

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



«Η μαριονέτα στο σύγχρονο θέατρο του 20^{ου} αιώνα και ειδικότερα στα έργα του T.Kantor *Νεκρή Τάξη* και *Wielopole, Wielopole*».

Μαρία Κατσούλα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Άννα Τσίχλη

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η Μαριονέτα στο θέατρο του 20^{ου} αιώνα και ειδικότερα στα
έργα του Tadeusz Kantor *Νεκρή Τάξη* και *Wielopole*,
*Wielopole***

Μαρία Κατσούλα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Άννα Τσίχλη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των
απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στις Θεατρικές Σπουδές
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2016

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ιστορία της μαριονέτας ξεκινά από πολύ παλιά σε πρώιμες μορφές θεάτρου και θρησκευτικών τελετών. Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, καλλιτέχνες και θεωρητικοί ασχολήθηκαν με τη μελέτη της, ως στοιχείου που θα μπορούσε να υποκαταστήσει ή να συμπληρώσει τον ζωντανό ηθοποιό στους συντελεστές μιας παράστασης. Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή γίνεται μια ιστορική αναδρομή στη χρήση της από τους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα. Πρώτος ο Kleist μιλά για την ανάγκη υποκατάστασης του ζωντανού ηθοποιού από τη μαριονέτα, υποστηρίζοντας ότι ο ανθρώπινος οργανισμός αποτελεί ξένο σώμα σε μια καλλιτεχνική κατασκευή, όπως είναι το θέατρο κι ότι το «μηχανικό νευρόσπαστο» έχει μεγαλύτερη χάρη και περισσότερες δυνατότητες από το ανθρώπινο σώμα. Στη συνέχεια ο Craig, επιθυμώντας να ξεφύγει από τη ρεαλιστική μίμηση αναζήτησε μέσα από τα άρθρα του τρόπους υποκατάστασης του ζωντανού ηθοποιού από την Υπερμαριονέτα, γιατί το σώμα του ηθοποιού δε θα μπορούσε ποτέ να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο αφού ελέγχεται πάντα από το πρόσωπο. Τα μοντερνιστικά ρεύματα του 20^{ου} αιώνα χρησιμοποίησαν το ανδρείκελο, με διαφορετικούς τρόπους, προκειμένου να βγάλουν τη μαριονέτα από τη λαϊκή παράδοση και να την εντάξουν στις σύγχρονες σκηνοθεσίες. Οι Φουτουριστές και οι Ντανταϊστές προχωρούν σε απανθρωποποίηση του ηθοποιού για να εκφράσουν τις ιδεολογικές τους θέσεις. Οι παραστάσεις με ανδρείκελα και μαριονετοποιημένους ηθοποιούς ήταν ο απόηχος μιας κοινωνίας σε κρίση μετά από έναν καταστροφικό πόλεμο, ο οποίος ανέτρεψε τις αστικές συνήθειες. Για τους φουτουριστές, η μαριονέτα χρησίμευσε προκειμένου να αποδοθούν αισθητικοί και ιδεολογικοί προβληματισμοί της ομάδας τους. Οι καλλιτέχνες του Bauhaus κάνουν μια αναγωγή του ανθρώπινου σώματος σε μηχανή, μια στυλιζαρισμένη κατασκευή με χρήση γεωμετρικών όγκων και διαφορετικών υλικών, σε μια προσπάθεια να υποκαταστήσουν τον ηθοποιό ή να συνυπάρξουν μαζί του στη σκηνή. Σημαντικό ρόλο έπαιξαν τα ανδρείκελα στο θέατρο το πολωνού σκηνοθέτη Tadeusz Kantor. Ειδικότερα εξετάζονται τα έργα *Νεκρή Τάξη* και *Wielopole, Wielopole*, όπου χρησιμοποιούνται τα ανδρείκελα για να μεταφέρουν τις μεταφυσικές του ανησυχίες και τις ιδεολογικές του πεποιθήσεις. Η

παρούσα διατριβή αποτελεί μια έρευνα του κόσμου της μαριονέτας μέσα από την πορεία της στον 20^ο αιώνα.

SUMMARY

The story of the puppet starts way back to early forms of theater and religious ceremonies. From the late 19th century, several artists and theoreticians dealt with the study of the puppet as an element that could replace or supplement live actors in a performance. A historical retrospection to the use of the puppet by the 20th century artists is done in this thesis. Firstly, Kleist speaks for the need of substitution of live actors by puppets by arguing that, human body in an artistic construction such as the theater is a foreign body, and that the "mechanical string-pulling" has more grace and more features than the human body. Thereafter Craig, wishing to escape from the realistic imitation sought, through his articles, substitute ways of replacement of living actor by an Übermarionette, because actor's body could never be used as a tool since everything is controlled by the person. The 20th century Modernist movements used the dummy in different ways in order to export it from the folk tradition and incorporate it in contemporary directing. Futurists and Dadaists proceed in the dehumanization of the actor in order to express their ideological positions. The performances with dummies and actors acting like puppets were the echo of a society in crisis after a devastating war that toppled urban habits. For the Futurists, puppet was used to attribute the aesthetic and ideological concerns of their group. The Bauhaus artists made a reduction of the human body to a machine, a stylized construction using geometric shapes and different materials in an effort to replace the actors or to coexist with him on stage. Dummies played an important role in the theater of the polish director T. Kantor. More specifically, the plays *Dead Class* and *Wielopole, Wielopole* where dummies are used to convey metaphysical concerns and ideological beliefs are examined. This thesis is a study of the world of puppet through its course in the 20th century.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου Άννα Τσίχλη, η οποία με στήριξε ηθικά και υλικά στη διερεύνηση του θέματος αλλά σημαντικού μέρους της βιβλιογραφίας, την οποία χρησιμοποίησα στην εκπόνηση της παρούσας διατριβής, χωρίς τη βοήθεια και την παρότρυνση της οποίας, δεν θα είχα την ολοκληρώσει σε αυτό το μικρό χρονικό διάστημα.

Περιεχόμενα

Κεφάλαιο 1	8
Η Μαριονέτα στον 20 ^ο αιώνα: Ρεύματα και Καλλιτέχνες.....	8
1.1 Μαριονέτα στον 20ο αιώνα.....	9
1.2 Heinrich von Kleist.....	11
1.3. Edward Gordon Craig.....	14
1.4. Μαριονέτα και Σκηνοθέτες του 20ου αιώνα	19
1.5 Κινήματα του 20ου αιώνα	27
1.5.1. Φουτουριστές και Μαριονέτα.....	27
1.5.3. Bauhaus και Μαριονέτα.....	38
Κεφάλαιο 2	45
Tadeusz Kantor και Μαριονέτα.....	45
2.1. Το ανδρείκελο στα έργα του T.Kantor	45
2.2. <i>Η Νεκρή Τάξη</i> (1975).....	52
2.3. <i>Wielopole, Wielopole</i> (1980).	68
Κεφάλαιο 3	81
Επίλογος.....	81
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	86
I.ΒΙΒΛΙΑ	86
II. ΑΡΘΡΑ - ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ.....	86
III. ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	87
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	91

Εισαγωγή

«Η εμφάνιση της μαριονέτας συμπίπτει με την πιο ισχυρή μου πεποίθηση ότι η ζωή μπορεί να εκφραστεί στην τέχνη μόνο με την απουσία ζωής, με την προσέγγιση του θανάτου, το κενό και την έλλειψη μηνύματος»¹.

T. Kantor

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή εκπονήθηκε λόγω του μεγάλου ενδιαφέροντος, το οποίο μου γεννήθηκε για τη χρήση του ανδρείκελου σε συνδυασμό με τον ηθοποιό στις σύγχρονες παραστάσεις πρωτοποριακών σκηνοθετών. Η ιστορία του θεάτρου της μαριονέτας χάνεται στους αιώνες και στους πολιτισμούς και δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς εμφανίζονται για πρώτη φορά σε δημόσιους χώρους αλλά ούτε και τον τρόπο της χρήσης τους. Πάντως, πολύ πριν αποτελέσουν αντικείμενο διασκέδασης, κούκλες χρησιμοποιήθηκαν από σαμάνους και ιερείς σε θρησκευτικές τελετές, πιθανότατα ως υποκατάστατα υπερφυσικών δυνάμεων ή θεϊκών όντων².

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, μετά από μια σύντομη αναφορά στην πορεία της μαριονέτας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, θα αναφερθώ στο πρώτο κεφάλαιο στους ιστορικοκοινωνικούς αλλά και πολιτικούς λόγους, εξαιτίας των οποίων σύγχρονοι σκηνοθέτες στράφηκαν στη χρήση της μαριονέτας. Στη συνέχεια θα αναφερθώ αναλυτικότερα στο σημαντικό ρόλο που έπαιξαν ο Heinrich von Kleist και ο Edward Gordon Craig στα θεωρητικά τους κείμενα για τη σημασία της μαριονέτας στο σύγχρονο θέατρο, προκειμένου να καταλύσουν την θεατρική

¹ Kobialka, Michal (2009: 235).

² Blumental, Eileen (2005: 11-35).

ψευδαίσθηση και τις συμβάσεις. Επίσης θα αναλύσω το ρόλο και τη χρήση της μαριονέτας σε κάποια από τα κινήματα των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα: Φουτουρισμό, Ντανταϊσμό και Bauhaus.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της μεταπτυχιακής διατριβής θα ασχοληθώ αποκλειστικά με τη χρήση της μαριονέτας/ανδρείκελου στο έργο του πολωνού σκηνοθέτη Tadeusz Kantor, αναλύοντας διεξοδικότερα και δύο από τα εμβληματικότερα έργα του θεάτρου του Θανάτου: της *Νεκρής Τάξης* (1975) και του *Wielopole, Wielopole* (1980). Στο τρίτο κεφάλαιο θα αναφερθούν τα συμπεράσματα της όλης έρευνας.

Για την εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής χρησιμοποίησα βιβλιογραφία αλλά και αρθρογραφία, η οποία ήταν ως επί το πλείστον αγγλική και γαλλική. Ανέτρεξα, επίσης, στις παραστάσεις και σε συνεντεύξεις του Tadeusz Kantor. Ειδικότερα χρησιμοποίησα, για τη μελέτη του Heinrich von Kleist το έργο του *Μαριονέτες* καθώς και μια μελέτη του Bernard Dort, για τον Craig τον *Πρώτο Διάλογο* από την *Τέχνη του Θεάτρου* του ίδιου, για τα κινήματα του 20^{ου} αιώνα και για τον T.Kantor συγγράμματα τα οποία μελέτησα στη βιβλιοθήκη της Φιλοσοφικής του Πανεπιστημίου Αθηνών ,και κάποια τα οποία αγόρασα από το Amazon. Επίσης, για τη μελέτη μου χρησιμοποίησα αρκετά άρθρα που εντόπισα διαδικτυακά (jstor, academia.edu, The Drama Review), όπως της RoseLee Goldberg “Performance Art, From Futurism to the Present”, του M. Kirby “Futurist Performance”, του H. Siegel “Pinocchio’s Progeny”, τους τόμους “Craig et la Marionette”, και “Metamorphoses. La Marionette au XXe siècle”, καθώς και άρθρα από ελληνικά και ξενόγλωσσα περιοδικά. Για τον T. Kantor ειδικότερα, βασίστηκα σε μεγάλο βαθμό στη μελέτη του συγγράμματος του Denis Bablet “*Les voies de la création théâtrale*” και στο “*A journey through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*” του T.Kantor (edited and translated by Michal Kobialka), στο “*Kantor au present*” του Guy Scarpeta, “*T.Kantor, theatrum litteralis*” του Cl.Amey, και στο συλλογικό έργο “*Surmarionettes et Mannequins, Craig, Kantor et leurs heritages contemporaines*”.

Η μεθοδολογία την οποία ακολούθησα οργανώθηκε σε συνεργασία με την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κα Άννα Τσίχλη, και ακολούθησε χρονολογική αλλά κυρίως εξελικτική πορεία ως προς την εμφάνιση και τη χρήση της μαριονέτας από τους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα.

Κεφάλαιο 1

Η Μαριονέτα στον 20^ο αιώνα: Ρεύματα και Καλλιτέχνες

Το θέατρο της μαριονέτας αποτελεί ένα είδος με δικά του χαρακτηριστικά, αισθητική και κώδικες, οι οποίοι διατηρούνται αναλλοίωτοι από γενιά σε γενιά. Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, διαφαίνεται το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για την τέχνη της μαριονέτας, με αποτέλεσμα το είδος αυτό να αποτελέσει ιδιαίτερο πεδίο έρευνας.

Η ιδέα της χρήσης του ηθοποιού - μαριονέτα ξεκίνησε στην Ευρώπη ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, όταν ο ηθοποιός-δραματουργός-παραγωγός Samuel Foote χρησιμοποίησε χαρτονένιες φιγούρες στη σκηνή, προκειμένου να υπερφαλαγγίσει τον εγωισμό των ηθοποιών και μετά από έντονες αντιδράσεις στο εγχείρημά του, χρησιμοποίησε ηθοποιούς, οι οποίοι συμπεριφέρονταν σαν μαριονέτες³. Στην Τουρκία ηθοποιοί ανέβαζαν σκετσάκια Καραγκιόζη⁴. Το Théâtre du Grand Guignol, το οποίο ίδρυσε στο Παρίσι το 1897 ο Oscar Méténier λειτούργησε ως η εκδοχή των ηθοποιών του Guignol Puppet Theater⁵. Πολλοί συγγραφείς⁶ αναγνωρίζουν τη μαριονέτα και τις δυνατότητές της να συμπυκνώνει και να μεταφέρει συμβολικά

³ Blumental, Eileen (2005: 251-253).

⁴ Blumental, Eileen (2005: 251-253).

⁵ Blumental, Eileen (2005: 251-253).

⁶ Maurice Maeterlinck, *Αλαντίν και Παλομίδης, Εσωτερικό, Ο θάνατος του Tintagiles*, Federico Garcia Lorca, *Οι Μαριονέτες της Cachiporra, Το τρίπτυχο του don Cristobal*, Ramon del Valle-Inclan, *Το Χάρτινο Τριαντάφυλλο, Το κεφάλι του Βαπτιστή, Φάρσα ελευθεριάζουσα της Βασίλισσας Ολέ Ολέ*, Michel de Ghelderode, *Το μυστήριο του Θείου Πάθους, Ο Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου, Η Σφαγή των Αθώων, Duvelor ή η Φάρσα του διαβόλου που γέρασε*, Edmond Rostand, *Η τελευταία νύχτα του Δον Ζουάν*, Paul Claudel, *Η αρκούδα και το φεγγάρι*, Edward Cordon Craig, *Γαλάζιος Ουρανός, Romeo and Juliet, Ο κύριος Ψάρι και η κυρία Κόκκαλο*, Alfred Jarry, *Ubu Roi* κ. ά.

εσωτερικές συγκρούσεις, μεταφυσικά ερωτήματα και κοινωνικά θέματα και τη χρησιμοποίησαν στα έργα τους.

1.1 Μαριονέτα στον 20ο αιώνα

Κατά τον 20^ο αιώνα εμφανίζονται στο θέατρο είδωλα, κούκλες, μοντέλα, αυτόματα, τεχνητά όντα που διαφέρουν από τις δημιουργίες της φύσης και αντιπροσωπεύουν την αγωνία και το φόβο του θανάτου, με εμφανείς επιρροές από τους μεγάλους πολέμους που βίωσαν οι άνθρωποι. Η τεχνολογική ανάπτυξη επιδιώκει την δημιουργία ενός μηχανισμού που θα ξεπερνά σε τελειότητα και δυνατότητες τον φθαρτό ανθρώπινο οργανισμό. Η αισθητική της μαριονέτας θα γνωρίσει στον 20^ο αιώνα μεγάλες αλλαγές, ανάλογες με αυτές που θα γνωρίσει το θέατρο, η ζωγραφική, η ποίηση, το μυθιστόρημα και γενικότερα η τέχνη. Στον κόσμο της μαριονέτας εντάσσεται τώρα μια νέα γενιά καλλιτεχνών, οι οποίοι δεν είναι επαγγελματίες κουκλοπαίχτες αλλά προέρχονται από τη ζωγραφική ή τη γλυπτική –οι οποίοι αναφέρονται αναλυτικά παρακάτω: Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Christophe Hoche, Hans Arp- και οι οποίοι γοητεύονται από τις δυνατότητες που τους προσφέρει το κουκλοθέατρο. Αναγνωρίζουν στη μαριονέτα μια μορφή που συμπυκνώνει όλους τους προβληματισμούς του ανθρώπου για τη ζωή και το θάνατο, τη σχέση της ύλης και του πνεύματος, του ορατού και αόρατου. Η κοινή βάση όλων είναι η άρνηση της μίμησης και του ηθοποιού ειδώλου του θεατή⁷.

Από τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα η μαριονέτα βγαίνει από το περιθώριο της λαϊκής κουλτούρας και δημιουργεί γύρω της μια προβληματική, η οποία σχετίζεται με τη μορφή και την κίνησή της. Οι στυλιζαρισμένες μορφές του Fortunato Depero, τα μηχανόμορφα κοστούμια του Oskar Schlemmer, δίνουν το στίγμα των μοντερνιστών, οι οποίοι παίζουν με το χρώμα, το σχήμα και τους

⁷ Goldberg, RoseLee (2011:7-9).

όγκους, μεταβάλλοντας έτσι την παρουσία της μαριονέτας στη σκηνή σε εικαστικό γεγονός. Ζωγράφοι όπως ο Giorgio de Chirico, ο Pablo Picasso, ο Fernand Léger προτείνουν νέες μορφές στο θέατρο, στο χορό και στον κινηματογράφο και νέες σχέσεις κούκλας-σκηνής και κούκλας - ηθοποιού. Στις νέες αυτές τάσεις –οι οποίες ακολουθούν τη θεωρία του Craig- οι κούκλες υποκαθιστούν ενίοτε τον ηθοποιό ή προστίθενται μαζί του στη σκηνή⁸. Οι Φουτουριστές και οι Ντανταϊστές προχωρούν στην απανθρωποποίηση του ηθοποιού, τάση που αποτέλεσε μια από τις αρχές της σύγχρονης τέχνης. Σκηνοθέτες όπως ο Erwin Piscator θα καταφύγουν στις μαριονέτες για να εκφράσουν ιδεολογικές τους τοποθετήσεις. Ο Tadeusz Kantor, από την άλλη, θεωρεί ότι η ιστορία της μοντέρνας μαριονέτας είναι «η ιστορία των ανέλπιδων προσπαθειών των καλλιτεχνών να εμποδίσουν το έργο τέχνης από το να διαλυθεί στην πραγματική ζωή»⁹. Στο μη ψυχολογικό θέατρο το ανδρείκελο αποτελεί μοντέλο της ύπαρξης των νεκρών είτε στην κατάσταση του σωματικού θανάτου είτε σε κατάσταση ακινησίας, στατικότητας της μνήμης. Τα ανδρείκελα αντικαθιστούν τους νεκρούς και δημιουργούν τη μεταβατική ζώνη μεταξύ νεκρών και ζωντανών, ζωής και θανάτου.

Από τη δεκαετία του '50 το θέατρο της μαριονέτας άλλοτε υπάρχει ανεξάρτητο και άλλοτε σε συνδυασμό με το θέατρο των ηθοποιών. Εμπλουτισμένο με νέες ιδέες και τεχνικές θα αναπτύξει πρωτοτυπία και δυναμισμό. Τα σύνορα ανάμεσα στις παραστατικές τέχνες καταρρίπτονται και νέες μορφές έκφρασης επιχειρούνται και αφομοιώνονται. Η ανθρωπόμορφη, μικρών διαστάσεων μέχρι τότε κούκλα, δημιουργείται πλέον, από κάθε είδους υλικό και παίρνει τις πιο διαφορετικές μορφές: ομοιώματα ανθρωπίνων διαστάσεων, τερατόμορφες φιγούρες, αφαιρετικές κι επίπεδες κατασκευές, μηχανοποιημένους γεωμετρικούς σχηματισμούς.

⁸ Le Boeuf, P. (2009:66).

⁹ Turowski, Andrzej (2005:110).

Στις τεχνικές κατασκευής και χειρισμού της κούκλας, προστίθενται αναζητήσεις για τη χρήση του χώρου, της κίνησης, τη θέση του σώματος, τη χροιά της φωνής, το φως, το χρώμα και τους συμβολισμούς τους. Παράλληλα μεγάλοι σκηνοθέτες, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, χρησιμοποιούν τη μαριονέτα στο θέατρο αναγνωρίζοντας τις μεγάλες πλαστικές, εκφραστικές θεατρικές δυνατότητες που διαθέτει. Της δίνουν άλλοτε πρωταγωνιστικό, αυτόνομο ρόλο κι άλλοτε ισότιμο με αυτόν του ηθοποιού. Δανείζονται μορφές από διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις, κυρίως από το θέατρο της Ανατολής, υιοθετώντας ενίοτε ετερογενείς τεχνικές χειρισμού στο ίδιο θέαμα. Εκτός από την αισθητική γοητεία που ασκεί η μαριονέτα γίνεται ένα μέσο για να εκφράσει μεταφορικά ψυχολογικά προβλήματα, ιδεολογικές και οντολογικές ανησυχίες και πολιτικές αντιδράσεις¹⁰.

Η μαριονέτα δεν είναι πάντα ο μοναδικός συντελεστής της παράστασης, αλλά αποτελεί μέρος ενός θεάματος, όπου συμμετέχουν μαριονετίστες, ηθοποιοί, υψηλή τεχνολογία, ψηφιακές απεικονίσεις, videos, computers, κ.ά. Η σύγχρονη αυτή μαριονέτα επιτρέπει μέσα από σώματα – στυλιζαρισμένα, ατελή, αφαιρετικά – να αναγνωρίσουμε μια εικόνα του σύγχρονου ανθρώπου και της κοινωνίας μας, να ονειρευθούμε, να σκεφτούμε και ίσως να δράσουμε. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα άλλωστε, ακτιβιστές, ψυχοθεραπευτές, εκπαιδευτικοί αναγνωρίζοντας αυτές τις ιδιότητές της θα την χρησιμοποιήσουν σε προπαγανδιστικές δράσεις, ως διδακτικό μέσο αλλά και ως μέσο αυτογνωσίας και θεραπείας.

1.2 Heinrich von Kleist

Οι απαρχές της σύγχρονης ιστορίας της μαριονέτας εντοπίζεται στο συγγραφέα και θεωρητικό του θεάτρου Heinrich von Kleist (1777-1811), ο οποίος γράφει ένα δοκίμιο με τον τίτλο *Περί του θεάτρου των Μαριονετών*, το οποίο δημοσιεύεται σε τέσσερις συνέχειες στην εφημερίδα - την οποία ίδρυσε μαζί με τον Adam Muller -

¹⁰ LeBoeuf, Patrick (2009: 65-66).

Berliner Abendblätter, το Δεκέμβριο του 1810. Το δοκίμιο κινείται ανάμεσα στον πλατωνικό διάλογο και το χρονογράφημα και φέρει έντονα στοιχεία του ρομαντισμού της εποχής του συγγραφέα του. Το θέμα του είναι πώς ένας χορευτής μπορεί να μάθει κάτι από την παντομίμα των ανδρείκελων. Το παράδοξο για τον Kleist είναι ότι σύμφωνα με την άποψή του «το μηχανικό νευρόσπαστο έχει μεγαλύτερη χάρη από το ανθρώπινο σώμα»¹¹. Εκκινώντας με την υπόθεση ότι οι μαριονέτες χορεύουν καλύτερα από τον ζωντανό χορευτή, το δοκίμιο του Kleist περιγράφει τη μηχανιστική αισθητική του χορού, η οποία ξεκινά από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και ορίζει την έννοια του μπαλέτου ως φυσική έκφραση του πάθους¹².

Ο Kleist απαιτεί την αντικατάσταση του ηθοποιού από την μαριονέτα υποστηρίζοντας ότι ο ανθρώπινος οργανισμός υποταγμένος στους νόμους της φύσης αποτελεί μία ξένη επέμβαση στην καλλιτεχνική ιστορία η οποία αποτελεί κατασκευή του νου. Ο Maurice Maeterlinck θεωρεί ότι πρέπει να αφαιρέσουμε εντελώς τα ζωντανά όντα από τη σκηνή : «Ο Άνθρωπος μπορεί να μιλάει μόνο για τον εαυτό του, δεν έχει το δικαίωμα να μιλάει για το πλήθος των νεκρών. Είναι δύσκολο να προβλέψουμε ποιο σύνολο άψυχων όντων θα μπορούσε να πάρει την θέση του ανθρώπου στη σκηνή»¹³.

Ο Kleist προαναγγέλλει τη μεγάλη μεταβολή που θα γνωρίσει το θέατρο στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Θεωρώντας σημαντικότερη τη δουλειά του «χειριστή» που υποδεικνύει στις μαριονέτες τις κινήσεις τους, προφητεύει το ρόλο του σκηνοθέτη εκατό χρόνια σχεδόν πριν την εμφάνισή του. Επιπροσθέτως, δίνει το προβάδισμα στην κίνηση σε σχέση με το λόγο, διατυπώνοντας την άποψη ότι το θέατρο δεν εξουσιάζεται πλέον από τη λογοτεχνία. Τεκμηριώνει το γεγονός ότι η χειρονομία είναι λιγότερο εκλεκτική από το λόγο και είναι αυτή που απαιτείται σε μια τέχνη που έχει λαϊκό προορισμό, εφόσον το κοινό του θεάτρου είναι ο όχλος.

¹¹ Kleist, v. H. (1982:20).

¹² Theisen, Bianca (2006: 522-523).

¹³ Gilles, Anne (1993: 197-198).

Υπερθεματίζει υπέρ των νευρόσπαστων ότι έχουν μεγαλύτερη φυσικότητα, ευκινησία και ελαφράδα, συνεπώς και μεγαλύτερη χάρη από το ανθρώπινο σώμα, χωρίς να παραγνωρίζει ότι πίσω από αυτά βρίσκεται πάντα ο «χειριστής», που τα κατευθύνει μεν αλλά δεν επενεργεί πάνω σε κάθε μέλος χωριστά, απλά ορίζει το κέντρο βάρους της μαριονέτας¹⁴.

«Εξάλλου, οι κούκλες έχουν το προνόμιο ν' αψηφούν τους νόμους της βαρύτητας. Δεν ξέρουν την αδράνεια της ύλης, την ιδιότητα που κατεξοχήν αντιμάχεται το χορό, γιατί η δύναμη που τις εξυψώνει στον αέρα είναι μεγαλύτερη από εκείνη που τις καθηλώνει στη γη(...)»¹⁵.

«-Και τι πλεονέκτημα θα έχει αυτή η κούκλα ως προς τους ζωντανούς χορευτές;

-Τι πλεονέκτημα; Κυρίως ένα αρνητικό καλέ μου φίλε: δεν θα ακκίζεται. Γιατί, όπως ξέρετε, ο ακκισμός παρουσιάζεται όταν η ψυχή βρίσκεται σε οποιοδήποτε άλλο σημείο, εκτός από το κέντρο βάρους μιας κίνησης. Ο χειριστής, ωστόσο, που κρατεί το σύρμα ή το νήμα, δεν ελέγχει παρά μόνο τούτο το σημείο, οπότε τα υπόλοιπα μέλη μένουν όπως οφείλουν να είναι, απλά εκκρεμή που ακολουθούν το νόμο της βαρύτητας, μια ιδιότητα υπέροχη, που μάταια θα αναζητήσετε στους περισσότερους χορευτές μας».¹⁶

Όπως παρατηρεί και ο Bernard Dort στη μελέτη του για το δοκίμιο του Kleist: «Οι Μαριονέτες δεν μας μαθαίνουν τίποτα για το θέατρο όπως αυτό γίνεται ή όπως θα μπορούσε να γίνει: δεν είναι ούτε μια εξομολόγηση του δραματουργού Kleist, ούτε ένα δοκίμιο αισθητικής. Αλλά ένα τέτοιο κείμενο μας μιλάει για το όνειρο και τις βαθύτερες καταθέσεις όλου του θεάτρου : να κάνει αυτό το «γύρο του κόσμου» που, περνώντας αναγκαστικά από τη φθορά της επανάληψης κι από μια

¹⁴ Kleist, von Heinrich (1982: 33-36).

¹⁵ Kleist, von Heinrich (1982:19).

¹⁶ Kleist, von Heinrich (1982:17-18).

αναμέτρηση με το ζώδες του σώματος, θα μας οδηγήσει στην ανακάλυψη ενός «καινούργιου ανοίγματος» στον Παράδεισο - κι έτσι στο «τελευταίο κεφάλαιο της ιστορίας του κόσμου». Ίσως ποτέ κανείς δε φοβήθηκε και δεν περίμενε περισσότερο από το θέατρο απ' ό,τι ο Kleist, δικαιώνοντάς το έτσι καλύτερα»¹⁷.

1.3. Edward Gordon Craig

Ο Edward Gordon Craig (1872-1866) υπήρξε «ένας ιδεαλιστής που στέκει έκπληκτος μπρος στον εκφυλισμό του θεάτρου».¹⁸ Αναζητώντας τη ριζική ανανέωση του θεάτρου, θα ασχοληθεί και με τον ηθοποιό, αν και δεν είναι αισιόδοξος ότι θα μπορούσε να επιτύχει κάποια αλλαγή. Τις απόψεις του για το θέατρο τις εξέφρασε σε μια σειρά άρθρα του, τα οποία περιλαμβάνονται στο *Για την τέχνη του θεάτρου*, το οποίο δημοσιεύθηκε το 1911¹⁹.

Στο άρθρο του *Ο Ηθοποιός και η Υπερμαριονέτα*, που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *The Mask*, τον Απρίλιο του 1908 και συμπεριλήφθηκε στο έργο του *Πάνω στην Τέχνη του Θεάτρου* (1911) υποστηρίζει ότι: «Ο ηθοποιός θα εξαφανιστεί, στη θέση του θα δούμε ένα πρόσωπο άψυχο, που θα φέρει το όνομα Υπερμαριονέτα, μέχρις ότου κατακτήσει ένα όνομα πιο δοξασμένο»²⁰. Στο κείμενό του δεν παραπέμπει στον Kleist, τη δουλειά του οποίου ενδεχομένως και να μην γνώριζε, καθώς το δοκίμιο του Kleist, δεν έτυχε καμίας προσοχής πριν τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Για τον Craig επίσης, η μαριονέτα υπερέχει του ηθοποιού γιατί και κατ' αυτόν το σώμα του ηθοποιού είναι ακατάλληλο για να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο, αφού είναι στο έλεος των συναισθημάτων του προσώπου. Παρόλα αυτά δεν προτείνει την αντικατάσταση του ηθοποιού με τη μαριονέτα, αλλά τη μετατροπή του ηθοποιού σε

¹⁷ Kleist, von Heinrich (1982: 57-58).

¹⁸ Bablet, Denis. (2008: 76).

¹⁹ Bablet, Denis. (2008: 86-88).

²⁰ Craig, Ed. Gordon. (1957:81).

«Υπερμαριονέτα»: «Ο ηθοποιός με περισσότερη φλόγα και λιγότερο εγωισμό, με την ιερή φλόγα, τη φλόγα των θεών και τη φλόγα των διαβόλων αλλά χωρίς τον καπνό και τους ατμούς που προσθέτουν οι θνητοί»²¹.

Ο Craig υποστηρίζει ότι «η μαριονέτα πρέπει να επιστρέψει, ο ζωντανός ηθοποιός πρέπει να εξαφανιστεί. Ο άνθρωπος, γεννημένος από την φύση, είναι μία ξένη επέμβαση στην αφηρημένη δομή ενός καλλιτεχνικού έργου»²². Θαυμάζει τις μαριονέτες, που δεν προσβάλλονται από τη συγκίνηση, που δεν τις αγγίζει το πάθος, αλλά όλα είναι συμβολικά. Γι' αυτό, απαιτεί την επιστροφή της Υπερμαριονέτας στο θέατρο. Θεωρεί ότι η Υπερμαριονέτα είναι ένας ηθοποιός απελευθερωμένος από τους εξαναγκασμούς του, μια μαριονέτα προικισμένη με συνείδηση²³. Καθότι, από την στιγμή που θα εμφανιστεί, «οι άνθρωποι θα μπορέσουν εκ νέου να σεβαστούν την ευτυχία της ύπαρξης και να υποταχθούν στο θάνατο»²⁴.

Ο Craig επικρίνει τον ηθοποιό της εποχής του, θεωρώντας ότι το παίξιμο του δεν είναι τέχνη, καθότι η τέχνη προϋποθέτει υλικά που μπορούμε να εξουσιάζουμε διαρκώς και ο άνθρωπος δεν είναι ένα από αυτά. Ο ηθοποιός υπόκειται στη σκλαβιά της συγκίνησης αλλά και του κειμένου, άρα δεν είναι κύριος των κινήσεών του, ούτε της φωνής του. Δεν μπορεί να επιδοθεί σε γνήσια απόδοση του έργου αλλά μόνο σε κινήσεις που αποκαλύπτουν τον εαυτό του και την προσωπική του συγκίνηση, η οποία μεταφερόμενη στο κοινό του, το υπνωτίζει. Αυτό όμως ξεφεύγει πολύ από τον πραγματικό σκοπό του θεάτρου. Ο Craig απορρίπτει αυτή την ταύτιση του ηθοποιού με το ρόλο του γι' αυτό και οδηγείται στην ιδέα της Υπερμαριονέτας, στην οποία καμιά συγκίνηση ή προσωπική εμπλοκή δεν παρεμβαίνει στο έργο της. Δε σκέφτεται να αντικαταστήσει τον ηθοποιό με τη

²¹ Bablet Denis. (1962:137).

²² Bablet, Denis. (1977: 215).

²³ Bablet, Denis. (2008:89).

²⁴ Tadeusz Kantor. (1977: 215).

μαριονέτα αλλά η Υπερμαριονέτα του θα γίνει ο ηθοποιός, ο οποίος υιοθετώντας τις ιδιότητες της μαριονέτας θα απελευθερωθεί από τους εξαναγκασμούς του. Θα γίνει μια μαριονέτα με συνείδηση, τέλειο όργανο στα χέρια του σκηνοθέτη, παραμένοντας κύριος του εαυτού του. Θα πρέπει ο ηθοποιός αυτός να μένει έξω από το ρόλο του κυριαρχώντας στα εκφραστικά του μέσα. Ο ρόλος του θα είναι όχι να αναπαράγει αλλά να δείχνει (και στο σημείο αυτό η θεωρία του Craig συμπίπτει με τη θεωρία της αποστασιοποίησης, που εισήγαγε αργότερα ο Brecht). Ο ηθοποιός - Υπερμαριονέτα είναι μια αντίδραση ενάντια στο νατουραλιστικό παίξιμο της εποχής του²⁵.

Όπως και στον Kleist, η μαριονέτα χρησιμεύει σαν πρότυπο για τον ηθοποιό, πρέπει να τον διδάξει, όχι να τον υποκαταστήσει. Αυτό το πρότυπο ο Kleist το συνέδεσε με την αθωότητα και το χαμένο παράδεισο και ο Craig με τη «δοξολογία της Δημιουργίας, τον ύμνο της ζωής και της μέλλουσας ύπαρξης, πέρα από το πέπλο του θανάτου»²⁶.

Ο Craig όπως και ο Kleist συγκρίνουν τη μαριονέτα με το θεϊκό στοιχείο. Τη θεωρούν άμεσο απόγονο της «μεγάλης οικογένειας των εικόνων», η οποία υλοποιείται λόγω της ομοιότητας με το θεϊκό στοιχείο. Ο λόγος για τον οποίο θεωρούν ότι η μαριονέτα υπερέχει του ηθοποιού είναι η έλλειψη συνείδησης και συναισθήματος, η οποία υποδεικνύει και τη διαφορά μεταξύ έμφυχου και εμπύχωσης. Ο Kleist υποστηρίζει ότι ακριβώς αυτή η απώλεια αισθήσεων είναι που οδηγεί στη χάρη. Παρομοίως, σύμφωνα με τον Craig, η Υπερμαριονέτα δε μιμείται την κίνηση, αλλά κάνει μια χειρονομία απολύτως δική της και για το λόγο αυτό απόλυτα φυσική²⁷.

²⁵ Bablet, Denis. (2008:89-90).

²⁶ Kleist, von Heinrich. (1982:38).

²⁷ Cristin Monica. (2003:66-67).

Κατά τη θεωρία του Craig μπορεί να υποστηριχθεί ότι η μαριονέτα σήμαινε την κατάργηση του ηθοποιού και κατά συνέπεια την κατάληξη κάθε αντίδρασης κατά του ρεαλισμού. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, η μαριονέτα αντιπροσωπεύει το θέατρο το πιο πιστό στην ουσία του, το οποίο με αυτό τον τρόπο αποκαθαίρεται κι επιστρέφει στις ρίζες του. Παρόλα αυτά η μαριονέτα αποκλείει το σώμα του ηθοποιού αλλά όχι τη φωνή του, ούτε και τη δράση του, πηγή της οποίας είναι βέβαια το σώμα του. Ο «χειριστής» ενεργεί μέσω της μαριονέτας, η οποία παρεμβάλλεται, άρα και ενεργεί. Συνεπώς το θέατρο της μαριονέτας απαιτεί επίσης την παρουσία του ηθοποιού. Η μαριονέτα λοιπόν, δεν καταργεί τον ηθοποιό, αλλά παραμερίζει το σώμα του από το θέαμα, έτσι ώστε η οπτική εικόνα, με την υπαρξιακή δύναμη που έχει, δεν αντικαθιστά το δραματικό πρόσωπο με μια σιλουέτα που μας είναι ανίκανη να μας κάνει να ξεχάσουμε την ύπαρξή τους²⁸.

Σύμφωνα με τον Craig, «ο ζωντανός ηθοποιός, όποιο κι αν είναι το ταλέντο του, αναμιγνύει στο φανταστικό δράμα που ενσωματώνει, ένα παρείσακτο στοιχείο, κάτι το καθημερινό και εφήμερο, παραμένοντας πάντοτε ένας μεταμφιεσμένος. Αντίθετα η μαριονέτα δεν έχει ζωή και κίνηση έξω από αυτή που αντλεί από τη σκηνική πράξη. Δεν είναι ένας ομιλών ηθοποιός αλλά μια ομιλία που δρα. Η μαριονέτα είναι σαν το φάντασμα. Δεν ακουμπά τα πόδια της στη γη, δεν την αγγίζουμε και εκείνη δεν ξέρει να αγγίξει...»²⁹.

Οι απόψεις του Craig αποκαλύπτουν μια σύγχυση που υποβόσκει μεταξύ της οντολογικής άποψης περί πραγματικότητας και στην αισθητική άποψη του ρεαλισμού. Ο Craig αναγγέλλει τη βασιλεία της Υπερμαριονέτας, που θα απεικονίζει το σώμα σε κατάσταση έκστασης, αντιτιθέμενη τόσο στον ηθοποιό, όσο και στη σύγχρονη μαριονέτα που μιμείται τον ηθοποιό³⁰.

²⁸ Le Boeuf, Patrick. (2009:2-3).

²⁹ Gouhier, H. (1991:139).

³⁰ Gouhier, H. (1991:137).

Στα κείμενά του, ο Craig αναφέρεται σε ένα πειραματικό θέατρο με «ομοιώματα» ανθρωπίνων διαστάσεων, ως αντίδραση στο ρεαλιστικό παίξιμο. Υποστήριξε, ότι το ομοίωμα μεταφέρει τη θεατρική πράξη πέρα από τα όρια που φθάνουν ο καλλιτέχνης και η παραδοσιακή μαριονέτα, «το ομοίωμα υπερβαίνει το πραγματικό» για να συνενώσει μέσα του τις «ανταγωνιστικές δυνάμεις της ζωής και του θανάτου». Ο Craig ονειρεύεται μια τέχνη ισορροπίας, διαχρονική και απαλλαγμένη από κάθε τι το ανεκδοτικό. Παρόλα τα εγκωμιαστικά σχόλια που κάνει για τα ομοιώματα, ο Craig κατακρίνει τις μαριονέτες της εποχής του, βρίσκοντάς τις βλακώδεις και άσχημες. Τις θεωρεί γκροτέσκες και χυδαίες και πιστεύει ότι μιμούνται τους ηθοποιούς του θεάτρου³¹.

Στο άρθρο του «Κύριοι, η μαριονέτα» υποστηρίζει ότι οι μαριονέτες θα πρέπει να τείνουν στην αφαίρεση, στην απλότητα και στη θρησκευτικότητα. Θα πρέπει να επιστρέψουν στις αρχέγονες μορφές της καταγωγής τους, να εμπνευστούν από τα είδωλα των ναών του παρελθόντος. Η μαριονέτα του Craig αναζητά αυτό που ο ηθοποιός δεν έχει και αυτό που η μαριονέτα της εποχής του έχει χάσει: «μια ομορφιά θανάτου», την ακτινοβολία ενός σώματος σε έκσταση, τη γαλήνη της ήρεμης αλήθειας. Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά που ο Craig θεωρεί ως ιδεώδη και για τον ηθοποιό. Με αυτό τον τρόπο θα γίνει κι αυτός μια «Υπερμαριονέτα», ένας ηθοποιός «παράδοξα τέλειος».

Στο άρθρο του *Για την Τέχνη του Θεάτρου* διευκρινίζει ότι δεν επιθυμεί την αντικατάσταση του ηθοποιού από ανδρείκελα:

«Τα ανδρείκελα, τα χαίρεσαι και τα αποζητάς μόνο στο κουκλοθέατρο. Στο θέατρο οι σκηνοθέτες ζητάμε κάτι παραπάνω»³².

«Νιώθουν σα μαριονέτες - οι ηθοποιοί - που τις κατευθύνει ο σκηνοθέτης κουνώντας τους σπάγκους. Και τότε πειράζονται ή δείχνουν ότι πειράχτηκαν

³¹ Le Boeuf, Patrick. (2009:13-15).

³² Craig Edward (1906: 121).

[...] θα΄πρεπε από μόνοι τους - οι ηθοποιοί - να επιζητούν μάλιστα τον έλεγχο του σκηνοθέτη»³³.

1.4. Μαριονέτα και Σκηνοθέτες του 20ου αιώνα

Η μαριονέτα ενέπνευσε μεγάλο αριθμό σκηνοθετών να την εντάξουν στα έργα τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι ηθοποιοί κλήθηκαν να παίξουν σαν μαριονέτες, να αποδυθούν την ανθρώπινα στοιχεία τους και να γίνουν «αυτόματα». Το κίνητρο για τη χρήση ζωντανών μαριονετών ή των «μαριονετοποιημένων» ηθοποιών είναι να αυξήσουν τη θεατρικότητα περισσότερο παρά να κάνουν κάποια πολιτική, κοινωνική ή άλλη δήλωση. Η χρήση μαριονετών μαζί με ζωντανούς ηθοποιούς προσφέρει στους δεύτερους τη δυνατότητα για ένα φορμαλιστικό, κωμικό, γκροτέσκο, εξπρεσιονιστικό παίξιμο, το οποίο ξεφεύγει από το νατουραλισμό και την φυσιολογική συμπεριφορά³⁴.



Εικόνα 1. Dario Fo, *Pope and the Witch*

Σε κάποιες περιπτώσεις όμως, ηθοποιοί έπαιξαν συχνά σαν μαριονέτες, προκειμένου να κάνουν ένα πολιτικό, κοινωνικό ή μεταφυσικό σχόλιο. Ο Dario Fo έβαλε τους ηθοποιούς του να κινούνται σαν μαριονέτες, ενίοτε να ελέγχονται από

³³ Craig Edward (1906: 122).

³⁴ Blumental, Eileen (2005: 253).

ορατούς κουκλοπαίχτες, θέλοντας να συμβολίσει την υποδούλωση ή την έλλειψη βούλησης. Όταν το 1994 ανέβασε το έργο του Gioachino Rossini *Μια Ιταλίδα στο Αλγέρι*, μια «ιδανική σύζυγος» που ήταν μια μαριονέτα φτιαγμένη από λαχανικά ζωντάνεψε και η ηθοποιός που έπαιζε το ρόλο ήταν ντυμένη, έτσι ώστε να μοιάζει με μαριονέτα και μιμείτο τις κινήσεις της. Ο ίδιος ο Dario Fo έπαιξε τον μεθυσμένο Πάπα στο *The Pope and The Witch* (1989) μετερχόμενος μηχανικές κινήσεις, προκειμένου να δείξει την έλλειψη ελέγχου στις πράξεις του. Ο Richard Foreman στο έργο του *María Del Bosco* (2002), έβαλε τις ηθοποιούς του να κινούνται σα μαριονέτες, προκειμένου να προκαλέσει την υπνωτισμένη, πειθήνια προσήλωση στη σκλαβιά της μόδας και της εικόνας.

Στις παραστάσεις-animation του Lee Breuer *The B-Beaver Animation* (1974), *The Shaggy Dog Animation* (1978) και *Ecco Porco* (2000) οι χαρακτήρες ενσαρκώνονται ταυτόχρονα από μαριονέτες και από ζωντανούς ηθοποιούς, οι οποίοι συμπεριφέρονται σαν μαριονέτες.³⁵



Εικόνα 2. Dario Fo, *Pope and the Witch*

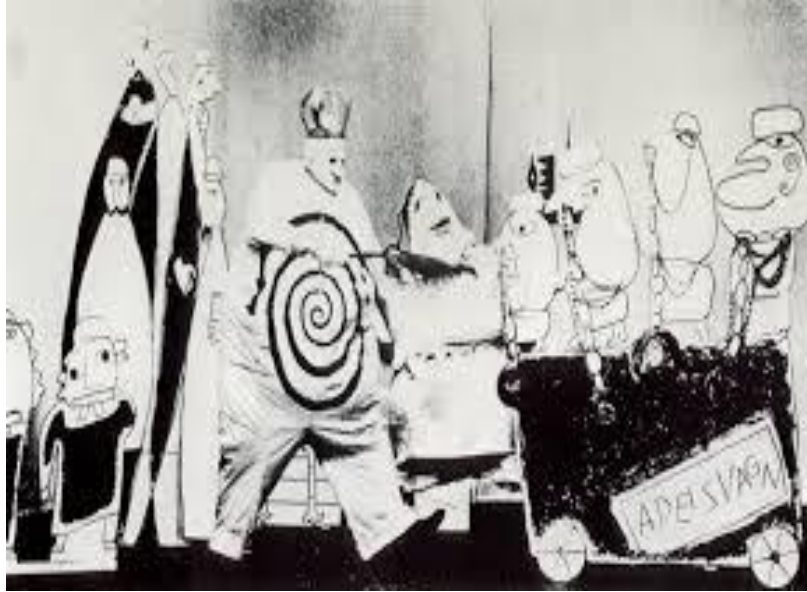
³⁵ Blumental, Eileen (2005: 253-255).

Ο Michael Meschke θεωρείται γνήσιος κληρονόμος του Craig. Ίδρυσε το Θέατρο Μαριονέτας στη Στοκχόλμη και υλοποίησε το όραμα της Υπερμαριονέτας στη σκηνοθεσία του *Βασιλιάς Υμπύ* το 1964, τοποθετώντας τον πρωταγωνιστή μέσα σε ένα τεράστιο φουσκωμένο κοστούμι. Η παράσταση αυτή έκανε διεθνή επιτυχημένη καριέρα ως το 1989. Στα τέλη της δεκαετίας 1960 η θεατρική ομάδα Bread and Puppet του Peter Schumann αναδεικνύει στην Αμερική την λυτρωτική λειτουργία της μαριονέτας³⁶.



Εικόνα 3. Michael Meschke, *Βασιλιάς Υμπύ* (1964)

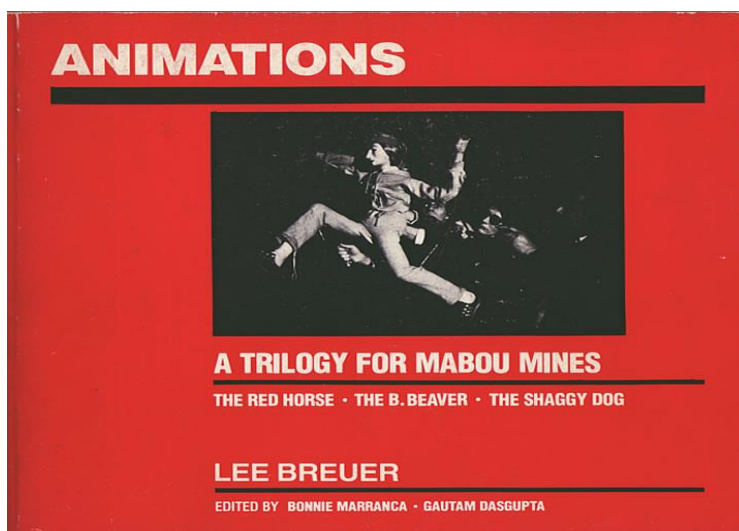
³⁶ Le Boeuf, P. (2009:68-69).



Εικόνα 4. Michael Meschke, *Βασιλιάς Υμπύ* (1964)

Είναι πολλοί οι σημαντικοί καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με ζήλο και αφοσίωση με τη μαριονέτα και πειραματίστηκαν πάνω στη σχέση μαριονέτας - μαριονετίστα, καθώς και στην κατάλυση κάθε μορφής φραγμού ανάμεσα στην μαριονέτα και τον ηθοποιό το σώμα, τα αντικείμενα και τη μάσκα. Εκτός από όσους αναλυτικά αναφέρθηκαν στην παρούσα εργασία, πολλοί σημαντικοί δημιουργοί όπως ο Gaston Baty, ο Richard Teschner, ο Serguei Obraztsov, αλλά και πιο σύγχρονοι σκηνοθέτες όπως ο Lee Breuer, η Ariane Mnouchkine, ο Mattias Langhoff, ο Robert Lepage χρησιμοποίησαν συστηματικά τη μαριονέτα, ανθρώπινα ομοιώματα ή ηθοποιούς-μαριονέτες αναζητώντας όχι μόνο κάποιο νέο αισθητικό αλλά και να εκφράσουν οντολογικές τους ανησυχίες, στοιχείο το οποίο ενίσχυσε τη θεατρικότητα των έργων τους. Ο Heiner Muller επίσης χρησιμοποίησε μαριονέτες, κούκλες και ρομπότ για λόγους διακωμώδησης στο έργο του *Gundling's Life, Frederic of Russia, Lessing Sleep, Dream Stream* (1977), έργο το οποίο αποτελούσε ένα γκροτέσκο κατηγορητήριο της Πρωσικής ιστορίας³⁷.

³⁷ Segel, Harild (1995: 323-324).



Εικόνα 5. Lee Breuer, *Animations*

Οι παραστάσεις του Peter Schumann περιέχουν σάτιρα, χιούμορ και χρησιμοποιεί μυθικά στοιχεία για τα θέματά τους που πηγάζουν από την πραγματικότητα των γκέτο, της κοινωνικής ανισότητας και της περιθωριοποίησης. Το 1966 η πόλη της Νέας Υόρκης του ζήτησε να οργανώσει ένα πρόγραμμα για τις φτωχές συνοικίες του Χάρλεμ. Ο Schumann με τη βοήθεια παιδιών κατασκεύασε πάνω από εκατό μάσκες και υπερμεγέθεις μαριονέτες για το θέαμα Children Little. Η ομάδα περιόδευσε συχνά στην Ευρώπη και από το 1973 η έδρα της είναι μια φάρμα στο Vermont, δίνοντας παραστάσεις στην ύπαιθρο, προσαρμόζοντας τις στο τοπίο. Ο Schumann πάντα μοιραζόταν τις τεχνικές του Bread and Puppet με άλλους, χωρίς να έχει κάποια μέθοδο διδασκαλίας. Απλά τα εργαστήριά του και τα καλοκαιρινά του σεμινάρια στο Vermont επικέντρωναν στην πρακτική. Οι υποψήφιοι μαριονετίστες μάθαιναν λαμβάνοντας μέρος στην κατασκευή, στις πρόβες και στις παραστάσεις του³⁸. Οι παραστάσεις υπηρετούσαν τις ιδέες του Schumann, οι οποίες απέβλεπαν στην αφύπνιση των θεατών. Στο τέλος κάθε θεάματος μοίραζαν ψωμί σαν σε χριστιανική λειτουργία σε ένδειξη αλληλεγγύης και ενότητας.

38 Bodson, L., Nicolescu, M, Pezin, P (2009: 158).



Εικόνα 6. Robert Lepage, *Puppet Theatre*

Είναι πολλοί οι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με τη χρήση της μαριονέτας/ανδρείκελου στις παραστάσεις τους και αλλά δυστυχώς δεν υπάρχει η δυνατότητα στα πλαίσια της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής να αναφερθούν όλοι και πιο διεξοδικά.



Εικόνα 7. Arianne Mnouskhine, *Theatre du Soleil*



Εικόνα 8. Ο Gaston Baty και οι Μαριονέτες του.



Εικόνα 9. Sergei Obraztsov, *Puppet Theatre Moscow*



Εικόνα 10. Peter Schumman, *Bread and Puppet Theatre*, *Attica*



Εικόνα 11. Heiner Mueller, *Gundling's Life, Frederic of Prussia* (1977)

1.5 Κινήματα του 20ου αιώνα

Η αισθητική της μαριονέτας θα γνωρίσει από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μεγάλες αλλαγές, ανάλογες με εκείνες που υφίσταται το θέατρο, η ζωγραφική, η μουσική και οι τέχνες γενικότερα. Το θέατρο της μαριονέτας δραστηριοποιήθηκε έκτοτε με μια νέα γενιά καλλιτεχνών που δεν είναι επαγγελματίες κουκλοπαίχτες, αλλά καλλιτέχνες, οι οποίοι γοητεύονται από τις κούκλες και αποφασίζουν να τις εμπλέξουν στην τέχνη τους.

1.5.1. Φουτουριστές και Μαριονέτα

Για τους φουτουριστές η χρήση της μαριονέτας ήταν αποτέλεσμα αισθητικών αλλά και ιδεολογικών προβληματισμών της ομάδας. Οι μαριονέτες τούς επέτρεπαν να εκφράσουν την πολυπλοκότητα του «εγώ», μέσω της διάσπασης σε επίπεδα τα οποία αντικατόπτριζαν τόσο τον εξωτερικό κόσμο όσο και τον ψυχισμό του ατόμου. Αλλά ο βασικότερος ίσως λόγος της χρήσης τους από τους φουτουριστές ήταν αισθητικής φύσης και γεννήθηκε από τους ιδεολογικούς προβληματισμούς της ομάδας. Τη χρησιμοποίησαν στα έργα τους προκειμένου να αποδώσουν την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας. Το *Electric Puppets*, ένα από τα πρώτα έργα του T. Marinetti, βασικού εκπροσώπου του φουτουρισμού, το οποίο παραστάθηκε στο Τορίνο τον Ιανουάριο του 1909 συσχέτισε τις μαριονέτες με γυναίκες στην υπηρεσία του ηλεκτρισμού, ο οποίος υπήρξε το σύμβολο του κοινωνικο - τεχνολογικού μετασχηματισμού του φουτουρισμού.³⁹ Στο έργο αυτό τα ρομπότ αποτελούσαν είδωλα των πρωταγωνιστών και προέβαλαν τις ανησυχίες τους⁴⁰.

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι φουτουριστές εμφανίζουν επί σκηνής μηχανοποιημένα σώματα, που συμβολίζουν μια κουλτούρα, η οποία επηρεάζεται από τα νέα τεχνολογικά δεδομένα και τη βιομηχανία. Το μηχανοποιημένο σώμα δεν

³⁹ Segel, Harold (1995:260-261).

⁴⁰ Goldberg RoseLee (2011:12-13).

ήταν μόνο το κέντρο αναζήτησης μιας νέας αισθητικής, αλλά και της ανάγκης να τοποθετήσουν τον άνθρωπο μέσα στα πλαίσια αυτού του νέου κόσμου, του βιομηχανικού, επαναπροσδιορίζοντας τη θέση του⁴¹.

Ο Prampolini ήταν ζωγράφος, γλύπτης και θεωρητικός του φουτουρισμού αλλά και ανανεωτής της σύγχρονης σκηνης. Στο μανιφέστο του *Φουτουριστική Σκηνογραφία* (1915) ζητούσε, όπως και ο Craig, την αντικατάσταση του παραδοσιακού ηθοποιού από τη μαριονέτα, στη συνέχεια όμως προχώρησε ακόμα πιο πέρα απαιτώντας την ολοκληρωτική κατάργηση του ζωντανού ηθοποιού από τη σκηνή. Ο Craig πίστευε ότι ο ηθοποιός είναι ατελής γιατί δεν μπορούσε να ελέγχεται ολοκληρωτικά από το σκηνοθέτη και να δίνει ακριβώς την ίδια παράσταση κάθε φορά. Αντίθετα, οι φουτουριστές χρησιμοποίησαν τη μαριονέτα για πιο φορμαλιστικούς λόγους. Ο Derero για παράδειγμα, κατασκεύαζε τους ηθοποιούς του και το σκηνικό από τα ίδια υλικά, τις ίδιες στυλιζαρισμένες φόρμες και τα ίδια χρώματα⁴². Κι αν ο Craig δεν εφάρμοσε ποτέ τις απόψεις του στα έργα του, οι Φουτουριστές το έκαναν. Ο Prampolini παρουσίασε πολλά θεάματα με πρωταγωνιστές μαριονέτες διαφόρων μεγεθών με πολλά σημειολογικά στοιχεία⁴³. Στην παράσταση *Matoum και Tevibar* του Pierre Albert-Birot, στο θέατρο μαριονέτας Teatro dei Piccoli στη Ρώμη το 1919, χρησιμοποίησε μαριονέτες διαφόρων μεγεθών, υλοποιώντας τις ιδέες που διατύπωνε στο *Μανιφέστο* του⁴⁴. Στο έργο του *Έμπορος Καρδιών*, που παρουσιάστηκε το 1927 ο Prampolini χρησιμοποιεί συνδυασμό μαριονέτας, ηθοποιού, κινηματογραφικών προβολών και *laterna magica*. Οι ανθρωπίνων διαστάσεων μαριονέτες του κρέμονταν από την οροφή και έρχονταν σε άμεση επαφή με τους ηθοποιούς, των οποίων αποτελούσαν είδωλα.⁴⁵

⁴¹ Goldberg RoseLee (2011:11).

⁴² Kirby, Michael (1975:111-112).

⁴³ Segel, Harold (1995:273), Kirby, Michael (1971:105).

⁴⁴ Kirby, Michael (1971:108).

⁴⁵ Lista, Giovanni (1989:346-350), Kirby, Michael (1975:110).

⁴⁵ Kirby, Michael (1971:211).

Ο Prampolini δεν ήταν ο μόνος φουτουριστής που χρησιμοποίησε μαριονέτες. Ήδη από το 1914 ο Derago πειραματιζόταν με τις εκφραστικές δυνατότητες τους χρησιμοποιώντας ανθρωπόμορφες μαριονέτες κατασκευασμένες από πολύχρωμο ξύλο ή papier mâché που στηριζόταν σε μεταλλική βάση. Επίσης ο Derago δημιούργησε μια σειρά από ξύλινες μαριονέτες, τις οποίες κινούσαν πολύχρωμα νήματα. Οι ανθρωπόμορφες αυτές μαριονέτες δείχνουν την ιδιαίτερη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο θέατρο τη γλυπτική και τη ζωγραφική του Derago, όπου κυριαρχούν οι γεωμετρικές φόρμες, έντονα χρώματα και φανταστική ατμόσφαιρα⁴⁶.

Ο Prampolini και ο Derago χρησιμοποίησαν τις μαριονέτες για φορμαλιστικούς και αισθητικούς λόγους, με κίνητρο την ενσωμάτωσή τους στον περιβάλλοντα χώρο. Δημιουργώντας μαριονέτες σε στυλιζαρισμένα και γεωμετρικά σχήματα, στο ίδιο χρώμα με το σκηνικό είχαν τη δυνατότητα να επιτυγχάνουν μια ομοιογένεια αλλά και να παρουσιάζουν εξωπραγματικά σε μέγεθος όντα, τα οποία σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσαν να αναπαραστήσουν ηθοποιοί⁴⁷. Βασικό κίνητρό τους ήταν να τις ενσωματώσουν στον περιβάλλοντα χώρο, χρησιμοποιώντας το ίδιο υλικό, τα ίδια στυλιζαρισμένα γεωμετρικά σχήματα, τα ίδια χρώματα με αυτά που επικρατούσαν στο χώρο της σκηνής, έτσι ώστε να έχουν τη δυνατότητα να επιτύχουν ένα ομοιογενές σύνολο. Η χρήση της μαριονέτας τους επέτρεπε επίσης να παίζουν με τα μεγέθη ή να παρουσιάζουν εξωπραγματικά όντα, τα οποία λόγω της μορφής τους δεν ήταν δυνατόν να παρουσιάζονται από ηθοποιούς. Στο έργο του *Plastic Dances*, ο Derago ανακάλυψε ότι έπρεπε να δώσει σημασία στο σχεδιασμό μιας πιο ευέλικτης μαριονέτας-ρομπότ κι έτσι από την προηγούμενη ξύλινη κατασκευή του, οδηγήθηκε στη χρήση υλικών όπως το λάστιχο και ο τσίγκος⁴⁸.

⁴⁶ Lista, Giovanni (1989: 264-266).

⁴⁶ Segel, Howard (1995:271).



Εικόνα 12. Depero, *Πλαστικά Μπαλέτα*

Κι άλλοι φουτουριστές καλλιτέχνες συνεισέφεραν στη δημιουργία του μηχανιστικού θεάτρου. Ο Ivo Panaggi, ο οποίος μαζί με τον Vinicio Paladini έγραψαν το πρώτο *Μανιφέστο της Μηχανικής Τέχνης* το 1922, παρουσιάζοντας την ίδια χρονιά και το έργο του , όπου διαφαίνεται η λατρεία της μηχανής, ως μοντέλο που ενσωματώνεται στον άνθρωπο και όπου κυριαρχούσαν τα «μηχανικά» κοστούμια, που φορούσαν ηθοποιού-μαριονέτες σε συνδυασμό με το φουτουριστικό σκηνικό⁴⁹. Τα κοστούμια ρομπότ που ήταν κατασκευασμένα από λεπτό χαρτόνι ή λαμαρίνα αποτελούσαν τρόπο έκφρασης του σύγχρονου ανθρώπου μέσα σε μια κοινωνία, όπου κυριαρχούσε η μηχανή. Η εικόνα του «σώματος - μηχανή» και του αυτόματου εμφανίζεται στα έργα των φουτουριστών, αφενός ως αντανάκλαση της υποδούλωσης του ανθρώπου στη μηχανή – δηλαδή ως ενός ανθρώπου-μαριονέτα – και αφετέρου ως υπεράνθρωπου. Σε κάθε περίπτωση ο μηχανικός χαρακτήρας των ηθοποιών αποδείκνυε ότι ο σύγχρονος άνθρωπος δεν μπορούσε να ζήσει πλέον χωρίς τη μηχανή⁵⁰.

Ένα από τα πιο εμβληματικά και αμφιλεγόμενα έργα με πρόσωπα-μηχανές ήταν το Φουτουριστικό Μηχανικό Μπαλέτο των Paladini και Panaggi, το οποίο

⁴⁹ Segel, Howard (1995:274).

⁵⁰ Kirby Michael (1971: 100-101).

παραστάθηκε στη Ρώμη το 1922. Ο πρωταγωνιστής του έργου, ο Προλετάριος, εμφανίζεται θύμα αυτών των δύο πραγματικοτήτων, της ανθρώπινης και της μηχανικής, που είναι συνέχεια αντιμέτωπες, αλλά και συμπληρωματικές. Μισός άνθρωπος και μισός Μηχανή, ο Προλετάριος ενσαρκώνει το άτομο του μέλλοντος, το οποίο θα είναι παντοδύναμο αλλά και μετέωρο, ικανό να αντιμετωπίσει μια μηχανική πραγματικότητα, αλλά και απειλούμενο από τον κίνδυνο της ανατροπής της ανθρώπινης υπόστασής του .



Εικόνα 13. Depero, *Annicham del 3000* (1924)

Η μηχανική αισθητική εξαπλώθηκε πολύ μέσω του φουτουρισμού και από το 1923 υπήρξαν γιορτές-θεάματα με άτομα μεταμφιεσμένα με κουστούμια ρομπότ, πρόσωπα-ατμομηχανές και θορυβώδεις μηχανιστικές δράσεις. Κύριος οργανωτής αυτών των θεαμάτων ήταν ο Depero, ο οποίος δημιούργησε τα σχέδια για την παράσταση *Annicham du 3000* (1923-24), η οποία αν και δεν πραγματοποιήθηκε μας άφησε αρκετά σχέδια της δουλειάς του. Στα σκίτσα του μαριονέτες εκτελούσαν

τις ίδιες ακριβώς κινήσεις με τους χορευτές σε χώρους, οι οποίοι εγκιβωτίζονταν ο ένας μέσα στον άλλο⁵¹.



Εικόνα 13. Depero, Πλαστικά Μπαλέτα

Στο μπαλέτο του *Anihecum*, το οποίο αποτελεί αναγραμματισμό της λέξης *macchina* (μηχανή), ο Depero παρουσίασε τη μηχανοποίηση της ανθρώπινης φύσης. Πρόκειται για την ιστορία δύο σιδηροδρομικών μηχανών, οι οποίες ερωτεύονται έναν σταθμάρχη. Δύο χορευτές φορούσαν κοστούμια μηχανής, όμοια με κυλίνδρους, που περιόριζαν τις δυνατότητες κίνησής τους και τους έκαναν να μοιάζουν με αυτόματα. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα σταθμό τρένου, με φωτεινά σήματα, μοχλούς, απ'όπου περνούσαν με βήμα ρυθμικό οι δύο «άνθρωποι - μηχανές» πάνω σε φανταστικές γραμμές τρένου, ενώ στη μέση ο σταθμάρχης ρύθμιζε την πορεία τους και παρακολουθούσε απαθής τις χειρονομίες και τις κινήσεις τους⁵².

⁵¹ Kirby Michael (1971:71-73).

⁵² Lista, Giovanni (1989: 246-249).

Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες σκηνοθετικές απόπειρες δημιουργίας μηχανικού σώματος και κίνησης στη σκηνή ήταν αυτή της Vera Idelson, στο έργο του Vasari *Η Αγωνία των Μηχανών*, που παραστάθηκε στο Παρίσι το 1925. Εκεί, η Vera Idelson, παλιά μαθήτριά του Ταίρον, και σύντροφος του Vasari, που την επέβαλε για την παράσταση του έργου του, δημοσίευσε μακέτες για την *Αγωνία των Μηχανών*, χρησιμοποιώντας ρομπότ από χαρτόνι, που φορούσαν ηθοποιοί. Δημιούργησε επίσης σκηνικά και κουστούμια με γεωμετρικές, αφαιρετικές φόρμες.



Εικόνα 14. Το φουτουριστικό θέατρο (αφίσα 1924) Εικόνα 15. Κοστούμι του Prampolini.

1.5.2. Ντανταϊστές και Μαριονέτα

Αν και το dada είναι το καλλιτεχνικό ρεύμα που απορρίπτει κάθε μορφή τέχνης, η δράση του στον ευρύτερο χώρο του θεάτρου διατήρησε πολλά από τα

χαρακτηριστικά του όπως: τη σκηνή, το δρώμενο, το κοινό, τους ρόλους. Στις ντανταϊστικές παραστάσεις δεν υπήρχαν ούτε σκηνικά ούτε καν αντικείμενα, τα οποία να καθορίζουν κάποιο ψευδαισθησιακό χώρο και χρόνο δράσης. Τα ντανταϊστικά έργα αρνούνταν να δημιουργηθούν σε φανταστικό χώρο, να καθορίζονται από κάποιο διάκοσμο ή από ορισμένα αξεσουάρ. Δεν υπήρχε ούτε αυλαία, ούτε παρασκήνιο. Ο χώρος δράσης ήταν τις περισσότερες φορές μια πλατφόρμα σε κάποια αίθουσα τέχνης. Η σκηνή δεν «αναπαριστούσε» κάτι. Ήταν ο χώρος, όπου διαδραματιζόταν μια προσωπική δράση με αποτέλεσμα οι συνήθειες όροι σκηνή, προσκήνιο, αίθουσα, παρασκήνιο να παύουν να ισχύουν. Στις παραστάσεις τους δεν υπήρχε διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε σκηνή και αίθουσα και αυτό δημιουργούσε μια συνεχή επικοινωνία των καλλιτεχνών με το κοινό. Επιπλέον δεν υπήρχαν επαγγελματίες ηθοποιοί στα ντανταϊστικά θεάματα, συνήθως παίζονταν από τους ίδιους τους ντανταϊστές ποιητές ή καλλιτέχνες που ανήκαν στο κίνημα και μοναδικό στόχο είχαν την αυθόρμητη έκφραση, την καινοτομία και την πρόκληση. Ήθελαν να απομακρύνουν το θεατή από τη συνήθεια και την παθητική στάση, να τον κάνουν να αντιδρά σε ερεθίσματα λεκτικά και οπτικά. Βασικό τους μέλημα ήταν η έκπληξη του κοινού, μέσα από την αναζήτηση τρόπων ώστε να μην εθιστεί σε αυτό που έβλεπε. Η χρήση της κούκλας στις παραστάσεις τους γινόταν προκειμένου να δοθεί έμφαση στο γκροτέσκο και το εξωπραγματικό, την απουσία ερμηνείας των πραγμάτων⁵³.

Ο πιο δραστήριος δημιουργός μαριονέτας από τους ντανταϊστές στη Γερμανία ήταν ο Otto Griebel, ο οποίος μαζί με τους Max Linnebach και Otto Kunze, παρουσίασαν στη Δρέσδη τον *Lohengrin*, που ακολουθούσε την αισθητική νταντά και στη συνέχεια ένα μέρος του *Faust*.

Ο Georg Grosz δημιούργησε μαριονέτες για το έργο του *Merhing Πραγματικά κλασικό! Μια Ορέστεια* με ευτυχές τέλος, του οποίου η πρώτη παράσταση δόθηκε

⁵³ Mezler, Annabelle (1994:66-68).

στο Βερολίνο το Δεκέμβριο του 1919⁵⁴. Το έργο γράφτηκε κατόπιν παραγγελίας του Max Reinhardt για τα εγκαίνια του καμπαρέ Schall und Rauch του Βερολίνου και πρόκειται για παρωδία της *Ορέστειας* του Αισχύλου, η οποία φέρει όλα τα χαρακτηριστικά του νταντά, στην πιο επιθετική του μορφή. Χρησιμοποιεί το παράλογο, το γκροτέσκο και την πρόκληση των αστών. Το κείμενο του Mehring είναι γεμάτο υπαινιγμούς για τα πρόσωπα και τα γεγονότα της εποχής του, που δείχνουν ότι η εξουσία είναι πάντα στα χέρια ακατάλληλων ανθρώπων. Οι κούκλες, που δημιούργησε ο Grosz ήταν μεγάλου μεγέθους και τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους υπερτόνιζαν το γκροτέσκο και το χυδαίο χαρακτήρα των ηρώων. Στο *Πραγματικά Κλασικό*, ακόμα και η μορφή της μαριονέτας είχε πολιτική χροιά. Ο Δημοσιογράφος, είχε τη μορφή γουρουνιού συμβολίζοντας τη διαφθορά του τύπου, ενώ οι υπόλοιποι χαρακτήρες ήταν καρικατούρες του πολιτικών προσώπων, οι οποίες εμφανίζονται και στα ζωγραφικά έργα του Grosz⁵⁵.



Εικόνα 16. Sophie Taeuber-Arp, *set design for The Stag King* (1918)

Ο Grosz συμμετείχε και στην παράσταση του Piscator, *Ο καλός στρατιώτης Σβέικ*, όπου δημιούργησε σειρά από κούκλες και ένα φιλμ από κινούμενα σχέδια για να

⁵⁴ Appignanesi, Lisa (2004:171-173).

⁵⁵ Mezler, Annabelle (1994:121).

ενισχύσει τη διαρκή περιπλάνηση του Σβέικ. Και εδώ οι κούκλες και τα κινούμενα σχέδια διέθεταν αναγνωρίσιμα υφολογικά στοιχεία της ζωγραφικής του Grosz, αποτελώντας με τα υπερτονισμένα και χυδαία χαρακτηριστικά τους, καρικατούρες των θεσμών και των αρχών με τους οποίους, ο στρατιώτης Σβέικ ερχόταν αντιμέτωπος κατά την πορεία του.

Για τη συμμετοχή της στα δρώμενα του Cabaret Voltaire είναι γνωστή η Emily Hennings με τις γιγαντόκούκλες της, όπως και η Hannah Hoch στο Βερολίνο, τις οποίες οι κούκλες ήταν διάσημες για τις εκφραστικές τους δυνατότητες⁵⁶. Μάσκες και κοστούμια από χαρτόνι χρησιμοποιήθηκαν και από τους Bal, Tzara, Arp, Taeuber, Laban και Wigman. Στο *Βασιλιάς Ελάφι*, το 1918 στη Ζυρίχη, η Taeuber προσάρμοσε στο έργο του Carlo Gozzi στις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Jung. Η Taeuber κατασκεύαζε ξύλινες μαριονέτες σε διάφορα γεωμετρικά σχήματα και χρώματα, χωρίς να έχουν το μηχανικό χαρακτήρα των μαριονετών των φουτουριστών, δεν είχαν όμως τίποτα το συμβατικό.



Εικόνα 17. *Sophie Taeuber-Arp και Hans Arp με τις μαριονέτες τους*

⁵⁶ Leah Dickerman (2008: 143).



Εικόνα 18. Μαριονέτες της Sophie Traeuber-Arp για τις παραστάσεις dada



Εικόνα 19. Cabaret Voltaire, παράσταση dada (1916)

1.5.3. Bauhaus και Μαριονέτα

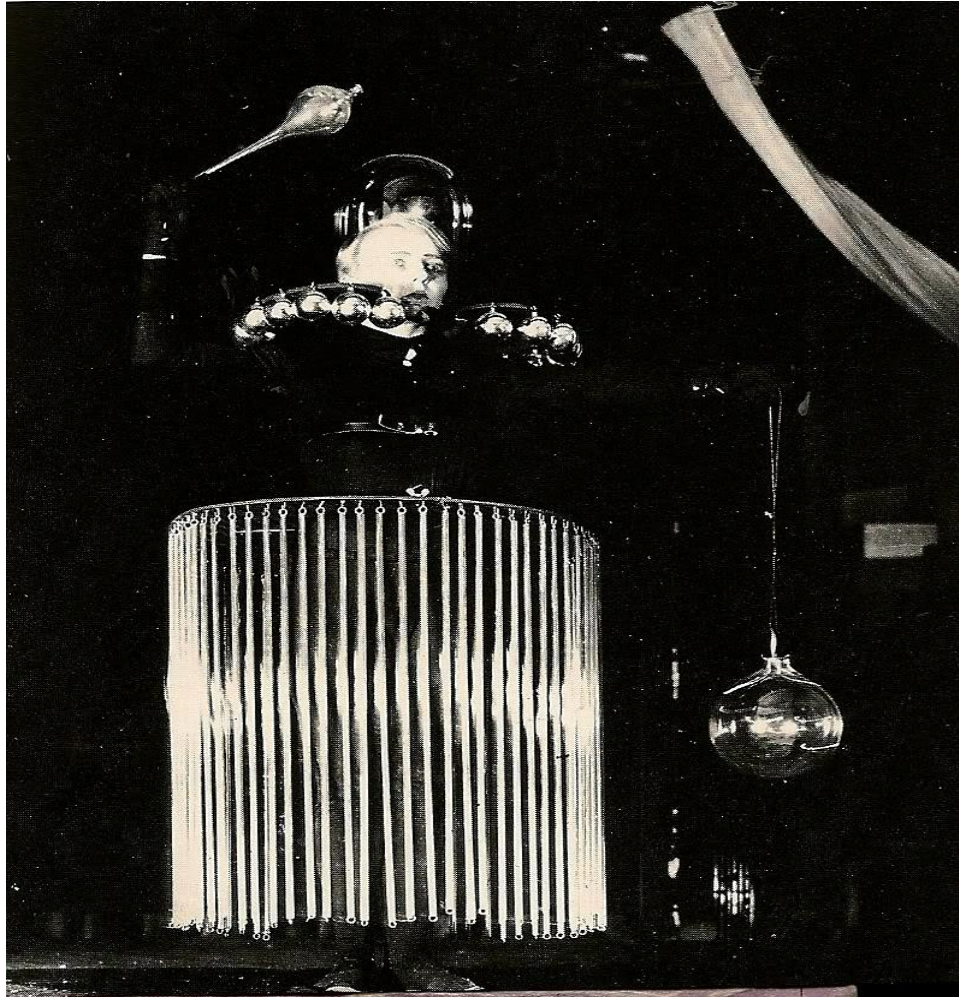
Ο Lothar Schleyer, συγγραφέας, σκηνοθέτης, ανέλαβε να δημιουργήσει στο Bauhaus ένα νέο σκηνικό χώρο, σύμφωνα με το πνεύμα της κατασκευής, όπως επιθυμούσε ο Gropius. Από το 1921 έως το 1923 διηύθυνε το θεατρικό εργαστήριο του Bauhaus και ανέβασε τέσσερα θεάματα. Στο έργο του *Άνθρωπος* (1921) έντυσε τον ηθοποιό του με μαύρο κολλάν, πάνω στο οποίο τοποθέτησε σφαίρες, δίσκους, βέργες και έλικες. Η μαριονετοποίηση αυτή υποδείκνυε ότι ο Νέος Άνθρωπος είναι άτομο απρόσωπο, στερούμενο προσωπικότητας και αισθημάτων. Σύμφωνα με αυτόν, το σώμα του Νέου Ανθρώπου δεν πρέπει μόνο να επηρεάζεται από τη μηχανή, αλλά και να είναι εξ'ολοκλήρου κατασκευασμένο σαν αντικείμενο. Ο τεχνικός νεωτερισμός δεν προστίθεται απλά στο ανθρώπινο σώμα, αλλά και το υποκαθιστά με τη συνένωση μηχανικών δομών, συνδυασμένων με τέτοιο τρόπο, που να μη θυμίζουν την ανθρώπινη παρουσία. Αν και έμειναν σε στάδιο σχεδίων, οι φιγούρες του Schleyer αποτελούν την πιο ακραία μορφή μιας ανθρωπότητας τεχνητής, χωρίς συναίσθημα⁵⁷.

Το 1923 ο Oskar Schlemmer διαδέχτηκε τον Schleyer στο εργαστήριο θεάτρου του Bauhaus και οργάνωσε το εργαστήριο μαριονέτας με τη βοήθεια των μαθητών του Wilhelm Bogler και Kurt Schmidt.⁵⁸ Ο Oskar Schlemmer επηρεάστηκε από τα διδάγματα του Meyerhold και εφάρμοσε τις ιδέες του στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής του Bauhaus. Για τον Schlemmer η ιστορία του θεάτρου ταυτίζεται με την ιστορία των μεταμορφώσεων της ανθρώπινης φιγούρας. Επιδίωξή του ήταν η πλήρης ανανέωση του θεάτρου, μέσω της ιδιαίτερης έμφασης στο χορό, στην τυποποίηση της κίνησης, στη μάσκα και γενικότερα στην ιεροτελεστία⁵⁹.

⁵⁷ Goldberg, RoseLee (2011:97-98)

⁵⁸ Goldberg, RoseLee (2011: 98-99).

⁵⁹ Droste, M. (1993:158).



Εικόνα 20. Oskar Schlemmer, *Glass Dance* (1929)

Η ιδανική λύση για την άρση των περιορισμών της έκφρασης και για την επίτευξη της τέλει ακρίβειας εντοπίστηκε στη μαριονέτα. Ο Schlemmer τη θεωρούσε ότι θα βοηθούσε στην απελευθέρωση του χορού από κάθε συναισθηματικό στοιχείο και στην κατάκτηση μιας αυτονομίας και ελευθερίας, αφού ο απρόσωπος χαρακτήρας της και ο ρυθμός της κίνησής της υπόκεινται στους νόμους της μηχανικής. Κεντρικός άξονας της θεωρία του ήταν το γεγονός ότι το άτομο-χορευτής οφείλει να χάνει την ατομικότητα και την ταυτότητά του και μεταμορφώνεται σε ένα σύνολο γεωμετρικών σωμάτων, που θυμίζει τα ανδρείκελα των πινάκων του de Chirico. Σύμφωνα με τον Schlemmer πάνω στη σκηνή κάθε αντικείμενο αλληλοεπιδρά με τη φόρμα και τον όγκο του χορευτή, δημιουργώντας μια γεωμετρία. Για το λόγο αυτό, θεωρούσε πολύ βασικό στοιχείο της παράστασης

το κοστούμι, το οποίο όφειλε να εναρμονίζεται και να συνδημιουργεί αυτή τη χωρική γεωμετρία⁶⁰.



Εικόνα 21. Oskar Schlemmer, *Glass Dance* (1929)

Μέχρι το 1923 μαριονέτες και μηχανικές φιγούρες, μάσκες και γεωμετρικά κοστούμια έγιναν οι κυρίαρχες φιγούρες στις περισσότερες παραστάσεις του Bauhaus. Ο Kurt Schmidt στο *Μηχανικό Μπαλέτο* δημιούργησε πέντε αφαιρετικές μορφές που «φοριόνταν» και έπαιρναν ζωή από πέντε ηθοποιούς, τους A,B,C,D,E, οι οποίοι εξ' αιτίας του μαύρου ολόσωμου κολλάν τους, δεν ξεχώριζαν από το μαύρο φόντο, στο οποίο κινούνταν. Η μουσική που συνόδευε την παράσταση ήταν επαναληπτική, χωρίς αλλαγές μελωδίας, έντασης και ρυθμού, προκειμένου να υπογραμμίσει τη μονοτονία της μηχανής. Οι ηθοποιοί υποδύονταν εργάτες που έρχονταν αντιμέτωποι με τις μηχανές τους, επιδιώκοντας να παρουσιάσουν τις συνθήκες εργασίας στο εργοστάσιο⁶¹. Για να δείξει την υποδούλωση του ανθρώπου

⁶⁰ Καραϊσκού, Β. (2007: 2-3).

⁶¹ Goldberg, RoseLee (2011: 109).

στη μηχανή, ο Schmidt θα δημιουργήσει στη συνέχεια το έργο *Ο άνθρωπος στο πιλοτήριο*, μια παντομίμα, όπου φιγούρες αφηρημένες με χρώματα έντονα, που υπαινίσσονταν μπομπίνες, πιλοτήριο, πίνακα ελέγχου μετέτρεπαν την ανθρώπινη μορφή σε συνονθύλευμα από κομμάτια μηχανών. Στα κείμενα της εποχής σημειώνεται: «Με αυτήν την τεχνική που διακρίνει την εποχή μας, ακόμα και το μπαλέτο επιδιώκει να δώσει νέες εκφραστικές δυνατότητες [...] παρουσιάζονται οι ίδιες οι αρχές της «φύσης» των μηχανών, μεταμφιεσμένες στις φιγούρες των χορευτών»⁶².



Εικόνα 22. Oskar Schlemmer, *Μηχανικό Μπαλέτο* (1922)

Το 1922 ο Oskar Schlemmer θα παρουσιάσει το *Τριαδικό Μπαλέτο* του, όπου χρησιμοποίησε για τα κοστούμια του υλικά που δανείστηκε από την τεχνολογία (σίδηρο, γυαλί, πλεξιγκλάς), με στόχο να απελευθερώσει τη σκηνή από κάθε μορφής ψευδαίσθηση, για να εκφράσει μια καθαρή ιδέα. Δεν επρόκειτο για μια παράσταση πραγματικού μπαλέτου, αλλά για ένα συνδυασμό παντομίμας, χορού

⁶²M. Droste, (1993:106).

και μουσικής με τους χορευτές ντυμένους σαν μαριονέτες. Το έργο πήρε το όνομά του από τους τρεις χαρακτήρες, αλλά και την αλληλεξάρτηση μεταξύ χορού, παντομίμας και κουστουμιών. Τρία ήταν και τα χρώματα που αντιστοιχούσαν σε καθένα από τα μέρη του: το κόκκινο, το κίτρινο και το μαύρο. Τα κοστούμια και η μουσική καθοδηγούσαν την κίνηση και τη μουσική επένδυση της παράστασης.

Τα πρόσωπά τους είχαν μεταλλικό μακιγιάζ ή χάνονταν μέσα σε τεράστιες κατασκευές επηρεασμένες από τον κυβισμό. Τα σώματα παραμορφώνονταν με σφαίρες, σπιράλ, δίσκους, στα χέρια και στα πόδια δεν φαίνονταν οι αρθρώσεις του σώματος, ενώ αντίθετα, στα κοστούμια υπήρχε μια δομή αρθρώσεων, πολύ πιο έντονη και γεωμετρική. Τα κοστούμια ήταν κατασκευασμένα από συνδυασμούς κύκλων και κώνων, ώστε να υπογραμμίζουν τις κινήσεις των σωμάτων⁶³. Οι κινήσεις των χορευτών δεν ήταν φυσικές, αφού οι γεωμετρικές κατασκευές εμπόδιζαν κάθε είδους σωματική έκφραση, με αποτέλεσμα, ο ρόλος του ανθρώπινου σώματος να περιορίζεται σε ρόλο χειριστή της χορευτικής διαδικασίας, ενώ η κίνηση μεταφέρεται στις γεωμετρικές κατασκευές⁶⁴.



⁶³ Καραϊσκού, Β. (2007:3-4).

⁶⁴ Goldberg, RoseLee (2011:111-113).

Εικόνα 23. Oskar Schlemmer, *Τριαδικό Μπαλέτο* (1922)

Ο Schlemmer, παρότι θεωρούσε απαραίτητη την παρουσία των χορευτών για την υλοποίηση των θεωριών του, τους μετέτρεπε σε δυναμικές φόρμες, αφαιρώντας τους κάθε ταυτότητα και μη λαμβάνοντας καθόλου υπόψη τη φυσιολογία του σώματος τους⁶⁵.

Το 1923, στο *Εργαστήριο της Φιγούρας 1*, ο Schlemmer χρησιμοποιώντας τεχνικές καμπαρέ παρουσίασε φιγούρες επίπεδες από μέταλλο ή ξύλο, υβριδικά όντα –μισά ανθρώπους και μισά μηχανές-, όπως : Το σώμα σαν βιολί, Η δεσποινίς Ροζ - Κόκκινη, για να δηλώσει την πίστη του στην εξέλιξη. Στο *Εργαστήριο Φιγούρας 2*, υπήρχαν φιγούρες που κρέμονταν σε καλώδιο και ένας μαθητευόμενος μάγος – ένας χορευτής κατακερματισμένος, του οποίου φαινόταν μόνο η μάσκα, το ένα χέρι και το ένα πόδι, ενώ το υπόλοιπο σώμα καλυπτόταν από μαύρο κολλάν στο μαύρο φόντο της σ Ο άνθρωπος και η μηχανή ήταν κυρίαρχο μέλημα του κινήματος του Bauhaus, όπως ήταν και των φουτουριστών και των κονστρουκτιβιστών. Τα κοστούμια τους επεδίωκαν να μεταμορφώσουν την ανθρώπινη φιγούρα σε μηχανικό κατασκεύασμα. Στο *Glass Dance* (1929) η Carla Grosch φορούσε φούστα, από την οποία κρέμονταν με κρίκους γυάλινες ράβδοι, το κεφάλι της ήταν σκεπασμένο με ένα γυάλινο γλόμπο και κρατούσε γυάλινες σφαίρες, οι οποίες περιόριζαν τις χορευτικές της κινήσεις. Τα κοστούμια συνιστούσαν παραγεμισμένες μαλακές φιγούρες που παρέπεμπαν σε ενδυμασίες παραδοσιακών χορών. Με αυτό τον τρόπο, ο Schlemmer έδωσε έμφαση στην αντικειμενοποίηση των χορευτών και κάθε παράσταση επιτύγχανε το επιθυμητό «μηχανικό» αποτέλεσμα⁶⁶. Οι παραστάσεις αυτές απεικόνιζαν τις ευαισθησίες του Schlemmer να υλοποιήσει τις ιδέες του για ανανέωση του σκηνικού χώρου και της σχέσης του ηθοποιού με αυτόν. Στα *Bauhaus Dances* του, κατάφερε να συνδυάσει τις μηχανικές ιδιότητες των «κατασκευών» του με το ανθρώπινο σώμα και να προβάλλει την παράλληλη κίνηση τόσο του φέροντος, όσο και το φερόμενου, σε σχέση πάντα με το χώρο.

⁶⁵ Καραϊσκού, Β.(2007: 4).

⁶⁶ Goldberg, RoseLee. (2011:107).

Το θεατρικό εργαστήριο του Bauhaus λειτούργησε ως το 1929, οπότε η Σχολή, υπό τη διεύθυνση του Mies van de Rohe αφιερώθηκε αποκλειστικά στην αρχιτεκτονική. Μέχρι τότε ανέβηκαν αρκετές παραστάσεις, από τον Oskar Schlemmer και τους μαθητές του (The Mechanical Cabaret, The Figural Cabaret I, The Figural Cabaret II, κ.α.), οι οποίες είχαν κοινό σημείο το γεγονός ότι παρωδούσαν την τεχνολογική πρόοδο. Οι παραστάσεις αυτές οφείλουν την επιτυχία τους στα τεχνολογικά ευρήματα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν, τους μηχανισμούς αλλά και το ζωγραφικό αποτέλεσμα, το οποίο πρόσφεραν στο κοινό⁶⁷. Όπως και οι ντανταϊστές διακωμωδούσαν τα πάντα, έτσι και το θέατρο του Bauhaus σατίριζε μέσα από το γκροτέσκο κάθε στοιχείο παραδοσιακού θεάτρου. Σε αντίθεση με τις αυτοσχέδιες παραστάσεις των ντανταϊστών και των φουτουριστών, οι παραστάσεις του Bauhaus ήταν προσεκτικά δουλεμένες και αποτέλεσαν άρτια αισθητικά σύνολα⁶⁸.

Μέσα από τα κινήματα του 20^{ου} αιώνα, η μαριονέτα αποδεσμεύεται από τους κανόνες, την παράδοση, τον φορμαλισμό, την τυποποίηση, τον ωφελιμισμό και το διδακτισμό, παύει να είναι κατ' εξοχή λαϊκό θέαμα και ανοίγεται σε αναζητήσεις, καταργεί τους δεσμευτικούς κανόνες, απομακρύνει το ενδιαφέρον του θεατή από τον λόγο, τη λογική, κατ'έπекταση τη δομημένη δράση και την τυποποίηση που ήταν βασικά χαρακτηριστικά του παραδοσιακού θεάτρου. Τα νέα αυτά χαρακτηριστικά είναι εμφανή σε πολλούς από τους σύγχρονους μαριονετίστες που πειραματίζονται συνεχώς σε νέες μορφές.

Οι καλλιτέχνες και σκηνοθέτες του 20^{ου} αιώνα ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα για τη μαριονέτα και τις δυνατότητες που μπορεί να δημιουργήσει στο σύγχρονο θέατρο εξαιτίας μιας ανάγκης που δημιουργήθηκε για αποστασιοποίηση από το συναίσθημα του ηθοποιού και απαίτησαν την αντικατάστασή του από τα ανδρείκελα προκειμένου να ξεφύγουν από τη μίμηση και το φωτογραφικό ρεαλισμό της πραγματικότητας. Οι λόγοι που τους οδήγησαν στην αναζήτηση μιας νέας

⁶⁷ Καραϊσκάκη Β. (2007: 5-6).

⁶⁸ Goldberg, RoseLee (2011: 99-102).

μορφής παραστασιακού γεγονότος προέρχονται τόσο από τις ιστορικοπολιτικές και κοινωνικές αλλαγές οι οποίες συντελέστηκαν στο Δυτικό κόσμο όσο και από μια ανάγκη για αναζήτηση νέων μορφών θεάτρου, οι οποίες παραπέμπουν στις πρωτόγονες και αρχετυπικές του διαστάσεις.

Κεφάλαιο 2

Tadeusz Kantor και Μαριονέτα

Στη συνέχεια θα γίνει μια ανάλυση των θέσεων του Tadeusz Kantor για τη μαριονέτα/ανδρείκελο και ειδικότερα της χρήσης της στο θέατρο του Θανάτου και στα έργα του *Νεκρή Τάξη* και *Wielopole, Wielopole*. Αφορμή για αυτή την έρευνα, στάθηκε το γεγονός ότι ο Kantor υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες, ο οποίος έκανε χρήση του ανδρείκελου σε συνδυασμό με τον ηθοποιό στο μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του και ειδικότερα στα έργα του θεάτρου του Θανάτου.

2.1. Το ανδρείκελο στα έργα του T.Kantor

Τα ανδρείκελα στα έργα του Kantor χρησιμοποιούνται άλλοτε σαν άυλη προέκταση του σώματος του ηθοποιού, άλλοτε σαν μίμηση της πραγματικότητας, άλλοτε για να παραπέμπουν στις μνήμες της παιδικής ηλικίας και άλλοτε σε σωσίες των ηθοποιών και μοντέλα μεταφοράς της αίσθησης του θανάτου, σε μια προσπάθεια του σκηνοθέτη να δημιουργήσει μια απόσταση με το κοινό, ώστε να επιτευχθεί ο αρχετυπικός στόχος του θεάτρου: το σοκ. Σύμφωνα με τον Kantor, ο ηθοποιός δεν ερμηνεύει ένα ρόλο αλλά είναι ένας παράγοντας που προϋπάρχει στη σκηνή, δεν ταυτίζεται με το ρόλο του, γι'αυτό δεν παίζει ψυχολογικά, το πάθος δεν είναι η

κινητήρια δύναμή του⁶⁹. Ο Kantor, όπως και ο Meyerhold, χρησιμοποίησε τον κλόουν, αλλά χωρίς να εστιάζει στη βιομηχανική της κίνησης. Στο Θέατρο του Θανάτου, θα θέσει ως μοντέλο του το ανδρείκελο, για να αναπαραστήσει επί σκηνής την απουσία της ζωής⁷⁰.

Τα ανδρείκελα του Kantor δεν στοχεύουν στην εξαφάνιση του ανθρώπου από τη σκηνή αλλά στην δημιουργία ενός μοντέλου για τον ζωντανό ηθοποιό που θα φέρει την σφραγίδα του θανάτου.

Μια συγκεκριμένη στιγμή παρατήρησα ότι η πραγματικότητα στην τέχνη δεν είναι η πραγματικότητα της ζωής αλλά ένα αντικείμενο μίμησης. Δεν επέστρεψα ποτέ στη ψευδαίσθηση αλλά δημιούργησα κάτι που ήταν μίμηση πραγματικότητας. Κι από εκεί κατάγονται τα ανδρείκελα, οι κέρινες φιγούρες⁷¹.

Στο θέατρο του Kantor, δεν υπάρχουν ούτε ζωντανοί, ούτε νεκροί, τα ανδρείκελα είναι πιο δυνατά από τον ηθοποιό. Ενσαρκώνουν μια επιστροφή στην παιδικότητα, μας επαναφέρουν στην εποχή, όπου το παιδί δε διακρίνει τη διαφορά μεταξύ του αληθινού πράγματος και του άψυχου. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι αυτά τα παγερά και πρωτόγονα αυτόματα δεν λειτουργούν ποτέ με απόλυτη ανεξαρτησία. Είναι μαριονέτες που κινούνται από τον ζωντανό ηθοποιό, όπως τα παιδιά στη *Νεκρή Τάξη* ή είναι ο ηθοποιός που τις μιμείται⁷². Το ανδρείκελο του Kantor είναι μια προέκταση, ένα είδωλο του ηθοποιού, η συνέχειά του – όπως ο Ιερέας και το ανδρείκελό του στο *Wielopole, Wielopole* – έτσι ώστε, μαζί, να δημιουργούν μια ολότητα: τον άνθρωπο και το ανδρείκελό του πάνω στη σκηνή. Ο λόγος αυτής της συνύπαρξης έχει τις ρίζες της στις απαρχές του ηθοποιού και δεν έχει στόχο την

⁶⁹ Bablet, Denis (1972: 41-42).

⁷⁰ Bablet, Denis (1972: 41-42).

⁷¹ Krzysztof Plesniarowicz (2004:117).

⁷² Amey, Claude (2002: 247-248).

αντικατάσταση του ηθοποιού από τη μαριονέτα - όπως είχε απαιτήσει ο Craig - αλλά αντίθετα, η μαριονέτα θα είναι αυτή που θα σπρώξει στα όρια της την τραγική κατάσταση του ατόμου του 20^{ου} αιώνα, που χωρίς προορισμό και χωρίς επίγνωση γίνεται θύμα μιας γενοκτονίας⁷³.

Όπως γράφει ο ίδιος ο Kantor:

«Ο ηθοποιός δεν είναι ένα ανδρείκελο, διαμαρτύρομαι κατά αυτής της άποψης. [...] Χρησιμοποιώ το ανδρείκελο, είναι ένα κέρινο ομοίωμα. Αυτή είναι η διαφορά. Το ανδρείκελο είναι τεχνητό, το κέρινο ομοίωμα είναι κάτι διαφορετικό [...] ένα πρόσωπο στη διαδικασία του θανάτου, νομίζουμε ότι είναι ζωντανό και σε ένα λεπτό, σε ένα δευτερόλεπτο, αυτή η ζωή μεταμορφώνεται σε θάνατο. Και είναι αυτή η στιγμή που με εντυπωσιάζει περισσότερο. Αυτός ο ορισμός του θανάτου υπάρχει σε ένα μουσείο με κέρινα ομοιώματα.»⁷⁴

Ο Kantor χρησιμοποιεί για πρώτη φορά ανδρείκελα στην παράσταση της *Νερόχηνας* ξεκινώντας έναν διάλογο με τον Craig, Kleist και τον Schulz, που είχε γράψει το *Εγχειρίδιο για κέρινα ομοιώματα*. Στη *Νερόχηνα* (1967), τα ανδρείκελα χρησιμεύουν ως άυλες επεκτάσεις και οργανικά συμπληρώματα του ηθοποιού. Στη *Balladyna* (1942) επηρεασμένος από τον Craig και τους κονστρουκτιβιστές, εγκιβωτίζει το ζωντανό ηθοποιό μέσα σε μια φόρμα και αντίστροφα δίνει μια ζωντανή πνοή στην υλικότητα ενός γλυπτού. Ο ερημίτης είναι ένας χαρακτήρας κλεισμένος μέσα σε ένα μεγάλο γκρίζο στήθος φτιαγμένο από καμβά, σαν φέρετρο, ακίνητο, μέσα στο οποίο βρίσκεται κλεισμένος ο ηθοποιός. Από τη μια ένα ζωντανό κινούμενο χέρι, και απ' την άλλη η μάσκα, που ελάχιστα αφήνει να διαφανούν τα χαρακτηριστικά του προσώπου⁷⁵.

⁷³ Amey, Claude (2002: 249).

⁷⁴ Amey, Claude (2002: 250).

⁷⁵ Valentini, Valentina (2013: 204-205).

Στον Kantor το ανδρείκελο είναι προικισμένο με ανώτερη συνείδηση γιατί έχει ήδη καταναλώσει την ζωή του και βρίσκεται στην κατάσταση του θανάτου. Ταυτόχρονα, συνδέεται με την ιδέα της ταπεινής πραγματικότητας που επαναφέρει στο θέατρο την τελετουργία. «Φτωχά, καταφρονεμένα, ταπεινωμένα βρέθηκαν στα περιθώρια της επίσημης κουλτούρας, στη σκοτεινή πλευρά του άγνωστου, στον κόσμο της μίμησης, του εμπαιγμού, της παγίδευσης.»⁷⁶. Ως «άδεια» αντικείμενα, δηλαδή χωρίς την δυνατότητα απόκτησης αυτόνομης ζωής και κίνησης, τα ανδρείκελα είναι εξαρτημένα από την δίδυμη μορφή του ιδιοκτήτη τους. Η εφαρμογή του μανιφέστου *Το Θέατρο του Θανάτου* είναι η μετατροπή της μαριονέτας, που είναι «παραμορφωμένη από την ισχυρή ανταπόκριση στον θάνατο» σε ένα μοντέλο για τον ζωντανό ηθοποιό⁷⁷.

Προκειμένου να σχηματοποιήσουμε στη σκηνή το μυστηριακό και ανυπέρβλητα τέλει στοιχείο που ονομάζεται «θάνατος», ο Craig - όπως προαναφέρθηκε - πρότεινε την αντικατάσταση του ζωντανού ηθοποιού με ένα τεχνητό ομοίωμα, την Υπερμαριονέτα, έτσι ώστε η τέχνη του θεάτρου να ανακτήσει την αυθεντική λάμψη, την οποία έχασε αφότου ο ζωντανός ηθοποιός ξεκίνησε να μιμείται τις φιγούρες των ναών. Σχεδόν εβδομήντα χρόνια αργότερα, ο Kantor στο *Μανιφέστο* του για το Θέατρο του Θανάτου, στην προσπάθειά του να αντιστρέψει το μύθο του Craig, μετουσιώνει τον ηθοποιό σε ένα πλάσμα, το οποίο κατοικείται από το θάνατο. Το ανδρείκελο, μέσα από το οποίο ο ηθοποιός παρουσιάζεται στη σκηνή, μας υπενθυμίζει ότι το δράμα έχει τις ρίζες του στην περιοχή του θανάτου.

Δε νομίζω πως το MANEKEN ή το KEPINO ΟΜΟΙΩΜΑ μπορεί να αντικαταστήσει το ΖΩΝΤΑΝΟ ΗΘΟΠΟΙΟ, όπως το επιθυμούσαν ο Kleist ή ο Craig. Θα ήταν πολύ εύκολο και πάρα πολύ αφελές. Προσπαθώ να προσδιορίσω την αφετηρία και το στόχο αυτής της παράδοξης οντότητας που ξεπήδησε απροσδόκητα από τις σκέψεις και τις ιδέες μου. Η εμφάνισή

⁷⁶ Kantor, Tadeusz (2005: 114).

⁷⁷ Krzysztof, Miklaszewski (2002: 45).

της συμφωνεί με την όλο και πιο έντονη πεποίθησή μου ότι η ζωή δεν μπορεί να εκφραστεί στην Τέχνη παρά μόνο με την έλλειψη ζωής και την καταφυγή στο ΘΑΝΑΤΟ, περνώντας από τη ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ, το κενό, την απουσία ΜΗΝΥΜΑΤΟΣ. Στο θέατρό μου, η κούκλα πρέπει να γίνει ένα ΜΟΝΤΕΛΟ που να ενσαρκώνει, να μεταδίδει ένα βαθύ αίσθημα ΘΑΝΑΤΟΥ και την κατάσταση των νεκρών, ένα μοντέλο για το ΖΩΝΤΑΝΟ ΗΘΟΠΟΙΟ.⁷⁸

Το ενδιαφέρον του Kantor για την κούκλα ξεκίνησε το 1938, όταν δημιούργησε το Εφήμερο ή Μηχανικό Θέατρο Κούκλας, στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Κρακοβίας, μέσα από το οποίο προσπάθησε να παρουσιάσει τις μεταφυσικές και εικαστικές ανησυχίες του. Η σημαντικότερη παράσταση που παρουσίασε ήταν μια επηρεασμένη από τις αρχές του Bauhaus εκδοχή του έργου του Maeterlinck, *Ο Θάνατος του Τενταζίλ*, όπου χρησιμοποίησε για όλα τα πρόσωπα κούκλες διαφόρων μεγεθών, από σύρμα και ξύλο, με βάση αφαιρετικούς συνδυασμούς γεωμετρικών σχημάτων, οι οποίες δημιουργούσαν μορφές που προκαλούσαν αμηχανία και ανησυχία, ενώ οι χειριστές τους ήταν ορατοί από το κοινό⁷⁹. Το 1987 θα εντάξει το *Θάνατο του Τενταζίλ* σε ένα νέο έργο με τίτλο *Η Μηχανή της Αγάπης και του Θανάτου*, όπου χρησιμοποίησε μεγάλη ποικιλία μέσων και υλικών, τα οποία είχε χρησιμοποιήσει ήδη στο θέατρό του: Κούκλες, αντικείμενα, ανδρείκελα, ηθοποιοί με ρομποτική συμπεριφορά, που μαρτυρούν το ενδιαφέρον του για τις εικαστικές τέχνες και τη διάθεσή του να χρησιμοποιήσει τη σκηνή ως χώρο εικαστικό. Ήταν ένα έργο, όπου συνένωσε το μυστήριο των δραμάτων του Maeterlinck με τη γοητεία των έργων του Wyspianski, την εφιαλτική ατμόσφαιρα του Kafka, τη μεταφυσική σκέψη του Schulz, την καθαρή τέχνη του Witkiewicz και το *Τριαδικό Μπαλέτο* του Schlemmer.

Τα έργα του *Ο Θάνατος του Τενταζίλ* και η *Η Μηχανή της Αγάπης και του Θανάτου* θα είναι τα μοναδικά έργα, όπου ο Kantor θα χρησιμοποιήσει αφαιρετική μορφή

⁷⁸ Segel, Howard (1995:327).

⁷⁹ Segel, Howard (1995:326).

κούκλας. Αναζητώντας εναλλακτικούς τρόπους παράστασης, ήδη από το 1954, θα χρησιμοποιήσει συνδυασμούς ηθοποιών με ανθρώπινα ομοιώματα.

Η *Νεκρή Τάξη* θα βασισθεί στην αναπαραγωγή των μηχανισμών της μνήμης, όπως αναβλύζουν ασύνδετες, επαναλαμβανόμενες, αποσπασματικές, ασαφείς, χαοτικές, ανακαλώντας οδυνηρά συναισθήματα αλλά και κωμικά επεισόδια. Όλων των ειδών οι εμπειρίες, που συσσωρεύονται με το χρόνο, προβάλλουν σαν ξεθωριασμένες εικόνες στη σκηνή του. Το προσωπικό παρελθόν και η συλλογική ιστορία αναμιγνύονται, ο ιδιωτικός και ο δημόσιος χώρος επικοινωνούν αν και παρουσιάζονται σαν μέσα από παραμορφωτικούς καθρέπτες, χωρίς την παραμικρή διάθεση μίμησης και αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Οι ηλικιωμένοι άντρες και γυναίκες επιστρέφουν στην σχολική τάξη τους, κουβαλώντας μαζί τους το φορτίο των αναμνήσεων, του χρόνου και του θανάτου, υπό μορφή ανθρώπινων διαστάσεων ομοιωμάτων, εγκαινιάζοντας ένα νέο σκηνικό ιδίωμα που στοχεύει στη συναισθηματική απήχηση του έργου στο θεατή κι όχι στην παροχή πληροφοριών. Όπως και στα υπόλοιπα έργα του αυτής της περιόδου, ο Kantor με αυστηρό μαύρο κοστούμι, βρίσκεται πάνω στη σκηνή και παραμένει εκεί σε όλη τη διάρκεια του έργου, διευθύνοντας σαν μαέστρος ορχήστρας τις κινήσεις των ηθοποιών και των μαριονετών του, επιβεβαιώνοντας έτσι το γεγονός ότι όλοι κινούνται μηχανικά σαν ρομπότ. Η παρουσία του σπάει κάθε ψευδαίσθηση, κάνοντας το χώρο πιο αληθινό και παροντικό.

Ο Krzysztof Miklaszewski - θεωρητικός του θεάτρου - περιγράφει τα βιοαντικείμενα των Γέρων με τα ανδρείκελα που εισβάλλουν στην τάξη για την μεγάλη παρέλαση: Έρχονται κάποια ανθρώπινα πλάσματα στο λυκόφως της ζωής τους, ντυμένα με αγροτικά ρούχα πένθους, στα οποία έχουν «φυτρώσει» πτώματα παιδιών. Αυτά τα παιδικά πτώματα που φυτρώνουν σαν ένα είδος επιπλέον βιολογικής διάστασης είναι σαν παρασιτικά εξογκώματα πάνω στα σώματά τους. Στην πραγματικότητα είναι το ίδιο άτομο σε εμβρυική μορφή που περιλαμβάνει

ολόκληρη τη μνήμη της παιδικής ηλικίας που έχει απορριφθεί και λησμονηθεί από αναισθησία εξαιτίας της απερίσκεπτης εργασίας της καθημερινής ζωής που μας αφαιρεί την ικανότητα να δούμε τη συνολική εικόνα.⁸⁰

Πέρα από τα ανδρείκελα που είναι προσαρτημένα σε κάποιον ηθοποιό ως το άψυχο μέρος ενός βιο-αντικειμένου, υπάρχουν και τα ανδρείκελα-σωσίες που αποτελούν το είδωλο κάποιου ηθοποιού, όπως το ανδρείκελο του ιερέα και της νύφης στο *Wielopole Wielopole* και ο σωσίας του Επιθεωρητή στη *Νεκρή Τάξη*. Οι μαριονέτες είτε ως βιο-αντικείμενα είτε ως ο δεύτερος εαυτός κάποιου χαρακτήρα δημιουργούν μια απόσταση, μια αίσθηση αποξένωσης με το κοινό με αποτέλεσμα να προκαλείται το σοκ από το οποίο, κατά τον Kantor, γεννιέται το θέατρο. Έτσι επιτυγχάνεται ο στόχος του να δημιουργήσει ένα είδος θεάτρου που θα έχει «την αρχετυπική δύναμη του σοκ και της δράσης».⁸¹

«Το ανδρείκελο στη δική μου σκηνοθεσία της *Νερόκοτας* του Witkacy (1967) και τα ανδρείκελα των *Τσαγκάρηδων* του Witkacy (1973) είχαν ένα πολύ ιδιαίτερο ρόλο. Αντιπροσώπευαν ένα είδος άυλης προέκτασης, κάτι σαν ένα είδος ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ του ηθοποιού, που ήταν «ο κάτοχός τους». Όσον αφορά εκείνα που χρησιμοποίησα με αφθονία στη σκηνοθεσία της *Μπαλαντίνα* του Slowacki, αποτελούν ΣΩΣΙΕΣ των ζωντανών προσώπων, σα να ήταν ευλογημένοι με μια ανώτερη ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ που απέκτησαν «αφού ανάλωσαν την ίδια τους τη ζωή». Τα ανδρείκελα αυτά, έφεραν ήδη αισθητά την σφραγίδα του ΘΑΝΑΤΟΥ».⁸²

⁸⁰ Miklaszewski, Krzysztof (2002:36).

⁸¹ Kantor, Tadeusz (1993:34).

⁸² Bablet, Denis (1990:62)

2.2. Η Νεκρή Τάξη (1975)

Ο Kantor θα υλοποιήσει την ιδέα ενός θεάτρου που δεν βασίζεται πια στη φυσική πραγματικότητα, αλλά στρέφεται στο χώρο της Φαντασίας και της μνήμης, με την *Νεκρή Τάξη*, η οποία είχε ως κεντρική ιδέα την φαντασιακή επιστροφή γερασμένων ενηλίκων που βρίσκονται στα πρόθυρα του θανάτου, στο σχολείο των παιδικών τους χρόνων. Η *Νεκρή Τάξη* παρουσιάστηκε στις 15 Νοεμβρίου του 1975 στην αίθουσα της Galery Krzyztoforoy, ενώ συνέχισε να παίζεται μέχρι το 1992⁸³.

Στη *Νεκρή Τάξη*, ο χώρος μέσα στον οποίο θα ξεδιπλωθούν οι μνήμες του παρελθόντος, θα είναι η σχολική αίθουσα. Η ιδέα για την παράσταση αυτή γεννήθηκε με αφορμή τη θέαση ενός ερειπωμένου σχολικού κτιρίου κατά τις διακοπές του Kantor στις αρχές του '70 σε ένα παραλιακό θέρετρο, όπου συνάντησε ένα ερειπωμένο σχολικό κτίριο. Στο έργο, οι νεκροί ξαναγυρίζουν στα σχολικά τους θρανία, τα οποία είναι τοποθετημένα απέναντι από το κοινό και στα οποία κάθονται τα ανδρείκελα. Όταν μπουν στην αίθουσα οι νεκροί-γέροι- κάθονται δίπλα στους παλιούς εαυτούς τους. Το όραμα που επανέρχεται επίμονα σαν εφιάλτης στη *Νεκρή Τάξη* είναι η πομπή των νεκρών που επιστρέφουν στα σχολικά τους θρανία⁸⁴.

⁸³ Cricoteka: The Wanderings of Cricot 2, <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=6&id=45&str=4 355>

⁸⁴ Kott, Jan (1998: 205-206).



Tadeusz Kantor - The Dead Class (detail), 1975 - Photo: Janusz Podlecki, courtesy the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor Cricoteka Collection, Krakow, Copyright Maria Stangret-Kantor, Dorota Krakowska, 2009

Εικόνα 24. T. Kantor, *Νεκρή Τάξη*

Μια συνάντηση με την μνήμη, αλλά και με τον θάνατο, με τη σκέψη ότι τα παιδιά που βρίσκονταν κάποτε εκεί, είναι πια νεκρά, έχουν ζήσει τις ζωές τους και έχουν πια πεθάνει. Σε αυτή την μικρή και χαμηλοτάβανη αίθουσα, το σκηνικό αποτελούσαν τέσσερις σειρές από παλιά σχολικά θρανία πάνω σε ένα ξύλινο πάτωμα, που έμοιαζαν να έχουν βγει από το παρελθόν και τις παιδικές αναμνήσεις. Τα φθαρμένα θρανία, το μαύρο των ρούχων και η κερένια όψη προσώπων και σωμάτων θα αποτελέσουν τα κύρια πλαστικά μέσα σε μια παράσταση που διακρίνεται από μια «λιτότητα μέσων» εκκωφαντικά αντίθετη προς τον αβυσσαλέα περίπλοκο χειρισμό τους⁸⁵.

⁸⁵ Denis Bablet (1990: 181).



Εικόνα 25. T. Kantor, *Νεκρή Τάξη*

Η *Νεκρή Τάξη* δε βασίζεται σε θεατρικό κείμενο αν και αφηγηρία του αποτέλεσε το έργο *Ηλικιωμένος Τρόφιμος* του Schulz καθώς και κομμάτια από τον *Όγκο Εγκεφάλου* του Witkiewicz. Όπως συνήθιζε και στα επόμενα έργα του, το κείμενο ήταν ένα κολλάζ από ασυνάρτητες προτάσεις, από επαναλήψεις και κλισέ, από φράσεις που διασταυρώνονται χωρίς να συναντιούνται. Ο λόγος με τους παραληρηματικούς μονολόγους και τις ακατάληπτες φράσεις γίνεται έλλειψη λογικής, σύμβολο μοναξιάς και απουσίας ζωής. Η μηχανική επανάληψη των μονολόγων συμβολίζει εκτός των άλλων και τη συμβατική διάσταση της γλώσσας και την αδυναμία επικοινωνίας των ανθρώπων. Έτσι ο Kantor επιχειρεί μια κριτική της γλώσσας, την οποία εντάσσει σε ένα ευρύτερο πλαίσιο επιθετικής αντιμετώπισης των ανθρώπινων σχέσεων. Η συνύπαρξη ηθοποιών και μανεκέν του επιτρέπει να οπτικοποιήσει τη διαδικασία της μνήμης, την πάροδο του χρόνου, το θάνατο. Όπως δηλώνει ίδιος, τα μανεκέν που κουβαλούν οι ηθοποιοί του είναι το κουκούλι, όπου μέσα έχει τοποθετηθεί ολόκληρη η ανάμνηση της παιδικής τους ηλικίας, ξεχασμένη κι εγκαταλειμμένη, αποτέλεσμα της αποξένωσης και του πραγματισμού, που μας εμποδίζει να αγκαλιάσουμε τη ζωή μας. Οι ηλικιωμένοι θέλουν να γυρίσουν στην παιδική τους ηλικία, να ξαναβρούν τα συντρίμια της. Η

επιστροφή των γέρων στη σχολική τάξη των παιδικών τους χρόνων υποδεικνύει την επιθυμία επιστροφής τους στο παρελθόν, την ανάκτηση της παιδικής ηλικίας και της χαμένης της αθωότητας, της ποίησης και του αυθορμητισμού που έχουν χαθεί για πάντα από τους ενήλικες. Ο ίδιος αναφέρει σε συνέντευξή του «οι γέροι είναι οι ληστές της παιδικής τους ηλικίας» ενώ «οι μόνοι που κατορθώνουν να τη διατηρήσουν μέσα τους ζωντανή είναι οι καλλιτέχνες»⁸⁶.



Εικόνα 26. T. Kantor, *Νεκρή Τάξη*

Σε αντίθεση με προηγούμενες παραστάσεις στις οποίες θεατές και ηθοποιοί μοιράζονταν τον ίδιο φυσικό χώρο, η σκηνή ήταν αυτή τη φορά χωρισμένη από τους θεατές με ένα σκοινί, το οποίο αποτελούσε ένα αδιάβατο σύνορο ανάμεσα στο κοινό και τους ηθοποιούς, οι οποίοι παραπέμπονταν έτσι σε μια μη-ανθρώπινη κατάσταση, τοποθετούνταν σε μια άλλη όχθη, στην πλευρά του θανάτου, επιτυγχάνοντας έτσι τη σύνδεση ηθοποιού και θανάτου. Η σκηνή βρισκόταν σε μια γωνιά της αίθουσας και όχι στο κέντρο της, σαν η παράσταση να ήταν κάτι που συμβαίνει αυτόνομα, ερήμην των θεατών, σαν μια πράξη επίδειξης και μια αντικανονική συμπεριφορά που επιζητά την απόκρυψή της, σαν μια φαντασίωση

⁸⁶ Segel, Howard (1995: 328).

και όχι ένα θέαμα ριζωμένο στην πραγματικότητα⁸⁷. Η στενή γωνιά της αίθουσας έμοιαζε έτσι να από-πραγματοποιείται και να εξαυλώνεται, να μετατρέπεται σε έναν τόπο ψευδαισθησιακό, σε μια «ξεχασμένη γωνιά της μνήμης μας», από την οποία ξεπηδούν οι εικόνες του παρελθόντος⁸⁸. Ο Kantor θα στήσει έναν περίπλοκο μηχανισμό, έναν εγκιβωτισμό που δημιουργεί πολλαπλά επίπεδα της αναπαράστασης, τα οποία εγγυάται η επί σκηνής παρουσία του καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Οι ένοικοι της τάξης αυτής δεν είναι παιδιά, αλλά γερασμένοι ενήλικες. Ξεπηδούν στη σκηνή σαν αναμνήσεις, σαν ένα όραμα του σκηνοθέτη, δημιουργού και ταυτόχρονα θεατή αυτής της ψευδαισθησης⁸⁹. Είναι μάλλον ημιθανείς, σχεδόν παγωμένοι, φορώντας κοστούμια που παραπέμπουν στις αρχές του 20ου αιώνα, πένθιμα, σαν έτοιμοι από καιρό για την επικείμενη έλευση του θανάτου. Περιπατούν στη σκηνή με εκνευρισμό, ενίοτε με αγριότητα, με μια παράξενη κινησιολογία που παραπέμπει σε αυτόματο: «λικνίζονται και τραντάζονται σαν ανδρείκελα... Σέρνουν τα πόδια τους, κινούν τους ώμους τους, τεντώνουν το κεφάλι τους, φουσκώνουν το στήθος τους με υπερηφάνεια... Επιδεικτικά, σαν να θέλουν να αποδείξουν ότι είναι ζωντανά! Τραγικά αυτόματα...»⁹⁰.



Εικόνα 27. T. Kantor, *Νεκρή Τάξη*

⁸⁷ Bablet, Denis (1990 :80).

⁸⁸ Bablet, Denis (1990:69).

⁸⁹ Michal Kobialka (2009:203).

⁹⁰ Bablet, Denis (1990: 84-85).

Πορεύονται προς τον θάνατο, βρίσκονται σε ένα όριο, σε ένα κατώφλι αντί να το διασχίσουν, επιστρέφουν στο παρελθόν και στις αναμνήσεις τους, ξαναζωντανεύουν από την επιθυμία τους για μια τελευταία γεύση ζωής, που δεν είναι άλλη από την παρελθούσα, και που δεν μπορεί να τους προσφέρει παρά η θεατρική τελετουργία. Παλινδρομούν σαν καρικατούρες στην παιδικότητα, επαναλαμβάνουν τον παρελθόντα μαθητικό τους ρόλο και αρχίζουν να επιδίδονται σε μια σειρά από ανόητες, απρεπείς πράξεις παλιμπαιδισμού. Η παλινδρόμησή τους στο παρελθόν γεννά ένα «collage από νυχτερινές αναμνήσεις των ημερών στο σχολείο, μαθήματα, ιστορικά γεγονότα που, σαν ψευδαισθήσεις, εμφανίζονται και εξαφανίζονται στο χώρο της τάξης.»⁹¹

Οι ηλικιωμένοι της *Νεκρής Τάξης* έχουν την ψευδαίσθηση ότι το παρελθόν τους επιστρέφει μέσω της μνήμης. Αυτό που λαμβάνει χώρα έκτοτε είναι μια «μεταμόρφωση που συντελείται στην ύπαρξη, μια πραγματική κίνηση και όχι ένα εγχείρημα ανασύστασης»⁹². Στην παρούσα στιγμή διασταυρώνονται έτσι όλες οι βαθμίδες του χρόνου: το δυσοίωνα παρόν λίγο πριν το θάνατο, το μακρινό παιδικό παρελθόν και το ελάχιστο μέλλον: η ελπίδα μιας τελευταίας σπίθας ζωής.

«Οι ηθοποιοί δεν παίζουν το ρόλο παιδιών. Πρέπει να είναι ηλικιωμένοι ή μάλλον να παίζουν τους ηλικιωμένους που επιστρέφουν στην παιδική τους ηλικία, όμως το κάνουν με τρόπο “νοσηρό”. (...) Οι Μικροί Γέροι “γλιστρούν” στις μορφές των αγοριών. Είναι μια μεταμόρφωση μάλλον που προκαλεί ντροπή. (...) Γιατί οι Μικροί Γέροι έχουν έναν ειδικό σχεδόν τρόπο να το κάνουν αυτό. Σαν να ζούσαν χάρη στη μεταμόρφωση αυτή, τη μοναδική σεξουαλική απόλαυση που είναι ακόμα δυνατή (και απαγορευμένη). (...)»⁹³

Η πραγματοποίηση από τη μεριά του ηθοποιού μιας τέτοιας κατάστασης απαιτεί μεγάλη λεπτότητα και μαεστρία. Είναι ένας τρόπος να φαντάζεσαι τον εαυτό σου στην ηλικία της ωριμότητας μέσα στο όνειρο (και ως εκ

⁹¹ Michal Kobialka (2009:222).

⁹² Claude Amey (2002:125).

⁹³ Bablet, Denis (1990: 105).

τούτου στην τέχνη). Όλες αυτές οι εκδηλώσεις της ηλικίας της ανωριμότητας ή της ωρίμανσης: αδέξιες εκφράσεις, φάρσες, γκριμάτσες, επίδειξη των ενστίκτων, θα έπρεπε να αναπαρίστανται “υπόκωφα”, με ντροπαλότητα, με την επώδυνη σοβαρότητα των παιδιών, σε ένα είδος ενδόμυχου στοχασμού για τα άγνωστα προβλήματα... (...) Ο κόσμος της ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΗΛΙΚΙΑΣ και αυτός των ΓΗΡΑΤΕΙΩΝ, και οι δύο είναι ανίκανοι να προσαρμοστούν στην υποχρεωτική πραγματικότητα, στον επίσημο πραγματιστικό κόσμο. Και οι δύο δεν είναι παρά περιθωριακοί και ζουν σαν σε απόθεμα. Και οι δύο αγγίζουν την κατάσταση του μηδενός, του θανάτου. Εξ ου αυτή η επιστροφή των ηλικιωμένων στο σχολείο – στο κατώφλι του θανάτου. Η γέννηση και ο θάνατος, δύο καταστάσεις που εξηγούνται αμοιβαία»⁹⁴.



Εικόνα 28. T. Kantor, *Νεκρή Τάξη*

⁹⁴ Bablet, Denis (1990: 105).

Την παλινδρόμηση στο παρελθόν θα υπογραμμίσει η παρουσία κέρινων ομοιωμάτων, ανδρείκελων, που παριστάνουν τους παιδικούς εαυτούς τους ντυμένους με μαύρη σχολική στολή. Αρχικά, ο Kantor σκαφτόταν μια πλήρη ανάμιξη ηθοποιών και ομοιωμάτων, όμως εντέλει προτίμησε τα ανδρείκελα να έχουν μια ύπαρξη αυτόνομη, προκειμένου οι ηθοποιοί να μπορούν να κινούνται ελεύθερα. Τα σέρνουν σαν ένα βαρύ και εξαντλητικό φορτίο, σαν μια ένοχη συνείδηση που τους στοιχειώνει ή σαν έναν οριστικά χαμένο παράδεισο τον οποίο θα πρέπει να αποχαιρετίσουν, ή τα κατακρεουργούν απογοητευμένοι για την ουτοπία τους.

Τα βασικά πρόσωπα της *Νεκρής Τάξης*, είναι τα εξής⁹⁵:

1) Η Καθαρίστρια: μια αρχετυπική νοικοκυρά, που προσπαθεί να βάλει τάξη στην γενικευμένη αταξία, αλλά καταλήγει να αφομοιωθεί από αυτήν. Καταδιώκει αυτούς τους μικρούς σαλτιμπάγκους, σαν να θέλει να τους επαναφέρει στην πραγματικότητα του θανάτου. Η λειτουργία της ως μιας μορφής του θανάτου θα κορυφωθεί με το πλύσιμο των σωμάτων, στο οποίο επιδίδεται και που παραπέμπει σε ένα πένθιμο τελετουργικό. Η τελική μεταμόρφωσή της σε μια πατρόνα μπορντέλου συνενώνει την έννοια του θανάτου με αυτήν του έρωτα.

2) Ο επιστάτης: ένα πρόσωπο αδιαχώριστο από την πραγματικότητα της σχολικής τάξης. Το ομοίωμά του βρίσκεται καθισμένο σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της παράστασης σε μια καρέκλα πλάι στα θρανία, ενώ οι σποραδικές ανακάμψεις του στη ζωή μοιάζουν απατηλές σαν παιδικό αστείο.

3) Η-γυναίκα-πίσω-από-το-παράθυρο: κρατά στα χέρια της ένα κομμάτι γυαλιού με ξύλινο πλαίσιο πάνω στο οποίο κολλά το πρόσωπό της. Πρόκειται για ένα παράθυρο, εκείνο το όργανο που μας αποκόβει από τον κόσμο, μας επιτρέπει να τον κοιτάμε από μακριά· αποτελεί ένα όριο, έναν φραγμό και ταυτόχρονα ένα πέρασμα,

⁹⁵ Bablet, Denis (1990:73-74).

⁹⁵ Bablet, Denis (1990: 228).

όπως ο θάνατος. «Το παράθυρο περιέχει πολλά σκοτεινά μυστικά. Το παράθυρο προκαλεί φόβο και προαίσθημα για κάτι που υπάρχει “πέραν” αυτού»⁹⁶.

4) Ο μικρός γέρος στην τουαλέτα: είναι μια μορφή γερασμένη, με ολόλευκα μαλλιά, Εβραίος-έμπορος, που μετρά συνεχώς τα υπάρχοντά του, πιθανόν ένας τοκογλύφος⁹⁷. Αναζητά επίμονα την τουαλέτα, ενώ ταυτόχρονα βρίσκεται βυθισμένος σε ατέρμονους υπολογισμούς. Συχνά καταλαμβάνεται από εξάρσεις οργής και πόνου.

5) Ο γέρος-με-το-ποδήλατο: δεν αποχωρίζεται το ποδήλατο των παιδικών του χρόνων, το οποίο φέρει πλέον πάνω του ένα παιδικό ομοίωμα. Το σέρνει συνεχώς γύρω από τα θρανία, στον μοναδικό περίπατο που του είναι πλέον δυνατός.

6) Η πόρνη-υπνοβάτης: Από τα σχολικά της χρόνια απέκτησε συνήθειες επιδειξιμανίας και εξακολουθεί να ξεγυμνώνει το στήθος της προκλητικά στους συμμαθητές της.

7) Η γυναίκα-με-το-μηχανικό-παιδικό-λίκνο: στα σχολικά της χρόνια είχε γίνει αντικείμενο μιας σκληρής φάρσας από τους συμμαθητές της. Την είχαν αρπάξει και την είχαν τοποθετήσει με τη βία πάνω σε ένα μηχάνημα γυμναστικής, το οποίο μπορούσε να ανοιγοκλείνει τα πόδια της, παραπέμποντας στην τελετουργία του τοκετού.

Άλλα πρόσωπα της *Νεκρής Τάξης* είναι: ο γέρος με τον σωσία και ο σωσίας του, δύο μορφές που παίζονται από δύο δίδυμους ηθοποιούς αξιοποιώντας στο έπακρο το παιχνίδι του διπλού, ο γέρος του πρώτου θρανίου, γέρος του τελευταίου θρανίου, ο στρατιώτης του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο κουφός γέρος, κ.ά. Ο Kantor θα επιλέξει η μορφή της Καθαρίστριας και αυτή της Γυναίκας πίσω από το παράθυρο, να ενσαρκωθούν από άνδρες, ενώ άλλες φιγούρες, όπως αυτή του Γέρου στην τουαλέτα, από γυναίκες, σε μια διαδικασία μεταμόρφωσης που επιμένει να επιδεικνύει τον εαυτό της, σε μια έξαρση της δύναμης του παιχνιδιού και μια διασπορά κωμικών στοιχείων. «Κάτι στο οποίο πρέπει να προσθέσουμε», όπως

⁹⁷ Bablet, Denis (1990: 113).

σχολιάζει ο Denis Bablet, «μια κάποια προτίμηση του Kantor για το παιχνίδι με την διαστροφή, τις ανήσυχες ή κωμικές αμφισημίες, από τις οποίες γεννάται η αστάθεια»⁹⁸.



Εικόνα 29. Τ. Kantor, *Νεκρή Τάξη*

Τα πρόσωπα όμως αυτά δεν είναι μονοσήμαντα. Θα διασταυρωθούν με αυτά του έργου του Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tumeur Cervicale*, το οποίο αποτελούσε την κειμενική βάση της παράστασης. Ο Kantor θα αναφέρει επίσης ως ρητή πηγή της *Νεκρής Τάξης* την *Πραγματεία για τα ανδρείκελα* του Bruno Schulz. Επιπλέον, η κεντρική ιδέα της *Νεκρής Τάξης*, σύμφωνα με την οποία ενήλικες επιστρέφουν στη σχολική αίθουσα για να ανακαλύψουν την ικανότητά τους για επιθετικότητα και ανταγωνισμό, παραπέμπει στην πρώτη, κινούμενη εντός του κλίματος του

⁹⁸ Denis Bablet (1990: 183).

παραλόγου, νουβέλα του Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*. Η νουβέλα αυτή έχει ως αντικείμενό της την αιώνια προσκόλληση της ανθρωπότητας στην ανωριμότητά της, η οποία συντηρείται και ενισχύεται από σκοταδιστικές αρχές που τείνουν να μετατρέψουν το άτομο σε ανόητο σχολιαρόπαιδο⁹⁹.

Η *Νεκρή Τάξη*, σε αντίθεση με προγενέστερες παραστάσεις του Kantor, θα απομακρυνθεί πολύ από το κείμενο, από το οποίο δεν θα μείνει παρά ένας μακρινός απόηχος και κάποια αποσπασματικά επεισόδια. Ο Kantor υπαγορεύει με λεπτές και διακριτικές χειρονομίες την εμφάνιση και την απόσυρση των ηθοποιών του. Στα θρανία βρίσκονται οι ηθοποιοί: αδρανείς και φασματοποιημένες μορφές, σαν ένα «μουσείο κέρινων ομοιωμάτων»¹⁰⁰, που κοιτάζουν με βλέμμα απλανές τους θεατές που μπαίνουν στην αίθουσα. Είναι στιγματισμένοι από το θάνατο: μακιγιάζ που τους δίνει τα χαρακτηριστικά μιας νοσηρής χλωμάδας, δέρμα λευκό σαν κιμωλία, σαν μια μάσκα του θανάτου, και βλέμμα σταθερό, παγωμένο, απλανές, που προδίδει ήδη την απουσία. Βρίσκονται ήδη αλλού¹⁰¹.

Ξαφνικά αρχίζουν να κινούνται, σαν κάποιος να τους εμφύσησε ζωή. Οι κινήσεις τους είναι σπασμωδικές, χωρισμένες σε ακολουθίες, όπως στις μαριονέτες. Ξαφνικά, ένας μαθητής από το τελευταίο θρανίο σηκώνει το χέρι του με τα δύο δάχτυλα προτεταμένα, κατά την πολωνική σχολική σύμβαση· ενθαρρυσμένοι, κάνουν το ίδιο και οι υπόλοιποι, παρατεταμένα, όλο και πιο επίμονα¹⁰².

Αργότερα, οι μαθητές εισέρχονται σε μια θριαμβευτική και συνάμα μακάβρια παρέλαση, την «μεγάλη παρέλαση του Τσίρκου του Θανάτου», κουβαλώντας στα

⁹⁹ Leach, Martin Paul (2012:68).

¹⁰⁰ Bablet, Denis(1990: 67).

¹⁰¹ Bablet, Denis. (1990: 183).

¹⁰² Bablet, Denis (1990: 69).

χέρια τα ομοιώματα της παιδικής τους ηλικίας¹⁰³. Μοιάζουν με πτώματα, με παιδιά νεκρά, όπως το νεκρό παρελθόν και οι νεκροί εαυτοί τους. Άλλα τα σέρνουν πίσω τους, σαν τύψεις που τους βαραίνουν, άλλα κρέμονται πάνω τους μετέωρα, σαν μεταφυσικές «αποφύσεις» του σώματός τους, όγκοι παρασιτικοί και σαρκοβόροι, ως η αμετάκλητη ετερότητα του παρελθόντος που τους στοιχειώνει και τους καλεί σε μια τελευταία επιστροφή λίγο πριν το τέλος¹⁰⁴. Στο τέλος της δεύτερης περιφοράς γύρω από τα θρανία, κάποιοι τα αποθέτουν στο έδαφος σχηματίζοντας έναν σωρό από ανδρείκελα. Έπειτα, παίρνουν τις θέσεις τους στα θρανία μαζί με τα υπόλοιπα ομοιώματα. Μετά από μια μακάβρια περιφορά γύρω από τα θρανία, εξαντλημένοι, ετοιμόρροποι και απελπισμένοι, υπό τους ήχους του βαλς, οι μαθητές κάθονται στις θέσεις τους κι έπειτα σηκώνονται και πετούν ένας ένας τα ομοιώματά τους, σαν να εκδικούνται την παιδική τους ηλικία για το γεγονός ότι δεν θα ξανάρθει και να εγκαταλείπουν απελπισμένοι την ψευδαίσθηση της αναβίωσης. «Μια σφαγή των αθώων»¹⁰⁵, όπως την ονομάζει ο Kantor. Κακοποιούν τα ομοιώματα, τα στοιβάζουν σε έναν τεράστιο σωρό, που μοιάζει με εκατόμβη νεκρών. Περνούν έπειτα σε μορφασμούς και παραμορφώσεις του προσώπου, που καταλύουν τη μάσκα του πολιτισμού και της κανονικότητας κι εγκαταλείπονται στις επιταγές των ενστίκτων.

«Ο μορφασμός είναι ένα τρομερό όπλο της νεότητας ενάντια στο “σοβαρό”, που οι ενήλικες χρησιμοποιούν στην πλειονότητα των περιπτώσεων για να κρύψουν την απουσία ευαισθησίας, τρυφερότητας και φαντασίας που τους διακρίνει, την αδιαλλαξία, τη σκληρότητα, την υποκρισία, το μηδέν τους. (...) Ο μορφασμός κάνει την ψεύτικη φυσικότητα και την “αυθεντικότητα” ενός προσώπου “καλώς σκεπτόμενου” να εκραγεί· του στερεί το αποκλειστικό δικαίωμά του να αναπαριστά το ανθρώπινο γένος. (...) Η παραμόρφωση εκφράζει όλες τις τερατωδίες της φύσης: ανωμαλία, έκλυση, τρέλα, κτηνωδία, όλες τις εκδηλώσεις της απληστίας και της ποταπότητας. (...) Κι

¹⁰³ Bablet, Denis (1990: 83).

¹⁰⁴ Bablet, Denis (1990: 69).

¹⁰⁵ Bablet, Denis (1990:101).

ακόμη μια πτυχή των ΜΟΡΦΑΣΜΩΝ-ΚΩΜΩΔΙΩΝ: κáνοντάς τους – και ποιος δεν κάνει μορφασμούς - έχουμε την εντύπωση της απαλλαγής και της κάθαρσης με έναν τρόπο διασκεδαστικό και έξυπνο – από τα ενδεχόμενα ελαττώματά μας που προαναφέραμε»¹⁰⁶.

Ο ρυθμός επιβραδύνεται, πλαταίνει, ώσπου το παιχνίδι σβήνει και καταλήγουν σε έναν ξέφρενο διαπληκτισμό. Τα σώματά τους σχηματίζουν μια τεράστια πυραμίδα. Βγαίνουν σιγά σιγά από την τάξη. Απομένουν δύο μαθητές, οι οποίοι πλησιάζουν στο σωρό των ομοιωμάτων, τα τραβούν ένα ένα και τα τοποθετούν στα θρανία. Στη σκηνή ξαναμπαίνει ένας από τους μαθητές σπρώχνοντας μια καρέκλα πάνω στην οποία είναι καθισμένο ένα ομοίωμα του επιστάτη. Διορθώνει τη στάση του και αποχωρεί.

Στην επόμενη σκηνή, στην τάξη βρίσκεται μόνη της η Καθαρίστρια, που τόσες φορές την είχε καθαρίσει. Αρχίζει να σκουπίζει με μηχανική βεβαιότητα και αδιαφορία. Κοιτάζει γύρω της, αντιλαμβάνεται τα ομοιώματα στο πάτωμα, αρχίζει να τα σηκώνει ένα ένα, τα καθίζει στα θρανία, τα τακτοποιεί. Η Καθαρίστρια-Θάνατος δεν είναι σύμβολο ή αλληγορία, προειδοποιεί ο Kantor¹⁰⁷. Πρόκειται μάλλον για μια διαδικασία μεταμόρφωσης, όπως στη ζωγραφική, όταν μια μορφή ανακαλεί μια δεύτερη, χωρίς η μία να αναιρεί ή να επισκιάζει την άλλη. Ξαφνικά, ο επιστάτης, παλιός βετεράνος του πολέμου, ξαναζωντανεύει, σηκώνεται από το κάθισμά του με κόπο, και με στρατιωτικό χαιρετισμό τραγουδά τον εθνικό ύμνο της Αυστρίας. Οι μαθητές ξαναμπαίνουν χαρούμενοι, αλλά δεν είναι πλέον οι ίδιοι. Από τη στιγμή αυτή, στην πραγματικότητα της σχολικής τάξης προστίθεται η φανταστική, μυθοπλαστική δράση του έργου του Witkiewicz¹⁰⁸. Ο Kantor εξηγεί ως προς αυτήν την παράδοση συγκατοίκηση, ότι αποτελεί ένα είδος «ενοφθαλμισμού»

¹⁰⁶ Bablet, Denis (1990:103-104).

¹⁰⁷ Bablet, Denis (1990: 110).

¹⁰⁸ Bablet, Denis (1990: 75-78).

αποσπασμάτων του έργου του Witkiewicz στην πραγματικότητα της σχολικής τάξης, η οποία αποτελεί και την πρωταρχική ύλη της παράστασης.

«Θα πρέπει να γνωρίζουμε εξ αρχής ότι στο πλαίσιο αυτής της στρατηγικής, δεν πρόκειται για μια αναπαράσταση ούτε για κάποια σκηνική μετάδοση του συνόλου του περιεχομένου του έργου, όπως στα συμβατικά θέατρα. Πρόκειται για τη δημιουργία της εντύπωσης ότι οι Μικροί Γέροι, τα πρόσωπα της Νεκρής Τάξης, καθορισμένα με τρόπο ξεκάθαρο και ανελέητο από το παρελθόν και το πεπρωμένο τους – ήταν σαν “προγραμματισμένα” από το θέμα του έργου. Ίσως οφειλόταν στη τύχη, στο Πεπρωμένο που ήθελε να διανθίσει το τέλος της ζωής τους. (...) Η πραγματικότητα της σχολικής τάξης είναι η πρώτη ύλη, η αυτόνομη πραγματικότητα (...). Με τον τρόπο αυτό παρουσιάζεται η συνάντηση δύο πραγματικοτήτων, μιας αυτόνομης, ελεύθερης, πραγματικής (Η Νεκρή Τάξη) και μιας άλλης, φανταστικής, μυθοπλαστικής, με μια στυλιζαρισμένη λογοτεχνική δομή (το έργο). (...) Η πραγματικότητα της Νεκρής Τάξης γλιστρά, εισβάλλει αδιάκοπα στη σφαίρα του έργου και αντίστροφα»¹⁰⁹.

«Οι Ηλικιωμένοι θα λένε τα λόγια των χαρακτήρων του έργου όχι ως ολοκληρωμένες ακολουθίες, αλλά σαν έναν φουτουριστικό μη-αναπαραστατικό διάλογο – ατελή και άλογο, χωρίς ανάπτυξη και χωρίς εξεικόνιση, μια στακάτη φράση-άρια που διατρέχει τα μυαλά των Ηλικιωμένων, μια φραστική ψευδαίσθηση έξω από τους αρμούς της λογικής»¹¹⁰.

Οι δύο γιοί, που παίζονται από τους δύο διδύμους, φέρνουν την «Οικογενειακή Μηχανή» και την εγκαθιστούν στο μπροστινό μέρος της σκηνής. Πρόκειται για μια χειροκίνητη κατασκευή, σαν όργανο γυμναστικής, στην οποία δύο

¹⁰⁹ Bablet, Denis (1990:112).

¹¹⁰ Michal Kobialka (2009:209).

διασταυρούμενες σανίδες επιτρέπουν στο καθισμένο ανθρώπινο σώμα να ανοίγει και να κλείνει τα πόδια του. Πιάνουν τη γυναίκα με το μηχανικό παιδικό λίκνο, την τοποθετούν στη μηχανή, πιάνουν τις δύο μεταλλικές λαβές και τις τραβούν ανοιγοκλείνοντας τα πόδια της. Το αστείο τους μετατρέπεται σε «ένα τερατώδες παιχνίδι τοκετού, που παίζουν παιδιά»¹¹¹. Έπειτα μπαίνει η Καθαρίστρια, κουβαλώντας ένα Μηχανικό Λίκνο, ένα ξύλινο κιβώτιο, που μοιάζει με φέρετρο. Νανουρίζει το τίποτα: δύο ξύλινες σφαίρες, που χτυπάνε μεταξύ τους ανελέητα παράγοντας έναν υπόκωφο θόρυβο, υπογραμμίζοντας τη συμπληρωματικότητα της γέννησης και του θανάτου¹¹².

Λίγο αργότερα, οι γέροι παίρνουν τις σχολικές τους τσάντες στην πλάτη, εγκαταλείπουν βιαστικά τα θρανία τους με τα πρόσωπα γαλήνια και γεμάτα ελπίδα. Όμως η Γυναίκα πίσω από το παράθυρο με τόνο τρομακτικό, λυσσαλέο, προκαλεί τον τρόμο στους μαθητές που τρέχουν όλο και πιο γρήγορα κι ο περίπατός τους μετατρέπεται σε μια κούρσα θανάτου. Οι γέροι πέφτουν, πιάνονται από τα θρανία, σωριάζονται καταγής. Κι ο χορός του θανάτου συνοδεύεται ειρωνικά από τους ήχους του Βαλς.

Η Καθαρίστρια μπαίνει για να επιβάλει την τάξη. Βγάζει έξω έναν από τους τελευταίους μαθητές. Επιστρέφοντας, βλέπει στη θέση του τον έναν από τους δύο διδύμους, εικόνα που παραπέμπει σε ζωντανό ανδρείκελο του ηθοποιού, ο οποίος βρισκόταν κρυμμένος κάτω από το θρανίο. Έπειτα, βλέπει και τον άλλον και για μια ακόμα φορά, τον μαθητή με το σωσία που με παράξενο τρόπο επέστρεψε, σαν να προσπαθεί να ξεγελάσει τον θάνατο. Ένα φάντασμα που έχει απομείνει να κείται στο σωρό με τα ομοιώματα προσπαθεί να βγει. Η Καθαρίστρια τον αρπάζει και τον πετά έξω. Μπαίνει ο Φύλακας, ο οποίος παίρνει το ομοίωμά του και αποχωρεί. Στη συνέχεια, όλοι τοποθετούνται στις θέσεις τους για μια αναμνηστική φωτογραφία,

¹¹¹ Bablet, Denis (1990: 117).

¹¹² Bablet, Denis (1990: 120).

με τη μαύρη σημαία να ανεμίζει πάνω από τα κεφάλια τους. Ο γέρος με το ποδήλατο σε ρόλο φωτογράφου φέρνει μια παλιά φωτογραφική μηχανή, της οποίας η φουσούνα ξεδιπλώνεται στο άπειρο σαν ερπετό ή σαν φαλλικό όργανο. Αφού τακτοποιήσει τα μοντέλα του, ο φωτογράφος μεταμορφώνεται σε έναν εκτελεστή που τους πυροβολεί τρεις φορές, θέτοντας τέρμα στην ψευδαίσθησή τους για ένα πέρασμα στην αθανασία. Μέσα σε πανικό, οι μαθητές τρέχουν να σωθούν. Κι έπειτα όλα ξαναγυρίζουν στην κανονικότητά τους.



Εικόνα 30. T. Kantor, *Νεκρή Τάξη*

Η παράσταση κλείνει με την είσοδο της Καθαρίστριας, η οποία, με τα χείλη βαμμένα να συγκρατούν ένα τσιγάρο και πρόσωπο γεμάτο αισθησιασμό, έχει πάρει τη μορφή μιας πατρόνας σε μπορντέλο. Τα αυτόματα «επαναλαμβάνουν τις μετέωρες χειρονομίες τους, που δεν θα τελειώσουν ποτέ»¹¹³, συνεχίζουν εις το διηνεκές τα παιχνίδια και τις ψευδαισθήσεις τους, την πάλη τους με το θάνατο που τους καταδιώκει.

¹¹³ Bablet, Denis (1990: 68).

2.3. *Wielopole, Wielopole* (1980).

Το *Wielopole, Wielopole* παρουσιάστηκε από τον Kantor τον Ιούνιο 1980 σε μια εγκαταλελειμμένη εκκλησία στη Φλωρεντία. Έργο βαθιά αυτοβιογραφικό, αφού αφορά την πόλη στην οποία γεννήθηκε ο σκηνοθέτης και τα πρόσωπα του έργου είναι πρόσωπα του στενού οικογενειακού του περιβάλλοντος. Γεμάτο από αλληγορικές φιγούρες θανάτου, εικόνες βίας και μαρτυρίου, το έργο του Kantor είναι βαθιά πολιτικό και αναμοχλεύει τα εθνικά πάθη μέσα από αυτοβιογραφικές σκηνές.¹¹⁴ Στο *Wielopole, Wielopole*, όπως και σε όλο το θέατρο του Θανάτου συνυπάρχουν δύο είδη μνήμης: η μνήμη που αναπαράγει το δωμάτιο της παιδικής ηλικίας και η τραυματική μνήμη που εισβάλλει απρόσμενα και επαναληπτικά. Η απωθημένη αυτή πραγματικότητα σχετίζεται με το Ολοκαύτωμα και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα θέατρο του Θανάτου μετατρέπεται σε μια μάχη με τη λήθη, σε μια προσπάθεια διάσωσης του παρελθόντος, που ενυπάρχει στο περιθώριο της συνείδησης.

Στο *Wielopole, Wielopole* η κεντρική εικόνα και το θέμα είναι μια ξεθωριασμένη φωτογραφία Αυστριακών στρατιωτών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οι οποίοι στέκονται με τα τουφέκια τους και τις στολές εκστρατείας. Η φωτογραφία δείχνει ότι κάτι υπήρξε κάποτε, αποτελεί μια μνήμη, εμπεριέχει ένα ίχνος, το οποίο διατηρείται περισσότερο από τα εικονιζόμενα πρόσωπα. Η φωτογραφία είναι το είδωλο των νεκρών, το οποίο γοητεύει τον Kantor¹¹⁵.

Ο αναδιπλασιασμός του ονόματος της πόλης στον τίτλο του έργου χρησιμεύει για να τονιστεί η «παρελθοντικότητα» του παρελθόντος αλλά αποτελεί κι ένα μοτίβο καθρέφτη, μια επανάληψη, η οποία απαντά και στο μουσικό μοτίβο και στον

¹¹⁴ Βαροπούλου, Ελένη (2002: 392).

Gluhovic, Mila (2005: 14).

¹¹⁵ Kott, Jan (1988: 206).

αναδιπλασιασμό των ηθοποιών (δίδυμοι θείοι), ή των ηθοποιών με τα άψυχα ανδρείκελά τους (μητέρας Helka, θείου ιερέα, στρατιωτών)¹¹⁶. Μέσα από την πολωνική ιστορία, ο Kantor αρθρώνει τον προβληματισμό του για την αέναη επανάληψη στην κλίμακα τόσο της μικρής, όσο και της μεγάλης ιστορίας, του κάθε ανθρώπου αλλά και του έθνους και της ανθρωπότητας, η οποία φαίνεται να είναι μια σειρά από επαναλήψεις. Διερωτάται έτσι αν είναι δυνατή η έξοδος από το φαύλο κύκλο της επανάληψης ή αν τελικά οι άνθρωποι είναι παγιδευμένοι. Ο Kantor δημιουργεί ένα δίκτυο επαναλήψεων εγκαθιστώντας ταυτόχρονα αποκλίσεις, που τονίζουν ότι η επανάληψη δεν μπορεί να τελεστεί, παρά μέσα στη διαφορά. Όπως παρατηρεί η Brunella Erulli, συνάγεται ότι η έξοδος και η ρήξη με τον φαύλο κύκλο της επανάληψης δεν είναι εφικτή¹¹⁷.



Εικόνα 31. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*

Το έργο αναφέρεται στον πόλεμο του 1914 και στις επιπτώσεις του στις ζωές των ανθρώπων. Αποτελεί ένα κολλάζ από οικογενειακές και ιστορικές μνήμες, τις οποίες ο σκηνοθέτης μεταφέρει στο δικό του κόσμο, χωρίς να ενδιαφέρεται για την

¹¹⁶ Kantor, Tadeusz (1990:7).

¹¹⁷ Erulli, Brunella (1999: 271).

αληθοφάνεια και την ιστορική πιστότητα. Μεταξύ των προσώπων βρίσκονται ο πατέρας του, η μητέρα του, η γιαγιά του, οι θείοι του, ένας ιερωμένος, ένας φωτογράφος και στρατιώτες. Η πόρτα που ανοίγει και κλείνει στο βάθος της σκηνής μοιάζει με το ντουλάπι, όπου φυλάγονται οι μνήμες του και κάθε φορά ανασύρει και μια διαφορετική. Οι στρατιώτες του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου φορούν ξεθωριασμένες στολές, φέρουν γαιώδη πρόσωπα και κινούνται σαν ανδρείκελα. Είναι νεκροί που τους ξέθαψαν. Ο πατέρας είναι ένας από τους στρατιώτες. Η μητέρα φορά ακόμα το νυφικό της στη σκηνή, που την βιάζουν άλλοι στρατιώτες. Το ανδρείκελό της βρίσκεται πεσμένο στη σκηνή με τα πόδια ανοιγμένα. Ο γαμπρός-πατέρας κινείται και μιλά σαν ανδρείκελο. Η παλιά φωτογραφική μηχανή μετατρέπεται σε πολυβόλο, το οποίο τους σκοτώνει όλους. Στην τελευταία σκηνή του Μυστικού Δείπνου, όλα τα πρόσωπα σωριάζονται σε ένα λάκκο μαζί με τα γυμνά τους ανδρείκελα¹¹⁸.

Στο *Wielopole, Wielopole* το υλικό είναι πιο άμεσο αλλά και πιο αμφίσημο από αυτό της *Νεκρής Τάξης*, όπως αναφέρει ο Guy Scarpeta¹¹⁹. Αποτελείται από παιδικές μνήμες, που στοιχειώνουν το μυαλό του σκηνοθέτη, οι οποίες εμπλέκονται με τις συλλογικές μνήμες της πρόσφατης ιστορίας ενός ολόκληρου έθνους. Ο Kantor επί σκηνής, μοιάζει να αναλαμβάνει ρόλο αφηγητή, ή διευθυντής ορχήστρας, ο οποίος παρατηρεί να αναδύονται μπροστά του σπαράγματα του παρελθόντος του κι εκείνος τους παρατηρεί και τους ομαδοποιεί. Για τον Jan Kott, η παρουσία του Kantor πάνω στη σκηνή είναι «η μνήμη των χαμένων τόπων και των χαμένων λαών»¹²⁰.

Ο σκηνικός χώρος είναι το δωμάτιο της παιδικής ηλικίας, αποτελείται από μια ξύλινη πλατφόρμα, κάποια παλιά, φθαρμένα έπιπλα, ένα κρεβάτι, μια ντουλάπα, λίγες καρέκλες και το πλαίσιο ενός παραθύρου (το οποίο αποτελούσε σκηνικό

¹¹⁸ Kott, Jan (1988:206)

¹¹⁹ Scarpeta, Guy (1983:49)

¹²⁰ Kott, Jan (1988: 209)

αντικείμενο και στη *Νεκρή Τάξη*). Ο κλειστός χώρος του δωματίου, όπου διαδραματίζεται το έργο θα μπορούσε να είναι ο κλειστός χώρος του ανθρώπινου εγκεφάλου, από όπου ξεπηδούν οι αναμνήσεις και εικόνες χωρίς λογικό ειρμό. Πρόκειται για τραυματικές εμπειρίες μιας μικρής κοινωνίας, οι οποίες μεταβάλλονται σε συλλογική μνήμη ενός λαού ή και όλου του κόσμου, που υπέφερε από τα δεινά του πολέμου. Ο σκηνικός χώρος υποβάλλεται σε μια διχοτόμηση του μπροστινού χώρου με τον σκοτεινό χώρο, που διακρίνεται στο πίσω μέρος της σκηνής. Αυτός ο προθάλαμος είναι ο χώρος όπου στοιβάζονται οι αναμνήσεις και ζουν σε δυνητική κατάσταση πριν πραγματοποιούν στο μπροστινό δωμάτιο. Όμως δεν πρόκειται για δύο χωρικές ζώνες αλλά δυο ζώνες υπαρξιακές¹²¹.

«Υπάρχει ένας χώρος «ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΟΡΤΕΣ», ένας τόπος που βρίσκεται κάπου στο πίσω μέρος του ΔΩΜΑΤΙΟΥ, ένας ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΣ χώρος, ένα ανοιχτό εσωτερικό της φαντασίας μας, που υπάρχει σε μια διαφορετική διάσταση. Είναι εκεί που οι απειλές της μνήμης μας υφαίνονται, όπου γεννιέται η ελευθερία... Στεκόμαστε στην πόρτα λέγοντας ένα μεγάλο αντίο στην παιδικότητά μας, στεκόμαστε αβοήθητοι στο κατώφλι της αιωνιότητας και του θανάτου. Ενώπιον μας σε αυτό το φτωχό και σκοτεινό δωμάτιο, πίσω από τις πόρτες, μαίνεται μια καταιγίδα και μια κόλαση... Σημαντικά γεγονότα στέκονται πίσω από τις πόρτες, αρκεί να τις ανοίξουμε...»¹²²



Εικόνα 32. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*

¹²¹ Eruli, Brunella (1999: 212-216).

¹²² Kantor, Tadeusz (1993:143).

Τα πρόσωπα του έργου θυμίζουν μέλη τσίρκου και διακατέχονται από μια διάθεση κλοουνερί, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την τελετουργία, σύμφωνα με την οποία οργανώνονται τα κατάλοιπα της ζωής τους: γάμος, μεταφορά σταυρού, σταύρωση, στρατιωτική παρέλαση, Μυστικός Δείπνος. Οι ένοικοι αυτού του χώρου μοιάζουν με φαντάσματα, που επιστρέφουν στο χώρο στον οποίο έζησαν τη ζωή τους, επαναλαμβάνοντας σημαντικές στιγμές της, έχοντας όμως συνείδηση της απατηλής φαινομενικότητας, την οποία συνιστά αυτή η επανάληψη. Ο ηθοποιός στον Kantor είναι μια τραγική οντότητα, η οποία εναλλάσσεται με κέρινες κούκλες πανομοιότυπες με εκείνον, ενσαρκώνει το δίπολο του πραγματικού-ψεύτικου, της ανυπαρξίας-ύπαρξης, της ζωής που μετατρέπεται σε τέχνη και της τέχνης σε ζωή. Ο Kantor τους εξομοιώνει με το να επιβάλλει στον ηθοποιό να εκτελεί τις μηχανικές, περιορισμένες κινήσεις, χειρονομίες και εκφράσεις του ανδρείκελου¹²³.



Εικόνα 33. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*

¹²³ Βαροπούλου, Ελένη (2002:393)

Το έργο ξεκινά με τον Kantor με το μαύρο χαρακτηριστικό του κοστουμί, το λευκό πουκάμισο και το μαντήλι να διευθετεί τα έπιπλα του δωματίου της παιδικής του ηλικίας, ενώ παρακολουθείται από τα μέλη της οικογένειάς του, που στέκονται σαν σε πόζα για φωτογραφία¹²⁴. Η πρώτη σκηνή ξεκινά με τους θείους Oleck και Karol, αμφότερους με μαύρα κοστούμια και πηχτό άσπρο make-up, να τρέχουν πάνω-κάτω στη σκηνή. Η χρήση των δίδυμων θείων σε όλη τη διάρκεια του έργου είναι αυτή: τρέχουν γύρω-γύρω, προκειμένου τοποθετώντας ή αλλάζοντας θέσεις στα αντικείμενα, σε μια προσπάθεια να βάλουν μια τάξη στις αναμνήσεις και στα γεγονότα, που συμβαίνουν γύρω τους¹²⁵. Στη χαρακτηριστική σκηνή όπου οι δύο δίδυμοι ηθοποιοί, που υποδύονται τους θείους Karol και Olek προσπαθούν να καταλάβουν ποιος είναι ο αληθινός ιερέας και ποιο είναι το είδωλο. Ενώ ο θεός Józef και το πανομοιότυπο είδωλό του κάθονται δίπλα δίπλα, οι δίδυμοι προσπαθούν να κουνήσουν κάποιο μέρος του σώματός τους ταυτόχρονα για να αντιληφθούν ποιος είναι ποιος. Ο ρόλος αυτών των ανδρικών-σωσιών είναι «να είναι ειρωνικά, να γελοιοποιούν, να παρωδούν, να κοροϊδεύουν και να γελούν»¹²⁶.

Τα πρόσωπα χωρίζονται στα μέλη της οικογένειας του Kantor και τους στρατιώτες του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οι οποίοι ντυμένοι με τις γκριζες στολές τους κάθονται σε μια γωνία της σκηνής σα να ποζάρουν για φωτογραφία. Στους στρατιώτες αυτούς ανήκει και ο πατέρας του Kantor. Τα πρόσωπα των στρατιωτών είναι φασματοποιημένα, με γκριζο μακιγιάζ, που προσομοιάζει με τη στολή τους και τους απανθρωποποιεί. Οι κινήσεις τους είναι μηχανικές, ασυντόνιστες και τα μέλη τους κινούνται αυτονομημένα και άναρχα. Μοιάζουν σα να έχουν βγει από τάφο, φέρουν πάνω τους αυτό το χωμάτινο χρώμα, σχεδόν νιώθεις ότι μυρίζεις το χώμα επάνω τους. Οι στρατιώτες αποτελούν για το *Wielopole, Wielopole*, ότι τα ανδρείκελα για τη *Νεκρή Τάξη*. Είναι η παρουσία του θανάτου, όπως αυτή εγγράφεται στα σώματα.

¹²⁴ Witts, Noel (2010: 70).

¹²⁵ Witts, Noel (2010: 71).

¹²⁶ Turowski, Andrzej (2005: 114)

Αποκόπτονται από τους υπόλοιπους διαφοροποιούνται απ'αυτούς με το ομοιόμορφο ντύσιμο τους, τις αυτοματοποιημένες κινήσεις τους και την προσήλωση προς το θάνατο, προς τον οποίο πορεύονται συνειδητά και ομαδικά. Η παρουσία τους αποτελεί μια μετωνυμία του πολέμου, που σφράγισε την ατομική και τη συλλογική ιστορία αλλά και μια αλληγορία του ανθρώπινου γένους, το οποίο απ'τη μέρα της γέννησής του πορεύεται προς το θάνατο¹²⁷.

Ο θάνατος σ'αυτό το έργο βρίσκεται παντού: ο θάνατος του θείου Josef, του καθολικού ιερέα, η πολλαπλή εκτέλεση του ραβίνου, ο θάνατος του Adas και των στρατιωτών. Όλοι σωριάζονται στο πάτωμα νεκροί και θα επανέλθουν στη ζωή μόνο με το τέχνασμα της μνημονικής επανάληψης. Ζωή και θάνατος συμπίπτουν στον ίδιο χώρο, με χαρακτηριστική τη σκηνή της αναχώρησης των δύο στρατιωτών για το μέτωπο με το τρένο, όπου το βαγόνι τους μεταβάλλεται σε τάφο, καθώς ένας στρατιώτης ρίχνει μέσα χώμα πριν ακόμα ξεκινήσουν. Οι εικόνες αυτές επαναλαμβάνονται συνέχεια με μικρές παραλλαγές. Στο *Wielopole, Wielopole*, οι χαρακτήρες εξατομικεύονται περισσότερο από εκείνους της *Νεκρής Τάξης*, αφού αποτελεί ένα κομμάτι της οικογενειακής του ιστορίας.¹²⁸

Όπως και η *Νεκρή Τάξη*, έτσι και το *Wielopole, Wielopole*, δεν προέχονται από γραπτό θεατρικό έργο. Στα προσωπικά του βιώματα ο Kantor μπλέκει αποσπάσματα έργων πολλών συγγραφέων της πρωτοπορίας, όπως Gombrowicz, Schulz, Witkiewicz, χωρίς να υπάρχει κάποια αιτιώδης συνάφεια μεταξύ τους. Οι διάλογοι μεταξύ των προσώπων είναι περιορισμένοι, κάποιες φορές επαναλαμβάνουν ο ένας τα λόγια του άλλου, άλλοτε μιλούν εν χορώ, άλλοτε απλά ανοιγοκλείνουν το στόμα τους για να δηλώσουν τη χειραγώγηση της προσωπικότητας. Μια ακόμα κειμενική αναφορά αποτελεί ο μύθος του Ευαγγελίου, με επίκεντρο τα γεγονότα της σύλληψης, της δίκης, του Μυστικού Δείπνου, της Σταύρωσης και της Ανάστασης του Ιησού, με ανεστραμμένη χρονική

¹²⁷ Gluhovic, Mila (2005: 5-7).

¹²⁸ Witts, Noel (2010: 72).

αλληλουχία γεγονότων: κατά τη σκηνή του Μυστικού Δείπνου ακούγεται τραγούδι Χριστουγέννων, η Σταύρωση προηγείται του Μυστικού Δείπνου), σε μια ηθελημένη στάση βεβήλωσης του Kantor απέναντι στα βιβλικά γεγονότα¹²⁹.



Εικόνα 34. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*

Σημαίνοντα ρόλο στο έργο παίζει το ομοίωμα του ιερέα, που φορά άλλοτε μαύρο κι άλλοτε λευκό ράσο. Όταν φορά το μαύρο εκτελεί τα του λειτουργήματός του, το ιστορικό του καθήκον: φωτογραφίζεται στο νεκροκρέβατό του, κουβαλάει το σταυρό, παντρεύει το ζευγάρι, βηματίζει δίπλα στους στρατιώτες. Όταν φορά το λευκό ράσο παρίσταται μαζί με το είδωλό του στην αγωνία της ζωής των ανθρώπων του χωριού του χωρίς να επεμβαίνει: στον βιασμό της Helka, το θάνατο του Adas. Ξαναζει επίσης διαμέσω της προσωπικής του εμπειρίας τα πάθη του Χριστού: τη γέννηση, την διαπόμπευση, τη σταύρωση¹³⁰. Μέσα στην τραγικότητα της κατάστασης παρεμβάλλονται μικρές κωμικές στιγμές, όπως οι κινήσεις που

¹²⁹ Eruli, Brunella (1990: 228-230).

¹³⁰ Eruli, Brunella (1990: 255-256).

πραγματοποιούν ταυτόχρονα ο ιερέας και το ομοίωμά του, το αναποδογύρισμα του κρεβατιού, μέσα στο οποίο βρισκόταν ο ιερέας με το άσπρο ράσο, το οποίο αποκαλύπτει ένα πτώμα με μαύρο ράσο¹³¹.

Στο πρώτο μέρος, το επιγράφεται «Γάμος», μέσα από το ρόλο της μητέρας του Helka, ο Kantor κάνει έμμεση κριτική στη θέση της γυναίκας και στην υποκρισία της κοινωνίας της εποχής. Στη διάρκεια του γάμου της νύφη-Helka απλά ανοιγοκλείνει το στόμα και μιλά με φωνή ανδρείκελου, αναπαράγοντας τα λόγια του ιερέα. Ο πατέρας-Μαριάν, ντυμένος στρατιώτης, στη σκηνή του γάμου του, δεν μπορεί να αρθρώσει τίποτα άλλο παρά ένα φρικιαστικό βρυχηθμό ζώου. Το πρόσωπό του είναι άψυχο και μόνο τα πόδια του κινούνται συνέχεια σε επιτόπιο στρατιωτικό βηματισμό¹³². Η σκηνή διαταράσσεται κι ο Kantor κάνει ένα έμμεσο σχόλιο για το γεγονός ότι ο πατέρας του Kantor δε γύρισε ποτέ πίσω από τον πόλεμο.

Το δεύτερο μέρος ο «Χλευασμός» αναφέρεται ακριβώς στη ντροπή της οικογένειας για την εγκατάλειψη της Helka. Η εικόνα της Helka με το αγκάθινο στεφάνι και το σταυρό του μαρτυρίου στο δρόμο για το Γολγοθά υποδηλώνει τη μαρτυρική ζωή της.¹³³ Τα ανδρείκελα στο *Wielopole, Wielopole*, αποτελούν ομοιώματα συγκεκριμένων προσώπων, με τα οποία ο σκηνοθέτης ανασύρει μνήμες από το παρελθόν και τα οποία επίσης τον βοηθούν να εκφράσει τις απόψεις του για τη ζωή, το θάνατο, την κοινωνική αδικία και τα δεινά του πολέμου. Η ταυτόχρονη παρουσία του ομοιώματος και του ηθοποιού προκαλεί σύγχυση ως προς την ταυτότητά τους αλλά χρησιμεύει προκειμένου να χλευαστεί η μοναδικότητα του ανθρώπου. Χρησιμοποιείται στη σκηνή του βιασμού, όπου οι στρατιώτες μπαίνουν στο δωμάτιο της μητέρας-νύφης, την αρπάζουν, την πετούν στον αέρα με βία, σα να ήταν απλό αντικείμενο, υποκαθιστώντας τη με κούκλα. Το ομοίωμα της νύφης

¹³¹ Gluhovic, Mila (2005: 7).

¹³² Kantor, Tadeusz (1990: 35).

¹³³ Witts, Noel (2010: 74-75).

υφίσταται τα ζωώδη ένστικτα των στρατιωτών, οι οποίοι σταματούν, το αφήνουν άψυχο στο πάτωμα και αναχωρούν με βηματισμό παρέλασης. Οι κινήσεις τους είναι κινήσεις αυτόματων χωρίς ψυχή και συναισθήματα. Μετά το βιασμό, ο Marian-σύζυγος, βλέπει την κούκλα να κείται κάτω και το πρόσωπό του παραμένει ανέκφραστο, όμοιο με των ομοιωμάτων. Τη σηκώνει, χωρίς κανένα συναίσθημα, προχωρεί προς τους θεατές, και φεύγει με βηματισμό προς την έξοδο με το πτώμα στην πλάτη. Πιθανότατα υπαινιγμός για την απάθεια που δημιουργεί ο πόλεμος στους ανθρώπους έναντι στο θάνατο, ακόμα κι αγαπημένων προσώπων¹³⁴.



Εικόνα 35. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*

Το τρίτο μέρος, η «Σταύρωση» αναφέρεται στο μύθο της ευαγγελικής Σταύρωσης, τον οποίο συσχετίζει με την εμπειρία του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Σε μια αποθέωση του διπλού, οι δίδυμοι θείοι παρατηρούν το θείο-Josef και το ομοίωμά του, προσπαθώντας να διακρίνουν μεταξύ αληθινού και ψεύτικου. Παίρνουν τον

¹³⁴ Eruli, Brunella (1990:255-262).

πραγματικό θείο και τον οδηγούν σε στρατιωτικό δικαστήριο, με δικαστές τους δίδυμους θείους και τη θεία Μανκα-ναζί, όπου τα ξύλινα σφυριά του δικαστηρίου μετατρέπονται σε πολυβόλο, που τον σκοτώνει. Οι στρατιώτες τρυπούν το σώμα του – υπόμνηση στο μαρτύριο του Ιησού – κι έπειτα κουβαλούν ένα σταυρό, όπου θα κρεμάσουν τον Adas. Στο τέλος οι στρατιώτες βάζουν το ανδρείκελο του θείου στο νεκροκρέβατο.

Το τέταρτο μέρος επιγράφεται «Ο Adas φεύγει για το μέτωπο». Η οικογένεια διχάζεται. Άλλοι χαίρονται κι άλλοι προσπαθούν να αποτρέψουν την αναχώρησή του. Ο νεκρός θείος-Josef του φέρνει τη βαλίτσα και το όπλο του, ότι απέμεινε από αυτόν. Πάνω σε ένα τροχήλατο σταυρό φέρνουν το πτώμα του και το αφήνουν στο έδαφος. Στο πίσω μέρος της σκηνής ανοίγει και εμφανίζονται τα σώματα των στρατιωτών, πίσω από ένα ξύλινο χώρισμα. Είναι το τρένο που ταξιδεύει, οι στρατιώτες αναχωρούν για το μέτωπο, παραπέμπει και σε σκηνές Εβραίων του Ολοκαυτώματος. Ένας στρατιώτης τους ραντίζει με χώμα, σα να τους θάβει ήδη μέσα στο όχημα, που τους οδηγεί στο θάνατο.

Το τελευταίο μέρος, «Ο Μυστικός Δείπνος» αναφέρεται και πάλι στη Βίβλο. Οι στρατιώτες και η οικογένεια βάζουν δύο σανίδες πάνω σε μια σειρά από καρέκλες σχηματίζουν ένα τραπέζι. Ένας μυστικός δείπνος, μια ένωση πριν το τέλος, όπως η οικογένεια της Ευρώπης, που διαλύθηκε από τους πολέμους. Γύρω από το τραπέζι ηθοποιοί και ανδρείκελα, στρατιώτες που εξακολουθούν να περιφέρονται με όπλα, σταυρούς και ανδρείκελα, παραπέμπουν στην ημέρα της Κρίσης. Στις άδειες καρέκλες, που βρίσκονται γύρω από το τραπέζι τοποθετούνται σώματα νεκρών-ανδρείκελων, δημιουργώντας μια ακόμα υπενθύμιση θανάτου, ένα *memento mori* των θυμάτων του πολέμου. Δίπλα στα ανδρείκελα θα αναμιχθούν στη συνέχεια οι στρατιώτες, τα μελλοντικά θύματα του πολέμου και ανάμεσά τους δεν θα υπάρχει καμιά διαφορά: οι κινήσεις και η έκφρασή τους θα είναι το ίδιο άψυχες όσο και των

ομοιωμάτων¹³⁵. Η οικογενειακή φωτογραφία που συνήθως κλείνει τις οικογενειακές συγκεντρώσεις μετατρέπεται σε στιγμή θανάτου, καθώς η φωτογραφική μηχανή μετατρέπεται σε πολυβόλο και σωριάζει νεκρούς όλους τους στρατιώτες. Από πίσω τους ένας σταυρός, στον οποίο βρίσκεται κρεμασμένος ο ιερέας, ενώ ακούγεται το τραγούδι των Χριστουγέννων. Όλοι αποχωρούν πανικόβλητοι, θυμίζοντας εκκένωση κτηρίου σε καιρό πολέμου. Κάτω από το τραπέζι ο ιερέας κοιτάζει την εποχή που έρχεται. Ο Kantor διπλώνει με ήρεμες κινήσεις το τραπεζομάντηλο-σάβανο, το οποίο χάνει αυτόματα την τελετουργική του σημασία και γίνεται ένα οποιοδήποτε αντικείμενο, στερούμενο μυστικιστικής σημασίας¹³⁶.

Η παρουσία των ανδρείκελων θα συνεχιστεί και στα επόμενα έργα του Kantor *Να ψοφήσουν οι καλλιτέχνες* (1985), *Δε θα επιστρέψω ποτέ* (1988) και στο τελευταίο του *Σήμερα είναι τα γενέθλιά μου* (1990). Στο *Να ψοφήσουν οι καλλιτέχνες*, σκηνοθετεί το θάνατο του καλλιτέχνη - ίσως του εαυτού του - εμφανίζοντας στη σκηνή ένα ετοιμοθάνατο, στα μάτια του οποίου περνούν σκηνές της ζωής του. Εικόνες του πολέμου και της ιστορίας του Πολωνικού λαού, οι καταστροφές και τα θύματα που προκάλεσε εμφανίζονται στη σκηνή. Τα προσωπικά βιώματα μετουσιώνονται σε εικόνες με γεγονότα και πρόσωπα, τα οποία παραπέμπουν σε εκείνα της *Νεκρής Τάξης* και του *Wielopole, Wielopole*¹³⁷.

Στο *Δε θα επιστρέψω ποτέ* θα εμφανίσει επί σκηνής το ομοίωμα του πατέρα του και του εαυτού του. Ο ίδιος δεν κάθεται απλά σε μια άκρη, όπως στα προηγούμενα έργα του, αλλά στη μέση της σκηνής, όπου έρχονται να τον συναντήσουν τα φαντάσματα του παρελθόντος του. Θέμα του έργου είναι η επιστροφή του Οδυσσέα, η οποία ταυτίζεται με το πρόσωπο του πατέρα του, ο οποίος δε θα επιστρέψει ποτέ από τον πόλεμο. Μέσα στο δωμάτιο της φαντασίας, όπως θεωρεί τη σκηνή, θα παρελάσουν

¹³⁵ Witts, Noel (2010:71-78).

¹³⁶ Eruli, Brunella (1990: 267-271).

¹³⁷ Bablet, Denis (2000:56-57).

και πάλι ο καθολικός ιερέας, το δίδυμο Karol και Olek, αποδεικνύοντας ότι τα έργα του έχουν μια συνέχεια γιατί είναι βιωματικά¹³⁸.

Στο τελευταίο του έργο *Σήμερα είναι τα γενέθλιά μου*, ο Kantor θα ενσωματώσει θραύσματα από την παιδική του ηλικία αλλά και την εν γένει καλλιτεχνική του δημιουργία - θεατρική και εικαστική - σε μια προσπάθεια να ανασυντάξει τη ζωή του ολικού καλλιτέχνη και να συνδιαλλαγεί με καλλιτέχνες που επηρέασαν το έργο του¹³⁹. Το δωμάτιο των παιδικών του χρόνων που είδαμε στο *Wielopole, Wielopole*, επανέρχεται με διαφορετική επίπλωση γιατί το σπίτι για τον καλλιτέχνη «είναι το έργο του, το εσωτερικό του».¹⁴⁰ Τα πρόσωπα της μητέρας, του θείου και του πατέρα, όπως και του ίδιου και του ειδώλου του επανέρχονται και σε αυτό το έργο.¹⁴¹

Ο Kantor πιστεύει ότι η ιστορία της σύγχρονης μαριονέτας είναι «η ιστορία των ανέλπιδων προσπαθειών των καλλιτεχνών να εμποδίσουν το έργο τέχνης από το να διαλυθεί στην πραγματική ζωή».¹⁴² Στο μη ψυχολογικό θέατρο το ανδρείκελο συνιστά μοντέλο ύπαρξης των νεκρών είτε αυτό μεταφράζεται ως κατάσταση ακινησίας είτε στατικότητας μνήμης. Τα ανδρείκελα αντικαθιστούν τους νεκρούς και συμμετέχουν σε μια μετασχέση μεταξύ ζωντανών και νεκρών.

¹³⁸ Bablet, Denis (2000: 23-25).

¹³⁹ Bablet, Denis (2000:21-30).

¹⁴⁰ Bablet, Denis (2000: 145-146).

¹⁴¹ Bablet, Denis (2000: 150-151).

¹⁴² Suchocki, W. (2005: 110).

Κεφάλαιο 3

Επίλογος

Ανάμεσα στο σκουπίδι και την αιωνιότητα, η μαριονέτα είναι φτωχή μέσα στον αυτοματισμό της και καταλύει τις ανθρώπινες λειτουργίες. Για το λόγο αυτό είναι καθησυχαστική για τον άνθρωπο, αφού δεν μπορεί να του μοιάσει σε όλα, πάντα θα της λείπει κάτι. Όμως αυτή η ατέλεια δεν υποβαθμίζει την ξεκάθαρη λειτουργία της. Δεν είναι ούτε άνθρωπος, ούτε θεός, ούτε ακριβώς αντικείμενο, η ύπαρξή της τείνει προς κάτι εκτός πραγματικότητας, το οποίο χλευάζει αφ' ύψηλού το ανθρώπινο¹⁴³.

Η μαριονέτα γοήτευσε με τις δυνατότητες που παρείχε στο σύγχρονο θέατρο μια γενιά καλλιτεχνών, η οποία δεν ήταν επαγγελματίες κουκλοπαίχτες, αλλά άτομα που αναζήτησαν να διευρύνουν τα όρια του δυνατού και να επιτύχουν μια αντιστοιχία ανάμεσα στις τέχνες, παίζοντας με τους όγκους, τα χρώματα, τα μεγέθη, τη δυναμική και την κίνηση της κούκλας στο χώρο, μεταβάλλοντας την παρουσία της στη σκηνή σε εικαστικό γεγονός. Αν και οι λύσεις που πρότειναν ήταν διαφορετικές, όλες οι δράσεις τους έχουν κοινό σημείο την άρνηση της «μίμησης», της σκηνής-καθρέφτη και του ηθοποιού-ειδώλου του θεατή.

Ο Craig και ο Kleist συνέκριναν τη μαριονέτα με το θεϊκό. Την είδαν ως γνήσιο απόγονο της «μεγάλης οικογένειας των εικόνων», οι οποίες φτιάχτηκαν καθ' ομοίωση του Θεού. Οι λόγοι της υπεροχής της μαριονέτας έναντι του ανθρώπου έγκειται στους ίδιους της τους περιορισμούς: την απουσία συνείδησης και συναισθήματος. Ο Kleist έγραψε ότι αυτή ακριβώς η έλλειψη συνείδησης είναι που

¹⁴³ Amey, Claude (2002: 247).

την ανυψώνει. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Craig, η Υπερμαριονέτα δεν μιμείται την κίνηση, αλλά κάνει εντελώς δικές της, οι οποίες είναι απόλυτα φυσικές¹⁴⁴.

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η αισθητική της μαριονέτας θα γνωρίσει –όπως και γενικότερα οι τέχνες : λογοτεχνία, θέατρο, ζωγραφική, γλυπτική, ποίηση – μεγάλες αλλαγές. Καλλιτέχνες και σκηνοθέτες θα γοητευθούν από τις δυνατότητές της και θα προσπαθήσουν να την ενσωματώσουν στο έργο τους, αναγνωρίζοντας σε αυτήν μια μορφή, η οποία συμπυκνώνει όλους τους προβληματισμούς του ανθρώπου για τη ζωή και το θάνατο, την ύλη και το πνεύμα. Αν και οι μέθοδοι που προτείνουν είναι διαφορετικές, όλες οι δράσεις που επιχειρούν έχουν κοινό σημείο την άρνηση της μίμησης και του ηθοποιού-ειδώλου του θεατή. Στα κινήματα του 20^{ου} αιώνα, οι κούκλες υποκαθιστούν τον ηθοποιό ή συνυπάρχουν μαζί του στη σκηνή. Φουτουριστές, ντανταϊστές και καλλιτέχνες του Bauhaus φτάνουν ως και την απανθρωποποίηση του ηθοποιού. Οι δράση της ιστορικής πρωτοπορίας είχε άμεση σχέση με τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις της εποχής. Οι παραστάσεις με μαριονέτες και ηθοποιούς ήταν αποτέλεσμα νέων τεχνολογιών και επιστημονικών δεδομένων αλλά και απάντηση σε μια κοινωνία σε κρίση, η οποία είχε μόλις βγει από έναν καταστροφικό πόλεμο. Οι δραστηριότητες αυτών των πρωτοπόρων είχαν ως αποτέλεσμα τη σύγκλιση του θεάτρου της μαριονέτας με τις άλλες τέχνες. Οι φουτουριστικοί πειραματισμοί, οι εκδηλώσεις dada οι παραστάσεις του Bauhaus, δημιουργήθηκαν από καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν σε πολλές μορφές τέχνης. Ήταν ποιητές, φιλόσοφοι, ζωγράφοι, μουσικοί και οι δράσεις τους επιχειρήσαν να καταρρίψουν τα στεγανά ανάμεσα στις τέχνες ή στην τέχνη και στην κοινωνία.

Ιδιαίτερα από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, αρχίζει στην Ευρώπη ένα νέο κύμα ενσυνείδητης αναζήτησης του εκφραστικού πλούτου και των δυνατοτήτων της μαριονέτας. Η τέχνη της θα προσελκύσει όλο και περισσότερους καλλιτέχνες που

¹⁴⁴ Cristini Monica (2013: 73).

χρησιμοποιούν τις πλέον διαφορετικές τεχνικές με αποτέλεσμα να είναι αδύνατον να διαμορφώσουμε μια σαφή τυπολογία. Η μαριονέτα έπαψε να παρουσιάζεται από χειριστές που βρίσκονται πίσω από αυτή και έγινε συμπρωταγωνίστρια των ηθοποιών, ενώ άλλοι μοιράζονται το σώμα τους με τη μαριονέτα. Ηθοποιοί εμπυχώνουν πλέον τη μαριονέτα, ενώ υποδύονται συγχρόνως και κάποιο ρόλο. Την ίδια εποχή η μαριονέτα θα βγει από τα κλειστά όρια του θεάτρου. Ξυλοπόδαροι, μίμοι και χειριστές τεράστιων ανδρείκελων βγαίνουν έξω σε μια προσπάθεια να προσελκύσουν το κοινό του δρόμου με διαφορετικούς ο καθένας στόχους. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες του θεάτρου ασχολήθηκαν και με τη μαριονέτα, η οποία αποτέλεσε έκφραση οντολογικών προβλημάτων αλλά και μια αλληγορία της έλλειψης αυτονομίας σε διάφορα επίπεδα της ύπαρξης και του χώρου.

Όσον αφορά στον Kantor, η επιρροή του Bauhaus ιδιαίτερα στις μαριονέτες της πρώτης περιόδου είναι αναμφισβήτητη, *La Mort de Tintagiles (Ο θάνατος του Τενταζίλ)*, ενώ η δομή και ο λόγος των επόμενων έργων του φέρουν τη σφραγίδα του ντανταϊσμού και του φουτουρισμού όσον αφορά τη δομή τη χρήση του λόγου και των κειμένων -ελλειπτικά, ασαφή, υποδομημένα, αποσπασματικά, ετερογενή, υπαινικτικά, βασισμένα σε συνειρμούς και με έντονο το εικαστικό στοιχείο. Ο Kantor είχε ιδιαίτερη σχέση με την Πολωνική και διεθνή πρωτοπορία ήταν δημιουργός performance που και αυτές με τη σειρά τους έχουν τις ρίζες τους στο ντανταϊσμό και το φουτουρισμό.

Ο Kantor στο θέατρο του θανάτου χρησιμοποιεί τη μαριονέτα ως μια τερατώδη αντιγραφή του ανθρωπίνου σώματος, η οποία ενέχει και συναισθηματική αξία, ως η υπενθύμιση της παιδικής ηλικίας, όπου καθένας μπορεί εύκολα να καθοδηγείται και να μετασχηματίζεται.¹⁴⁵

Η μαριονετοποίηση των ηθοποιών στο έργο του Kantor, του έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργήσει σκηνές προβληματισμού και συγκινησιακής έντασης, που δε θα

¹⁴⁵ Krtolica Marija. σ. 2-3.

ήταν δυνατόν να επιτύχει με μόνη την υποκριτική ικανότητα των ηθοποιών. Κυρίως του έδωσαν τη δυνατότητα να τα χρησιμοποιήσει ως ένα είδος συνεκδοχής μιας κοινωνίας, όπου επικρατεί η αδιαφορία, η υποκρισία και η βία. Ο ηθοποιός στο θέατρο του Kantor δεν ερμηνεύει ένα ρόλο, είναι παράγοντας που προϋπάρχει, δεν ταυτίζεται με το ρόλο, δεν παίζει ψυχολογικά, δεν αναζητά την έκφραση. Η συγκίνηση είναι απύσχα στην ερμηνεία του γι' αυτό και ο Kantor προσφεύγει στη μορφή του ομοιώματος, του κλόουν, όπου και διασταυρώνεται με τον Meyerhold χωρίς όμως τη βιο-μηχανική της κίνησης εκείνου. Στο θέατρο του Θανάτου, θέτει το ανδρείκελο ως μοντέλο του για να αναπαραστήσει επί σκηνής την απουσία της ζωής¹⁴⁶. Ο Kantor δεν πιστεύει - όπως ο Kleist και ο Craig - ότι η μαριονέτα θα μπορούσε να πάρει την θέση του ζωντανού ηθοποιού. Για να το αποδείξει αυτό, επισημαίνει την εικόνα που περιγράφει ο Craig, δηλαδή τον ηθοποιό να κάνει την πρώτη του εμφάνιση. Αυτή η εικόνα αντικρούει κάθε πεποίθηση ότι η μαριονέτα έχει καταλάβει την θέση του ηθοποιού στο θέατρο.

Πέρα από τους αναφερόμενους στην παρούσα εργασία, είναι πολυάριθμοι οι σκηνοθέτες που χρησιμοποίησαν μαριονέτες και θα ήταν αδύνατο να αναφερθώ έστω και επιγραμματικά στα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Για το λόγο αυτό η επιλογή ήταν δύσκολη, όχι όμως τυχαία και αυθαίρετη. Προσπάθησα να εντοπίσω βασικούς σταθμούς στην πορεία της μαριονέτας στο σύγχρονο θέατρο του 20^{ου} αιώνα, με καλλιτέχνες και ρεύματα που σφράγισαν με το έργο τους τις σκηνοθεσίες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Η μαριονέτα για αυτούς αποτέλεσε μοναδικό μέσο για να εξερευνήσουν θέματα, που απασχόλησαν ανέκαθεν τον άνθρωπο, όπως το θάνατο, το υπερφυσικό, το θέμα της ταυτότητας, της μνήμης μέσα από την κατάλυση της θεατρικής ψευδαίσθησης.

Μετά την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής, μπορούμε να συνάγουμε το συμπέρασμα, ότι η μαριονέτα βοήθησε τους απανταχού καλλιτέχνες, οι οποίοι την χρησιμοποίησαν, προκειμένου να ενισχύσουν τη θεατρικότητα των έργων τους, να προβάλουν το περιεχόμενό τους καθώς και να καταργήσουν τις δεσμεύσεις της

¹⁴⁶ Bablet Denis (1972: 41-42).

πραγματικότητας και να υπερβούν το ρεαλισμό, δημιουργώντας ευκολότερη πρόσβαση στην υλοποίηση αφηρημένων εννοιών και καταστάσεων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ι.ΒΙΒΛΙΑ

Amey, C. 2002 *T.Kantor Theatrum Litteralis*. Paris : Editions L' Harmattan

Bablet, D. 1962 *Edward Gordon Craig*, Paris : L'Arche.

Bablet, D. 1990 *Les Voies de la création théâtrale, T. Kantor (1)*, том. 11. Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

Bablet, D. 2000 *Les voies de la création théâtrale, T. Kantor (2)*, том. 18. Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

Bablet, D. 2008 *Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας, 1^{ος} Τόμος: 1887-1914*, μτφ. Δ. Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη: University Studio Press

Banu, G. 1990. *Kantor, l'artiste a la fin du XXe siècle*, Paris : Editions Actes Sud.

Βαροπούλου, Ε. 2002 *Το ζωντανό θέατρο - Δοκίμιο για τη Σύγχρονη Σκηνή*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Blumenthal, E. 2005 *Puppetry and Puppets, An illustrated world survey*, London: Thames and Hudson.

Bodson, L. κ.α. 2009 *Passeurs et Complices, Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette*. Paris: Coedition l'Entretemps/Institut International de la Marionnette.

Christini, M. 2013 *Theatre and Puppetry in Edward Gordon Craig's Letters to Danilo Lebrecht. Uber-marionettes and Mannequins, Craig, Kantor and their contemporary legacies* : Editions L'Entretemps Lavérune.

Craig, E. G. 1906 *Η Τέχνη του θεάτρου, Πρώτος διάλογος (1906) : Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου* Αθήνα : Εκδόσεις Δωδώνη.

Dieckerman, L. κ.α. (επιμ.) 2008 *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Washington : Paperback National Gallery of Art Publications.

Droste M. (επιμ.) 1993 *Bauhaus 1919-1933*. Cologne : Edition Taschen.

Droste M. (επιμ.) 2006 *Bauhaus*, Cologne : Edition Taschen.

Eruli, B. κ.α. 1990 *Les Voies de la création théâtrale, Volume 11 : T. Kantor*, том. 1, Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Fergombe, A.P. 1997 *Tadeusz Kantor, de l'écriture scénique de la mort à l'instauration de la mémoire* : Edition Presses Universitaires de Valenciennes.

Gilles, A. 1993 *Edward Gordon Craig: la marionnette ou les signes à la mesure de l'Autre, στο Images de la marionnette dans la littérature*. France : Presses Universitaires de Nancy, Editions Institut International de la Marionnette, Nancy.

Guidicelli, C. 2013 *Supermarionettes et Mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*. Paris : Editions L'Entretemps-Laverune.

Goldberg R. 2011 *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Editions Thames & Hudson.

Gouhier H. 1991 *Το θέατρο και η ύπαρξη*. Αθήνα : Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Jaroslav S. και Marek S. (επιμ.) 2005 *Kantor, T. Interiors of Imagination Academic* : Zacheta National Gallery of Art, Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. Warsaw-Crakow : Cricoteka.

Jomaron J. 2009 *Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας 2^{ος} τόμος: 1914-1940* : Edition University Studio Press.

Jurkowski, H. 2000 *Métamorphoses. Marionnette au XXe Siecle*. μτφρ. Laurance Dyevre. France: Edition Institut International de la marionnette.

Kantor, T. 1990 *Wielopole, Wielopole, An exercise in theatre by Tadeusz Kantor* μτφρ. από τα πολωνικά M.Tchorek and G.M. Hyde. London : Editions London-N.York.

Kantor, T. 1977 *Le Théâtre de la mort. : Textes réunis et présentes par Denis Bablet* : Lausanne : Editions L' Age d' Homme,

Kleist, v.H. 1982 *Οι Μαριονέτες και μια μελέτη του Bernard Dort*. μτφρ.Τζ. Μαστοράκη. Αθήνα : Εκδόσεις ΑΓΡΑ.

Kobialka, M. 1993 *Kantor, Tadeusz, A Journey Through Other Spaces, Essays and Manifestos, 1944-1990*. California: Editions University of California Press.

Kobialka, M. 2009 *Further on nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*. Minneapolis/London: Editions University of Minnesota Press.

Kott, J. 1988 *Ένα θέατρο ουσίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή.

Le Bœuf, P. 2009 *Craig et la Marionnette*. France : Editions Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France.

- Lista, G.** 1989 *La scène futuriste*. Paris : Editions du CNRS.
- Melzer, A.** 1994 *Dada and Surrealist Performance*. Baltimore : Editions The John Hopkins University Press.
- Michaud E.** 1978 *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. France : Editions La Cite-L 'Age D'Hommes.
- Miklaszewski, K.** 2002 *Encounters with Tadeusz Kantor* : μτφρ και επιμ. George Hyde. Paris: Editions Routledge.
- Μποτσολά, Α. και Τισνταλ, Κ.** 1984 *Φουτουρισμός*. Αθήνα : Εκδόσεις Υποδομή.
- Plesniarowicz, K.** 2004 *The Dead Memory Machine, Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, μτφρ. William Brand. California : Black Mountain Press.
- Procebski, M.** 2015 *Tadeusz Kantor Conversation*. France : Editions Presses Universitaires du Midi.
- Richter, H.** 1983 *Dada, Τέχνη και Αντιτέχνη* μτφρ. Ανδρέα Ρικάκη. Αθήνα : Εκδόσεις Υποδομή.
- Scarpeta, G.** 1983 *Kantor au présent, Une longue conversation*. Paris : Editions Actes Sud, Académie Experimental des Théâtres.
- Segel, H.** 1995 *Pinocchio's Progeny, Puppets, Marionettes, Automaton and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*. Baltimore and London: Editions The John's Hopkins University Press.
- Suchan, J. και Swica M.** 2005 *Tadeusz Kantor, Interior of Imagination* : Zacheta National Gallery of Art, Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. Warsaw-Cracow : Cricoteka.
- Suchocki, W..** 2005 *Emballages, Dummies, Mannequins, Tadeusz Kantor: Interior of Imagination* : Zacheta National Gallery of Art, Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. Warsaw-Cracow : Cricoteka..
- Valentini, V.** 2013 *Tadeusz Kantor's Object-Actor: Emballages, Happenings, Poverty*. France : Co- publishing L' Entretemps Institute International de la Marionette.
- Witts, N.** 2010 *Tadeusz Kantor*. London and New York : Editions Routledge.

II. ΑΡΘΡΑ – ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

Arpini, L. 2016. «*Tadeusz Kantor's Circus*» (URL: www.journals.ku.edu)

Bablet, D. 1972. «Le peintre et la scénographe» *Travail théâtral : Catégories du théâtre populaire*. σ.57-68

Cioffi, K. 2016. «*Polish Theatre Archive, 1954-1989, Visual and Performing Arts, The Cordon and Breach Publishing Group*» (URL: <http://www.gbhap-us.com>)

Gluhovic M. 2016. «*The Mnemonics of Kantor's Wielopole, Wielopole, Toronto Slavic Quarterly, University of Toronto, Academic Electronic Journal in Slavic Studies*» (URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/14/gluhovic14.shtml>)

Γκρτσέγιεβσκα, Α. 1998. «Συνέντευξη του Τ.Κάντορ: Η δουλειά πάνω στην Τέχνη του Θεάτρου, από το *Le Theatre en Pologne*» μτφ. Ελένης Παπασωτηρίου περ. *ΕΚΚΥΚΛΗΜΑ*

Καραΐσκου Β. 2007. «Το θεατρικό Εργαστήρι του Schlemmer στο Bauhaus», *Νέα Εστία* Τεύχος 1799 : σ.789-798.

Klossowisz, J. 1986. «Tadeusz Kantor's Journey» *The Drama Review*, Vol.30: Number 3 (T111): σ.235-244

Kobialka, M. 1991. «The Milano Lessons" by Tadeusz Kantor: Introduction» *MIT Press* Vol.35 No4 : σ.136-147 και (URL: <http://jstor.org/stable/1146169>)

Kobialka, M. 1986.a «The Writings of Tadeusz Kantor:1956-1985» *The Drama Review* Vol.30 : No3 (T111): 114-176

Kobialka, M. 1986β. «Let the Artists Die? An Interview with Tadeusz Kantor» *The Drama Review* Vol.30 : Number 3 (T111): 177-183

Kritolica, M. 2015. «Discontinuity of the Unified Subject, and Memory Ghosts as Ready-Made Objects in the Theatre of Tadeusz Kantor, Monstores, Monstrosity and Hybrid Genres», (URL: <http://www.marijakrtolikc.com>).

Le Boeuf, P. «*On the Nature of Edward Gordon Craig's Uber-marionette*» (URL: www.academia.edu)

Μπαμπου - Παγκουρέλη, Χ. «Τ. Κάντορ, Η Κατάσταση του Καλλιτέχνη» περ. *Εκκύκλημα* τομ. 13 : σ. 21.

Παπασωτηρίου, Ε. «Ο Τ. Κάντορ “συνεργάζεται” με τον Βιτκιέβιτς για μια παράσταση ιδιοφυίας και παραλογισμού» περ. *Θεατρικά* τομ. 20 : σ. 29-32.

Theisen, B. 2006 «Dancing with Words. Kleist's 'Marionette Theatre», *MLN* Vol. 121 No. 3 German Issue : pp. 522-529.

III. ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ- ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

La classe morte, Tadeusz Kantor (YouTube)

Wielopole, Wielopole, Tadeusz Kantor (YouTube)

Le théâtre de Tadeusz Kantor (YouTube)

Avant Gard Theater, Tadeusz Kantor (YouTube)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

[Εικόνα 1. Dario Fo, Pope and the Witch.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 2. Dario Fo, Pope and the Witch.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 3. Michael Meschke, Βασιλιά Υμπύ \(1964\)](#)**Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 4. Michael Meschke, Βασιλιά Υμπύ \(1964\)](#)**Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 5. Lee Breuer, Animations.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 6. Robert Lepage, Puppet Theare.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 7. Arianne Mnouskhine, Theatre du Soleil](#)**Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 8. Gaston Baty and his Puppets.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 9. Sergei Obraztsov, Puppet Theatre Moscow](#)**Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 10. Peter Schumman, Bread and Puppet Theatre](#)**Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 11. Heiner Mueller, Gundling's Life, Frederic of Prussia \(1977\).....](#) **Error!**

Bookmark not defined.

[Εικόνα 12. Depero, Πλαστικά Μπαλέτα.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 13. F. Depero, Annicham del 3000 \(1924\)](#)**Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 14. Depero, Πλαστικά Μπαλέτα.](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 15. Το φουτουριστικό θέατρο \(αφίσα 1924\)](#)**Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 16. Κοστούμι του Prampolini.](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 17. Sophie Taeuber-Arp, set design for The Stag King \(1918\).....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 18. Sophie Taeuber-Arp και Hans Arp με τις μαριονέτες τους.....](#) **Error!**

Bookmark not defined.

[Εικόνα 19. Μαριονέτες της Sophie Traeuber-Arp για τις παραστάσεις dada](#)

..... **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 20. Cabaret Voltaire, παράσταση dada \(1916\)](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 21. Oscar Schlemmer, Glass Dance \(1929\)](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 22. Oscar Schlemmer, Glass Dance \(1929\)](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 23. Oscar Schlemmer, Μηχανικό Μπαλέτο \(1922\)](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 24. Oscar Schlemmer, Τριαδικό Μπαλέτο \(1922\)](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 25. T.Kantor](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 26. T.Kantor, Νεκρή Τάξη](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 27. T. Kantor, Νεκρή Τάξη](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 28. T. Kantor, Νεκρή Τάξη](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 29. T. Kantor, Νεκρή Τάξη](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 30. T. Kantor, Νεκρή Τάξη](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 31. T. Kantor, Νεκρή Τάξη](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 32. T. Kantor, Wielopole, Wielopole.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 33. T. Kantor, Wielopole, Wielopole.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 34. T. Kantor, Wielopole, Wielopole.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 35. T. Kantor, Wielopole, Wielopole.....](#) **Error! Bookmark not defined.**

[Εικόνα 36. Kantor, Wielopole, Wielopole.....](#) **Error! Bookmark not defined.**