αντιληπτικό-ψυχολογικό επίπεδο και εκείνων που τους αντιστοιχούν στο φυσιολογικό επίπεδο του εγκεφάλου. Ορισμένοι μάλιστα πρόβαλαν την υπόθεση ότι υπάρχουν

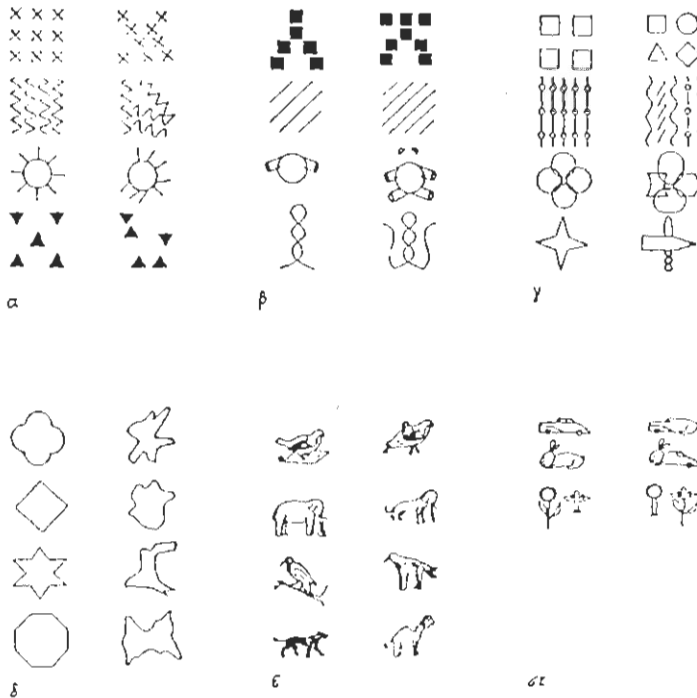
«εγκεφαλικά πεδία» (ανάλογα με τα ηλεκτρομαγνητικά) και πως η αντιληπτική τάση προς την «καλή μορφή» καθοδηγείται από τις δυναμικές γραμμές που διέπουν αυτά τα πεδία. Οι εξηγήσεις όμως αυτές συνάντησαν πολλές αντιδράσεις και σήμερα ελάχιστοι πια τις αποδέχονται. Οι περισσότεροι και εγκυρότεροι σύγχρονοι ψυχολόγοι πιστεύουν πως η αντιληπτική οργάνωση βασίζεται στην ήδη αποκτημένη εμπειρία, δηλαδή στη μάθηση. Αξίζει, ωστόσο, να αναφέρουμε την προσπάθεια του Καναδού ψυχολόγου D.O.Hebb να τεκμηριώσει την άποψη ότι η ανάπτυξη της οπτικής αντίληψης προϋποθέτει κατά κύριο λόγο τη μάθηση, αλλά βασίζεται ταυτόχρονα και σε κάποιες εγγενείς οργανωτικές ικανότητες του εγκεφαλικού φλοιού. Συγκεκριμένα, ο Hebb υποστήριξε πως η αντιληπτική μάθηση έγεται στον σχηματισμό συναθροίσεων από εγκεφαλικά κύτταρα που αντιδρούν συντονισμένα σε απλά σχήματα (π.χ. μια ακμή, ή μια γωνία). Υποστήριξε επίσης πως τα «αντιληπτικά αποσπάσματα» που σχηματίζονται με αυτόν τον τρόπο δομούνται σε ευρύτερες ενότητες και, τελικά, σε ολοκληρωμένες αντιληπτικές εικόνες μέσω διαδοχικών εγκεφαλικών διαδικασιών κατά τις οποίες η ενεργοποίηση μιας συνάθροισης κυττάρων από ένα σχηματισμό ερεθισμάτων επηρεάζει το αποτέλεσμα που θα έχει ο επόμενος σχηματισμός σε μια άλλη συνάθροιση. Οι απόψεις όμως αυτές παραμένουν ακόμη απλές υποθέσεις.

Αν η νευροφυσιολογία δεν έχει προχωρήσει τόσο ώστε να μπορεί να μας δώσει απόλυτα ικανοποιητικές εξηγήσεις για την λειτουργία του εγκεφάλου κατά την αντιληπτική διαδικασία, υπάρχουν άλλα γνωστικά πεδία που μπορούν να μας βοηθήσουν τουλάχιστον να κατανοήσουμε καλύτερα το φαινόμενο της αντιληπτικής οργάνωσης. Ένα τέτοιο γνωστικό πεδίο είναι η θεωρία των πληροφοριών που αναπτύχθηκε γύρω στα μέσα του εικοστού αιώνα από τη μελέτη των μέσων ηλεκτρονικής επικοινωνίας και των μηνυμάτων που μεταδίδουν. Όλοι ξέρουμε πως ένα μήνυμα εμπεριέχει πληροφορίες. Η θεωρία όμως αυτή δίνει στον όρο «πληροφορία» ένα πολύ στενότερο και αυστηρότερο νόημα, ταυτίζοντας την ουσιαστικά με το απρόβλεπτο, το απροσδόκητο. Αν ένα μήνυμα έγκειται σε μια ακολουθία συμβόλων που εύκολα μπορούμε να μαντέψουμε τη συνέχεια της (όπως στις ακολουθίες «α β α β α β α . . .» ή 1, 2,

3, 4, 5,... ) ή μας λέει κάτι που ήδη γνωρίζουμε (π.χ. ότι «όλοι οι άνθρωποι είναι θνητοί»), η αξία του είναι μηδαμινή. Αντίθετα, ένα μήνυμα που συνίσταται σε μια απρόβλεπτη ακολουθία (π.χ. «α β γ β ε. . . ») ή μας λέει κάτι ασυνήθιστο (π.χ. ότι «αύριο θα γίνει σεισμός»), μας παρέχει μεγαλύτερη ποσότητα πληροφορίας. Το μέτρο επομένως της πληροφορίας μπορεί να αναχθεί στο μέτρο του απρόβλεπτου, δηλαδή σε ένα μέτρο πιθανότητας, μιας και ό,τι είναι πολύ πιθανό είναι εύκολα προβλέψιμο, ενώ το ελάχιστο πιθανό είναι ουσιαστικά απρόβλεπτο. Συνήθως όμως ένα μήνυμα αποτελείται και από απρόβλεπτα και από προβλέψιμα στοιχεία, εμπεριέχει δηλαδή σε σχέση με τη μέγιστη δυνατή πληροφορία που θα μπορούσε να του αντιστοιχεί, μια ορισμένη μόνο ποσότητα πληροφορίας και μια συμπληρωματική ποσότητα με πληροφορίες που καθιερώθηκε να ονομάζεται **πλεονασμός**, γιατί αντιπροσωπεύει μια σπάταλη συμβόλων κατά τη συγκρότηση του μηνύματος. Ο πλεονασμός όμως είναι απαραίτητος για την εύκολη και ασφαλή μετάδοση μηνυμάτων και γι αυτό αποτελεί συστατικό στοιχείο όλων των κωδίκων, μεταξύ αυτών και οποιασδήποτε φυσικής γλώσσας. Σε ένα μήνυμα γραμμένο π.χ. στην ελληνική γλώσσα ξέρουμε και περιμένουμε ότι μετά το γράμμα «ψ» θα ακολουθήσει οπωσδήποτε φωνήεν και ότι μετά τον σύνδεσμο «να» θα ακολουθήσει κάποιο ρηματικός τύπος, ενδεχομένως σε συνδυασμό με κάποια προσωπική αντωνυμία. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο πλεονασμός αποτελεί κατά κάποιο τρόπο το φόντο πάνω στο οποίο αναδεικνύεται η πληροφορία. Ας δούμε τώρα με ποιόν τρόπο μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτές τις έννοιες για να κατανοήσουμε το μηχανισμό της αντίληψης και το φαινόμενο της αντιληπτικής οργάνωσης.

Όπως επισημάναμε και προηγούμενα, τον αντιληπτικό μας σύστημα είναι προορισμένο να συλλαμβάνει κυρίως τις αλλαγές που συντελούνται στο περιβάλλον μας. Τα ερεθίσματα που δέχονται κάθε στιγμή τα μάτια μας είναι άμπολλα και ποικίλα. Από αυτά όμως ξεχωρίζουν εκείνα που είναι απροσδόκητα και που έχουν επομένως αξία πληροφορίας, ενώ τα υπόλοιπα αντιστοιχούν σε μια εικόνα του περιβάλλοντος που μας είναι ήδη γνώριμη, δηλαδή πλεοναστική. Όταν π.χ. διδάξω αρκετές φορές σε αυτή την αίθουσα, οι φυσιογνωμίες όσων παρακολουθούν θα

μου γίνουν αρκετά οικείες και έτσι, αν εμφανιστεί σε κάποιο μάθημα ένα καινούργιο πρόσωπο, είναι μάλλον βέβαιο ότι θα κινηθεί την προσοχή μου. Το ίδιο πρόσωπο είναι μάλλον απίθανο να το προσέξω στο πρώτο μάθημα, όταν πολλούς μαθητές τους βλέπω για πρώτη φορά. Αν πάλι βρεθώ σε μια πολυάνθρωπη προεκλογική συγκέντρωση, ανάμεσα σε αγνώστους, κανένας τους δεν θα κινηθεί ιδιαίτερα την προσοχή μου μια και η παρουσία τους είναι αναμενόμενη. Είναι βέβαιο όμως ότι, αν μέσα στο οπτικό μου πεδίο βρεθεί ένας χιμπατζής, θα υποπέσει αμέσως στην αντίληψή μου. Με λίγα λόγια ο ρόλος που παίζει ο πλεονασμός (το οικείο, το αναμενόμενο) στην αντίληψη είναι ότι μας επιτρέπει



εικ. 7: Παράμετροι πολυπλοκότητας

Πειραματικά σχήματα του Berlyne οργανωμένα κατά ζεύγη με διαφορές ως προς ορισμένες παραμέτρους πολυπλοκότητας:

(α) Μη κανονικότητα διάταξης (β) Ποσότητα υλικού (γ) Ετερογένεια στοιχείων (δ) Μη κανονικότητα σχήματος (ε) Ασυναρτησία (στ) Ασύμφωνη συνέχεια

να προσέξουμε την πληροφορία (το καινούργιο, το απροσδόκητο). Ο υπερβολικός πλεονασμός προκαλεί αδιαφορία, το ίδιο όμως η υπερβολική πληροφορία, μια και το αντιληπτικό μας σύστημα αδυνατεί να την οργανώσει και να της αποδώσει κάποια σημασία. Οι νόμοι της Gestalt, σύμφωνα με όσα είπαμε προηγουμένως, θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως αποτελέσματα της τάσης που έχει το αντιληπτικό μας σύστημα να αναγνωρίζει η να εισάγει στοιχεία πλεονασμού στους διάφορους σχηματισμούς ερεθισμάτων, να τα οργανώνει σε όσο γίνεται πιο οικεία και απλά μορφώματα. Και τούτο για να δημιουργεί ένα πλαίσιο αρκετά οικείο μέσα στο οποίο θα μπορεί ανετότερα να αναγνωρίζει κάθε τι καινούργιο και ασυνήθιστο ως διαφορά ή ως παρέκκλιση. Η εγγύτητα, η ισότητα, η ομοιότητα, η συνέχεια, η μορφική απλότητα και κανονικότητα αντιπροσωπεύουν στοιχεία πλεονασμού που επιτρέπουν στην αντίληψη να λειτουργήσει αποτελεσματικότερα απέναντι σε μια πληθώρα ποικίλων ερεθισμάτων. Όσο οι σχηματισμοί ερεθισμάτων είναι πολυπλοκότεροι, τόσο μεγαλύτερη προσπάθεια πρέπει να καταβάλει η αντίληψη για να εισπράξει την εμπεριεχόμενη πληροφορία. Πειράματά του D.E.Berlyne έδειξαν πράγματι ότι ο χρόνος προσήλωσης ενηλίκων ατόμων σε απλούστερα και πολυπλοκότερα σχήματα που τους προβάλλονται για ένα μικρό διάστημα είναι σημαντικά μεγαλύτερος στην περίπτωση των δεύτερων και τούτο για όλες τις παραμέτρους πολυπλοκότητας (εικ.7). Από την άλλη μεριά, η απουσία επαρκών ερεθισμάτων (αισθητηριακή αποστέρηση) ή η παρουσία ερεθισμάτων που είναι πολύ δύσκολο να κωδικοποιηθούν και αποκωδικοποιηθούν (αντιληπτική αποστέρηση) ναρκώνει κατά κάποιο τρόπο το αντιληπτικό σύστημα. Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως η αντίληψη λειτουργεί μόνο στην περιοχή μεταξύ πλεονασμού και πληροφορίας.

### *Υποσημειώσεις*

1. Οι όροι συνείδηση και αίσθημα χρησιμοποιούνται εδώ με την επιστημονική τους σημασία και όχι την τρέχουσα. Έτσι, ως συνείδηση εννοούμε το φορέα των ψυχικών φαινομένων (γνωστικών, συγκινησιακών, βουλητικών) και όχι τη λεγόμενη ηθική συνείδηση (όπως π.χ. με τη φράση «με τύπτει η συνείδησή μου»). Επίσης αισθήματα ονομάζουμε τα αποτελέσματα του ερεθισμού των αισθητηρίων οργάνων και όχι, όπως συνήθως συμβαίνει στην καθημερινή γλώσσα, τα

συναισθήματα (π.χ. στη φράση «άνθρωπος με ευγενικά αισθήματα»).

2. Ψυχολογία είναι η επιστήμη που ερευνά τα ψυχικά φαινόμενα, αναγνωρίζοντάς τους κάποια ιδιαιτερότητα έναντι των φυσικών, χωρίς όμως να προϋποθέτει την ύπαρξη της μυστηριώδους και άυλης οντότητας που διάφορες θρησκευτικές και φιλοσοφικές παραδόσεις εννοούσαν με τον όρο «ψυχή».
3. Πλευρική αναστολή: Στο οπτικό μας σύστημα, ήδη τα κύτταρα-δέκτες του αμφιβληστροειδούς, δρουν επιλεκτικά απέναντι στους ερεθισμούς, γιατί είναι διαφοροποιημένα από άποψη ευαισθησίας. Άλλο ρόλο παίζουν τα κωνία και άλλο τα ραβδία. Πρόσφατες μάλιστα έρευνες έδειξαν ότι και τα κωνία είναι διαφοροποιημένα μεταξύ τους, με εξειδικευμένη την ευαισθησία τους σε ορισμένα μόνο χρώματα. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι τα κύτταρα αυτά δε δρουν ανεξάρτητα, αλλά συνεργάζονται μεταξύ τους. Έτσι, όταν ένα κύτταρο-δέκτης ερεθιστεί, παρατηρείται συχνά η αναστολή της δραστηριότητας των γειτονικών του κυττάρων, και μάλιστα τόσο μεγαλύτερη, όσο ο ερεθισμός εντονότερος.

- \* Ο Σάββας Κονταράτος είναι Αρχιτέκτονας, και καθηγητής στην Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το κείμενο αυτό αποτελεί κομμάτι σημειώσεων του για το μάθημα της Αντίληψης του Χώρου, στην ΑΣΚΤ.



## Ο κόσμος των φανταστικών όντων των αρχαίων Ελλήνων

Νίκος Φαρούπος

Πρόλογος στο ομότιτλο βιβλίο του (εκδ. Κέδρος 2004)

*Εφόπον πραγματικότητα είναι αυτό που συλλαμβάνουν οι αισθήσεις μας, τότε οι θεοί είναι προϊόντα της φαντασίας μας, αφού δεν διαθέτουμε αποδείξεις για την ύπαρξή τους.*

*Αρίστιππος ο Κυρηναίος<sup>1</sup>*

Η ελληνική μυθολογία καλύπτει σχεδόν ολόκληρη την γκάμα της φανταστικής θεματολογίας. Από τις σελίδες της παρελαύνουν αμέτρητοι θεοί και δαίμονες, μάγισσες, τέρατα και ξωτικά, φαντάσματα και χθόνιες θεότητες, μαγικά πλοία, άρματα με φτερωτούς δράκοντες, κύκλωπες, γίγαντες και μηχανικά όντα (ρομπότ). Συχνές είναι επίσης οι αναφορές στην ερωτική μαγεία και στις μεταμορφώσεις, καθώς και σε ζητήματα μεταθανάτιας ζωής ή αθανασίας της ψυχής.

Το φανταστικό κατακλύζει τόσο πολύ την «Οδύσσεια», ώστε ίσως και να ήταν ένας από τους λόγους που οι μετρημένοι στα λόγια Σπαρτιάτες χρησιμοποιούσαν το ρήμα ομηρίδδεν (=ομηρίζειν) ως συνώνυμο του «ψεύδεσθαι».

### Τι είναι το φανταστικό και πως ορίζεται;

Η διαμάχη για το τι είναι «φανταστικό» και τι πρέπει να περιλαμβάνει, δεν έχει ακόμα λάβει τέλος. Μπορούμε πάντως να υποθέσουμε ότι η συζήτηση ξεκίνησε από πολύ παλιά και κορυφώθηκε στα χρόνια της κατάρρευσης της αρχαίας θρησκείας, οι θεότητες της οποίας από «πραγματικές» άρχισαν να μεταβάλλονται σταδιακά σε «φανταστικές».

\* Ο Νίκος Φαρούπος γεννήθηκε στην Αθήνα, σπούδασε κοινωνική ψυχολογία και σκηνοθεσία κινηματογράφου. Έργα του ίδιου: *Μην Κύπτετε έζω* (μυθιστ., εκδ. Aquarius 1992), *Ο Δήμιος* (μυθιστ., εκδ. Κέδρος 1998), *Ο φύλακας των Ψυχών* (συμμετοχή με τη νουβέλα «Θάλαμος Ευρώπη», εκδ. Κέδρος 1999), *Αεζικό των αρχαίων Ολυμπιακών Αγώνων* (εκδ. Κέδρος 2004), *Η Ζώνη της Αφροδίτης. 100+1 Ερωτικές Ιστορίες των Αρχαίων Ελλήνων* (εκδ. Κέδρος 2004), *Η ωραία Ελένη* (εκδ. Κέδρος 2004).

Οι αρχαίοι Έλληνες λάτρευαν όχι μόνο φυσιοκρατικές θεότητες, τότε<sup>2</sup> και ανθρωπόμορφους θεούς, αλλά και αμέτρητα «φανταστικά», συχνά τερατόμορφα, δαιμονικά. Αυτά τα αόρατα



—αγαθοποιά ή κακοποιά— πνεύματα, ήταν προικισμένα με φοβερές δυνάμεις τις οποίες όφειλε ο άνθρωπος να μην προκαλεί και να κατευνάζει με θυσίες.

Ήδη από τα ομηρικά χρόνια, οι θεότητες είχαν χάσει τη ζωώδη μορφή τους και είχαν εξανθρωπιστεί, αποκτώντας ανθρώπινα προτερήματα, αλλά και ελαττώματα. Πλεονεκτούσαν βεβαίως έναντι των κοινών ανθρώπων, γιατί ήταν πάνσοφοι, βρισκόντουσαν υπεράνω υλικών αγαθών και είχαν νικήσει το θάνατο, όμως τα «πάθη» τους παρέμεναν ίδια με τα ανθρώπινα και χειρότερα. Σταδιακά, με την ανάπτυξη της ηθικής<sup>3</sup> και της δικαιοσύνης, οι «υπεράνθρωποι» θεοί απέκτησαν ηθική

υπόσταση και άρχισαν να «εποπτεύουν» τη ζωή των θνητών.

Η παλαιότερη λατρεία των χθόνιων θεοτήτων δε χάθηκε από το προσκήνιο: επανήλθε δυναμικά με τον ορφισμό, τη λατρεία του Διονύσου και τα ιερά μυστήρια, που υπενθύμισαν στους ανθρώπους ότι οι σημαντικοί θεοί κατοικούσαν κάτω από τη γη, και ήταν εκείνοι που κρατούσαν τα κλειδιά του «παρά τω Άδη» παραδείσου και οι μόνοι που μπορούσαν να τους προσφέρουν τη μεταθανάτια λύτρωση.<sup>4</sup>

### **Η κατάρρευση των θεών ή πως η σταδιακή κατάρρευση της αρχαίας θρησκείας αναδεικνύει το «φανταστικό»**

Ήδη από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., οι Ίωνες φιλόσοφοι<sup>5</sup> παραμέρισαν τους θεούς και απέδωσαν πρώτοι σε φυσικές διεργασίες τη γένεση του σύμπαντος και τα κοσμικά φαινόμενα. Χάρη σ' αυτούς, η φιλοσοφία άρχισε αργά, αλλά σταθερά, να ανεξαρτητοποιείται από την θρησκεία, θέτοντας τα θεμέλια του επιστημονικού τρόπου σκέψης. Οι Ελεάτες<sup>6</sup> πήραν τη σκυτάλη, και ο Παρμενίδης (540-480 π.Χ.), αν και αντιλαμβανόταν με τις αισθήσεις τις φυσικές μεταβολές, δε μπορούσε να τις κατανοήσει χωρίς τη λογική του. Έτσι, όταν έπρεπε να επιλέξει, συμπέρανε ότι «μόνο η λογική μπορεί να μας οδηγήσει στην αλήθεια».

Ο Ξενοφάνης ο Κολοφώνιος (575 ή 570- 480 π.Χ.) δίδασκε ότι, όπως όλα τα όντα, έτσι και ο άνθρωπος δεν αποτελεί δημιουργία κανενός θεού, ότι προέρχεται από τη γη και καταλήγει σ' αυτήν, ενώ ο φιλόσοφος και φυσιοδίφης Αναξαγόρας από τις Κλαζομενές της Μικράς Ασίας (500-428 π.Χ.) επέμενε ότι «ο ήλιος ήταν μια πύρινη μάζα (και όχι θεός) και ότι το φεγγάρι και τα άλλα άστρα έπαιρναν το φως τους από τον ήλιο<sup>7</sup>».

Οι θεοί αντικαταστάθηκαν σταδιακά από το «Λόγο» (λογική), και ο σοφιστής Πρωταγόρας (487 ή 481-411 ή 410 π.Χ.) διακήρυττε ότι «Το μέτρο για όλα τα πράγματα είναι ο άνθρωπος: για όσα υπάρχουν, ότι υπάρχουν και για όσα δεν υπάρχουν, ότι δεν υπάρχουν», ενώ όταν τον ρωτούσαν για την ύπαρξη των θεών του Ολύμπου, ξεγλιστρούσε λέγοντας ότι «τ' αδηλότης» (το αφανέρωτο, το σκοτεινό) του θέματος και η συντομία της ζωής, τον εμπόδιζαν να σχηματίσει άποψη! (Πλάτων,

«Θεαίτητος», 162d).

Ο Δημόκριτος υποστήριζε ότι «η ψυχή δεν είναι αθάνατη», ο σοφιστής Θρασύμαχος (β' μισό 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.) έλεγε πως «οι θεοί δεν ενδιαφέρονται για τους ανθρώπους και γι' αυτό και δεν φροντίζουν να υπάρχει δικαιοσύνη στον κόσμο», ενώ ο πατέρας της ιατρικής Ιπποκράτης (460-370; π.Χ.) ειρωνεύτηκε την αντίληψη ότι οι αρρώστιες στέλνονταν από τους θεούς.

Ο Σωκράτης (470-399 π.Χ.) δεν έδινε βάση στους θεούς, αλλά στο δικό του -εσωτερικό- «δαιμόνιο» που αποτελούσε τη βασική ηθική αρχή για τις πράξεις του, ενώ ο Αλκιβιάδης και η «ανήσυχη» παρέα του, στα τέλη του 5<sup>ου</sup> αιώνα έκαναν συγκεντρώσεις στις οποίες διακωμωδούσαν θεούς και ιερά μυστήρια.

Στα τέλη του 5<sup>ου</sup> αιώνα κυκλοφορούσε κρυφά και το αγνώστο συγγραφέα<sup>8</sup> βιβλίο «Φρύγιοι λόγοι», στο οποίο διάβαζε κανείς ότι οι θεοί του Ολύμπου αποτελούσαν κατασκευάσματα της ανθρώπινης φαντασίας.

Ο Πλάτωνας (427-347 π.Χ.) ανέπτυξε την «καθαρή λογική» (διάνοια) απαλλάσσοντας την από τις αυταπάτες των «ατελών» αισθήσεων, ενώ ο περίφημος μαθητής του Αριστοτέλης (384-322 π.Χ.) δημιούργησε αργότερα την «Λογική Επιστήμη», συστηματοποιώντας τους κανόνες της.

Ο Αρίστιππος ο Κυρηναίος πίστευε ότι εφόσον «πραγματικότητα είναι αυτό που συλλαμβάνουν οι αισθήσεις μας, τότε οι θεοί είναι προϊόντα της φαντασίας μας, αφού δεν διαθέτουμε αποδείξεις για την ύπαρξή τους». Στην περίπτωση αυτή, στη σφαίρα του φανταστικού -με την ευρεία έννοια- ανήκουν, εκτός από το Δωδεκάθεο του Ολύμπου, και οι αμέτρητες θεότητες της Ελλάδας, ιθαγενείς και εισαγόμενες, οι οποίες αναμειγνύονταν από λίγο έως πολύ στις ανθρώπινες υποθέσεις και στις οποίες ο Πλάτωνας θέλησε να βάλει τάξη<sup>9</sup>. Στα τέλη του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. ο Ευήμερος, στο έργο του «Ιερά αναγραφή», ισχυρίζεται ότι οι θεοί και οι ήρωες δεν ήταν παρά κοινοί θνητοί, κυρίως βασιλείς, οι οποίοι θεοποιήθηκαν από τους ευγνώμονες υπηκόους τους.<sup>10</sup>



**Τι εννοούμε με τον όρο «Φανταστικά Όντα»;**

Στο βιβλίο μας, με τον όρο «φανταστικά όντα» εννοούμε κυρίως τα παράξενα πλάσματα που δημιούργησε η αστείρευτη φαντασία των αρχαίων Ελλήνων.

Επιλέξαμε τα λήμματα με κάποια αυστηρότητα, ώστε να ελεγχθεί, όσο ήταν δυνατόν, ο πειρασμός της «αυθαιρεσίας» και να μπορέσουμε να φέρουμε εις πέρας το έργο αυτό, ενώ συγκεντρώσαμε όσα φανταστικά πλάσματα μπορούσαν να συμπεριληφθούν στις παρακάτω τέσσερις –νοητές– κατηγορίες: ονειρικά όντα, δαιμονικά, τέρατα και χθόνιες θεότητες.

Δεν έχουμε καμιά αμφιβολία ότι ένα τέτοιο έργο είναι καταδικασμένο να παρουσιάζει ελλείψεις, παρά την πολύχρονη προσπάθεια και εντατική μελέτη των πηγών. Ζητούμε εκ των προτέρων την κατανόηση του αναγνώστη για τις τυχόν παραλείψεις, υπαθμιζοντας ότι οι περισσότεροι μύθοι είναι σ ω σ τ ο ί λαβύρινθοι

και οι εκδοχές τους αμέτρητες. Δώσαμε ιδιαίτερη προσοχή στις παραλλαγές εκείνες που βρίσκονται πιο κοντά στην εκδοχή του «φανταστικού», που είναι άλλωστε και το κύριο αντικείμενό μας.

Επίσης, ίσως ο αναγνώστης παραξενευτεί, όταν ανακαλύψει ανάμεσα στα λήμματα, ονόματα μυθικών βασιλέων, όπως ο Κέκροπας και ο Εριχθόνιος, καθώς και διάφορες θεότητες, όπως οι Μούσες, οι Μοίρες, οι Χάριτες, οι Ωρες κ.α. Συμπεριλάβαμε τους συγκεκριμένους βασιλείς, γιατί οι παραδόσεις επιμένουν για την φιδίσια – χθόνια, δαιμονική καταγωγή τους, ενώ τις θεότητες, λόγω της στενής σχέσης τους με τον κύκλο της ζωής και του θανάτου. Για παράδειγμα, οι Μούσες ανήκαν στις Νύμφες των νερών πριν εξελιχθούν σε προστάτιδες των τεχνών, ενώ σχετίζονταν αρχικά με τις Σειρήνες. Όσο για τις σεληνιακής προέλευσης Χάριτες, λατρεύονταν στον Ορχομενό σαν τρεις ακατέργαστες πέτρες που έπεσαν από τον ουρανό.

Τέλος, πληροφορίες για το «ανθρωπόμορφο» Δωδεκάθεο και τις άλλες σημαντικές θεότητες αναφέρονται sporάδην, ενώ στο παράρτημα του βιβλίου υπάρχουν εκτενή σχετικά κείμενα.

#### Σημειώσεις

1. Μαθητής του Σωκράτη και του Πρωταγόρα, ο ιδρυτής της Κυρηναϊκής –ηδονιστικής- σχολής Αρίστιππος (435-355 π.Χ.) διακήρυττε την αρχή της ηδονής ως το ύψιστο αγαθό και το φυσικό και νόμιμο κριτήριο κάθε πράξης. Θεωρούσε την ηδονή ως τη φυσική –και ηθική- επιδίωξη κάθε ζωντανού όντος και ως το μόνο αγαθό, η οποία κινδύνευε όμως να μετατραπεί σε οδύνη αν επικρατούσε το πάθος, γι' αυτό έπρεπε να εξευγενιστεί και να τεθεί υπό τον έλεγχο της σύνεσης και της λογικής. Τον έλεγχο αυτό όμως μόνο η ανάλογη παιδεία μπορούσε να εξασφαλίσει. Μικρή λεπτομέρεια: Η περίφημη εταιρά Λαΐδα υπήρξε και ερωμένη του Αρίστιππου. Η ηδονιστική θεωρία του, μια ανάμειξη των σωκρατικών διδαχών και της έλξης προς τις ηδονές, είχε μεγάλη απήχηση και έθεσε τις βάσεις για τη φιλοσοφία του Επίκουρου (Οι Επικούρειοι αρνούσαν την παρέμβαση των θεών στα ανθρώπινα πράγματα).
2. Επρόκειτο κυρίως για προ-ολυμπιακές θεότητες: Οι

Αργείδες είχαν την άρκτο, οι Μεσσήνιοι την αλεπού, οι Ρόδιοι τον ήλιο, οι Μυρμιδόνες το μυρμήγκι, οι Αθηναίοι την κουκουβάγια, ενώ αρκετοί είχαν τον όφη -ή και τον όφη- ως προστάτη του οίκου τους, φύλακα ζωντανών και νεκρών. Τα тотέμ δε χάθηκαν με την έλευση των νέων – ολύμπιων- θεών: τους συνόδευσαν αρχικά ως ιδιότητες και αργότερα ως προσωνύμια (όπως π.χ. Απόλλων Λύκειος ή Δελφίνιος ή Σμινθεύς ή Σαυροκτόνος και πολλά άλλα).

3. Η ανάπτυξη της ηθικής κορυφώθηκε την εποχή της εμφάνισης της σοφιστικής, στα τέλη του 6<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Μέχρι τότε οι «οδηγοί συμπεριφοράς» αναφέρονταν στον Ησίοδο και στον Όμηρο, στα ομηρικά έπη (όπου το ηθικό δίδαγμα βγαίνει από την δράση των ηρώων παρά από την ψυχολογία τους). Από τον 5<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, οι ήρωες υπόκεινται σε ηθική κριτική, ενώ παράλληλα η τραγωδία «εξανθρωπίζει» τους μύθους, παρ' ότι το θρησκευτικό στοιχείο παραμένει ισχυρό. Την εποχή του Σωκράτη, ο σοφιστής Πρόδικος, στην «Απολογία του Ηρακλέους», «αναγκάζει» τον ήρωα να επιλέξει ανάμεσα στην Κακία και την Αρετή.
4. Το ορφικό δόγμα συγγενεύει αρκετά με τον Χριστιανισμό. Οι πιστοί όφειλαν να ακολουθήσουν τους ηθικούς κανόνες του δόγματος, ώστε να ανήκουν μετά θάνατον στους εκλεκτούς που θα απολάμβαναν τη μεταθανάτια ευδαιμονία. Επιτέλους οι βασανισμένοι άνθρωποι των πολυτάραχων εκείνων χρόνων μπορούσαν να λυτρωθούν και να ανακουφιστούν από το φόβο του θανάτου. Παρόμοιο ρόλο διαδραμάτισαν και τα ιερά μυστήρια (Ελευσίνια, Καβείρια), με τη διαφορά ότι οι πιστοί δεν ήταν υποχρεωμένοι να ακολουθήσουν μια ιδιαίτερη στάση ζωής, παρά μόνο να μυηθούν στα μεταθανάτια μυστικά.
5. Οι υλιστές φιλόσοφοι της Ιωνίας αποκαλούνταν και φυσικοί, φυσιολόγοι ή φυσιοκράτες, γιατί έδωσαν φυσικές εξηγήσεις στα φυσικά φαινόμενα. Οι πιο γνωστοί ήταν οι Μιλήσιοι: Θαλής, Αναξίμανδρος και Αναξίμανης, ο Ηράκλειτος από την Έφεσο, αλλά και ο Αναξαγόρας από τις Κλαζομενές, που έζησε πολλά χρόνια στην Αθήνα, όπου ίδρυσε σχολή και υπήρξε δάσκαλος επιφανών αθηναίων όπως ο Σωκράτης, ο Περικλής και ο Ευριπίδης.
6. Φιλοσοφική σχολή από την ελληνική αποικία Ελέα της Κάτω Ιταλίας. Ιδρυτής της ήταν ο Ξενοφάνης, ενώ ιδιαίτερα γνωστοί υπήρξαν ο Παρμενίδης, ο Ζήνων (490-430 π.Χ.) και ο Μέλισσος. Οι Ελεάτες δέχονταν το «είναι» ως ενιαίο

και αμετάβλητο, ενώ θεωρούσαν την κίνηση και το γίνεσθαι «απάτη των αισθήσεων».

7. Τα ίδια πίστευε και ο Αθηναίος σοφιστής Αντιφώντας, ο οποίος υποστήριζε, σύμφωνα με τον Πλούταρχο, ότι «η σελήνη έχει δικό της φως και πως τη μέρα ο ήλιος κρύβει το δικό της με το ισχυρότερο δικό του».
8. Σύμφωνα με τον Διογένη τον Λαέρτιο, συγγραφέας ήταν ο Δημόκριτος, κατ' άλλους όμως ήταν ο γνωστός και ως «άθεος» Διαγόρας ο Μήλιος.
9. Στην αρματοδρομία των ψυχών, Πλάτωνας αναφέρεται σε μια στρατιά από θεούς και δαίμονες, συνταγμένη σε έντεκα μέρη («Συμπόσιο», 246e), που πορεύεται στον ουρανό πάνω σε ιπήλατα άρματα (εντός του σύμπαντος). Οι δαίμονες είναι οι ανθρώπινες ψυχές που ακολουθούν καθεμιά το δικό της θεό. Οι θεοί, αυτά τα «αθάνατα ζώα» και ουράνια σώματα, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, είναι ενσώματοι και πρέπει να ανέβουν, όπως και οι ανθρώπινες ψυχές, προς τον υπερουράνιο κόσμο των ιδεών. Επομένως οι ιδέες, δηλαδή το καλό, αγαθό και σοφό, είναι ασώματες, βρίσκονται πέρα από τις αισθήσεις και ψηλότερα κι απ' τους θεούς. Ο Πλάτωνας αναμειγνύει τις Πυθαγόρειες διδαχές περί ουρανού και σύμπαντος με τη δική του θεωρία περί ψυχών-θεών (έμψυχοι θεοί-ουράνια σώματα). Τοποθετώντας τις ιδέες εκτός ουρανού (στον υπερουράνιο, μη-υλικό, τόπο των ιδεών), θέλει να τονίσει τον αγώνα της ψυχής προς την πηγή του φωτός της («Φαίδρος», 247b), την ιδέα του αγαθού, που αποτελεί τον κατεξοχήν θεό του Πλάτωνα.

Στον «Φαίδρο» επίσης (229c-e), ο Πλάτωνας αποκαλεί μυθολόγημα τον μύθο της Ωρείθυιας και του Βορέα, ενώ αναφέρει ότι είναι μάταιο να σπαταλά κανείς το χρόνο του προσπαθώντας να εξηγήσει αιτιοκρατικά τα διάφορα μυθικά τέρατα.

Στο «Συμπόσιο», ο Έρως αναφέρεται ως δαίμων που ενώνει τον άνθρωπο με τον θεό (202e). Με την έννοια «δαίμονες» περιγράφονται οι οντότητες εκείνες που ανήκουν στην ενδιάμεση σφαίρα της ζωής, μεταξύ θεών και ανθρώπων. (Στον «Φαίδρο» ο Έρως ονομάζεται θεός, σύμφωνα με τη λαϊκή θρησκευτική παράδοση).

Ακολουθώντας το παράδειγμα του Πλάτωνα, οι διάδοχοί του στην ηγεσία της Ακαδημίας Σπείσιππος και Ξενοκράτης έπλασαν ένα βασίλειο κατώτερων θεοτήτων ή δαιμόνων, οι οποίοι παρεμβάλλονται ανάμεσα στους θεούς



και τους ανθρώπους. Τους ακολούθησαν οι νέο-Πυθαγόρειοι και ο Πλούταρχος, οποίος πιστεύει ότι οι δαίμονες προστατεύουν ή τιμωρούν τους ανθρώπους και εφορεύουν τα μαντεία και τα ιερά μυστήρια. Τη λαϊκή δαιμονολογία χρησιμοποιούν και οι Στωικοί με τους Νεοπλατωνικούς. Οι πρώτοι αποδέχονταν άπειρο αριθμό δαιμόνων, σύμφωνα με τα πανθειστικά τους δόγματα, ως μέρη μια άφθαρτης θεϊκής έννοιας, οι δεύτεροι όμως, φοβούμενοι μήπως εξανθρωπιστεί η έννοια του θεού, εάν ερχόταν σε άμεση επαφή με τον κόσμο, γεφύρωσαν την απόσταση θεού και ορατού κόσμου παρεμβάλλοντας τους δαίμονες, ως ενδιάμεσες έννοιες. Τους δαίμονες αυτούς, ο Πρόκλος τους υποδιαιρεί σε τρεις κατηγορίες: σε αγγέλους,

δαίμονες και ήρωες. (Η χριστιανική εκκλησία θεωρεί τους δαίμονες κακά πνεύματα, εκπεσόντα της πρότερης μακάριας κατάστασης κλπ).

10. Σύμφωνα με ερευνητές, όπως ο Πιερ Γκριμάλ («Η Ελληνική Μυθολογία»), η θεωρία του Ευήμερου, παρά τη γοητεία της, ορθολογικοποίησε τους μύθους, απαξιώνοντας ουσιαστικά την παγανιστική θρησκεία. Το γεγονός αυτό εκμεταλλεύτηκαν με επιτυχία οι χριστιανοί

συγγραφείς, οι οποίοι προσπαθούσαν να αποδείξουν ότι οι αρχαίες θεότητες ήταν είτε απατεώνες είτε σφετεριστές.



## Κουκλοθέατρο και Θέατρο

Συζήτηση  
ΜΕΡΟΣ Ιο

πηγή: ίντερνετ, <http://www.americantheatrewing.org>

*Η παρακάτω συζήτηση μεταξύ ανθρώπων του θεάτρου και κουκλοθεάτρου, για την σχέση των δύο τεχνών, ανήκει σε μια σειρά βίντεο με γενικό τίτλο “Δουλεύοντας στο Θέατρο”, του οργανισμού American Theatre Wing. Είναι διαθέσιμη στο διαδίκτυο, τόσο σε μορφή βίντεο, όσο και κειμένου.*

**HOWARD SHERMAN:** Καλησπέρα σας. Σαν κάποιος που έχει ασχοληθεί σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του με αυτό στο οποίο σήμερα μπορώ να αναφερθώ μονάχα ως “ανθρώπινο” θέατρο, είμαι απέραντα ενθουσιασμένος με τις δυνατότητες, την καλλιτεχνία, και τα επιτεύγματα των κουκλών και του κουκλοθεάτρου. Και όντας στην ηλικία στην οποία οι γνώσεις μου για το κουκλοθέατρο είναι αποκλειστικά σχεδόν καθορισμένες από το “Sesame Street” και το “Muppet Show”, βρίσκω τις συνεχείς αποκαλύψεις που ο χώρος του κουκλοθεάτρου μου επιφυλάσσει, εξαιρετικά γοητευτικές. Συνεχίζουμε μάλιστα να βλέπουμε τους κόσμους του θεάτρου και του κουκλοθεάτρου να συγχωνεύονται και να συνενώνουν φόρμες με ποικίλους τρόπους. Ευελπιστούμε, η σημερινή συζήτηση να φωτίσει κάποια από όλα αυτά που εγώ θεωρώ τόσο γοητευτικά και πιστεύω πως και όλοι οι άλλοι θα συμφωνήσουν μαζί μου.

Επιτρέψτε μου να σας συστήσω τους καλεσμένους.

Ξεκινώντας από δεξιά, ο **Basil Twist** είναι ο δημιουργός του SYMPHONIE FANTASTIQUE, ενός έργου που πραγματοποίησε διεθνείς περιοδείες και τώρα ανεβαίνει Off-Broadway στα Dodger Stages. Ο Basil Twist έδωσε νέα πνοή στο κουκλοθέατρο με το έργο της Paula Vogel THE LONG CHRISTMAS RIDE HOME και διετέλεσε σκηνοθέτης του προγράμματος Dream Music Puppetry στο Κέντρο Τεχνών HERE.

Η **Pam Arciero** είναι καλλιτεχνική διευθύντρια του Συνεδρίου

Κουκλοθεάτρου Ο'Neill στο Waterford του Connecticut, όπου διήρθε για πέντε χρόνια το Πρόγραμμα Ανερχόμενων Καλλιτεχνών. Αποτελεί μια από τους βασικούς κουκλοπαίχτες του "Sesame Street" και έχει ασχοληθεί με πολυάριθμα παιδικά προγράμματα, όπως το "Between the Lions" και το "Eureka's Castle".

Ο **Roman Paska** έχει σκηνοθετήσει γνήσιες μεταφορές έργων του Γίτς, του Στρίνπεργκ και του Λόρκα στο κουκλοθέατρο, και το πιο πρόσφατο έργο του, το DEAD PUPPET TALK ανέβηκε στο θέατρο The Kitchen το Σεπτέμβριο. Σκοπεύει να σκηνοθετήσει το έργο SOULS OF NAPLES για το Theater for a New Audience την άνοιξη. Από το 1999 ως το 2002 διετέλεσε διευθυντής του Διεθνούς Ινστιτούτου Κουκλοθεάτρου στη Γαλλία.

Η **Cheryl Henson** είναι πρόεδρος του Οργανισμού Jim Henson και ανάμεσα στους πιθανούς διευθυντές της εταιρείας Jim Henson. Η Cheryl, ως διοικητικό στέλεχος, δημιούργησε το βραβευμένο και μεγάλης επιρροής Διεθνές Φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου Henson από το 1992 ως το 2000, και συνεχίζει να διευθύνει τα προγράμματα δωρεάς του οργανισμού με σκοπό να υποστηρίξει το σύγχρονο κουκλοθέατρο.

Ο **Rick Lyon** έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του Broadway μιούζικαλ AVENUE Q, δουλεύοντας ταυτόχρονα ως σχεδιαστής μαριονετών και χειριστής τους. Το τηλεοπτικό, κινηματογραφικό και θεατρικό ιστορικό του περιλαμβάνει έργα όπως το "Sesame Street", το "Men in Black" και το "Teenage Mutant Ninja Turtles". Παράλληλα γράφει σενάρια, μουσική και τραγούδια για την εταιρία του, την Lion Puppets. Σας καλωσορίζω στο τραπέζι μας.

### **ROMAN PASKA**

Ευχαριστούμε, Howard. (χειροκρότημα)

### **HOWARD SHERMAN**

Πριν ξεκινήσουμε αυτήν την συζήτηση, θα ήθελα να μοιραστώ μαζί σας κάποια λόγια που πρόσφατα άκουσα και μου έκαναν μεγάλη εντύπωση. Ας δούμε ένα μικρό κομμάτι μιας βιντεοκασέτας

για το θέμα της μαριονέτας και του κουκλοθεάτρου. Κυρίες και κύριοι, ο “δόκτωρ” Bill Irwin.

**BILL IRWIN (σε βίντεο)**

Οι συζητήσεις περί κουκλοθεάτρου γίνονται κάθε μέρα όλο και πιο ανήσυχες. Ακόμα και οι ίδιες οι εκφράσεις “μαριονέτα” και “κουκλοθέατρο” σηματοδοτούν μια ετερογενή γκάμα καλλιτεχνικών φαινομένων που συνεχίζουν να εξελίσσονται και να πολλαπλασιάζονται χωρίς ουσιαστικά κάποια ομόφωνη αποδοχή του τι είναι τελικά αυτό το φευγαλέο κατασκευάσμα που αποκαλούμε “κούκλα”. Και η έννοια “άνθρωπος” είχε απασχολήσει μεγάλα μυαλά για αιώνες. Φαίνεται πως υπάρχει τελικά κάποιος βαθιά ανασταλτικός παράγοντας που κάνει τα πράγματα να διαφεύγουν από τον ακριβή ορισμό τους. Θα μπορούσε βέβαια το πρόβλημα να εντοπισθεί στην απουσία ομόφωνης αντιμετώπισης ενός ορισμού, που έχει ως επακόλουθο να στερούμαστε την απαραίτητη μεθοδικότητα για να περιγράψουμε και να συζητήσουμε αυτό το φαινόμενο. Μα ακόμα κι αν δεν ξέρουμε τι εστί κούκλα, ξέρουμε...ότι είναι αυτά τα πραγματάκια που τα λέμε κούκλες! (γέλια, χειροκρότημα)

**PAMARCIERO**

Πολύ ωραίο.

**HOWARD SHERMAN**

Όπως θα καταλάβατε αυτός δεν είναι απλά ο Bill Irwin που κάθεται και εκθέτει τις θεωρίες του περί μαριονέτας. Είναι στην πραγματικότητα ένα απόσπασμα από το κομμάτι του Roman, “DEAD PUPPET TALK” που όπως ανέφερα ανέβηκε στο The Kitchen τον προηγούμενο μήνα. Καθώς όμως παρακολουθούσα το απόσπασμα, συνειδητοποίησα πως συμπύκνωνε όλα εκείνα που είχα αρχίσει να σκέφτομαι για το συγκεκριμένο πάνελ. Έτσι, θα ήθελα να ξεκινήσω με το να ρωτήσω όλους σας, ποια είναι η σημαντικότερη διαφορά ανθρώπινου θεάτρου με θέατρο μαριονέτας; Έχω ήδη κάνει την υπόθεση ότι υπάρχει κάποια σημαντική διαφορά; Αν όχι, σε ποιο σημείο αυτοί οι δύο όροι ταυτίζονται; Roman, μιας και αρχίσαμε από ένα απόσπασμα του δικού σου θεάματος, ξεκινώ από σένα.

**ROMAN PASKA**

Βασικά, όταν μιλάς για ανθρώπινο θέατρο και μαριονέτα, θέατρο έναντι μαριονέτας, εννοείς πως το κουκλοθέατρο είναι “μη ανθρώπινο θέατρο”. Κι αυτό είναι κατά τη γνώμη μου ένα καλό σημείο για να ξεκινήσει κανείς. Είναι επίσης ένα σημείο όπου οι κουκλοπαίχτες μας, οι αληθινοί κουκλοπαίχτες μας, επιμένουν: ότι, στην πραγματικότητα, υπάρχει μια ανθρώπινη ψυχή πίσω από κάθε κούκλα. Όντως, πρόκειται για μια καλλιτεχνική φόρμα στην οποία είναι απαραίτητη η ανθρώπινη παρέμβαση, ειδικά στο χώρο του θεάτρου. Κι αν μιλήσουμε για αντιθέσεις, πιστεύω, πως κάποιος θα έπρεπε να κάνει λόγο προπάντων για ομοιότητες, αν όχι για ομοιότητες, για τον τρόπο που το κουκλοθέατρο παραμένει στην ουσία του θέατρο και όχι κάτι άλλο. Και σίγουρα δεν αντιμάχεται αυτό που λέμε “ανθρώπινο” θέατρο.

### **HOWARD SHERMAN**

Basil; Η σειρά σου. Μιλάμε για -εγώ έθεσα έτσι- άνθρωπους και κούκλες, και φυσικά, είσαι ο δημιουργός αυτού του αξέχαστου θεάματος που λέγεται SYMPHONIE FANTASTIQUE, το οποίο δεν αποτελούσε καν προσπάθεια αναπαράστασης ανθρώπου ή ζώου. Ήταν εξολοκλήρου σκιές και κίνηση. Τι έχει να προσθέσει μια τέτοια καλλιτεχνική τοποθέτηση στην κουβέντα μας περί ανθρώπινου θεάτρου έναντι κουκλοθεάτρου;

### **BASIL TWIST**

Πιστεύω πως, όπως ο Roman ανέφερε, ένα μέρος της μαγείας μιας θεατρικής εμπειρίας σαν κι αυτής του SYMPHONIE FANTASTIQUE ή κάθε άλλης παράστασης κουκλοθεάτρου, βρίσκεται στο ότι είναι ζωντανή. Κινούνται καλλιτέχνες πίσω από τη σκηνή. Ακόμα και στην δική μου παράσταση, δεν μπορείς να τους δεις, αλλά βρίσκονται εκεί. Συμβαίνει πραγματικά, είναι ζωντανό. Φαντάζομαι επίσης, σχετικά και με τα λεγόμενα του καθηγητή Irwin (γέλια από το πάνελ), πως στο δικό μου θέαμα, επειδή πειραματίζομαι με την χρήση μαριονετών που δεν ανταποκρίνονται στους συνήθεις ορισμούς περί κούκλας καθώς δεν φέρουν απαραίτητα τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, αλλά τα δρώμενα επί σκηνής αποτελούν μια πράξη γέννησης. Κάποια άψυχα αντικείμενα παίρνουν ζωή για να μιλήσουν πάνω στη σκηνή. Και αυτό είναι ακριβώς το μαγικό συστατικό που καθιστά την παράσταση θέαμα μαριονέτας.

**HOWARD SHERMAN**

Υπάρχει κάτι, όσον αφορά την αλληλεπίδραση μιας ζωντανής ανθρώπινης φιγούρας με την φιγούρα της κούκλας, που να δημιουργεί συγκεκριμένες δυνατότητες; Προφανώς, το Avenue Q διαθέτει αυτά τα χαρακτηριστικά με έναν τρόπο που, στο Broadway, δεν έχουμε ξαναδεί. Και όσον αφορά αυτά που λέγατε αμφότεροι σε απάντηση στην ρηχή ερώτησή μου περί κουκλοθεάτρου (γέλια) επειδή είναι σχεδόν .....Rick, ποιος ήταν ορατός σε ολόκληρη τη διάρκεια του παιχνιδιού σου στο AVENUE Q; Προσπαθούσες να γίνεις ορατός από το κοινό; Είναι εξαιτίας του συγκεκριμένου στιλ μαριονέτας που είχες επιλέξει; Πως συσχετίζεσαι ή αποτραβιέσαι; Προφανώς κρύβεται ένας άνθρωπος πίσω από την κούκλα- εκείνος που έχει το χέρι του μέσα της.

**RICK LYON**

Σωστά.

**HOWARD SHERMAN**

Πως αυτό λειτουργεί μέσα στην παράστασή σου; Προσπαθείς να αποσυρθείς ή να παίζεις δίπλα στη μαριονέτα;

**RICK LYON**

Α, πιστεύω πως είναι απολύτως απαραίτητο ο κουκλοπαίχτης να είναι παρών, ειδικά σε εκείνο το στιλ κουκλοθεάτρου που χρησιμοποιείται στο AVENUE Q. Είναι μια ταυτόχρονη παράσταση. Η μαριονέτα είναι μέρος του χαρακτήρα, όπως επίσης και ο άνθρωπος είναι μέρος του χαρακτήρα. Κάθε πτυχή της παράστασης παραπέμπει στην άλλη.

Ο άνθρωπος βρίσκεται επί σκηνής με την μαριονέτα -όπως ξέρεις, η συγκεκριμένη κούκλα δεν έχει κινητικές δυνατότητες, εκτός από το στόμα. Τα βλέφαρά της δεν ανοιγοκλείνουν. Δεν διαθέτει μάτια που να τρεμοπαίζουν ή κάτι παρόμοιο. Δεν μπορεί να εκφράσει συναισθήματα με τους τρόπους που τα κωδικοποιεί το ανθρώπινο πρόσωπο. Έτσι ο καλλιτέχνης που βρίσκεται στη σκηνή με τη μαριονέτα μπορεί να εμπλουτίζει την παράσταση που δίνει εκείνη. Την ίδια στιγμή η μαριονέτα είναι ο χαρακτήρας, έτσι αισθητοποιεί ό,τι ο άνθρωπος κάνει στη σκηνή. Πρόκειται για μια

πραγματικά συμβιωτική σχέση. Ο ένας εκτελεστής δεν μπορεί να επιτύχει χωρίς την βοήθεια του άλλου.

Πιστεύω ότι ο καθένας κατέχει διαφορετικές θέσεις στο AVENUE Q και αυτό είναι απόλυτα έγκυρο επίσης. Εγώ, σαν καλλιτέχνης, έχω επίγνωση πως το κοινό δεν πληρώνει για να δει εμένα. Θέλουν να δουν τη μαριονέτα. Γι αυτό το λόγο προσπαθώ να μετατοπίζω το βάρος της παράστασης στην δική της παρουσία. Η παραπάνω αποδοχή αποτελεί μέρος της προσωπικής μου φιλοσοφίας για την κούκλα. Ξέρω όμως άλλους κουκλοπαίχτες στην ομάδα που τείνουν να είναι περισσότερο εμφανείς στην σκηνή. Πραγματοποιείται έτσι μια ισορροπία. Η ύπαρξη όμως του ενός εξαρτάται από την ύπαρξη του άλλου στη σκηνή.

Και σπεύδω να πω πως μιλάμε για θέατρο μαριονέτας εναντίον ανθρώπινου θεάτρου. Το AVENUE Q δεν είναι θέατρο μαριονέτας. Είναι στην ουσία ένα μιούζικαλ που χρησιμοποιεί κουκλοθέατρο στην εξιστόρηση της υπόθεσης, πραγματοποιώντας μια στυλιστική επιλογή. Δεν πρόκειται για “θέατρο κούκλας”, ούτε έχει συλληφθεί ως κομμάτι κουκλοθέατρου. Είναι ένα κομμάτι μιούζικαλ για το Broadway που, σαν το THE LION KING, χρησιμοποιεί κουκλοθέατρο για να πει μια ιστορία.

#### **HOWARD SHERMAN**

Cheryl.

#### **CHERIL HENSON**

Θα ήθελα μόνο να προσθέσω πως όλη αυτή η αλληλεπίδραση, η εμφανής σχέση μεταξύ κουκλοπαίχτη και κούκλας είναι ένα σχετικά καινούριο φαινόμενο, είναι κάτι με το οποίο οι άνθρωποι του κουκλοθέατρου και οι κουκλοπαίχτες γοητεύονταν για χρόνια, αλλά παρέμενε πίσω από τη σκηνή.

Κάτι τέτοιο συνέχισε να συμβαίνει τόσο με τους χαρακτήρες του “Sesame Street” όσο και με αυτούς του Muppet, όπου ποτέ δεν μπορούσες να δεις τον κουκλοπαίχτη. Ήταν πολύ σημαντικό, το κοινό, ειδικά το παιδικό, να μην υπάρχει η πιθανότητα να μπερδευτεί, να πιστεύει ότι η μαριονέτα είναι το ζωντανό πλάσμα της παράστασης. Αλλά ακόμη και με τις παραστάσεις του Punch και της Judy οι κουκλοπαίχτες δούλευαν πίσω, ακόμη και στα

θεάματα Bunraku φορούσαν καλύμματα.

Είναι σχετικά νέο φαινόμενο ο κουκλοπαίχτης να είναι ορατός από το κοινό. Πιστεύω πως το μεγαλύτερο μέρος αυτής της καινοτομίας μπορεί να προήλθε από την γοητεία που ασκούσε στους κουκλοπαίχτες η δυνατότητα να βλέπει κανείς τους καλλιτέχνες να εκτελούν την παράσταση με τις μαριονέτες τους, και πως απλά εμείς ενθουσιαζόμαστε όταν μας δίνεται η ευκαιρία να δούμε τον Frank Oz ή τον Jim Henson να χειρίζονται τους χαρακτήρες. Υπάρχει κάτι το αληθινά γοητευτικό σε αυτή τη σχέση που μοιάζει τώρα να ανεβαίνει στο προσκήνιο.

**RICK LYON**

Αποτελεί, βασικά προέκταση μιας γενικότερης τάσης στο μοντέρνο θέατρο, αυτή της αποστασιοποίησης.

**CHERIL HENSON**

Ναι.

**RICK LYON**

Αποκαλύπτουμε ατόφια την τεχνολογία της παράστασης. Αυτή η συνήθεια μας πηγαίνει πίσω πολλά χρόνια, στα πλαίσια των γνωστών σε μας πρώτων μπρεχτικών παραστάσεων όπου είχαν αναμμένους τους προβολείς ώστε μπορούσε κανείς να δει που ήταν τι πάνω στη σκηνή.

Ένα από τα πράγματα που κάνουν την παράσταση AVENUE Q προοδευτική είναι γιατί προβάλλει ένα στιλ κούκλας, όπως είπε η Cheryl, με έναν τρόπο που δεν έχει επαναληφθεί στο παρελθόν, ζωντανά πάνω στη σκηνή. Ένα από τα πιο ευχάριστα μέρη του AVENUE Q είναι για μένα το γεγονός ότι μεταφυτεύουμε ένα στιλ κούκλας κατεξοχήν συνδεδεμένο με το παιδικό θέατρο σε ένα κοινό ενηλίκων. Αυτό είναι για μένα το πιο γοητευτικό σημείο του έργου.

**CHERIL HENSON**

Μπορώ να πω κάτι ακόμα;

**HOWARD SHERMAN**



Ναι, φυσικά.

### **CHERIL HENSON**

Θα ήθελα μόνο να προσθέσω πως είναι ενδιαφέρον να αναφέρεσαι ανοιχτά στον μηχανισμό λειτουργίας κάποιου πράγματος, νιώθω πως, κατά κάποιον τρόπο αυτό το βήμα απέναντι στο κουκλοθέατρο που δεν φέρει υψηλές τεχνολογικές αξιώσεις και πραγματικά επιδεικνύει τον εσωτερικό μηχανισμό του, όπως και στο *styl* του Bread & Puppet, μονάχα φτιαγμένο από papier-mache, οι μαριονέτες, που είναι χαμηλών τεχνολογικών αξιώσεων, είναι κατά κάποιον τρόπο μια αντίδραση στο φανταχτερό, υπερσύγχρονο τεχνολογικά κουκλοθέατρο και τα κινούμενα σχέδια, προϊόντα ηλεκτρονικού υπολογιστή που προσφέρονται από την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, είναι κάτι που πολλοί θέλουν να ενστερνιστούν. Η μαγεία του ζωντανού κουκλοθεάτρου βρίσκεται στην θέαση μιας γέννησης επί σκηνής ακριβώς μπροστά σου, με έναν τρόπο που νιώθεις πως κάτι μόλις έρχεται στη ζωή αλλά ξέρεις πολύ καλά ταυτόχρονα πως ο ένας κουκλοπαίχτης βρίσκεται ακριβώς εκεί. Δεν προσπαθεί να σε κοροϊδέψει.

### **PAM ARCIERO**

Είναι πολύ περισσότερο οργανικό. Πιστεύω πως είναι ένα από τα ενδιαφέροντα πράγματα που μας έδωσε το AVENUE Q, αυτή την αίσθηση της “οργανικότητας”. Ξέρεις πως βλέποντας τον κουκλοπαίχτη, βλέπεις και την φυσική κίνηση που προκαλεί το συγκεκριμένο αποτέλεσμα στην κούκλα. Δεν πρόκειται πλέον για τα τρομερά εφφέ. Είναι μονάχα μια παρουσίαση του “πως πραγματικό γίνεται κάτι”.

Στην πραγματικότητα αποκαλύπτεται με τρόπο διακριτικό τόσο ο κουκλοπαίχτης όσο και η μαριονέτα. Ξέρω π.χ. πως στο MOBY DICK ο κουκλοπαίχτης γίνεται συχνά χαρακτήρας του έργου, λιποθυμά, κάνει τη μαριονέτα και επιστρέφει ξανά ως άλλος χαρακτήρας. Αυτό όλο ενισχύει την αφήγηση. Στην αφήγηση τελικά βρίσκω τον βαθύτερο σκοπό του θεάτρου, είτε αυτό είναι κουκλοθέατρο ή συμβατικό θέατρο. Προσπαθούμε να πραγματευτούμε ιδέες που βρίσκονται έμφυτες στο μυαλό κάθε ανθρώπου και θέλουμε να τις μοιραστούμε.

Μερικές φορές η τοποθέτηση “θέατρο μαριονέτας εναντίον συμβατικού θεάτρου” παραείναι μακροσκελής και βαριά. Δεν πιστεύω πως υπάρχει ουσιαστική διαφορά. Πιστεύω πως απλά όλοι μας κάνουμε θέατρο, μόνο την φόρμα διαλέγουμε, πολύ συχνά αυτή η φόρμα είναι η μαριονέτα, ή ένα άψυχο αντικείμενο και πως κάνουμε αυτά τα πράγματα να ζωντανεύουν και να παίρνουν πνοή. Ασχέτως αν εμφανίζουμε τον κουκλοπαίχτη στη σκηνή ή όχι, αυτό που έχει σημασία είναι αν το αντικείμενο που ζωντανέψαμε μπορεί να κοινωνήσει στο κοινό όλες αυτές τις ιδέες και αυτά που θέλουμε να περάσουμε.

### **HOWARD SHERMAN**

Επιτρέψτε μου να πω πως η Αμερική, σε σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο, μοιάζει να διαθέτει ένα ταξινομημένο κουκλοθέατρο. Δεν είναι, όπως πιστεύουν πολλοί, σαν τις άλλες εκφραστικές αφηγηματικές τέχνες. Πολλοί ακόμη το έχουν καταχωρήσει ως ένα είδος θεάτρου κυρίως για παιδιά. Roman είχες ασχοληθεί με το αντικείμενο στο ινστιτούτο στη Γαλλία. Basil εσύ είχες σπουδάσει σε έναν διαφορετικό οργανισμό, στην ίδια χώρα. Cheryl έχεις μια συνολική εικόνα του κουκλοθεάτρου τόσο στις ΗΠΑ, όσο και διεθνώς. Τι πιστεύετε ότι συνετέλεσε στο να αποκτήσει η Αμερική μια τόσο διαφορετική εξέλιξη στο κουκλοθέατρο από τόσες άλλες χώρες, όπως οι ανατολικές ή οι ευρωπαϊκές;

### **ROMAN PASKA**

Θα διαφωνήσω στο ότι δεν έχει παρόμοια εξέλιξη. Έχοντας ζήσει τέσσερα χρόνια στην Ευρώπη, διαπίστωσα ότι όντως είναι περισσότερο διαδεδομένο το κουκλοθέατρο στην Ευρώπη, per capita ή οτιδήποτε, από ό,τι στις ΗΠΑ. Κάτι τέτοιο όμως δεν το καθιστά περισσότερο ενδιαφέρον ή πειραματικό, ή οτιδήποτε τέτοιο, ή ότι το κοινό είναι πιο εξοικειωμένο. Το κουκλοθέατρο της Αμερικής, εννοώ όλες οι εδώ προκαταλήψεις για το τι είναι κουκλοθέατρο, προέρχονται από ευρωπαϊκές ή ευροκεντρικές παραδοχές. Είναι αλήθεια επίσης πως στις Ασιατικές χώρες που μετρούν χιλιάδες χρόνια παράδοσης η οποία έχει αποφέρει εξελιγμένες μορφές κουκλοθεάτρου, επικρατεί μια διαφορετική θεώρηση των πραγμάτων. Ό,τι ισχύει για το θέατρο μαριονέτας στις ΗΠΑ ισχύει και για το συμβατικό θέατρο στις ΗΠΑ. Είναι το ίδιο δύσκολο να μιλήσουμε -δεν έχουμε εθνικά θέατρα σε όλες

τις μεγάλες πόλεις της χώρας, για παράδειγμα. Και φυσικά δεν διαθέτουμε κουκλοθέατρα σε κάθε μεγάλη πόλη. Πιστεύω πως είναι μια κουβέντα που έχει ξεκινήσει εδώ και 20 χρόνια, όσον αφορά τη σκέψη ότι κατά κάποιον τρόπο τα πράγματα είναι ευνοϊκότερα στην Ευρώπη. Όχι απαραίτητα. Πολλές από τις σημαντικές δουλειές που επηρέασαν το ευρωπαϊκό κουκλοθέατρο τις τελευταίες δεκαετίες προήλθαν στην πραγματικότητα από την Αμερική.

### **HOWARD SHERMAN**

Cheryl;

### **CHERIL HENSON**

Και ποιες άραγε θα ήταν αυτές οι δουλειές; Είμαι πολύ περίεργη τώρα που το λες.

### **ROMAN PASKA**

Ω, δεν θέλω να πω ονόματα! (γέλια από το πάνελ)

### **PAM ARCIERO**

Θα ήθελα να προσθέσω πως στην Ασία δίδαξα στην Ακαδημία Παραστατικών Τεχνών του Χονκ Κονγκ. Και έφερα μια κινέζικη φιγούρα που είχα κάνει στο σχολείο μαριονέτας και αποτελεί μια πολύ παλιά φόρμα κουκλοθέατρου, καθώς η κινέζικη παράδοση χάνεται πίσω στους αιώνες. Κανείς από τους κινέζους μαθητές μου δεν είχε ξαναδεί κινέζικο θέατρο σκιών. Δεν ήξεραν καν τι είναι. Και επρόκειτο για Σχολείο Παραστατικών Τεχνών! Ήξεραν πολύ καλά για την Όπερα του Πεκίνου, αλλά τίποτα για κινέζικο θέατρο σκιών.

Κι ένιωσα σαν να έρχομαι στην Αμερική να διδάξω στα παιδιά μπέιζμπολ... (Γέλια) Καθώς πήγα στη χώρα τους για να τους διδάξω κινέζικο θέατρο σκιών, ήταν αρκετά προφανές για μένα να υποθέσω πως, καθώς είχαν μια τόσο μεγάλη παράδοση, ο καθένας τη γνωρίζει και συνάμα υποστηρίζεται από το κράτος επαρκώς. Κι όμως αυτό δεν είναι απαραίτητα αλήθεια. Υπάρχει βέβαια η παράδοση μα όπως είπες, δεν υποστηρίζεται μερικές φορές. Δεν υπάρχουν κρατικά θέατρα. Ειδικά στην Κίνα, ξέρεις, ποτέ δεν υπήρχαν αρκετά. Και απορώ γι αυτό.

**ROMAN PASKA**

Θα πρόσθετα στο άλλο σημείο που έθεσες, όσον αφορά την σύνδεση του θέματος με το παιδικό θέατρο και τα παιδιά. Είναι μια ακόμη διαπίστωση που προέρχεται από την ευρωπαϊκή παράδοση. Και φυσικά υπάρχουν κάποιοι λόγοι πίσω από αυτήν που ίσως είναι πολύ εκτενείς για να τους αναφέρουμε εδώ. Αλλά η εντύπωση πως υπάρχει κάποιος διαχωρισμός μεταξύ παιδικού θεάτρου και αυτού που καλούμε θέατρο ενηλίκων, στο δικό μου μυαλό φαίνεται κάπως λανθασμένη. Εννοώ πως ενώ έχουμε φυσικά παιδικό θέατρο το οποίο είναι καταλληλότερο για τα παιδιά, επειδή τα θέματα δεν είναι τόσο δύσκολα και δεν υπάρχει σεξ, γυμνό ή βία. Αλλά παραμένει θέατρο. Προσωπικά βλέπω σαν ένα αισιόδοξο σημάδι το γεγονός ότι στοιχεία που συνδέαμε αποκλειστικά με παιδικό κοινό αρχίζουν τώρα να ενσωματώνονται στον κώδικα του συμβατικού θεάτρου.

**HOWARD SHERMAN**

Ας ξαναγυρίσουμε στο θέμα μας. Πως ξεκινάς να γίνεις κουκλοπαίχτης, πολύ απλά; Ξέρω πως έχουμε ανθρώπους που διαθέτουν διπλώματα κουκλοθεάτρου στο πάνελ. Ο κόσμος ίσως δεν φαντάζεται πως υπάρχουν τέτοια διπλώματα, εδώ ή στο εξωτερικό. Αλλά από πού αρχίζει όλο αυτό; Rick, εσύ από πού άρχισες;

**RICK LYON**

Η ιστορία μου είναι πολύ κοινότυπη για κουκλοπαίχτες της δικιάς μου γενιάς. Το πρώτο κουκλοθέατρο που είδα ήταν στην τηλεόραση, το "Kukla, Fran and Ollie" του Burr Tillstrom, αυτή η υπέροχη δουλειά του. Αλλά και άλλα ακόμη έργα όπως το "Captain Kangaroo", όπως και ο Mr. Moose ήταν από τις πρώτες μαριονέτες που είδα στην τηλεόραση. Ήταν κάτι που με συνεπήρε αμέσως. (Στη Cheryl) Η δουλειά του πατέρα σου επίσης, στις διάφορες παραστάσεις. Το "The Hollywood Palace" και το "The Ed Sullivan Show". Αυτή ήταν η πρώτη μου επαφή με τον κόσμο του κουκλοθεάτρου.

Το πρώτο ζωντανό θέαμα κουκλοθεάτρου που είδα ήταν μια άσχημη εκδοχή του Punch και της Judy στο World's Fair του 1964,

εδώ, στη Νέα Υόρκη. Αλλά ενώ δεν ήταν κάτι αξιόλογο, άσκησε μεγάλη επίδραση σε μένα, επειδή ήταν ζωντανό. Ήταν η πρώτη φορά που έβλεπα μαριονέτα ζωντανά και αυτή η εμπειρία υπήρξε καθοριστική για τη ζωή μου. Δεν ξέρω -από πού προέρχονται αυτές οι ανθρώπινες ροπές, οι προδιαθέσεις σε κάτι; Δεν ξέρω. Ήταν κάτι που πάντα με τραβούσε, ευθύς εξ αρχής. Ένας από τους λόγους πιστεύω που με τραβούσε ήταν ότι μια μέρα έμαθα περισσότερα γι αυτούς και άρχισα να διαβάζω για το "Ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι, τι και πως κάνουν ό,τι κάνουν;" -περικλύει μια πολύ μεγάλη γκάμα από καλλιτεχνικές υποχρεώσεις. Ο μέσος κουκλοπαίχτης φτιάχνει μόνος τα υλικά του, σχεδιάζει και κατασκευάζει τις μαριονέτες, φτιάχνει και βάζει τα σκηνικά και τέλος εκτελεί την παράσταση. Είναι πραγματικά ευεργετικό για κάποιον που πάσχει από έ λ λ ε ι ψ η συγκέντρωσης. (γέλια).

**PAM ARCIERO**

Σίγουρα!

**RICK LYON**

Έτσι άρχισα τους μικρούς αξιοθρήνητους πειραματισμούς μου στο κουκλοθέατρο πολύ νωρίς και αυστηρά ως χόμπυ. Αργοπορούσα ανέμελα ώσπου να το δω ως επάγγελμα. Δεν είχα ασχοληθεί επαγγελματικά μέχρι τα 28 μου.

**HOWARD SHERMAN**

Και πως έγινε αυτή η μετατροπή του ερασιτέχνη σε επαγγελματία;

**RICK LYON**

Ή μ ο υ ν ν περισσότερο αυτοδίδακτος,



όπως και πολλοί πιστεύω κουκλοπαίχτες. Έχοντας πολύ λίγο περιθώριο, οι πηγές μου ήταν οτιδήποτε μάζευα από τα βιβλία ή έβλεπα να κάνουν άλλοι. Την πρώτη φορά που συνάντησα κάποιον από αυτούς που αποκαλούν εαυτούς κουκλοπαίχτες ήταν οι O'Neill. Είχαν ένα πρόγραμμα κουκλοθεάτρου στενά συνδεδεμένο με το Ινστιτούτο Εθνικού Θεάτρου, το Ινστιτούτο για την τέχνη του Επαγγελματικού Κουκλοθεάτρου, ένα πρόγραμμα που δυστυχώς δεν υπάρχει πια.

Αλλά εκείνη ήταν η πρώτη φορά που γνώριζα κάποιον που επίσης παρουσιάζοταν ως κουκλοπαίχτης. Μέχρι τότε ήμουν τελείως αυτοδίδακτος και δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένα χόμπυ. Και από κείνη τη στιγμή με εξουσίασε η τέχνη του κουκλοθεάτρου. Με διάλεξε εκείνη κι όχι εγώ αυτήν. Ήταν κάτι που μπορούσα να κάνω 24 ώρες τη μέρα, 7 μέρες την εβδομάδα, χωρίς να κουράζομαι. Η ίδια ιστορία αντιστοιχεί σε πολλούς κουκλοπαίχτες.

Ευτυχώς τώρα κάποιος που ενδιαφέρεται για το κουκλοθέατρο μπορεί να εκπαιδευτεί. Υπάρχουν μέρη που μπορείς να λάβεις αυτού του είδους την κατάρτιση όπως το Puppetry Conference O'Neill. Επίσης στο Πανεπιστήμιο του Connecticut με το πρόγραμμα της Janie στο-

**BASIL TWIST**

Cal Arts.

**RICK LYON**

Ναι, στο Cal Arts.

**HOWARD SHERMAN**

Να ρωτήσω εσένα Pam, που είσαι απόφοιτος της μοναδικής επίσημης σχολής μεταπτυχιακού στο κουκλοθέατρο στις ΗΠΑ.

**PAM ARCIERO**

Ναι, είναι το μοναδικό που παραχωρεί δίπλωμα.

**HOWARD SHERMAN**

Νομίζω είπα μεταπτυχιακού.

**PAM ARCIERO**

Υπάρχει και το βασικό πτυχίο.

**HOWARD SHERMAN**

Ναι, μεταπτυχιακό πρόγραμμα. Και φυσικά θα δούλευες στο συνέδριο στο O'Neill Theatre Center στο Connecticut που όλα αυτά τα χρόνια είχε πολλούς δεσμούς με το κουκλοθέατρο που μας γυρίζουν πίσω στους ιδρυτές του, ανάμεσά τους ο Rufus και η Margo Rose, οι δημιουργοί των μαριονετών Howdy Doody και μέντορες του πατέρα σου;

**CHERYL HENSON**

Φίλοι.

**HOWARD SHERMAN**

Φίλοι, ναι. Πες μας λοιπόν για το πρόγραμμα και για όλα τα άλλα που υπάρχουν.

**PAM ARCIERO**

Όταν πήγα στο πανεπιστήμιο του Connecticut υπήρχαν μονάχα δύο σχολεία. Το άλλο ήταν το U.K.L.A. και δέχονταν μονάχα δύο κουκλοπαίχτες το χρόνο. Με δέχτηκαν και στα δύο μα διάλεξα το πρώτο, το UConn γιατί είχε ευρύτερο πρόγραμμα. Κι έτσι συνέχισε. Υπάρχει σε αυτό ένα υπέροχο πρόγραμμα. Νομίζω δέχονται γύρω στους 25. Έχουν 25 με 30 άτομα να παρακολουθούν τόσο τα προπτυχιακά όσο και τα μεταπτυχιακά προγράμματα. Υπάρχει επίσης μια ποικιλία διπλωμάτων που μπορείς να πάρεις από κεί.

Είναι υπέροχο πρόγραμμα. Μαθαίνουμε τα πάντα. Σκηνοθεσία, φωτισμό, σχεδιασμό κουστουμιών, χορό. Διδασκόμαστε υποκριτική, τραγούδι, στιδήποτε. Κι αυτό ακριβώς απαιτεί το κουκλοθέατρο. Γινόμαστε κουκλοπαίχτες γιατί μας αρέσουν πολλά πράγματα ταυτόχρονα, όπως λέει κι ο Rick. Όλοι μοιάζουμε να τα καταφέρνουμε σε διάφορους τομείς σχετικά ικανοποιητικά.....

Το πρόγραμμα O'Neill μεγάλωσε από το γεγονός ότι όσον αφορά ένα υψηλότερο επαγγελματικό επίπεδο δεν υπήρχε ουσιαστικά μέρος όπου θα μπορούσε να μεταβεί κάποιος για εντατικές σπουδές στο κουκλοθέατρο. Και γι αυτό, ένας από τους κύριους στόχους

μας είναι να αναπτύξουμε καινούργιες υποδομές για το κουκλοθέατρο. Αυτό είναι ένα από τα πράγματα που θέλουμε να έχουμε: πραγματικά θαυμάσιες παραγωγές που να προέρχονται από εδώ. Και ο Roman είναι ένας από τους επισκέπτες καλλιτέχνες εκεί που προετοιμάζει παραγωγές για εμάς.

Και βασικά το συνέδριο είναι μία από τις αγαπημένες μου εμπειρίες. Δεχόμαστε είκοσι πέντε με τριάντα συμμετέχοντες. Και μέσα σε μια εβδομάδα θα συνεργασθείς με έναν επισκέπτη καλλιτέχνη ή θα είσαι ανεξάρτητος. Και μέσα σε πέντε ημέρες βγαίνεις να είσαι ικανός για μία παράσταση που μπορείς να κάνεις στο τέλος της εβδομάδας για το συνέδριο ή την κοινότητα γενικότερα. Και είναι κατά κάποιο τρόπο ένα εντατικό πρόγραμμα κουκλοθεάτρου στο οποίο πρέπει να πηγαίνεις μιά φορά το χρόνο. (Προς τον RICK) . Και καθώς είπες, δεν συναντάς άλλους κουκλοπαίχτες εκτός εκείνους που συναντάς στο περιβάλλον αυτό. Που πας λοιπόν για να βρεις μία ομάδα κουκλοπαιχτών για να μάθεις την τέχνη σου; Δεν υπάρχει μέρος να πας και ο O'Neill μας το παρέχει αυτό.

Υπάρχουν επίσης τα φεστιβάλ κουκλοθεάτρου των Puppeteers of America, που είναι πολύ καλά, αλλά δεν είναι εντατικά. Εκείνο που πραγματικά κάνει το O'Neill είναι ότι προσπαθεί να δώσει εργαλεία για αυτούς που θέλουν να ασχοληθούν. Ο διπλός μας στόχος είναι να αναπτύξουμε τις δραστηριότητες του κουκλοθεάτρου και να ανεβάσουμε τα επίπεδα του ώστε να εξασφαλίσουμε ότι γίνεται σωστή δουλειά, να πετύχουμε τους στόχους μας και ότι οι άνθρωποι μαθαίνουν τις σχετικές αυτές τεχνικές. Δεν υπάρχει άλλος δρόμος. Αυτή είναι και η ικανοποίηση από την λειτουργία του O'Neill, ότι πρέπει να είμαστε σε θέση να την παρουσιάσουμε σε πολύ δημιουργικούς ανθρώπους.

### **CHERYL HENSON**

Νομίζω ότι ένα από τα πράγματα που είναι πολύ ξεχωριστά για το κουκλοθέατρο είναι ότι οι άνθρωποι που καταπιάνονται μ' αυτή προέρχονται από διαφορετικές ειδικότητες. Και αυτό βλέπουμε στο φεστιβάλ, εκατοντάδες διαφορετικούς ανθρώπους καλλιτέχνες που προέρχονται από όλο τον κόσμο. Ένα από τα συναρπαστικότερα πράγματα είναι η διαφορετικότητά τους. Ένας



καλλιτέχνης όπως η Janie Geiser ή η Theodora Skiritares που προέρχονται από το χώρο των τεχνών οποιουδήποτε είδους. Άνθρωποι που είναι χορογράφοι όπως η Alice Farley που προέρχεται από τον χώρο του χορού... Πιστεύω ότι ένα από τα πιο θαυμάσια πράγματα στο κουκλοθέατρο είναι ότι δεν μπορεί εύκολα να καθοριστεί, ότι μπορεί να είναι σχεδόν οτιδήποτε και αυτό από μόνο του είναι εντυπωσιακό.

### **ROMAN PASKA**

Είναι ένα ειδικό σημείο συνάντησης της πλαστικής τέχνης και της παραστατικής τέχνης. Ήταν για μένα ένα πραγματικό κίνητρο όταν στην αρχή πειραματιζόμουνα με το κουκλοθέατρο, ήταν μια ανακάλυψη. Ξεκίνησα σαν άνθρωπος του θεάτρου αλλά η ανακάλυψη της οπτικής πλευράς ήταν πολύ σπουδαίο για εμένα. Και νομίζω ότι είναι αλήθεια ότι όλη η κίνηση τότε για τις παραστάσεις έργων προπάντων στις αρχές της δεκαετίας του 1980, το οπτικό θέατρο, έχει δώσει μία πραγματική ώθηση στο κουκλοθέατρο.

*μετάφραση Μαριτίνα Κονταράτου  
Συνεχίζεται στο επόμενο τεύχος*