



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Π.Μ.Σ. «ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Βασίλης Ζέλκας (Α.Μ: 215522)

ΤΙΤΛΟΣ:

Τεχνικές σωματικού θεάτρου σε παραστάσεις για ανήλικους θεατές –
Η οπτική της πρόσληψης

Η περίπτωση των θεατρικών ομάδων Patari Project και Hippo



ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Επικ. Καθηγ. Μαρία Δημάκη-Ζώρα

ΜΕΛΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: Ομοτ. Καθηγ. Τηλέμαχος Μουδατσάκης

Επικ. Καθηγ. Μαρία Κλαδάκη

ΑΘΗΝΑ 2018

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να απευθύνω θερμές ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κ. Μαρία Δημάκη-Ζώρα, καθώς και στους καθηγητές μου, κ. Τηλέμαχο Μουδατσάκι και κ. Μαρία Κλαδάκη, για την εμπιστοσύνη, την πολύτιμη βοήθεια και την καθοδήγησή τους κατά τη διάρκεια της εκπόνησής της διπλωματικής μου εργασίας.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ηθοποιούς, σκηνοθέτες και ιδρυτικά μέλη των θεατρικών ομάδων Patari Project και Hippo Theatre Group, Σοφία Πάσχου, Εριφύλη Στεφανίδου, Φώτη Δούσο και Αλέξανδρο Ράπτη για τις πολύ ενδιαφέρουσες συνεντεύξεις που μου παραχώρησαν, για τους σκοπούς της μελέτης που πραγματοποίησα. Ξεχωριστά την Εριφύλη Στεφανίδου για τις ιδιαίτερα χρήσιμες βιβλιογραφικές παραπομπές, τις οποίες μου πρότεινε, για τη στήριξη της έρευνάς μου.

Τέλος, ευχαριστώ πολύ όλους τους συναδέλφους μου, δασκάλους από το 47^ο Δημοτικό Σχολείο Πειραιά, που πρόθυμα με βοήθησαν στην πραγματοποίηση της μελέτης περίπτωσης βάσει ερωτηματολογίων και, φυσικά, όλους τους μαθητές και τις μαθήτριες του σχολείου που συμμετείχαν στην έρευνα .

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΣΩΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΕΙΔΟΣ ΘΕΑΤΡΟΥ:	
ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	13
1. Από τον επαναπροσδιορισμό της αντίληψης για το θέατρο στο σωματικό θέατρο	13
2. Το σωματικό θέατρο	20
2.1. Τι είναι το σωματικό θέατρο;	20
3. Σώμα, σωματικό θέατρο και ανήλικοι θεατές	21
3.1. Το σώμα ως κώδικας επικοινωνίας στο θέατρο για παιδιά και νέους	21
3.2. Σωματικό θέατρο και ανήλικο κοινό	22
3.3. Σωματικό θέατρο για ενήλικες και σωματικό θέατρο για παιδιά	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: PATARI PROJECT ΚΑΙ HIPPO THEATRE GROUP:	
ΣΩΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΑΝΗΛΙΚΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ	27
1. Patari Project	27
1.1. Ταυτότητα της ομάδας	27
1.2. Παραστάσεις – Θεατροπαιδαγωγικά Προγράμματα	29
2. Hippo Theatre Group	30
2.1. Ταυτότητα της ομάδας	30
2.2. Παραστάσεις – Θεατροπαιδαγωγικά Προγράμματα	32
3. Πώς δημιουργούν οι ομάδες Patari Project και Hippo μία παράσταση σωματικού θεάτρου	32
4. Δυσκολίες κατά τη δημιουργία της παράστασης σωματικού θεάτρου ...	34
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	
ΩΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ	38
1. Επικοινωνία και σωματικό θέατρο	38
1.1. Επικοινωνία και θέατρο	38
1.2. Επικοινωνία στο θέατρο για παιδιά	41
1.3. Επικοινωνία στο σωματικό θέατρο	42
2. Η πρόσληψη της παράστασης του σωματικού θεάτρου	45

2.1.	Αντίληψη και Κατανόηση	46
2.1.1.	Αντίληψη και κατανόηση από το παιδί-θεατή	46
2.1.2.	Αντίληψη, Κατανόηση και Σωματικό θέατρο	47
2.1.3.	Η αξιοποίηση της ανατροφοδότησης ως προς την κατανόηση της παράστασης του σωματικού θεάτρου ...	51
2.2.	Ψυχαγωγία	52
2.2.1.	Ψυχαγωγία και θέατρο	52
2.2.2.	Ψυχαγωγία και σωματικό θέατρο για ανήλικο κοινό	53
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ		
ΤΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΑΝΗΛΙΚΟ ΚΟΙΝΟ		57
1.	Ο ρόλος του παιχνιδιού	57
1.1.	Παιχνίδι και θέατρο	57
1.2.	Παιχνίδι και θέατρο για παιδιά	60
1.3.	Παιχνίδι και σωματικό θέατρο	61
2.	Ο ρόλος της φαντασίας	66
2.1.	Φαντασία και σωματικό θέατρο	66
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ		
ΤΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΑΝΗΛΙΚΟ ΚΟΙΝΟ		73
1.	Οι πρωτογενείς κώδικες της παράστασης έναντι των δευτερογενών	74
2.	Το σωματικό θέατρο ως προς τη χρήση των δευτερογενών κωδίκων της παράστασης	77
2.1.	Σκηνικά και κοστούμια	77
2.2.	Μουσική	81
2.3.	Κινησιολογία – Χορογραφία	83
2.4.	Φως	85
ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ		86
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ		90
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ		100
I.	Συνεντεύξεις από τους σκηνοθέτες των θεατρικών ομάδων Patari Project και Hippo Theatre Group	101
II.	Φωτογραφίες	126
III.	Συντελεστές Παραστάσεων	149
IV.	Ερωτηματολόγια	151

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ελληνικά:

Στο πλαίσιο της αναζήτησης τρόπων ουσιαστικής προσέγγισης των αναγκών της παιδικής ηλικίας, θεατρικές ομάδες που δραστηριοποιούνται στο θέατρο για ανήλικο κοινό, επιλέγουν να χρησιμοποιούν τις τεχνικές του σωματικού θεάτρου, έναντι των επικρατούντων σκηνοθετικών επιλογών, που βασίζονται στην υπερβολή και τον εντυπωσιασμό.

Πραγματοποιήσαμε μία μελέτη περίπτωσης, χρησιμοποιώντας τη δουλειά των θεατρικών ομάδων Patari Project και Hippo Theatre Group, με σκοπό να διερευνήσουμε τα οφέλη που μπορεί να προκύπτουν μέσω της πρόσληψης μίας παράστασης σωματικού θεάτρου από τον ανήλικο θεατή.

Η έρευνα βασίστηκε στις εξής πηγές: Στη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία, σε συνεντεύξεις και δημοσιεύματα, σε συνεντεύξεις που δόθηκαν στον ερευνητή, σε προγράμματα παραστάσεων και σε μία μικρή έρευνα με υποκείμενα μαθητές δημοτικού σχολείου, από τους οποίους ζητήθηκε να απαντήσουν σε ερωτηματολόγια μετά από την παρακολούθηση συγκεκριμένων παραστάσεων. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης ζωγραφιές των παιδιών εμπνευσμένες από τις παραστάσεις.

Ύστερα από μία σύντομη αναφορά σε θεωρητικά στοιχεία, θα παρουσιαστεί το προφίλ των θεατρικών ομάδων που ερευνούμε και ο τρόπος με τον οποίο δημιουργούν τις παραστάσεις τους. Έπειτα θα εξεταστεί το σωματικό θέατρο ως επικοινωνιακό γεγονός και τέλος θα ερευνηθεί η πρόσληψή του από τον ανήλικο αποδέκτη υπό σκοπιά παιδαγωγική, ψυχολογική και καλλιτεχνική.

Αγγλικά:

In the search for ways to effectively address childhood needs, theatrical groups active in the theater for the younger audience choose to use the techniques of physical theater, against the prevailing directorial choices based on exaggeration and impressiveness.

We conducted a case study using the work of the “Patari Project” and “Hippo” theatre groups, in order to investigate the benefits that may arise through the reception of physical theatre performances by the younger viewer.

The research was based on the following sources: In international and Greek bibliography, interviews and publications, interviews given to the researcher, show

programs and a small survey using primary school pupils as subjects, who were asked to answer questionnaires after watching specific performances. Drawings of children inspired by the performances were also used.

After a brief reference to theoretical elements, we will present the profile of the theatrical groups we are exploring and the way in which they create their performances. Afterwards, physical theater will be considered as a communication event and finally its reception by the minor recipient will be investigated from a pedagogical, psychological and artistic point of view.

Ελληνικά:

σωματικό θέατρο, θέατρο για ανήλικο κοινό, θέατρο για παιδιά και νέους, πρόσληψη, παραστάσεις, θεατρικές ομάδες, Patari Project, Hippo Theatre Group

Αγγλικά:

physical theatre, theatre for underaged viewers, theatre for children and young people, reception, performances, theatre groups, Patari Project, Hippo Theatre Group

Στη σημερινή εποχή, καθώς το *θέατρο για ανήλικο κοινό*¹ έχει καθιερωθεί συστηματικά στη χώρα μας εδώ και σχεδόν πέντε δεκαετίες², οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με το αντικείμενο με συνέπεια και σεβασμό στην παιδική ηλικία, αναζητούν τρόπους να ανταποκριθούν στις αληθινές ανάγκες των παιδιών και να προσεγγίσουν βαθύτερα την παιδική ψυχή, υπηρετώντας παιδαγωγικούς και καλλιτεχνικούς στόχους.

Ως *ανήλικο κοινό* ορίζουμε το σύνολο εκείνο των θεατών με διαφοροποιημένα γνωρίσματα, όπως οι αντιδράσεις, οι προσλαμβάνουσες, οι προσδοκίες, οι απαιτήσεις. Το κοινό αυτό διαφέρει, επίσης, ως προς το στάδιο ωριμότητας, το στάδιο ενσωμάτωσης στο κοινωνικό σύνολο, καθώς και το στάδιο αναζήτησης και υιοθέτησης στάσεων και προτύπων. Εμπεριέχει έναν ιδιαίτερο συναισθηματικό κόσμο, με έντονο το χαρακτηριστικό της υποκειμενικής-φαντασιακής αντίληψης της πραγματικότητας, με το οποίο μεταβαίνει με ευκολία από το χώρο και το χρόνο του πραγματικού σε εκείνον του φανταστικού. Με τον τρόπο αυτό, το θέατρο για ανήλικο κοινό αποβαίνει ως ένα παιχνίδι του παιδιού με την πραγματικότητα.

Αναζητώντας σκηνοθετικές επιλογές που βρίσκονται πλησιέστερα στις συναισθηματικές και νοητικές ανάγκες των παιδιών και κατευθύνσεις με καλλιτεχνική και παιδαγωγική αξία, τα τελευταία χρόνια, θεατρικές ομάδες

¹ Στην παρούσα μελέτη, χρησιμοποιούμε τους όρους «Θέατρο για παιδιά και νέους» και «Θέατρο για ανήλικο κοινό», καθώς δίνουν έμφαση στους τελικούς αποδέκτες του σκηνικού θεάματος, τους οποίους αντιμετωπίζουν ως διαφοροποιημένο κοινό. Το κοινό ανήλικων θεατών διαφέρει από το αντίστοιχο των ενηλίκων ως προς την αντιμετώπιση του θεατρικού γεγονότος, την ψυχολογία και τις προσλαμβάνουσες, ενώ η ηλικία δεν φαίνεται να παίζει καθοριστικό ρόλο. Έχει αποφευχθεί συνειδητά ο όρος «παιδικό θέατρο», που μπορεί ταυτόχρονα να σημαίνει θέατρο από, θέατρο με ή θέατρο για παιδιά, αυτόνομα ή σε συνδυασμό, ενώ συχνά παραπέμπει στο «παιδιάστικο», το «απλοϊκό», το «πρόχειρο». Παράλληλα, παραπέμπει σε ένα θέατρο που εκλαμβάνει το παιδί ως «αφελή», «ανώριμο» και «εύκολο» θεατή. Το «Θέατρο για παιδιά και νέους» ή «Θέατρο για ανήλικο κοινό» ορίζεται ως μια μορφή θεάτρου απόλυτα προσαρμοσμένη στις ανάγκες των ανήλικων θεατών ως προς την πρόσληψη του θεάματος. Χαρακτηρίζεται από την ξεχωριστή φροντίδα στην αισθητική και την παιδαγωγική του διάσταση, ούτως ώστε να συνάδει με τα αιτήματα και της ανάγκης του κόσμου των ανηλίκων. Είναι, συνοψίζοντας, το σκηνικό θέαμα που δημιουργείται από επαγγελματίες ή ερασιτέχνες ηθοποιούς και απευθύνεται σε κοινό ανήλικων θεατών, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις δικές του ανάγκες. Βλ. Γραμματάς Θ. (2010), *Στη χώρα του Το Τώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα: Πατάκης, σ.σ. 15-29 και του ιδίου (1999) *Fantasyland. Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Αθήνα: Τυπωθήτω, σ.σ. 20-24

² Από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα, η θεατρική δραστηριότητα εξελίσσεται σε συχνή σκηνική και αυτόνομη καλλιτεχνική κίνηση, όταν το θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών σφραγίζεται από το καλλιτεχνικό όραμα της Ξένιας Καλογεροπούλου, τη συμβολή του Δημήτρη Ποταμίτη, του Γιάννη Καλατζόπουλου, του Γιάννη Ξανθούλη, το *Θέατρο του Ήλιου* και το *Θίασο 81*. Βλ. Καγγελάρη, Δ. (1999), *Από το «παιδικό θέατρο» του '30 στο «θέατρο για παιδιά» του '70, Ένας πρακτικός οδηγός*, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα, σ.σ. 14-22.

αξιοποιούν τις τεχνικές του *σωματικού θεάτρου* στις παραστάσεις τους, λιγότερο ή περισσότερο, έχοντας σημειώσει σημαντική ανταπόκριση στο ανήλικο κοινό.

Σωματικό θέατρο (Physical Theatre) είναι το είδος του σκηνικού γεγονότος, στο οποίο πρωταρχικό φορέα επικοινωνίας και νοηματοδότησης αποτελεί το σώμα και η κίνησή του. Σε ένα τέτοιο είδος θεάτρου, εκπίπτει η πρωτοκαθεδρία της λειτουργίας του νου, ενώ τον χαρακτήρα και την ταυτότητα της δημιουργίας αποδίδει, όχι ο λόγος και το κείμενο, αλλά το κινούμενο σώμα. Ο σωματικός κώδικας αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντικός για την *πρόσληψη* του σκηνικού θεάματος από το ανήλικο κοινό, καθώς για τα παιδιά το σώμα αποτελεί πρωταρχικό φορέα επικοινωνίας στο θέατρο.

Ως *πρόσληψη* ορίζεται ο τρόπος με τον οποίο οι θεατές εκλαμβάνουν, μέσω του νου και των αισθήσεων τους το σκηνικό γεγονός, επικοινωνώντας με το θέαμα και συμμετέχοντας στα δρώμενα.³ Πρόκειται για τη στάση και τη δραστηριότητα του θεατή, ο οποίος, από τα υλικά της σκηνής, δημιουργεί αισθητικές εμπειρίες.⁴ Γενικότερα στο θέατρο, οι συνθήκες της πρόσληψης ορίζονται από τις δομές του χώρου και του χρόνου (δραματικού⁵, σκηνικού και θεατρικού).⁶ Στο θέατρο για παιδιά και νέους, η αντιστοιχία του χώρου προς τον χρόνο παύει να είναι αυστηρή, όπως συμβαίνει συνήθως στο θέατρο για ενήλικες. Οι δομές του χώρου και του χρόνου ανασυντίθενται δημιουργικά και τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας δεν είναι πλέον σαφή.⁷ Το ίδιο συμβαίνει και με τα όρια ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.

Καθίσταται, επομένως, αναγκαία, στο θέατρο για παιδιά και νέους, μία αποτελεσματική εικονοποίηση, μέσω της ελευθερίας και της κατάλυσης των αυστηρών πλαισίων που ορίζουν τον ενήλικο θεατή.

Το σωματικό θέατρο καλείται να επιτύχει την επιθυμητή εικονοποίηση που αναφέρθηκε παραπάνω με ένα και μόνο βασικό εργαλείο. Το σώμα του ηθοποιού. Εκείνο είναι που κυριαρχεί, μεταβιβάζει τα νοήματα, ορίζει την επικοινωνία σκηνής-πλατείας. Όταν οι τεχνικές του σωματικού θεάτρου πρωτοστατούν σε μία παράσταση για ανήλικο κοινό, το σώμα είναι εκείνο που καλείται να βρει δίαυλο και να αγγίξει τον παιδικό ψυχισμό. Σε τούτο το είδος θεάτρου, λείπουν τα

³ Γραμματάς, Θ. (1999), *ό.π.*, σ. 234

⁴ Pavis, P. (2006), *Λεξικό του Θεάτρου*, Αθήνα: Gutenberg, σ.σ. 406-409, λήμμα <πρόσληψη>

⁵ Γραμματάς, Θ. (1987), *Νεοελληνικό Θέατρο, Ιστορία, Δραματουργία*, Αθήνα: Κουλτούρα, σ.σ. 144 και 155

Γραμματάς Θ. (1990), *Δοκίμια Θεατρολογίας*, Αθήνα: Επικαιρότητα, σ.σ. 153-168

⁶ Ο δραματικός χώρος και χρόνος αναφέρεται στη δραματουργία και τη δομή του έργου, ο σκηνικός στις μορφές εποπτείας, βάσει των οποίων η παράσταση γίνεται προσληπτή στη συνείδηση και ο θεατρικός αναφέρεται στο θεατρικό οικοδόμημα, την αρχιτεκτονική, τις διαστάσεις, τη σχέση σκηνής-πλατείας, τη διάταξη των καθισμάτων, τη διάρκεια της παράστασης και άλλες αντικειμενικές συνθήκες. βλ. Γραμματάς, Θ. (1999), *ό.π.*, σ. 226

⁷ Γραμματάς, Θ. (2010), «Ειδοποιά χαρακτηριστικά» στο του ιδίου, *ό.π.*, σ.σ. 31-75

πομπώδη σκηνικά, τα κοστούμια, οι έντονοι φωτισμοί, τα στοιχεία εντυπωσιασμού, που επιλέγονται συνήθως στις παραστάσεις για ανήλικους θεατές. Μέσω του σωματικού θεάτρου, προκύπτει ένα θέαμα λιτό, όπου ο ηθοποιός -και, κατ' επέκταση, ο θεατής- επιστρέφει στα θεμελιώδη στοιχεία της ύπαρξής του: τον εαυτό του και το σώμα του.

Στη συγκεκριμένη μελέτη, επιλέξαμε να εστιάσουμε την προσοχή μας στις θεατρικές ομάδες *Patari Project* και *Hippo Theatre Group*.⁸ Αιτία για την επιλογή των συγκεκριμένων ομάδων αποτέλεσε το γεγονός ότι χρησιμοποιούν τη φιλοσοφία του σωματικού θεάτρου, με τον τρόπο που την διαμόρφωσαν σπουδαίοι σκηνοθέτες, τόσο κατά το στάδιο δημιουργίας και επινόησης της παράστασης, όσο και ως προς το εικαστικό αποτέλεσμα που προκύπτει τελικά και προσλαμβάνεται από τον θεατή. Απορρίπτουν κάθε στοιχείο και απόπειρα εντυπωσιασμού και χρησιμοποιούν ως εργαλεία μόνο το σώμα και τη φωνή των ηθοποιών, εστιάζοντας στην ουσία και στις αλήθειες που κρύβουμε μέσα μας, ζητώντας να προσεγγίσουν ουσιαστικά τις ανάγκες των παιδιών.

Σκοπός της έρευνάς μας είναι να μελετήσουμε εάν και κατά πόσο οι παραστάσεις που απευθύνονται σε κοινό ανηλίκων θεατών και στηρίζονται στις τεχνικές του σωματικού θεάτρου, καταφέρνουν πράγματι να βρουν αντίκρισμα και πρόσφορο έδαφος στον ψυχικό και συναισθηματικό κόσμο των παιδιών, επιτυγχάνοντας παιδαγωγικά και καλλιτεχνικά οφέλη. Θελήσαμε να διαπιστώσουμε εάν η επιλογή του διαφορετικού αυτού είδους θεάτρου καταφέρνει να κερδίσει τα παιδιά-θεατές έναντι των σκηνοθετικών κατευθύνσεων που βασίζονται στην υπερβολή και τον εντυπωσιασμό.

Για τους παραπάνω λόγους, η παρούσα έρευνα στηρίχτηκε στις παρακάτω πηγές: Πρώτον, στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία, σε δημοσιεύματα (άρθρα και συνεντεύξεις), και σε προγράμματα παραστάσεων των θεατρικών ομάδων *Patari Project* και *Hippo Theatre Group*. Δεύτερον, σε συνεντεύξεις που δόθηκαν από τους ίδιους τους σκηνοθέτες των θεατρικών ομάδων στον ερευνητή, με ερωτήματα εστιασμένα στα ζητούμενα της έρευνάς μας.⁹ Τέλος, υποστηρικτικό ρόλο στα παραπάνω διαδραμάτισε μία μικρή έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε μαθητές από

⁸ Πρόκειται για μία μελέτη περίπτωσης ή περιπτωσιολογική μελέτη (*case study*) διότι μελετά την περίπτωση δύο μόνο θεατρικών ομάδων (για τους λόγους που αναφέρονται) καθώς και, όπως θα δούμε παρακάτω, την περίπτωση ενός μικρού αριθμού μαθητών ενός μόνο δημοτικού σχολείου του Πειραιά. Η μελέτη περίπτωσης αφορά ένα συγκεκριμένο και μεμονωμένο δείγμα ενός οριοθετημένου συστήματος, που αξιοποιείται για να απεικονίσει μία γενικότερη παραδοχή. Παρέχει ένα μοναδικό παράδειγμα πραγματικών ανθρώπων και πραγματικών καταστάσεων, που επιτρέπει στον αναγνώστη να κατανοήσει καλύτερα τις ιδέες, από ό,τι θα του ήταν δυνατό μέσω αφηρημένων θεωριών και αρχών. Η μελέτη περίπτωσης μπορεί να διεισδύσει βαθύτερα σε καταστάσεις από ό,τι μια ανάλυση αριθμητικών δεδομένων. Βλ. Cohen, L., Manion L. & Morrison, L. (2005), *Research methods in education*, London & New York: Routledge, σ.σ. 181-185

⁹ Βλ. παράρτημα Ι. Συνεντεύξεις από τους σκηνοθέτες των θεατρικών ομάδων *Patari Project* και *Hippo Theatre Group*

το 47^ο Δημοτικό Σχολείο Πειραιά¹⁰, 8/θέσιο σχολείο που βρίσκεται την περιοχή των Καμινίων.¹¹ Τα παιδιά παρακολούθησαν τις παραστάσεις *Η Ωραία Κοιμωμένη*² (Hippo)¹², *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο* και *Χιονάνοι* (Patarí Project)¹³ και τους ζητήθηκε να απαντήσουν σε ερωτηματολόγια που αφορούσαν την έρευνά μας.¹⁴ Συγκεκριμένα, υποκείμενα της έρευνας για την παράσταση *Η Ωραία Κοιμωμένη*² ήταν 74 παιδιά των τάξεων Α', Β' και Γ'. Για την παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, υποκείμενα της έρευνας ήταν 81 παιδιά των τάξεων Β', Γ', Δ', Ε' και ΣΤ' και για την παράσταση *Χιονάνοι* 93 παιδιά από όλες τις τάξεις του δημοτικού σχολείου. Στα ερωτηματολόγια, ζητούνταν αρχικά από τους μαθητές να σημειώσουν το φύλο και την τάξη τους. Ακολουθούσαν ερωτήσεις κλειστού τύπου¹⁵, ως επί το πλείστον, ομαδοποιημένες ανάλογα με το εάν αφορούσαν την καλλιτεχνική ή την παιδαγωγική διάσταση του σκηνικού θεάματος, ή, τέλος, την κατανόηση του έργου. Επιλέχτηκε να μην παρουσιαστούν τα αποτελέσματα ομαδοποιημένα ως προς το φύλο των παιδιών που απάντησαν, καθώς δεν εντοπίστηκαν σημαντικές διαφορές. Θεωρήθηκε, ωστόσο, ενδιαφέρον να παρουσιαστούν οι απαντήσεις κατά ομάδες τάξεων, μικρότερων και μεγαλύτερων, του δημοτικού σχολείου, καθώς βάσει αυτού του διαχωρισμού, σε ορισμένες περιπτώσεις εμφανίζονται αποκλίσεις.¹⁶ Χρησιμοποιήθηκαν, επίσης, και ζωγραφιές των παιδιών που δημιουργήθηκαν μετά από την παρακολούθηση κάθε παράστασης¹⁷.

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε συνοπτικά με τις αντιλήψεις για το σώμα, όπως τις έχουν εμπεδώσει σημαντικοί πρακτικοί του θεάτρου και θα μιλήσουμε για τον τρόπο με τον οποίο εξελίχθηκαν και τροποποιήθηκαν διαμορφώνοντας, ο καθένας υπό τη δική του οπτική, αυτό που σήμερα ονομάζουμε σωματικό θέατρο. Στο δεύτερο κεφάλαιο, αφού παρουσιαστεί με συντομία το προφίλ των θεατρικών ομάδων που ερευνούμε, θα μελετήσουμε τον τρόπο που δημιουργούν τις παραστάσεις τους, βάσει της φιλοσοφίας του σωματικού θεάτρου. Στο τρίτο κεφάλαιο, θα εξετάσουμε το σωματικό θέατρο ως επικοινωνιακό γεγονός, στις παραστάσεις για ανήλικο κοινό. Τέλος, στα δύο τελευταία κεφάλαια θα επιχειρηθεί

¹⁰ Βλ. [47dimpeir.blogspot.com]

¹¹ Πρόκειται για μελέτη περίπτωσης, Βλ. Υποσημ. 8

¹² Παρακολούθησαν την παράσταση την 17/10/2016

¹³ Παρακολούθησαν τις παραστάσεις την 15/12/2016 και την 13/12/2017 αντίστοιχα

¹⁴ Βλ. Παράρτημα IV. Ερωτηματολόγια

¹⁵ Τα ερωτηματολόγια δομήθηκαν κυρίως με βάση την κλίμακα Likert. Βλ. Cohen, L., Manion L. & Morrison, L., ό.π., σ.σ. 253-255

¹⁶ Η μία ομάδα περιλαμβάνει μαθητές των τάξεων Α', Β' και Γ' (6-9 ετών) και η δεύτερη μαθητές των τάξεων Δ', Ε' και ΣΤ' (9-12 ετών). Η λογική του διαχωρισμού αυτού είναι ότι από την ηλικία περίπου των 10 ετών και έπειτα ξεκινούν να γίνονται αντιληπτά τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, τα οποία μέχρι τότε είναι περισσότερο ασαφή. Βλ. Κεφάλαιο Τέταρτο, 2. Ο ρόλος της φαντασίας. Πρβλ. και: Υποσημ. 255

¹⁷ Οι ζωγραφιές έγιναν από παιδιά της Β' Δημοτικού του 47^{ου} Δημοτικού σχολείου Πειραιά, το σχ. έτος 2016-2017

η διερεύνηση της πρόσληψης του σωματικού θεάτρου από τους ανήλικους θεατές υπό σκοπιά παιδαγωγική, ψυχολογική και καλλιτεχνική.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΣΩΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΕΙΔΟΣ ΘΕΑΤΡΟΥ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

«Το σώμα είναι το πρώτο και το πιο φυσικό όργανο του ανθρώπου. Ή για την ακρίβεια, χωρίς να κάνουμε λόγο για όργανο, το σώμα είναι το πρώτο και πιο φυσικό τεχνικό αντικείμενο, και ταυτόχρονα τεχνικό μέσο του ανθρώπου . [...]»¹⁸

Στην καθημερινή μας ζωή χρησιμοποιούμε το σώμα με τρόπο εντελώς διαφορετικό από ό,τι σε μία θεατρική παράσταση. Έχουμε μάθει να το χρησιμοποιούμε με βάση τη μόρφωσή μας, την κοινωνική μας τάξη, το επάγγελμά μας. Ωστόσο, σε συνθήκες παράστασης η χρήση του σώματος είναι διαφορετική.¹⁹

Θα ξεκινήσουμε τη μελέτη μας παραθέτοντας τους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβάνονται το σώμα μεγάλοι πρακτικοί του θεάτρου. Εξετάζοντας αυτές τις οπτικές, θα ανακαλύψουμε με ποιον τρόπο, μέσα από την αλλαγή της αντίληψης για το θέατρο οδηγηθήκαμε σταδιακά και στο σωματικό θέατρο ως ένα διακριτό είδος θεάτρου. Έπειτα, αφότου αποσαφηνιστεί η έννοια *Σωματικό Θέατρο*, θα διερευνήσουμε τη σύνδεση του σώματος, ως κώδικα επικοινωνίας, αλλά και του σωματικού θεάτρου, ως είδους θεάτρου, με τον ανήλικο θεατή.

1. Από τον επαναπροσδιορισμό της αντίληψης για το θέατρο στο σωματικό θέατρο

Κατά τον 20^ο αιώνα, με αφετηρία τις αναζητήσεις του Konstantin Sergeievich Stanislavski (1863-1938), το θέατρο μεταμορφώνεται σε χώρο μύησης, καθιστώντας πρωταρχική την πλήρη και ουσιαστική παρουσία των ηθοποιών. Για τον Stanislavski, στο σύστημα ηθοποιός-θεατρικό πρόσωπο, νους και σώμα αποτελούν ένα ψυχοφυσιολογικό συνεχές.²⁰ Η σωματική και διανοητική ετοιμότητα που προκύπτει από την αυτοσυγκέντρωση, οδηγεί στην επιτυχή κίνηση του μηχανισμού των αισθημάτων.²¹ Καθώς το σώμα και η ψυχή είναι στοιχεία αλληλένδετα, όλα τα σκηνικά γεγονότα εκφράζονται σωματικά. Κάθε σωματική ενέργεια έχει έναν στόχο,

¹⁸ Μως, Μ. (2008), «Απόψεις για τις τεχνικές του σώματος» στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν, σ.σ. 309-310

¹⁹ «Το Σώμα είναι σύμβολο συμπαντικό, παντοδύναμο, καθώς ιστορεί το αθέατο, το απερίγραπτο, το ιερό ξεφάντωμα της ύπαρξης. Ποτέ έρημο, ποτέ άφωνο, το Σώμα διηγείται τους πόθους του παίκτη-ρόλου». Καραμήτρου, Κ. (2010), *Η καλλιέργεια της κιναισθητικής νοημοσύνης μέσα από το θεατρικό παιχνίδι*, Αθήνα: Παπαζήσης, σ. 60

²⁰ Carnicke, S.M. (2010), «Stanislavsky's system. Pathways for the actor» στο Hodge, A., *Actor training*, London & New York: Routledge, σ. 16

²¹ Moore, S. (1992), *Το σύστημα Στανισλάφσκι*, Αθήνα: Παρασκήνιο, σ. 43

που έχει προκύψει από ένα αίσθημα.²² Όλος ο συναισθηματικός, ο εσωτερικός κόσμος, εκφράζεται, εν τέλει, με σωματικές ενέργειες, έχοντας όμως λογικό σύνδεσμο και αιτία για τον εκάστοτε χαρακτήρα²³, σύμφωνα με έναν ρυθμισμένο μηχανισμό.²⁴ Ωστόσο, οι φυσικές δυνάμεις που κινούν το σώμα του ηθοποιού στηρίζονται σε «μαγικά εάν», που αφορούν την ψυχολογία, τον χαρακτήρα, την ιστορία του ηθοποιού και του ρόλου που υποδύεται.²⁵ Με τον τρόπο αυτό, ο ηθοποιός δεν αναζητεί μία πλασματική προσωπικότητα, αλλά ένα πλασματικό σώμα, επηρεάζοντας όχι την ψυχική, αλλά τη σωματική κατάστασή του.²⁶

Την επιθυμία να ξεφύγει από τον ρεαλισμό του Stanislavski εξέφρασε ο Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), ο οποίος, μελετώντας το ανατολικό και τελετουργικό θέατρο, οραματίστηκε μία νέα μορφή θεάτρου, που αποδίδει τη συγκινησιακή βαρύτητα στη γλώσσα του σώματος, της στάσης, της κίνησης, της χειρονομίας και της έκφρασης, του χορού και της μουσικής, με σκοπό να προσεγγίσει τα καταπιεσμένα ένστικτα και τους βαθύτερους φόβους των θεατών.²⁷

Ο Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956), στο *επικό του θέατρο*²⁸, εισάγει το «Gestus», που αποτελεί χειρονομία ως κοινωνικά κωδικοποιημένη σωματική έκφραση.²⁹ Πρόκειται για συμπεριφορά ή μία μόνο όψη μιας συμπεριφοράς, που εκφράζεται με λέξεις και δράσεις, στις οποίες το κοινωνικό περιεχόμενο αποδίδεται έμφαση. Σε ένα πολιτικό θέατρο όπως του Brecht, το *gestus* επιτρέπει να εξαχθούν συμπεράσματα για τις ευρύτερες κοινωνικές καταστάσεις.³⁰

Ο Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), αναζήτησε έναν βαθύτερο τρόπο ερμηνείας, με επίκεντρο το σώμα και στόχο την πολιτική, κοινωνική, προσωπική και υπαρξιακή αφύπνιση του θεατή μέσα από τη συμμετοχή του στη θεατρική δράση. Οι αναζητήσεις του στο ανατολικό θέατρο τον οδήγησαν στη «βιο-μηχανική» του

²² «-Το αίσθημα! Αυτό είναι το σπουδαιότερο [...].

-[...] Νιώσε το ρόλο σου κι αμέσως όλες οι εσωτερικές χορδές θα εναρμονιστούν, ολόκληρος ο φυσικός εκφραστικός μηχανισμός σου θα αρχίσει να λειτουργεί». Στανισλάφσκι, Κ. (2006), *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Αθήνα: Γκόνης, σ. 249

²³ «Όταν κανείς παίζει στη Σκηνή, δεν πρέπει να κάνει καμία κίνηση έτσι, απλά και μόνο για να κάνει αυτή την κίνηση. Οι κινήσεις σας πρέπει πάντα να έχουν κάποιο σκοπό και να συνδέονται με το περιεχόμενο του ρόλου σας». Στανισλάφσκι, Κ. (1977), *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Αθήνα: Γκόνης, σ. 51

²⁴ Ο Stanislavski πίστευε ότι οι συνειδητές σωματικές ενέργειες αποτελούν το μυστικό για την κατάκτηση του συναισθήματος στην υποκριτική. Βλ. Μουδατσάκης, Τ. (2005), *Το θέατρο ως πρακτική τέχνη στην εκπαίδευση*, Αθήνα: Εξάντας, σ.σ. 54-55

²⁵ Mitter, S., Shentsova, M. (2010), *Fifty Key Theatre Directors*, London & New York: Routledge, σ.σ. 11-15

²⁶ Μπάρμπα, Ε., (2008), «Θεατρική Ανθρωπολογία» στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., ό.π., σ.σ. 27-29

²⁷ Ο Α. Artaud ονόμασε αυτή τη μορφή θεάτρου *Θέατρο της Σκληρότητας*. Βλ. Αρτώ, Α. (1992), *Το θέατρο και το είδωλό του*, Αθήνα: Δωδώνη, σ.σ. 10, 22, 28, 43, 44, 46, 62

²⁸ Το *Επικό Θέατρο* είναι μία μορφή θεάτρου ριζωμένη στα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα των καιρών, που έχει στόχο να κινητοποιήσει τη διανοήση των θεατών, αντί για το συναίσθημα.

²⁹ Mumford, M. (2009), *Bertolt Brecht*, London & New York: Routledge, σ.σ. 53-55

³⁰ Thomson, P., Sacks, G. (1994), *The Cambridge companion to Brecht*, Cambridge: Cambridge University Press, σ.σ. 195-199

μέθοδο³¹ και, μέσω αυτής, στη δημιουργία ενός μινιμαλιστικού και στυλιζαρισμένου θεάτρου, δίχως αυλαία και με υπαινικτικά σκηνικά, που τοποθετεί τον ηθοποιό στο κέντρο και προάγει την πλαστικότητά του, τον ρυθμό και τη φωνή του.

Η αναζήτηση ενός φτωχού θεάτρου ξεκίνησε από τον Γάλλο σκηνοθέτη, παραγωγό, ηθοποιό και δραματουργό Jacques Coreau (1879-1949), ο οποίος μέσω της δουλειάς του στα *Theatre du Vieux-Colombier* και *Les Coriaus*, επαναπροσδιόρισε την έννοια του ηθοποιού, δίνοντας έμφαση στη συνεχή εκπαίδευση, τη σωματικότητα, τον ρυθμό, τον αυτοσχεδιασμό, τη συνεργασία και τη δημιουργικότητα. Θέλησε να δημιουργήσει ένα νέο θέατρο, που να φέρνει μία αίσθηση θεατρικής ποιήσης και ηθικού σκοπού επί της σκηνής.³² «Συνειδητοποίησε ότι η ουσία του θεάτρου δεν είναι λογοτεχνική, αλλά τελετουργική και σωματική».³³ Η επίδραση του θεάτρου *Vieux-Colombier* (1920-4) ήταν βαθιά, καθώς οι παραγωγές του εισήγαγαν ένα νέο ύφος, απλό, εκφραστικό και φυσικό. Ο Coreau εστίασε στις σωματικές δεξιότητες και τεχνικές των ηθοποιών, καθώς και στη σημασία της κίνησης.³⁴ Εργάστηκε, επίσης, πάνω στον αυτοσχεδιασμό με τη χρήση μάσκας, που βοηθούσε στην ανάπτυξη του αυθορμητισμού και της εφευρετικότητας.³⁵ Αργότερα, στο project *Les Coriaus* (1924-9), χρησιμοποίησε ένα μίγμα από μαθήματα, σωματική εκπαίδευση, ερευνητικές ασκήσεις και πρόβες.³⁶

Από το *Les Coriaus* και τους ηθοποιούς που βρέθηκαν σε αυτό με επικεφαλής τον Michel Saint-Denis (1897-1971), προέκυψαν αργότερα τα *La Compagnie des Quinze* (1929-34), δύο δραματικές σχολές στο Λονδίνο (1937-52) και η *Royal Shakespeare Company* (1962-6). Η επιρροή των Coreau και Saint-Denis γίνεται, μετέπειτα,

³¹ Η συγκεκριμένη τεχνική συνιστά οικονομία των εκφραστικών μέσων του ηθοποιού, ώστε να διασφαλίζεται η ακρίβεια της κίνησης και να επιτυγχάνεται ταχύτερα ο στόχος. Ο ηθοποιός προσεγγίζει τον ρόλο εξωτερικά, προτού να οδηγηθεί στη διαισθητική του κατάκτηση. Βλ. Pavis, P. (2006), *ό.π.*, σ. 68, λήμμα <βιο-μηχανική>

Σύμφωνα με τη *βιο-μηχανική* μέθοδο, ο ηθοποιός μαθαίνει μέσα σε δύο ανεξάρτητες σφαίρες: Τη σωματική (η βιο-μηχανική τεχνική και η πειραματική κατανόηση της ρυθμικής δομής της) και τη γλωσσική-γνωστική (η αισθητική της βιο-μηχανικής). Συνθέτοντας τις δύο σφαίρες, ο ηθοποιός ανακαλύπτει το μονοπάτι του προς την κατανόηση της ερμηνείας του, ενώ διευρύνονται και οι διαθέσιμες δημιουργικές προοπτικές, τόσο στον ίδιο, όσο και στον σκηνοθέτη. Βλ. Britton, J. (2013), *Encountering Ensemble*, London & New York: Bloomsbury, σ. 73, Mitter, S., Shentsova, M., *ό.π.*, σ.σ. 30-31, Roose-Evans, J. (1996), *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, London & New York: Routledge, σ. 28 και Leach, R. (1989), *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 67

³² Στηρίχτηκε στο έργο του Μολλιέρου, του Σαίξπηρ και στο Ιαπωνικό θέατρο Νο, καθώς πίστευε πως, επιστρέφοντας στο παρελθόν, θα μπορούσε να ανακαλύψει από την αρχή την απλότητα, την αγνότητα και την ουσιώδη σωματική έκφραση. Βλ. Britton, J., *ό.π.*, σ.σ. 112-113

³³ Saint-Denis, M. (1982), *Training for the Theatre: Premises and Promises*, London: Heineman, σ. 31 και Roose-Evans, J., *ό.π.*, σ.σ. 53-61

³⁴ Mitter, S., Shentsova, M., *ό.π.*, σ.σ. 32-36

³⁵ Britton, J., *ό.π.*, σ.σ. 114-116

³⁶ Baldwin, J. (2003), *Michel Saint-Denis and the making of the modern actor*, London & Westport, CT: Praeger, σ. 32

εμφανής στις πρακτικές μεγάλων θεατρικών οργανισμών και στο έργο σημαντικών σκηνοθετών.³⁷ Το επινοημένο θέατρο, η μιμική και το σωματικό θέατρο κατάγονται από τη μεθοδολογία και τους πειραματισμούς τους.³⁸

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η επιρροή του Πολωνού Σκηνοθέτη Jerzy Marian Grotowski (1933-1999), υπό την οποία μεγάλοι ερευνητές και δάσκαλοι του θεάτρου σταδιακά διαμόρφωσαν μια νέα φιλοσοφία που δεν αντιλαμβάνεται το θέατρο ως θέαμα, αλλά ως όχημα. Διαφωνώντας με τη θεώρηση του θεάτρου αποκλειστικά ως μέσου διασκέδασης, ο Grotowski αναζήτησε τις τελετουργικές αρχές του θεάτρου, εγκαθίδρυσε αρχές και προσέγγισε, μέσω αυτών τις πηγές της θεατρικής παράδοσης. Ο Grotowski διαμορφώνει ένα «φτωχό θέατρο», όπου ο ηθοποιός δημιουργεί με το σώμα του.³⁹ Αναζητά νόμους σωματικής συμπεριφοράς καθολικής αξίας και αλήθειας, που κατακτώνται ως εμπειρία μέσω της προσωπικής ικανότητας αφομοίωσης και άσκησης.⁴⁰ Χρησιμοποιώντας το σώμα ως εργαλείο, ο ηθοποιός δεν περιορίζεται απλώς στο να αναπαριστά, ούτε λειτουργεί με τρόπους συμβατικούς.⁴¹ Μέσω των σωματικών ασκήσεων, που περιλαμβάνει η εκπαίδευσή του, ο ηθοποιός κατακτά μία προεκφραστική ικανότητα⁴², που ενισχύει την αντίληψη και οδηγεί στη βαθιά γνώση. Η συγκεκριμένη εκπαίδευση είναι για τον Grotowski ένα γεγονός ψυχοφυσιολογικό, που αναπτύσσει τη φαντασία και καλλιεργεί την ετοιμότητα ανταπόκρισης σε ερεθίσματα παρόντα στη σκηνή ή ανακαλούμενα στη μνήμη. Η μνήμη, ιδίως η σωματική, αποτελεί αφετηρία για την υποκριτική που προτείνει ο Grotowski, από την οποία ο ηθοποιός πρέπει να αποδεσμευτεί και να συμβιώσει με κάποιον έξω από τον εαυτό του.⁴³ «*Το σώμα μας είναι η ζωή μας*»⁴⁴ και κάθε τεχνική παραπέμπει στην κουλτούρα του σώματος που την ασκεί, μεταβιβάζοντάς την μέσω μιας εμπειρίας διαπροσωπικής και διαπολισμικής.⁴⁵

Ο Ιταλός συγγραφέας και σκηνοθέτης Eugenio Barba (1936-), ανασύροντας τα χρήσιμα στοιχεία του παραδοσιακού ανατολικού θεάτρου και μεταφέροντάς τα

³⁷ Όπως οι Etienne Decroux (βλ. Lecoq, J., *ό.π.*, σ.σ. 43-49), Peter Brook (βλ. παρακάτω), Giorgio Strehler (βλ. Mitter, S., Shentsova, M., *ό.π.*, σ.σ. 86-91), Ariane Mnouchkine (βλ. παρακάτω) και Simon McBurney (βλ. *ό.π.*, 247-251)

³⁸ Britton, J., *ό.π.*, σ.σ. 119-123

³⁹ «*Ουσία του θεάτρου είναι ο ηθοποιός, οι πράξεις του, κι αυτά που μπορεί να πιστεύει*». Γκροτόφσκι, Γ. (1971), *Για ένα φτωχό θέατρο*, Αθήνα: Αρίων, σ. 215

⁴⁰ Πούχνερ, Β. (2003), *Από τη θεωρία του θεάτρου στη θεωρία του θεατρικού*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 22

⁴¹ Mitter, S., Shentsova, M., *ό.π.*, σ. 107

⁴² Welford, L. (2000), «Grotowski's vision of the actor: the search for contact» στο Hodge, A., *ό.π.*, σ. 198

⁴³ Μουδατσάκης, Τ., *ό.π.*, σ.σ. 77-81

⁴⁴ Grotowski, J. (1973), «*Jour Saint*» et autres textes, Paris: Gallimard, σ. 58

⁴⁵ Στεφανοπούλου, Μ., (2011), *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής. Γέρζυ Γκροτόφσκι – Εουτζένιο Μπάρμπα: στο δρόμο της ουτοπίας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας σ.σ. 167-168

προς τον δυτικό ηθοποιό⁴⁶, δημιουργεί ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που, ενώ αποτελεί προϊόν έμπνευσης, στηρίζεται στη βαθιά εξάρτησή του από τη συνέπεια της εκτέλεσης, την ακρίβεια και τη βαθιά γνώση.⁴⁷ Εισάγει την έννοια της «θεατρικής ανθρωπολογίας» ως μελέτης της συμπεριφοράς του ανθρώπου σε επίπεδο κοινωνικό, πολιτισμικό και συγχρόνως σωματικό, βιολογικό σε συνθήκες αναπαράστασης.⁴⁸ Με την ανθρωπολογική έρευνα του θεάτρου, ορίζεται ξανά η σπουδαιότητα του ηθοποιού ως φορέα της παράστασης. Δίνεται όλο και μεγαλύτερη έμφαση στη σωματικότητα της υποκριτικής, και το ενδιαφέρον εστιάζεται στη λειτουργία και το ρόλο του σώματος ως φορέα επικοινωνίας του σκηνικού μηνύματος⁴⁹, καθώς συχνά το σώμα αναδεικνύεται σε πρωταρχική δρώσα δύναμη, η οποία μονοπωλεί το δραματικό ενδιαφέρον.⁵⁰

Ο Άγγλος παραγωγός και σκηνοθέτης Peter Stephen Paul Brook (1925-), ιδρυτής του Θεάτρου της Έρευνας⁵¹, υποστήριξε και εκείνος ένα θέατρο με κέντρο τον ηθοποιό. Ο ηθοποιός, σύμφωνα με την οπτική του Brook, ενσαρκώνει το «ολικό θέατρο», καθώς συγκεντρώνει όλες τις δυνατότητες, οι οποίες υπάρχουν και είναι ζωντανές ανά πάσα στιγμή. Στο θέατρο του Brook, ηθοποιοί και θεατές συνυπάρχουν σε μία σχέση ισοτιμίας, εξερευνώντας από κοινού άγνωστες περιοχές. Η προσήλωση στην

⁴⁶ Πούχνερ, Β., *ό.π.*

⁴⁷ Λιβαθινός, Σ. (2008), «Η ποίηση της τεχνικής», Εισαγωγή στην Ελληνική έκδοση στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., *Η μουσική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν, σ. 11

⁴⁸ Barba, E., Savarese, N. (1986), *L' anatomie de l' acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Reliure inconnue, σ.σ. 4-7 και Πούχνερ, Β., *ό.π.* Σύμφωνα με τον Barba, η τεχνική του ηθοποιού είναι μία εξω-καθημερινή τεχνική του σώματος, μια «τεχνική διεύρυνσης», που χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά του ανθρώπου στο θέατρο και συχνά δεν γίνεται εμφανής, ούτε και συνειδητή. Βλ. Στεφανοπούλου, Μ., *ό.π.*, σ.σ. 165-166. Ο Barba καθιέρωσε τρεις πραγματιστικούς νόμους: Τον νόμο της ισορροπίας, τον νόμο της αντίθεσης και τον νόμο της αφαίρεσης. Η λειτουργία των τριών νόμων αναδεικνύει το ουσιαστικό μέρος της δράσης και προφυλάσσει το σώμα από τη σπατάλη ενέργειας, καθώς την αιχμαλωτίζει και την εξοικονομεί. Βλ. Γκροτόφσκι, Γ. (2008), «Πραγματιστικοί Νόμοι» στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., (2008), *Η μουσική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν, σ. 319 και Στεφανοπούλου, Μ., *ό.π.*, σ.σ. 393-398

⁴⁹ Ο J.Lecoq υποστηρίζει ότι η μιμική γίνεται δημοφιλής κατά μία μεταβατική περίοδο όπου το θέατρο είχε ανάγκη για ανανέωση. Χρειάζοταν έμφαση στην κίνηση, καθώς, «όταν ο λόγος δεν μπορεί να εκφράσει απόλυτα το νόημα, επιστρέφει στη γλώσσα του σώματος». Murray, S. (2003), *Jacques Lecoq*, London & New York: Routledge, σ. 36

⁵⁰ Γραμματάς, Θ. (2006), *Για το δράμα και το θέατρο*, Αθήνα: Εξάντας, σ. 151. Σύμφωνα με τον Barba, στο σώμα του ηθοποιού καθίστανται ορατές οι εντάσεις που κρύβονται στην ομαλότητα της φυσικής μας παρουσίας. Το διευρυμένο σώμα είναι ένα σώμα ενεργό, θερμό, διεγερμένο, από το οποίο, όμως, δεν είναι απύσυχες και οι διανοητικές ενέργειες. Η σκέψη είναι και αυτή μια κίνηση. Σωματικό και πνευματικό στοιχείο συνυπάρχουν, είναι ενέργεια, καθώς δεν υπάρχει σωματική δράση που να μην είναι ταυτόχρονα και πνευματική. «Δουλεύοντας σωματικά με τον ηθοποιό, δουλεύει κανείς ταυτόχρονα και πνευματικά», Murray, S., *ό.π.*, σ. 70. Το «διευρυμένο σώμα» έχει ως εικόνα αντίθετη και συμπληρωματική το «διευρυμένο πνεύμα» και ως δημιουργικές διαδικασίες γεφυρώνουν τη σύνδεση ανάμεσα στον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη και, έπειτα, ανάμεσα στον ηθοποιό και στον θεατή. Ακόμα και στη σκέψη υπάρχει μια πλευρά σωματική, ως προς τον τρόπο που κινείται, αλλάζει κατεύθυνση, εκτινάσσεται. Βλ. Μπάρμπα, Ε., (2008), «Το διευρυμένο σώμα» στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., *ό.π.*, σ.σ. 65-67

⁵¹ International Centre for theatre Research (Centre International de Recherche Théâtrale ή CIRT). Εταιρεία θεατρικής παραγωγής και διαπολιτισμικής θεατρικής έρευνας, με έδρα το Παρίσι.

τεχνική αντικαθίσταται από την αναζήτηση της ευαισθησίας, την ενεργοποίηση, από τον ηθοποιό, κάθε μέρους του σώματος, του νου, της παρατήρησης και του συναισθήματος, με σκοπό τη διαρκή επαγρύπνηση και διαθεσιμότητα.⁵² Σκέψη, συναίσθημα και σώμα, σύμφωνα με τον Brook, θα πρέπει να βρίσκονται σε τέλεια αρμονία, ούτως ώστε να επιτυγχάνεται η ένταση και η πυκνότητα. Το σώμα είναι θεμελιακό στοιχείο, με το οποίο ο ηθοποιός πρέπει να βρίσκεται κάθε στιγμή σε επαφή,⁵³ συνδεδεμένος πάντοτε με το δικό του «εδώ και τώρα», που αποτελεί για το θέατρο τη μόνη επαρκή πραγματικότητα.⁵⁴

Ο Jaques Lecoq (1921-1999), Γάλλος ηθοποιός, μίμος, κινησιολόγος και διδάσκαλος υποκριτικής, αναδεικνύεται στον κυριότερο εκφραστή του πρωτοποριακού πνεύματος του Coreau. Στη διεθνή σχολή θεάτρου, που ιδρύει στο Παρίσι, επιδεικνύει το ίδιο πάθος για καινοτομία, ομαδική δημιουργία και ανανέωση. Χαρακτηριστικά της διδασκαλίας του είναι η ελευθερία και η αυτοδυναμία, η αξιοποίηση των ατομικών εμπειριών, η συνεργασία και η *τοποθέτηση του καθενός στην υπηρεσία των άλλων*. Ο Lecoq ανέδειξε το σώμα ως αρχέγονο εργαλείο.⁵⁵ Στη φιλοσοφία του Lecoq υπάρχει επίσης η ενσωμάτωση κειμένου και αυτοσχεδιασμού, συνεργασίας και σκηνοθετικών κατευθυντήριων. Το νέο -ποιητικό- θέατρο που προκύπτει από αυτή τη λογική στηρίζεται στην κατανόηση, από τον ηθοποιό, των δημιουργικών και παιγνιωδών δυνατοτήτων του κινούμενου σώματος.⁵⁶

Η Ariane Mnouchkine (1939), σκηνοθέτης θεάτρου και κινηματογράφου, διευθύντρια του Théâtre du Soleil (Θέατρο του Ήλιου), επηρεάζεται και εκείνη από το ανατολικό θέατρο, καθώς και από τη διδασκαλία των Meyerhold, Coreau και, κυρίως, Lecoq, ως προς τον επαναπροσδιορισμό του σώματος του ηθοποιού ως κυρίαρχο δημιουργικό μέσο του θεάτρου. Στη δουλειά της με το Théâtre du Soleil⁵⁷, Αναζητά ένα «αληθινό θέατρο», συμμετοχικό, που εστιάζει στη διερεύνηση της φόρμας ως μέσου μετάβασης σε υψηλότερες σφαίρες συναισθήσεως και συνείδησης και δίνει προτεραιότητα στο φυσικό-σωματικό και το οπτικό.⁵⁸

⁵² Μόφιτ, Ν. (2003), *Ανάμεσα σε δύο σιωπές. Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ*, Αθήνα: Κοάν, σ.σ. 13-16

⁵³ Μπρουκ, Π. (1998), *Η ανοιχτή πόρτα*, Αθήνα: Κοάν, σ.σ. 32-36

⁵⁴ Roose-Evans, J., *ό.π.*, σ. 175

⁵⁵ Μνουσκίν, Α. (2010), *Η τέχνη του Τώρα. Συζητήσεις με την Φαμπιέν Πασκώ*, Αθήνα: Κοάν

⁵⁶ Λεκόκ, Ζ. (2005), *Το ποιητικό σώμα, Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης*, Αθήνα: Κοάν, σ.σ. 39-48, 53-61 και 98-128 και Lecoq, J., *ό.π.*, σ.σ. 95-100 και 126-130. Πρβλ. και: Britton, J., *ό.π.*, σ.σ. 124-125

⁵⁷ Kiernander, A. (1993), *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge: Cambridge University Press, σ.σ. 9-28. Η Α. Mnouchkine ιδρύει το Théâtre du Soleil το 1964 μαζί με τους P. Leotard, J.C. Penchenat, R. Moscoso και F. Tournafond, αφότου παρακολούθησε τα μαθήματα του J. Lecoq.

⁵⁸ Miller, J.G. (2007), *Ariane Mnouchkine*, London & New York: Routledge, σ.σ. 16-36. Πρβλ. και: Lecoq, J., *ό.π.*, σ.σ. 130-135

Σταδιακά η σκηνή του θεάτρου μετατρέπεται σε ένα συνεχές εργαστήριο, στο οποίο οι κώδικες και οι τεχνικές του τελετουργικού θεάτρου αποτελούν εκκίνηση για τη διεύρυνση του πνεύματος και την άσκηση του σώματος του ηθοποιού. Κάθε σημείο του ανθρώπινου σώματος νοείται πια ως κέντρο από το οποίο μπορεί να εκπορεύεται ενέργεια και συνεπώς περιεχόμενο. Η τεχνική αποτελεί προϋπόθεση και όχι αυτοσκοπό. Είναι ο τόπος όπου βρίσκει χώρο και αναπτύσσεται η ελευθερία, η ομορφιά και η συγκίνηση. Είναι το αποτέλεσμα της απόλυτης παρουσίας του ηθοποιού σωματικά, πνευματικά και ψυχικά στη σκηνή του θεάτρου.⁵⁹

Η μορφή θεάτρου που προκύπτει από τον επαναπροσδιορισμό των αντιλήψεων και των οπτικών για την προετοιμασία και την πραγμάτωση της παράστασης είναι έκδηλη μέσω της εμφάνισης και της σημαντικής παρουσίας στο διεθνές θεατρικό στερέωμα ολοένα και περισσότερων θεατρικών οργανισμών που εργάζονται με βάση το συντονισμό, την αρμονία, την ισορροπία και την αναζήτηση της αόρατης αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο κείμενο, τη μουσική, τον ρυθμό και την κίνηση. Ο συντονισμός αποτελεί μια δέσμευση για ενσωμάτωση τόσο μέσα όσο και ανάμεσα στα σώματα, τις φωνές, τις φαντασίες και τις ενέργειες των ηθοποιών, ούτως ώστε να λειτουργούν ως ενότητα. Συχνά, συναίσθημα και έκφραση, τραγούδι και κίνηση, κείμενο και ρυθμός αναμειγνύονται δυναμικά.⁶⁰ Πολλές σύγχρονες διεθνείς ομάδες λειτουργούν με την χρήση της εκπαίδευσης του καθενός ως μια βαθιά σωματοποιημένη εμπειρία με διαφορετικό ρυθμό και προοπτικές στη λογική και την οικοδόμηση του επινοημένου υλικού. Επίσης, χρησιμοποιούν τον πειραματισμό με την αναπνοή και την επίδρασή της στην αντίληψη του σώματος -τόσο του ενός όσο και των άλλων- στο χώρο.⁶¹ Δημιουργούν επινοημένες παραστάσεις μέσω συνεργατικής διαδικασίας.⁶²

Κάποτε, στηρίζουν τη δουλειά τους στην *πνευματική ακρίβεια*, που αναφέρεται στην ποιότητα της κίνησης του μυαλού, που προηγείται της σωματικής εκδήλωσης της δράσης.⁶³ Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, δίνουν προτεραιότητα στις δημιουργικές προοπτικές και τη συμβολή των ηθοποιών και η δουλειά τους αναπτύσσεται καθώς οι ηθοποιοί μεταμορφώνουν τις εσωτερικές παρορμήσεις και τις διασυνδέσεις σε

⁵⁹ Λιβαθινός, Σ., *ό.π.* και Γκροτόφσκι Γ. (1998), «Από τη θεατρική ομάδα στην Τέχνη ως Όχημα» στο Ρίτσαρντς, Τ., *Για τη δουλειά με τον Γκροτόφσκι πάνω στις σωματικές δράσεις. Με έναν πρόλογο και το δοκίμιο «Από τη θεατρική ομάδα στην Τέχνη ως Όχημα» του Γέρζυ Γκροτόφσκι*, Αθήνα: Δωδώνη, σ.σ. 163-164 και 168-169

⁶⁰ Βλ. ενδεικτικά την περίπτωση του Song of the goat Theatre (Teatr Piesn Kozla), Διεθνούς Ομάδας που εδρεύει στο Wroclaw της Πολωνίας. Βλ. Britton, J., *ό.π.*, σ.σ. 188-189

⁶¹ Βλ. ενδεικτικά την περίπτωση του The Idiot Colony (Red Cape Theatre). Το Red Cape Theatre ιδρύθηκε το 2007 από τους Claire Coache, Cassie Friend (απόφοιτοι της σχολής του Lecoq) και Rebecca Loukes, ενώ η ομάδα The Idiot Colony δημιουργήθηκε από τους Coache, Friend, Loukes, Andrew Dawson (σκηνοθέτης) και Lisle Turner (συγγραφέας). Βλ. Britton, J., *ό.π.*, σ.σ. 191-196

⁶² Βλ. ενδεικτικά την περίπτωση του Theatre of the Emerging American Moment (TEAM), που ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη το 2004. Βλ. Britton, J., *ό.π.*, σ.σ. 222-233

⁶³ Βλ. ενδεικτικά την περίπτωση του Institutet for Scenkonst, που ιδρύθηκε στη Σουηδία, το 1971 από τον Ingemar Lindh, ο οποίος μαθήτευσε δίπλα στους Decroux και Grotowski.

ορατό και απτό υλικό παράστασης. Οι ηθοποιοί ενθαρρύνονται να προχωρήσουν πέρα από τους περιορισμούς τους και να ανακαλύψουν τρόπους για να αναπτύξουν περισσότερο ακριβή και ισχυρή εκφραστικότητα.⁶⁴

2. Το σωματικό θέατρο

2.1. Τι είναι το σωματικό θέατρο;

Σωματικό θέατρο, στην ευρύτερη έννοια του όρου, είναι το είδος εκείνο του σκηνικού γεγονότος στο οποίο κυρίαρχη είναι η λειτουργία του σώματος και όχι του νου, ως δημιουργικού μέσου⁶⁵. Την ταυτότητα σε ένα τέτοιο είδος θεάτρου, την δίνει το ζωντανό σώμα που κινείται και όχι το εκφερόμενο, μέσω του λόγου, κείμενο.⁶⁶ Το σώμα και η κίνησή του αποτελούν τον κρίσιμο και πρωταρχικό φορέα νοηματοδότησης.⁶⁷

Πρόκειται για ένα ουτοπικό θέατρο, εμπνευσμένο από τη μεταφυσική αντίληψη για την τέχνη, το οποίο, αρνούμενο την καλλιτεχνική αυταπάτη και ορμώμενο από τον ρεαλισμό μιας ωμής κοινωνικής πραγματικότητας, έχει κατορθώσει «να μετασχηματίσει το σώμα του ηθοποιού σε ιδέα, τη σιωπή σε κραυγή, τη χειρονομία σε λόγο, την εφήμερη καθημερινή στιγμή σε αιώνιο μύθο».⁶⁸ Επιδίωξη του σωματικού θεάτρου είναι η απελευθέρωση του σώματος, ατομικού ή κοινωνικού, αλλά ακόμα περισσότερο η εξεύρεση τρόπων για τη δημιουργική παρέμβαση στο κοινό, έτσι ώστε το σώμα να οδηγείται σε ριζική αλλαγή.⁶⁹

Μία παράσταση σωματικού θεάτρου μπορεί να αποτελεί προϊόν επινόησης, ή να αποτελεί εναλλακτικό τρόπο αφήγησης ενός ήδη γνωστού κειμένου ή μίας ιστορίας. Συχνά συνδυάζονται σε αυτήν και άλλες σκηνικές τέχνες και τεχνικές, όπως στοιχεία μουσικής, χορού, εικαστικών τεχνών, κουκλοθέατρο, θέατρο σκιών, χρήση

⁶⁴ Βλ. ενδεικτικά την περίπτωση του North American Cultural Laboratory (NACL), ομάδας που ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη το 1997. Βλ. Britton, J., *ό.π.*, σ.σ. 212-213

⁶⁵ Ο όρος *σωματικό θέατρο* (*physical theatre*) έχει επικρατήσει για να χαρακτηρίσει το είδος του θεάτρου με τα χαρακτηριστικά για τα οποία μιλάμε. Συναντώνται επίσης οι όροι *ποιητικό θέατρο* (*poetic theatre*), *οπτικό θέατρο* (*visual theatre*), καθώς και ο όρος *μυμική* (*mime*) σε διαχωρισμό με τον όρο *παντομίμα* (*pantomime*). Βλ. Murray, S., *ό.π.*, σ. 34

⁶⁶ Είναι, ωστόσο, σημαντικό στο σωματικό θέατρο, ο θρίαμβος της μορφής να μην επισκιάζει το περιεχόμενο και το νόημα. Βλ. Murray, S., *ό.π.*, σ. 68

⁶⁷ Murray, S., *ό.π.*, σ. 34

⁶⁸ Στεφανοπούλου, Μ., *ό.π.*, σ. 122

⁶⁹ *ό.π.* «Όπως το νόημα του βιβλίου δεν τελειώνει εκεί που τελειώνει και το εξώφυλλό του, έτσι και το σώμα: δεν τελειώνει εκεί που τελειώνει η επιδερμίδα του. Η επιδερμίδα είναι απλώς το όριο ενός ορατού όγκου. Από κει και πέρα αρχίζει το περιβάλλον που ντύνει (ή ξεντύνει) το σώμα με τη σάρκα των δικών του ιδεολογημάτων, των δικών του φαντασιώσεων. ορισμών, αφορισμών και προορισμών». Πατσαλίδης Σ. (2005), «Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη: Η περίπτωση των Ράινχαρτ και Ροντήρης» στο Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. *Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, Αθήνα: Εταιρία Ναυπακτιακών Μελετών, σ. 4

θεατρικής μάσκας, ωστόσο δεν ενδιαφέρει ο αυστηρός διαχωρισμός μεταξύ των διάφορων μορφών τέχνης.⁷⁰ Η παράσταση δεν υποστηρίζει την παραδοσιακή σχέση μεταξύ σκηνής και πλατείας και απαιτεί ένα κοινό ενεργών και όχι παθητικών θεατών. Επιπλέον, ο ρόλος της φαντασίας στο σωματικό θέατρο είναι πρωταρχικός, τόσο για τους ηθοποιούς όσο και για τους θεατές.⁷¹ Δίχως τη φαντασία, είναι αδύνατο για τους ηθοποιούς να επινοήσουν την παράσταση και να την αναπαραγάγουν σωματικά.⁷² Επίσης, χωρίς αυτήν δεν μπορεί να καταστεί εφικτή η επικοινωνία των θεατών με το σκηνικό θέαμα και, ως εκ τούτου, η πρόσληψή του.⁷³

Το σωματικό θέατρο είναι ένα είδος θεάτρου. Συχνά ατυχώς συγχέεται με τον χορό και την performance⁷⁴, ή παραπέμπει στην έλλειψη λόγου και πλοκής. Διαφέρει από τα άλλα είδη θεάτρου ως προς την αφετηρία από την οποία ο ηθοποιός καλείται να προσεγγίσει έναν ρόλο. Στο σωματικό θέατρο ο ηθοποιός ανακαλεί μνήμες από το δικό του παρελθόν. Ανακαλεί αναπαραστάσεις για το κάθε συναίσθημα και καλείται να τις εκφράσει σωματικά. Το σωματικό θέατρο εντοπίζει και παρατηρεί τους τρόπους με τους οποίους αντικατοπτρίζεται κάθε συναίσθημα στο σώμα ενός ανθρώπου και από το σώμα του ηθοποιού ο θεατής εκλαμβάνει την ίδια ακριβώς εικόνα. Πρόκειται για μια διαφορετική διαδικασία, κατά την οποία το συναίσθημα εσωτερικεύεται από τον ηθοποιό για να μπορέσει να το εξωτερικεύσει με το σώμα του, για να το εσωτερικεύσει εκ νέου, με τη σειρά του, ο θεατής.⁷⁵

3. Σώμα, σωματικό θέατρο και ανήλικοι θεατές

3.1. Το σώμα ως κώδικας επικοινωνίας στο θέατρο για παιδιά και νέους

Για το παιδί, ως μέλος της επικοινωνιακής πράξης που συντελείται στο θέατρο, το σώμα αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς φορείς επικοινωνίας. Και αυτό γιατί με το σώμα είναι που τα μικρά παιδιά έρχονται σε πρώτη επαφή με τον κόσμο, δέχονται ερεθίσματα, μεταδίδουν αντιδράσεις και συναισθήματα με άμεσο

⁷⁰ Murray, S. (2003), *ό.π.*

⁷¹ Callery, D. (2001), *Through the body*, New York: Routledge, London: Nick Hern Books, σ.σ. 4-5

⁷² «Όσα βρίσκουμε στο κείμενο, ζωγραφίζουν το χαρακτήρα των δραματικών ηρώων και μας δίνουν, μ' όλες τις αποχρώσεις τους, τις σκέψεις, τα αισθήματα, τις παρορμήσεις, τις πράξεις τους; Όχι. Ολ' αυτά πρέπει να τα συμπληρώσει ο ηθοποιός και να ψάξει το βάθος τους. Σ' αυτή τη δημιουργική πορεία, οδηγεί τον ηθοποιό η φαντασία». Στανισλάφσκι, Κ., Ένας ηθοποιός δημιουργείται (2006), *ό.π.*

⁷³ Βλ. Κεφάλαιο Τέταρτο, 2.1. Φαντασία και Σωματικό Θέατρο και Κεφάλαιο Τρίτο, 1.3. Επικοινωνία στο σωματικό θέατρο

⁷⁴ Πούχνερ, Β. (2011), *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα: Παπαζήσης, σ. 63

⁷⁵ Πάσχου, Σ. (Patarí Project), από συνέντευξη που μου παραχώρησε την 28/06/2017, βλ. Παράρτημα, Ι.1.

τρόπο.⁷⁶ Προκύπτει, επομένως, ότι ο σωματικός κώδικας είναι ιδιαίτερα σημαντικός για την πρόσληψη του σκηνικού θεάματος από το ανήλικο κοινό.

Το σώμα αποτελεί μη λεκτικό κώδικα επικοινωνίας και, ως τέτοιος, αποδεικνύεται ιδιαίτερης σημασίας για την πρόσληψη του σκηνικού μηνύματος από τα παιδιά, τα οποία επεξεργάζονται άμεσα και αυτόματα τις σωματικές πληροφορίες. Το σώμα διεγείρει τη σωματική μνήμη των θεατών και προκαλεί τη σωματική τους εγρήγορση, αφού δεν το αντιλαμβάνονται μόνο οπτικά, αλλά και κιναισθητικά.⁷⁷ Τους δίνει τη δυνατότητα να αντιληφθούν, δίχως τη λεκτική παρέμβαση, θέσεις, συναισθήματα, στοιχεία της προσωπικότητας των επί σκηνής χαρακτήρων.⁷⁸ Το σώμα γίνεται η οντότητα πάνω από την οποία περνούν και στην οποία διασταυρώνονται όλες οι πληροφορίες.

Η προσοχή μας θα πρέπει να στραφεί στην αποκωδικοποίηση των σωματικών μηνυμάτων. Το εάν και πώς γίνονται κατανοητά και με ποιους τρόπους, θα μας απασχολήσει στα επόμενα κεφάλαια.

3.2. Σωματικό Θέατρο και ανήλικο κοινό

Γιατί να επιλεγεί η χρήση του σωματικού θεάτρου σε μία παράσταση για ανήλικους θεατές; Ποιοι είναι οι λόγοι που την καθιστούν κατάλληλη για το συγκεκριμένο κοινό, έναντι άλλων προσεγγίσεων και τεχνικών; Αυτούς θα επιχειρήσουμε να εξηγήσουμε συνοπτικά παρακάτω, ενώ στα επόμενα κεφάλαια θα προχωρήσουμε σε μία πιο ενδελεχή ανάλυση.

*«Ένα σώμα-σε-ζωή είναι κάτι περισσότερο από ένα ζωντανό σώμα. Ένα σώμα-σε-ζωή διευρύνει την παρουσία του ηθοποιού και την πρόσληψη του θεατή».*⁷⁹

Πρώτα από όλα, εκείνο που κεντρίζει το ενδιαφέρον των παιδιών, καθότι προσεγγίζει τον κόσμο και τις ανάγκες τους, είναι η ελευθερία, που χαρακτηρίζει τη δημιουργία και την έκφραση του επινοημένου θεάτρου.⁸⁰ Την παράσταση δεν

⁷⁶ Marshall, L. (2003), *Το σώμα μιλά. Ζητήματα ερμηνείας και έκφρασης*, Αθήνα: Κοάν, σ. 19

⁷⁷ Κιναίσθηση είναι η ικανότητα να ενεργούμε μέσω αρμονικών κινήσεων και η δυνατότητα να αντιλαμβανόμαστε άμεσα τη δυναμική των άλλων ανθρώπων ή αντικειμένων. Gardner, H. (2010), *Frames of mind: Η θεωρία των πολλαπλών τύπων νοημοσύνης*, Αθήνα: Μαραθιά, σ.σ. 307-308

⁷⁸ Παπακώστα, Α. (2014), *Κώδικες επικοινωνίας στο θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, σ. 157

⁷⁹ Μπάρμπα, Ε., *ό.π.*, σ. 65

⁸⁰ Η παράσταση δεν διαμορφώνεται υπό κριτήρια λογοκεντρικά, εφόσον δεν ακολουθεί πιστά ένα ήδη υπάρχον κείμενο. Το έργο μπορεί να αποτελεί τελείως πρωτότυπη δημιουργία ή να χρησιμοποιεί ως βάση μία γνωστή ιστορία. Και οι δύο ομάδες, τις οποίες εξετάζουμε στην παρούσα μελέτη, χρησιμοποιούν οικείες ιστορίες από τον κόσμο των παραμυθιών (*Σταχτοπούτα, Χιονάτη και Ωραία Κοιμωμένη*), τις οποίες αφηγούνται, όπως έχει προκύψει μέσω του devising, με έναν διαφορετικό, πιο ελεύθερο, τρόπο.

ορίζουν αυστηρές γραμμές, αλλά φαίνεται να μοιάζει περισσότερο με παιχνίδι. Βλέποντας τους ηθοποιούς να «παίζουν» επί σκηνής, τα παιδιά θυμούνται το πρώτο αυθόρμητό τους παιχνίδι: το σώμα τους. Το σωματικό θέατρο επανενεργοποιεί την -περιορισμένη σήμερα- ανάγκη των παιδιών για παιχνίδι.⁸¹ Επιπλέον, καθώς συνυπάρχει με ποικίλες μορφές άλλων σκηνικών τεχνών, προσφέρει στον νεαρό θεατή μία πλήρη εμπειρία, ιδιαίτερα χρήσιμη, καθώς διευρύνει την αντίληψη και την οπτική του.⁸²

Το σώμα, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, αποτελεί το επίκεντρο, το κυρίαρχο εκφραστικό μέσο στο σωματικό θέατρο. Σύμφωνα με τον Βραζιλιάνο συγγραφέα, πολιτικό και ιδρυτή του «Θεάτρου των καταπιεσμένων» Augusto Boal (1931-2009)⁸³, ο άνθρωπος μπορεί να εκφραστεί πρωταρχικά και άμεσα με το σώμα του και ως εκ τούτου, πιο ελεύθερα.⁸⁴ Ο ηθοποιός αξιοποιεί το σώμα του ως εργαλείο επικοινωνίας και έκφρασης και το αντιμετωπίζει ως αχώριστη ενότητα με τον συναισθηματικό του κόσμο.⁸⁵ Αυτή η λειτουργία βρίσκει αντίκρισμα στην παιδική ηλικία⁸⁶, καθώς σε εκείνην ο άνθρωπος ακόμα εκφράζεται σωματικά και ακολουθεί τις αισθήσεις του περισσότερο από τη λογική του.⁸⁷ Παρά το γεγονός ότι για τον ενήλικα ηθοποιό η επαφή του πνεύματος με το σώμα του αποτελεί προϊόν συνειδητής προσπάθειας και επίπονης δουλειάς, στο μικρό παιδί αυτό γίνεται αυθόρμητα. Το σωματικό θέατρο μιλάει στη γλώσσα των παιδιών.

Απομακρύνοντας το λόγο από την πρωτοκαθεδρία στην παράσταση, ευνοείται η ενεργοποίηση και η συμμετοχή όλων των πνευματικών δεξιοτήτων του θεατή. Εκτός από πνευματικά, ο θεατής γίνεται ενεργός συναισθηματικά και σωματικά. Επιτυγχάνεται με αυτόν τον τρόπο η κιναισθητική⁸⁸ διέγερση, με την οποία το άτομο κατορθώνει να μιμείται και να βιώνει τις εμπειρίες των άλλων. Τα παιδιά, επομένως, ανακαλύπτουν νέους τρόπους να εκφράζονται δημιουργικά, μέσω του

⁸¹ Βλ. Κεφάλαιο Τέταρτο, 1.3. Παιχνίδι και Σωματικό θέατρο

⁸² Την εμπειρία αυτή την ονομάζει ο Winnicott *δημιουργική συναίσθηση (apperception)*, την οποία παρουσιάζει αντίθετη με την εξωτερική πραγματικότητα που προωθεί διαδικασίες συμμόρφωσης και προσαρμογής. Βλ. Winnicott, D. (2000), *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 121

⁸³ Boal, A. (1992), *Games for Actors and Non-Actors*, London & New York: Routledge

⁸⁴ Άλκηστις (2008), *Μαύρη αγελάδα, άσπρη αγελάδα. Δραματική τέχνη στην εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*, Αθήνα: Τόπος, σ. 59

⁸⁵ Ο ηθοποιός, ως ενήλικας, καλείται να επιστρέψει σε μία ουδέτερη κατάσταση, στην οποία οι ψυχικές και σωματικές του αντιδράσεις σε ερεθίσματα θα πρέπει να είναι απαλλαγμένες από κοινωνικά πρότυπα και μοτίβα συμπεριφοράς. Αυτό οδηγεί τον ηθοποιό και πάλι πίσω στην παιδική του ηλικία, σε ένα πραγματικά *φυσικό* σώμα, καθώς το παιδί αποτελεί πρότυπο φυσικής, διανοητικής και ηθικής αγνότητας και αθωότητας, με την απλότητα της σκέψης του και την ειλικρίνεια των συναισθημάτων του. Βλ. Evans, M. (2009), *Movement training for the modern actor*, London & New York: Routledge, σ.σ. 90-91

⁸⁶ «Το παιδί γνωρίζει καλύτερα των ψυχικό του κόσμο, το σώμα και τη φωνή του». Δαφιώτη, Α. (2010), *Το θέατρο στην Εκπαίδευση. Θεατρικές παραστάσεις και θεατρικό παιχνίδι*, Αθήνα: Διάπλαση, σ. 20

⁸⁷ Βλ. Κεφάλαιο Τρίτο, 2.1.2. Αντίληψη, Κατανόηση και Σωματικό θέατρο

⁸⁸ Βλ. υποσημείωση 77

σώματος. Η επαφή με το θέαμα όπου το σώμα αποτελεί το κυρίαρχο εκφραστικό και δημιουργικό μέσο, βοηθά το παιδί να ανακαλύψει ένα ευρύτατο φάσμα προοπτικών έκφρασης και δημιουργίας, πέρα από τη συνηθισμένη οδό, της λογικής.⁸⁹ Οι προοπτικές αυτές, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια, στηρίζονται κυρίως στην αξιοποίηση της φαντασίας και των συναισθημάτων.

3.3. Σωματικό θέατρο για ενήλικες και σωματικό θέατρο για παιδιά

Παραπάνω αναλύσαμε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του σωματικού θεάτρου και τα στοιχεία που το διαφοροποιούν από τα άλλα είδη θεάτρου. Μιλήσαμε για τη λογική του, τη φιλοσοφία του, τη λειτουργία του και για τον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται μια παράσταση σωματικού θεάτρου. Καθώς στην παρούσα μελέτη ασχολούμαστε με την πρόσληψη της παράστασης σωματικού θεάτρου από το ανήλικο κοινό, αυτό για το οποίο θα πρέπει να διερωτηθούμε στο σημείο αυτό είναι το εξής: Διαφέρει το σωματικό θέατρο για παιδιά από το σωματικό θέατρο που προορίζεται για ενήλικους θεατές ως προς όλα όσα μελετήσαμε παραπάνω;

Η απάντηση είναι μάλλον αρνητική. Δεν φαίνεται να εντοπίζεται κάποια ουσιαστική διαφορά. Ας δούμε πώς αντιλαμβάνονται το ερώτημα οι θεατρικές ομάδες οι οποίες ερευνώνται στην παρούσα μελέτη.⁹⁰ Η ομάδα Hippo Theatre Group⁹¹ υποστηρίζει πως, όσον αφορά την τεχνική, τους εκφραστικούς τρόπους, την δαπάνη ενέργειας, την ευκρίνεια, την διάθεση για επικοινωνία δεν υφίσταται ουδεμία απολύτως διαφορά. Διαφορές ίσως εντοπίζονται σε ορισμένα ζητήματα περιεχομένου, δίχως αυτό να σημαίνει ότι υπάρχει λογοκρισία, αλλά ότι είναι συχνά απαραίτητο να πραγματοποιείται ένα είδος φιλτραρίσματος με γνώμονα την ευαισθησία τους και τις παιδαγωγικές ανάγκες των παιδιών.⁹² Επομένως, η ομάδα δεν διαχωρίζει το θέατρο για παιδιά με το θέατρο για ενήλικες. Αυτό που σίγουρα αλλάζει είναι η θεματολογία και η επιλογή ενός σεμνού λόγου.⁹³ Παράλληλα, οι παραστάσεις των Hippo είναι έτσι δομημένες ώστε να μπορούν να παρακολουθούνται άνετα και από τους ενήλικες. Η κάθε παράσταση σκηνοθετείται με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχουν συνυποδηλούμενα σημαινόμενα τα οποία

⁸⁹ «Η απόλαυση μέσα απ' το σώμα, τις αισθήσεις, την κίνηση, το ρυθμό [...] οδηγεί το παιδί στο δέσιμο των σημαινόντων με το σώμα του και γενικότερα στην εγγραφή εξωτερικών γνωστικών στοιχείων με το σώμα». Άλκηστις, στο Δαφιώτη, Α., ό.π., σ. 27

⁹⁰ Το προφίλ των δύο ομάδων αναλύεται διεξοδικά στο Δεύτερο Κεφάλαιο

⁹¹ Οι Hippo Theatre Group είναι οι Δούσος Φ. και Ράπτης Α. Βλ. Κεφάλαιο Δεύτερο, 2. Hippo Theatre Group

⁹² Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., (Hippo Theatre Group), από συνέντευξη που μου παραχώρησαν την 07/03/2017, βλ. Παράρτημα Ι.3

⁹³ Κανδυλιώτη, Χ., συνέντευξη στην Ηλιαδέλη, Α. [http://theatrikicritiki.blogspot.gr/2015/10/blog-post_18.html] ανακτήθηκε την 21/10/2017

μπορεί να αντιληφθεί καλύτερα ένας ενήλικας με συνειδητό τρόπο, αλλά φυσικά και το παιδί πιο ασυνείδητα.

Οι Patari Project⁹⁴ εξηγούν πως στις πρόβες ελάχιστα λαμβάνουν υπ' όψιν ότι δημιουργούν θέατρο για παιδιά και, ως εκ τούτου, ο τρόπος δουλειάς τους δεν διαφέρει από εκείνον που θα χρησιμοποιούσαν αν ετοίμαζαν μια παράσταση για ενήλικους θεατές. Η ομάδα δεν απευθύνεται αποκλειστικά σε κοινό ανηλίκων, αφού αντιμετωπίζει ενήλικες και παιδιά ως ίσους. Οι Patari Project δεν υποτιμούν τη νοημοσύνη των παιδιών. Οι παραστάσεις στήνονται, σε γενικές γραμμές, όπως θα γινόταν και για μια παράσταση για ενήλικες.⁹⁵ Θεωρούν ευθύνη τους να μην αντιμετωπίζουν τα παιδιά ως κάτι ειδικό.⁹⁶ Με αυτόν τον τρόπο, η ομάδα δημιουργεί ένα *θέατρο για όλους*, επί ίσοις όροις απέναντι σε παιδιά, γονείς και εκπαιδευτικούς, από το οποίο κάθε ηλικία αντλεί αυτό που της αναλογεί σε συναισθήματα, νοήματα και ιδέες.⁹⁷ Πραγματοποιείται, εν τέλει, μία ισότιμη επικοινωνία, όπου το παιδί μπορεί να δει μέσα από τα μάτια του ενήλικα και ο ενήλικας μέσα από τα μάτια του παιδιού.

Συχνά, στο θέατρο για παιδιά, υποτιμάται η νοημοσύνη των παιδιών και η αντιληπτική τους ικανότητα, πραγματοποιούνται, επομένως, άστοχες και -κάποιες φορές- υπερβολικές απλοποιήσεις. Για τους Patari Project, η μεγάλη επιτυχία της παράστασης *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο* έγκειται στο ότι άρεσε εξίσου τόσο στα παιδιά όσο και στους γονείς, οι οποίοι, τις περισσότερες φορές, πλήττουν όταν παρακολουθούν μια παράσταση για παιδιά. Η ομάδα δεν σκέφτηκε ότι απευθύνεται αποκλειστικά σε παιδιά, άρα καλείται να προσαρμόσει τη δουλειά της σε ένα συγκεκριμένο κοινό. Εκείνο που την απασχόλησε περισσότερο ήταν το ποια σημεία αυτής της ιστορίας θέλησε να «φωτίσει», και με ποιον τρόπο θα καθίστατο αυτό εφικτό, ανεξάρτητα με τον αποδέκτη.⁹⁸

Συνοψίζοντας, δεν υπάρχουν τεράστιες διαφορές ανάμεσα στο σωματικό θέατρο για μεγάλους ή παιδιά, ακριβώς γιατί το σωματικό θέατρο απευθύνεται, ακόμα και για τους ενήλικες στις παιδικές πτυχές του θεατή, στη φαντασία του και στην δεκτικότητά του. Επομένως, ο ενήλικος θεατής με το παιδί «συναντιούνται», μέσω

⁹⁴ Οι Patari Project δημιουργήθηκαν από την Πάσχου Σ. και ηθοποιούς με κοινές θεατρικές σπουδές. Βλ. Κεφάλαιο Δεύτερο, 1. Patari Project

⁹⁵ Πάσχου, Σ., ό.π. και Στεφανίδου, Ε. (Patari Project), από συνέντευξη που μου παραχώρησε την 22/02/2017, βλ. Παράρτημα, Ι.2

⁹⁶ Πάσχου, Σ., συνέντευξη στην Παπαδιά, Π. [<http://www.talcmag.gr/sinenteyxeis/pianw-papoutsipianw-sto-piano-sofia-paschou/> (09/05/2017)] ανακτήθηκε την 22/10/2017

⁹⁷ Καράογλου Τώνια [<http://www.elculture.gr/blog/article/%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CE%BD%CF%84%CE%B9-%CE%BC%CE%AD%CF%83%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B9%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%87%CF%84%CE%B5%CF%82/> (23/11/2015)] ανακτήθηκε την 21/10/2017

⁹⁸ Πάσχου, Σ., ό.π.

του σωματικού θεάτρου, σε έναν κοινό *δρόμο*.⁹⁹ Οι παραστάσεις του σωματικού θεάτρου είναι κατάλληλες τόσο για τον ανήλικο, όσο και για τον ενήλικο θεατή. Οι λόγοι για τους οποίους το σωματικό θέατρο χαίρει αποδοχής και βρίσκει το κατάλληλο έδαφος για να ριζώσει, να αναπτυχθεί και να αποδώσει χρήσιμους καρπούς στην παιδική ψυχή, είναι το αντικείμενο που θα εξεταστεί παρακάτω στην παρούσα μελέτη.

⁹⁹ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

PATARI PROJECT ΚΑΙ HIPPO THEATRE GROUP:

ΣΩΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΑΝΗΛΙΚΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ

Τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, το θέατρο για παιδιά έχει ξεκινήσει να αντιμετωπίζεται με περισσότερη σοβαρότητα και να υπηρετείται με σεβασμό ως προς τις ανάγκες των ανήλικων θεατών, επιχειρώντας να προσεγγίσει πιο ουσιαστικά των ψυχισμό τους. Παρατηρείται σε αρκετές περιπτώσεις το φαινόμενο να εγκαταλείπονται τα στοιχεία εντυπωσιασμού και οι παλιμπαιδισμοί του παρελθόντος και να αναζητείται ένα είδος θεάτρου που να ανταποκρίνεται στην ιδιαιτερότητα της παιδικής ηλικίας και να πραγματώνει τη διάσταση του θεάτρου ως «μορφο-παιδευτικού αγαθού».¹⁰⁰

Στην κατεύθυνση αυτή και υπό την επιρροή των γενικότερων τάσεων και διαφοροποιημένων αντιλήψεων για το θέατρο στην Ευρώπη και τον κόσμο, όπως αναλύθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι ομάδες Patari Project και Hippo Theatre Group δημιουργούν θέατρο για παιδιά, χρησιμοποιώντας, κατά βάση, τις τεχνικές του σωματικού θεάτρου, τόσο κατά την προετοιμασία της παράστασης, όσο και στο επί σκηνής τελικό αποτέλεσμα.¹⁰¹

Στο κεφάλαιο αυτό, αφού γίνει μία σύντομη παρουσίαση των δύο θεατρικών ομάδων, θα μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούν παραστάσεις για παιδιά μέσω της χρήσης των σωματικών τεχνικών, καθώς και τις δυσκολίες που καλούνται να αντιμετωπίσουν χρησιμοποιώντας το σωματικό θέατρο ως σκηνοθετική επιλογή.

1. Patari Project

1.1. Ταυτότητα της Ομάδας

Η ομάδα *Patari Project* συστάθηκε το 2012 από ηθοποιούς με κοινές θεατρικές σπουδές. Οι παραστάσεις της δεν στηρίζονται στο σκηνικό, στα κοστούμια ή στους φωτισμούς, αλλά έχουν στο επίκεντρό τους τον ηθοποιό, το ανθρώπινο

¹⁰⁰ Γραμματάς, Θ. (2015), *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Αθήνα: Παπαζήσης, σ. 34

¹⁰¹ Τεχνικές του σωματικού θεάτρου έχουν χρησιμοποιηθεί και χρησιμοποιούνται και από άλλες ομάδες και σκηνοθέτες, όχι όμως με τον τρόπο που τις χρησιμοποιούν οι ομάδες Patari Project και Hippo. Στις ομάδες που μελετούμε, όλη η φιλοσοφία της δημιουργίας της παράστασης, καθώς και όλο το εικαστικό αποτέλεσμα που προσλαμβάνεται από τον θεατή βασίζεται στο σωματικό θέατρο, με τον τρόπο που το αντιλήφθηκαν και το καθιέρωσαν οι μεγάλοι πρακτικοί του θεάτρου. Βλ. Κεφάλαιο Πρώτο

δυναμικό¹⁰². Βασίζονται στο σωματικό θέατρο και την «τεχνική της πλατφόρμας» (*Platform*), την οποία μελέτησε και αξιοποίησε κατά τη φοίτησή της στη σχολή LISPA¹⁰³ στο Λονδίνο η σκηνοθέτης της ομάδας, Σοφία Πάσχου¹⁰⁴. Από τους κύριους στόχους της ομάδας είναι η εξερεύνηση της συγκεκριμένης τεχνικής, με σκοπό την αναζήτηση ενός θεάτρου ζωντανού και φρέσκου, που αφορά το σήμερα και αντανakλά τη σύγχρονη εποχή.¹⁰⁵ Ο σκηνικός χώρος που χρησιμοποιούν οι Patari Project είναι εξέδρες (πλατφόρμες) περιορισμένου μεγέθους (περίπου 1x2μ.)¹⁰⁶, πάνω στις οποίες 5-8 ερμηνευτές καλούνται να επικοινωνήσουν την ιστορία τους με μοναδικά εργαλεία το σώμα και τη φωνή τους. Είναι μια διαδικασία πολύ πιο γνώριμη σε ένα παιδί, καθώς έτσι έχει μάθει να παίζει από την φύση του.¹⁰⁷ Ο περιορισμός αυτός μετατρέπεται σε πλεονέκτημα, καθώς κινητοποιεί τη δημιουργική φαντασία των ηθοποιών και των θεατών.¹⁰⁸ Χρησιμοποιούνται, επίσης,

¹⁰² Πάσχου, Σ. [<http://www.naftemporiki.gr/story/865895/enallaktiki-odusseia-periorismenon-diastrateon> (13/10/2014)] ανακτήθηκε την 21/10/2017

¹⁰³ Η σχολή LISPA (London International School of Performing Arts) ιδρύθηκε στο Λονδίνο το 2003 από τον T.Prattki, πρώην παιδαγωγικό διευθυντή στη σχολή του J.Lecoq στο Παρίσι. Η LISPA στηρίζεται στη διδασκαλία του J.Lecoq, «στην κίνηση της ζωής και την αντανάκλασή της στον πάντα εξελισσόμενο κόσμο του θεάτρου και της *performance*», Βλ. Prattki, T. [http://www.lispa.co.uk/school_information_about.php] ανακτήθηκε την 24/12/2017

¹⁰⁴ Η Σοφία Πάσχου είναι ηθοποιός, απόφοιτος της δραματικής σχολής Αρχή της Νέλλυς Καρρά. Ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το σωματικό θέατρο σε ένα σεμινάριο με την Lilo Baur, που παρακολούθησε στην Ελλάδα. Έπειτα ολοκλήρωσε μεταπτυχιακό πρόγραμμα στη σχολή "LISPA" του Λονδίνου (2006-2008), όπου, μεταξύ άλλων σωματικών τεχνικών, διδάχτηκε και την τεχνική της πλατφόρμας. Πέντε χρόνια αργότερα, δημιούργησε τους Patari Project, που είναι μία θεατρική ομάδα που χρησιμοποιεί την τεχνική της πλατφόρμας για να κάνει παραστάσεις. Πάσχου, Σ., ό.π. Βασικό μέλος των Patari Project και βοηθός σκηνοθέτη στις παραστάσεις *Πάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο* και *Χιονάνοι* είναι η Εριφύλη Στεφανίδου, επίσης ηθοποιός. Η Εριφύλη Στεφανίδου ήρθε σε πρώτη επαφή με το σωματικό θέατρο στη σχολή του Γ. Κιμούλη, όπου σπούδαζε, μέσω μίας συνεργασίας με τον Marcello Mani, μαθητή του J.Lecoq και παλιού μέλους του *Theatre du Complicité*. Με αυτό ως ερέθισμα, παρακολούθησε τη σχολή του J.Lecoq στο Παρίσι (2002-2004) και κατέληξε στο σωματικό θέατρο ως επαγγελματική επιλογή. Διδάχτηκε την τεχνική της πλατφόρμας από τη Σοφία Πάσχου και, μαζί με άλλους ηθοποιούς, δημιούργησαν τους Patari Project. Στεφανίδου, Ε., ό.π.

¹⁰⁵ Πρόγραμμα Παράστασης *Χιονάνοι*, Θέατρο Πόρτα, 2017

¹⁰⁶ Το ύψος, το μέγεθος και το σχήμα της πλατφόρμας ποικίλλει ανάλογα με τις ανάγκες της εκάστοτε παράστασης.

¹⁰⁷ Πάσχου, Σ. [<http://www.in2life.gr/home/child/article/510950/sofia-pashoy-to-paidi-den-einai-kati-diaforetiko.html> (17/12/2015)] ανακτήθηκε την 21/10/2010

¹⁰⁸ Εφόσον πρέπει να αναπαραστήσει την ιστορία σε έναν τόσο περιορισμένο χώρο, ο ηθοποιός ωθείται να βρει τρόπους να δημιουργήσει εικόνες που να αποδίδουν, για παράδειγμα, έναν τεράστιο χώρο, ενώ εκείνος βρίσκεται, αντίθετα, σε έναν πολύ μικρό. Αυτό πυροδοτεί τη φαντασία, ζωντανεύει το σώμα και το πιο σημαντικό είναι το αποτέλεσμα που προκύπτει για τον θεατή, του οποίου η φαντασία ενεργοποιείται και εκείνη με τη σειρά της, αφού εκείνη θα τον βοηθήσει να συμπληρώσει τα κομμάτια που λείπουν από τις εικόνες που ζωντανεύουν μπροστά του. Στεφανίδου, Ε., ό.π. «Η τεχνική της "πλατφόρμας" είναι μια τεχνική που μετατρέπει τη δυσκολία σε πλεονέκτημα. Δεν στηρίζεται απαραίτητα σε σκηνικό, αλλά στον αυτοσχεδιασμό και τη συλλογική δημιουργία. Σε έναν περιορισμένο χώρο, μια "πλατφόρμα", ένα "πατάρι", μπορεί κανείς να στηριχτεί μόνο στον εαυτό του και στους συναδέλφους του και αυτό που στην αρχή φαντάζει ανέφικτο, μπορεί να γίνει εφικτό, φτάνει να υπάρχει συλλογικότητα και ο καθένας να θέσει το μυαλό και τη δημιουργικότητά του στην υπηρεσία αυτού του περιορισμένου χώρου. [...] Πάνω απ' όλα, όμως, είναι μια τεχνική που

στοιχεία του κινηματογράφου, όπως η εστίαση, το κοντινό ή μακρινό «πλάνο», οι διαφορετικές γωνίες «λήψης». Η πρακτική έχει αμέτρητες δυνατότητες, καθώς οι ηθοποιοί καταφέρνουν να κινούνται αρμονικά τότε σαν ένα σώμα, τότε σε ομάδες και τότε ατομικά, καθελώνοντας τον θεατή, ο οποίος εστιάζει το βλέμμα του σε έναν πολύ συγκεκριμένο χώρο. Η παράσταση παίρνει μορφή παιγνιώδη, με διαρκή εναλλαγή ρόλων και διάδραση κινήσεων, ήχων και αφηγήσεων.

Για όλους τους παραπάνω λόγους, κυρίως όμως για την ουσιαστική ομαδικότητα, τη συμμετοχή και την κινητοποίηση της φαντασίας, οι παραστάσεις των Patari Project αποκτούν ευδιάκριτο παιδαγωγικό χαρακτήρα.

1.2. Παραστάσεις – Θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα

Οι Patari Project έχουν στο ενεργητικό τους 5 παραστάσεις: *10cm up* (2012), *Οδύσσεια* (2014), *Πιάνο παπούτσι πάνω στο πιάνο* (2015), *Μύτη* (2017) και *Χιονάνοι* (2017). Όλες οι παραστάσεις αποτελούν πρωτότυπη δημιουργία της ομάδας.

Επίσης, έχουν οργανώσει τα θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα¹⁰⁹ *Ο Μπαλ στον αέρα* (2014) και *Μπαλ του...!!!* (2018).

Η παράσταση *10cm up*¹¹⁰ είναι μια παράσταση που αποτελείται από τρεις ιστορίες ανδρών σε τρεις διαφορετικές εποχές της Αθήνας. Τις τρεις πλατφόρμες που χρησιμοποιούνται στη σκηνή αποτελούν τρεις μεγάλες ξύλινες βαλίτσες που μεταφέρουν οι χαρακτήρες στην αρχή της παράστασης.¹¹¹

Η παράσταση *Οδύσσεια*¹¹² είναι μια σύγχρονη διασκευή του Ομηρικού έπους, στην οποία χρησιμοποιήθηκε μία υπερυψωμένη πλατφόρμα ύψους 75εκ.¹¹³

Στο *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*,¹¹⁴ η ομάδα δημιουργεί τη δική της εκδοχή για το παραμύθι της Σταχτοπούτας και χρησιμοποιεί για πλατφόρμα την ουρά ενός

δίνει την ευκαιρία στο θεατή να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του και έτσι να γίνει συμμετοχός στο “ζωντανέμα” της ιστορίας» Πρόγραμμα Παράστασης *Χιονάνοι*, Θέατρο Πόρτα, 2017

¹⁰⁹ Τα θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα μπορεί να περιλαμβάνουν μια σύντομη παράσταση που μεταφέρεται στο σχολείο και δίνει την αφορμή για ενασχόληση με ένα συγκεκριμένο ζήτημα, δραστηριότητες με τις τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος ή συζητήσεις όπου οι μαθητές αναλαμβάνουν ρόλο ενεργού θεατή για την επίλυση προβλημάτων. Βλ. Σέξτου, Π. (2005). *Θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα στα σχολεία*. Αθήνα: Μεταίχμιο, σ. 22

¹¹⁰ Η παράσταση παρουσιάστηκε στο θέατρο Άνετον το 2012 και επαναλήφθηκε ως *10 cm updated* το 2013 στο θέατρο Olvio [<http://www.elculture.gr/en/10-cm-up/>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

¹¹¹ [<http://www.kulturosupa.gr/theatromania/10-cm-up-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%82-patari-project-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%AC%CE%BD%CE%B5%CF%84%CE%BF%CE%BD.-76/>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

¹¹² Θέατρο Olvio, 2014

¹¹³ [<http://www.clickatlife.gr/theatro/story/42388>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

πιάνου. Μάλιστα εξελίσσει την τεχνική της, αφού χρησιμοποιεί επιπλέον ζωντανή μουσική του S.Prokofiev (σε επιμέλεια Κορνήλιου Σελαμσή), αλλά και το σκηνικό χώρο κάτω από την πλατφόρμα, με σημειολογική σημασία.¹¹⁵

Στην παράσταση *Μύτη* (Θέατρο Πόρτα), που δημιουργήθηκε με αφετηρία το διήγημα του N.Gogol *Η μύτη* και είναι μία παράσταση για ενήλικες, οι Patari Project δεν χρησιμοποιούν πλατφόρμα, αλλά ισορροπούν πάνω στα καθίσματα των θεατών, ενώ οι τελευταίοι βρίσκονται καθισμένοι πάνω στη σκηνή του θεάτρου.¹¹⁶

Τέλος, η παράσταση *Χιονάνοι* (Θέατρο Πόρτα), αποτελεί μία εκδοχή του παραμυθιού της Χιονάτης από τους Patari Project. Αυτή τη φορά χρησιμοποιούν δύο πλατφόρμες, αντί για μία, τις οποίες ενώνει μία γέφυρα. Οι δύο πλατφόρμες αναπαριστούν δύο ξεχωριστούς «κόσμους».¹¹⁷

Ο *Μπαλ στον αέρα* και το *Μπαλ you...!!!* είναι παράστασεις-θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα που παρουσιάζονται όχι στο θέατρο, αλλά σε σχολεία της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης.¹¹⁸ Λόγω της χρήσης μιας ευκίνητης πλατφόρμας και ελάχιστων σκηνικών στοιχείων, ήταν ιδανικές για μεταφορά σε οποιοδήποτε χώρο.

2. Hippo Theatre Group

2.1. Ταυτότητα της ομάδας

Η ομάδα Hippo Theatre Group ιδρύθηκε στα τέλη του 2009 και αποτελείται από τον Φώτη Δούσο¹¹⁹ και τον Αλέξανδρο Ράπτη¹²⁰ με πρωταρχικό στόχο την ενασχόληση με το θέατρο για παιδιά.

¹¹⁴ Η παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, καθώς και οι υπόλοιπες παραστάσεις των Patari Project που ακολουθούν (*Μύτη* και *Χιονάνοι*), παρουσιάστηκαν στο θέατρο Πόρτα

¹¹⁵ [<http://www.porta-theatre.gr/index.php/theatro-gia-polu-neo-koino/125-piano-papouts>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

¹¹⁶ [<http://www.porta-theatre.gr/index.php/theatro-plays/232-miti>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

¹¹⁷ Πρόγραμμα Παράστασης *Χιονάνοι*, θέατρο Πόρτα, 2017 και [<http://www.porta-theatre.gr/index.php/theatro-gia-polu-neo-koino/247-xionanoi>] ανακτήθηκε την 24/12/2017

¹¹⁸ Ο *Μπαλ στον αέρα* υλοποιήθηκε σε συνεργασία της ομάδας με το θέατρο Πόρτα, στην Αθήνα και το *Μπαλ you...!!!* σε συνεργασία με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, στη Θεσσαλονίκη.

¹¹⁹ Ο Φώτης Δούσος σπούδασε θεατρολογία στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών στο Α.Π.Θ. Έχει εργαστεί ως θεατροπαιδαγωγός σε σχολεία της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης και εμπυχωτής σε θεατρικές ομάδες. Το 2009 ίδρυσε μαζί με τον Αλέξανδρο Ράπτη τη θεατρική ομάδα Hippo, που δραστηριοποιείται στον χώρο του θεάτρου για παιδιά και του Εκπαιδευτικού Δράματος. Έχουν σκηνοθετήσει μαζί παραστάσεις και έχουν οργανώσει θεατρικά σεμινάρια για παιδιά σε πολλά μέρη του κόσμου. [<http://hippohippos.wixsite.com/hippo-theatre-group/bios>] ανακτήθηκε την 21/10/2017

¹²⁰ Ο Αλέξανδρος Ράπτης σπούδασε θέατρο στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. και στο μεταπτυχιακό τμήμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια κινηματογράφου και θεάτρου, ενώ από τον Φεβρουάριο του 2006 είναι μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών. Έχει εργαστεί ως ηθοποιός και σκηνοθέτης σε θεατρικές ομάδες, ως βοηθός σκηνοθέτη στη διαφήμιση

Διακριτό στοιχείο της ομάδας θεωρείται ένα δικής της έμπνευσης είδος σωματικού θεάτρου που διακρίνεται από την πολύ υψηλή συγκέντρωση και έκλυση ενέργειας, που οι ίδιοι ονομάζουν *kinemo*.¹²¹ Το *kinemo* αφορά μια προσέγγιση του σωματικού θεάτρου, κατά την οποία η σωματική έκφραση, σε συνδυασμό με ακροβατικά και σωματικά συμπλέγματα ισορροπίας προσπαθεί να εικονοποιήσει χώρους, συναισθήματα αλλά και πιο αφηρημένες έννοιες. Οι ηθοποιοί είναι ταυτόχρονα ρόλοι, αφηγητές, σκηνικά, αντικείμενα και τοποθεσίες. Με τη χρήση τεχνικών του σωματικού θεάτρου, μεταφέρουν τον θεατή με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο δραματικό περιβάλλον. Η κίνηση, η εναλλαγή ρόλων, οι αλληπάλληλες μεταμορφώσεις, η πρωτότυπη μουσική και το τραγούδι παράγουν και δημιουργούν συνεχώς νέες δίνες νοήματος.¹²² Η ερμηνεία είναι παιγνιώδης, με φιλική και ειλικρινή παρόρμηση προς το κοινό.¹²³

Μετά από τις παραστάσεις πραγματοποιείται ένα συμμετοχικό θεατρικό εργαστήριο μικρής διάρκειας που είναι βασισμένο σε τεχνικές του Εκπαιδευτικού Δράματος.¹²⁴ Στο εργαστήριο αυτό συμμετέχουν όλοι οι θεατές και έχει ως στόχο την επεξεργασία νοημάτων και προβληματισμών που προκύπτουν μέσα από το έργο. Τα παιδιά καλούνται να πάρουν μέρος στην ιστορία που παρακολούθησαν, να αυτοσχεδιάσουν, να σταθούν κριτικά απέναντι σε αυτήν, να παίξουν, να πάρουν αποφάσεις και να προτείνουν λύσεις.¹²⁵

Στόχος της ομάδας είναι να μιλήσει ευθέως και ειλικρινά στα παιδιά αλλά και στους ενήλικες. Στόχος της κάθε παράστασης είναι να προσφέρει ερεθίσματα για σκέψη και εναύσματα για αναζήτηση περαιτέρω γνώσης, σε συνδυασμό με ψυχαγωγία. Η ομάδα Hippo προσπαθεί να κρατά το μυαλό των παιδιών σε εγρήγορση, χωρίς να υποκύπτει σε έναν προσβλητικό για την νοημοσύνη τους διδακτισμό.

Στο πλαίσιο της σύγχρονης τάσης για διεύρυνση του θεατρικού κοινού, η ομάδα Hippo έχει καταστεί η πιο πολυταξιδεμένη ομάδα παιδικού θεάτρου των τελευταίων χρόνων. Οι παραστάσεις της έχουν παρουσιαστεί στην Ελλάδα και στο

και τον κινηματογράφο, ενώ έχει σκηνοθετήσει πέντε μικρού μήκους ταινίες και θεατρικές παραστάσεις σε Αθήνα, Λονδίνο και Νέα Υόρκη. Το 2009 ίδρυσε μαζί με τον Φώτη Δούσο την θεατρική ομάδα Hippo. [<http://hippohippos.wixsite.com/hippo-theatre-group/bios>] ανακτήθηκε την 21/10/2017

¹²¹ Από τις λέξεις *kinetic* και *emotional*. Βλ. Ρίζου, Α., συνέντευξη από τους Δούσο, Φ. και Ράπτη, Α. την 29/09/2016, διαθέσιμη στο [<https://www.culturenow.gr/hippo-theatre-group-oi-antidraseis-twn-paidiwn-einai-panta-aythormhtes-kai-aythentikes/>] ανακτήθηκε την 28/12/2017 και [<http://www.culturenow.gr/42161/omada-hippo-ston-kosmo-ths-foytogrias> (9/10/2015)] ανακτήθηκε την 21/10/2017

¹²² Ράπτης, Α. [<http://www.alterthess.gr/content/synenteyxi-me-ton-alexandro-rapti-tis-theatrikis-omadas-hippo> (17/11/2015)] ανακτήθηκε την 21/10/2017

¹²³ Διακουμοπούλου Κ., εφημερίδα *Μακεδονία*, αρ. φύλλου 30.218, 4/10/2015

¹²⁴ Ο σχεδιασμός των δραστηριοτήτων του Εκπαιδευτικού Δράματος γίνεται από την Καλλιόπη Φύκαρη και την Ομάδα Hippo

¹²⁵ Ράπτης Α., ό.π.

εξωτερικό (Ευρώπη, Αμερική, Αυστραλία), σε σχολεία, σε θεατρικούς ή εξω-θεατρικούς χώρους, σε φεστιβάλ και πανεπιστήμια.¹²⁶

2.2. Παραστάσεις – Θεατροπαιδαγωγικά Προγράμματα

Η ομάδα Hippo έχει στο ενεργητικό της τις παραστάσεις *Η Νάντια και το μαγικό ραβδί* (2009), *The alter zoo* (2009), *Καρμάντηλος* (2011), *Νιάρα* (2012), *Φουτουρία* (2013), *Η Ωραία Κοιμωμένη*² (2014), *Μια φορά κι ένα φτερό* (2015), *Η Αυγή και ο Ανθός* (2016), *Πώς βγαίνουμε από τον βυθό, παρακαλώ;* (2017).

Επίσης, έχει οργανώσει τρία θεατροπαιδαγωγικά εργαστήρια για παιδιά και νέους. (*Μια Χριστουγεννιάτικη ιστορία*, 2011, *Συναισθήματα*, 2012, *Η αλεπού και το καθούρι*, 2014, *Ο Γιάννης και το πεύκο*, 2017) και τρεις παραστάσεις για ενήλικες (*Chaos.gr*, 2013, *Lie! Lie! Lie!*, 2014, *Mellonia*, 2018).¹²⁷

3. Πώς δημιουργούν οι ομάδες *Patari Project* και *Hippo* μία παράσταση σωματικού θεάτρου;

Μία παράσταση σωματικού θεάτρου συχνά προκύπτει από το *devising*.¹²⁸ Το *devising* είναι το να δημιουργεί ο ίδιος ο ηθοποιός τη θεατρική παράσταση μέσα από αυτοσχεδιασμούς, καθοδηγούμενος από το δικό του πολιτιστικό και κοινωνικό υπόβαθρο, τις προσωπικές του εμπειρίες και τα όνειρα.¹²⁹ Η ίδια η ομάδα αναζητά, ερευνά, στοχάζεται¹³⁰, πειραματίζεται, αυτοσχεδιάζει, συλλαμβάνει και

¹²⁶ Στην Ελλάδα: Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Α.Π.Θ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Κ.Θ.Β.Ε, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Σερρών, Φεστιβάλ Κουκλοθέατρου και Παντομίμας Κιλκίς, Φεστιβάλ Κωμωδίας Ξάνθης, 6^ο Αγροτικό Φεστιβάλ Χίου, Ονειρούπολη Δράμας και σχολεία σε Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Σέρρες, Κρήτη, Βόλο, Ρόδο, Κέρκυρα, Χίο, Μυτιλήνη, Εύβοια, Σαντορίνη. Στην Κύπρο: Φεστιβάλ κατά του σχολικού εκφοβισμού Voice (it), Λευκωσία 2013. Στο Ηνωμένο Βασίλειο: Ελληνικά σχολεία σε Λονδίνο, Brighton, Coventry και Leicester. Στην υπόλοιπη Ευρώπη: Ελληνικά σχολεία σε Γερμανία, Ελβετία, Λουξεμβούργο. Στις Η.Π.Α: Ελληνικά σχολεία σε Νέα Υόρκη, Βοστώνη, Φιλαδέλφεια, Ουάσινγκτον, Βαλτιμόρη, Μαϊάμι, Σικάγο, Σαν Φραντσίσκο, Λος Άντζελες, πανεπιστήμιο YALE. Στον Καναδά: Ελληνικά σχολεία του Τορόντο και του Μόντρεαλ. Στην Αυστραλία: Ελληνικά σχολεία της Μελβούρνης και του Σύδνεϋ. [hippotheatregroup.wordpress.com] ανακτήθηκε την 21/10/2017

¹²⁷ [http://hippohippos.wix.com/hippo-theatre-group#!about-us/c222h], ανακτήθηκε την 21/10/2017

¹²⁸ Στα ελληνικά, ο όρος *devising* μεταφράζεται συχνότερα ως *επινοημένο θέατρο*.

¹²⁹ Ο Γκροτόφσκι αφαιρεί από την τεχνική του ηθοποιού κάθε τι που ανήκει στην παράσταση, στη δουλειά-για-την-προσοχή-του-θεατή και συγκεντρώνεται στις «σωματικές δράσεις», ως δουλειά του ατόμου πάνω στον εαυτό του. Βλ. Μπάρμπα, Ε. (2008), *ό.π.*, σ. 176

¹³⁰ «Υπάρχει μία σωματική διάσταση της σκέψης. [...] Η σκέψη πρέπει να περάσει απτά μέσα από την ύλη, να μην εκδηλωθεί μόνο διά μέσου του σώματος που βρίσκεται εν δράσει, αλλά να περάσει μέσα από το προφανές, την αδράνεια, αυτή που εμφανίζεται πρώτη όταν φανταζόμαστε, στοχαζόμαστε,

διαμορφώνει ιδέες με τρόπο δημιουργικό¹³¹ και ανακαλύπτει τους χαρακτήρες, τις σκηνές, ενδεχομένως και τη δομή του έργου. Το devising μπορεί να ξεκινήσει από οποιαδήποτε αφορμή. Σαφώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σε ένα ήδη υπάρχον έργο. Κατά κύριο λόγο όμως χρησιμοποιείται σε παραστάσεις όπως εκείνες των ομάδων Patari Project και Hipro, στις οποίες μια ιστορία χρησιμοποιείται ως βάση και αφορμή, ωστόσο αναδημιουργείται από την αρχή, αναδομείται, εξετάζονται τα νοήματα της ιστορίας και σε ποια από αυτά επιθυμεί να εστιάσει η ομάδα σήμερα.¹³² Η ομάδα επινοεί, υιοθετεί και δημιουργεί αυτό που εκείνη θέλει.¹³³ Αυτή η διεργασία γίνεται μέσα από το devising. Τούτο σημαίνει ότι πραγματοποιούνται αυτοσχεδιασμοί για να βρεθούν οι χαρακτήρες και αυτοσχεδιασμοί για να διαμορφωθούν σκηνές. Προκύπτει με αυτόν τον τρόπο μια παλέτα από σκηνές, οι οποίες σιγά σιγά αρχίζουν και τοποθετούνται σε μία σειρά¹³⁴ που φανερώνει την κατεύθυνση και το σκοπό της ιστορίας, αποκαλύπτοντας έτσι τη δομή. Όπως είναι λογικό, στην πορεία της δημιουργίας, η σειρά αυτή υφίσταται αλλαγές, αφαιρούνται στοιχεία ή προστίθενται καινούρια, το βασικό, όμως, στοιχείο είναι οι αυτοσχεδιασμοί: σωματικοί, λεκτικοί, μουσικοί και συνδυασμός αυτών.¹³⁵ Εφαρμόζεται, λοιπόν, ένα μοντάζ, μια συναρμολόγηση υλικών και θραυσμάτων που έχουν προκύψει από τους πειραματισμούς της ομάδας. Μία σύνθεση λέξεων, εικόνων και σχέσεων και ένας προσδιορισμός του ρυθμού.¹³⁶

δρούμε». Μπάρμπα, Ε. (2008), *Το χάρτινο κανό. Ένας οδηγός προς τη θεατρική ανθρωπολογία*, Αθήνα: Δωδώνη, σ. 145

¹³¹ Oddey, A. (1994), *Devising theatre. A practical and theoretical handbook*, London & New York: Routledge, σ. 1

¹³² «[...] Διατηρώντας τις προσωπικές μας εμπειρίες, μπορούμε να αποπειραθούμε να ενσαρκώσουμε τον μύθο [...] για να συλλάβουμε τη σχετικότητα των προβλημάτων μας, τον αληθινό σύνδεσμό τους με τις “ρίζες”, και τη σχετικότητα των “ριζών” στο φως της εμπειρίας της εποχής μας». Γκροτόφσκι, Γ., ό.π. σ.σ. 38-39. Πρβλ. και: «Εγώ δεν τη βρίσκω καθόλου [...] όταν ο ηθοποιός μου σερβίρει τις παλιές φορεμένες ατάκες, αλλά [...] να βλέπω το παλιό κείμενο να φλέγεται ολόκληρο, να καταστρέφεται ολοσχερώς από το χορό του ηθοποιού που φέρει ολόκληρο το σώμα ενώπιόν του». Novarina, V., (2003), *Γράμμα στους Ηθοποιούς - Υπέρ Λουί Ντε Φυνές*, Αθήνα: Άγρας, σ. 31. Πρβλ. και: «Στον τρόπο δουλειάς μου, δεν είχα ένα κείμενο, με την κοινή έννοια του όρου, ως σημείο εκκίνησης, και δεν υπήρχε μία μόνο ιστορία στο σημείο της άφιξης. [...] Δεν αναφέρθηκα στην ερμηνεία ενός προϋπάρχοντος κειμένου ή στη συρραφή διαφόρων γραπτών. Ήταν μία αφήγηση-μέσα-από-τη-δράση. Ή, πιο συγκεκριμένα, [...] ήταν ο σχηματισμός νοημάτων και προσανατολισμών, που συνειδητά συνέλαβα ή αποκάλυψα πίσω από τις δράσεις». Barba, E. (2010), *On directing and dramaturgy. Burning the house*, London & New York: Routledge, σ. 88 (η απόδοση στην ελληνική είναι δική μου)

¹³³ Oddey, A., ό.π. Πρβλ. και: «Το κείμενο προκύπτει από τους ηθοποιούς και καταγράφεται σταδιακά κατά τη διάρκεια των προβών. Αφορμή είναι τα ερωτήματα που γεννιούνται σχετικά με τον μύθο, τα θέματα που θίγονται σε αυτόν, το τι τελικά θέλει η ομάδα να πει με το κάθε έργο». Πρόγραμμα Παράστασης Χιονάνοι, Θέατρο Πόρτα, 2017

¹³⁴ «Απ’ όλες αυτές τις στιγμές θα σχηματιστεί μια αδιάσπαστη σειρά από εικόνες, κάτι σαν κινηματογραφική ταινία. Όσο παίζουμε αληθινά, δημιουργικά, η ταινία αυτή θα ξετυλίγεται και θα προβάλλεται στην οθόνη του εσωτερικού μας οράματος, ζωντανεύοντας τις περιστάσεις, που ανάμεσά τους ενεργούμε». Στανισλάφσκι, Κ., ό.π.

¹³⁵ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

¹³⁶ Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., ό.π., σ. 214

Το αποτέλεσμα του devising αποτελεί προϊόν συλλογικής δουλειάς.¹³⁷ Είναι μία διαδικασία δημιουργίας θεάτρου που επιτρέπει στην ομάδα των ηθοποιών να είναι φυσικά και πρακτικά δημιουργική στη διαμόρφωση της αρχικής ιδέας και στον επανασχηματισμό της πραγματικότητας μέσα από τα προσωπικά βιώματα και τις εμπειρίες κάθε μέλους της ομάδας.¹³⁸ Το devising είναι μία λειτουργία κατανόησης του εαυτού μας, της κουλτούρας και του κόσμου που μας περιβάλλει.¹³⁹ Προϋποθέτει φαντασία, δημιουργικότητα, ελευθερία, συνεργασία, εγρήγορση, καινοτομία, φαντασία, ρίσκο αλλά και σχεδιασμό.¹⁴⁰

Οι Patari Project χρησιμοποιούν, όπως είπαμε, την «τεχνική της πλατφόρμας», που έχει κάποια πιο ιδιαίτερα και πιο συγκεκριμένα στοιχεία. Οι Hippo δεν χρησιμοποιούν το σωματικό θέατρο με τον αυστηρά περιγραφικό τρόπο που συναντάται στην αγγλική εκδοχή του. Την ομάδα ενδιαφέρει περισσότερο μια κάπως υπερρεαλιστική σύνδεση με τις εικόνες που σχηματίζονται και όχι μια ακριβής απεικόνιση.¹⁴¹

4. Δυσκολίες κατά τη δημιουργία της παράστασης σωματικού θεάτρου

Η πρώτη βασική δυσκολία για όλη την ομάδα είναι η διαδικασία του να κατασκευάσει κάτι είτε χρησιμοποιώντας ως αφορμή εκκίνησης μία γνωστή ιστορία, είτε ξεκινώντας από μηδενική βάση. Όπως αναφέραμε προηγουμένως, αυτό γίνεται κυρίως μέσω του devising. Οι ηθοποιοί πρέπει να βρίσκονται σε μία

¹³⁷ Ο Πήτερ Μπρουκ λέει ότι η θεατρική παράσταση είναι σαν ένας ποδοσφαιρικός αγώνας. Καθένας πρέπει να θεωρεί τον εαυτό του μέλος της ομάδας για την οποία όλοι δουλεύουν από κοινού. Όντα, Γ. (2001), *Ο ακυβέρνητος ηθοποιός*, Αθήνα: Κοάν, σ. 10. Στη διδασκαλία του Λεκόκ, μία από τις βασικές έννοιες είναι και η “*complicité*” (γαλλ. συνενοχή), που παραπέμπει στη συνεργατικότητα και περιγράφει πώς η ομάδα καταφέρνει να λειτουργήσει ως ενότητα και να προκύψει από αυτήν η «συλλογική απεικόνιση». Murray, S., ό.π., σ. 71

¹³⁸ «Το θέατρο είναι ίσως μία από τις πιο δύσκολες τέχνες, καθώς πρέπει να πραγματώνεται ταυτοχρόνως ένας τριπλός και απολύτως αρμονικός δεσμός: του ηθοποιού με την εσωτερική του ζωή, με τους υπόλοιπους ηθοποιούς και με το κοινό. Καταρχάς, ο ηθοποιός πρέπει να βρίσκεται σε βαθιά, μυστική σχέση με τις προσωπικές για αυτόν πηγές νοήματος». Μπρουκ, Π. (1998), ό.π., σ. 52. Πρβλ. και: «Γνωρίζοντας το μυστήριο του άλλου, γνωρίζει κανείς το δικό του. Και το αντίθετο: γνωρίζοντας το δικό του, γνωρίζει κανείς (το μυστήριο) του άλλου». Θέμελης, Κ.Α. (2001), *Ενεστώς διαρκείας. Συνάντηση με τον Γιερζυ Γκροτόφσκι*, Αθήνα: Ίνδικτος, σ. 71. Πρβλ. και: «Δεν μπορούμε να ανεβάσουμε μια παράσταση που να μη μιλάει λίγο για μας τους ίδιους, τους φόβους μας, τις φαντασιώσεις, τις επιθυμίες μας». Μνουσκίν, Α., ό.π. Πρβλ. και: «Το θέατρο είναι πιο ζωτικό, πιο επείγον από την καθημερινή ζωή. Είναι μία πιθανή στρατηγική για να [...] κοιτάξουμε κατάματα τους “δαίμονες” που μας στοιχειώνουν. Είναι ένας χώρος ψυχικού κινδύνου και απελευθέρωσης». Miller, J.G., ό.π.

¹³⁹ «Βασικά, αφηγείσαι μια ιστορία. Μπορείς πάντα ν’ ανατρέχεις σ’ αυτό. Προσπαθείς ν’ αφηγηθείς αυτή την ιστορία απλά, με σαφήνεια, με παραστατικότητα, με τρόπο που θ’ αυξήσει τη ζωντάνια όλων των συμμετεχόντων. Μπορείς πάντα να επιστρέφεις σ’ αυτά τα πολύ, πολύ απλά πράγματα, και απ’ αυτά, σιγά-σιγά, απροσδόκητα μερικές φορές, κάτι θα γεννηθεί». Μόφιτ, Ν., ό.π., σ. 44

¹⁴⁰ Oddey, A., ό.π.

¹⁴¹ Βλ. υποκεφάλαια 1.1. και 2.1. του παρόντος κεφαλαίου

διαρκή εγρήγορση, το μυαλό τους να λειτουργεί συνεχώς, να πειραματίζονται και να δοκιμάζουν. Οι Patari Project συνηθίζουν να προσκαλούν κάποιους θεατές, ενήλικους και ανήλικους, στις πρόβες τους, σε διάφορα στάδια της δημιουργίας, ώστε να λαμβάνουν μία ανατροφοδότηση για το αν γίνονται αντιληπτοί ή αν το εγχείρημά τους περιορίζεται μόνο στη δική τους οπτική.¹⁴² Είναι αναγκαίο σε κάθε παράσταση να ανακαλυφθεί η διαδικασία που απαιτείται για να μπορέσει να προκύψει και να εκφραστεί αυτό που έχουν στο μυαλό τους τα μέλη της ομάδας. Οι ηθοποιοί καλούνται να κατορθώσουν να εντοπίσουν και να απομονώσουν την ουσία από αμέτρητους αυτοσχεδιασμούς, να καταλήξει η ομάδα στο τι είναι αυτό που έχει πραγματική αξία ανάμεσα σε αμέτρητες δοκιμές από τους ηθοποιούς, οι οποίες από έναν εξωτερικό παρατηρητή μπορεί να φαντάζουν ανούσιες. Ωστόσο, μέσα από αυτές μπορεί να προκύψει μια καταπληκτική σκηνή αργότερα. Ο ηθοποιός οφείλει να εμπιστευτεί την ελευθερία του και να αφεθεί να πραγματοποιήσει άφοβα δοκιμές¹⁴³, να χρησιμοποιήσει τα φαντασία του, να ακούσει τα συναισθήματά του, να ανακαλέσει εικόνες από το παρελθόν του.¹⁴⁴ Στην πορεία της δουλειάς για μια παράσταση, οι δράσεις των ηθοποιών αποκτούν ζωή, ακόμα και αν αρχικά μοιάζουν ακατανόητες.¹⁴⁵ Ο ηθοποιός δημιουργεί εν τέλει *σύμβολα*, εμποτισμένα με συνειρμούς, ορατά δε για τον θεατή και τη συλλογική φαντασία. Τούτο στηρίζεται σε μία θεατρική λογική που προϋποθέτει σωματική και ψυχική πειθαρχία ή, αλλιώς, τεχνική. Είναι μια διαδικασία που κάνει τους ηθοποιούς «να ανακαλύψουν τη δική τους εσωτερική χλωρίδα και πανίδα, εισάγοντάς τους στην κοινή περιοχή της συλλογικής φαντασίας».¹⁴⁶

Πρόκειται για μία διαδικασία ψυχοφθόρα. Οι Patari Project δηλώνουν πως συχνά βιώνουν αδιέξοδα, μία κατάσταση ιδιαίτερα δύσκολη, την οποία οφείλει να αναγνωρίζει η ομάδα και να μπορεί να διαχειριστεί, έχοντας πίστη και εμπιστοσύνη. Είναι απαραίτητο να υπάρχει υπομονή και επιμονή, καθώς και δημιουργικότητα,

¹⁴² Την τακτική αυτή εφάρμοζε και ο Π. Μπρουκ, ο οποίος οδηγούσε την ομάδα του σε σχολεία, σε κοινό μαθητών, προκειμένου να διαπιστώσει εάν είχε βρεθεί τρόπος να προσελκύσουν το ενδιαφέρον τους. Μέσα από τη διαδικασία αυτή, η ομάδα των ηθοποιών μπορούσε να δει ξεκάθαρα πού ήταν το λάθος της. Βλ. Μόφιτ, Ν., *ό.π.*, σ. 80

¹⁴³ Στη διδασκαλία του Λεκόκ, έννοια-κλειδί αποτελεί η *disponibilité* (γαλλ. *διαθεσιμότητα*), που σημαίνει ο ηθοποιός να είναι «ανοιχτός», διαθέσιμος, συναισθηματικά ελεύθερος να λάβει ερεθίσματα, κάτι που μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από το σώμα. Βλ. Murray, S., *ό.π.*, σ. 70

¹⁴⁴ «Το κάθε τι εδώ μέσα αποβλέπει στο “ωρίμασμα” του ηθοποιού, που εκφράζεται με μία τάση προς την υπερβολή, με την τέλεια απογύμνωση, με την αποκάλυψη του προσωπικού εγώ – κι όλα αυτά χωρίς το παραμικρό ίχνος εγωκεντρισμού ή αυταρέσκειας. [...] Αυτό συνιστά την τεχνική της “έκστασης” και της ακέραιας προσφοράς όλων των σωματικών δυνάμεων του ηθοποιού, που ξεπηδάν από τις πιο απόκρυφες περιοχές του είναι του και των ενστίκτων του, εκπέμποντας έτσι κάτι σαν “εσωτερική ακτινοβολία”». Γκροτόφκι, Γ. (1971), *ό.π.*

¹⁴⁵ Μπάρμπα, Ε., *ό.π.*, σ. 147

¹⁴⁶ Μπάρμπα, Ε. (2004), *Η γη της στάχτης και των διαμαντιών*, Αθήνα: Γαβριηλίδης, σ. 46

στοιχεία που δεν είναι εύκολο να βρεθούν σε έναν τρόπο δημιουργίας που δεν χρησιμοποιεί το κείμενο ως βάση.¹⁴⁷

Ο σκηνοθέτης οφείλει να είναι ικανός να δημιουργεί το χώρο στους ηθοποιούς να είναι ελεύθεροι και να μπορούν να δημιουργούν χωρίς να λογοκρίνονται.¹⁴⁸ Ως ο πρώτος θεατής του ηθοποιού, ενδέχεται να μην δύναται να εξηγήσει λογικά το νόημα αυτού που δοκιμάζει ο ηθοποιός, κινδυνεύοντας να πέσει στην παγίδα να ζητήσει εξηγήσεις, κάτι που δυσχεραίνει τη συνεργασία.¹⁴⁹ Θα πρέπει να έχει την ικανότητα να απομονώσει ό,τι είναι χρήσιμο, να το χρησιμοποιήσει, να σκεφτεί πού μπορεί να το εντάξει, πώς να τα αναπτύξει.¹⁵⁰ Να επιλέξει τις σωστές εικόνες, να τιςβάλει σε μία σωστή σειρά και να δημιουργήσει μια ροή και την ουσία της παράστασης. Καλείται επίσης να βελτιώσει τις εικόνες, υποδεικνύοντας τη σωστή θέση των μελών των σωμάτων των ηθοποιών. Με αυτόν τον τρόπο, ο σκηνοθέτης αισθάνεται σαν γλύπτης, καθώς βλέπει την εικόνα και την αναπροσαρμόζει.¹⁵¹

Επίσης, το σωματικό θέατρο, παρόλο που δεν είναι συνυφασμένο με το να εκτελεί κανείς απαιτητικά ακροβατικά, απαιτεί μια καλή σωματική κατάσταση, αντοχή, δύναμη και ελαστικότητα, αλλά κυρίως ένα ευαίσθητο και ζωντανό σώμα για να μπορεί ο ηθοποιός να δημιουργήσει. Ο ηθοποιός οφείλει πάντοτε να κρατά το σώμα του σε ετοιμότητα, να του δίνει ερεθίσματα, να το εξελίξει.¹⁵² Να αντιμετωπίζει τις δυσκολίες που έχει το σώμα του και να βρίσκει τρόπους να τις διαχειριστεί.¹⁵³

Απαιτείται γνώση, εμπειρία, διαθεσιμότητα, διάθεση για ρίσκο και ανάγκη για επικοινωνία από όλες τις πλευρές. Σκηνοθέτης και ηθοποιός είναι δυο οιονεί ερευνητές που χαρτογραφούν μια άγνωστη χώρα. Το ευλύγιστο και καλογυμνασμένο σώμα του ηθοποιού είναι προαπαιτούμενο, είναι μια καλή βάση, αλλά όχι η μοναδική προϋπόθεση. Ακόμα πιο σημαντικό κρίνεται ένα αίσθημα

¹⁴⁷ «Πιστεύω ότι το μόνο που πραγματικά μας ενδιαφέρει στη δουλειά μας είναι να προσπαθήσουμε να μάθουμε ποιος είναι ο πυρήνας της θεατρικής εμπειρίας και να δουλέψουμε ξεκινώντας από αυτόν. Είναι ένα πολύ ισχυρό ερώτημα: γιατί; Γιατί να κάνουμε θέατρο; Γιατί να επιβάλλουμε κάτι δικό μας στους άλλους;» Μόφιτ, Ν., ό.π., σ. 37

¹⁴⁸ «Διότι το θέατρο δεν έχει δημιουργό, αφού είναι ο μόνος τόπος όπου, όποια και αν είναι η θέση σου, πρέπει πάντα να παίζεις, να είσαι αντικείμενο επεξεργασίας ενός άλλου. Όλοι οι πραγματικοί σκηνοθέτες το ξέρουν αυτό: ότι δεν είναι οι δημιουργοί του θεάματος. Ότι είναι μαιευτήρες, ρυθμοδότες, μεταβιβαστές λόγων. Ότι η τέχνη τους οφείλει να γίνει αόρατη». Novarina, V., ό.π., σ. 73

¹⁴⁹ Μπάρμπα (2008), ό.π., σ. 147

¹⁵⁰ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

¹⁵¹ Πάσχου, Σ., ό.π.

¹⁵² «[...] πρέπει η γλωσσική και εκφραστική δύναμη του σώματος να ασκηθεί και να βρίσκεται πάντα σε ετοιμότητα. Με την άσκηση και την εκγύμναση, την επίπονη εργασία και τον αυτοσχεδιασμό, με την συνεχώς εξελισσόμενη τεχνική του λόγου, της παντομίμας, των ειδικών δεξιοτήτων [...], πρέπει ο ηθοποιός να γνωρίσει και να βιώσει την εκφραστική ικανότητα του σώματός του και έκτοτε να τη χρησιμοποιεί συνειδητά». Muller, W. (1996), *Θέατρο του Σώματος & Commedia dell'Arte*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 18

¹⁵³ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

αυτοθυσίας από πλευράς του ηθοποιού. Προσφέρει το σώμα του, την ψυχική του ενέργεια, τα συναισθηματικά του αποθέματα για να στηρίξει το άυλο οικοδόμημα της παράστασης. Ο σκηνοθέτης έχει την ευθύνη να δημιουργήσει προϋποθέσεις προστασίας του ηθοποιού που βρίσκεται εκ των πραγμάτων σε ευάλωτη θέση. Και από τις δυο πλευρές απαιτείται αμοιβαία, τυφλή εμπιστοσύνη, αίσθηση υπευθυνότητας και αλληλεγγύη.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., ό.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΩΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ

Η θεατρική παράσταση είναι κάτι το οποίο δεν νοείται χωρίς θεατές. Είναι ένα επικοινωνιακό γεγονός, στο οποίο οι θεατές γίνονται κοινωνοί και αποδέκτες. Συγκινούνται, γελούν, ταυτίζονται με τους χαρακτήρες, επικοινωνούν, βιώνουν το σκηνικό γεγονός και γίνονται, με κάθε τρόπο, συμμετοχοί σε όσα διαδραματίζονται. Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, όπου ο θεατής δεν μπορεί παρά να μένει παθητικός δέκτης του θεάματος, στο θέατρο έχει τη δυνατότητα να ξεφύγει από αυτή τη διάσταση και να μετατραπεί σε έμμεσο συνεργάτη και συνδημιουργό του σκηνικού αποτελέσματος. Οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να συντελεστεί αυτό από τους ανήλικους θεατές σε μία παράσταση σωματικού θεάτρου είναι το αντικείμενο που θα μας απασχολήσει στο παρόν κεφάλαιο. Κατόπιν, θα ασχοληθούμε με το εάν και κατά πόσο πραγματώνεται, μέσω της πρόσληψης, η αντίληψη και κατανόηση μίας παράστασης σωματικού θεάτρου από τα παιδιά, δίχως τις οποίες δεν είναι δυνατόν να καταστεί το παιδί-θεατής κοινωνός της σκηνικής πράξης.

1. Επικοινωνία και Σωματικό Θέατρο

Παρακάτω θα επιχειρήσουμε να εξηγήσουμε τους λόγους για τους οποίους η επικοινωνία στο θεατρικό γεγονός, ιδίως στην περίπτωση των ανήλικων θεατών είναι ουσιαστικής σημασίας και χρήζει ιδιαίτερης προσοχής. Θα προσπαθήσουμε, έπειτα, να καταστήσουμε σαφές το πώς αυτή η επικοινωνία επιτυγχάνεται, και μάλιστα με τρόπο γόνιμο, στις παραστάσεις σωματικού θεάτρου.

1.1. Επικοινωνία και Θέατρο

Ως επικοινωνία μπορεί να οριστεί μια διαδικασία συναλλαγής για τη δημιουργία μηνυμάτων.¹⁵⁵ Στη γενική του χρήση, ο όρος αναφέρεται στη διαδικασία με την οποία ένας πομπός-αποστολέας στέλνει ένα μήνυμα σε έναν αποδέκτη, χρησιμοποιώντας κάποιο μέσο επικοινωνίας και παράγοντας ένα ορισμένο αποτέλεσμα. Επομένως, τα στοιχεία που ορίζουν την επικοινωνία είναι ο αποστολέας-πομπός, ο αποδέκτης-υποκείμενο, το μέσο της επικοινωνίας, το μήνυμα, οι λεκτικές και μη λεκτικές ανταποκρίσεις και το αποτέλεσμα της

¹⁵⁵ Verderber, R.F., (1998), *Η τέχνη της επικοινωνίας*, Αθήνα: Έλλην, σ. 26

επικοινωνίας. Το ενδιαφέρον που συγκεντρώνεται πάνω στη διαδικασία της επικοινωνίας συνίσταται στη μετάδοση του μηνύματος, στην ουσία και το νόημά του, καθώς και τα αποτελέσματα που επέρχονται από την επικοινωνιακή διαδικασία ως προς τον προσανατολισμό, τις κοινωνικές σχέσεις και την ατομική ή συλλογική συμπεριφορά. Τα παραπάνω καθιστούν την επικοινωνία εμπειρία με χαρακτήρα δυναμικό και ψυχοκοινωνικό.¹⁵⁶

Από τη φύση του ο άνθρωπος είναι ον επικοινωνιακό. Στην επικοινωνιακή του σχέση βασίζει την ύπαρξή του, καθώς νιώθει ότι υπάρχει όταν επικοινωνεί. Η επικοινωνία είναι ολοκληρωμένη μόνο μέσω της νοητικής διασύνδεσης των δύο ή περισσότερων ατόμων που επικοινωνούν. Πιο απλά, προϋπόθεση για την επιτυχία της είναι η κατανόηση.¹⁵⁷

Όπως είπαμε, απαραίτητη προϋπόθεση για τη λειτουργία μίας θεατρικής παράστασης είναι να είναι παρών τουλάχιστον ένας δέκτης-θεατής. Από τη στιγμή που ο ηθοποιός υποδύεται έναν ρόλο μπροστά σε κοινό, έχουμε θεατρική πράξη και παράλληλα μία πράξη επικοινωνίας. Καθώς η παράσταση είναι ένα δημόσιο, κοινωνικό γεγονός, οι συνθήκες επικοινωνίας υπό τις οποίες επιτυγχάνεται η πρόσληψη των επί σκηνής δρώμενων από τον θεατή, αποτελεί ιδιαίτερα σημαντικό παράγοντα για τη θεατρική προσπάθεια.¹⁵⁸

Η επικοινωνία στη θεατρική παράσταση συνίσταται στη δυναμική σχέση ηθοποιού-θεατή και πραγματοποιείται ως προϊόν της αμφίδρομης συνδιαλλαγής του σκηνικού λόγου και της υπόκρισης του ηθοποιού από τη μία και της ενεργητικής ανταπόκρισης του θεατή από την άλλη.¹⁵⁹ Η θεατρική επικοινωνία ορίζεται από τη διαλεκτική που αναπτύσσει το πέρασμα από το στάδιο της συνείδησης των δημιουργών της παράστασης και τη σκηνική της μεταμόρφωση στο πεδίο της πρόσληψης από τον θεατή. Έχει ιδιαίτερη μορφή, καθώς στηρίζεται στην αλληλεπίδραση σκηνής και πλατείας, δια της οποίας καθίσταται δυνατή.¹⁶⁰ Και λέμε «ιδιαίτερη» διότι απορρέει από τη συνειδητή αμοιβαία αποδοχή της θεατρικής σύμβασης¹⁶¹, από τα δύο συμβαλλόμενα μέρη του θεατρικού γεγονότος, που είναι οι ηθοποιοί και οι θεατές.

¹⁵⁶ Βασιλείου, Θ.Α., Σταματάκης, Ν. (2000), *Λεξικό των Επιστημών του Ανθρώπου*, Αθήνα: Gutenberg, σ.σ. 147-148, λήμμα <επικοινωνία>

¹⁵⁷ Κάρτερ, Γ.Ν. (2010), *Τέχνη και Επικοινωνία*, Αθήνα: Γαβριηλίδης, σ. 8

¹⁵⁸ Τσατσούλης, Δ. (1997), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Αθήνα: Δελφίνι, σ. 20

¹⁵⁹ Constantinidis, S. (1984), *Feedback in play production*, Kodikas/Code 7, σ.σ.63-88

¹⁶⁰ Γραμματάς, Θ. (1998), *ό.π.*, σ. 118

¹⁶¹ Με τον όρο *θεατρική σύμβαση* εννοούμε την από κοινού, μεταξύ ηθοποιών και θεατών αποδοχή του γεγονότος ότι η ύπαρξη θεατών είναι γνωστή σε εκείνους που επενεργούν σκηνικά. Η αλληλεπίδραση, επομένως, των δύο μερών έχει χαρακτήρα *συμβατικό*. Βλ. Γραμματάς, Θ. (1999), *ό.π.*, σ. 212

Η επικοινωνία στο θέατρο στηρίζεται στη λειτουργία της ψευδαίσθησης, που συνεπάγεται ότι οι ηθοποιοί, ως ρόλοι, αναπαριστούν, δεν βιώνουν την πραγματικότητά τους, ενώ ταυτόχρονα οι θεατές εκλαμβάνουν ως πραγματικότητα εκείνο που εκ προοιμίου γνωρίζουν ότι αποτελεί ψευδαίσθηση.¹⁶²

Μέσω του αμφίδρομου επικοινωνιακού σχήματος που συντελείται στο θέατρο μεταξύ σκηνής και πλατείας και με αρωγό τη θεατρική σύμβαση, δημιουργείται και λειτουργεί ένα σύννεχες κύκλωμα επικοινωνίας, που ανατροφοδοτείται διαρκώς από τα επί σκηνής δρώμενα. Σε αυτόν τον κώδικα επικοινωνίας, οι ηθοποιοί μεταλλάσσονται από πομποί σε δέκτες των ερεθισμάτων που προέρχονται από την πλατεία ως ανταπόκριση στο σκηνικό μήνυμα, ενώ παράλληλα και διά της λειτουργίας αυτής οι θεατές καθίστανται από δέκτες, πομποί.¹⁶³ Το κοινό δεν παραμένει αμέτοχο στα επί σκηνής διαδραματιζόμενα, αλλά συμμετέχει σε αυτά άμεσα ή έμμεσα, αλλάζοντας στάση απέναντι στο θέαμα, επικροτώντας ή απορρίπτοντας, γελώντας ή κλαίγοντας, συμμετέχοντας με θόρυβο και ενθουσιασμό ή σιωπώντας με αδιαφορία.¹⁶⁴ Ο συγκεκριμένος επαναπροσδιορισμός και η ανανοηματοδότηση που καθορίζονται από τη θεατρική σύμβαση, όταν λειτουργούν αποτελεσματικά, συντελούν στην επιτυχία της πρόσληψης της παράστασης και ευθύνονται για την απήχηση της στο κοινό των θεατών.¹⁶⁵

Στο θέατρο, βέβαια, η επικοινωνία είναι κάτι που, σαφώς, λειτουργεί και πέρα από το κομμάτι της θεατρικής σύμβασης. Παράλληλα με την επικοινωνία σκηνής-πλατείας, αναπτύσσεται αλληλεπίδραση μεταξύ των ηθοποιών που βρίσκονται επί σκηνής, καθώς και μεταξύ των θεατών στην πλατεία.¹⁶⁶ Η θεατρική παράσταση είναι μία σύνθετη και πολυεπίπεδη δημιουργία, με ποικίλες επικοινωνιακές εκφάνσεις.¹⁶⁷ Την επικοινωνία στο θέατρο ορίζουν και συντηρούν περισσότεροι κώδικες, εκτός από τον λεκτικό: η μουσική, ο ήχος, ο ρυθμός, το φως, τα κοστούμια, η κίνηση του σώματος.¹⁶⁸ Επομένως, στην περίπτωση του θεάτρου, δεν μπορούμε

¹⁶² Mannoni, O. (1969), *Clefs pour l'imaginaire*, Paris: Seuil, σ. 166

¹⁶³ Γραμματάς, Θ. (1999), *ό.π.*, σ.σ. 211-214

¹⁶⁴ Γραμματάς, Θ. (2015), *ό.π.*, σ. 30

¹⁶⁵ Γραμματάς, Θ. (1994), *Από την τραγωδία στο δράμα. Δοκίμια συγκριτικής θεατρολογίας*. Αθήνα: Τολίδης, σειρά «Θεατρική Έρευνα» Νο 4, σ. 85

¹⁶⁶ Γραμματάς, Θ. (2015), *ό.π.*, σ.σ. 29 και 31

¹⁶⁷ Παπακώστα, Α., *ό.π.* σ.σ. 361. Πρβλ. και: «[...] το επικοινωνιακό σύστημα που αναπτύσσεται στο θέατρο (ως ζωντανή μορφή επικοινωνίας) χαρακτηρίζεται ως αμφίδρομο, ανατροφοδοτικό και διαδραστικό, ιδιότητες εξαιτίας των οποίων ο χαρακτήρας του σκηνικού θεάματος αποκτά έντονα παιδαγωγική και κοινωνική διάσταση [...]», Γραμματάς, Θ., *ό.π.*, σ. 31

¹⁶⁸ Μπρουκ, Π., *ό.π.*, σ.σ. 139-140. Πρβλ. και: «[...] το μήνυμα αποτελείται όχι μόνο από τη φατική πληροφορία, αλλά ως συγκεκριμένο και από τη γενικότερη παρουσία, δηλαδή τον ρόλο που εμφανίζει ο ηθοποιός πάνω στη σκηνή με το σύνολο των σημειωτικών οπτικο-ακουστικών στοιχείων που επιτελούνται την ίδια στιγμή», Γραμματάς, Θ., *ό.π.*, σ. 29

να μιλάμε για ένα αυστηρά κλειστό κύκλωμα πομπού-δέκτη, αλλά για ένα ανοιχτό σύστημα πολλαπλών σημείων, τα οποία ο θεατής καλείται να ενεργοποιήσει.¹⁶⁹

1.2. Επικοινωνία στο Θέατρο για παιδιά

Τα χαρακτηριστικά της θεατρικής επικοινωνίας παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις στην περίπτωση του θεάτρου για παιδιά, καθώς ο ανήλικος θεατής διαφέρει από τον ενήλικα ως προς τη λειτουργία της σύμβασης, καθώς και των κριτηρίων και αρχών που διέπουν την παράσταση.¹⁷⁰ Το παιδί-θεατής παρασύρεται από μία ταύτιση της ψευδαίσθησης με την πραγματικότητα¹⁷¹ και, καθώς εισπράττει πολλαπλά μηνύματα από τη σκηνή ενώ παράλληλα τα φιλτράρει με τον παιδικό του ψυχισμό, επιδιώκει τη συμμετοχή του.¹⁷²

Τα παιδιά έχουν μεγάλη ανάγκη για συμμετοχή, ενεργοποίηση, δημιουργία. Επιθυμούν να νιώσουν ελεύθερα να εκφράσουν τα συναισθήματά τους. Όταν το παιδί πηγαίνει στο θέατρο, αισθάνεται, μέσω της θεατρικής πράξης, να ωθείται στη δράση σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Όταν αυτό συμβεί, ο θεατρικός χώρος καθίσταται χώρος έκφρασης και επικοινωνίας.¹⁷³ Όταν μία θεατρική παράσταση έχει δημιουργηθεί με φροντίδα, το κοινό των ανήλικων θεατών μετατρέπεται σε μία συλλογική οντότητα που παρασύρεται από τη δράση, ακολουθώντας την ιστορία, γελώντας και συμμετέχοντας, αφήνοντας τα συναισθήματα ελεύθερα να εκφραστούν.¹⁷⁴

Στο θέατρο για ανήλικα κοινό, η αμφίδρομη θεατρική επικοινωνία και η επαύξηση διόδων επαφής μεταξύ σκηνής και πλατείας ρυθμίζεται με την παρακίνηση της συνείδησης των παιδιών-θεατών σε άμεση συμμετοχή. Η συμμετοχή των παιδιών-θεατών αποτελεί ευθύνη του/της σκηνοθέτη, αλλά και των ηθοποιών της παράστασης. Αν η δημιουργία της παράστασης, αλλά και η απόδοση των ρόλων γίνει με τρόπο «εγκεφαλικό», η αμεσότητα της επικοινωνίας, που αποτελεί βασικό ζητούμενο, χάνεται. Αν όμως η παράσταση στηρίζεται στην αλήθεια, τις βαθύτερες σκέψεις και το συναίσθημα των δημιουργών της και αν οι ηθοποιοί έχουν συνείδηση της παρουσίας τους στην παράσταση, τότε δομείται η ουσιαστική ενεργοποίηση των θεατών και η δυναμική τους συμμετοχή στη δράση, άρα και η

¹⁶⁹ Παπακώστα, Α., ό.π., σ. 365

¹⁷⁰ Γραμματάς, Θ. (1999), ό.π., σ. 214

¹⁷¹ Σύμφωνα με την επιστήμη της ψυχολογίας, στη νηπιακή και παιδική ηλικία τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας δεν είναι σαφή. Βλ. Κεφάλαιο Τέταρτο, 2. Ο ρόλος της φαντασίας. Πρβλ. και Υποσημ. 255

¹⁷² Παπακώστα, Α., ό.π., σ. 372

¹⁷³ Κουρετζής, Λ., (1990), *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 49

¹⁷⁴ Wood, D., Grant, J. (1997), *Theatre for children. A guide to Writing, Adapting, Directing and Acting*, London: Faber&Faber Limited, σ. 17

αποτελεσματική λειτουργία της θεατρικής παράστασης.¹⁷⁵ Όσο επιτυχής είναι η επικοινωνία των θεατών με το θέαμα σε μία παράσταση για παιδιά, με τρόπο άμεσο και ενεργητικό, τόσο καλύτερη θα είναι και η πρόσληψη του σκηνικού θεάματος από τους ανήλικους θεατές.¹⁷⁶ Μέσω της συμμετοχής, επιτυγχάνεται η ενεργοποίηση του πνεύματος, της φαντασίας και των συναισθημάτων, η ενίσχυση του προσωπικού κριτηρίου και η εγρήγορση της συνείδησης.¹⁷⁷

Όπως προαναφέρθηκε, το θέατρο για παιδιά αποτελεί σύνθετο και δια πολλαπλών σημείων σύστημα επικοινωνίας του θεατρικού συμβάντος, καθώς ο ηθοποιός είναι άλλοτε πομπός, άλλοτε δέκτης και άλλοτε δίαυλος μηνυμάτων. Χειρίζεται τους πολλαπλούς κώδικες και τα εκφραστικά μέσα και ορίζει τις σχέσεις σημασιόντων και σημασινομένων, με τρόπο που το θέαμα να γίνεται ζωντανό, έντονο, δυναμικό και αληθινό, ανακαλύπτοντας και προσφέροντας την ισορροπία που θα χαρίσει στον ανήλικο θεατή την πιο ουσιαστική επικοινωνία.¹⁷⁸

Σε ό,τι αφορά τη συμμετοχή, ως μορφή επικοινωνίας σε μία παράσταση για παιδιά, τις περισσότερες φορές αυτή συνίσταται σε φωνητική και κινητική ενεργοποίηση, παροχή συμβουλών και προειδοποιήσεων στους ηθοποιούς-χαρακτήρες και στην καθοδήγηση τους προκειμένου να επιτύχουν τον στόχο τους.¹⁷⁹ Στο σωματικό θέατρο, όπως θα δούμε παρακάτω, η ουσία της συμμετοχής και της επικοινωνίας με το σκηνικό γεγονός βρίσκεται στη φαντασία.

1.3. Επικοινωνία στο Σωματικό Θέατρο

Θέτοντας, αρχικά, την επικοινωνία σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, οι πράξεις μιλούν πιο δυνατά από τις λέξεις. Η πρώτη μας γλώσσα είναι η γλώσσα του σώματός μας.¹⁸⁰ Τα στοιχεία της μη λεκτικής¹⁸¹ επικοινωνίας διαδραματίζουν πρωτεύοντα ρόλο στην επικοινωνιακή διαδικασία. Βάσει στατιστικών, περισσότερο από το 65% του κοινωνικού μηνύματος στην επικοινωνία, μπορεί να μεταφερθεί μη λεκτικά. Η μη λεκτική επικοινωνία μπορεί να αντικαταστήσει λέξεις ή φράσεις, να υποστηρίξει το

¹⁷⁵ Πρβλ. και: «Η ρίζα της λέξης “συναίσθημα-emotion” (αντίστοιχα στα λατινικά είναι το ρήμα *motere*=κινώ) δηλοί την ενυπάρχουσα τάση για κίνηση, για δράση. Μολονότι, στους “πολιτισμένους” ενήλικες μονάχα, απ’ όλο το ζωικό βασίλειο συναντούμε την πλήρη αποκοπή των συναισθημάτων από τη φυσιολογική τους αντίδραση, εν τούτοις, στα παιδιά καθρεφτίζεται η διαδικασία της μετάβασης από το συναίσθημα στη δράση». Καραμήτρου, Κ., ό.π., σ. 97

¹⁷⁶ Γραμματάς, Θ. (1999), ό.π., 216-218

¹⁷⁷ Παπακώστα, Α., ό.π., σ. 372

¹⁷⁸ Παπακώστα, Α., ό.π., σ.σ. 387-388

¹⁷⁹ Wood, D., Grant, J., ό.π., σ. 20 και 46-49

¹⁸⁰ Muller, W., ό.π., σ. 17. Πρβλ. και: «Αν η επικοινωνία είναι το βασικότερο συστατικό των ανθρώπινων κοινωνιών, η ανθρώπινη γλώσσα είναι ο θεμέλιος λίθος της. Στη γλώσσα αυτή, κυρίαρχη θέση έχει το σώμα». Περιοδικό Σύγχρονο Σχολείο, τ.14/1993 στο Κουρετζής, Λ. (2010), Το θεατρικό παιχνίδι και οι διαστάσεις του, Αθήνα: Διάπλαση, σ. 125

¹⁸¹ «Μη λεκτική» είναι η επικοινωνία, για την οποία μέσο δεν αποτελεί ο λόγος.

λεκτικά εκφερόμενο, να μετριάσει την ένταση της ομιλίας και, το σημαντικότερο, να κάνει δυνατή ή να επαυξήσει την έκφραση των συναισθημάτων. Οι κινήσεις του σώματος αποτελούν βασικό στοιχείο της μη λεκτικής επικοινωνίας.¹⁸²

Η επικοινωνία στο σωματικό θέατρο είναι κατά βάση μη λεκτική. Αυτό συμβαίνει γιατί επιτυγχάνεται κυρίως μέσω των σωματικών κινήσεων και αναπαραστάσεων.¹⁸³ Η επικοινωνία του θεατή συνίσταται κυρίως στη χρήση της φαντασίας του, ενώ έρχεται αντιμέτωπος με το σκηνικό θέαμα.¹⁸⁴ *«Χάρη στην ενεργειακή θεατρικότητα που εκπέμπει το σώμα του ηθοποιού, διαμορφώνεται ένας χώρος θεατρικής επικοινωνίας, ο οποίος διαφέρει παντελώς και από κάθε άποψη από τον χώρο των φυσικών σωμάτων που υπάρχουν και κυκλοφορούν γύρω μας».*¹⁸⁵

Στις παραστάσεις σωματικού θεάτρου, οι ηθοποιοί δημιουργούν εικόνες τις οποίες ο θεατής με τη φαντασία του καλείται να συμπληρώσει. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η συμμετοχή του θεατή στο σωματικό θέατρο είναι μεγαλύτερη από ό,τι μπορεί να είναι σε μια άλλου είδους παράσταση. Ο θεατής καθίσταται πιο ενεργός την ώρα της παράστασης. Οι ηθοποιοί μπορεί να εικονοποιούν, για παράδειγμα, ένα τζάκι, το οποίο ασφαλώς δεν είναι πραγματικό, αλλά το σχηματίζουν τα σώματα των ηθοποιών. Ο θεατής, ενεργοποιώντας τη φαντασία του, μπορεί να διακρίνει τα τούβλα, να δει την καπνοδόχο, ακόμα και τη φωτιά, να αισθανθεί τη θερμότητά της και να μυρίσει το άρωμά της.¹⁸⁶ Έρχεται σε επικοινωνία με το σκηνικό γίνεσθαι και οι αισθήσεις του συμμετέχουν.¹⁸⁷

Στις παραστάσεις σωματικού θεάτρου, οι ηθοποιοί μοιάζει να παρέχουν στους θεατές τα κομμάτια ενός παζλ, αναθέτοντας σε εκείνους την συναρμολόγησή του. Αυτό δημιουργεί αυτομάτως μια αμφίδρομη ενέργεια ανάμεσα στην σκηνή και στο κοινό και ενισχύει την «παραστασιακή συμμαχία». Τα παιδιά πολλές φορές αντιμετωπίζουν τους σωματικούς σχηματισμούς που συντελούνται στη σκηνή ως μια απόπειρα επανασύνδεσης με τον αυθορμητισμό και την οργιάζουσα φαντασία που εκδηλώνουν και τα ίδια την ώρα του παιχνιδιού. Αυτό εντείνει το αίσθημα οικειότητας με το θέαμα, καθώς το σκηνικό γεγονός, που επιτελείται με τρόπο σωματικό, καταφέρνει να επικοινωνήσει και να συνδεθεί τόσο με τον νου, όσο και

¹⁸² Verderber, R.F., (1998), ό.π., σ. 120-126

¹⁸³ Muller, W., ό.π. Πρβλ. και: «Οι αισθήσεις που έχουν καταγραφεί στο σώμα μεταβάλλονται σε εκφραστικό παράγοντα μέσα από τη σωματική έκφραση. Έτσι γίνεται δυνατή η επικοινωνία μέσα από τα συναισθήματά μας, μέσα απ' αυτά η γλώσσα αποκτάει την αίσθησή της». Περιοδικό Σύγχρονο Σχολείο, ό.π., σ. 127

¹⁸⁴ Πρβλ. Κεφάλαιο Τέταρτο, 2.1. Φαντασία και Σωματικό θέατρο

¹⁸⁵ Θωμαδάκη, Μ. (2001), *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός. Εισαγωγή στην παραστασιολογία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 60

¹⁸⁶ Πρβλ. Παράρτημα, II.Φωτογραφίες, Εικ. 3

¹⁸⁷ Οι Patari Project λένε (για την τεχνική της πλατοφόρμας): «Πάνω από όλα [...] είναι μια τεχνική που δίνει την ευκαιρία στον θεατή να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του και έτσι να γίνει συμμετέχων στο ζωντάνεμα της ιστορίας». Βλ. Πρόγραμμα Παράστασης «Χιονάνοι», θέατρο Πόρτα, 2017

με την ψυχή των μικρών θεατών σε μια σιωπηλή, μη λεκτική συμφωνία. Πολλές φορές, μέσω των αυθόρμητων αντιδράσεων που προκύπτουν από το κοινό των παιδιών, εκκινείται ένας νοητικός διάλογος, που στηρίζεται σε ισχυρά θεμέλια αλήθειας.¹⁸⁸

Το σωματικό-ποιητικό θέατρο, καθώς, λόγω της φύσης και της φιλοσοφίας του, δημιουργεί εικόνες τις οποίες ο θεατής καλείται να τις συμπληρώσει με τη φαντασία του, μεταλλάσσει τους θεατές, δημιουργεί ένα νέο είδος θεατή, πιο συμμετοχικό. Επομένως, ο θεατής που παρακολουθεί μια παράσταση σωματικού θεάτρου αναπτύσσεται και εξελίσσεται διαφορετικά.¹⁸⁹ Μέσα από την αρχετυπική του διάσταση, το σωματικό θέατρο επικοινωνεί άμεσα με την ουσιαστική και αθώα προσέγγιση των παιδιών απέναντι στο θέαμα. Καθίσταται καταλύτης για μια αληθινή, ουσιαστική, απαλλαγμένη από στοιχεία εντυπωσιασμού σκηνική επικοινωνία και τείνει να αποκλείσει κάθε επιφανειακή προσέγγιση.¹⁹⁰

Στη μελέτη περίπτωσης που πραγματοποιήθηκε, τα παιδιά ερωτήθηκαν, χωρίς κάποια άλλη διευκρίνιση, αν τους άρεσε ο τρόπος με τον οποίο επικοινωνούσαν οι ηθοποιοί με τους θεατές. Έπρεπε να επιλέξουν μεταξύ των απαντήσεων «Καθόλου», «Λίγο», «Αρκετά» ή «Πολύ».



Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo) – Τάξεις Α'-Β'-Γ'



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) –

Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) –

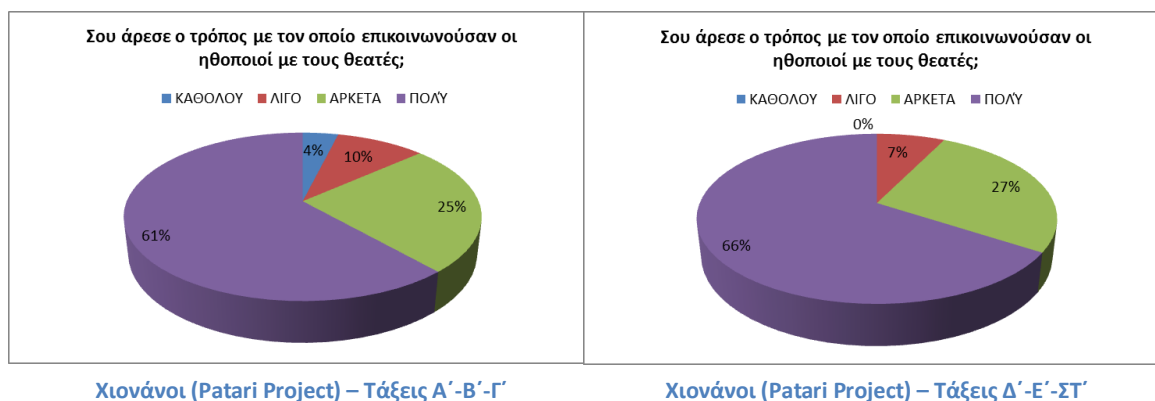
Τάξεις Β'-Γ'

Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'

¹⁸⁸ Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., ό.π.

¹⁸⁹ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

¹⁹⁰ Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., ό.π.



Τα περισσότερα παιδιά δηλώνουν ικανοποιημένα από το κομμάτι της επικοινωνίας, ανεξάρτητα με τον πώς την αντιλαμβάνεται το καθένα. Στην παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο* παρατηρείται μεγάλη διαφοροποίηση μεταξύ θεατών ηλικίας 6-9 ετών με τους μεγαλύτερους θεατές, 9-12 ετών. Από τους τελευταίους, οι μισοί δηλώνουν «αρκετά» και όχι «πολύ» ικανοποιημένοι. Στην παράσταση *Χιονάνοι*, το ποσοστό των «αρκετά» ικανοποιημένων αυξάνεται και στις μικρές ηλικίες (25%) και βρίσκεται σε συμφωνία με τις απαντήσεις των μεγαλύτερων παιδιών.

2. Η Πρόσληψη της παράστασης του Σωματικού Θεάτρου

Με τον όρο «πρόσληψη», εννοούμε τον τρόπο που εκλαμβάνουν νοητικά και αισθητικά οι θεατές το γεγονός που διαδραματίζεται επί σκηνής, μπροστά στα μάτια τους.¹⁹¹ Ως πρόσληψη, νοείται η ψυχο-συναισθηματική διέγερση που προκύπτει από τη μέθεξη στην παράσταση, την αμφίδρομη επικοινωνία, την άμεση συμμετοχή στα σκηνικά δρώμενα, την ενεργοποίηση της συνείδησης, την ταύτιση και τη συγκίνηση¹⁹², η οποία μπορεί να επιτυγχάνεται με ποικίλους τρόπους ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, να αποδεικνύεται ανέφικτη.

Τα παιδιά, όταν γίνονται θεατές μιας θεατρικής παράστασης, αποκομίζουν τεράστια οφέλη, καλλιτεχνικά και παιδαγωγικά, τα οποία καθιστούν την παράσταση ένα σύνθετο καλλιτεχνικό γεγονός. Η θεατρική παράσταση αποτελεί έκφραση πολιτισμού, διά της οποίας πραγματώνεται και εκδηλώνεται στην πράξη ο στόχος της αισθητικής αγωγής και της καλλιτεχνικής παιδείας. Ο ανήλικος θεατής αποκτά αισθητικά κριτήρια και καλλιτεχνική ευαισθησία, διαμορφώνοντας τις επιλογές του σε υψηλά επίπεδα. Τα παιδιά αποκτούν πρότυπα συμπεριφοράς και αξιακά πρότυπα, ψυχαγωγούνται και διασκεδάζουν, εξωτερικεύουν συναισθήματα και

¹⁹¹ Pavis, P., ό.π., σ.σ. 406-409

¹⁹² Γραμματάς, Θ. (1999), ό.π., σ. 234

σκέψεις, επικοινωνούν, κοινωνικοποιούνται, κατακτούν αβίαστα και σε έναν βαθμό διαχρονικούς στόχους της εκπαίδευσης. Τα παιδιά κατακτούν τα οφέλη του σκηνικού θεάματος μέσα από την αισθητική απόλαυση και την κομψότητα, την ευχαρίστηση, την ψυχαγωγία, τη νοητική εγρήγορση, τη συναισθηματική διέγερση και συναισθηματική μέθεξη, στοιχεία που συναποτελούν και πλαισιώνουν δημιουργικά και αποτελεσματικά την παράσταση.¹⁹³

Παρακάτω θα ερευνηθούν τρόποι με τους οποίους τα παιδιά προσλαμβάνουν την παράσταση του σωματικού θεάτρου, μέσω του βαθμού αντίληψης και κατανόησής της, αλλά και μέσω της ποιότητας της ψυχαγωγίας που η παράσταση του συγκεκριμένου είδους θεάτρου τους προσφέρει.

2.1. Αντίληψη και Κατανόηση

2.1.1. Αντίληψη και Κατανόηση από το Παιδί-Θεατή

Πώς αντιλαμβάνονται τα παιδιά μία παράσταση σωματικού θεάτρου; Κατανοούν αυτά που βλέπουν;

Υπάρχουν δύο τρόποι αντίληψης και κατανόησης¹⁹⁴ της θεατρικής πράξης. Ο νοητικός, που περιλαμβάνει την εγκεφαλική ανάλυση των σκηνικών δρώμενων, και η προσέγγιση μέσω της αίσθησης. Σύμφωνα με τον δεύτερο, ο θεατής απελευθερώνεται, εισέρχεται στη διαδικασία του παιχνιδιού και αφήνεται στη γοητεία της σκηνικής σύμβασης. Η φαντασία, απελευθερωμένη, αναπαράγει, απαλλάσσεται από συγκεκριμένες κατευθύνσεις, ανασυνδέει, αναδιατάσσει, ανασυνθέτει. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής μεταβάλλεται, από παθητικό δέκτη σε ενεργοποιημένο θεατή. Αυτός ο δεύτερος τρόπος αποτελεί «*την πεμπτοσύα του θεάτρου για παιδιά*». Το παιδί μπορεί, πολύ πιο εύκολα από τον ενήλικα, να μπει στη σύμβαση του παιχνιδιού και να προσεγγίσει τη θεατρική πράξη και το σκηνικό θέαμα όχι μόνο διά μέσου της γνώσης και της νόησης, αλλά με οδηγό την αίσθηση και τη φαντασία.¹⁹⁵

Το παιδί, καθώς χαρακτηρίζεται από ευαισθησία και αγνότητα, είναι από τη φύση του ενεργοποιημένος θεατής. Μια παράσταση κερδίζει το παιδί, όχι για τα σπουδαία νοήματα, τις φιλοσοφίες, τα στοιχεία εντυπωσιασμού, την απλοϊκότητα στον λόγο και την ερμηνεία. Το κερδίζει όταν λειτουργεί αποτελεσματικά η

¹⁹³ Γραμματάς, Θ. (2014), *Το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Καλλιτεχνική έκφραση και παιδαγωγία*, Αθήνα: Διάδραση, σ.σ. 127-130

¹⁹⁴ Στην παρούσα μελέτη, έχει επιλεχθεί να συνεξεταστούν οι λειτουργίες «Αντίληψη» και «Κατανόηση», καθώς η δεύτερη αποτελεί απόρροια της πρώτης.

¹⁹⁵ Πρβλ. Κεφάλαιο Τέταρτο, Ψυχολογική και Παιδαγωγική Διάσταση της πρόσληψης του Σωματικού θεάτρου από το ανήλικο κοινό

θεατρική σύμβαση, παίζεται τίμια το θεατρικό παιχνίδι και το καθετί που λέγεται στη σκηνή, ενσαρκώνεται από τη θεατρική γλώσσα, σύμφωνα με τους κώδικες του θεάτρου, τους οποίους τα παιδιά αντιλαμβάνονται, κατανοούν, προσλαμβάνουν και αξιοποιούν άμεσα.¹⁹⁶

2.1.2. Αντίληψη, Κατανόηση και Σωματικό Θέατρο

Οι παραστάσεις του σωματικού θεάτρου είναι μια βιωματική εμπειρία για το παιδί. Όταν η επεξεργασία και η παρουσίαση των νοημάτων της εκάστοτε παράστασης συντελείται μέσα από έναν σωματικό τρόπο, μέσα από το παιχνίδι και τη φαντασία, τότε συχνά αυτά μεταδίδονται πιο ουσιαστικά, γιατί προσεγγίζουν την εμπειρική μέθοδο. Άλλωστε, σύμφωνα με την παιδαγωγική επιστήμη, μέσω της εμπειρίας και του βιώματος, επιτυγχάνεται η αποτελεσματικότερη κατανόηση και η ολόπλευρη αντίληψη.¹⁹⁷

Ο σύγχρονος άνθρωπος, χρησιμοποιεί περισσότερο το μυαλό του και λιγότερο τις αισθήσεις του. Λειτουργεί, θα λέγαμε, «εγκεφαλικά». Εντούτοις, το σωματικό θέατρο δεν βασίζεται στην εγκεφαλική λειτουργία. Αυτό καθιστά δύσκολη την προσαρμογή του σύγχρονου ανθρώπου σε ένα τέτοιο θέαμα, καθώς δεν έχει μάθει να αφήνεται σε εικόνες και αισθήσεις, χωρίς να ενεργοποιεί την παρέμβαση του νου.¹⁹⁸

Οι σημερινές δυτικές κοινωνίες και τα εκπαιδευτικά συστήματα είναι δομημένα με τρόπο που συνήθως στηρίζεται στη λογική και βάσει αυτής καθοδηγεί τα παιδιά.¹⁹⁹ Καθώς μεγαλώνουν, οι γνώσεις που αποκτούν είναι συνήθεις και αναμενόμενες, καθώς ανταποκρίνονται στον μέσο όρο, αφού η εκπαίδευση δεν είναι διαφοροποιημένη για κάθε περίπτωση παιδιού, αλλά κοινή. Πολλές φορές παγιδεύεται σε στερεότυπα και σε κοινωνικά δομημένες προσδοκίες. Τα παιδιά μαθαίνουν να λειτουργούν και να σκέφτονται με έναν και μόνο τυποποιημένο τρόπο: εκείνον που τους παρέχει η εκπαίδευση και αναμένει από αυτά η κοινωνία.²⁰⁰

¹⁹⁶ Κουρετζής, Λ., ό.π., σ.σ. 15-16

¹⁹⁷ Στεφανίδου, Ε., ό.π

¹⁹⁸ Πάσχου, Σ., ό.π.

¹⁹⁹ Ματσαγγούσας, Η. (2009), *Εισαγωγή στις Επιστήμες της Παιδαγωγικής. Εναλλακτικές Προσεγγίσεις, Διδακτικές Προεκτάσεις*, Αθήνα: Gutenberg, σ.σ. 113-125 και 219-233. Πρβλ. και: «[...] οι εξουσιαστές έχουν πάντα συμφέρον να εξαφανίζουν την ύλη, να καταργούν το σώμα, τον φορέα, την έδρα παραγωγής του λόγου. Θέλουν να μας κάνουν να πιστέψουμε ότι οι λέξεις πέφτουν κατευθείαν από τον ουρανό στον εγκέφαλο, ότι οι σκέψεις εκφράζονται και όχι τα σώματα». Novarina, V., ό.π. σ. 34

²⁰⁰ Η Εριφύλη Στεφανίδου, σχετικά με την παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, λέει τα εξής: «Θέλαμε λοιπόν να μιλήσουμε στα παιδιά σε μία γλώσσα σημερινή, για πράγματα που τα αφορούν

Ωστόσο, κάθε παιδί είναι μία ξεχωριστή, μοναδική προσωπικότητα. Εκτός από τον κόσμο της λογικής, που καλείται να χρησιμοποιεί στο σχολείο, έχει εσωτερικευμένους και άλλους κόσμους, όπως ο κόσμος των συναισθημάτων ή εκείνος της φαντασίας. Όταν ένα παιδί παρακολουθεί μια παράσταση σωματικού θεάτρου, κατά κάποιον τρόπο δικαιώνεται, αφού ανακαλύπτει ότι οι κόσμοι που αναφέραμε είναι υπαρκτοί. Μάλιστα, τους διαθέτουν και άλλοι άνθρωποι και τους αξιοποιούν. Καθότι ο χαρακτήρας του είναι εύπλαστος και μη πλήρως διαμορφωμένος, αυτή η συνειδητοποίηση μπορεί να λειτουργήσει πολύ θετικά ως προς τη συναισθηματική του ανάπτυξη.

Φαίνεται πως ενδιαφέρει τις θεατρικές ομάδες που ασχολούνται με το σωματικό θέατρο να απευθυνθούν περισσότερο στο συναίσθημα του θεατή παρά στη λογική του. Το σωματικό θέατρο εκ των πραγμάτων στηρίζεται σε αυτή την οπτική, αποτελεί, επομένως, τρόπο για να επιτευχθεί η επικοινωνία με το συναίσθημα του θεατή. Τη στιγμή που το παιδί λαμβάνει ήδη ένα μεγάλο πλήθος από ερεθίσματα για τη λογική του μέσα στο σχολείο, είναι ιδιαίτερα σημαντικό σε μια παράσταση που απευθύνεται κυρίως σε παιδιά, να καταφέρει να ενεργοποιήσει και άλλους κόσμους. *«Θέλουμε να μιλήσουμε για πράγματα που αφορούν το παιδί, για πράγματα που το δυσκολεύουν, που το κάνουν πιο δυνατό, που το κάνουν να νιώθει πιο εύθραυστο. Για να μιλήσουμε για αυτά, πρέπει να μιλήσουμε στη γλώσσα του. Και το σωματικό θέατρο είναι πολύ κοντά στη γλώσσα του παιδιού».*²⁰¹

Το σωματικό θέατρο προσφέρει διαφορετικές και ποικίλες οπτικές των πραγμάτων, αφού δεν παρουσιάζει μία και μόνη σαφή οπτική, που δίνεται έτοιμη και τυποποιημένη. Αναπτύσσονται πολλαπλές, διαφοροποιημένες, μοναδικές και υποκειμενικές αναγνώσεις κάθε στοιχείου της σκηνικής πράξης.²⁰² Όπως ήδη αναφέρθηκε, το σωματικό θέατρο χρησιμοποιεί μία υπερρεαλιστική σύνδεση με

σήμερα, να φύγουμε από το τυποποιημένο. Αυτός ήταν ένας λόγος για τον οποίο δεν χρησιμοποιήσαμε καν το όνομα «Σταχτοπούτα», γιατί παραπέμπει σε κάτι «κοριτσίστικο», σε πριγκίπισσες και σε γοβάκια. Δεν βάλαμε στον τίτλο ούτε το γοβάκι, ούτε τη Σταχτοπούτα. Στην αρχή η σκέψη μας ήταν, αντί για γοβάκι, να χρησιμοποιήσουμε παπούτσι αθλητικό. Μετά καταλήξαμε ότι καλό είναι να υπάρχει μια αναφορά σε κάτι που το παιδί το γνωρίζει ήδη, καθώς ήδη αλλάξαμε πολλά, αλλά θέλαμε κάτι πιο κοντά στη ζωή που ζουν τα παιδιά και να τα αφορά. Επομένως, αφαιρέσαμε οτιδήποτε είχε σχέση με το ιδανικό του να είσαι πρίγκιπας, με το όνειρο του να γίνεις πρίγκιπας. Η Σταχτοπούτα δεν ερωτεύεται τον πρίγκιπα, ερωτεύεται ένα χλωμό αγόρι που γνωρίζει στο χορό και μετά αντιλαμβάνεται ότι είναι πρίγκιπας. Και σε πολλά άλλα πράγματα θέλαμε να δώσουμε μια σύγχρονη οπτική: Στο ότι στόχος δεν είναι ο γάμος, είναι το να γνωριστείς, να κάνεις κάτι μαζί με τον άλλον, να κάνεις ένα ταξίδι που μπορεί να είναι οτιδήποτε θέλει να φανταστεί το παιδί. Δεν θέλαμε να αναπαράγουμε στερεότυπα, γιατί θεωρήσαμε ότι έχουμε μεγάλη ευθύνη σε αυτό, σε σχέση με το πώς παιδεύεις έναν μελλοντικό ενήλικα στο να σκέφτεται με τη ζωή που υπάρχει σήμερα, όχι με τα παραμύθια, που ακόμα και αυτά έχουν προβληθεί με τρόπους διαφορετικούς». Η Σοφία Πάσχου μιλάει για την «αλήθεια» με την οποία οι Patari Project θέλουν να επικοινωνούν πράγματα, η οποία συντηρεί την ταυτότητα της ομάδας. Βλ. Παράρτημα Ι.1 και Ι.2

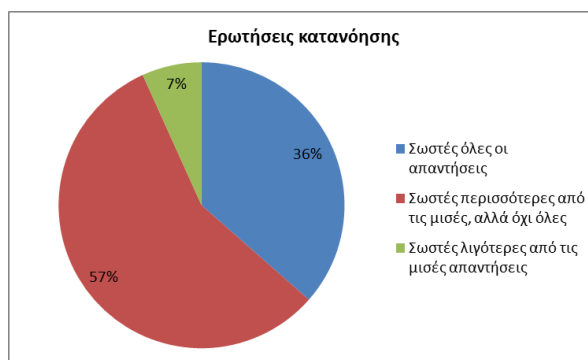
²⁰¹ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

²⁰² Πρβλ. υποσημ. 82, λειτουργία της «δημιουργικής συναισθησης» (Winnicott)

την πραγματικότητα και όχι μια ακριβή απεικόνιση.²⁰³ Καθώς οι εικόνες είναι αφαιρετικές, μη-ρεαλιστικές, τα παιδιά-θεατές ενδεχομένως να ερμηνεύουν κάποιες με τον δικό τους τρόπο, με βάση τη δική τους οπτική και το προσωπικό τους φίλτρο. Μπορεί, για παράδειγμα, να σωματοποιείται ένα σκαμνί και κάποιο παιδί να νομίζει ότι είναι τραπέζι.²⁰⁴ Αυτό, ωστόσο, δεν φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία, εάν το παιδί μπορεί να ακολουθεί την ιστορία που διαδραματίζεται, πράγμα που, όπως προκύπτει και από την έρευνα, φαίνεται να το επιτυγχάνει, με οδηγό τη φαντασία του. Προφανώς δεν υπάρχει κάτι δυσλειτουργικό στη σχέση αυτού που βλέπουν με αυτό που αντιλαμβάνονται τα παιδιά, γιατί, όπως εξηγήσαμε και παραπάνω, μπορεί να μη βλέπουν, για παράδειγμα, το παλάτι²⁰⁵, αλλά το φαντάζονται. Ακόμα και να προκληθεί σύγχυση, αυτό γίνεται αφορμή για κινητοποίηση της σκέψης των μικρών θεατών.

Μπορούμε, επομένως, να πούμε ότι τα παιδιά αντιλαμβάνονται το μεγαλύτερο μέρος μίας παράστασης σωματικού θεάτρου, με τη διαφορά ότι το κάνουν περισσότερο αισθητικά και λιγότερο νοητικά-εγκεφαλικά.²⁰⁶

Στην έρευνα που πραγματοποιήσαμε, ζητήθηκε από τα παιδιά να απαντήσουν σε ερωτήσεις κατανόησης κλειστού τύπου (με πολλαπλές επιλογές). Εξετάστηκε εάν τα παιδιά κατάφεραν να απαντήσουν σωστά σε όλες τις ερωτήσεις, σε περισσότερες από τις μισές αλλά όχι όλες ή, τέλος, σε λιγότερες από τις μισές ερωτήσεις.



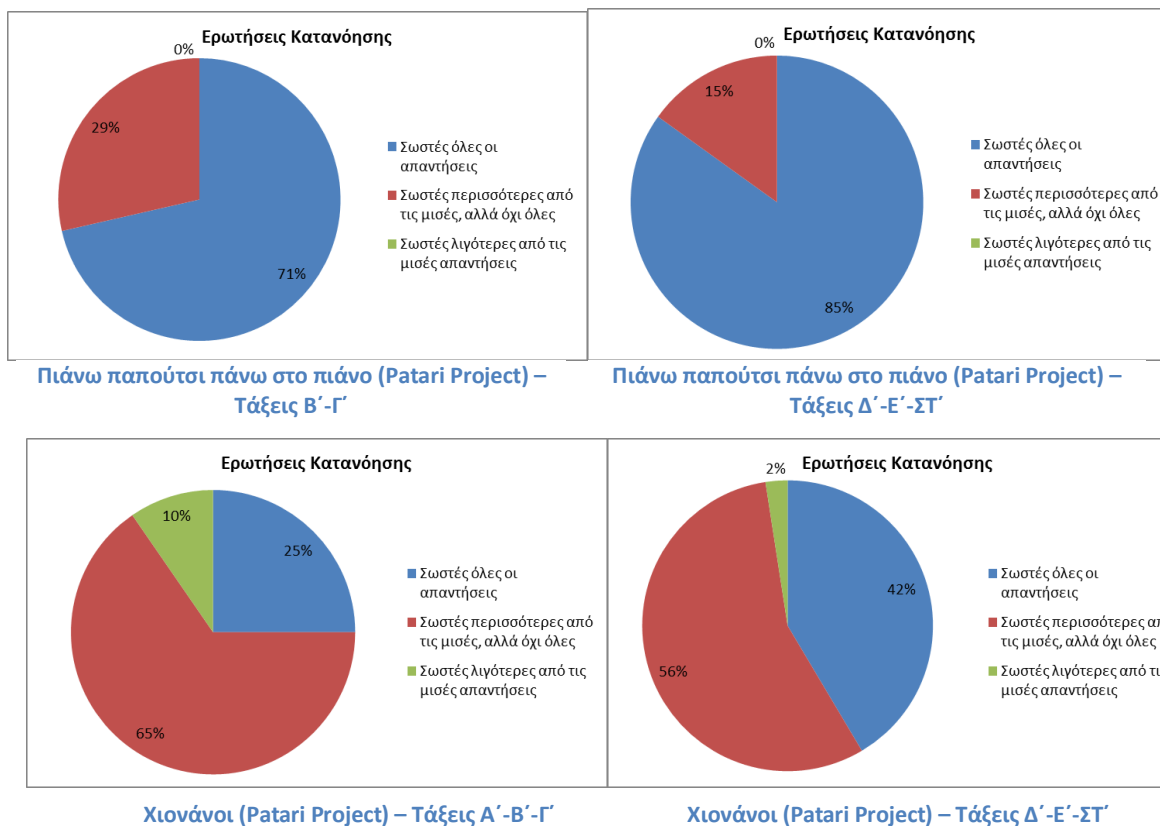
Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo) – Τάξεις Α'-Β'-Γ'

²⁰³ Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., ό.π.

²⁰⁴ Πρβλ. Παράρτημα, ΙΙ. Φωτογραφίες, Εικ. 34 και 35

²⁰⁵ Η Εριφύλη Στεφανίδου (Patari Project) χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα από την παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, μιλώντας για το παλάτι του πρίγκιπα. Πρβλ. και: Παράρτημα, ΙΙ. Φωτογραφίες, Εικ. 10

²⁰⁶ Στεφανίδου, Ε., ό.π.



Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι για την παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο* κανένα παιδί δεν απάντησε σωστά σε λιγότερες από τις μισές ερωτήσεις, ανεξάρτητα από την ηλικία τους. Στις παραστάσεις *Η Ωραία Κοιμωμένη*² και *Χιονάνοι*, οι μικρότεροι θεατές αντιμετωπίζουν δυσκολίες στην κατανόηση σε μικρό ποσοστό (7% και 10% αντίστοιχα). Παρατηρούμε, επίσης, ότι για τις ίδιες δύο παραστάσεις, σε αντίθεση με το *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, το ποσοστό εκείνων που απαντούν σωστά σε όλες τις ερωτήσεις μειώνεται και υπερिशχύνουν εκείνοι που ναι μεν απαντούν σωστά, φαίνεται ωστόσο να έχουν ορισμένες λεπτομέρειες περισσότερο ασαφείς στο μυαλό τους. Όπως εξηγήσαμε παραπάνω, σε μία παράσταση σωματικού θεάτρου, αυτό δεν είναι σημαντικό, αφού, η πρόσληψη μίας τέτοιας παράστασης γίνεται, ως επί το πλείστον, με τις αισθήσεις, και όλοι, εν τέλει, μπορούν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, να ακολουθήσουν τον μύθο.

2.1.3. Η αξιοποίηση της ανατροφοδότησης ως προς την κατανόηση της παράστασης του σωματικού θεάτρου

*«Η παρουσία του κοινού είναι ο πιο σημαντικός παράγοντας της δημιουργικής διαδικασίας. Όταν ένα κοινό θεατών βλέπει την παράσταση, η αντίληψη και το συναίσθημα που έχουν οι ηθοποιοί για αυτήν αναπόφευκτα αλλάζει. Αυτό το προσφέρει η αντίδραση του κοινού και είναι μέρος της διαδικασίας».*²⁰⁷

Για να εξετάσουν αν τα παιδιά-θεατές έχουν καταλάβει την παράσταση, οι θεατρικές ομάδες που καταπιάνονται με το σωματικό θέατρο²⁰⁸ χρησιμοποιούν ποικίλους τρόπους.

Ένα κριτήριο αποτελεί η αντίδραση του κοινού την ώρα της παράστασης. Ως αντίδραση δεν νοείται αποκλειστικά το γέλιο, αν αναλογιστούμε ότι άλλες αντιδράσεις αποδεικνύονται συχνά πιο σημαντικές. Το παιδί είναι και πολύ ειλικρινής και πολύ αυθόρμητος θεατής. Δεν περιορίζεται, όπως ο ενήλικας, που, λόγω ευγένειας παραμένει σιωπηλός και χειροκροτά ευγενικά στο τέλος, ακόμα και αν η παράσταση του έχει προκαλέσει πλήξη. Είναι πολύ εύκολο να καταλάβει κανείς, από τις αντιδράσεις των παιδιών ποια σημεία της παράστασης δεν είναι κατανοητά και δεν κινητοποιούν το ενδιαφέρον.²⁰⁹ Οι δημιουργοί παρατηρούν αυτές τις αντιδράσεις και επεξεργάζονται τι θα μπορούσε να επανεξεταστεί.

Οι Patari Project συχνά αλλάζουν στοιχεία στην πορεία των παραστάσεων, εξετάζοντας τις αντιδράσεις του κοινού. Παρατηρούν το αν γελούν τα παιδιά, όχι όμως επειδή κάτι ενδέχεται να είναι αστείο, αλλά ως ένδειξη ότι αντιλαμβάνονται τι συμβαίνει στη σκηνή. Εάν τυχόν διαπιστώσουν ότι τα παιδιά δεν παρακολουθούν την πορεία της παράστασης και δεν καταλαβαίνουν την εξέλιξη της δράσης, προσθέτουν ή αφαιρούν στοιχεία για να αποκατασταθεί η σαφήνεια.²¹⁰

Συγκεκριμένα για την παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, οι Patari Project λένε ότι συγκινούνται βλέποντας τα μικρά παιδιά να ταυτίζονται με το «πάνω» και το «κάτω»²¹¹, να ξαναζούν την ιστορία με άλλο τρόπο, χωρίς να περιορίζονται αποκλειστικά στον έρωτα μεταξύ της Σταχτοπούτας και του πρίγκιπα, να δείχνουν

²⁰⁷ Από αδημοσίευτη συνέντευξη του Mark Long τον Οκτώβριο του 1990 στο Oddey, A., *ό.π.*, σ. 6

²⁰⁸ Στην παρούσα μελέτη, δείγμα μας είναι οι θεατρικές ομάδες *Patari Project* και *Hippo Theatre Group*, για τους λόγους που παρατέθηκαν στην Εισαγωγή.

²⁰⁹ Τέτοιες αντιδράσεις μπορεί να είναι: Να αρχίσουν να συνομιλούν, να αποσπαστεί το βλέμμα και η προσοχή τους από τη σκηνή, να διερευνούν το χώρο αναζητώντας ενδιαφέρον, να σηκωθούν όρθια, ακόμα και να κρύβονται κάτω από το κάθισμα. Θα αναζητήσουν τρόπους διαφυγής. Τα μικρότερα παιδιά, ενδέχεται να αρχίσουν να μιλάνε δυνατά ή και να κλαίνε. Πρβλ. Wood, D., Grant, J., *ό.π.*

²¹⁰ Στεφανίδου, Ε., *ό.π.*

²¹¹ Στην παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, η Σταχτοπούτα φοβάται να ανεβεί πάνω στο πιάνο (που έχει τη λειτουργία της πλατφόρμας), δηλαδή να σπάσει τους δεσμούς, κοινωνικούς κυρίως, που την περιορίζουν και να βρεθεί κοντά στον πρίγκιπα, ενώ ο πρίγκιπας φοβάται να κατεβεί κάτω, δηλαδή να ενηλικιωθεί και να γίνει ανεξάρτητος.

έμπρακτα το ενδιαφέρον τους για πράγματα που ήταν για την ομάδα ουσιαστικά, γι' αυτό και τονίστηκαν με ιδιαίτερο τρόπο. Για τους Patari Project, η τεχνική του σωματικού θεάτρου βοηθάει στην προσέγγιση της αλήθειας από το θεατή.²¹²

Οι Hirro λένε ότι λαμβάνουν την ανατροφοδότηση και από τα σχόλια των παιδιών, καθώς συχνά αυθόρμητα πλησιάζουν τους ηθοποιούς μετά την παράσταση και τους λένε την γνώμη τους. Άλλοτε τους δίνουν ζωγραφιές όπου έχουν σχεδιάσει με τον δικό τους τρόπο στιγμές της παράστασης και άλλοτε αποπειρώνται να αναπαραστήσουν σωματικούς σχηματισμούς που τους έκαναν εντύπωση. Όπως και οι Patari Project, εκμεταλλεύονται δημιουργικά την έντονη εκφραστικότητα των παιδιών κατά την διάρκεια της παράστασης. Συχνά τα παιδιά γελούν δυνατά ή ορισμένες φορές σχολιάζουν τα διαδραματιζόμενα. Άλλοτε, και αυτό είναι το πιο ενδιαφέρον, κάθονται ήσυχα, ακίνητα και παρακολουθούν το θέαμα με μάτια που λάμπουν.²¹³

2.2. Ψυχαγωγία

Η ψυχαγωγία ορίζεται ως η συμμετοχή του ανθρώπου στα ανώτερα έργα του ανθρώπινου πολιτισμού, που συντελεί στην πνευματική και αισθητική του καλλιέργεια. Παρόλο που προσεγγίζεται με διαφορετικούς τρόπους σε κάθε εποχή και πολιτισμό, σε κάθε περίπτωση συνδέεται με την πνευματική και καλλιτεχνική δημιουργία στην οποία εμπλέκει τον άνθρωπο με τέτοιο τρόπο, ώστε να τον οδηγεί σε αρμονία σώματος και ψυχής. Εφόσον το θέατρο αποτελεί μορφή τέχνης και αδιαμφισβήτητο φορέα πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας, είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την ψυχαγωγία. Θα εξετάσουμε παρακάτω πώς η θεατρική παράσταση γενικότερα και η παράσταση του σωματικού θεάτρου ειδικότερα προσλαμβάνονται από το παιδί-θεατή διά της ψυχαγωγίας.

2.2.1. Ψυχαγωγία και Θέατρο

Η ψυχαγωγία -η τέρψη της ψυχής- είναι μία από τις πρωτίστης σημασίας λειτουργίες του θεάτρου ως καλλιτεχνικού γεγονότος. Ήδη από την εποχή που εμφανίστηκε στην αρχαία Ελλάδα, όπως προσδιορίστηκε από τον Αριστοτέλη, το θέατρο έχει ρόλο καθαρτικό. Επιφέρει λύτρωση, ανακούφιση και αυτό-θεραπεία

²¹² Οι Patari Project ξεχωρίζουν μία στιγμή όπου, καθώς σε ένα σημείο της παράστασης *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο ο πρίγκιπας*, που δεν μπορεί να κοιμηθεί, αναρωτιέται τι να κάνει, ένα κοριτσάκι από το κοινό, σε κάποια από τις παραστάσεις, φωνάζει «*Αφού την αγαπάς, γι' αυτό δεν μπορείς να κοιμηθείς!*». Πάσχου, Σ., ό.π.

²¹³ Ράπτης, Α., Δούσος, Φ., ό.π.

στον θεατή, έχει, δηλαδή, χαρακτήρα ψυχωφελή.²¹⁴ Η επιβίωση του θεάτρου την εποχή του κινηματογράφου, των ψηφιακών μέσων και της τεχνολογίας φανερώνει ότι καλύπτει βαθύτερες ανάγκες του ανθρώπου. Καταρχάς, αποτελεί ευκαιρία για συγκέντρωση, προσοχή και ψυχική ηρεμία. Ο θεατής «βιώνει εμπειρίες, κατακτά γνώσεις, απολαμβάνει αισθητικά και ψυχο-πνευματικά».²¹⁵

Το θέατρο είναι, εκ φύσεως, μία παιγνιώδης δραστηριότητα, οικεία στον κόσμο των παιδιών. Εμπεριέχει, όμως το παιχνίδι και για τους ενήλικες, κυρίως από την οπτική ότι καθώς στο θέατρο συνυπάρχουν η αλήθεια και το ψεύδος σε μία διαλεκτική σύνθεση, θεατές και ηθοποιοί «παίζουν» ότι τα θεωρούν αληθινά, κάτι το οποίο προφανώς είναι διασκεδαστικό. Σε συνάφεια με την ψυχαγωγική λειτουργία του θεάτρου βρίσκονται η ψυχοθεραπευτική λειτουργία, που απορρέει από την ιδέα της αριστοτελικής κάθαρσης, καθώς και οι ιδεολογικές συνειδητοποιήσεις που διαμορφώνονται επί σκηνής, γεγονός που παραπέμπει στη μπρεχτική θεωρία.²¹⁶

Ως ψυχαγωγία, το θέατρο για παιδιά ανήκει στα κυρίως προληπτικά μέτρα της ψυχικής υγιεινής, ενώ μπορεί να μετατραπεί ακόμα και σε θεραπευτική διαδικασία (ψυχόδραμα). Αποτελεί έντονη βιολογική και ψυχολογική ανάγκη του παιδιού.²¹⁷ Η διαπαιδαγώγηση, η ενεργοποίηση της σκέψης μέσω της ανακάλυψης νέων «δρόμων», η καλλιέργεια της συναισθηματικής συνειδητότητας και νοημοσύνης, η εξωτερίκευση του εσωτερικού κόσμου του θεατή, η επικοινωνία και η μέθεξη, η αισθητική καλλιέργεια, η απόλαυση, η ικανοποίηση, η συναισθηματική εκτόνωση, δεν θα ήταν εφικτά εάν αυτό δεν γινόταν στο θέατρο μέσω της ψυχαγωγίας. Αυτό καθιστά την ψυχαγωγία προϋπόθεση για την επίτευξη μίας ολόπλευρης και ουσιαστικής πρόσληψης του σκηνικού θεάματος από τον ανήλικο θεατή.²¹⁸

Αποδεικνύεται επομένως χρήσιμο, πέρα από τις θεωρίες και τις επιστημονικές αναλύσεις επάνω στο ζήτημα της πρόσληψης, να μας απασχολήσει επίσης σε σημαντικό βαθμό το εάν τα παιδιά-θεατές τελικά ψυχαγωγούνται από μία παράσταση σωματικού θεάτρου.

2.2.2. Ψυχαγωγία και Σωματικό Θέατρο για ανήλικο κοινό

Το γεγονός ότι η ψυχαγωγία και ο τρόπος με τον οποίο πραγματώνεται σε κάθε άτομο ξεχωριστά είναι κάτι πολύ υποκειμενικό, καθιστά δύσκολο το να εξαγάγουμε γενικευμένα συμπεράσματα για το αν τα παιδιά διασκεδάζουν παρακολουθώντας μία παράσταση σωματικού θεάτρου.

²¹⁴ Γραμματάς, Θ. (2015), *ό.π.*, σ. 35

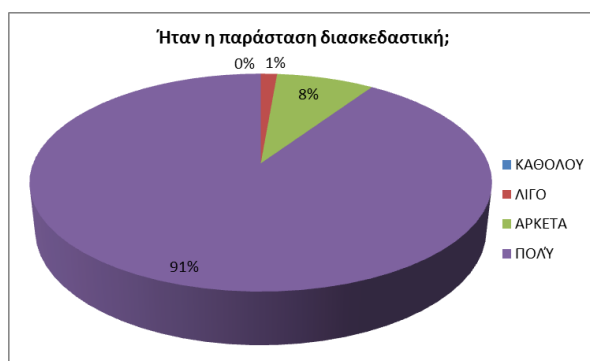
²¹⁵ Γραμματάς, Θ., *ό.π.*, σ. 36

²¹⁶ Παπανδρέου, Ν. (1989), *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ.σ. 50-51

²¹⁷ Γιάνναρης, Γ. (1995), *Θεατρική Αγωγή και παιχνίδι*, Αθήνα: Γρηγόρης, σ. 124

²¹⁸ Γραμματάς, Θ., *ό.π.*

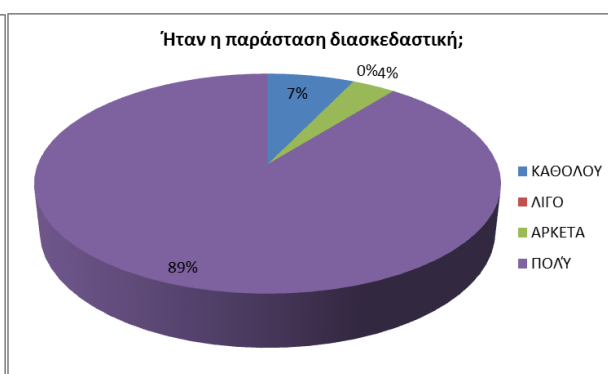
Θα εξετάσουμε, παρακάτω, τη λειτουργία της ψυχαγωγίας σε παιδιά-θεατές σωματικού θεάτρου μέσω της μελέτης περίπτωσης που πραγματοποιήσαμε. Τα παιδιά ερωτήθηκαν εάν βρήκαν την παράσταση διασκεδαστική, εάν πέρασαν όμορφα. Επίσης, τους ζητήθηκε να απαντήσουν αν τους φάνηκε αστεία και αν τους έκανε να γελάσουν.



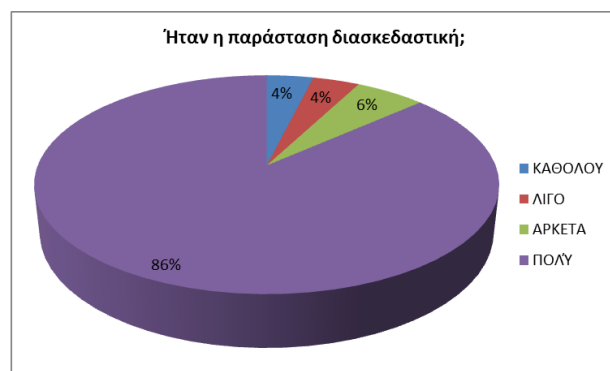
Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo) – Τάξεις Α΄-Β΄-Γ΄



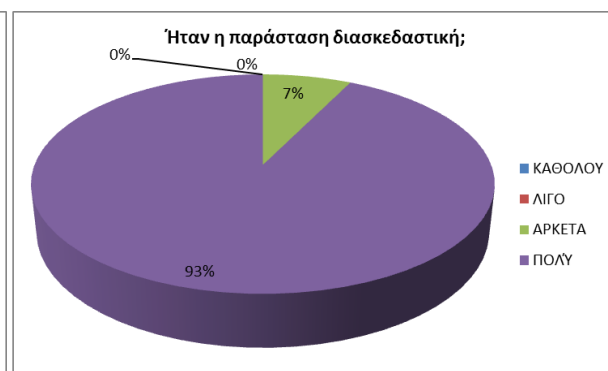
Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patarí Project) – Τάξεις Β΄-Γ΄



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patarí Project) – Τάξεις Δ΄-Ε΄-ΣΤ΄

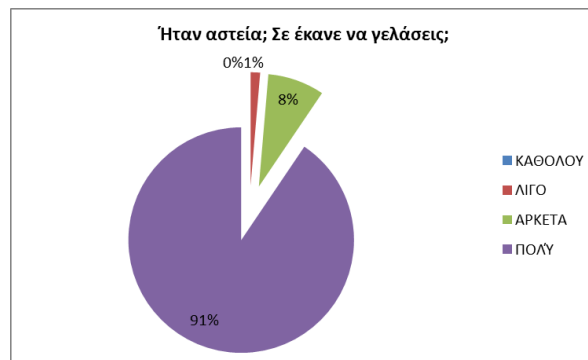


Χιονάνοι (Patarí Project) – Τάξεις Α΄-Β΄-Γ΄

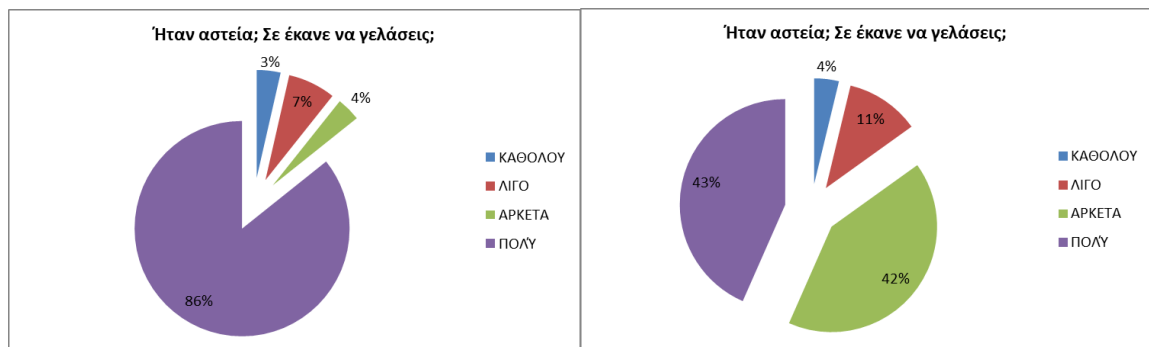


Χιονάνοι (Patarí Project) – Τάξεις Δ΄-Ε΄-ΣΤ΄

Όπως φαίνεται από τα διαγράμματα, ανεξάρτητα με την παράσταση και την ηλικία στην οποία βρίσκεται κάθε παιδί-θεατής, φαίνεται ότι η πλειονότητα των παιδιών διασκέδασε με τις παραστάσεις σωματικού θεάτρου.

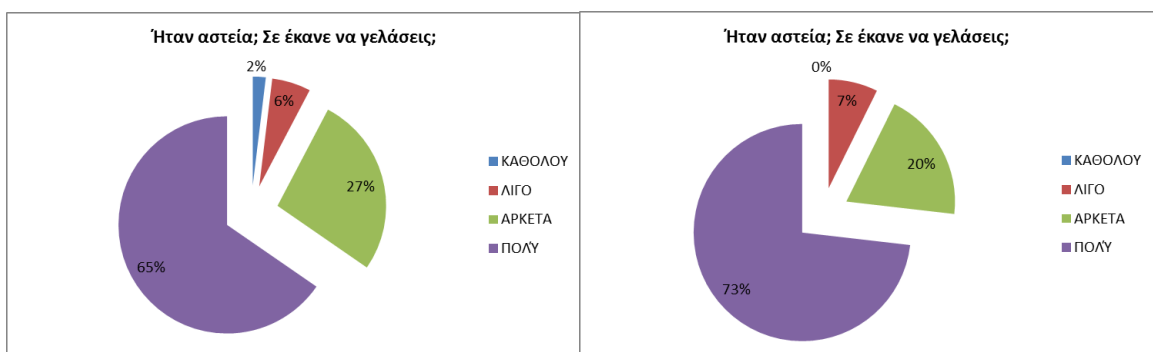


Η Ωραία Κοιμωμένη2 (Hippo) – Τάξεις Α΄-Β΄-Γ΄



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) – Τάξεις Β΄-Γ΄

Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) – Τάξεις Δ΄-Ε΄-ΣΤ΄



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Α-Β-Γ

Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Δ-Ε-ΣΤ

Σε ό,τι αφορά το χιούμορ, το μεγαλύτερο ποσοστό των παιδιών το βρίσκει πολύ ικανοποιητικό. Τα μεγαλύτερα παιδιά δεν το αντιμετωπίζουν με μεγάλο

ενθουσιασμό στην παράσταση *Πάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, ενώ υπάρχουν αρκετές διαφοροποιήσεις ανεξάρτητα με την ηλικία για την παράσταση *Χιονάνοι*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΑΝΗΛΙΚΟ ΚΟΙΝΟ

*«Το σώμα και οι ψυχικές συνιστώσες του παιδιού που μεγαλώνει αποτελούν ένα ενιαίο αδιάσπαστο οργανικό σύστημα που έχει τα δικά του ειδικά χαρακτηριστικά, ιδιαίτερες ανάγκες και δικούς του τρόπους έκφρασης».*²¹⁹

Στο παρόν κεφάλαιο, θα διερευνηθεί η χρησιμότητα και αποτελεσματικότητα της εφαρμογής των τεχνικών του σωματικού θεάτρου σε παραστάσεις που απευθύνονται σε κοινό ανήλικων θεατών, υπό πρίσμα ψυχολογικό-παιδαγωγικό. Θα επιχειρηθεί να αναδειχθεί η σύνδεση της χρήσης των σωματικών τεχνικών (από τους ηθοποιούς), καθώς και της πρόσληψής τους (από τα παιδιά-θεατές) με την παιδική ηλικία και την ανάπτυξη/ωρίμανση του παιδιού. Παράλληλο υποστηρικτικό και ενισχυτικό ρόλο στα συμπεράσματά μας θα διαδραματίζουν τα πορίσματα της μελέτης περίπτωσης που διενεργήθηκε σε μαθητές του δημοτικού σχολείου.

1. Ο ρόλος του παιχνιδιού

Το πρώτο παιχνίδι των παιδιών είναι το ίδιο τους το σώμα. Στο σωματικό θέατρο, ο ηθοποιός παίζει μόνο με το σώμα του. Με ποιον τρόπο, λοιπόν, συνδέεται το σωματικό θέατρο με την παιδική ηλικία;

Το παιχνίδι είναι μια δραστηριότητα που παραπέμπει κατεξοχήν στην παιδική ηλικία. Άλλωστε, οι λέξεις *παιδί* και *παιχνίδι* έχουν ταυτόσημη ετυμολογική προέλευση και αυτό δεν είναι καθόλου τυχαίο. Το σωματικό θέατρο είναι συνδεδεμένο με το παιχνίδι, τόσο στην προετοιμασία του σκηνικού αποτελέσματος, όσο και στην υλοποίησή του.²²⁰ Το παιχνίδι, λοιπόν, καθίσταται ο συνδεδεμένος κρίκος ανάμεσα στο σωματικό θέατρο και την παιδική ηλικία. Ας ανακαλύψουμε γιατί.

1.1. Παιχνίδι και Θέατρο

«Το παιχνίδι, το δράμα και το θέατρο είναι αλληλένδετα μεταξύ τους και αποτελούν, θα μπορούσαμε να πούμε, ένα σύνολο από αλυσιδωτές δραστηριότητες

²¹⁹ Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., Σκηνοθετικό σημείωμα στο Πρόγραμμα Παράστασης *Η Ωραία Κοιμωμένη*², Θέατρο 104, 2015

²²⁰ Βλ. Κεφάλαιο Δεύτερο 3. Πώς δημιουργούν οι ομάδες *Patari Project* και *Hippo* μία παράσταση σωματικού θεάτρου;

που έχουν σχέση με την όλη εξέλιξη του ατόμου. Το παιχνίδι και ιδιαίτερα το δραματικό παιχνίδι, οδηγεί στο δράμα και το δράμα οδηγεί στο θέατρο».²²¹

Τόσο η Ψυχανάλυση, όσο και η Εξελικτική Ψυχολογία δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο παιχνίδι που έχει στόχο την ψυχαγωγία και τη διανοητική συγκρότηση που προσδίδει στο παιδί, κυρίως την αισθησιοκινητική του οργάνωση και τη συναισθηματική του ωρίμανση στην κοινωνία.²²² Σύμφωνα με τους Jean Piaget (1896-1980), Lev Semyonovich Vygotsky (1896-1934) και άλλους σπουδαίους ψυχολόγους και παιδαγωγούς, το παιχνίδι έχει καθοριστική σημασία για τη γνωστική ανάπτυξη του παιδιού.²²³ Μέσω των συμβόλων, το παιδί κινείται από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο. Ο Πρωσο-Αμερικανός ανθρωπολόγος και γλωσσολόγος Edward Sapir (1884-1939), τονίζοντας την αξία των συμβόλων, απέδειξε ότι ο άνθρωπος χειρίζεται την πραγματικότητα μέσω συμβολικών αναπαραστάσεων του κόσμου του, όπως είναι καταγεγραμμένος από τις εμπειρίες του. Το παιχνίδι, η τέχνη και το όνειρο δίνουν στον άνθρωπο τη δυνατότητα να δρα μέσω συμβολικών αναπαραστάσεων, αυτοσχεδιάζοντας μαζί τους, αποδίδοντάς τους το επιθυμητό σχήμα.²²⁴ Παρόμοια, το θέατρο επιτρέπει στο παιδί, καθώς αντιλαμβάνεται σύμβολα με διαφορετικούς τρόπους ή ακόμα ανακαλύπτει και νέα,

²²¹ Σέρρη, Λ. (1987), *Δραματική έκφραση και αγωγή του παιδιού*, Αθήνα: Gutenberg, σ. 18

²²² Γιάνναρης, Γ., ό.π., σ. 89 και Goncu, A. (1993), "Development of intersubjectivity in social pretend play", *Human Development*, 36, σ.σ. 185-198

²²³ Ο J. Piaget ονομάζει τη βρεφική ηλικία (εώς 2 ετών) *αισθητηριοκινητικό στάδιο*, καθότι στη συγκεκριμένη περίοδο ανάπτυξης, η προσαρμογή συντελείται από το συντονισμό των αισθητηριακών αντιλήψεων και των απλών κινητικών συμπεριφορών με σκοπό την απόκτηση γνώσης του κόσμου. Κατά το *στάδιο της αισθητηριοκινητικής ανάπτυξης*, το παιδί αποκτά τον έλεγχο του περιβάλλοντός του. Αυτό συνδέεται άμεσα με το βασικό αναπτυξιακό επίτευγμα της περιόδου αυτής, που δεν είναι άλλο από τον έλεγχο του σώματος και των κινήσεων σε σχέση με τον εξωτερικό κόσμο. Αργότερα, τα βρέφη αποκτούν την ικανότητα να χρησιμοποιούν τα αντικείμενα σαν να ήταν κάτι άλλο. Αυτού του είδους η συμπεριφορά ονομάζεται *συμβολικό παιχνίδι* (ή *παιχνίδι προσποίησης* ή *φανταστικό παιχνίδι*). Στο *προσυλλογιστικό στάδιο*, το παιδί ασχολείται πλέον με το συμβολικό παιχνίδι, κατά το οποίο αποδίδει φανταστικές ιδιότητες στα αντικείμενα και υιοθετώντας το ίδιο διάφορους ρόλους. Στο *στάδιο της συγκεκριμένης σκέψης*, εμφανίζεται το *κοινωνικό παιχνίδι*, εκείνο δηλαδή που διέπεται από κανόνες, οι οποίοι γίνονται η βάση για την παραγωγή ευχάριστων δραστηριοτήτων. Βλ. Hayes, N. (1998), *Εισαγωγή στην ψυχολογία, Β' τόμος*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ.σ. 203-204 και Cole, M., Cole S.R. (2002), *Η ανάπτυξη των παιδιών. Η αρχή της ζωής: Εγκυμοσύνη, Τοκετός, Βρεφική ηλικία*, Τόμος Α', Αθήνα: Τυπωθήτω, σ.σ. 285-287. Ο L.Vygotsky, υποστηρίζει ότι το παιχνίδι είναι για το παιδί ένας τρόπος να ξεπεράσει την ένταση που δημιουργείται από τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες του. Το βοηθά να αποκτήσει αντίληψη, όχι μόνο των πραγματικών αντικειμένων, αλλά και του νοήματος και να διαχωρίσει τη δράση από την έννοια. Λειτουργεί, τελικά, ως μία «ζώνη επικείμενης ανάπτυξης», αφού, παίζοντας, το παιδί ξεπερνά τον μέσο όρο της ηλικίας του. Βλ. Vygotsky, L.S. (2000), *Νους στην Κοινωνία*, Αθήνα: Gutenberg, σ.σ. 157-162

²²⁴ Το παιχνίδι, συνήθως, αν όχι πάντοτε, περιέχει το στοιχείο της φαντασίας και κατατάσσεται στην ελεύθερη φαντασία, γνωστή και ως «παιχνίδι της φαντασίας». Βλ. Woodworth, R.S. (1944), *Psychology*, London: Methuen, σ. 554. Στο παιχνίδι των παιδιών εντοπίζονται στοιχεία φαντασίας: φανταστικές παραστάσεις, ταύτιση με πρόσωπα και, κυρίως, ονειροπόληση. Το παιχνίδι είναι ενός είδους «πρακτική φαντασίας». Βλ. Παγιατάκης, Σ. (1957), *Παιδαγωγική Ψυχολογία*, Αθήνα, σ. 109

να κατανοήσει την πραγματικότητα, έτσι ώστε η ζωή και οι εμπειρίες του να αποκτούν νόημα.²²⁵

Το θέατρο, όπως και το παιχνίδι, είναι μέσο επικοινωνίας, αυτογνωσίας, δημιουργικής έκφρασης και ευαισθητοποίησης.²²⁶ Το παιδί, μέσω του θεάτρου, δεν περιορίζεται στη συγκεκριμένη ζωή την οποία βιώνει το ίδιο, αλλά επεκτείνεται σε απεριόριστους και άγνωστους κόσμους. Κατανοεί τον εαυτό του, και το σύνολο μέρος του οποίου αποτελεί κοινωνικό ον. Παίζοντας, και ίσως μόνο παίζοντας, το παιδί ή ο ενήλικας είναι ελεύθερος και δημιουργικός²²⁷, ενώ μπορεί να χρησιμοποιήσει την προσωπικότητά του ολόπλευρα. Μέσα από τη δημιουργικότητα το άτομο οδηγείται στην αυτογνωσία. Το παιδί ανακαλύπτει πτυχές, νοήματα της ζωής, της ύπαρξης, των ανθρώπινων σχέσεων και του κόσμου που το περιβάλλει. Αρχίζει να συνειδητοποιεί τα όρια της φαντασίας και της πραγματικότητας.

Η θεατρική πράξη προσδιορίζεται από τις ανάγκες της έκφρασης και της επικοινωνίας. Το θέατρο είναι όμοιο με το παιχνίδι, αφού, μέσω αυτού, κάποιος εκφράζεται για τους άλλους με την κίνηση και/ή τον λόγο, με ευχαρίστηση. Συνεπάγεται, επομένως, τη χαρά και την ευχαρίστηση όλων –ηθοποιών και θεατών– που συμμετέχουν. Δεν υφίσταται παιχνίδι από τη στιγμή που παύει να υπάρχει χαρά.²²⁸

²²⁵ «Τα παιδιά μιμούνται τον κόσμο για να τον γνωρίσουν καλύτερα και για να προετοιμαστούν να ζήσουν σε αυτόν. Το θέατρο είναι ένα παιχνίδι που απλώς επεκτείνει αυτή τη δραστηριότητα με διαφορετικό τρόπο». Lecoq, J. (2000), *The moving body*, London: Methuen, σ. 22. Πρβλ. και: «Τα παιδιά κερδίζουν την κατανόηση του κόσμου γύρω τους με το να τον μιμούνται. Μιμούνται ό,τι βλέπουν και ό,τι ακούν. Αναπαριστούν με ολόκληρο το σώμα τους εκείνες τις όψεις της ζωής στις οποίες θα κληθούν να συμμετάσχουν. Με αυτόν τον τρόπο, μαθαίνουν για τη ζωή και, σιγά σιγά, την κατακτούν», Lecoq (2006), *ό.π.*, σ. 1 (Η απόδοση στην ελληνική είναι δική μου). Πρβλ. και: «Η Τέχνη είναι χαρά δημιουργίας, όπως το παιχνίδι, αλλά πλάθει μια πραγματικότητα αρμονική, συνθέτει τον κόσμο που επιβάλλεται στη συνείδηση, με την τάξη και τους νόμους της» (E. Delacroix). Κακούρη, Κ. (1987), *Γενετική του Θεάτρου*, Αθήνα: Μαυρομαμάτης, σ. 89. Πρβλ. και: «Το θέατρο είναι μαγεία και ζωή μαζί. Φωτίζει την αλήθεια της ύπαρξης του ανθρώπου και τις άπειρες πτυχές της. Το καθημερινό και σκόρπιο αποκτά μορφή, διαστάσεις, νόημα, παιχνίδι». Κουρετζής, Λ., (1990), *ό.π.*, σ. 11

²²⁶ Ο G. Bateson ισχυρίστηκε ότι το παιχνίδι μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος μεταεπικοινωνίας. Όταν τα παιδιά παίζουν έχουν την επίγνωση πως ό,τι κάνουν «δεν είναι σ' αλήθεια σοβαρό», επομένως το παιχνίδι και η προσποίηση αποτελούν μία βάση για την «πραγματικότητα», καθώς δημιουργούν πολιτισμικές και προσωπικές εικόνες που χρησιμοποιούνται στην καθημερινή ζωή, σε ένα πλαίσιο «μη σοβαρό», άρα «ασφαλές». Βλ. Bateson, G. (1955), «A theory of play and fantasy», *Psychiatric Research Reports* 2, σ.σ. 39-51

²²⁷ Ήδη από το τρίτο έτος της ηλικίας, αρχίζει στο παιχνίδι των παιδιών, η δραματική απομίμηση των σκηνών της καθημερινότητας. Σε αυτό το «θέατρο», το ίδιο το παιδί και τα αντικείμενα που χρησιμοποιεί είναι κάθε άλλο από την πραγματική τους υπόσταση. Βλ. Παπανούτσος, Ε. (1972), *Ψυχολογία*, Αθήνα: Δωδώνη, σ.σ. 99-100. Το παιχνίδι προσδίδει κλίμα ελευθερίας ως μέσο αυτοαγωγής. Βλ. Δαράκη, Π. (1985), *Ομαδικά παιχνίδια των παιδιών μας*, Αθήνα: Gutenberg, σ.σ. 7-18

²²⁸ Κατά τις απόψεις των A. Adler και J. Chateau, το βασικό κίνητρο για το παιχνίδι είναι η ικανοποίηση και η χαρά που εισπράττει το παιδί παίζοντας, και η οποία είναι συνυφασμένη με την ικανοποίηση της τάσης για κυριαρχία και εκτίμηση (Adler), ή από τις ευκαιρίες που δίδονται για επιβεβαίωση των δυνατοτήτων και της ατομικής ύπαρξης (Chateau), οι οποίες συντελούν στην

Το θέατρο, ως παιχνίδι, διέπεται από κανόνες ή, αν μιλήσουμε για επικοινωνία, κώδικες: ο χώρος, ο χρόνος, η υποχρέωση να παίζουμε με άλλους και για άλλους. Στο παιχνίδι, το παιδί έχει ως παραλήπτη μοναχά τον συμπαίκτη του. Στο θέατρο, οι ηθοποιοί που «παίζουν» έχουν ως παραλήπτες τόσο τους «συμπαίκτες τους» όσο και το κοινό των θεατών, που στην περίπτωση του ανήλικου κοινού είναι ιδιαίτερα ενεργό.²²⁹ Το θέατρο είναι μία συλλογική δραστηριότητα.

Η μίμηση στηρίζει την υποκριτική, την τέχνη του μιμείσθαι. Ταυτόχρονα, η μίμηση αποτελεί βιολογικό έρεισμα του παιδικού παιχνιδιού. Ο Άγγλος ψυχολόγος William McDougall (1871-1938), έχει υποστηρίξει ότι τα ένστικτα του ανθρώπου τροποποιούνται μέσω της μάθησης και της εμπειρίας. Αυτά τα τροποποιημένα ένστικτα, λέει, είναι το σκοτεινό σπέρμα του θεάτρου. Από το ένστικτο της μίμησης, προκύπτει η ακραία δράση της, η μεταμόρφωση. Οι δύο έννοιες είναι αλληλένδετες. Η εξωτερίκευση της μεταμόρφωσης ως στοιχείο θεάτρου γίνεται έρεισμα των έντεχνων και προτεχνικών μορφών.²³⁰ Στην ουσία δύο κατηγορίες ανθρώπων *παίζουν*. Οι ηθοποιοί και τα παιδιά, που προηγήθηκαν των πρώτων. Επομένως, πρώτη απόρροια της μιμητικής ενέργειας είναι η μεταμόρφωση.²³¹

1.2. Παιχνίδι και Θέατρο για παιδιά

Στο θέατρο για παιδιά, οι σκηνοθετικές γραμμές που στηρίζονται, εμπνέονται και τροφοδοτούνται από το παιδικό παιχνίδι, κάνουν αποτελεσματικούς τους δίαυλους επικοινωνίας με το παιδί-θεατή. Η μιμική αισθητική και η έλλειψη ρεαλισμού, που ενεργοποιούν την περιέργεια και τη φαντασία, προσεγγίζουν τη διάθεση του παιδιού όταν παίζει. Η μετατρεψιμότητα των σημείων της παράστασης παραπέμπει και εκείνη στο παιδικό παιχνίδι, καθώς θυμίζει τη διαφορετική σημασιολογική φόρτιση την οποία αποδίδουν τα παιδιά στα αντικείμενα, κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού, την εκμετάλλευση, με άλλα λόγια, των πολλαπλών δυνατοτήτων σήμανσης ενός αντικειμένου.²³² Το σωματικό θέατρο, όπως θα δούμε παρακάτω,

ανάπτυξη της αυτοεκτίμησης. Το παιχνίδι αποτελεί δυναμικό παιδαγωγικό μέσο. Βλ. Ματσαγγούρας, Η. (1982), *Ψυχοπαιδαγωγικά θέματα προδημοτικής και πρωτοδημοτικής αγωγής*, Αθήνα: Φελέκης, σ.σ. 177-178 και 181

²²⁹ Faure, G., Lascar, S. (1994), *Το θεατρικό παιχνίδι στο Νηπιαγωγείο και το Δημοτικό Σχολείο*, Αθήνα: Gutenberg, σ.σ. 8-10

²³⁰ Κακούρη, Κ., *ό.π.*, σ. 87

²³¹ Γιάνναρης, Γ., *ό.π.*, σ. 136

²³² Παπακώστα, Α. (2010), «Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές» στο Γραμματάς, Θ. (2010), *ό.π.*, σ.σ. 370

ανταποκρίνεται ακριβώς σε αυτή την λογική, αφού προσεγγίζει, μέσω της φιλοσοφίας και της δυναμικής του, το παιχνίδι των παιδιών.²³³

1.3. Παιχνίδι και Σωματικό Θέατρο

Όπως σημειώθηκε και παραπάνω, το παιδί, από τη φύση του παίζει. Το παιχνίδι αποτελεί την πιο χαρακτηριστική δραστηριότητα της παιδικής ηλικίας. Το αυθόρμητο παιχνίδι ξεκινά ήδη από τη βρεφική ηλικία, όπου το παιδί, παίζοντας με το ίδιο του το σώμα, ανακαλύπτει τον εαυτό του και τον κόσμο γύρω του. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την ανάπτυξη του παιδιού: γνωστική, κινητική, συναισθηματική, κοινωνική. Συντελεί στην απόκτηση και τελειοποίηση των αναγκαίων δεξιοτήτων για την επιβίωση του ατόμου στην ενήλικη ζωή.²³⁴

Το παιχνίδι βοηθάει το παιδί να αποκτήσει έλεγχο του σώματός του. Ο έλεγχος του σώματος συντελεί στην καλλιέργεια της εκφραστικότητας και τον έλεγχο της ευαισθησίας. Επίσης, οξύνει στο παιδί την ικανότητα επικοινωνίας με τους άλλους, παρέχοντας ευκαιρίες για αυθεντική κοινωνικοποίηση. Του δίνει τη δυνατότητα να ασκήσει την τάση του για εφευρετικότητα, φαντασία και δημιουργικότητα.²³⁵

Ένα παιδί ξέρει να παίζει ακόμα και μόνο με το σώμα του. Αν παρατηρήσουμε ένα μικρό παιδί να παίζει, δημιουργεί συμβολικές αναπαραστάσεις με το σώμα του. Με τα μέλη του σώματος, συμπληρώνει τα σενάρια που ξεκινά με τα αισθητήρια.²³⁶ Το βρέφος «φέρει τα πρώτα που παιχνίδια μαζί του: τα χεράκια και τα ποδαράκια του».²³⁷ Παίζει με τα δάχτυλά του, κινεί το κεφάλι, κλωτσάει με τα πόδια, παράγει άναρθρους ήχους. Οι σωματικές κινήσεις χρησιμεύουν για τη λειτουργική άσκηση του σώματος και των μελών του. Στην παιδική ηλικία, όταν δεν έχει τα παιχνίδια του, το παιδί αυθόρμητα παίρνει τα δύο χέρια του και αρχίζει να παίζει. Παίζει με φανταστικούς ήρωες που ζωντανεύουν μπροστά του. Πολεμάει με τον αέρα, ενώ

²³³ «Το θέατρο δεν πρέπει να είναι ανιαρό. Δεν πρέπει να είναι συμβατικό. Πρέπει να είναι απρόβλεπτο. Το θέατρο μας οδηγεί στην αλήθεια μέσα από την έκπληξη, μέσα από τη συγκίνηση, μέσα από το παιχνίδι, μέσα από τη χαρά». Μπρουκ, Π., ό.π., σ. 141

²³⁴ Groos, K. (1901), *The Play of Man*, New York: Appleton, Bruner, J.S. (1972), "The nature and uses of immaturity", *American Psychologist* 27, σ.σ. 687-708, Gould, S.J. (1981), *The mismeasure of man*, New York: W.W. Norton, Κοροντζή, Π. (1961), *Μορφωτικές Κοινότητες*, Αθήνα: ΧΕΕΛ, σ. 103 και Γιάνναρης, Γ., ό.π., σ. 100. Η αναγκαιότητα και η παιδαγωγική αξία του παιχνιδιού έχουν ήδη αναγνωριστεί από την αρχαιότητα, από τους μεγάλους κλασικούς θεωρητικούς της Αγωγής Πλάτωνα και Αριστοτέλη. Βλ. Πλάτωνας, *Νόμοι* 643 739, 819 και *Πολιτεία* Ε 559 και Αριστοτέλης, *Πολιτικά* Η 1336-37 και *Ηθικά Νικομάχεια* Κ 117α

²³⁵ Faure, G., Lascar, S., ό.π., σ.σ. 11-14

²³⁶ Μουδατσάκης, Τ. (1994), *Η θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το θεατρικό παιχνίδι – Η δραματοποίηση*, Αθήνα: Καρδαμίτσας, σ. 44

²³⁷ Ebertin, B.R. (1965), *Kinder wollen spielen*, Aalen, σ. 9

μπορεί να σκέφτεται ότι πολεμάει με ένα τέρας. Πιστεύει ότι είναι αληθινό.²³⁸ Τα παιδιά με τέτοιους τρόπους ξέρουν να παίζουν. Ουσιαστικά το παιδί χρησιμοποιεί το σωματικό θέατρο από μόνο του. Συχνά οι ενήλικες διαπιστώνουν ότι στερούνται φαντασίας, συγκριτικά με την περίοδο της παιδικής τους ηλικίας. Αυτό συμβαίνει επειδή ξεχνούν τι μπορεί να κάνει το σώμα μόνο του.²³⁹

Τα παιδιά κρύβουν ένα τεράστιο δυναμικό ενέργειας και μεγάλη ανάγκη να σωματοποιούν, να κινούν το σώμα τους, να παίζουν. Στις σημερινές κοινωνίες της τεχνολογίας, της πληροφορίας και των ξέφρενων ρυθμών, ιδίως στις μεγαλουπόλεις, όπου τα φαινόμενα είναι εντονότερα, τα παιδιά, μεγαλώνοντας, στερούνται ευκαιριών να χρησιμοποιούν το σώμα τους ως εργαλείο για την εκτόνωση της ενέργειάς τους. Περιορίζεται ή εκμηδενίζεται η δυνατότητά τους να διοχετεύσουν την πλεονάζουσα ενεργητικότητά τους στο παιχνίδι.²⁴⁰ Στα σημερινά παιδιά, η ανακούφιση που επιφέρει η μέσω του παιχνιδιού ενεργητική εκτόνωση, είναι ιδιαίτερα δύσκολο να επιτευχθεί. Η ανάγκη για παιχνίδι, που, ιστορικά και βιολογικά, χαρακτηρίζει την παιδική ηλικία, παραμένει ανεκπλήρωτη.²⁴¹ Στην κοινωνία του σήμερα, εφόσον οι ευκαιρίες για παιχνίδι είναι ελάχιστες έως μηδαμινές, το παιδί αδυνατεί να απελευθερωθεί από τις πιέσεις και να αποκτήσει επαρκή γνώση του κοινωνικού του κόσμου.²⁴² Ο μαγικός κόσμος του παιχνιδιού δεν αναδύεται, ούτε αξιοποιείται, οπότε οι ανάγκες παραμένουν ανεκπλήρωτες, όχι μόνο στην πραγματικότητα, αλλά και στον κόσμο της φαντασίας.

Όταν, λοιπόν, στο παιδί δίνεται η ευκαιρία να γνωρίσει την εμπειρία τού να παρακολουθήσει μία παράσταση σωματικού θεάτρου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι με έναν τρόπο ενεργοποιούνται οι ανάγκες του ως προς την παραπάνω παραδοχή. Βλέπει να πραγματώνεται μπροστά του η δική του εσωτερικευμένη ανάγκη να παίξει με το σώμα του, να διασκεδάσει, να διαφύγει από το αυστηρά δομημένο πρόγραμμα και την πληκτική καθημερινότητα, να χρησιμοποιήσει, εν

²³⁸ Ο Piaget ονομάζει τη συμπεριφορά αυτή *συμβολικό παιχνίδι* (ή *παιχνίδι προσποίησης* ή *φανταστικό παιχνίδι*). Βλ. Υποσημ. 223

²³⁹ Πάσχου, Σ., ό.π.

²⁴⁰ Σύμφωνα με τον H.Spencer, το παιχνίδι απορρέει από την πλεονάζουσα ενεργητικότητα που παράγει ο οργανισμός του ανθρώπου. Με βάση τη θεωρία αυτή, από τη στιγμή που οι βασικές ανάγκες επιβίωσης του οργανισμού καλυφθούν, υπάρχει μια σημαντική ποσότητα πλεονάζουσας ενέργειας, η οποία διοχετεύεται στο παιχνίδι. Η ενεργητική εκτόνωση που συνεπάγεται το παιχνίδι επιφέρει ανακούφιση στο παιδί. Βλ. Spencer, H. (1873), *Principles of Psychology*, New York: Appleton

²⁴¹ Ο L.Vygotsky (1967) είχε υποστηρίξει ότι οι απραγματοποίητες και απωθημένες επιθυμίες των παιδιών βρίσκουν διέξοδο και εκπληρώνονται μέσα από το παιχνίδι, καθώς αυτό επιτρέπει στο παιδί να απελευθερωθεί από τους περιορισμούς της παρούσας κατάστασης, συνθέτοντας μία αντίστοιχη φανταστική. Βλ. Vygotsky, L.S. (1967), "Play and its role in the mental development of the child", *Soviet Psychology* 12, σ.σ. 62-76 και του ίδιου (2000), *ό.π.*, σ.σ. 157-162 και Τομασίδης, Χ. (1982), *Εισαγωγή στην Ψυχολογία*, Αθήνα: Δίπτυχο, σ.σ. 395-396

²⁴² Οι ευκαιρίες για παιχνίδι είναι ευκαιρίες για ανάπτυξη και εξέλιξη. Η έλλειψη παιχνιδιού στη ζωή των παιδιών μπορεί να επιφέρει απώλεια του εαυτού και της προσωπικότητας. Από την έλλειψη δράσης αυτού του κρυμμένου δημιουργικού μέρους του εαυτού μας, συχνά πηγάζουν δυσκολίες επικοινωνίας και έλλειψη αυτοπεποίθησης. Βλ. Σέργη, Λ., *ό.π.*, σ. 21

τέλει, τη φαντασία του και να τη σωματοποιήσει. Με έκπληξη αντιλαμβάνεται πως η ανάγκη αυτή, την οποία η καθημερινότητα και η πίεση χρόνου την καταστέλλουν, αληθινά υφίσταται. Ταυτίζεται, μάλιστα, με ενήλικες, τους οποίους βλέπει επί σκηνής να αναζητούν τρόπους για να την εκτονώσουν. Θα μπορούσε, επομένως, να ειπωθεί ότι η σύνδεση της μη εκπληρούμενης ανάγκης για εκτόνωση και παιχνίδι με την πρόσληψη μιας παράστασης σωματικού θεάτρου αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη για την ανάπτυξη του παιδιού της σημερινής εποχής.²⁴³

Το παιχνίδι λειτουργεί ως «ζώνη επικείμενης ανάπτυξης». Παίζοντας, το παιδί λειτουργεί ξεπερνώντας τον μέσο όρο της ηλικίας του και προσπερνώντας την καθημερινή του συμπεριφορά, σαν να «μεγαλώνει» κατά κάποιον τρόπο. Το παιχνίδι εμπεριέχει όλες τις αναπτυξιακές τάσεις. Είναι η μέγιστη πηγή ανάπτυξης.²⁴⁴ Από την άλλη πλευρά, το σωματικό θέατρο, με τρόπο συνειδητό, στηρίζεται στην ανάκτηση της παιδικότητας, προκειμένου να μπορέσει να λειτουργήσει. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, η ίδια η εκπαίδευση του ηθοποιού του σωματικού θεάτρου, βασίζεται στο παιχνίδι.²⁴⁵ Ο ηθοποιός καλείται να κατακτήσει τον παιγνιώδη έλεγχο του σώματός του, ο οποίος σχετίζεται με την επικέντρωσή του στην επίτευξη των στόχων του, αλλά και με την απόλαυσή του κατά την εκτέλεση του έργου του²⁴⁶. Η απόλαυση αυτή μοιάζει πολύ με εκείνη την απόλαυση που νιώθει και το παιδί όταν παίζει. Οι ηθοποιοί του σωματικού θεάτρου γνωρίζουν το σώμα τους, τις συνήθειες και τις δυνατότητές του και του προσδίδουν ροή.²⁴⁷ Καλούνται να ξαναθυμηθούν πώς είναι να είσαι παιδί. Είναι μια διαδικασία η οποία κλίνει αρκετά προς την παιδικότητα, είναι η «γλώσσα» την οποία τα παιδιά αντιλαμβάνονται και δια της οποίας νιώθουν οικειότητα και ισότητα. Το παιδί δεν αισθάνεται ότι διαφέρει από τους ηθοποιούς-ενήλικες, καθώς, βλέποντάς τους, μοιάζουν και εκείνοι με παιδιά που παίζουν²⁴⁸. Τα παιδιά ταυτίζονται με την εσωτερική τους ανάγκη για παιχνίδι, ενώ τόσο οι ηθοποιοί, όσο και οι ενήλικες θεατές ανακαλούν και αναβιώνουν τη δική τους παιδικότητα και ζωντάνια. Το σωματικό θέατρο δίνει μία σχέση «ίσος προς ίσο» με τους θεατές-παιδιά, τους

²⁴³ Εάν το παιχνίδι αποτελεί πράγματι μέσο πραγματοποίησης των μη άμεσα εκπληρούμενων επιθυμιών, τότε στοιχεία φανταστικών καταστάσεων γίνονται αυτομάτως μέρος του συναισθηματικού του χαρακτήρα. Βλ. Vygotsky, L.S., (2000), *ό.π.* σ.σ. 157-162

²⁴⁴ *Ό.π.*, σ. 172

²⁴⁵ Η έννοια του παιχνιδιού είναι πρωταρχική στη διδασκαλία του Λεκόκ. «Το παιχνίδι είναι να δίνεις ζωή σε κάθε στιγμή πάνω στη σκηνή, είναι να εκμεταλλεύεσαι τη στιγμή». Murray, S. (2002), "Tout bouge: Jaques Lecoq, Modern mime and the zero body" στο Chamberlain, F., Yarrow, R., *Jaques Lecoq and the British theatre*, London & New York: Routledge, σ. 32

²⁴⁶ Ο Λεκόκ ορίζει το παιχνίδι ως εξής: «Όταν, εν γνώσει της θεατρικής διάστασης, ο ηθοποιός μπορεί να διαμορφώσει ένα αυτοσχεδιασμό για θεατές, χρησιμοποιώντας ρυθμό, χώρο, μορφή». Lecoq, J. (2000), *ό.π.* σ. 29

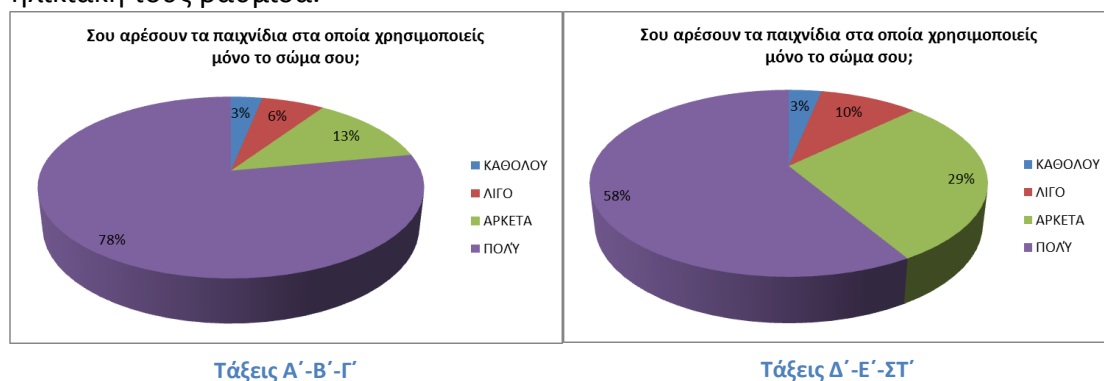
²⁴⁷ Oida, Y., Marshall, L. (1997), *The invisible actor*, London: Bloomsbury Publishing, σ. 25

²⁴⁸ Για τον Λεκόκ, ένας ηθοποιός που δεν μπορεί να παίξει, δεν μπορεί ποτέ να είναι δημιουργικός. Η ικανότητα για παιχνίδι αποτελεί προϋπόθεση για τη δημιουργικότητα. «*Η αρετή και η απόλαυση του παιχνιδιού*» είναι οι σημαντικότερες διαστάσεις της υποκριτικής. Βλ. Lecoq, J., *ό.π.*, σ. 65

κάνει να νιώθουν πιο άνετα και πιο δεκτικούς ως προς το προσφερόμενο θέαμα.²⁴⁹ Το παιχνίδι του παιδιού και το παιχνίδι του ηθοποιού χαρακτηρίζονται από δυναμισμό, ελευθερία και εφευρετικότητα. Στο παιχνίδι το νόημα ρέει, οι πιθανότητες ευημερούν, οι εκδοχές ποικίλλουν και τα όρια του τι είναι αληθινό είναι ασαφή. Εκείνο που διαφέρει στην περίπτωση του ηθοποιού είναι αφενός ότι υπάρχει σκοπός και αφετέρου ότι η παρουσία των θεατών κάνει σημαντική την ποιότητα του παιχνιδιού.²⁵⁰

Το σωματικό θέατρο έχει μία άμεση σχέση με την παιδικότητα, με εκείνη την περίοδο της ζωής του ανθρώπου που το συναίσθημα, η λογική, η διαίσθηση, η ψυχή ακόμα επικοινωνούν και συνομιλούν και δεν έχουν διαχωριστεί, όπως συμβαίνει συνήθως στις δυτικές κοινωνίες, καθώς το παιδί ενηλικιώνεται.²⁵¹ Υπάρχει μια παιδικότητα, μια ζωηράδα και μια φρεσκάδα μέσα στο σωματικό θέατρο, την οποία ο θεατής την έχει ανάγκη. Καταλήγουμε, επομένως, στο συμπέρασμα ότι, εφόσον το σωματικό θέατρο «επιστρέφει» στην παιδική ηλικία και δανείζεται στοιχεία από αυτή για να δομήσει τον δικό του κόσμο, τη δική του λογική, για να μπορέσει να υπάρξει και να εξελιχθεί, τούτο συνεπάγεται και το ότι αφορά τα παιδιά, γιατί χρησιμοποιεί μία γλώσσα που είναι ουσιαστικά δική τους.²⁵²

Στην έρευνα που διενεργήθηκε, τα παιδιά ερωτήθηκαν εάν τους αρέσουν τα παιχνίδια στα οποία χρησιμοποιούν μόνο το σώμα τους, εάν τους αρέσει να φτιάχνουν εικόνες με το σώμα τους (π.χ. λουλούδια, δέντρα, πουλιά, πέτρες) και, τέλος, εάν θα άρεσε στα ίδια να παίξουν θέατρο μόνο με το σώμα τους. Στα παρακάτω διαγράμματα φαίνεται το συγκεντρωτικό αποτέλεσμα των απαντήσεων των παιδιών στα ερωτηματολόγια όλων των παραστάσεων, ανάλογα με την ηλικιακή τους βαθμίδα.



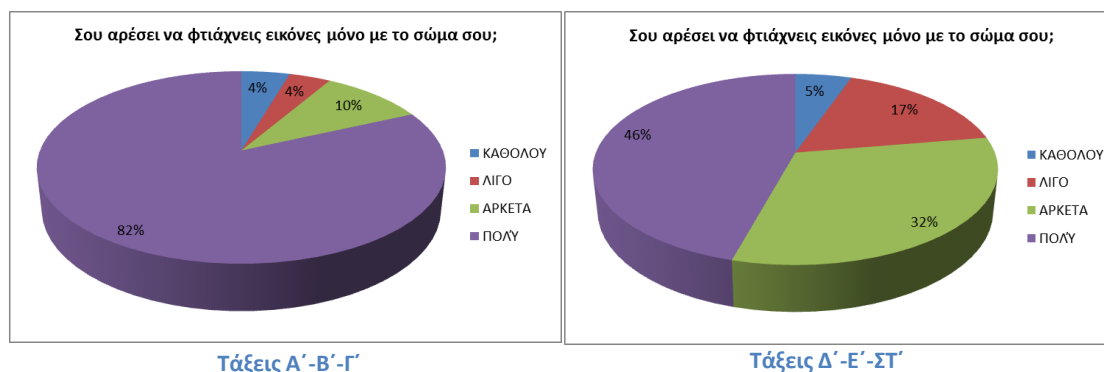
²⁴⁹ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

²⁵⁰ Murray, S., ό.π., σ.σ. 65-67

²⁵¹ Ο Π. Μπρουκ λέει για τη χαμένη «παιδικότητα»: «Μετά την παιδική ηλικία, έρχεται αυτό το πέρασμα μέσα από ένα δάσος που συχνά είναι πολύ σκοτεινό και δαιδαλώδες, και εάν κατορθώσεις να βγεις από εκεί, τότε βρίσκεις μια νέα μορφή αυτού που μπορείς να ονομάσεις αθωότητα. Η μία αθωότητα μας χαρίζεται. Την άλλη την ανακαλύπτουμε». Μόφτιτ, Ν., ό.π., σ. 70

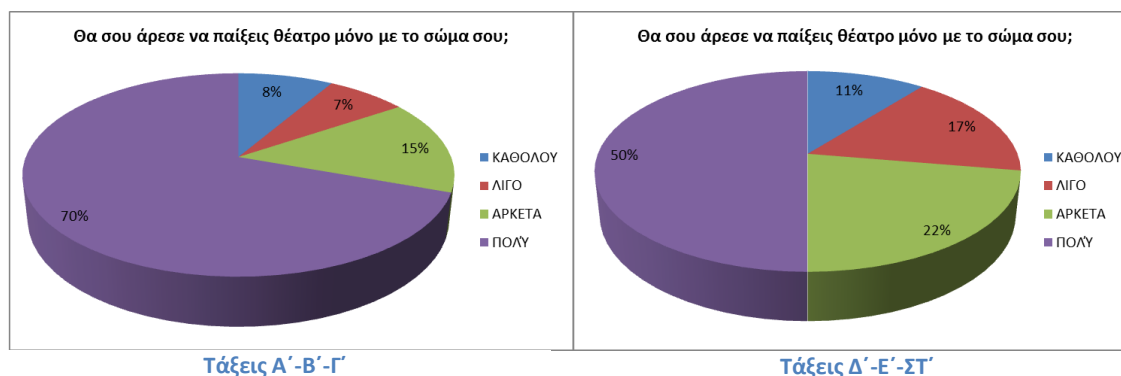
²⁵² Στεφανίδου, Ε., ό.π.

Παρατηρούμε πως το παιχνίδι με το σώμα είναι κάτι το οποίο ταιριάζει περισσότερο με τις μικρότερες ηλικίες, ενώ το ενδιαφέρον τους για αυτό περιορίζεται κατά έναν βαθμό καθώς μεγαλώνουν.



Αντίστοιχα, το να σωματοποιούν εικόνες, παίζοντας με το σώμα τους, αντιμετωπίζεται με πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τα παιδιά έως 9 ετών από ό,τι ισχύει για τα μεγαλύτερα παιδιά.

Τέλος, στο ενδεχόμενο να συμμετείχαν σε μία παράσταση σωματικού θεάτρου, τα παιδιά των μικρότερων τάξεων ανταποκρίνονται με μεγάλο ενθουσιασμό. Περισσότερο συντηρητικοί αποδεικνύονται και σε αυτήν την περίπτωση οι μεγαλύτεροι μαθητές.



Παρά τις όποιες αποκλίσεις που εμφανίζονται καθώς τα παιδιά μεγαλώνουν, παρατηρείται εμφανώς ότι το ενδιαφέρον για το παιχνίδι με το σώμα, καθώς και για την πιθανότητα μίας δικής τους εμπλοκής στο σωματικό θέατρο είναι ιδιαίτερα έντονα στα παιδιά του δημοτικού σχολείου.

2. Ο ρόλος της φαντασίας

Η φαντασία, όπως την αντιλαμβανόμαστε στην καθημερινή χρήση του όρου, σχετίζεται με κάτι εξωπραγματικό, απίθανο, ψεύτικο.²⁵³ Η συνείδηση έχει τη δύναμη να διαμορφώνει με δική της πρωτοβουλία τις παραστάσεις της και να τις μετασχηματίζει σε νέες οντότητες. Οι ψυχικές εικόνες διασπώνται στα συστατικά στοιχεία τους και έπειτα ανασυγκροτούνται σε νέες μορφές. Αυτή η λειτουργία ονομάζεται φαντασία και τα προϊόντα της φανταστικές παραστάσεις. Οι φανταστικές παραστάσεις συνδυάζουν στοιχεία μνημονικών παραστάσεων και δημιουργούν νέες ψυχικές εικόνες. Η φαντασία λοιπόν έχει μία ενέργεια δημιουργική, η οποία έγκειται στην αναμόρφωση του εποπτικού υλικού, που έχει αποθησαυριστεί στη συνείδηση.²⁵⁴

Παρακάτω, θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε τη σχέση που συνδέει τη φαντασία, ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της παιδικής ηλικίας²⁵⁵, με το σωματικό θέατρο. Θα μελετήσουμε, δηλαδή, τον ρόλο που διαδραματίζουν οι «κόσμοι» του σωματικού θεάτρου στην αφύπνιση και ενδυνάμωση της παιδικής φαντασίας, ως κινητήριας δύναμης προς τη δημιουργικότητα, τη συναισθηματική πληρότητα και τη δόμηση μιας υγιούς και πολύπλευρης προσωπικότητας. Θα ερευνήσουμε, ευρύτερα, τον τρόπο, με τον οποίο λειτουργούν οι φανταστικοί αυτοί «κόσμοι» στην πρόσληψη του σκηνηκού θεάματος από το παιδί-θεατή.

2.1. Φαντασία και Σωματικό Θέατρο

Συνήθως αυτό που συμβαίνει σε ένα θέατρο ποιητικό, όπως είναι το σωματικό θέατρο, είναι να αποφεύγονται τα πολλά ρεαλιστικά στοιχεία, διότι, εάν υπάρχουν,

²⁵³ Τομασίδης, Χ., *ό.π.*, σ. 362

²⁵⁴ Παπανούτσος, Ε., *ό.π.*, σ.σ 97-98

²⁵⁵ Στη νηπιακή ηλικία «καθελί πραγματοποιεί τις εκάστοτε επιθυμίες και τις τάσεις του, είναι για το παιδί τόσο πραγματικό όσο και η αντικειμενική πραγματικότητα». Στην παιδική ηλικία (5-10 ετών), τα παιδιά συγχέουν φαντασία και πραγματικότητα και τους αρέσει να καλύπτουν τα κενά των εντυπώσεών τους με κατασκευάσματα της φαντασίας. Τέλος, η εφηβική ηλικία αποτελεί τη χρυσή ηλικία της φαντασίας. Βλ. Rempelin, H., *Die seelische Entwicklung des Menschen im Kindes- und Jungendalter*, Munchen, Basel: E. Reinhardt Verlag, σ. 210, Στυλιάρης, Ε. (1979), *Ψυχολογία του αναπτυσσόμενου ανθρώπου*, Θεσσαλονίκη, σ. 176-181 και Παπαγεωργίου, Γ.Κ., (1985), *Ψυχολογία*, Ηράκλειο Κρήτης: Ψυχοτεχνική, σ.σ. 152-153. Πρβλ. και: «Όταν είσαι παιδί, όλα είναι κυριολεκτικά. Η μεταφορική σκέψη δεν έχει αρχίσει ακόμη να περιπλέκει τον κόσμο. Έστω κι αν αναρωτιέσαι ποτέ “τι είναι αληθινό;”, η παιδική ηλικία είναι μια διαρκής περιπλάνηση μέσα κι έξω από τα σύνορα της πραγματικότητας. Μετά, καθώς μεγαλώνεις, είτε μαθαίνεις να μην εμπιστεύεσαι τη φαντασία, είτε φτάνεις σε σημείο να απεχθάνεσαι την καθημερινότητα και να ζητάς καταφύγιο στο μη πραγματικό. [...] το φανταστικό έχει τη θετική και την αρνητική πλευρά του – οδηγεί σ’ ένα απατηλό πεδίο, όπου συχνά είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις τις αλήθειες απ’ τις ψευδαισθήσεις, κι όπου κι οι δύο ρίχνουν σκιά. [...] αυτό που ονομάζουμε ζωή είναι μια προσπάθεια να διαβάσουμε σκιές, ενώ διαρκώς αυτό που τόσο εύκολα δεχόμαστε ως αληθινό μας προδίδει». Μπρουκ, Π. (2001), *Νήματα Χρόνου*, Αθήνα: Κοάν, σ. 6

η φαντασία του θεατή περιορίζεται και δύσκολα διεγείρεται. Στο σωματικό θέατρο, επιδιώκεται η έλλειψη περίτεχνων σκηνικών, εντυπωσιακών κοστούμιών, πλούσιων φωτισμών, ενώ προτιμάται και η μη χρήση πολλών αντικειμένων. Στο σωματικό θέατρο καταλύεται η ρεαλιστική σχέση με τα πράγματα. Η αλλαγή του χώρου σηματοδοτείται από μεταστροφές στην σχέση των σωμάτων, στην ενέργεια και στην υποκριτική. Καθώς τα σκηνικά απουσιάζουν, το φως πολύ συχνά αντικαθιστά την ρεαλιστική απεικόνιση, ενώ κάποια ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα αποκτούν μεγεθυμένη διάσταση στο μυαλό των θεατών. Η φαντασία του θεατή ενεργοποιείται και συμπληρώνει το σκηνικό που λείπει. Με αυτόν τον τρόπο, συντελείται η εκκίνηση του σκηνικού διαλόγου.²⁵⁶

Αφαιρώντας την πολυτέλεια και τον ρεαλισμό από τη σκηνή, μπορεί ο κάθε θεατής να φανταστεί αυτό που επιθυμεί ο ίδιος, να αισθανθεί μυρωδιές και γεύσεις. Με αυτόν τον τρόπο, επιτυγχάνεται η ενεργοποίηση της φαντασίας, καθώς αποφεύγεται να εγκλειστεί ο ηθοποιός, και κατ' επέκταση ο θεατής, σε οτιδήποτε ρεαλιστικό.²⁵⁷ Δίδεται μια ποιητικότητα και μια ελευθερία στη θεατρική πράξη, καθώς «γίνεται εύκολο να μεταφερθεί κανείς από ένα μέρος σε ένα άλλο, από μια εικόνα σε μια άλλη, από μια χώρα σε μια άλλη, από τη γη στον ουρανό».²⁵⁸

Σε μία παράσταση σωματικού θεάτρου, ο θεατής δεν καλείται απλά να δει, αλλά κυρίως να φανταστεί. Να συμπληρώσει, δηλαδή, τα κομμάτια που λείπουν και να συνθέσει τις εικόνες στο μυαλό του, με οδηγό τη φαντασία του.²⁵⁹ Για παράδειγμα οι ηθοποιοί μπορεί να φτιάχνουν ένα δέντρο, το οποίο σαφώς δεν είναι δέντρο, αλλά τα σώματα των ηθοποιών και ο θεατής με τη δική του φαντασία συμπληρώνει τους καρπούς, συμπληρώνει τα φύλλα, νιώθει τον αέρα που κινεί τα κλαδιά, βλέπει, μυρίζει, οι αισθήσεις του ενεργοποιούνται και συμμετέχουν.²⁶⁰ Ακριβώς επειδή στηρίζεται στη φαντασία, η λειτουργία αυτή εκτελείται σχεδόν αυτόματα από τα

²⁵⁶ Ράπτης, Α., Δούσος, Φ., ό.π.

²⁵⁷ Η απελευθέρωση της φαντασίας του θεατή ξεκινά από την απελευθέρωση της φαντασίας του ηθοποιού. Η φαντασία είναι το πιο ισχυρό και σύνθετο εργαλείο του ηθοποιού, αλλά ταυτόχρονα και το πιο δύσκολο να διατηρηθεί. Η φαντασία του ηθοποιού μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο όταν αναπαριστάται από το σώμα του ηθοποιού. Βλ. Zinder, D. (2002), *Body-Voice-Imagination. A training for the Actor*, London: Routledge, σ. 4

²⁵⁸ Στεφανίδου, Ε., ό.π. Η συγκεκριμένη φράση της Εριφύλης Στεφανίδου παραπέμπει έντονα στην παράσταση των Patari Project *Ο Μπαλ στον αέρα*, όπου ο κεντρικός ήρωας πετάει με ένα κόκκινο μπαλόνι και ταξιδεύει σε διαφορετικές -πραγματικές και φανταστικές- χώρες. Όλα αυτά ζωντανεύουν εντυπωσιακά μόνο με το σώμα, πάνω σε μια μικρή πλατφόρμα.

²⁵⁹ Εκείνο που τη χαρακτηρίζει περισσότερο, είναι το στοιχείο της δημιουργίας. Σε όλες τις πτυχές της ζωής η φαντασία δημιουργεί. Βλ. Maisonneuve, J. (1964), *Τα αισθήματα*, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, σ. 29. «Ο θεατής είναι υποχρεωμένος, όχι μόνο να παρακολουθεί την ιστορία, αλλά να ανασυνθέτει ανά πάσα στιγμή τη συνολική μορφή όλων των σημείων που συνδράμουν στην παράσταση», Ubersfeld, A. (1982), *Lire le theatre*, Paris: Editions Sociales, σ. 41

²⁶⁰ «Το Σώμα αποκτά σημαίνον βλέμμα μέσα από τον εναγκαλισμό των αισθήσεων με την κίνηση και αποκρυσταλλώνεται πιο μύχιες καταστάσεις όπως, χρώματα που δεν ξαναειδωθήκανε, ήχοι που δεν ακούστηκαν πριν, γεύσεις και μυρωδιές πρωτόγνωρες... [...] Έτσι, το Σώμα γίνεται έξοδος και θρίαμβος, σύμβολο και τρόπαιο». Καραμήτρου, Κ. .ο.π., σ. 102

παιδιά. Διότι, όταν τους δίνεται ένα πλαίσιο, μια εικόνα με στοιχεία πολύ απλά, που όμως έχουν δημιουργηθεί με προσοχή, φροντίδα και λεπτομέρεια από τον/τη σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς, τα παιδιά πλάθουν κόσμους.²⁶¹ Όταν μπροστά στο παιδί αναπαρίσταται ένα δέντρο με σώματα, το παιδί βλέπει το αληθινό δέντρο. Αν είναι λεμονιά, βλέπει τα λεμόνια. Βλέπει τα φύλλα.²⁶²

Τα παιδιά-θεατές έχουν την ικανότητα να φανταστούν το καθετί που βλέπουν πολύ πιο πλούσιο ή πιο φαντασμαγορικό από ό,τι οποιοδήποτε σκηνικό θα μπορούσε να το αποδώσει. Το σωματικό θέατρο στηρίζεται συνειδητά στη φαντασία, διότι η πραγματικότητα στο θέατρο είναι αδύνατο να αποδοθεί.²⁶³ Όσο επιτυχημένο και αν είναι σε κάποια παράσταση το σκηνικό, δεν είναι ποτέ αληθινό. Το πιο αληθινό είναι αυτό που φαντάζεται ο θεατής. Επομένως, το να του προσφέρονται λίγα αντικειμενικά ερεθίσματα, επιτρέπει στη φαντασία του να γεννά περισσότερες εικόνες. Ο θεατής εισάγεται σε έναν μαγικό κόσμο. Τούτος ο κόσμος δεν είναι η πραγματικότητα, το θέατρο, η σκηνή, αλλά κάτι πολύ περισσότερο από αυτό.

Το σωματικό θέατρο απευθύνεται, λοιπόν, κατά κύριο λόγο στη φαντασία του θεατή και γενικά στις αισθήσεις του. Το παιδί είναι ο κατεξοχήν εκπρόσωπος αυτού του κόσμου: της φαντασίας, των αισθήσεων, που όσο μεγαλώνουμε δυστυχώς περιορίζονται.²⁶⁴ Το παιδί είναι εντός του κόσμου αυτού και, του είναι απαραίτητος και χρήσιμος. Ωστόσο, στη σύγχρονη κοινωνία, ιδιαίτερα στις πόλεις, τον κόσμο αυτόν, κατά έναν σημαντικό βαθμό, τον στερείται. Σε μία παράσταση σωματικού θεάτρου, κάθε θεατής, μέσω της φαντασίας του, διαμορφώνει τη δική του οπτική σε καθετί που βλέπει, παρέχονται, επομένως, και στο παιδί, προσλαμβάνοντας το

²⁶¹ Με τη φαντασία, σμικρύνουμε, μεγεθύνουμε ή παραμορφώνουμε την πραγματικότητα, δίνουμε μορφή στο άγνωστο, ανασυνθέτουμε τα γνώριμα στοιχεία με ποικίλους τρόπους ώστε να προκύπτουν νέες μορφές και παρακινούμε το πνεύμα να αντικρύσει το μελλοντικό και άγνωστο και να το μορφοποιήσει. Βλ. Στυλιάρης, Ε., *ό.π.*, σ. 175

²⁶² Πάσχου, Σ., *ό.π.* Πρβλ. και: Παράρτημα II. Φωτογραφίες, Εικ. 2, 9 και 11

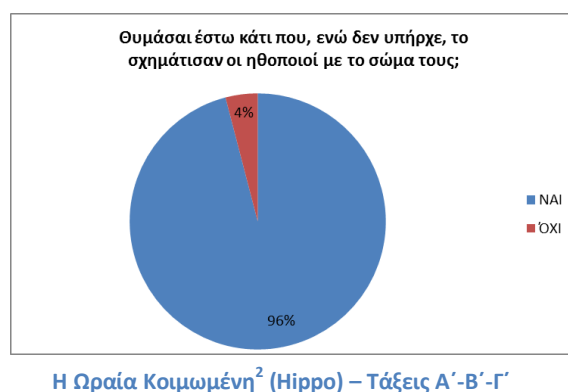
²⁶³ Την ώρα της φαντασίας, νοητικές δυνάμεις, συναισθηματικές και ψυχικές καταστάσεις συντονίζονται και αναδομούνται, επιχειρώντας να προσεγγίσουν μια αδιόρατη πραγματικότητα, ανασχηματίζοντας την ήδη υπάρχουσα με εντυπωσιακή πρωτοτυπία. Όλα εκείνα τα οποία συνθέτουν την προσωπικότητα του ανθρώπου, όπως η ποικιλία των παραστάσεων, η ευελιξία του πνεύματος και η εσωτερική ισορροπία, καθορίζουν τη δυνατότητα της σκέψης να αρνηθεί τις κοινές λογικές διαδικασίες και να αναζητήσει λύσεις σε πρωτότυπα και νέα μονοπάτια. Βλ. Παπαγεωργίου, Γ.Κ., *ό.π.*, σ.σ. 139-140. «Θέατρο δεν μπορεί να είναι η ευχερώς ρεαλιστική αναπαράσταση του πραγματικού κόσμου, δεδομένου ότι ο αντικειμενικός, απτός κόσμος μοιάζει αδύνατο να αναπαραχθεί αυτοτελώς στη σκηνή και χωρίς εγγενή θεατρικά μέσα. [...] το ζητούμενο μετατοπίστηκε [...] στην εφεύρεση ενός σκηνικού σύμπαντος που θα παραπέμπει μεταφυσικά ή μορφικά ή εμπειρικά ή ακόμα και παραμορφωτικά σε μια υπαρκτή εμπειρία πραγματικότητας. [...] κάθε αφηρημένη δομή [...] είναι ισόμορφη με μια συγκεκριμένη δομή». Σαμπατακάκης, Γ. (2008), *Γεωμετρώντας το Χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θ. Τερζόπουλου*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σ. 18

²⁶⁴ Στην ώριμη ηλικία, η φαντασία χαλιναγωγείται και κατευθύνεται σκόπιμα στην εξυπηρέτηση των αναγκών της ζωής. Βλ. Παπανούτσος, Ε., *ό.π.*, σ.σ. 99-100

σκηνικό θέμα, ευκαιρίες να αναπτύξει τη δική του οπτική μέσα από αυτό, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό.²⁶⁵

Καθώς, λοιπόν, εξετάζουμε τη λειτουργικότητα των σωματικών τεχνικών στο θέατρο για παιδιά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, εκτός από το παιχνίδι, για το οποίο μιλήσαμε παραπάνω²⁶⁶, είναι και το στοιχείο της φαντασίας, της δύναμης του σωματικού θεάτρου να γεννά μαγικούς κόσμους και αφαιρετικές πραγματικότητες, ένας επιπλέον συνεκτικός αρμός.

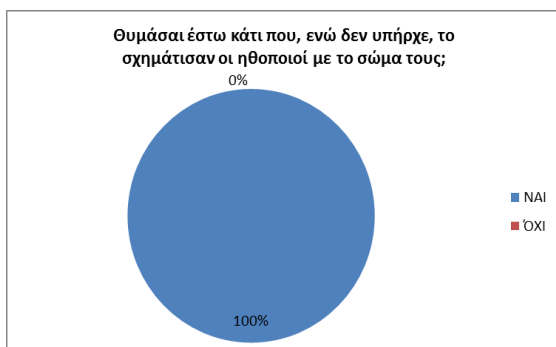
Για να εξεταστεί εάν η φαντασία των παιδιών ενεργοποιήθηκε μέσω των παραστάσεων του σωματικού θεάτρου που παρακολούθησαν, ερωτήθηκαν εάν μπορούν να θυμηθούν έστω ένα πράγμα το οποίο, αν και δεν υπήρχε, το σχημάτισαν οι ηθοποιοί με τα σώματά τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα αποτελέσματα, καθώς και η πληθώρα των διαφορετικών απαντήσεων που δόθηκαν.²⁶⁷



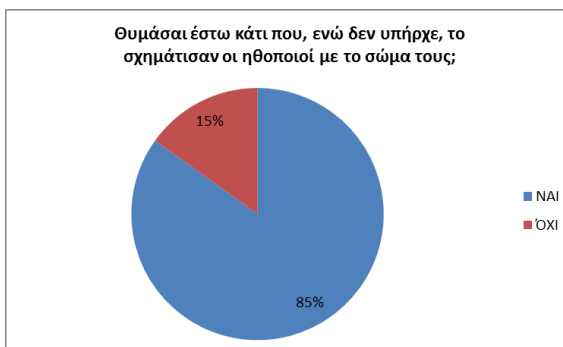
²⁶⁵ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

²⁶⁶ Βλ. 1.3., Παιχνίδι και σωματικό θέατρο

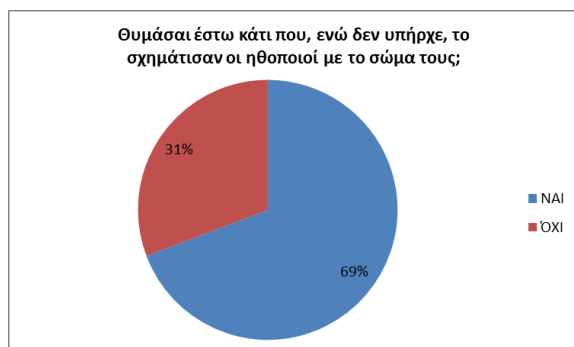
²⁶⁷ Για την παράσταση *Η Ωραία Κοιμωμένη*² οι σωματοποιημένες εικόνες που θυμήθηκαν τα παιδιά ήταν: Η καρέκλα (27%), η ρόδα (23%), το κρεβάτι (18%), η βρύση (10%), τα λουλούδια (10%), οι πέτρες (4%), τα κύματα (3%), ο πύργος, το στέμμα, το ταβάνι, η φωτιά και ο σεισμός (από 1%). Για την παράσταση *Πάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, τα παιδιά απάντησαν: Η βιβλιοθήκη (31%), η λεμονιά (27%), το τζάκι (19%), το παράθυρο (15%), οι κότες (4%), τα άλογα (2%), τα αγάλματα και το συντριβάνι (από 1%). Για την παράσταση *Χιονάνοι*, τα παιδιά απάντησαν: Τα δέντρα (18%), το αερόστατο (13%), τα πουλιά (13%), το τηλεσκόπιο (13%), το παρατηρητήριο (10%), ο καταρράκτης (6%), τα ρομπότ, το πορτρέτο, τα ψάρια/το ψάρεμα, το ποτάμι και η φωτιά (από 3%), τα σπίτια, ο αέρας, το τραπέζι, οι θάμνοι, η φωτιά του αερόστατου, ο ρυθμός του τραγουδιού και η εξορία της Άννυ (από 2%). Πρβλ. και Παράρτημα, ΙΙ. Φωτογραφίες



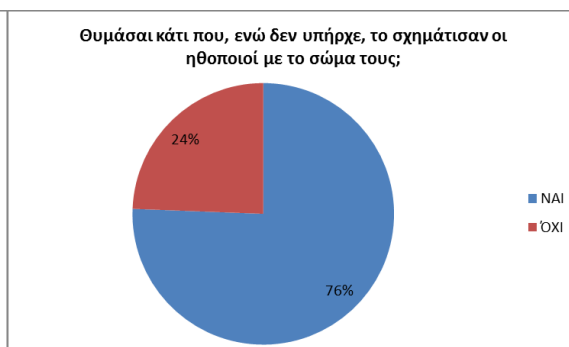
Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) – Τάξεις Β'-Γ'



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) – Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Α'-Β'-Γ'



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'

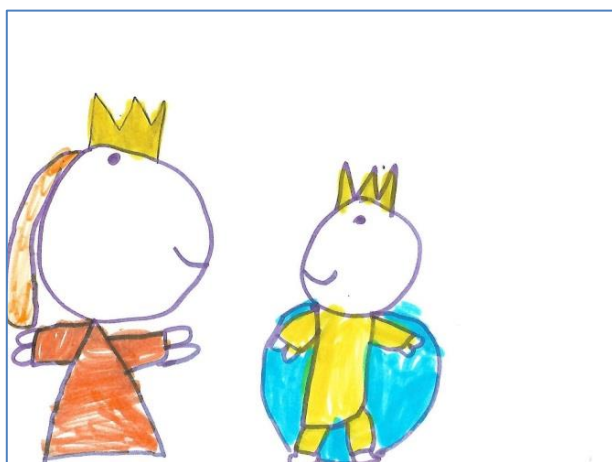
Παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των παιδιών-θεατών αντιλαμβάνεται τις σωματοποιημένες εικόνες, τόσο σε μικρότερη όσο και σε μεγαλύτερη ηλικία. Η φαντασία των παιδιών και η ικανότητα πρόσληψης μίας παράστασης σωματικού θεάτρου δεν φαίνεται να περιορίζονται, τουλάχιστον μέχρι την ηλικία των 12 ετών.

Τέλος, στην μελέτη για το πώς λειτουργεί η φαντασία των παιδιών, ενεργοποιημένη από μία παράσταση σωματικού θεάτρου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να παρατηρήσουμε και ορισμένες από τις ζωγραφιές που δημιούργησαν οι μαθητές της Β' τάξης, με αφορμή τις παραστάσεις *Η Ωραία Κοιμωμένη*² και *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*.



Στην πρώτη περίπτωση, το κάθισμα πάνω στο οποίο κάθεται ο χαρακτήρας (της *Ωραίας Κοιωμένης*²) απεικονίζεται μεν ως έπιπλο, μπορούμε ωστόσο να δούμε στα αριστερά και το κεφάλι του ηθοποιού που το σχηματίζει με το σώμα του.²⁶⁸

Στη δεύτερη ζωγραφιά, η μαθήτρια απεικονίζει τη βιβλιοθήκη του παλατιού (από την παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*) καθαρά ως ένα ξύλινο έπιπλο, παρ' όλο που επί σκηνής τη βιβλιοθήκη σχημάτιζαν αποκλειστικά και μόνο τα σώματα των ηθοποιών. Χρησιμοποιώντας τη φαντασία της, η μαθήτρια έπλασε τη δική της αναπαράσταση της βιβλιοθήκης. Κατάφερε να δει μέχρι και το βιβλίο, κάτι που, ως σκηνικό αντικείμενο, δεν υπήρχε.



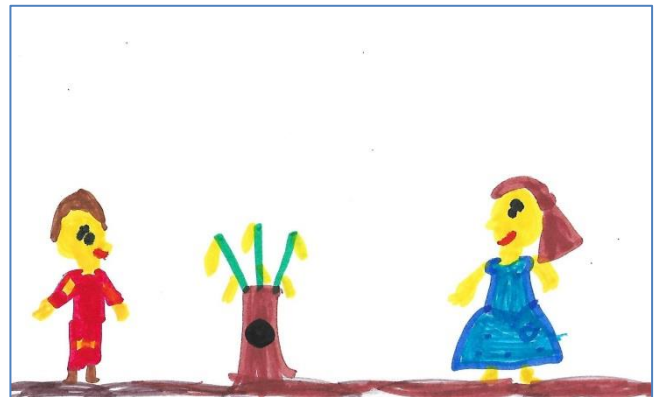
Με αφορμή την ίδια παράσταση, απεικονίζονται ο βασιλιάς και η βασίλισσα ως δύο ξεχωριστά άτομα, τη στιγμή που στη σκηνή οι δύο ρόλοι ενσαρκώνονταν ταυτόχρονα από τον ίδιο ηθοποιό.²⁶⁹

Παρόμοιες αναπαραστάσεις στη φαντασία των παιδιών δημιουργεί και η παράσταση *Η Ωραία Κοιωμένη*². Μία μαθήτρια ζωγράφησε τέσσερις διαφορετικούς χαρακτήρες, οι οποίοι ενσαρκώνονταν από δύο μόνο ηθοποιούς. Τα λουλούδια δεν υπήρχαν ως σκηνικά αντικείμενα, ζητήθηκε, ωστόσο, από τα ίδια παιδιά-θεατές να τα σχηματίσουν με το σώμα τους.



²⁶⁸ Πρβλ. Παράρτημα II. Φωτογραφίες, Εικ. 35

²⁶⁹ Πρβλ. ό.π. Εικ. 10



Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο αποδίδουν, μέσω της ζωγραφικής, τη λεμονιά από την παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*. Το συγκεκριμένο δέντρο σχηματιζόταν και αυτό αποκλειστικά από τα σώματα των ηθοποιών.²⁷⁰ Ωστόσο, τα παιδιά σχημάτισαν με τη φαντασία τους νοητικές αναπαραστάσεις για τον κορμό, τα κλαδιά, τα φύλλα και τα λεμόνια, τις οποίες αποτύπωσαν στο χαρτί.

²⁷⁰ Πρβλ. ό.π. Εικ. 2, 9 και 11

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΑΝΗΛΙΚΟ ΚΟΙΝΟ

Γενικότερα στο θέατρο, οι συνθήκες της πρόσληψης ορίζονται από τις δομές του χώρου και του χρόνου (δραματικού²⁷¹, σκηνικού και θεατρικού).²⁷² Στο θέατρο για παιδιά και νέους, η αντιστοιχία του χώρου προς τον χρόνο παύει να είναι αυστηρή, όπως συμβαίνει συνήθως στο θέατρο για ενήλικες. Ο χώρος και ο χρόνος τείνει να είναι παρωχημένος, ασαφής, εξωπραγματικός ή φανταστικός. Οι δομές του χώρου και του χρόνου ανασυντίθενται δημιουργικά και τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας παύουν να είναι σαφή. Το ίδιο συμβαίνει και με τα όρια ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.

Η συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα στις παραμέτρους του χώρου και του χρόνου, καθιστά αναγκαία την αποτελεσματική και ουσιαστική σκηνική εικονοποίηση. Η ελεύθερη ροή πληροφοριών, η προσέγγιση του ψυχο-πνευματικού κόσμου του παιδιού, η κατάλυση των αυστηρών ορίων και πλαισίων που ορίζουν τον ενήλικα θεατή, επιτυγχάνεται στο θέατρο για παιδιά από τη φροντίδα του σκηνοθέτη και του ηθοποιού, την εικαστική παρέμβαση του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου, τη συμβολή του μουσικού και του φωτιστή.²⁷³

Στις περισσότερες περιπτώσεις παραστάσεων για παιδιά στην Ελλάδα, τα παραπάνω δεδομένα οδηγούν σε οπτικο-ακουστικό εντυπωσιασμό, χρήση ποικίλων εφέ και στοιχείων θεαματικότητας, στη δημιουργία ενός εκφραστικού μέσου που στηρίζεται στην εκζήτηση και την υπερβολή, τον όγκο, τον πλεονασμό, την έντονη κινητικότητα. Στην αντίληψη των δημιουργών, όλα τα προηγούμενα συντελούν στη διαμόρφωση μιας σκηνικής πραγματικότητας που συνάδει με τις ανάγκες και τις επιδιώξεις του παιδικού κοινού, που ανταποκρίνεται στη φαντασία και τον ψυχισμό του. Είναι πράγματι αλήθεια;

Παρακάτω θα εξετάσουμε για ποιους λόγους το σωματικό θέατρο αποδίδει τη βαρύτητα στους πρωτογενείς κώδικες της παράστασης. Έπειτα, θα εξηγήσουμε με ποιον τρόπο χρησιμοποιούνται και λειτουργούν οι δευτερογενείς κώδικες, ως φορείς αισθητικής, σε μία παράσταση του συγκεκριμένου είδους θεάτρου, με

²⁷¹ Γραμματάς, Θ. (1987), *ό.π.*, σ.σ. 144 και 155 και του ιδίου (1990), *ό.π.*, σ.σ. 153-168

²⁷² Ο δραματικός χώρος και χρόνος αναφέρεται στη δραματοουργία και τη δομή του έργου, ο σκηνικός στις μορφές εποπτείας, βάσει των οποίων η παράσταση γίνεται προσληπτή στη συνείδηση και ο θεατρικός αναφέρεται στο θεατρικό οικοδόμημα, την αρχιτεκτονική, τις διαστάσεις, τη σχέση σκηνής-πλατείας, τη διάταξη των καθισμάτων, τη διάρκεια της παράστασης και άλλες αντικειμενικές συνθήκες. βλ. Γραμματάς, Θ. (1999), *ό.π.*, σ. 226

²⁷³ Γραμματάς, Θ., *ό.π.*, σ.σ. 226-229

γνώμονα την παρουσία των θεατρικών ομάδων με τις οποίες ασχολείται η παρούσα μελέτη.

1. Οι πρωτογενείς κώδικες της παράστασης έναντι των δευτερογενών

Η καλλιτεχνική αξία του σωματικού θεάτρου στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στους πρωτογενείς κώδικες της παράστασης, που στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορούν το σώμα και την κίνησή του. Το σωματικό θέατρο δεν έχει ανάγκη πολλά εξωτερικά στοιχεία για τις εκφραστικές του λειτουργίες.²⁷⁴ Τα διάφορα στοιχεία αισθητικής (δευτερογενείς κώδικες) λειτουργούν περιφερειακά ή σε κάποιες περιπτώσεις αποφεύγονται ή χρησιμοποιούνται με φειδώ, στην απλούστερη μορφή τους. Ας εξετάσουμε γιατί.

Όπως εξηγήσαμε και προηγούμενα, στο σωματικό θέατρο ο πρωταρχικός φορέας μετάδοσης και συνδιαλλαγής μηνυμάτων είναι το σώμα και η κίνηση του. Μέσω αυτών, ο ηθοποιός ανάγεται σε δημιουργική δύναμη.²⁷⁵ Η ουσία του σωματικού θεάτρου βρίσκεται στους τρόπους με τους οποίους οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν δημιουργικά το σώμα τους για να αφηγηθούν ιστορίες που εμπεριέχουν τη δική τους αλήθεια και σε εκείνους με τους οποίους επικοινωνούν τις αλήθειες αυτές, δια των σωμάτων τους, στους θεατές.²⁷⁶ Καθώς τα μηνύματα φτάνουν στους αποδέκτες, τους είναι περιττό κάθε άλλο στοιχείο εντυπωσιασμού, το οποίο, ούτως ή άλλως είναι στιγμιαίο και δεν εγχαράσσεται βαθιά στην ψυχή. Αυτό ισχύει ακόμα και για το ανήλικο κοινό. Το λιτό και απλό, όταν κυριαρχεί, διαμορφώνει μια ρεαλιστική αλλά συγχρόνως και παραμυθένια ατμόσφαιρα που απογειώνει το αποτέλεσμα και ψυχαγωγεί τόσο τους μικρούς όσο και μεγάλους θεατές.²⁷⁷ Όσο πιο λιτά μέσα χρησιμοποιούνται, τόσο περισσότερο δημιουργείται χώρος στη φαντασία του μικρού θεατή να δημιουργήσει το δικό του κόσμο.²⁷⁸ Θέατρο μπορεί να νοηθεί και χωρίς μακιγιάζ, σκηνικά, κοστούμια, σκηνή, φώτα, ειδικά εφέ, ακόμα και χωρίς

²⁷⁴ Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., Σκηνοθετικό σημείωμα στο Πρόγραμμα Παράστασης «Η Ωραία Κοιμωμένη²», ό.π.

²⁷⁵ Γκροτόφσκι, Γ. (1971), ό.π., σ. 27

²⁷⁶ «Ο Γκροτόφσκι έθεσε ένα μοναδικό ερώτημα: Τι είναι θέατρο; Αναζητώντας μια απάντηση, ανακάλυψε ότι, ενώ το θέατρο μπορεί να υπάρξει χωρίς μακιγιάζ, κοστούμια, διακόσμηση, μία σκηνή ακόμα, φωτισμούς, ηχητικά εφέ, δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη σχέση μεταξύ ηθοποιού και θεατή. Αυτή την επικοινωνία μεταξύ των δύο ομάδων ανθρώπων ονόμασε “Φτωχό Θέατρο”». Roose-Evans, J., ό.π., σ. 147

²⁷⁷ Κυρτσόγλου, Ε. [http://paidiko-theatro.gr/2017/04/%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%8D%CF%84%CF%83%CE%B9-%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF/ (08/04/2017)] ανακτήθηκε την 22/10/2017

²⁷⁸ Ράπτης, Α., Δούσος, Φ., από συνέντευξη που μου παραχώρησαν την 21/01/2016

κείμενο. Αδύνατο είναι όμως να νοηθεί χωρίς τη σχέση ηθοποιού-θεατή, μίας άμεσης, ιδιαίτερης, ζωντανής επικοινωνίας.²⁷⁹

Στις παραστάσεις του σωματικού θεάτρου, συνήθως δεν υπάρχουν πολλά σκηνικά και, αν υπάρχουν κάποια, αυτά είναι πιο αφαιρετικά.²⁸⁰ Επίσης, δεν υπάρχουν πολλά αντικείμενα και ακόμα και όταν αυτά χρησιμοποιούνται, αυτό να γίνεται με εναλλακτικούς, ευρηματικούς τρόπους, ώστε να μην περιοριστεί τόσο ο θεατής όσο και ο ηθοποιός σε κάτι ρεαλιστικό.²⁸¹ Η μη ρεαλιστική απεικόνιση των σκηνικών με τρόπο σωματικό αφενός απελευθερώνει τη φαντασία προσφέροντας πολλαπλές ερμηνείες και αφετέρου διευκολύνει την εναλλαγή από τη μία εικόνα στην άλλη. Τα κοστούμια, όπως και τα σκηνικά, υπογραμμίζουν την απλότητα και τη λιτότητα της παράστασης. Δίχως να είναι ωραιοποιημένα και υπερβολικά, αναδύουν την αλήθεια, την οποία όλο το έργο επιχειρεί να αναδείξει.²⁸² Αφαιρώντας την πολυτέλεια και τον ρεαλισμό, μπορεί ο κάθε θεατής να φανταστεί αυτό που θέλει, να μυρίσει τις μυρωδιές, να νιώσει τις γεύσεις. Τούτο δίνει μια ποιητικότητα και μία αίσθηση ελευθερίας σε αυτό που συντελείται επί σκηνής.²⁸³

Το σωματικό θέατρο αποφεύγει την πολυτέλεια και τον εντυπωσιασμό.²⁸⁴ Απορρίπτει όλα εκείνα τα στοιχεία που αποπροσανατολίζουν τον θεατή και τον περιορίζουν στο να αντιμετωπίζει την παράσταση αποκλειστικά ως θέαμα.²⁸⁵ Τα εξωτερικά στοιχεία εντυπωσιασμού (πολυάριθμη διανομή, πληθωρικός σκηνικός διάκοσμος και κοστούμια) φαίνεται να υποχωρούν και να δίνουν την θέση τους σε νέες θεατρικές τάσεις. Οι τάσεις αυτές όμως προέρχονται και από ανάγκες αισθητικής φύσεως, ενώ συνδέονται και με ιδεολογικούς λόγους. Υπάρχουν,

²⁷⁹ Γκροτόφσκι, Γ., ό.π. σ.σ. 33 και 60. Πρβλ. και: Κεφάλαιο Τρίτο, 1.1. Επικοινωνία και Θέατρο

²⁸⁰ Απουσία σκηνικών ή λιτά σκηνικά μέσα εντοπίζονται ήδη στην Ανατολή (Θέατρο Νο, Όπερα του Πεκίνου), αλλά και στη Δύση (Κομέντια ντελ άρτε, Σαίξπηρική «λεκτική σκηνογραφία»). Βλ. Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., ό.π., σ. 300-301. «Μπορώ να πάρω έναν οποιοδήποτε άδειο χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή. Ένας άνθρωπος διασχίζει αυτό τον άδειο χώρο ενώ κάποιος άλλος τον παρακολουθεί: αυτό από μόνο του είναι αρκετό για να έχουμε μια θεατρική πράξη». Brook, P. (2016), *Ο άδειος χώρος*, Αθήνα: Κοάν, σ. 13, Μπρουκ, Π. (1970), *Η σκηνή χωρίς όρια*, Αθήνα: Αρίων, σ. 11, Μπρουκ, Π. (1998), ό.π., σ.15 και Brook, P. (1993), *There are no secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, London: Methuen Drama, σ. 5

²⁸¹ «Το κάθε αντικείμενο πρέπει να συμβάλλει όχι στη νοηματική, μα στη δυναμική του έργου. Η αξία του έγκειται στις πολλαπλές χρήσεις του. [...] Οι κόσμοι δημιουργήθηκαν από πολύ συνηθισμένα αντικείμενα, όπως στο παιχνίδι των παιδιών και σε αυτοσχέδια παιχνίδια». Γκροτόφσκι, Γ., ό.π., σ.σ. 24-26

²⁸² Κυρτσόγλου, Ε., ό.π.

²⁸³ Στεφανίδου, Ε., ό.π.

²⁸⁴ «Υπάρχουν κι άλλες πηγές πλούτου, που βρίσκονται πολύ πιο πέρα από τον πλούτο που εννοούμε με την καθαρά υλική σημασία της λέξης. Μπορεί κάποιος [...] να έχει έναν μεγάλο εσωτερικό πλούτο με την έννοια του “ουάμπι”: Εξωτερικά φτωχός, εσωτερικά πλούσιος». Όιντα, Γ., ό.π., σ. 123

²⁸⁵ «Το “Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο” χαρακτηρίζεται από ειλικρίνεια, χιούμορ και απλότητα, πρωτοφανή χαρακτηριστικά σε μια παιδική παράσταση, που δεν ωραιοποιεί τίποτα. Δεν διογκώνει τα πράγματα για να τραβήξει το ενδιαφέρον των μικρών και μεγάλων θεατών, αλλά αντίθετα ο λόγος και η ερμηνεία των ηθοποιών, η φωνή και το σώμα δημιουργούν όλο το ταξίδι που συνεπαίρνει [...] όλους τους θεατές κάθε ηλικίας». Κυρτσόγλου, Ε., ό.π.

ομολογουμένως, στιγμές που προκαλείται σύγχυση γιατί τα παιδιά είναι πλέον τόσο εκτεθειμένα στην τεχνολογία, την εικόνα και την πληροφορία, ώστε προσδοκούν και επιθυμούν να δουν κάτι αντίστοιχο. Επομένως, όταν ένα παιδί έρχεται αντιμέτωπο με μια παράσταση δίχως σκηνικά αντικείμενα, μπορεί αρχικά να τηρήσει επιφυλακτική στάση ή ακόμα και να δυσανασχετήσει. Εντούτοις, μετά από λίγο, όπως υποστηρίζουν οι Patari Project, σίγουρα αρχίζει να κατανοεί και να μυείται σε αυτό που συμβαίνει στη σκηνή, αφού βλέπει κάτι ζωντανό, μη στατικό, μέσα από το οποίο ξαναθυμάται πράγματα που το αφορούν.²⁸⁶

Αν εξαιρέσουμε τον *Μπαλ στον αέρα*, που ήταν ένα θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα²⁸⁷, επομένως λειτούργησε σε διαφορετικό πλαίσιο, ουσιαστικά οι Patari Project επιχείρησαν για πρώτη φορά να ασχοληθούν με το θέατρο για παιδιά με το *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*. Πράγματι, στις πρόβες αναρωτήθηκαν αν θα γίνει κατανοητή η ιστορία μέσω του σωματικού θεάτρου. Υπήρχαν σκέψεις και φόβοι, καθώς είναι σύνηθες στις παραστάσεις που απευθύνονται σε παιδιά να χρησιμοποιούνται ειδικά εφέ και εντυπωσιακά κοστούμια.²⁸⁸ Παρόλα αυτά, η ομάδα αποφάσισε ότι θα χρησιμοποιήσει τον δικό της τρόπο αφήγησης της ιστορίας και τελικά η παράσταση λειτούργησε εξαιρετικά για δύο χρόνια και πλέον.²⁸⁹

Αναγνωρίζοντας ότι πρόκειται για θέμα οπτικής, τόσο οι Patari Project όσο και οι Hippo αποφεύγουν τις σκηνοθεσίες που στηρίζονται στον εντυπωσιασμό.²⁹⁰ Το μόνο που χρειάζεται είναι η προσεκτική διαμόρφωση μιας εικόνας με έναν τρόπο αληθινό, αυθεντικό, οικείο και γνώριμο στον θεατή, ικανό να του ανακαλέσει αναμνήσεις και εμπειρίες, να διεγείρει το συναίσθημά του και να τον κάνει να συμμετάσχει στην ιστορία ουσιαστικά.²⁹¹

²⁸⁶ Πάσχου, Σ., ό.π.

²⁸⁷ Βλ. Υποσημ. 109

²⁸⁸ Ο Γκροτόφσκι ονομάζει το θέατρο που συνθέτει ανόμοιες δημιουργικές περιοχές ως «Θέατρο του Πλούτου» - πλούτου σε ελαττώματα ή «ολοκληρωτικό θέατρο». Βλ. Γκροτόφσκι, Γ., ό.π. σ. 34
«Χώροι παραγεμισμένοι, παραφουσκωμένοι. Την ώρα που η σωστά τοποθετημένη σκηνή λαμβάνει χώρα στο πουθενά, την ώρα που το θέατρο μπορεί να συμβεί οπουδήποτε, εκτός τόπων, αφού είναι ακριβώς ο τόπος όπου τα πράγματα δεν χρειάζεται να έχουν τόπο για να υπάρξουν». Novarina, V., ό.π., σ. 75

²⁸⁹ Πάσχου, Σ., ό.π.

²⁹⁰ «Είναι εύκολο να βγει μια νεράιδα και να πετάξεις χρυσόσκονη και να βάλεις και φως. Είναι το πιο εύκολο πράγμα, το πιο στείο όμως και το πιο πληκτικό». Πάσχου, Σ., ό.π.

²⁹¹ «Ανακαλύψαμε πως ήταν άπειρα πιο θεατρικό να μεταμορφώνεται ο ηθοποιός [...] μ' έναν τρόπο φτωχό, λιτό, χρησιμοποιώντας μόνο το κορμί του και την τέχνη του». Γκροτόφσκι, Γ., ό.π., σ. 36

2. Το σωματικό θέατρο ως προς τη χρήση των δευτερογενών κωδίκων της παράστασης

Στο σωματικό θέατρο, οι δευτερογενείς κώδικες της παράστασης είτε εκλείπουν, είτε χρησιμοποιούνται με φειδώ και λειτουργούν επικουρικά. Λόγω της φιλοσοφίας του, που έχει ως επίκεντρο το σώμα, το σωματικό θέατρο επιδιώκει να χρησιμοποιεί, αν όχι καθόλου, μοναχά σε ήπια κλίμακα τους κώδικες αυτούς, ούτως ώστε να μην επισκιάζει την υπεροχή και την πρωτοκαθεδρία του σώματος ως φορέα επικοινωνίας.

Παρακάτω θα παραθέσουμε τους δευτερογενείς κώδικες της θεατρικής παράστασης και θα αναφερθούμε στη χρησιμότητά τους στο θέατρο για ανήλικους θεατές, γενικότερα, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται σε παραστάσεις σωματικού θεάτρου για παιδιά, ειδικότερα.

2.1. Σκηνικά και κοστούμια

Η δημιουργία των σκηνικών σε μία παράσταση για ανήλικο κοινό απαιτεί εφευρετικότητα και φαντασία. Ο σκηνογράφος καλείται να απεικονίσει ακόμα και στοιχεία της μη ρεαλιστικά, με τρόπο κατανοητό, διατηρώντας την αισθητική, αλλά και την πρακτική λειτουργία των σκηνικών. Κάποιες φορές, είναι εύστοχο να χρησιμοποιούνται ιδέες από το παιχνίδι των παιδιών²⁹², τα οποία, χρησιμοποιώντας την φαντασία τους μετατρέπουν, για παράδειγμα, ένα χαρτόκουτο σε καράβι ή ένα τραπέζι σε σπίτι. Απαραίτητη είναι και η φροντίδα από τους δημιουργούς, ούτως ώστε οι εναλλαγές των σκηνών να παρουσιάζουν οπτικό ενδιαφέρον. Η σκηνογραφία αποτελεί «χώρο παιχνιδιού» και «πραγμάτωση της φαντασίας».²⁹³ Η σκηνική εικαστική αντίληψη οφείλει να διαμορφώνει ένα ρευστό σύμπαν, που θα αιχμαλωτίζει και θα καθοδηγεί την οπτική αντίληψη του θεατή. Θα πρέπει να γίνεται απόλυτα κατανοητή η δυναμική του σκηνικού χώρου, ούτως ώστε να υποστηρίξει τη δράση των ηθοποιών.²⁹⁴ Η παγίδα της διακοσμητικής διάθεσης χωρίς μυστήριο και φαντασία, που οδηγεί στην αποξένωση από τη θεατρική πράξη και δεν προσφέρει τίποτα άλλο, παρά μόνο εντυπωσιακές εικόνες, δεν αποδεικνύεται χρήσιμη στο θέατρο για παιδιά, πόσο μάλλον στις παραστάσεις του σωματικού θεάτρου. Τα πλούσια και εντυπωσιακά σκηνικά δεν προκαλούν το ίδιο ενδιαφέρον στα παιδιά. Αντίθετα, οι πρωτότυπες και ευφάνταστες κατασκευές ή, στην περίπτωση που μελετάμε, οι σωματοποιημένες εικόνες, τα ενθουσιάζουν.

²⁹² Αναλυτικά για τον τρόπο που το παιχνίδι των παιδιών αξιοποιείται στο σωματικό θέατρο βλ. Κεφάλαιο Τέταρτο, 1.3. Παιχνίδι και σωματικό θέατρο.

²⁹³ Howard, P. (2004), *Τι είναι σκηνογραφία*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, σ. xxiv

²⁹⁴ Παπακώστα, Α., *ό.π.*, σ. 388

Τα παιδιά του δημοτικού σχολείου που συμμετείχαν στην έρευνα ερωτήθηκαν εάν θα ήθελαν περισσότερα σκηνικά στην παράσταση, κρίνοντας τα φτωχά, ή εάν ήταν κάτι που δεν τα ενόχλησε.



Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo) – Τάξεις Α'-Β'-Γ'



Πάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patarí Project) – Τάξεις Β'-Γ'



Πάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patarí Project) – Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Α'-Β'-Γ'



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'

Παρ' όλο που σε ορισμένες περιπτώσεις ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό δηλώνει πως θα ήθελε περισσότερα σκηνικά, η πλειοψηφία των παιδιών δείχνει να μην ενοχλείται από τον λιτό σκηνικό διάκοσμο του σωματικού θεάτρου.

Έναν επιπλέον κώδικα με πρωτεύοντα ρόλο στην απόδοση των ηθοποιών αποτελούν τα θεατρικά κοστούμια. Παρέχουν το εικαστικό πλαίσιο και στηρίζουν την ερμηνεία κάθε θεατρικού χαρακτήρα, ενώ, παράλληλα, συντελούν και εκείνα στην αισθητική ταυτότητα της παράστασης.²⁹⁵ Τα κοστούμια οφείλουν να είναι λειτουργικά, ούτως ώστε να μην εμποδίζουν την κίνηση των ηθοποιών, ιδίως σε παραστάσεις, όπως εκείνες του σωματικού θεάτρου, που απαιτούν να είναι έντονη. Προβλήματα προκύπτουν όταν χρειάζεται να σχεδιαστούν κοστούμια που μπορεί να χρησιμοποιούνται για φανταστικούς χαρακτήρες, ζώα ή υλικά αντικείμενα, όπως συχνά συμβαίνει στο σωματικό θέατρο, εξυπηρετώντας παράλληλα την αρμονική κίνηση του ανθρώπινου σώματος.²⁹⁶ Αν χρησιμοποιούνται μάσκες, πρέπει να εξετάζονται οι λόγοι που αυτό εξυπηρετεί την εκάστοτε παράσταση.²⁹⁷ Το κοστούμι συμμετέχει στην ανάδειξη της δράσης, των χαρακτήρων, καθώς και της άποψης και της ατμόσφαιρας της παράστασης. Για να γίνει αυτό εφικτό στις παραστάσεις του σωματικού θεάτρου, τα κοστούμια οφείλουν να είναι τόσο διακριτικά, ομοιόμορφα και ουδέτερα, όσο και λειτουργικά.

Ζητήθηκε από τα παιδιά που συμμετείχαν στην έρευνα να απαντήσουν εάν η λιτότητα των κοστούμιών στις παραστάσεις του σωματικού θεάτρου που παρακολούθησαν ήταν για αυτά ικανοποιητική ή εάν θα τους άρεσε να φορούν οι ηθοποιοί πιο εντυπωσιακά κοστούμια.

²⁹⁵ Παντουβάκη, Σ. (2008), «Θεατρικό κοστούμι, παράμετροι και χαρακτηριστικά της δημιουργίας του», στον κατάλογο της έκθεσης με θέμα: *Κοστούμι χορού και θεάτρου. Από το σχεδιασμό στην υλοποίηση*, Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 14-18, σ. 30

²⁹⁶ Wood, D., Grant, J., *ό.π.*, σ.σ. 157-160

²⁹⁷ Στο σωματικό θέατρο συχνά χρησιμοποιούνται μάσκες για να αποδοθεί έμφαση στις κινήσεις του σώματος. Βλ. Λεκόκ. Ζ. (2005), *ό.π.*, σ.σ. 82-91. Πρβλ. και: Παράρτημα II. Φωτογραφίες, Εικ. 29 και 30



Η Ωραία Κοιμημένη² (Hippo) – Τάξεις Α΄-Β΄-Γ΄



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patarí Project) – Τάξεις Β΄-Γ΄



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patarí Project) – Τάξεις Δ΄-Ε΄-ΣΤ΄



Χιονάνοι (Patarí Project) – Τάξεις Α΄-Β΄-Γ΄



Χιονάνοι (Patarí Project) – Τάξεις Δ΄-Ε΄-ΣΤ΄

Χωρίς να σημειώνονται μεγάλες αποκλίσεις ανάλογα με την παράσταση ή την ηλικιακή βαθμίδα, τα παιδιά δηλώνουν, στην πλειοψηφία τους, ικανοποιημένα από τα κοστούμια, δίχως να ζητούν περισσότερα και πιο εντυπωσιακά.

Τόσο τα σκηνικά, όσο και τα κοστούμια μίας παράστασης που απευθύνεται σε ανήλικο κοινό, πρέπει να διαθέτουν πολλαπλές δυνατότητες ανάγνωσης. Να δίνουν την αίσθηση του ολοκληρωμένου, στην ουσία όμως να είναι ημιτελή, ώστε να δίνουν στο παιδί τη δυνατότητα να τα συμπληρώσει, χρησιμοποιώντας τη δική του φαντασία.²⁹⁸

²⁹⁸ Παπακώστα, Α., ό.π., σ.σ. 393-394 και 397

Φανταχτερά σκηνικά και πλούσια κοστούμια, που πολλές φορές στο θέατρο για παιδιά συναντώνται σε βαθμό υπερβολής, μπορεί μεν να προσελκύουν την προσοχή του θεατή και να προκαλούν θαυμασμό, ωστόσο ούτε στη φαντασία του επιτρέπουν να λειτουργήσει, ούτε στην αντίληψή του να κρατηθεί κοντά στην ουσία της παράστασης.²⁹⁹ Η χρήση κλασικών τρόπων απόδοσης της όψης μιας παράστασης με πομπώδη και τεράστια σκηνικά εξυπηρετεί τις περισσότερες φορές μια λογική εξωτερικού εντυπωσιασμού, ώστε να καλυφθεί κάποιο ανούσιο περιεχόμενο.³⁰⁰

2.2. Μουσική

Η μουσική στο θέατρο λειτουργεί βοηθητικά ως προς την εξέλιξη της ιστορίας. Η μουσική και τα τραγούδια οφείλουν να είναι προσιτά και να απευθύνονται στο εκάστοτε κοινό. Στο θέατρο για παιδιά, οι ευχάριστες μελωδίες και οι έντονοι ρυθμοί είναι προτιμότεροι από τις αφηρημένες και βαθυστόχαστες αρμονικές οδούς. Συχνά οι δημιουργοί παιδικών παραστάσεων έχουν λανθασμένες αντιλήψεις σχετικά με τον τύπο της μουσικής που θα εκτιμούσαν οι ανήλικοι θεατές. Από τη μία, οι «μωρουδίστικες» μελωδίες προσβάλλουν την αντίληψη των παιδιών, ενώ θεωρείται περιττή η αλόγιστη και χωρίς ουσία χρήση της σύγχρονης ποπ ή ραπ κουλτούρας και βιομηχανίας. Στην επιλογή των μουσικών κομματιών και τραγουδιών της παράστασης, απαιτείται σεβασμός στην παιδική ηλικία.

Τα τραγούδια ενισχύουν τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις και προωθούν τη δράση. Είναι απαραίτητη η προσοχή στην επιλογή των λέξεων, αλλά και στην καθαρή άρθρωσή τους από τους ηθοποιούς. Μπορούν να χρησιμοποιούνται τραγούδια ή μελωδίες ενδεικτικές μιας κατάστασης, ούτως ώστε τα παιδιά να βοηθούνται ώστε να τις αναγνωρίσουν.

Η μουσική μπορεί, επίσης, να χρησιμοποιείται για τη σύνδεση των σκηνών μεταξύ τους και τα κενά της δράσης που ενδεχομένως προκύπτουν από την εναλλαγή, ή την προσέλευση της προσοχής των παιδιών σε κρίσιμα σημεία. Μπορεί να ενισχύσει τα συναισθήματα και να δημιουργήσει την επιθυμητή ατμόσφαιρα,³⁰¹ κατάλληλη να

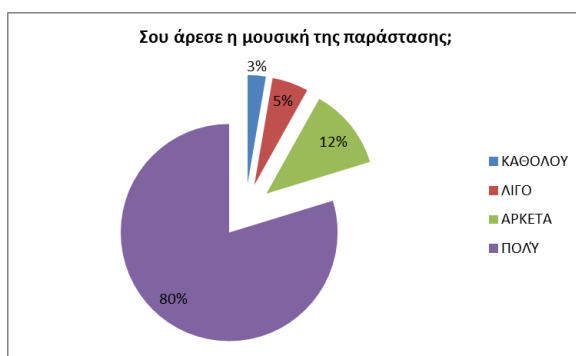
²⁹⁹ «Το θέατρο δεν πρέπει πια να ξαναρχίσει. Η σκηνή δεν πρέπει πια να ξαναρχίσει να ξαναγεμίζει για να ξαμολήσει όλα τα ανεμομαζώματα: [...] πρινίδι, άμμος, νερό, πλεξιγκλάς, φορμάικα, ψευτοεικόνες, καουτσούκ, δικτυωτά πλέγματα με τρύπες, δωρικοί κίονες, χιόνι, βροχή, ανατολές φεγγαριών, καλαμωτές, ψευδοροφές. Έχουν δει τόσο πολλά τα μάτια μου που δεν μπορώ να βλέπω πια. [...] Πάρα πολύ σκηνικό, πάντα και κάθε φορά – όμως, σάρκα ανθρώπου ελάχιστη είδα [...] σπανίως είδα τον ηθοποιό να κάνει μια είσοδο πραγματική». Novarina, V., ό.π., σ.σ. 55-56. «Το θέατρο δεν έχει να κάνει με τα κτίρια, ούτε με τα κείμενα, τους ηθοποιούς, τα στυλ ή τις φόρμες. Η ουσία του θεάτρου βρίσκεται μέσα στο μυστήριο που ονομάζεται «παρούσα στιγμή». Μπρουκ. Π. (1998), ό.π., σ. 122

³⁰⁰ Ράπτης, Α., Δούσος, Φ., ό.π.

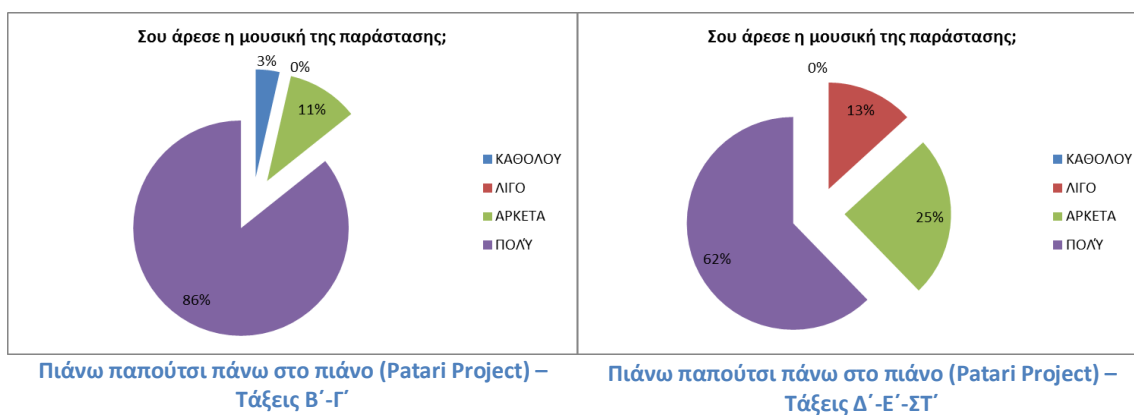
³⁰¹ Wood, D., Grant, J., ό.π., σ.σ. 56-57 και 162-163

αναδειξεί τα επί σκηνής δρώμενα, τις συγκρούσεις, τη δραματική κορύφωση και την εξέλιξη της πλοκής,³⁰² εντάσσοντας πλήρως τον θεατή στη θεατρική πράξη. Περιγράφει τις ψυχικές διαθέσεις, δημιουργεί συναισθηματικές καταστάσεις και προσφέρει έδαφος για νέες συσχετίσεις και νοηματοδοτήσεις.³⁰³ Δηλώνει και καθιστά σαφή τον υπονοούμενο χωρο-χρόνο, γεφυρώνοντας τα χωρο-χρονικά χάσματα και καθιστώντας εφικτό τον διάλογο με το υπερφυσικό. Υποστασιοποιεί απύουσες δομές, τονίζει την κινησιολογία, επεμβαίνει αντιστικτικά και ειρωνικά σε τμήματα του κειμένου, υπογραμμίζει τους διαλόγους, προσφέρει μοτίβα ενδεικτικά συναισθημάτων, ιδεών, συμβόλων ή προσώπων, που προετοιμάζουν τον θεατή και τον οδηγούν σε συνειρμούς.³⁰⁴

Ας δούμε πώς αντιμετώπισαν τη μουσική των παραστάσεων σωματικού θεάτρου που παρακολούθησαν τα παιδιά που συμμετείχαν στην έρευνά μας.³⁰⁵



Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo) – Τάξεις Α'-Β'Γ'

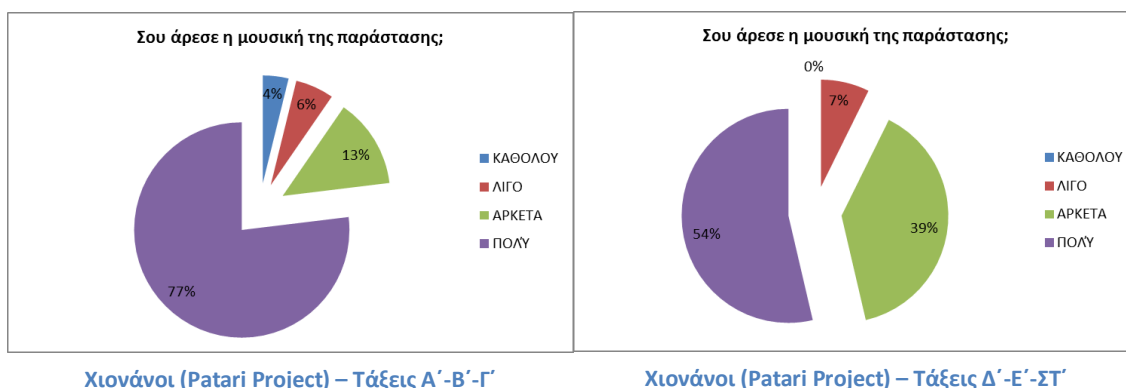


³⁰² Παπακώστα, Α., ό.π., σ. 403

³⁰³ Τσατσούλης, Δ., ό.π., σ. 64

³⁰⁴ Πανόπουλος, Β. (2010), «Το μουσικό σημείο ως φορέας νοήματος και σημασίας στο θέατρο και στο θέατρο για ανήλικους θεατές», στο Γραμματάς, Θ., *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 423-426. Βλ. τώρα και: Του ιδίου (2016), *Η μουσική ως κώδικας επικοινωνίας στο ελληνικό θέατρο για παιδιά (1975-2005)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα

³⁰⁵ Στην παράσταση *Η Ωραία Κοιμωμένη*² τη μουσική υπογράφει η ομάδα Hippo (Φ. Δούσος και Α. Ράπτης), ενώ τα τραγούδια ο Ν. Πατσίκας. (Ενορχήστρωση: Γ. Δούσος και Ε. Παπαοικονόμου). Στην παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, ο επί σκηνής μουσικός (Β. Παναγιωτόπουλος) παίζει μουσική του Sergei Prokofiev, που συνθέτει ο Κορνήλιος Σελαμσής σε συνεργασία με την ομάδα Patarí Project. Ο ίδιος συνεργάζεται και πάλι με την ομάδα και επιμελούνται τη μουσική της παράστασης Χιονάνοι.



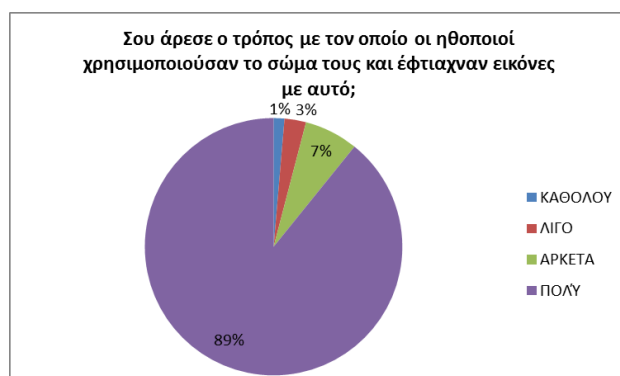
Παρατηρούμε ότι, παρ' όλο που τα περισσότερα παιδιά δηλώνουν πολύ ικανοποιημένα από τη μουσική, στις μεγαλύτερες ηλικίες, το ποσοστό των παιδιών τα οποία απάντησαν ότι η μουσική τους άρεσε «αρκετά» είναι αυξημένο, χωρίς όμως να αποτελεί πλειοψηφία.

2.3. Κινησιολογία – Χορογραφία

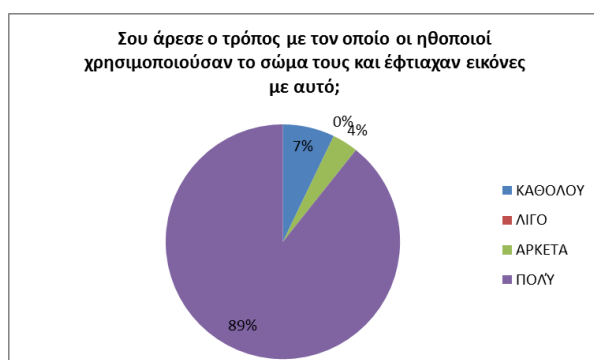
Σε μία παράσταση για παιδιά, θεωρούνται πιο σημαντικές οι υποκριτικές, παρά οι χορευτικές δεξιότητες, καθώς είναι πιο χρήσιμο να υπάρχουν ηθοποιοί που μπορούν να κινηθούν, παρά χορευτές που παίζουν θέατρο. Η κινησιολογία και οι χορογραφίες θα πρέπει να συντονίζονται με τους σκοπούς, αλλά και το ύφος της παράστασης. Διαδραματίζουν υποστηρικτικό ρόλο στους χαρακτήρες και τη δράση, γι' αυτό προτιμάται να μην είναι περίπλοκες. Το πώς κινούνται οι χαρακτήρες επηρεάζει και την ερμηνεία των ηθοποιών, ούτως ώστε να αποδώσουν στους χαρακτήρες αναγνωρισιμότητα. Στις μιμικές, σωματικές αναπαραστάσεις, οι κινήσεις πρέπει να είναι καθαρές και εστιασμένες. Επίσης, η κίνηση στην παράσταση είναι κάτι που θα πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν πριν από τον σχεδιασμό των κοστούμιών. Επομένως, η χρησιμότητα της κινησιολογίας ή/και της χορογραφίας συνίσταται στην επίτευξη της ακρίβειας και του στυλιζαρίσματος εκείνου που έχουν στο μυαλό τους οι σκηνοθέτες.³⁰⁶ Στις παραστάσεις του σωματικού θεάτρου, ο βοηθητικός ρόλος της κινησιολογίας προς την υποστήριξη των σωματικών ενεργειών και απεικονίσεων αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμος.

Μεταξύ των ερωτημάτων που τέθηκαν στα παιδιά που συμμετείχαν στην έρευνα ήταν και το εάν έμειναν ικανοποιημένα από τον τρόπο με τον οποίο οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν το σώμα τους και έφτιαχναν εικόνες με αυτό.

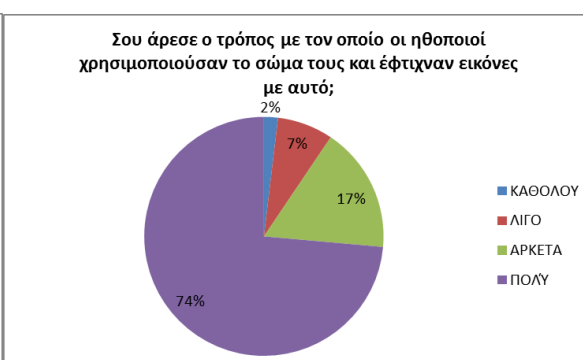
³⁰⁶ Wood, D., Grant, J., ό.π., σ.σ. 160-162



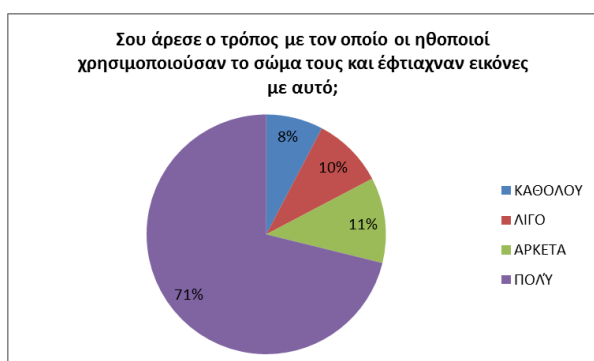
Η Ωραία Κοιμημένη² (Hippo) – Τάξεις Α'-Β'-Γ'



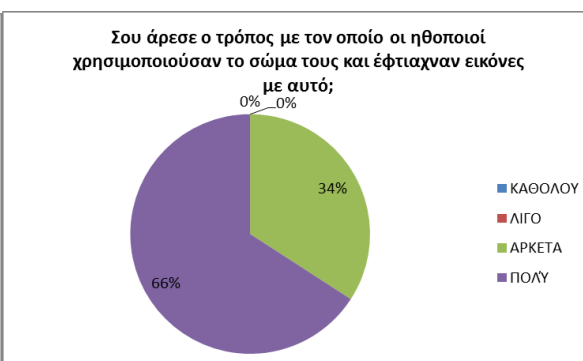
Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) – Τάξεις Β'-Γ'



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) – Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Α'-Β'-Γ'



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'

Όπως βλέπουμε, σε όλες τις παραστάσεις και ανεξάρτητα από την ηλικία τους, τα περισσότερα παιδιά έμειναν ευχαριστημένα από την κίνηση και τις σωματοποιημένες εικόνες. Περισσότερο διστακτικά φαίνονται και σε αυτή την περίπτωση τα παιδιά των μεγαλύτερων τάξεων.

2.4. Φως

Η χρήση του φωτισμού στο θέατρο έχει τη δύναμη του εντυπωσιασμού, καθώς μπορεί να μεταβάλλει την ατμόσφαιρα από το απόλυτο σκοτάδι στο διάχυτο χρώμα. Σε μία παράσταση για κοινό ανηλίκων θεατών, η χρήση του φωτός, ανάλογα με την παράσταση, εξυπηρετεί τη διαμόρφωση της επιθυμητής διάθεσης και ατμόσφαιρας, ούτως ώστε, με προϋπόθεση τον αποτελεσματικό συντονισμό με τα σκηνικά, τα κοστούμια και τη μουσική, να συντελεστεί η θεατρική μαγεία. Οι φωτισμοί κρατούν τη σκηνή οπτικά ζωντανή και, ορισμένες φορές, βοηθούν στο να γίνονται κατανοητές οι εναλλαγές σε σκηνές, χώρους, χρόνους ή διαθέσεις. Χρήσιμη είναι και η οπτικοποίηση των ήχων. Επίσης, κάποιες φορές η έξοδος από δύσκολες καταστάσεις σηματοδοτείται με άπλετο φως. Τα εφέ φωτισμού, όπως ντισκομπάλες, φωτορυθμικά, black lights³⁰⁷, στροβοσκοπικό φως³⁰⁸, χρήση σιλουέτας και σκιών, συντελούν ακόμα περισσότερο στη δημιουργία της μαγικής ατμόσφαιρας,³⁰⁹ παρ' όλα αυτά στις παραστάσεις του σωματικού θεάτρου αποφεύγονται, καθώς θα αποσπούσαν την προσοχή από τα σώματα των ηθοποιών και τις κινήσεις τους.

Στις παραστάσεις με τις οποίες ασχοληθήκαμε στην παρούσα μελέτη, οι φωτισμοί ήταν λιγοστοί και χρησιμοποιούνταν με τρόπο που να βοηθούν το βλέμμα του θεατή να επικεντρώνεται στα σώματα των ηθοποιών. Στην παράσταση *Χιονάνοι*, οι φωτισμοί βοηθούν τους θεατές να στρέψουν το βλέμμα τους στη μία ή την άλλη πλατφόρμα (από τις δύο που χρησιμοποιούνται στην παράσταση).

³⁰⁷ Πρόκειται για υπεριώδη μοβ ακτινοβολία, αόρατη στο ανθρώπινο μάτι, που χρησιμοποιείται κυρίως στο μαύρο θέατρο και δημιουργεί ατμόσφαιρα οπτικής ψευδαίσθησης.

³⁰⁸ Έντονο λευκό φως που αναβοσβήνει με πολύ γρήγορο ρυθμό και δίνει την αισθητική διακεκομμένης κίνησης.

³⁰⁹ Wood, D., Grant, J., *ό.π.*, σ.σ. 165-167

ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ

Με την παρούσα μελέτη, επιχειρήσαμε μία πολυεπίπεδη διαδρομή σε ό,τι αφορά τις τεχνικές του σωματικού θεάτρου, όταν αυτές εφαρμόζονται σε παραστάσεις που απευθύνονται στους ανήλικους αποδέκτες. Σημαντικοί βοηθοί μας σε αυτό, οι ομάδες Patari Project και Hippo Theatre Group, που, μέσω της δουλειάς τους, αξιοποιούν με συνέπεια, γνώση και επιδεξιότητα τη δύναμη του σώματος ως πρωταρχικού κώδικα επικοινωνίας με τα παιδιά-θεατές και ως φορέα νοηματοδότησης, ύψιστης σημασίας για την πρόσληψη του σκηνικού γεγονότος από το συγκεκριμένο κοινό. Τη θέση αυτή φαίνεται να επιβεβαιώνουν και τα πορίσματα της έρευνας που πραγματοποιήσαμε, λαμβάνοντας ως δείγμα έναν μικρό αριθμό μαθητών του δημοτικού σχολείου, οι οποίοι παρακολούθησαν παραστάσεις των ομάδων που μελετήσαμε.

Κλείνοντας, ας δούμε και τι απάντησαν τα παιδιά στο ανοιχτό ερώτημα «Πώς θα χαρακτήριζες την παράσταση, με μία λέξη»; (συνολική αποτίμηση), στα ερωτηματολόγια που συμπλήρωσαν για την κάθε παράσταση που αξιοποιήθηκε στην έρευνα.



Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo) – Τάξεις Α΄-Β΄-Γ΄

Για την παράσταση *Η Ωραία Κοιμωμένη*² των Hippo Theatre Group, το 70% απάντησε με έναν πολύ θετικό χαρακτηρισμό, το 29% με έναν μάλλον θετικό ή μέτριο χαρακτηρισμό και μόνο το 1% φαίνεται να δυσανασχετεί.³¹⁰

³¹⁰ Συγκεκριμένα, οι πολύ θετικοί χαρακτηρισμοί ήταν: *Τέλεια* (22%), *Απίθανη* (14%), *Καταπληκτική* (13%), *Φανταστική* (7%), *Εξαιρετική* (3%), *Η πιο ωραία* (1%). Οι θετικοί ή μέτριοι χαρακτηρισμοί ήταν: *Ωραία* (17%), *Αστεία* (1%), *Όμορφη* (4%), *Καλή* (7%). Ο αρνητικός χαρακτηρισμός ήταν: *Χάλια* (1%).



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) – Τάξεις Β'-Γ'



Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project) – Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'

Τα μικρότερα παιδιά αντιμετωπίζουν την παράσταση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο* των Patari Project με μεγαλύτερο ενθουσιασμό από ό,τι τα μεγαλύτερα. Το 84% απαντάει δίνοντας πολύ θετικούς χαρακτηρισμούς, έναντι του διόλου αμελητέου 74% στις απαντήσεις των μεγαλύτερων παιδιών. Τα τελευταία, πιο διστακτικά απέναντι στο συγκεκριμένο θέαμα, απαντούν κατά 26% με μάλλον θετικούς ή μέτριους χαρακτηρισμούς, ενώ οι μικρότεροι, που εμφανίζονται πιο συγκρατημένοι, είναι μόλις 10%. Ωστόσο, αν και στις μεγαλύτερες ηλικίες δεν δόθηκε κανένας αρνητικός χαρακτηρισμός, στις μικρότερες φάνηκε δυσανεσθημένο από την παράσταση το 6%.³¹¹



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Α'-Β'-Γ'



Χιονάνοι (Patari Project) – Τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ'

³¹¹ Αναλυτικά, για τις τάξεις Β'-Γ', οι πολύ θετικοί χαρακτηρισμοί ήταν: *Καταπληκτική* (39%), *Φανταστική* (13%), *Τέλεια* (10%), *Άψογη* (7%), *Εξαιρετική* (7%), *Θαυμάσια* (3%), *Πολύ ωραία* (3%), *Καταπληκτική* (3%). Οι θετικοί ή μέτριοι χαρακτηρισμοί ήταν: *Ωραία* (3%), *Όμορφη* (3%), *Καλή* (3%). Ο αρνητικός χαρακτηρισμός ήταν: *Απαίσια* (6%). Για τις τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ', οι πολύ θετικοί χαρακτηρισμοί ήταν: *Καταπληκτική* (17%), *Φανταστική* (15%), *Υπέροχη* (15%), *Τέλεια* (15%), *Εκπληκτική* (4%), *Φαντασμαγορική* (2%), *Πολύ καλή* (2%), *Πολύ ωραία, συναρπαστική, με αρκετό γέλιο* (2%). Οι θετικοί ή μέτριοι χαρακτηρισμοί ήταν: *Ωραία* (11%), *Μέτρια* (7%), *Καλή* (2%), *Ενδιαφέρουσα* (2%), *Διδακτική* (2%), *Τέλεια, αλλά θα ήθελα περισσότερα σκηνικά* (2%). Αρνητικοί χαρακτηρισμοί δεν υπήρξαν.

Οι απαντήσεις των παιδιών για την παράσταση *Χιονάνοι* των Patari Project συγκλίνουν εντυπωσιακά. Η πλειοψηφία των παιδιών απαντούν με έναν πολύ θετικό χαρακτηρισμό για την παράσταση (το 86% των μικρότερων παιδιών και το 87% των μεγαλύτερων). Κατά πολύ λιγότεροι είναι εκείνοι που απαντούν με έναν απλώς θετικό ή μέτριο χαρακτηρισμό (11% και 10% αντίστοιχα), ενώ και στις δύο ηλικιακές ομάδες υπάρχει ένα 3% που απαντά με αρνητικό χαρακτηρισμό.³¹²

Λαμβάνοντας όλα τα παραπάνω υπ' όψιν και σε συνδυασμό με τη βιβλιογραφική έρευνα που πραγματοποιήθηκε, τόσο για την αξία του σώματος ως κώδικα επικοινωνίας στο θέατρο, όσο και για τους συσχετισμούς της αξίας αυτής με τον πρωτεύοντα ρόλο της πρόσληψης των σωματικών μηνυμάτων στην ολόπλευρη ανάπτυξη του παιδιού, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι οι ομάδες Patari Project και Hippo Theatre Group έχουν πετύχει κάτι ξεχωριστό και αναγκαίο για το Θέατρο για παιδιά και νέους στην Ελλάδα. Έχοντας απορρίψει κάθε στοιχείο και απόπειρα εντυπωσιασμού, χρησιμοποιώντας ως εργαλεία μόνο το σώμα και τη φωνή των ηθοποιών, έχουν καταφέρει να δημιουργούν παραστάσεις που, όπως φαίνεται, ανταποκρίνονται στις αληθινές ανάγκες των παιδιών. Έχουν εισαγάγει έναν τύπο θεάτρου για παιδιά, που δεν στοχεύει να εντυπωσιάσει με μεγαλόπρεπα σκηνικά και φανταχτερά κοστούμια, αλλά επιμένει στην ουσία και στις αλήθειες που κρύβουμε μέσα μας. Παράλληλα, ενεργοποιεί την φαντασία των παιδιών, καθώς οι μικροί θεατές δεν λαμβάνουν έτοιμα ερεθίσματα, αλλά καλούνται να συμπληρώσουν με τη φαντασία τους τις εικόνες που δημιουργούν τα σώματα των ηθοποιών. Με αυτόν τον τρόπο, μπορούν να δουν ζωντανά μπροστά τους πράγματα που δεν υπάρχουν, πλάθοντας ο καθένας στο μυαλό του τις εικόνες που ανταποκρίνονται στον δικό του εσωτερικό κόσμο. Σε μία εποχή που η τεχνολογία και οι ραγδαίοι ρυθμοί έχουν κατακλύσει τις ζωές μας, το θέατρο των Patari Project και των Hippo Theatre Group θυμίζει στα παιδιά ανάγκες που συχνά πλέον μένουν ανενεργές: το αυθόρμητο παιχνίδι με το σώμα, το ξετύλιγμα της φαντασίας, την προσέγγιση της βαθύτερης αλήθειας καθενός μας.³¹³

Καθώς διερευνήσαμε πολύπλευρα την εφαρμογή των τεχνικών του σωματικού θεάτρου στο Θέατρο για ανήλικο κοινό, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι, μέσω της επαφής των παιδιών με το σωματικό θέατρο ως σκηνικό θέαμα, προκύπτουν οφέλη ως προς την ανάπτυξη και τις πραγματικές ανάγκες τους. Πρόκειται για

³¹² Αναλυτικά, για τις τάξεις Α'-Β'-Γ', οι πολύ θετικοί χαρακτηρισμοί ήταν: *Τέλεια* (27%), *Πολύ ωραία* / *Πολύ καλή* (19%), *Υπέροχη* (11%), *Φανταστική* (5%), *Πολύ αστεία* (5%), *Η καλύτερη από όλες* (5%), *Εντυπωσιακή* (5%), *Καταπληκτική* (3%), *Απίθανη* (3%), *Πάρα πολύ ωραία* (3%). Οι θετικοί ή μέτριοι χαρακτηρισμοί ήταν: *Ωραία* (8%) και *Καλή* (3%). Ο αρνητικός χαρακτηρισμός ήταν: *Βαρετή* (3%). Για τις τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ' οι πολύ θετικοί χαρακτηρισμοί ήταν: *Τέλεια* (46%), *Καταπληκτική* (20%), *Πολύ ωραία* (5%), *Φανταστική* (5%), *Απίστευτη* (3%), *Υπέροχη* (2%), *Αξέχαστη* (2%), *Απίθανη* (2%). Οι θετικοί ή μέτριοι χαρακτηρισμοί ήταν: *Ωραία* (3%), *Ενδιαφέρουσα* (3%), *Αστεία* (3%), *Διασκεδαστική* (3%). Ο αρνητικός χαρακτηρισμός ήταν: *Λίγο βαρετή, γιατί ήταν μεγάλη* (3%).

³¹³ Ζέλκας, Β. [https://47dimpeir.blogspot.gr/2017/12/blog-post_13.html (13/12/2017)], ανακτήθηκε την 21/01/2018

οφέλη ψυχο-συναισθηματικά, κοινωνικά, καλλιτεχνικά και αισθητικά. Το σωματικό θέατρο αποδεικνύεται ελκυστικό για τα παιδιά, χωρίς να στηρίζεται στον εντυπωσιασμό, διότι μιλάει στη γλώσσα των παιδιών και συνδέεται άρρηκτα με την παιδική ηλικία. Το σωματικό θέατρο είναι για το παιδί ένα εργαλείο για να απαλλαγεί από τον μονόδρομο της λογικής, να ανακαλύψει και να αξιοποιήσει το συναισθηματικό δυναμικό του, τον κόσμο της φαντασίας, τη χαρά του παιχνιδιού, όλα εκείνα από τα οποία η σύγχρονη κοινωνία και το εκπαιδευτικό σύστημα το απομακρύνουν όσο μεγαλώνει.

I. ΔΙΕΘΝΗΣ

Baldwin, J. (2003), *Michel Saint-Denis and the making of the modern actor*, London & Westport, CT: Praeger

Barba, E., Savarese, N. (1986), *L' anatomie de l' acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Reliure inconnue

Barba, E. (2010), *On directing and dramaturgy. Burning the house*, London & New York: Routledge

Bateson, G. (1955), "A theory of play and fantasy", *Psychiatric Research Reports* 2

Boal, A. (1992), *Games for Actors and Non-Actors*, London & New York: Routledge

Britton, J. (2013), *Encountering Ensemble*, London & New York: Bloomsbury

Brook, P. (1993), *There are no secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, London: Methuen Drama

Bruner, J.S. (1972), "The nature and uses of immaturity", *American Psychologist* 27

Callery, D. (2001), *Through the body*, New York: Routledge, London: Nick Hern Books

Carnicke, S.M. (2010), «Stanislavsky's system. Pathways for the actor» στο Hodge, A., *Actor training*, London & New York: Routledge

Chamberlain, F., Yarrow, R. (2002), *Jaques Lecoq and the British theatre*, London & New York: Routledge

Cohen, L., Manion L. & Morrison, L. (2005), *Research methods in education*, London & New York: Routledge

Ebertin, B.R. (1965), *Kinder wollen spielen*, Aalen

Evans, M. (2009), *Movement training for the modern actor*, London & New York: Routledge

Goncu, A. (1993), "Development of intersubjectivity in social pretend play", *Human Development*, 36

Gould, S.J. (1981), *The mismeasure of man*, New York: W.W. Norton

Groos, K. (1901), *The Play of Man*, New York: Appleton

- Grotowski, J. (1973), *«Jour Saint» et autres textes*, Paris: Gallimard
- Hodge, A. (2010), *Actor training*, London & New York: Routledge
- Kiernander, A. (1993), *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge: Cambridge University Press
- Leach, R. (1989), *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge: Cambridge University Press
- Lecoq, J. (2000), *The moving body*, London: Methuen
- Lecoq, J. (2006), *Theatre of movement and gesture*, London & New York: Routledge
- Miller, J.G. (2007), *Ariane Mnouchkine*, London & New York: Routledge
- Mitter, S., Shentsova, M. (2010), *Fifty Key Theatre Directors*, London & New York: Routledge
- Mumford, M. (2009), *Bertolt Brecht*, London & New York: Routledge
- Murray, S. (2002), “Tout bouge: Jaques Lecoq, Modern mime and the zero body” στο Chamberlain, F., Yarrow, R., *Jaques Lecoq and the British theatre*, London & New York: Routledge
- Murray, S. (2003), *Jacques Lecoq*, London & New York: Routledge
- Oddey, A. (1994), *Devising theatre. A practical and theoretical handbook*, London & New York: Routledge
- Oida, Y., Marshall, L. (1997), *The invisible actor*, London: Bloomsbury Publishing
- Remplein, H., *Die seelische Entwicklung des Menschen im Kindes-und Jungendalter*, Munchen, Basel: E. Reinhardt Verlag
- Roose-Evans, J. (1996), *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, London & New York: Routledge
- Saint-Denis, M. (1982), *Training for the Theatre: Premises and Promises*, London: Heineman
- Spencer, H. (1873), *Principles of Psychology*, New York: Appleton
- Thomson, P., Sacks, G. (1994), *The Cambridge companion to Brecht*, Cambridge: Cambridge University Press
- Ubersfeld, A. (1982), *Lire le theatre*, Paris: Editions Sociales
- Vygotsky, L.S. (1967), “Play and its role in the mental development of the child”, *Soviet Psychology* 12

Wolford, L. (2010), «Grotowski's vision of the actor: the search for contact» στο Hodge, A., *Actor training*, London & New York: Routledge

Wood, D., Grant, J. (1997), *Theatre for children. A guide to writing, adapting, directing and acting*, London: Faber & Faber Limited

Woodworth, R.S. (1944), *Psychology*, London: Methuen

Zinder, D. (2002), *Body-Voice-Imagination. A training for the Actor*, London: Routledge

II. ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Άλκηστις (2008), *Μαύρη αγελάδα, άσπρη αγελάδα. Δραματική τέχνη στην εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*, Αθήνα: Τόπος

Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια* Κ 117α

Αριστοτέλης, *Πολιτικά* Η 1336-37

Αρτώ, Α. (1992), *Το θέατρο και το είδωλό του*, Αθήνα: Δωδώνη

Βασιλείου, Θ.Α., Σταματάκης, Ν. (2000), *Λεξικό των Επιστημών του Ανθρώπου*, Αθήνα: Gutenberg

Γιάνναρης, Γ. (1995), *Θεατρική Αγωγή και παιχνίδι*, Αθήνα: Γρηγόρης

Γκροτόφσκι, Γ. (1971), *Για ένα φτωχό θέατρο*, Αθήνα: Αρίων

Γκροτόφσκι Γ. (1998), «Από τη θεατρική ομάδα στην Τέχνη ως Όχημα» στο Ρίτσαρντς, Τ., *Για τη δουλειά με τον Γκροτόφσκι πάνω στις σωματικές δράσεις. Με έναν πρόλογο και το δοκίμιο «Από τη θεατρική ομάδα στην Τέχνη ως Όχημα» του Γέρζυ Γκροτόφσκι*, Αθήνα: Δωδώνη

Γκροτόφσκι, Γ. (2008), «Πραγματιστικοί Νόμοι» στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν

Γραμματάς, Θ. (1987), *Νεοελληνικό Θέατρο, Ιστορία, Δραματουργία*, Αθήνα: Κουλτούρα

Γραμματάς Θ. (1990), *Δοκίμια Θεατρολογίας*, Αθήνα: Επικαιρότητα

Γραμματάς, Θ. (1994), *Από την τραγωδία στο δράμα. Δοκίμια συγκριτικής θεατρολογίας*. Αθήνα: Τολίδης

Γραμματάς, Θ. (1999) *Fantasyland. Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Αθήνα: Τυπωθήτω

Γραμματάς, Θ. (2006), *Για το δράμα και το θέατρο*, Αθήνα: Εξάντας

Γραμματάς Θ. (2010), *Στη χώρα του ΤοΤώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα: Πατάκης

Γραμματάς, Θ. (2014), *Το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Καλλιτεχνική έκφραση και παιδαγωγία*, Αθήνα: Διάδραση

Γραμματάς, Θ. (2015), *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Αθήνα: Παπαζήσης

Δαράκη, Π. (1985), *Ομαδικά παιχνίδια των παιδιών μας*, Αθήνα: Gutenberg

Δαφιώτη, Α. (2010), *Το θέατρο στην Εκπαίδευση. Θεατρικές παραστάσεις και θεατρικό παιχνίδι*

Διακουμοπούλου Κ., Εφημερίδα «Μακεδονία», αρ. φύλλου 30.218, 4/10/2015

Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., Σκηνοθετικό σημείωμα στο Πρόγραμμα Παράστασης *Η Ωραία Κοιμωμένη*², Θέατρο 104, 2015

Θέμελης, Κ.Α. (2001), *Ενεστώς διαρκείας. Συνάντηση με τον Γιερζυ Γκροτόφσκι*, Αθήνα: Ίνδικτος

Θωμαδάκη, Μ. (2001), *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός. Εισαγωγή στην παραστασιολογία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Καγγελάρη, Δ. (1999), *Από το «παιδικό θέατρο» του '30 στο «θέατρο για παιδιά» του '70, Ένας πρακτικός οδηγός*, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα

Κακούρη, Κ. (1987), *Γενετική του Θεάτρου*, Αθήνα: Μαυρομμάτης

Καραμήτρου, Κ. (2010), *Η καλλιέργεια της κιναισθητικής νοημοσύνης μέσα από το θεατρικό παιχνίδι*, Αθήνα: Παπαζήσης

Κάρτερ, Γ.Ν. (2010), *Τέχνη και Επικοινωνία*, Αθήνα: Γαβριηλίδης

Κοροντζή, Π. (1961), *Μορφωτικές Κοινότητες*, Αθήνα: ΧΕΕΛ

Κουρετζής, Λ., (1990), *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης

Κουρετζής, Λ. (2010), *Το θεατρικό παιχνίδι και οι διαστάσεις του*, Αθήνα: Διάπλαση

Λιβαθινός, Σ. (2008), «Η ποίηση της τεχνικής», Εισαγωγή στην Ελληνική έκδοση στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν

Λεκόκ. Ζ. (2005), *Το ποιητικό σώμα. Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης*, Αθήνα: Κοάν

Ματσαγγούρας, Η. (1982), *Ψυχοπαιδαγωγικά θέματα προδημοτικής και πρωτοδημοτικής αγωγής*, Αθήνα: Φελέκης

Ματσαγγούρας, Η. (2009), *Εισαγωγή στις Επιστήμες της Παιδαγωγικής. Εναλλακτικές Προσεγγίσεις, Διδακτικές Προεκτάσεις*, Αθήνα: Gutenberg

Μνουςκίν, Α. (2010), *Η τέχνη του Τώρα. Συζητήσεις με την Φαμπιέν Πασκώ*, Αθήνα: Κοάν

Μουδατσάκης, Τ. (1994), *Η θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το θεατρικό παιχνίδι – Η δραματοποίηση*, Αθήνα: Καρδαμίτσας

Μουδατσάκης, Τ. (2005), *Το θέατρο ως πρακτική τέχνη στην εκπαίδευση*, Αθήνα: Εξάντας

Μόφιτ, Ν. (2003), *Ανάμεσα σε δύο σιωπές. Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ*, Αθήνα: Κοάν

Μπάρμπα, Ε. (2004), *Η γη της στάχτης και των διαμαντιών*, Αθήνα: Γαβριηλίδης

Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν. (2008), *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν

Μπάρμπα, Ε., (2008), «Θεατρική Ανθρωπολογία» στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν

Μπάρμπα, Ε., (2008), «Το διευρυμένο σώμα» στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν

Μπάρμπα, Ε. (2008), *Το χάρτινο κανό. Ένας οδηγός προς τη θεατρική ανθρωπολογία*, Αθήνα: Δωδώνη

Μπρουκ, Π. (1970), *Η σκηνή χωρίς όρια*, Αθήνα: Αρίων

Μπρουκ, Π. (1998), *Η ανοιχτή πόρτα*, Αθήνα: Κοάν

Μπρουκ, Π. (2001), *Νήματα Χρόνου*, Αθήνα: Κοάν

Μως, Μ. (2008), «Απόψεις για τις τεχνικές του σώματος» στο Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν., *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν

- Όιντα, Γ. (2001), *Ο ακυβέρνητος ηθοποιός*, Αθήνα: Κοάν
- Παγιατάκης, Σ. (1957), *Παιδαγωγική Ψυχολογία*, Αθήνα
- Πανόπουλος, Β. (2010), «Το μουσικό σημείο ως φορέας νοήματος και σημασίας στο θέατρο και στο θέατρο για ανήλικους θεατές», στο Γραμματάς, Θ., *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα: Πατάκης
- Πανόπουλος, Β. (2016), *Η μουσική ως κώδικας επικοινωνίας στο ελληνικό θέατρο για παιδιά (1975-2005)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα
- Παντουβάκη, Σ. (2008), «Θεατρικό κοστούμι, παράμετροι και χαρακτηριστικά της δημιουργίας του», στον κατάλογο της έκθεσης με θέμα: *Κοστούμι χορού και θεάτρου. Από το σχεδιασμό στην υλοποίηση*, Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 14-18
- Παπαγεωργίου, Γ.Κ., (1985), *Ψυχολογία*, Ηράκλειο Κρήτης: Ψυχοτεχνική
- Παπακώστα, Α. (2010), «Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές» στο Γραμματάς, Θ., *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα: Πατάκης
- Παπακώστα, Α. (2014), *Κώδικες επικοινωνίας στο θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα
- Παπανδρέου, Ν. (1989), *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Παπανούτσος, Ε. (1972), *Ψυχολογία*, Αθήνα: Δωδώνη
- Πατσαλίδης Σ. (2005), «Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη: Η περίπτωση των Ράινχαρτ και Ροντήρη» στο Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης. *Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, Αθήνα: Εταιρία Ναυπακτιακών Μελετών
- Πλάτωνας, *Νόμοι* 643 739, 819
- Πλάτωνας, *Πολιτεία* Ε 559
- Πούχνερ, Β. (2003), *Από τη θεωρία του θεάτρου στη θεωρία του θεατρικού*, Αθήνα: Πατάκης
- Πούχνερ, Β. (2011), *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα: Παπαζήσης
- Ρίτσαρντς, Τ. (1998), *Για τη δουλειά με τον Γκροτόφσκι πάνω στις σωματικές δράσεις. Με έναν πρόλογο και το δοκίμιο «Από τη θεατρική ομάδα στην Τέχνη ως Όχημα» του Γέρζυ Γκροτόφσκι*, Αθήνα: Δωδώνη

- Σαμπατακάκης, Γ. (2008), *Γεωμετρώντας το Χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θ. Τερζόπουλου*, Αθήνα: Μεταίχμιο
- Σέξτου, Π. (2005). *Θεατρο-παιδαγωγικά προγράμματα στα σχολεία*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Σέργη, Λ. (1987), *Δραματική έκφραση και αγωγή του παιδιού*, Αθήνα: Gutenberg
- Στανισλάφσκι, Κ. (1977), *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Αθήνα: Γκόνης
- Στανισλάφσκι, Κ. (2006), *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Αθήνα: Γκόνης
- Στεφανοπούλου, Μ., (2011), *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής. Γέρζυ Γκροτόφσκι – Εουτζένιο Μπάρμπα: στο δρόμο της ουτοπίας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας
- Στυλιάρης, Ε. (1979), *Ψυχολογία του αναπτυσσόμενου ανθρώπου*, Θεσσαλονίκη
- Τομασίδης, Χ. (1982), *Εισαγωγή στην Ψυχολογία*, Αθήνα: Δίπτυχο
- Τσατσούλης, Δ. (1997), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Αθήνα: Δελφίνι
- Brook, P. (2016), *Ο άδειος χώρος*, Αθήνα: Κοάν
- Cole, M., Cole S.R. (2002), *Η ανάπτυξη των παιδιών. Η αρχή της ζωής: Εγκυμοσύνη, Τοκετός, Βρεφική ηλικία*, Τόμος Α', Αθήνα: Τυπωθήτω
- Constantinidis, S. (1984), *Feedback in play production*, Kodikas/Code 7
- Faure, G., Lascar, S. (1994), *Το θεατρικό παιχνίδι στο Νηπιαγωγείο και το Δημοτικό Σχολείο*, Αθήνα: Gutenberg
- Hayes, N. (1998), *Εισαγωγή στην ψυχολογία, Β' τόμος*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Howard, P. (2004), *Τι είναι σκηνογραφία*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής
- Maisonneuve, J. (1964), *Τα αισθήματα*, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος
- Mannoni, O. (1969), *Clefs pour l'imaginaire*, Paris: Seuil
- Marshall, L. (2003), *Το σώμα μιλά. Ζητήματα ερμηνείας και έκφρασης*, Αθήνα: Κοάν
- Moore, S. (1992), *Το σύστημα Στανισλάφσκι*, Αθήνα: Παρασκήνιο
- Muller, W. (1996), *Θέατρο του Σώματος & Commedia dell'Arte*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press

Novarina, V., (2003), *Γράμμα στους Ηθοποιούς - Υπέρ Λουί Ντε Φυνές*, Αθήνα: Άγρας

Gardner, H. (2010), *Frames of mind: Η θεωρία των πολλαπλών τύπων νοημοσύνης*, Αθήνα: Μαραθιά

Pavis, P. (2006), *Λεξικό του θεάτρου*, Αθήνα: Gutenberg

Verderber, R.F., (1998), *Η τέχνη της επικοινωνίας*, Αθήνα: Έλλην

Vygotsky, L.S. (2000), *Νους στην Κοινωνία*, Αθήνα: Gutenberg

Winnicott, D. (2000), *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, Αθήνα: Καστανιώτης

III. ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Ηλιαδέλη Α., συνέντευξη από την Κανδυλιώτη, Χ.,
[http://theatrikicritiki.blogspot.gr/2015/10/blog-post_18.html] ανακτήθηκε την 21/10/2017

Καράογλου Τώνια
[<http://www.elculture.gr/blog/article/%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CE%BD%CF%84%CE%B9-%CE%BC%CE%AD%CF%83%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B9%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%87%CF%84%CE%B5%CF%82/>] (23/11/2015)]
ανακτήθηκε την 21/10/2017

Κυρτσόγλου, Ε. [<http://paidiko-theatro.gr/2017/04/%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%8D%CF%84%CF%83%CE%B9-%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF/>] (08/04/2017)] ανακτήθηκε την 22/10/2017

Παπαδιά, Π. συνέντευξη από την Πάσχου, Σ.,
[<http://www.talcmag.gr/sinenteyxeis/pianw-papoutsi-panw-sto-piano-sofia-pasxou/>] (09/05/2017)] ανακτήθηκε την 22/10/2017

Πάσχου, Σ. [<http://www.naftemporiki.gr/story/865895/enallaktiki-odusseia-periorismenon-diastraseon>] (13/10/2014)] ανακτήθηκε την 21/10/2017

Πάσχου, Σ. [<http://www.in2life.gr/home/child/article/510950/sofia-pashoy-to-paidi-den-einai-kati-diaforetiko.html>] (17/12/2015)] ανακτήθηκε την 21/10/2010

Ράπτης, Α. [<http://www.alterthess.gr/content/synenteyxi-me-ton-alexandro-raptitis-theatrikis-omadas-hippo>] (17/11/2015)] ανακτήθηκε την 21/10/2017

Ρίζου, Α., συνέντευξη από τους Δούσο, Φ. και Ράπτη, Α. την 29/09/2016, [<https://www.culturenow.gr/hippo-theatre-group-oi-antidraseis-twn-paidiwn-einai-panta-aythormhtes-kai-aythentikes/>] ανακτήθηκε την 28/12/2017

Prattki, T. [http://www.lispa.co.uk/school_information_about.php] ανακτήθηκε την 24/12/2017

[<http://www.clickatlife.gr/theatro/story/42388>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

[<http://www.culturenow.gr/42161/omada-hippo-ston-kosmo-ths-foytouyrias> (9/10/2015)] ανακτήθηκε την 21/10/2017

[<http://www.elculture.gr/en/10-cm-up/>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

[<http://hippohippos.wixsite.com/hippo-theatre-group/bios>] ανακτήθηκε την 21/10/2017

[hippotheatregroup.wordpress.com] ανακτήθηκε την 21/10/2017

[<http://hippohippos.wix.com/hippo-theatre-group#!about-us/c222h>], ανακτήθηκε την 21/10/2017

[<http://www.kulturosupa.gr/theatromania/10-cm-up-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%82-patari-project-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%AC%CE%BD%CE%B5%CF%84%CE%BF%CE%BD.-76/>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

[<http://www.porta-theatre.gr/index.php/theatro-gia-polu-neo-koino/125-piano-papoutsi>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

[<http://www.porta-theatre.gr/index.php/theatro-plays/232-miti>] ανακτήθηκε την 1/11/2017

[<http://www.porta-theatre.gr/index.php/theatro-gia-polu-neo-koino/247-xionanoi>] ανακτήθηκε την 24/12/2017

IV. ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Πρόγραμμα Παράστασης *Η Ωραία Κοιμωμένη*², Θέατρο 104, 2015

Πρόγραμμα Παράστασης *Χιονάνοι*, Θέατρο Πόρτα, 2017

V. ΠΡΟΦΟΡΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Δούσος, Φ., Ράπτης, Α., (Hippo Theatre Group), συνέντευξη που μου παραχώρησαν την 07/03/2017

Πάσχου, Σ. (Patari Project), συνέντευξη που μου παραχώρησε την 28/06/2017

Στεφανίδου, Ε. (Patari Project), συνέντευξη που μου παραχώρησε την 22/02/2017

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ι. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ

PATARI PROJECT ΚΑΙ HIPPO THEATRE GROUP

1. Συνέντευξη από τη Σοφία Πάσχου (Patari Project) – 28/06/2017

Τι είναι σωματικό θέατρο;

Το σωματικό θέατρο είναι ένα είδος θεάτρου. Πολλές φορές στην Ελλάδα νομίζουμε ότι είναι χορός, ή ότι λείπει ο λόγος από τους ηθοποιούς, ή ότι είναι μια performance, είναι κάτι μπερδεμένο. Πολλές φορές με ρωτάνε «Μιλάτε στην ομάδα; Έχει πλοκή αυτό; Καταλαβαίνουμε τι θα γίνει;». Σαφώς. Απλά είναι άλλη η αφετηρία, δηλαδή αν θέλω π.χ. να προσεγγίσω έναν ρόλο που είναι στενοχωρημένος, υπάρχει ένας δρόμος που πρέπει να ακολουθήσω: να βρω πράγματα από το δικό μου παρελθόν. Ένας ηθοποιός θα θυμηθεί πώς είναι η θλίψη, η



Εικ. 1: Σοφία Πάσχου

στενοχώρια. Το σωματικό θέατρο παρατηρεί πώς είναι η στενοχώρια στο σώμα ενός ανθρώπου και από το σώμα ο θεατής εκλαμβάνει αυτή ακριβώς την εικόνα. Είναι μια διαφορετική διαδικασία. Υπάρχει ένας τρόπος που από μέσα βγαίνει έξω, ενώ στο σωματικό θέατρο από έξω πάει μέσα. Άρα είναι θέατρο, δεν είναι τίποτα άλλο.

Ποια είναι η σχέση σας με την τεχνική του σωματικού θεάτρου; Πότε και πώς ξεκινήσατε να την χρησιμοποιείτε;

Εγώ σπούδασα ηθοποιός, τελείωσα τη δραματική σχολή Αρχή της Νέλλυς Καρρά και το Σεπτέμβριο του 2006, πήγα στο Λονδίνο για ένα μεταπτυχιακό σωματικού θεάτρου. Θυμάμαι ότι έκανα ένα σεμινάριο εδώ στην Ελλάδα με τη Lilo Baur και από κει για πρώτη φορά είδα κάποια πράγματα που μου φάνηκαν πολύ ωραία, παιχνίδια, πράγματα που μου θύμισαν ότι το θέατρο είναι χαρά. Γιατί μέχρι τότε το είχαμε μάθει «μαυρίλα» και «Αντιγόνη». Έπειτα βρήκα αυτή τη σχολή, τη LISPA, που είναι στο Λονδίνο και βασίζεται πάνω στην τεχνική του Jacques Lecoq, που είναι ο πατέρας το σωματικού θεάτρου, μαζί με τον Γκροτόφσκι, κι έτσι ξεκίνησα να κάνω σωματικό θέατρο, θέατρο της επινόησης και δημιουργικό θέατρο. Άρα η πρώτη μου

επαφή με το σωματικό θέατρο ήταν αυτά τα δύο χρόνια σε ένα μεταπτυχιακό στην Αγγλία. Εκεί έμαθα πολλά πράγματα: τεχνικές κλόουν, commedia dell' arte, μέχρι που κάποια στιγμή, στην αρχή του δεύτερου έτους, γνώρισα την τεχνική της πλατφόρμας, δηλαδή το πώς να πεις μια ιστορία σε έναν πάρα πολύ μικρό χώρο. Περιορίζεις το χώρο και μέσα σε αυτόν πέντε άνθρωποι ή έξι ή επτά «λένε» μια ιστορία μόνο με τα σώματά τους. Ουσιαστικά αυτό είναι μια τεχνική ώστε ο ηθοποιός να μάθει τον ρυθμό και να μάθει να συνυπάρχει με τον άλλον. Θυμάμαι την πρώτη μέρα που μας δίδαξαν αυτή την τεχνική, έπαθα την πλάκα μου. Για μένα ήταν πέρα από ένα εργαλείο για να μάθω τον ρυθμό. Κατάλαβα ότι είναι αυτό που θέλω να κάνω. Άρα τελειώνοντας τη σχολή, καθώς για να πάρεις το πτυχίο σου έπρεπε να σκηνοθετήσεις ένα δεκάλεπτο project, εγώ χρησιμοποίησα την τεχνική της πλατφόρμας. Σκηνοθέτησα ένα project με δύο πλατφόρμες και πάντα είχα στο μυαλό μου ότι θέλω να κάνω κάτι σε σχέση με την πλατφόρμα. Πέντε χρόνια αργότερα, δημιούργησα τους Patari Project, που είναι μία θεατρική ομάδα που χρησιμοποιεί την τεχνική της πλατφόρμας για να κάνει παραστάσεις.

Με ποιον τρόπο χρησιμοποιεί η ομάδα Patari Project το σωματικό θέατρο στις παραστάσεις της;

Οι Patari Project είναι μια ομάδα που δημιουργεί παραστάσεις σε μικρούς χώρους. Ξεκινήσαμε με την πρώτη μας δουλειά, στην οποία χρησιμοποιούνταν τρεις πλατφόρμες, το 10cm up. Έπειτα πήγαμε στην *Οδύσσεια*, όπου υπήρχε μία ψηλή πλατφόρμα (ύψους 75εκ.). Ύστερα κάναμε τον *Μπαλ στο αέρα*, όπου χρησιμοποιούνταν μία πλατφόρμα-βάλιτσα. Μετά ήρθε το *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο*, όπου πλέον η πλατφόρμα μας είναι ένα πιάνο με ουρά. Δεν υπάρχουν σκηνικά, ούτε σκηνικά αντικείμενα, οι ηθοποιοί κάνουν τα πάντα σε έναν πολύ μικρό χώρο. Στη *Χιονάτη* θα υπάρχουν δύο πλατφόρμες μάλλον, η μία αριστερά και η άλλη δεξιά, που θα τις ενώνει μια γέφυρα, ούτως ώστε να αποφύγουμε το κάτω, να μην επανέλθουμε δηλαδή στο *Παπούτσι*. Στη *Μύτη* δεν είχαμε πλατφόρμα, αν και είχαμε έναν περιορισμό, καθώς οι ηθοποιοί περπατούσαν πάνω στα χερούλια των καθισμάτων, άρα πάλι χρησιμοποιείται η δυσκολία του περιορισμού.

Ποιες άλλες τεχνικές συνδυάζονται με το σωματικό θέατρο στις παραστάσεις σας; Πώς προκύπτει αυτό;

Διαφωνώ λίγο με την έννοια τεχνική γιατί θέτουμε πλαίσια. Σε όλες τις παραστάσεις, αυτό που απαιτείται είναι να είσαι *μαζί με τον άλλο*. να υπάρχει μια ενότητα, μια αναπνοή. Ουσιαστικά να παίζεις στο ίδιο έργο. Πολλές φορές βλέπουμε παραστάσεις στις οποίες ενώ οι ηθοποιοί μοιράζονται μια σκηνή, ο ένας

κάνει κάτι και ο άλλος κάτι διαφορετικό. Δεν βρίσκονται στο ίδιο έργο. Στην τεχνική της πλατφόρμας δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, ακριβώς επειδή οι ηθοποιοί βρίσκονται τόσο κοντά, που εάν δεν είναι ουσιαστικά μαζί, αυτό φαίνεται. Άρα η τεχνική τους βοηθάει.

Ποια συνακόλουθα σκηνικά ευρήματα/χωροταξικές επιλογές προκύπτουν από την εφαρμογή των σωματικών τεχνικών; Για ποιους λόγους;

Έχουμε επιλέξει να μη χρησιμοποιούμε σκηνικά αντικείμενα, γιατί είναι ωραίο να βλέπουμε τι μπορούμε να κάνουμε χωρίς αυτά. Πώς μπορούμε να κάνουμε (με το σώμα) ένα τζάκι χωρίς να υπάρχει όντως ένα τζάκι, πώς μπορούμε να κάνουμε το παράθυρο χωρίς το παράθυρο. Επομένως, όταν δεν έχουμε στη διάθεσή μας τίποτα, παρά μόνο το σώμα μας, στην αρχή φαίνεται πάρα πολύ δύσκολο. Μας δίνεται η εντύπωση πως δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα, καθώς έχουμε μάθει ότι το σώμα μας είναι ένα σώμα που περπατάει ή που κάθεται στην ενήλικη ζωή. Ένα παιδί όμως παίζει μόνο με το σώμα του. Αν παρατηρήσουμε ένα μικρό παιδί κάνει τη θάλασσα ή κάνει τον πειρατή που είναι πάνω σε ένα μαξιλάρι, το οποίο είναι το καράβι του. Κάνει τον δράκο, κάνει το τέρας. Ουσιαστικά το παιδί κάνει σωματικό θέατρο από μόνο του. Πολλές φορές λέμε «Όταν ήμουν μικρός/ή, η φαντασία μου οργίαζε και τώρα δεν έχω». Αυτό συμβαίνει για αυτό, επειδή ξεχνάμε τι μπορεί να κάνει το σώμα. Τι κάνει το σώμα μόνο του.

Πώς λειτουργούν οι σωματοποιημένες εικόνες στην πρόσληψη (νοητική και αισθητική) του έργου από τα παιδιά, σύμφωνα με την εμπειρία σας; Είναι βοηθητικές; Υπάρχουν στιγμές που προκαλούν σύγχυση;

Καθώς ο Μπαλ στον αέρα ήταν ένα θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα, επομένως σε άλλο πλαίσιο, ουσιαστικά έκανα πρώτη φορά θέατρο για παιδιά με το Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο. Όντως στις πρόβες αναρωτήθηκα «Θα καταλάβουν τι γίνεται; Είναι κατανοητό αυτό;». Υπήρχαν σκέψεις. Είχα και έναν δικό μου «φόβο», καθώς είχα δει ότι οι παραστάσεις που απευθύνονται σε παιδιά είναι όλες με χρυσόσκονη, με εντυπωσιακά κοστούμια. Παρόλα αυτά, αποφασίσαμε ότι αυτός είναι ο δικός μας τρόπος, έτσι θέλουμε να πούμε την ιστορία και τελικά η παράσταση λειτούργησε εξαιρετικά για δύο χρόνια και πλέον. Διότι ξαφνικά στο παιδί δίνεις ένα πλαίσιο, δίνεις μια εικόνα με στοιχεία πολύ απλά, που στην ουσία δεν είναι απλά αλλά απαιτούν τρομερή λεπτομέρεια από εμένα και τους ηθοποιούς, που το φτιάξαμε μαζί. Όταν στο παιδί δείχνεις ένα δέντρο με σώματα, βλέπει το δέντρο, βλέπει τα λεμόνια αν είναι λεμονιά, βλέπει τα φύλλα. Βέβαια, τώρα τελευταία αρκετές ομάδες έχουν αρχίσει να κάνουν σωματικό θέατρο και να

αναπαριστούν αντικείμενα με τα σώματα των ηθοποιών. Πολλές φορές δεν λειτουργεί γιατί δεν έχουν δώσει την απαιτούμενη φροντίδα. Δηλαδή, όταν φτιάχνω ένα δέντρο με το σώμα μου, αυτό θέλει ιδιαίτερη έρευνα και παρατήρηση: πώς είναι ένα δέντρο; πώς να τοποθετήσω τα χέρια μου για να φανούν ότι είναι φύλλα; Δεν είναι απλά ότι σηκώνω τα χέρια και περιμένω ο θεατής να καταλάβει ότι είναι δέντρο. Είναι πολύ δύσκολο να πειθαρχήσεις το σώμα σου και να αλλάξει μορφή το σώμα σου για να δείξεις ή να θυμίζει ένα αντικείμενο. Άρα τέτοιες εικόνες είναι πάρα πολύ βοηθητικές στα παιδιά.

Πώς θεωρείς ότι συνδέεται με την παιδική ηλικία αυτό που βλέπουν;

Το παιδί, όταν είναι μικρό, χρησιμοποιεί το σώμα του. Ή όταν πάει στη γιαγιά ή στον παππού διακοπές, που δεν έχει τα παιχνίδια του, δεν έχει τις κούκλες του, τι κάνει; Παίρνει τα δύο χέρια του και αρχίζει να παίζει. Ή παίζει με φανταστικούς ήρωες που είναι μπροστά του. Πολεμάει με τον αέρα, ενώ σκέφτεται ότι πολεμάει με ένα τέρας. Και όσο το παρατηρείς, μπορείς να δεις ότι αυτό το παιδί όντως με κάποιον πολεμάει, γιατί το φαντάζεται, το βλέπει, άρα παίζει με αυτό. Πιστεύει ότι είναι αληθινό. Τα παιδιά αυτό κάνουν, έτσι παίζουν. Απλά έπειτα οι δημιουργοί που επιχειρούν να κάνουν θέατρο για παιδιά, το ξεχνούν αυτό και τα κάνουν όλα Disney. Η τεχνολογία έχει βοηθήσει, αλλά και έχει καταστρέψει πολλά πράγματα, κατά την άποψή μου.

Υπάρχουν πράγματι στιγμές που προκαλούν σύγχυση γιατί το παιδί είναι πλέον τόσο εκτεθειμένο στην τεχνολογία, την εικόνα και την πληροφορία, άρα περιμένει και θέλει να δει κάτι αντίστοιχο. Επομένως, όταν το πας να δει μια παράσταση που δεν έχει σκηνικά αντικείμενα και χρυσόσκονη, μπορεί τα πρώτα λεπτά να κάτσει λίγο πίσω. Να αναρωτηθεί «τι είναι τώρα αυτό;». Όμως, μετά από λίγο, με βάση την εμπειρία μας, σίγουρα μπαίνει μέσα, γιατί βλέπει κάτι ζωντανό, μη στατικό, μέσα από το οποίο ξαναθυμάται πράγματα.

Σωματικό θέατρο για ενήλικες και σωματικό θέατρο για παιδιά. Υπάρχουν διαφορές; Ποιες είναι αυτές;

Όχι. Εγώ πιστεύω ότι δεν υπάρχει καμία διαφορά. Με έχουν ρωτήσει πάρα πολλές φορές στο παρελθόν σε συνεντεύξεις τι ακριβώς έκανα στις πρόβες. Στις πρόβες, δεν σκέφτηκα ποτέ ότι κάνω θέατρο για παιδιά. Ούτε για μία στιγμή. Σκέφτηκα απλά ότι θέλουμε να αφηγηθούμε την ιστορία της Σταχτοπούτας στη δική μας εκδοχή. Το μόνο που κάναμε κάποια στιγμή είναι ότι κόψαμε τις βρισιές, ενώ κάποιες κρατήθηκαν. Είναι το μόνο που άλλαξε. Πολλές φορές θεωρούμε ότι τα παιδιά είναι χαζά, ότι δεν θα καταλάβουν, και ότι πρέπει να απλοποιήσουμε τα

πράγματα. Αυτό δεν ισχύει. Τα παιδιά είναι πανέξυπνα. Για μένα η επιτυχία της παράστασης έγκειται στο ότι ήρθαν και παιδιά και γονείς και άρεσε εξίσου και στους δύο. Πολλές φορές οι γονείς πηγαίνουν σε μια παράσταση για παιδιά και πλήττουν. Ούτε εγώ, ούτε η ομάδα σκεφτήκαμε ότι κάνουμε θέατρο για παιδιά, άρα πρέπει να είμαστε κάπως, να παίζουμε κάπως. Πιο πολύ μας απασχολούσε τι θέλουμε να πούμε μέσα από αυτή την ιστορία, είτε απευθύνεται σε παιδί, σε γονιό, σε παππού ή γιαγιά και πώς θα το κάνουμε.

Η παράσταση «Πάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο» απευθύνεται (και) σε παιδιά. Για ποιους λόγους επιλέξατε να στηρίξετε τη σκηνοθετική σας προσέγγιση στο σωματικό θέατρο;

Αυτό είναι που κάνει η ομάδα. Μας ενδιαφέρει, όποια παράσταση και αν κάνουμε, είτε είναι η Σταχτοπούτα, η Μύτη του Γκόγκολ ή η Οδύσσεια, να βρούμε έναν διαφορετικό τρόπο αφήγησης και πώς αυτή την ιστορία μπορούμε να την αφηγηθούμε πάνω σε ένα πατάρι -ή πάνω σε ένα πιάνο- χωρίς αντικείμενα και για ποιο λόγο ξαναλέμε αυτή την ιστορία. Να βρούμε γιατί ξαναλέμε τη Σταχτοπούτα σήμερα, γιατί λέμε την Οδύσσεια σήμερα, γιατί λέμε τη Μύτη του Γκόγκολ σήμερα. Αυτά είναι που πάντα μας απασχολούν. Ο τρόπος αφήγησης, πώς μπορεί αυτό να μπει πάνω σε ένα πατάρι, τι είναι το πατάρι μας, τι συμβολίζει, τι θέλουμε να πούμε μέσα από την ιστορία. Αυτά τα τρία είναι που μας ορίζουν, ότι κι αν κάνουμε. Είναι αυτά τα οποία υπηρετεί η ομάδα.

Ποια είναι τα υπέρ και τα κατά του σωματικού θεάτρου (όσον αφορά την αισθητική της παράστασης και την πρόσληψη από το ανήλικο κοινό) σε σύγκριση με άλλες σκηνοθετικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται στο θέατρο για παιδιά και νέους;

Τα υπέρ είναι ότι μικροί και μεγάλοι θυμούνται ξανά ότι έχουν φαντασία, ότι αυτό που φαντάζει στην αρχή ανέφικτο ή δύσκολο, γίνεται, ότι μπορείς χωρίς τίποτα να δεις τη λεμονιά, να δεις το τζάκι. Αν αυτό γίνει και με την απαιτούμενη φροντίδα, είναι και πολύ συγκινητικό, να βλέπεις τα σώματα να σου δείχνουν πράγματα που σε συγκινούν και να βλέπεις δικές σου εικόνες, να βλέπεις π.χ. τη λεμονιά που είχες κάποτε στο σπίτι του παππού και της γιαγιάς. Το σωματικό θέατρο είναι πάρα πολύ δημιουργικό για τους συντελεστές που ασχολούνται με την παράσταση. Γίνονται και αυτοί παιδιά, γελούν, παίζουν. Δεν είναι κάτι στείο.

Τα κατά είναι ότι πολλές φορές πρέπει να πεις κυρίως στους μεγάλους και πιο στενόμυαλους να δοκιμάσουν να δουν έναν διαφορετικό τρόπο αφήγησης. Το φοβούνται, δεν το έχουν συνηθίσει. Και γιατί να το συνηθίσουν άλλωστε, αφού ζούμε σε μια εποχή στην οποία, σε τελική ανάλυση, γιατί να πάνε και στο θέατρο;

Δεν είναι εύκολο να έρθει κανείς να δει μια παράσταση. Θέλει να πάει να περάσει καλά. Στη ζωή μας χρησιμοποιούμε πάρα πολύ το μυαλό, τα κάνουμε όλα εγκεφαλικά. Όμως το σωματικό θέατρο δεν είναι καθόλου εγκεφαλικό. Όταν πεις σε κάποιον ότι θα δει κάτι που δεν θα χρειαστεί να χρησιμοποιήσει το μυαλό του, που θα δει μια εικόνα και θα ανακαλύψει πού αυτή θα τον οδηγήσει, του ζητάς δύσκολα.

Εγώ δεν πιστεύω ότι υπάρχουν κατά, ούτε και θέλω να συγκρίνω με άλλες προσεγγίσεις γιατί πιστεύω ότι ο καθένας έχει τη δική του οπτική. Οι σκηνοθεσίες που στηρίζονται στον εντυπωσιασμό εμένα δεν μου αρέσουν, γιατί είναι εύκολο π.χ. να βγει η νεράιδα και να πετάξεις χρυσόσκονη από τα jumpo και να βάλεις και φως. Είναι το πιο εύκολο πράγμα, το πιο στείο όμως και το πιο πληκτικό. Για παράδειγμα, μπορεί να βγαίνει μια νεράιδα και να της πετάνε χρυσόσκονη και οι υπόλοιποι που είναι γύρω να κοιτάνε και να σκέφτονται κάτι άλλο. Αυτό που βλέπουμε στις ταινίες του Disney, που είναι πολύ καλοφτιαγμένες, είναι ότι όταν εμφανίζεται μια νεράιδα δίπλα σου, κάπως θα αντιδράσει το σώμα σου, θα εντυπωσιαστείς, θα βηματίσεις προς τα πίσω, η κίνησή σου θα ανοίξει. Υπάρχει δράση-αντίδραση. Σκοπός είναι να συμμετέχουν όλοι και να παίζουν το ίδιο έργο.

Ποιες είναι οι δυσκολίες για τον σκηνοθέτη ως προς τη δημιουργία μιας παράστασης σωματικού θεάτρου και ποιες για τον ηθοποιό ως προς την υλοποίησή της;

Για τον ηθοποιό, είναι πάρα πολύ κουραστικό. Στις πρόβες, ιδίως στις δικές μας παραστάσεις, επειδή το κείμενο το φτιάχνουμε οι ίδιοι, όλοι οι ηθοποιοί, είναι απόλυτα συλλογικό και δημιουργικό. Ο ηθοποιός είναι πάνω σε μια καρέκλα, πάνω σε ένα πιάνο, δεν έχει ιδέα τι πρέπει να κάνει και απλά πρέπει να φέρει υλικό, να αυτοσχεδιάσει. Να φέρει πράγματα από το παρελθόν του. Να πει τα πράγματα που τον αφορούν. Άρα είναι πολύ δύσκολο και χρειάζεται πάρα πολύ μεγάλη ακρίβεια.

Ως προς τον σκηνοθέτη, η δυσκολία έγκειται στο ότι θα πρέπει να δει όλες αυτές τις εικόνες που ο ηθοποιός του προτείνει, να επιλέξει τις σωστές, να τις βάλει σε μία σωστή σειρά και να βγάλει μια ροή και την ουσία της παράστασης. Το άλλο που είναι δύσκολο και μου αρέσει πολύ είναι αυτό που το ονομάζω «καθάρισμα», το να καθαρίζω τις εικόνες. Π.χ. το να υποδείξω ότι το δεξί χέρι κάποιου πρέπει να βρίσκεται λίγο πιο κάτω. Αισθάνομαι σαν γλύπτης, ουσιαστικά βλέπω την εικόνα και την αναπροσαρμόζω.

Πιστεύετε ότι η επιτυχία των παραστάσεών σας οφείλεται στο σωματικό θέατρο;
Ποιοι άλλοι λόγοι συνηγορούν;

Όχι, δεν το πιστεύω. Δεν ξέρω ποιοι είναι οι λόγοι. Αυτό που έχω να πω είναι ότι υπάρχει μία ειλικρίνεια και μια αλήθεια. Δεν ξέρω πού οφείλεται η επιτυχία. Σίγουρα ότι το πατάρι πριν δεν υπήρχε, άρα αυτό μας έδωσε μία ταυτότητα. Αυτό σίγουρα. Αλλά το να διατηρήσουμε αυτή την ταυτότητα και αυτή την επιτυχία, δεν ήταν λόγω της τεχνικής, αλλά λόγω της αλήθειας μέσω της οποίας θέλουμε να επικοινωνήσουμε πράγματα, να επικοινωνήσουμε την ιστορία. Αυτό μας ενδιαφέρει και όχι να αρέσει αυτό. Δεν μας ενδιαφέρει να κάνουμε κάτι για να αρέσει, ούτε να το κάνουμε μόνο για να το κάνουμε. Προκύπτει από τη δημιουργία στην πρόβα και φαίνεται και στην παράσταση. Είναι κάτι που δεν το έχω σκεφτεί, δεν έχω σκεφτεί πού οφείλεται η επιτυχία, αλλά όχι στο σωματικό θέατρο.

Με ποιους τρόπους λαμβάνετε ανατροφοδότηση; Πώς έχουν λειτουργήσει οι αντιδράσεις, τα σχόλια, η κριτική των ανήλικων θεατών στη δουλειά σας (ως προς τη χρήση και την αξιοποίηση του σωματικού θεάτρου);

Σίγουρα είναι πολύ συγκινητικό και μικροί και μεγάλοι θεατές να σου λένε όμορφα πράγματα. Τα μεγάλα παιδιά να σου λένε ότι θυμήθηκαν κάτι ή ότι έκλαψαν στο τάδε σημείο της παράστασης. Τα μικρά παιδιά να ταυτίζονται τόσο πολύ στο Πάνω παπούτσι με το πάνω και το κάτω, να ξαναζούν την ιστορία και να μην τα ενδιαφέρει μόνο πού είναι η Σταχτοπούτα και ο πρίγκιπας. Στην παράσταση, κανένα παιδί δεν έμεινε στον έρωτα. Επιμένουν πολύ στο πάνω και στο κάτω, ότι η Σταχτοπούτα δεν μπορεί να ανέβει πάνω, ότι ο πρίγκιπας ήθελε να κατέβει κάτω γιατί το φοβόταν, ενώ η Σταχτοπούτα φοβόταν το πάνω. Έμειναν σε πράγματα που είναι για μένα ουσιαστικά.

Σε μία στιγμή είναι ο πρίγκιπας που δεν μπορεί να κοιμηθεί και λέει ότι βλέπει το πρόσωπο της Σταχτοπούτας και αναρωτιέται τι να κάνει. Τότε πετάγεται ένα κοριτσάκι και λέει «Αφού την αγαπάς, γι' αυτό δεν μπορείς να κοιμηθείς!». Αυτή ήταν η αλήθεια. Ήταν πολύ όμορφη στιγμή.

Και οι κριτικές ήταν πολύ καλές. Οι άνθρωποι που έγραψαν, μίλησαν όντως για την ουσία. Δεν έμεινε κανείς στο σωματικό θέατρο ως τεχνική. Μείνανε σε μια αλήθεια και μια συγκίνηση που αυτό τους έφερε, που σίγουρα είχε να κάνει με την έλλειψη των σκηνικών, των φώτων. Η τεχνική του σωματικού θεάτρου βοηθάει στην προσέγγιση αυτής της αλήθειας από το θεατή. Δεν είναι όμως ότι δεν υπάρχουν αντικείμενα, είναι ότι πρέπει να βρεις πώς χρησιμοποιείς το αντικείμενο, τι θες να πεις με αυτό εάν είναι ο συμπαίκτης σου, ή αν δεν το έχεις, έχεις το σώμα σου και το σώμα του άλλου. Καθώς βρισκόμαστε σε μία εποχή που αναγκαζόμαστε να

ξεκινήσουμε από το μηδέν, αυτό που μας μένει είναι το σώμα μας και το σώμα του άλλου. Είναι πολύ ωραίο αν αυτό λειτουργήσει μαζί σαν μηχανή, τι μπορεί να κάνει. Είναι κάπως ελπιδοφόρο.

Οι επόμενες ερωτήσεις αναφέρονται στη διδασκαλία τεχνικών σωματικού θεάτρου από τη Σοφία Πάσχου στο εργαστήριο της Ξένιας Καλογεροπούλου στο Θέατρο Πόρτα:

Πώς ανταποκρίνονται τα παιδιά στην εκμάθηση και χρήση τεχνικών σωματικού θεάτρου; Σε τι πιστεύεις ότι τα βοηθάει;

Ανταποκρίνονται άψογα. Όταν δοκίμασα για πρώτη φορά την τεχνική της πλατφόρμας σε παιδιά της Α΄ δημοτικού, στο εργαστήριο της Ξ. Καλογεροπούλου, αρχικά σκέφτηκα «τι πάω να κάνω;». Έβαλα τη χαρτοταινία κάτω, τους εξήγησα τους κανόνες του παιχνιδιού, π.χ. ότι μπορούμε να παίξουμε μόνο μέσα στα όρια της ταινίας, ότι δεν μπορούμε να ακουμπήσουμε στο πάτωμα, ότι δεν έχουμε σκηνικά, οπότε όλα εμείς θα τα κάνουμε, κι έπειτα τους έδινα διάφορες εικόνες και τις έφτιαχναν. Ήταν εντυπωσιακό γιατί στην αρχή διαφωνούσε το ένα με το άλλο για το ποιο θα είναι πρώτο στην πλατφόρμα. Μετά καταλάβανε ότι για να φτιάξουν π.χ. ένα δέντρο, ένα μεγάλο ρολόι όπως το Big Ben ή μια τέντα ενός τσίρκου, πρέπει κάπως να είναι μαζί και ύστερα άρχισε ο ένας να βοηθάει τον άλλο. Όταν, για παράδειγμα, τους ζητούσα να φτιάξουν την τέντα ενός τσίρκου και είχαν 10 δευτερόλεπτα για να τη φτιάξουν, κατάλαβαν ότι δεν υπάρχει άλλος τρόπος από το να συνεργαστούν, επομένως ήταν εκπληκτική η αλλαγή τους.

Τα βοηθάει να συνειδητοποιήσουν ότι πρέπει να παίξουν με τον άλλο, με το αγοράκι ή το κοριτσάκι που δεν συμπαθούν πολύ, αλλά για να φτιάξουμε την τέντα του τσίρκου, πρέπει μαζί να το κάνουμε. Τους μαθαίνει το μαζί. Και βοηθάει ότι τα όρια είναι πολύ συγκεκριμένα, ότι δεν μπορεί κανείς να περάσει τη γραμμή. Έκαναν σαν τρελά. Όταν πήγαινε κάποιο να πέσει, το στηρίζαν, το κρατάγανε λες και ήταν γκρεμός από κάτω.

Τα πιο μικρά παιδιά (μέχρι Γ΄ δημοτικού) λειτουργούν πιο πολύ με την εικόνα. Εστιάζουν πιο πολύ στην εικόνα. Στα πιο μεγάλα παιδιά (γυμνάσιο, λύκειο), παραμένει η εικόνα, αλλά υπάρχουν διαφορετικοί ρυθμοί. Εκεί, για παράδειγμα, δουλεύω trailer ταινιών. Για γνωστές ταινίες, όπως τον *Άρχοντα των δαχτυλιδιών*, τον *Τιτανικό*, μέσα σε διαστάσεις 1x1 τους ζητάω να φτιάξουν ένα trailer. Διαφορετικοί ρυθμοί, slow motion, οπτικά εφέ, γιατί η πλατφόρμα γενικά συμβαδίζει αρκετά με τη λογική του κινηματογράφου. Απλά θα έλεγα ότι στις μικρές ηλικίες δουλεύουμε εικόνες με το σώμα, που είναι πιο στατικές που προϋποθέτουν συνεργασία. Στα πιο μεγάλα παιδιά, ασχολούμαστε και με το πώς θα το φτιάξουμε αυτό, πώς, για παράδειγμα, δημιουργείται το δέντρο για να φανεί

αληθινό. Ξεφυτρώνει; Εμφανίζεται ξαφνικά; Είναι μισό δέντρο και καίγεται; Το πώς έχει πολύ μεγάλη σημασία.

Σε σχέση με το φύλο τους δεν έχω εντοπίσει διαφορές.

Το άλλο που επίσης έχει μεγάλη σημασία, ανάλογα με τις ηλικίες, είναι η ντροπή. Στην εφηβεία υπάρχει μια ντροπή, μια συστολή, αλλά δεν μπορείς να κρυφτείς. Αναγκαστικά πρέπει να βγεις μπροστά. Ενώ τα μικρά παιδιά είναι πιο άνετα. Δεν έχουν συστολή.

Με ποιους τρόπους γίνεται η διδασκαλία στο εργαστήριο; Ποιες είναι οι ευκολίες και δυσκολίες και ποια τα αποτελέσματα;

Στο εργαστήριο κάνουμε πολύ συγκεκριμένα πράγματα, δηλαδή εγώ επειδή είμαι σαν εξωτερικός συνεργάτης, μπαίνω τρεις φορές σε όλες τις τάξεις και τους κάνω πιο πολύ αυτοδημιουργικό θέατρο. Φτιάχνουμε δικές τους ιστορίες, ασχολούμαστε με το σώμα, ανακαλύπτουμε διαφορετικούς τρόπους αφήγησης. Όχι μόνο με τη χρήση της πλατφόρμας. Τους ζητώ π.χ. να πουν μια ιστορία μόνο με τα χέρια και τα γάντια ή με τα πόδια. Δεν κάνουμε δράμα στην εκπαίδευση που κάνει η Πέγκυ. Περισσότερο τα παιδιά φέρνουν μια ιστορία και την φτιάχνουμε μαζί.

Τι λένε τα ίδια τα παιδιά για τις σωματικές τεχνικές;

Τους αρέσει πάρα πολύ. «Τι είναι αυτό, τι είναι αυτό;» ρωτάνε. «Πωπω, παίξαμε σήμερα!» Τους θυμίζει παιχνίδι. Τους δίνει τη δυνατότητα η φαντασία τους να οργιάσει, όταν αντιμετωπίζουν μια πρόκληση όπως να δείξουν τον *Άρχοντα των δαχτυλιδιών*, το *Avatar* ή τον *Τιτανικό* σε διαστάσεις 1x1. Οι έφηβοι είναι εξαιρετικοί, είναι καλύτεροι κι από τους ίδιους τους ηθοποιούς, γιατί είναι άκρως δημιουργικοί, η φαντασία τους οργιάζει μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ενώ οι ηθοποιοί, οι ενήλικες, πρέπει να ξαναθυμηθούν πώς είναι να παίζεις.

2. Συνέντευξη από την Εριφύλη Στεφανίδου (Patari Project) - 22/02/2017

Ποια είναι η σχέση σας με την τεχνική του σωματικού θεάτρου; Πότε και πώς ξεκινήσατε να την χρησιμοποιείτε;

Ήρθα σε πρώτη επαφή με το σωματικό θέατρο γύρω στο 2001, στη σχολή του Γιώργου Κιμούλη, όπου σπούδαζα, όταν έκανε την παράσταση Αντιγόνη στην οποία συμμετείχα στο χορό και κάλεσε τον Marcello Mani να κάνει τη διεύθυνση χορού. Ο Marcello Mani ήταν παλιός μαθητής του Lecoq και παλιό μέλος της Complicite και από εκείνον είχα την πρώτη μου επαφή με αυτό που λέμε σωματικό θέατρο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και για το χτίσιμο των κομματιών του χορού στην παράσταση. Με αφορμή αυτό πήγα στη σχολή του Lecoq στο Παρίσι και σπούδασα από το 2002 έως το 2004 και από τότε είναι αυτό που θέλω να



Εικ. 2: Εριφύλη Στεφανίδου

κάνω. Εννοώ ότι από τότε όλες οι παραστάσεις που έχω κάνει, αν θυμάμαι καλά, έχουν να κάνουν με το σωματικό θέατρο. Ήμουν τυχερή και βρήκα και σκηνοθέτες που είχαν και αυτοί εμπειρία σε σχέση με αυτό. Μία από αυτούς ήταν και η Σοφία η Πάσχου, με την οποία φτιάξαμε και την ομάδα Patari Project, καθώς και με άλλους συνεργάτες. Η Σοφία έχει μια όμοια εκπαίδευση στη LISPA, στο Λονδίνο, που είναι και αυτή ένα παρακλάδι του Lecoq, οπότε είχαμε ένα κοινό υπόβαθρο. Επίσης, επικεντρώθηκε στην τεχνική της πλατοφόρμας, την οποία διδάχτηκε εκείνη στη LISPA, εγώ στη Lecoq, ενώ οι υπόλοιποι με σεμινάρια με τη Σοφία. Έτσι ξεκινήσαμε και αποφασίσαμε να φτιάξουμε μια ομάδα που θα κάνει παραστάσεις επάνω σε πλατφόρμα, που θα έχει αυτόν τον περιορισμό. Σαφώς, με το πέρασμα των χρόνων, πλέον αυτό διευρύνεται, δηλαδή σιγά σιγά αρχίζουμε και απελευθερωνόμαστε από αυτό, αν και κρατάμε περιορισμούς. Η τελευταία μας δουλειά έχει ξεφύγει από την τεχνική της πλατφόρμας αρκετά, αλλά κρατάμε πάντα τα βασικά στοιχεία της τεχνικής και όλα τα στοιχεία του σωματικού θεάτρου που υπάρχουν: τον αυτοσχεδιασμό, τη δημιουργία χαρακτήρων, τη ζωντάνια του σώματος, την εικονοποίηση πραγμάτων με το σώμα, τη δημιουργία ρυθμών με το σώμα.

Με ποιον τρόπο χρησιμοποιεί η ομάδα Patari Project το σωματικό θέατρο στις παραστάσεις της;

Κατά κύριο λόγο, χρησιμοποιούμε λεγόμενο devising, που συνδέεται άμεσα με το σωματικό θέατρο. Το devising είναι το να δημιουργείς εσύ μέσα από αυτοσχεδιασμούς, να αναζητάς και να ανακαλύπτεις τους χαρακτήρες, τις σκηνές, ενδεχομένως και τη δομή του έργου. Σαφώς το devising μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σε ήδη υπάρχον έργο. Κατά κύριο λόγο χρησιμοποιείται σε δουλειές όπως οι δικές μας, μέχρι στιγμής τουλάχιστον, που είναι δουλειές στις οποίες παίρνουμε αφορμή από μια ιστορία αλλά την αναδημιουργούμε από την αρχή, φτιάχνουμε τη δομή, ενδεχομένως το τι θέλει να πει η ιστορία και το κάνουμε μέσα από το devising. Αυτό σημαίνει ότι γίνονται αυτοσχεδιασμοί για να βρεθούν οι χαρακτήρες και αυτοσχεδιασμοί για να βρεθούν σκηνές. Αρχικά φτιάχνουμε μια παλέτα από σκηνές και σιγά σιγά αρχίζει να δημιουργείται μια σειρά που δείχνει προς τα πού πηγαίνει η ιστορία και αρχίζει να αποκαλύπτεται η δομή. Σαφώς στην πορεία αλλάζουμε τη σειρά, αφαιρούμε στοιχεία ή προσθέτουμε καινούρια, αλλά το βασικό στοιχείο είναι οι αυτοσχεδιασμοί: σωματικοί, λεκτικοί, μουσικοί και συνδυασμός αυτών. Εμείς χρησιμοποιούμε μια πιο συγκεκριμένη τεχνική συνήθως, που είναι η τεχνική της πλατφόρμας και έχει κάποια πιο ιδιαίτερα και πιο συγκεκριμένα στοιχεία.

Ποιες άλλες τεχνικές συνδυάζονται με το σωματικό θέατρο στις παραστάσεις σας; Πώς προκύπτει αυτό;

Η βασική τεχνική είναι η τεχνική της πλατφόρμας. Πρόκειται για μία τεχνική που βασίζεται στον περιορισμό του χώρου, που σημαίνει ότι όλη την ιστορία ο θίασος τη διηγείται πάνω σε έναν περιορισμένο χώρο. Συνήθως είναι μία μικρή σκηνή περίπου 1x2. Το ύψος, το μέγεθος και το σχήμα της σκηνής αυτής ποικίλλει ανάλογα με τις ανάγκες της παράστασης. Ο περιορισμός αυτός του χώρου αυτό που προσφέρει είναι η απελευθέρωση της φαντασίας. Γενικά στο σωματικό θέατρο και στο devising, το να βάζεις περιορισμούς σε βοηθάει να απελευθερωθείς και να βρεις νέους τρόπους στο να πεις κάτι. Εφόσον λοιπόν πρέπει να πεις την ιστορία σε έναν τόσο περιορισμένο χώρο, αυτό σε ωθεί να βρεις τρόπους να φτιάξεις εικόνες που να αποδίδουν για παράδειγμα έναν τεράστιο χώρο, ενώ εσύ βρίσκεσαι σε έναν μικρό. Αυτό πυροδοτεί τη φαντασία, ζωντανεύει το σώμα, το βάζει σε άλλες διαδικασίες και το πιο σημαντικό είναι το αποτέλεσμα που προκύπτει για τον θεατή. Το ότι εσύ δημιουργείς μια εικόνα την οποία ο θεατής με τη φαντασία του τη συμπληρώνει. Επομένως, η συμμετοχή του θεατή στο σωματικό θέατρο γενικότερα, στην τεχνική της πλατφόρμας ειδικότερα είναι πιο μεγάλη από ό,τι μπορεί να είναι σε μια άλλη παράσταση. Ο θεατής είναι πιο ενεργός εκείνη την ώρα, γιατί οι ηθοποιοί μπορεί να φτιάχνουν, για παράδειγμα, ένα δέντρο, το οποίο σαφώς δεν

είναι δέντρο, αλλά τα σώματα των ηθοποιών και ο θεατής με τη δική του φαντασία συμπληρώνει τους καρπούς, συμπληρώνει τα φύλλα, νιώθει τον αέρα που κινεί τα κλαδιά, βλέπει, μυρίζει, οι αισθήσεις του συμμετέχουν με έναν τρόπο.

Επίσης, η τεχνική της πλατφόρμας χρησιμοποιεί και μερικές τεχνικές του κινηματογράφου, όπως το μοντάζ, καθώς *μοντάρονται* οι σκηνές μεταξύ τους, ή το ότι η κάμερα εστιάζει σε κάποιον και μετά εστιάζει σε κάποιον άλλο. Επίσης, το μακρινό και το κοντινό πλάνο, για παράδειγμα ότι μπορείς να βλέπεις κάποιον να τρέχει από μακριά και μετά να βλέπεις μόνο το χέρι ή τα δάχτυλα ενός ηθοποιού να κάνουν τον ίδιο που τρέχει, όπου τα δάχτυλα αντιπροσωπεύουν το πρόσωπο. Δεν είναι εύκολο να εξηγηθεί λεκτικά βέβαια, όμως όλα αυτά κινητοποιούν τη φαντασία και τη δημιουργικότητα των ηθοποιών και κατ' επέκταση και του κοινού.

Ποια συνακόλουθα σκηνικά ευρήματα/χωροταξικές επιλογές προκύπτουν από την εφαρμογή των σωματικών τεχνικών; Για ποιους λόγους;

Συνήθως αυτό που γίνεται όταν κάνεις ένα θέατρο ποιητικό, όπως είναι το σωματικό θέατρο, είναι ότι αποφεύγεις να δώσεις πολλά ρεαλιστικά στοιχεία γιατί εκεί ο θεατής «κλειδώνει» σε αυτά, άρα η φαντασία του δεν είναι εύκολο να διεγερθεί. Άρα συνήθως στο σωματικό θέατρο, και αυτό κάνουμε και εμείς στις παραστάσεις, είναι να μην υπάρχουν πολλά σκηνικά και αυτά να είναι πιο αφαιρετικά, να μην υπάρχουν πολλά αντικείμενα και ακόμα και όταν αυτά χρησιμοποιούνται, αυτό να γίνεται με άλλους τρόπους, ώστε να μην εγκλειστεί τόσο ο θεατής όσο και ο ηθοποιός σε κάτι ρεαλιστικό, δηλαδή εάν έχω π.χ. ένα ποτήρι, ένα τραπέζι και ένα γεύμα μπροστά μου, αφενός αυτό είναι εκείνο που δείχνει και δεν μπορεί να είναι κάτι άλλο, οπότε το να μεταμορφωθεί η εικόνα σε μια άλλη είναι πολύ πιο δύσκολο, αφετέρου οι ηθοποιοί δίνουν στον θεατή μόνο αυτό που μπορούν εκείνη την ώρα. Αφαιρώντας η πολυτέλεια και τον ρεαλισμό, μπορεί ο κάθε θεατής να φανταστεί αυτό που θέλει, να μυρίσει μυρωδιές, να νιώσει τις γεύσεις, οπότε αυτό και πάλι λειτουργεί υπερ της φαντασίας των ηθοποιών και των θεατών, δίνει μια ποιητικότητα σε αυτό που γίνεται, είναι εύκολο να μεταφερθείς από ένα μέρος σε ένα άλλο, από μια εικόνα σε μια άλλη, από μια χώρα σε μια άλλη, από τη γη στον ουρανό και αυτό είναι κάτι που τουλάχιστον εμείς ως Patari Project το θέλουμε, τη θέλουμε αυτή την ελευθερία, και νομίζω ότι οι θεατές –μικροί και μεγάλοι- την απολαμβάνουν.

Κατ' επέκταση, εξαρτάται από την παράσταση βέβαια, συνήθως δεν στηριζόμαστε στο φως ώστε να αποδοθεί η ατμόσφαιρα. Θέλουμε το σώμα και αυτό που κάνουμε να δώσει την ατμόσφαιρα πρωτίστως. Σαφώς κάποιες φορές το φως χρησιμοποιείται για να συμπληρώσει και να τελειοποιήσει την εικόνα, αλλά δεν θέλουμε να στηριζόμαστε σε τεχνικά στοιχεία.

Πώς λειτουργούν οι σωματοποιημένες εικόνες στην πρόσληψη (νοητική και αισθητική) του έργου από τα παιδιά, σύμφωνα με την εμπειρία σας; Είναι βοηθητικές; Υπάρχουν στιγμές που προκαλούν σύγχυση;

Το σωματικό θέατρο που κάνουμε εμείς απευθύνεται κατά κύριο λόγο στη φαντασία του θεατή και γενικά στις αισθήσεις του. Το παιδί είναι ο κατεξοχήν αντιπρόσωπος αυτού του κόσμου: της φαντασίας, των αισθήσεων, που όσο μεγαλώνουμε αυτά δυστυχώς περιορίζονται. Το παιδί είναι ακόμα πολύ μέσα σε αυτόν τον κόσμο και, κατά τη δική μου γνώμη, τον χρειάζεται κιόλας, του χρησιμεύει σε πάρα πολλά πράγματα. Το βλέπουμε και από το πώς παίζουν τα παιδιά και πόσο τους λείπει σήμερα αυτό το κομμάτι, ιδιαίτερα στις πόλεις. Επομένως, η εμπειρία μου και σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά και βλέποντας πώς ανταποκρίνονται τα παιδιά σε τέτοιες παραστάσεις είναι ότι πραγματικά επικοινωνούν με αυτό, το απολαμβάνουν και νομίζω ότι κατά έναν τρόπο δικαιώνονται κιόλας. Σε έναν κόσμο και σε ένα σχολείο (στις δυτικές κοινωνίες και εκπαιδευτικά συστήματα) που συνήθως τους καθοδηγεί με βάση τη λογική, που μεγαλώνοντας μαθαίνουμε το αναμενόμενο και τον μέσο όρο, ενώ σαφώς το κάθε παιδί έχει τον δικό του κόσμο, νομίζω ότι δικαιώνεται γιατί βλέπει ότι υπάρχουν κι άλλοι που σκέφτονται διαφορετικά, ότι υπάρχουν κι άλλοι κόσμοι, υπάρχουν κι άλλοι που φαντάζονται με τον τρόπο που φαντάζεται και το κάθε παιδί. Τα παιδιά βλέπουν ότι και άλλοι καλούνται να φανταστούν και τα καλούν να φανταστούν με τη σειρά τους και εκείνα, αρά αυτό είναι κάτι στο οποίο επικοινωνούν πολύ άμεσα. Πιστεύω ότι αντιλαμβάνονται μεγαλύτερο μέρος από αυτά, σαφώς κάποιες φορές επειδή οι εικόνες μπορεί να είναι πιο αφαιρετικές, γιατί όπως είπαμε δεν έχουμε ρεαλιστικά στοιχεία. Ενδεχομένως κάποια στιγμή να υπάρχει π.χ. ένα δέντρο και κάποιο παιδί να μην καταλάβει ότι είναι δέντρο ή να είναι π.χ. ένα σκαμνί και να νομίζει ότι είναι τραπέζι, αλλά έχω την αίσθηση ότι δεν έχει τόσο μεγάλη σημασία. Σαφώς είναι στόχος το παιδί να ακολουθεί την ιστορία και πιστεύω ότι μπορεί και το κάνει, αλλά μέσα από το δικό του τρόπο και από τη δική του φαντασία.

Νομίζω ότι αυτό που προσφέρει το σωματικό θέατρο είναι η διαφορετική οπτική των πραγμάτων, ακριβώς γιατί δεν στηρίζει ξεκάθαρη, έτοιμη, ζωγραφισμένη σε έναν καμβά. Ο κάθε θεατής, με τον δικό του τρόπο, βάζει τη δική του οπτική σε καθετί που βλέπει, οπότε και το παιδί μπορεί να αναπτύξει τη δική του οπτική μέσα από αυτό, που είναι πάρα πολύ σημαντικό.

Το σωματικό θέατρο-ποιητικό, δεδομένου του ότι από τη φύση του και ιδεολογικά δημιουργεί τις εικόνες που θέλει και τις οποίες ο θεατής καλείται να τις συμπληρώσει με τη φαντασία του, ουσιαστικά δημιουργεί και μεταλλάσσει τους θεατές. Δημιουργεί ένα νέο είδος θεατή, πιο συμμετοχικό. Οπότε και ο θεατής που βλέπει σωματικό θέατρο αναπτύσσεται και εξελίσσεται διαφορετικά.

Κάτι άλλο που σκέφτομαι για το πώς προσλαμβάνουν τα παιδιά το σωματικό θέατρο είναι το εξής: Το παιδί έχει τεράστια ενέργεια και έχει μεγάλη ανάγκη να σωματοποιεί τα πράγματα, να κινεί το σώμα του, να παίζει. Στη σημερινή κοινωνία και ειδικά στην πόλη, το παιδί δεν έχει πολλές ευκαιρίες να χρησιμοποιεί το σώμα του ως εργαλείο και να εκτονώνει την ενέργειά του. Βλέποντας, λοιπόν, μία παράσταση σωματικού θεάτρου, έχω την αίσθηση ότι με έναν τρόπο ταυτίζεται και ως προς αυτό, δηλαδή βλέπει αυτήν την ανάγκη που έχει εκείνο να κάνει πράγματα με το σώμα του, να παίζει, να κάνει τρέλες, να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του και να τη σωματοποιήσει, να πραγματώνεται μπροστά του. Οπότε αντιλαμβάνεται πως αυτή του η εσωτερική ανάγκη, την οποία η καθημερινότητα και η πίεση χρόνου την περιορίζουν, όντως είναι αληθινή. Καταλαβαίνει πως δεν είναι παράλογη και ανακαλύπτει ότι υπάρχουν κι άλλοι και μάλιστα ενήλικες που την έχουν και την εκτονώνουν. Το ότι βλέπει μεγάλους να παίζουν είναι πολύ σημαντικό, αφού τα παιδιά συνηθίζουν να ταυτίζονται με τους μεγάλους, κυρίως με τους γονείς και τους δασκάλους, αλλά και με όλους. Οπότε αυτή η σύνδεση νομίζω ότι είναι πολύ χρήσιμη για την ανάπτυξη του παιδιού.

Το σωματικό θέατρο, νομίζω συνειδητά, στηρίζεται στην ανάκτηση της παιδικότητας και στοιχείων που έχουμε ως παιδιά, για να μπορέσει να λειτουργήσει. Δεν είναι τυχαίο αν δει κανείς την εκπαίδευση του σωματικού θεάτρου, τις ασκήσεις και τα παιχνίδια. Το σωματικό θέατρο ως εκπαίδευση για τον ηθοποιό στηρίζεται στα παιχνίδια κατά μεγάλο βαθμό και αυτό δεν είναι τυχαίο. Έχει μία άμεση σχέση με την παιδικότητα, με εκείνη την περίοδο της ζωής του ανθρώπου που το συναίσθημα, η λογική, η διαίσθηση, η ψυχή ακόμα επικοινωνούν και συνομιλούν και δεν έχουν διαχωριστεί όπως γίνεται στις δυτικές κοινωνίες όσο μεγαλώνουμε. Επομένως, εφόσον το σωματικό θέατρο πάει πίσω κι ακουμπάει και δανείζεται πράγματα από τα παιδιά για να μπορέσει να υπάρξει και να εξελιχθεί, νομίζω ότι συνεπάγεται και το ότι θα «μιλάει» σε παιδιά, γιατί είναι πολύ δική τους γλώσσα.

Σωματικό θέατρο για ενήλικες και σωματικό θέατρο για παιδιά. Υπάρχουν διαφορές; Ποιες είναι αυτές;

Είναι ένα πολύ καλό ερώτημα που το αναρωτιόμαστε και εμείς, κάνοντας παραστάσεις και για ενήλικες και για παιδιά. Η αλήθεια είναι ότι εμείς σαν ομάδα έχουμε επιλέξει να μην κάνουμε την παράσταση διαφορετικά. Όταν κάναμε το *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο* δεν κάναμε κάποια διαδικασία διαφορετική από αυτήν που θα κάνουμε για να φτιάξουμε μια παράσταση για ενήλικες. Σαφώς σκεφτήκαμε, για παράδειγμα, το πόσο μπορεί κάτι να είναι τρομακτικό, κάποια τέτοια πράγματα. Σαφώς επιλέξαμε μια ιστορία που αφορά ένα παιδί. Το βασικό όμως πράγμα που κάναμε σε πρόβες πολύ νωρίς, σε «περάσματα» πολύ

πρωταρχικά, ήταν να φέρουμε παιδιά. Για μας το κριτήριο του κατά πόσο υπάρχει αντίληψη για το παιδί είναι στο να φέρουμε το παιδί να δει αυτό που κάνουμε, να το ρωτήσουμε κάποια πράγματα, να δούμε τι κατάλαβε και τι όχι, τι το πείραξε που δεν το κατάλαβε, τι δεν το ένοιαξε που δεν το κατάλαβε και μέσα από αυτό να καταλάβουμε πώς θα κατευθυνθούμε. Σίγουρα για τα παιδιά πολλές φορές το πολύ αφαιρετικό είναι πιο δύσκολο, όπως το είδαμε και στην *Οδύσσεια*, που ήταν μια παράσταση αρκετά αφαιρετική στις εικόνες της. Τα παιδιά που δεν θυμούνταν την ιστορία καλά, δεν ήταν εύκολο να καταλάβουν. Τα παιδιά που θυμόντουσαν την ιστορία, διευκολύνθηκαν περισσότερο. Άρα κάποιες φορές βοηθάει και ίσως χρειάζεται να έχει δοθεί κάποια παραπάνω πληροφορία. Επίσης δεν έχουμε δοκιμάσει, σε μεγάλη παράσταση, να κάνουμε μια ιστορία άγνωστη. Το ότι κάναμε την ιστορία της Σταχτοπούτας ή της Οδύσσειας, που δεν απευθυνόταν σε παιδιά, αλλά την παρακολούθησαν πολλά παιδιά, βοήθησε στην κατανόηση. Παρόλα αυτά και ο «Μπαλ στο αέρα» ήταν κατανοητός γιατί είχε πιο απλή δομή και τον φτιάξαμε έχοντας στο μυαλό μας τα παιδιά περισσότερο. Αν και πρωτότυπο, το κείμενο ήταν κάτι πιο σύντομο και πιο απλό. Ήταν ένα πρόγραμμα θεατροπαιδαγωγικό, ήταν στόχος το παιδί και η εκπαίδευση, οπότε και η κατασκευή είχε να κάνει με αυτό. Μετά την παράσταση υπήρχαν παιχνίδια με τα παιδιά και αυτοσχεδιασμοί σε σχέση με το έργο και τις σκηνές του έργου, άρα κάπως κατασκευάστηκε επάνω στα παιδιά.

Πάντως νομίζω ότι γενικά δεν υπάρχουν τεράστιες διαφορές, ακριβώς γιατί το σωματικό θέατρο απευθύνεται, ακόμα και για τους ενήλικες στο παιδικό κομμάτι του θεατή με έναν τρόπο, στη φαντασία του, στην δεκτικότητά του, στην δεξιότητά του να είναι ανοιχτός. Επομένως, ο ενήλικος θεατής «συναντιέται» αρκετά εύκολα με το παιδί.

Η παράσταση «Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο» απευθύνεται (και) σε παιδιά. Για ποιους λόγους επιλέξατε να στηρίξετε τη σκηνοθετική σας προσέγγιση στο σωματικό θέατρο;

Γενικά οι Patari Project έχουν επιλέξει να δουλεύουν με το σωματικό θέατρο γιατί πιστεύουμε πάρα πολύ σε αυτόν τον τρόπο. Μας αφορά ως καλλιτέχνες κυρίως να απευθυνθούμε στο συναίσθημα του θεατή παρά στη λογική του και το σωματικό θέατρο εκ των πραγμάτων έχει αυτή τη λειτουργία, άρα είναι και μοναδικός τρόπος για να απευθυνθούμε στο συναίσθημα το θεατή. Επομένως, σε μια παράσταση που απευθύνεται κυρίως σε παιδιά, τη στιγμή που το παιδί έχει πολλά ερεθίσματα για τη λογική του μέσα στο σχολείο, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να αγγίξουμε και άλλα πράγματα, να μιλήσουμε για πράγματα που το αφορούν, για πράγματα που το δυσκολεύουν, που το κάνουν πιο δυνατό, που το κάνουν να νιώθει πιο εύθραυστο

και για να μιλήσουμε για αυτά, πρέπει να μιλήσουμε στη γλώσσα του. Και το σωματικό θέατρο είναι πολύ κοντά στη γλώσσα του παιδιού.

Υπάρχουν ασκήσεις που κάνουμε στο σωματικό θέατρο μέσα από τα παιδιά. Οι ηθοποιοί του σωματικού θεάτρου προσπαθούν να ξαναθυμηθούν πώς είναι να είσαι παιδί. Είναι μια διαδικασία η οποία κλίνει αρκετά προς την παιδικότητα, οπότε θεωρούμε ότι είναι η γλώσσα με την οποία μπορείς να μιλήσεις στο παιδί και να την αντιληφθεί και να νιώσει λίγο πιο *ίσο*. Το παιδί δεν νιώθει ότι απέχει από τους ηθοποιούς, καθώς βλέποντάς τους, μοιάζουν και εκείνοι με παιδιά που παίζουν. Επίσης η παράσταση ξεκινάει και με ένα παιχνίδι, οπότε υπάρχει μία σύνδεση και μία επικοινωνία πιο άμεση. Λέγονται αυτά που θέλουμε να ειπωθούν πιο άμεσα.

Επίσης, κάτι που μας απασχόλησε πολύ και νιώσαμε μεγάλη ευθύνη όταν κάναμε το «Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο», που είναι μια παράσταση για παιδιά, ήταν το θέμα του μηνύματος που προβάλλεται και του κόσμου που δημιουργείται στα μάτια των παιδιών. Πήραμε μια ιστορία πολύ γνωστή, αυτή της Σταχτοπούτας, που έχει στοιχεία όπως πρίγκιπες, πριγκίπισσες, πλούσιος-φτωχός, σκεπτόμενοι ότι η ιστορία αυτή έχει διαμορφωθεί τελευταία από μια οπτική της Disney. Η ιστορία αυτή όμως έχει πολλές άλλες εποχές, παλιότερες, που είναι πολύ πιο βαθιές και ουσιαστικές, κάποιες ίσως και πιο σκληρές. Θέλαμε λοιπόν να μιλήσουμε στα παιδιά σε μία γλώσσα σημερινή, για πράγματα που τα αφορούν σήμερα, να φύγουμε από το τυποποιημένο. Αυτός ήταν ένας λόγος για τον οποίο δεν χρησιμοποιήσαμε καν το όνομα *Σταχτοπούτα*, γιατί παραπέμπει σε κάτι *κοριτσιίστικο*, σε πριγκίπισσες και σε γοβάκια. Δεν βάλουμε στον τίτλο ούτε το γοβάκι, ούτε τη Σταχτοπούτα. Στην αρχή η σκέψη μας ήταν, αντί για γοβάκι, να χρησιμοποιήσουμε παπούτσι αθλητικό. Μετά καταλήξαμε ότι καλό είναι να υπάρχει μια αναφορά σε κάτι που το παιδί το γνωρίζει ήδη, καθώς ήδη αλλάξαμε πολλά, αλλά θέλαμε κάτι πιο κοντά στη ζωή που ζουν τα παιδιά και να τα αφορά. Επομένως, αφαιρέσαμε οτιδήποτε είχε σχέση με το ιδανικό του να είσαι πρίγκιπας, με το όνειρο του να γίνεις πρίγκιπας. Η Σταχτοπούτα δεν ερωτεύεται τον πρίγκιπα, ερωτεύεται ένα χλωμό αγόρι που γνωρίζει στο χορό και μετά αντιλαμβάνεται ότι είναι πρίγκιπας. Και σε πολλά άλλα πράγματα θέλαμε να δώσουμε μια σύγχρονη οπτική: Στο ότι στόχος δεν είναι ο γάμος, είναι το να γνωριστείς, να κάνεις κάτι μαζί με τον άλλον, να κάνεις ένα ταξίδι που μπορεί να είναι οτιδήποτε θέλει να φανταστεί το παιδί. Δεν θέλαμε να αναπαράγουμε στερεότυπα, γιατί θεωρήσαμε ότι έχουμε μεγάλη ευθύνη σε αυτό, σε σχέση με το πώς παιδεύεις έναν μελλοντικό ενήλικα στο να σκέφτεται με τη ζωή που υπάρχει σήμερα, όχι με τα παραμύθια, που ακόμα και αυτά είναι κάτι διαφορετικό. Για παράδειγμα, το παραμύθι της Disney είναι πολύ διαφορετικό από το παραμύθι των αδερφών Grim, το οποίο εκπαιδεύει το παιδί σε πολλά άλλα πράγματα. Πλέον, στη σημερινή εποχή δυστυχώς αφαιρείται η ουσία και προωθείται η πολυτέλεια. Την προβολή τέτοιων προτύπων

εμείς θέλαμε να την αποφύγουμε και νομίζω ότι το σωματικό θέατρο και από μόνο του είναι περισσότερο προς αυτή την κατεύθυνση.

Ποια είναι τα υπέρ και τα κατά του σωματικού θεάτρου (όσον αφορά την αισθητική της παράστασης και την πρόσληψη από το ανήλικο κοινό) σε σύγκριση με άλλες σκηνοθετικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται στο θέατρο για παιδιά και νέους;

Η αλήθεια είναι ότι δεν είμαι αρκετά αντικειμενική, γιατί δεν μπορώ να βρω πάρα πολλά κατά. Σίγουρα αντιλαμβάνομαι ότι το σωματικό θέατρο δεν έχει ένα σκηνικό πολύ επιβλητικό και εντυπωσιακό, κοστούμια, χρώματα, που αυτό είναι κάτι που σαφώς αρέσει στα παιδιά, ας μην το αρνούμαστε. Είναι κάτι που έχουν ζητήσει να το βλέπουν και τα ευχαριστεί. Οι παραστάσεις σωματικού θεάτρου είναι κάτι που δεν βλέπουν συνήθως. Πέρα από αυτό, δεν νομίζω ότι υπάρχει κάτι άλλο αρνητικό σε σχέση με αυτό που βλέπουν και σε σχέση με αυτό που αντιλαμβάνονται, γιατί, όπως είπαμε και πριν, μπορεί να μη βλέπουν π.χ. το παλάτι αλλά το φαντάζονται. Και το φαντάζονται πολύ πιο πλούσιο ή πιο φαντασμαγορικό από ό,τι οποιοδήποτε σκηνικό θα μπορούσε να το αποδώσει. Το καταπληκτικό για μένα είναι αυτό. Είναι ευνόητο ότι θέλουμε να κάνουμε σωματικό θέατρο και πιο αφαιρετικά πράγματα, γιατί έτσι κι αλλιώς δεν μπορείς ποτέ να αναπαράγεις την πραγματικότητα ή τη φαντασία στο θέατρο. Δεν μπορείς π.χ. να φέρεις στη σκηνή ένα αεροπλάνο, ένα αυτοκίνητο ή ένα παλάτι. Όσο τέλειο και αν είναι το σκηνικό, δεν είναι ποτέ το πραγματικό. Αυτό που φαντάζεται ο θεατής είναι πιο αληθινό. Το παιδί στη συγκεκριμένη περίπτωση. Οπότε νομίζω ότι αν και αισθητικά του δίνεις λίγα ερεθίσματα, εντούτοις του δημιουργούνται περισσότερες εικόνες. Εισάγεται σε έναν κόσμο. Και ο κόσμος δεν είναι εδώ που πατάμε, η καρέκλα μου, η σκηνή, αλλά είναι πέρα από αυτό. Ειδικά για το ανήλικο κοινό, αυτό είναι κάτι εξαιρετικό, ευχόμαστε σαφώς να πραγματώνεται γιατί δεν είναι πάντα εύκολο. Δεν είναι αυτονόητο ότι μέσα από μια παράσταση σωματικού θεάτρου θα καταφέρεις να πυροδοτήσεις τη φαντασία του κοινού. Πάντα ευχόμαστε και δουλεύουμε για αυτό.

Επίσης, σε ό,τι αφορά τα νοήματα, νομίζω ότι επειδή είναι περασμένα μέσα από έναν σωματικό τρόπο, μέσα από το παιχνίδι και τη φαντασία, κάποιες φορές περνούν πιο ουσιαστικά. Είναι φορές που αγγίζουν το εμπειρικό. Οι παραστάσεις του σωματικού θεάτρου είναι μια εμπειρία για το παιδί. Σε αυτό έχουν ήδη καταλήξει οι ειδήμονες, ότι όταν κάτι το βιώνεις ως εμπειρία, το μαθαίνεις και πιο εύκολα, σου μένει περισσότερο, το αντιλαμβάνεσαι καλύτερα, άρα αυτό νομίζω ότι είναι το βασικό υπέρ του σωματικού θεάτρου σε αντίθεση με άλλες προσεγγίσεις.

Ποιες είναι οι δυσκολίες για τον σκηνοθέτη ως προς τη δημιουργία μιας παράστασης σωματικού θεάτρου και ποιες για τον ηθοποιό ως προς την υλοποίησή της;

Νομίζω ότι η βασική δυσκολία για όλη την ομάδα σε πρώτη φάση είναι η διαδικασία του να κατασκευάσεις κάτι. Όπως είπαμε και πριν, αυτό γίνεται κυρίως μέσω του *divising*, ακόμα κι αν έχεις ένα έργο γραμμένο, οπότε καλείσαι να φτιάξεις κάτι όχι από το μηδέν αλλά από πολύ πολύ αρχικό στάδιο. Οπότε συνέχεια πρέπει να έχεις τον νου σου και να δοκιμάζεις για αυτό και πάντα φέρνουμε κόσμο στις πρόβες, σε διάφορα στάδια της δημιουργίας, ώστε να έχουμε μία ανατροφοδότηση για το αν όντως οδηγούμαστε κάπου, αν γινόμαστε αντιληπτοί ή αν τελικά είναι κάτι μόνο στο δικό μας μυαλό και ο θεατής δεν θα καταλάβει τίποτα. Άρα πρέπει να δεις και σε κάθε παράσταση τι διαδικασία χρειάζεται για να μπορέσει να βγει αυτό που θέλεις. Πρέπει να μπορέσεις να βγάλεις την ουσία από αμέτρητους αυτοσχεδιασμούς, να βρεις πραγματικά τι είναι αυτό που έχει αξία από τα χίλια πράγματα που δοκιμάζεις και από ένα εξωτερικό μάτι να φαντάζουν ανούσια, όμως μέσα σε αυτά μπορεί να υπάρχει ένα διαμαντάκι που από αυτό να γίνει μια καταπληκτική σκηνή αργότερα. Πρέπει και ο ηθοποιός να εμπιστευτεί την ελευθερία του και να αφεθεί να κάνει πράγματα, να χρησιμοποιήσει τα φαντασία του, να κάνει και κάτι που δεν είναι σίγουρος αν είναι καλό. Ο σκηνοθέτης πρέπει να μπορεί να δει μέσα σε αυτά και να δημιουργεί το χώρο στους ηθοποιούς να είναι ελεύθεροι και να μπορούν να δημιουργούν και να μην λογοκρίνονται, που είναι δύσκολο για τους ηθοποιούς γενικά, είναι μια ολόκληρη κουβέντα αυτό. Να μπορεί λοιπόν ο σκηνοθέτης να δει τι είναι χρήσιμο, να το πάρει, να δει πού μπορεί να το εντάξει, πώς να τα αναπτύξει. Είναι μία διαδικασία που είναι αρκετά επίπονη. Υπάρχει πάντα η στιγμή που νιώθουμε ότι είμαστε χαμένοι, που σκεφτόμαστε ότι είναι όλο ανόητο, απελπιζόμαστε και πρέπει να μπορείς αυτό να το διαχειριστείς. Να έχεις την εμπιστοσύνη ότι τώρα μπορεί να είμαστε χαμένοι, αλλά όλο αυτό που κάναμε έχει ένα νόημα και θα βγούμε από αυτό το τέλμα και θα γίνει κάτι άλλο. Οπότε θέλει και υπομονή και επιμονή. Χρειάζεται να μπορείς να είσαι δημιουργικός, το οποίο δεν είναι απλό σε αυτόν τον τρόπο δουλειάς που δεν πατάς σε ένα κείμενο.

Το σωματικό θέατρο παρόλο που δεν συνεπάγεται να κάνεις τούμπες ή ακροβατικά, θέλει μια σωματική κατάσταση πολύ καλή, αντοχή, δύναμη και ελαστικότητα, αλλά κυρίως θέλει ευαίσθητο και ζωντανό σώμα για να μπορείς να δημιουργήσεις, για να μπορείς όταν παίζεις να κρατάς ζωντανό αυτό που κάνεις και να το εξελίσσεις. Και αυτό είναι μια δυσκολία και κάτι στο οποίο πάντα πρέπει να δουλεύεις, να μην αφήνεις. Δεν μπορεί ο ηθοποιός που δουλεύει στο σωματικό θέατρο να κάθεται και όταν του έρθει πρόβα να μην κάνει τίποτα, αλλά θέλει πάντα να κρατάς το όργανό σου σε ετοιμότητα, να του δίνεις ερεθίσματα, να το εξελίσσεις. Θα πρέπει

να αντιμετωπίζεις τις δυσκολίες που έχει το σώμα σου και να βρίσκεις άλλους τρόπους.

Πιστεύετε ότι η επιτυχία των παραστάσεών σας οφείλεται στο σωματικό θέατρο; Ποιοι άλλοι λόγοι συνηγορούν;

Ναι. Το πιστεύουμε. Όλη η ομάδα συμφωνεί σε αυτό, στο ότι η επιτυχία των παραστάσεων οφείλεται στο σωματικό θέατρο, γι' αυτό άλλωστε παραμένουμε μέσα σε αυτό και στηρίζουμε αυτή μας την επιλογή, γιατί όλο αυτό εμπεριέχει την έννοια του ζωντανού, του άμεσου προς το κοινό. Έχει κάτι που ο άλλος νομίζω ότι το αναγνωρίζει πολύ εύκολα, αναγνωρίζει και τον εαυτό του και τα δικά του βιώματα και συναισθήματα πολύ εύκολα μέσα στο σωματικό θέατρο, οπότε έχουμε μια πιο άμεση επικοινωνία. Είναι και σαν θέαμα κάτι που είναι πολύ οικείο στον θεατή και νομίζω ότι είναι σημαντικό για τον θεατή να αισθανθεί οικεία. Να μην αισθανθεί ότι υπάρχει κάτι πολύ διανοουμενίστικο που εκείνος δεν είναι αρκετός για να το συλλάβει ή ότι θα έπρεπε να έχει κάποιες ειδικές γνώσεις για να το καταλάβει. Το σωματικό θέατρο νομίζω ότι δίνει μία σχέση «ίσος προς ίσο» με τους θεατές, τους κάνει να νιώθουν πιο άνετα και είναι πιο ανοιχτοί στο να δεχτούν αυτά που βλέπουν.

Νομίζω ότι οι υπόλοιποι λόγοι που συνηγορούν στην επιτυχία έχουν να κάνουν με το σωματικό θέατρο, έχουν να κάνουν με μια ζωντάνια που προσπαθούμε και διατηρούμε, με τη νεανικότητα που δεν έχει να κάνει απαραίτητα με την ηλικία γιατί σιγά σιγά μεγαλώνουμε κι εμείς. Όπως είπα και πριν το σωματικό θέατρο συνδέεται με την παιδικότητα, άρα υπάρχει μια παιδικότητα και μια ζωηράδα και μια φρεσκάδα μέσα σε αυτό, που είναι κάτι που ο θεατής το έχει πολύ ανάγκη. Επομένως, νομίζω ότι όταν υπάρχει αυτή η ζωντάνια και η φρεσκάδα κάποιες φορές ίσως ο θεατής συγχωρεί και κάποια πράγματα που κάποιες μπορεί να μην είναι ακριβώς όπως θα του άρεσαν, μπορεί να μην καταλάβει ακριβώς αυτό, μπορεί να μην είναι τεχνικά τόσο καλό όσο θα ήθελε, αλλά η φρεσκάδα είναι κάτι πολύ σημαντικό για το κοινό, όλων των ηλικιών. Ανανεώνεται και ο θεατής και θυμάται και τη δική του παιδικότητα και ζωντάνια, όταν έρχεται σε επαφή με ένα τέτοιο θέαμα.

Με ποιους τρόπους λαμβάνετε ανατροφοδότηση; Πώς έχουν λειτουργήσει οι αντιδράσεις, τα σχόλια, η κριτική των ανήλικων θεατών στη δουλειά σας (ως προς τη χρήση και την αξιοποίηση του σωματικού θεάτρου);

Πέρα από τη διάρκεια των προβών, όπου φέρνουμε πάντα ανθρώπους διαφορετικών ηλικιών και διαφορετικού υπόβαθρου για να έχουμε μια

ανατροφοδότηση σχετικά με το πώς λειτουργεί η δουλειά στ διαδικασία της, δεν έχουμε κάποιον πολύ συγκεκριμένο τρόπο να λαμβάνουμε ανατροφοδότηση. Φροντίζουμε να μιλάμε όσο περισσότερο μπορούμε και όποτε έχουμε ευκαιρία με ανθρώπους κυρίως που δεν είναι καλλιτέχνες, ηθοποιοί, σκηνοθέτες. Ζητάμε σαφώς τη γνώμη συναδέλφων μας που εμπιστευόμαστε για κάποια πιο δικά μας κομμάτια, αλλά πάντα προσπαθούμε να μιλάμε και να ρωτάμε πράγματα ανθρώπους που είναι στο πλαίσιο του μέσου θεατή. Έχουμε πάντα αμφιβολίες και σημεία που δεν είναι αρκετά καθαρά και φροντίζουμε πάντα να ρωτάμε για αυτά, ώστε να δούμε τι έχουν αντιληφθεί. Τους κάνουμε και πιο γενικές ερωτήσεις για να δούμε αν έχουν και εκείνοι κάτι άλλο που εμείς δεν μπορούμε να το φανταστούμε, αν δηλαδή αντιλαμβάνονται κάτι άλλο, οπότε έτσι προσπαθούμε να έχουμε μια συνολική εικόνα. Στις παιδικές παραστάσεις έχει γίνει και το να διαβάσουμε εκθέσεις παιδιών ή να μας πει ένας δάσκαλος τι του είπαν τα παιδιά για την παράσταση. Έχει τύχει κιόλας να δουν την παράσταση μαθητές από το εργαστήρι της Ξένιας Καλογεροπούλου, οπότε εκεί είχαμε μια πιο άμεση κουβέντα, με παιδιά που βέβαια κάνουν θέατρο, άρα αποτελούν και πιο υποψιασμένο κοινό. Είναι κριτήριο για εμάς και η αντίδραση του κοινού εκείνη την ώρα, για να καταλάβουμε, και δεν εννοώ απαραίτητα αν θα γελάσουν κάπου. Κάποιες φορές είναι άλλες αντιδράσεις πιο σημαντικές, π.χ. το παιδί, επειδή είναι και πολύ ειλικρινής θεατής και πολύ ανοιχτός, δεν θα έχει την ευγένεια του ενήλικου, που δεν θα μιλήσει και θα είναι ήσυχος ακόμα και αν βαριέται. Με το παιδί το καταλαβαίνεις αμέσως. Αυτές τις αντιδράσεις είναι που παρατηρούμε περισσότερο και σκεφτόμαστε ότι ένα σημείο μπορεί να κάνει κοιλιά. Προσπαθούμε να δούμε τότε αν χρειάζεται κάτι να επανεξετάσουμε. Πολύ συχνά στις παραστάσεις αλλάζουμε πράγματα στην πορεία, βλέποντας τις αντιδράσεις του κοινού και σαφώς το αν γελάνε, όχι επειδή είναι αστείο, αλλά ως ένδειξη ότι αντιλαμβάνονται τι γίνεται. Ή αν βλέπουμε ότι δεν παρακολουθούν την πορεία και δεν καταλαβαίνουν πού είμαστε, προσθέτουμε κάτι ή αφαιρούμε κάτι για να μπορέσει να γίνει πιο καθαρό.

Σαφώς μιλώντας και ακούγοντας τα σχόλια από θεατές διαφόρων ηλικιών, καταλαβαίνουμε κι εμείς τεχνικά τι θα πρέπει να βελτιώσουμε, πόσο ανάγκη έχει κάποιος από μια μεγάλη ακρίβεια, ή αν κάποιες φορές μπορεί να έχει αξία κάτι πιο αφαιρετικό. Τα εξετάζουμε αυτά σε σχέση με το κοινό και βλέπουμε σιγά σιγά και εμείς προς τα πού οδηγούμε τη δουλειά μας.

3. Συνέντευξη από τους Φώτη Δούσο και Αλέξανδρο Ράπτη (Hippo Theatre Group) – 07/03/2017

Ποια είναι η σχέση σας με την τεχνική του σωματικού θεάτρου; Πότε και πως ξεκινήσατε να την χρησιμοποιείτε;

Εξοικειωθήκαμε με κάποια ψήγματα τεχνικών του σωματικού θεάτρου από την εποχή των σπουδών μας. Εκεί πρωτοακούσαμε τα ονόματα Γκροτόφσκι και Μπάρμπα και χρησιμοποιήσαμε κάποιες ασκήσεις τους στις ερασιτεχνικές θεατρικές απόπειρες που κάναμε εκείνη την περίοδο. Πιο στενή επαφή με το σωματικό θέατρο αποκτήσαμε μέσα από την εμπειρία της ομάδας Hippo. Με την ομάδα στήσαμε ένα



Εικ. 3: (Από αριστερά) Αλέξανδρος Ράπτης & Φώτης Δούσος

ιδιότυπο θέατρο βαλίτσας που μπορεί να παρουσιάζεται χωρίς αισθητικές απώλειες σε οποιοδήποτε χώρο, θεατρικό ή μη, εσωτερικό ή εξωτερικό σε όλον τον κόσμο. Κύριο εκφραστικό εργαλείο για ένα τέτοιο στυλ θεάτρου αποδείχτηκε το σωματικό θέατρο, αφενός γιατί αποτελεί έξυπνη λύση για την έλλειψη σκηνικών και αφετέρου γιατί υπερνικά τα εμπόδια που προκύπτουν από την μη κατανόηση της γλώσσας (έχουμε κάνει δεκάδες παραστάσεις στο εξωτερικό).

Με ποιον τρόπο χρησιμοποιεί η ομάδα το σωματικό θέατρο στις παραστάσεις της;

Το σώμα κατέχει κεντρικό ρόλο στην σκηνοθετική και υποκριτική μας γραμμή. Είναι για μας το απόλυτο εργαλείο του θεάτρου. Δεν το χρησιμοποιούμε όμως με τον αυστηρά περιγραφικό τρόπο που βλέπουμε στην αγγλική version του σωματικού θεάτρου. Μας ενδιαφέρει περισσότερο μια κάπως υπερρεαλιστική σύνδεση με τα πράγματα που δείχνονται και όχι μια ακριβής απεικόνιση.

Ποιες άλλες τεχνικές συνδυάζονται με το σωματικό θέατρο στις παραστάσεις σας;
Πως προκύπτει αυτό;

Συνδυάζονται συχνά τεχνικές από το κουκλοθέατρο, γιατί η κούκλα νοείται συχνά ως προέκταση του σώματος του κουκλοπαίχτη. Επίσης η χρήση της μουσικής είναι σημαντική καθώς διευκολύνει και πλαισιώνει εξαιρετικά την σωματική έκφραση. Στοιχεία σύγχρονου χορού δένουν επίσης αρμονικά, ενώ δε λείπουν και κάποια εύκολα σε εκτέλεση ακροβατικά και στοιχεία κλόουν. Το τσίρκο είναι άλλωστε ένας χώρος που αποθεώνει την σωματική έκφραση.

Ποια συνακόλουθα σκηνικά ευρήματα/ χωροταξικές επιλογές προκύπτουν από την εφαρμογή των σωματικών τεχνικών; Για ποιους λόγους;

Όπως αναφέραμε και πριν καταλύεται η ρεαλιστική σχέση με τα πράγματα. Η αλλαγή του χώρου σηματοδοτείται από μεταστροφές στην σχέση των σωμάτων, στην ενέργεια και στην υποκριτική. Καθώς τα σκηνικά απουσιάζουν, το φως πολύ συχνά αντικαθιστά την ρεαλιστική απεικόνιση, ενώ κάποια ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα αποκτούν μεγεθυμένη διάσταση στο μυαλό των θεατών. Η φαντασία του θεατή συμπληρώνει το σκηνικό που λείπει σε συνδυασμό με την υποκριτική. Αυτό βέβαια είναι και ζητούμενο, δηλαδή η ενεργοποίηση της φαντασίας του θεατή. Και έτσι η αρχή ενός σκηνικού διαλόγου ξεκινάει.

Πως λειτουργούν οι σωματοποιημένες εικόνες στην πρόσληψη (νοητική και αισθητική) του έργου από τα παιδιά, σύμφωνα με την εμπειρία σας; Είναι βοηθητικές; Υπάρχουν φορές που προκαλούν σύγχυση;

Ακόμα και να προκληθεί σύγχυση, από εκφραστική ασάφεια ή λόγω ταχύτητας, αυτό γίνεται αφορμή για κινητοποίηση της σκέψης των μικρών θεατών. Τους δίνουμε κάποιες φορές τα κομμάτια ενός παζλ και τους αναθέτουμε (ασυνείδητα) την συναρμολόγησή τους. Αυτό δημιουργεί αυτομάτως μια αμφίδρομη ενέργεια ανάμεσα στην σκηνή και στο κοινό και ενισχύει την παραστασιακή συμμαχία (κατά παράφραση του όρου “θεραπευτική συμμαχία” που χρησιμοποιεί ο Yalom). Τα παιδιά πολλές φορές βλέπουν στους σωματικούς σχηματισμούς που παρατίθενται επί σκηνής μια απόπειρα επανασύνδεσης με τον αυθορμητισμό και την οργιάζουσα φαντασία που επιδεικνύουν και τα ίδια εν ώρα παιχνιδιού. Αυτό εντείνει το αίσθημα οικειότητας με το θέαμα.

Σωματικό θέατρο για ενήλικες και σωματικό θέατρο για παιδιά. Υπάρχουν διαφορές; Ποιες είναι αυτές;

Όσον αφορά την τεχνική, τους εκφραστικούς τρόπους, την δαπάνη ενέργειας, την ευκρίνεια, την διάθεση για επικοινωνία δεν υπάρχει καμία απολύτως διαφορά. Διαφορές εντοπίζονται σε ζητήματα περιεχομένου. Δεν λέμε ότι πρέπει να υπάρχει λογοκρισία στα θεάματα που προσφέρουμε στα παιδιά. Αλλά πρέπει να γίνεται φιλτράρισμα με γνώμονα την ευαισθησία τους και τις παιδαγωγικές τους ανάγκες.

Οι δικές σας παραστάσεις απευθύνονται σε παιδιά. Για ποιους λόγους επιλέξατε να στηρίξετε την σκηνοθετική σας προσέγγιση στο σωματικό θέατρο;

Οι προφανείς λόγοι είναι ότι σωματικό θέατρο ερεθίζει πολύ δημιουργικά την φαντασία των παιδιών, κεντρίζει το ενδιαφέρον τους και κρατάει προσηλωμένη την προσοχή τους (αν γίνεται σωστά!). Αλλά βαθύτερα μέσα από το σωματικό θέατρο απομακρυνόμαστε από το κλασικό αστικό θέατρο και πλησιάζουμε περισσότερο στο αρχαίο τελετουργικό θέατρο, που είναι πολύ πιο ισχυρό και αρχετυπικό. Η σωματικότητα των παραστάσεων μας έχει ως στόχο να επικοινωνήσει και να συνδεθεί με το νου, αλλά κυριότερα με την ψυχή των μικρών θεατών σε μια σιωπηλή μη λεκτική συμφωνία. Αντιμετωπίζουμε τα παιδιά ως θεατές και μάλιστα ως αγνούς θεατές, αφού δεν έχουν μολυνθεί ακόμα από την έννοια την κριτικής και της υποκρισίας απέναντι σε οποιοδήποτε θέαμα. Η αγνή τους προσέγγιση στο θέαμα που παρακολουθούν έχει ως αποτέλεσμα αυθόρμητες αντιδράσεις που είναι άμεσες και καθαρές. Ανοίγει λοιπόν ένας νοητικός διάλογος που βασίζεται σε ισχυρά θεμέλια αλήθειας.

Ποια είναι τα υπέρ και τα κατά του σωματικού θεάτρου (όσον αφορά την αισθητική της παράστασης και την πρόσληψη από το ανήλικο κοινό) σε σύγκριση με άλλες σκηνοθετικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται στο θέατρο για παιδιά και νέους;

Για έναν ενήλικα (και δη για έναν απαίδευτο ενήλικα) φαίνεται να υπάρχει έκπτωση από άποψη αισθητικής σε μια παράσταση σωματικού θεάτρου. Τα παιδιά όμως, ευτυχώς, δεν είναι έτσι. Πολλοί έχουμε την λανθασμένη άποψη ότι τα παιδιά εντυπωσιάζονται από τα φανταχτερά σκηνικά, τις εναλλαγές στα φώτα και τα περίτεχνα κουστούμια. Αυτό μπορεί να συμβαίνει στην αρχή, αλλά σύντομα οι μικροί θεατές στρέφουν την προσοχή τους σε θέματα ουσίας και προσπερνούν εύκολα την λιτότητα του σκηνικού διάκοσμου. Η αισθητική είναι ζήτημα ήθους και ιδεολογικής τοποθέτησης σε μια παράσταση. Δεν έχει να κάνει μόνο με τους χρωματισμούς, τους σκηνικούς όγκους και τα αντικείμενα. Το σωματικό θέατρο μέσα από την αρχετυπική του διάσταση επικοινωνεί άμεσα με την ουσιαστική και

αθώα προσέγγιση των παιδιών απέναντι στο θέαμα. Γίνεται ο καταλύτης για μια αληθινή σκηνική επικοινωνία και έρχεται σε ρήξη με την υποκρισία, και την επιφανειακή προσέγγιση του αστικού θεάτρου. Έτσι όταν δεν υπάρχουν πλέον στοιχεία εντυπωσιασμού, παραμένει η ουσιαστική επικοινωνία.

Ποιες είναι οι δυσκολίες για τον σκηνοθέτη ως προς την δημιουργία μιας παράστασης σωματικού θεάτρου και ποιες για τον ηθοποιό ως προς την υλοποίησή της;

Χρειάζεται γνώση, εμπειρία, διαθεσιμότητα, διάθεση για ρίσκο και ανάγκη για επικοινωνία από όλες τις πλευρές. Στο στυλ σωματικού θεάτρου που κάνουμε και το ονομάζουμε kinemo (από της λέξεις kinesthetic και emotional) σκηνοθέτης και ηθοποιός είναι δυο οιωνεί ερευνητές που χαρτογραφούν μια άγνωστη χώρα. Το ευλύγιστο και καλογυμνασμένο σώμα του ηθοποιού είναι προαπαιτούμενο, είναι μια καλή βάση, αλλά όχι η μοναδική προϋπόθεση. Ακόμα πιο σημαντικό κρίνεται ένα αίσθημα αυτοθυσίας από πλευράς του ηθοποιού. Προσφέρει το σώμα του, την ψυχική του ενέργεια, τα συναισθηματικά του αποθέματα για να στηρίξει το άυλο οικοδόμημα της παράστασης. Ο σκηνοθέτης έχει την ευθύνη να δημιουργήσει προϋποθέσεις προστασίας του ηθοποιού που βρίσκεται εκ των πραγμάτων σε ευάλωτη θέση. Και από τις δυο πλευρές απαιτείται αμοιβαία, τυφλή εμπιστοσύνη, αίσθηση υπευθυνότητας και αλληλεγγύη.

Πιστεύετε ότι η επιτυχία των παραστάσεών σας οφείλεται στο σωματικό θέατρο; Ποιοι άλλοι λόγοι συνηγορούν;

Πέρα από το καθαρά ιδιωματικό σωματικό θέατρο που προτείνουμε, η επιτυχία των παραστάσεών μας, θεωρούμε ότι οφείλεται και στο παιδαγωγικό κομμάτι που έπεται κάθε παράστασης. Είναι ένα διαδραστικό εργαστήρι κατά το οποίο οι συμμετέχοντες περνάν με την βοήθεια των ηθοποιών - εμπυχωτών μέσα από συλλογικές δραστηριότητες θεατρικού παιχνιδιού και εκπαιδευτικού δράματος, εμπλουτίζοντας και ενισχύοντας την αισθητική τους εμπειρία.

Με ποιους τρόπους λαμβάνετε ανατροφοδότηση; Πως έχουν λειτουργήσει οι αντιδράσεις, τα σχόλια, η κριτική των ανήλικων θεατών στη δουλειά σας (ως προς την χρήση και την αξιοποίηση του σωματικού θεάτρου).

Τα παιδιά έρχονται πάντα μετά την παράσταση και μας λένε την γνώμη τους. Άλλοτε μας δίνουν ζωγραφιές όπου απεικονίζονται στιγμές της παράστασης που τους έμειναν και άλλοτε αποπειρώνται να αναπαραστήσουν σωματικούς

σχηματισμούς που τους έκαναν εντύπωση. Επίσης κατά την διάρκεια της παράστασης τα παιδιά είναι τρομερά εκφραστικά, συνήθως γελούν τρανταχτά ή καμιά φορά σχολιάζουν τα τεκταινόμενα. Το πιο ενδιαφέρον είναι, όπως έχει πει και η Ξένια Καλογεροπούλου όταν κάθονται ήσυχα, ακίνητα και κοιτάζουν το θέαμα με μάτια διάπλατα ανοιχτά. Δεν είναι δύσκολο να κάνεις τα παιδιά να γελάσουν. Το ζητούμενο είναι να τα καθηλώνεις στη θέση τους, να τους προκαλείς δέος και θαυμασμό.

II. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ



Εικ. 1: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project)



Εικ. 2: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Η Σταχτοπούτα (Κατερίνα Μαυρογεώργη) δίπλα στη λεμονιά



Εικ. 3: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Η Σταχτοπούτα (Κατερίνα Μαυρογεώργη) μπροστά από το τζάκι



Εικ. 4: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Φροντίζοντας τις κότες



Εικ. 5: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Πίσω από τη Σταχτοπούτα (Κατερίνα Μαυρογεώργη), ο τοίχος του σπιτιού και το κλειστό παράθυρο



Εικ. 6: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Η Σταχτοπούτα (Κατερίνα Μαυρογεώργη) μέσα στην άμαξα με τα άλογα (Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας)



Εικ. 7: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Η νονά (Αποστόλης Ψυχράμης)



Εικ. 8: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Η Σταχτοπούτα (Κατερίνα Μαυρογεώργη) στο υπόγειο



Εικ. 9: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Η Σταχτοπούτα (Κατερίνα Μαυρογεώργη) και ο πρίγκιπας (Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος) μπροστά στη λεμονιά



Εικ. 10: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Ο πρίγκιπας (Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος) και η μητέρα του (Γιάννης Γιαννούλης) στο μπαλκόνι του παλατιού



Εικ. 11: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Η Σταχτοπούτα (Κατερίνα Μαυρογεώργη) μπροστά στη λεμονιά



Εικ. 12: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Οι αδερφές της Σταχτοπούτας (Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας) και η μητέρα τους (Γιάννης Γιαννούλης)



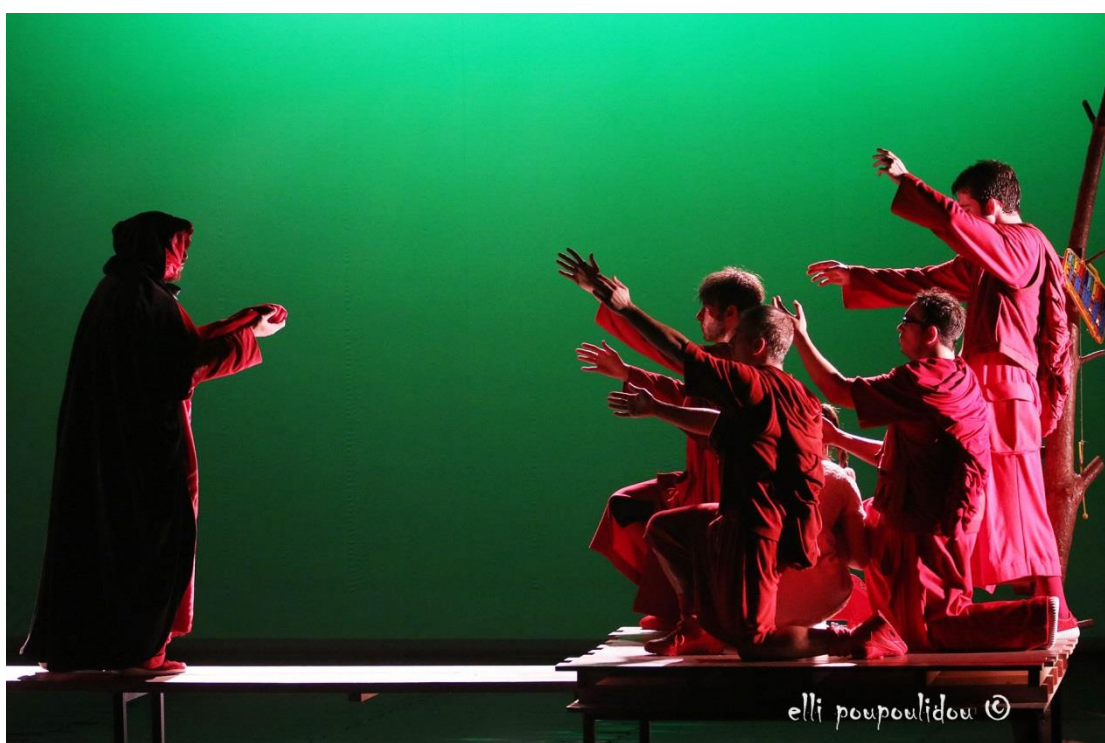
Εικ. 13: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Παίρνοντας ξύλα για το τζάκι



Εικ. 14: Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project): Θάνος Λέκκας



Εικ. 15: Χιονάνοι (Patari Project)



Εικ. 16: Χιονάνοι (Patari Project)



Εικ. 17: Χιονάνοι (Patari Project): Η Άννυ-Χιονάτη (Ειρήνη Μακρή) και τα αδέρφια Κούρτογλου (Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας, Γιώργος Σύρμας, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος, Αποστόλης Ψυχράμης)



Εικ. 18: Χιονάνοι (Patari Project): Η μητριά της Χιονάτης (Κατερίνα Μαυρογεώργη) και ο μουσικός της (Βασίλης Παναγιωτόπουλος)



Εικ. 19: Χιονάνοι (Patari Project): Η μητριά της Χιονάτης (Κατερίνα Μαυρογεώργη) και ο μουσικός της (Βασίλης Παναγιωτόπουλος)



Εικ. 20: Χιονάνοι (Patari Project): Η Άννου-Χιονάτη (Ειρήνη Μακρή) δαγκώνει το δηλητηριασμένο μήλο



Εικ. 21: Χιονάνοι (Patari Project): Η Άννυ-Χιονάτη (Ειρήνη Μακρή) πέφτει λιπόθυμη και την κρατούν τα αδέρφια Κούρτογλου (Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας, Γιώργος Σύρμας, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος, Αποστόλης Ψυχράμης)



Εικ. 22: Χιονάνοι (Patari Project): Η Άννυ-Χιονάτη (Ειρήνη Μακρή) στο βουνό με έναν εκ των Κούρτογλου (Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος)



Εικ. 23: Χιονάνοι (Patari Project): Οι αδερφοί Κούρτογλου επαγρυπνούν (Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος, Αποστόλης Ψυχράμης)



Εικ. 24: Χιονάνοι (Patari Project): Η μητριά της Χιονάτης (Κατερίνα Μαυρογεώργη), ο μουσικός της (Βασίλης Παπαδόπουλος) και οι στρατιώτες της (Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας, Γιώργος Σύρμας, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος, Αποστόλης Ψυχράμης)



Εικ. 25: Χιονάνοι (Patari Project): Η Άννυ-Χιονάτη (Ειρήνη Μακρή) και τα αδέρφια Κούρτογλου (Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας, Γιώργος Σύρμας, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος, Αποστόλης Ψυχράμης) διασκεδάζουν ενώ η κακιά μητριά (Κατερίνα Μαυρογεώργη) στέκεται έξω από το σπίτι τους



Εικ. 26: Χιονάνοι (Patari Project): Η Άννυ-Χιονάτη (Ειρήνη Μακρή) και τα αδέρφια Κούρτογλου (Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας, Γιώργος Σύρμας, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος, Αποστόλης Ψυχράμης) μετά το δάγκωμα του μήλου



Εικ. 27: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group)



Εικ. 28: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Η τσιγγάνα (Γιώργος Σοφικίτης) και η βασίλισσα (Βαλεντίνα Κάντα)



Εικ. 29: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Η κόμισσα (Βαλεντίνα Κάντα)



Εικ. 30: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Η κόμισσα (Βαλεντίνα Κάντα)



Εικ. 31: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Γιώργος Σοφικίτης



Εικ. 32: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Γιώργος Σοφικίτης, Βαλεντίνα Κάντα



Εικ. 33: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Η κόμισσα (Γιώργος Σοφικίτης)



Εικ. 34: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Η Ωραία Κοιμωμένη (Βαλεντίνα Κάντα) στο κάθισμά της (Γιώργος Σοφικίτης)



Εικ. 35: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Η Ωραία Κοιμωμένη (Βαλεντίνα Κάντα) στο κρεβάτι της (Γιώργος Σοφικίτης)



Εικ. 36: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group): Η τσιγγάνα (Γιώργος Σοφικίτης)



Εικ. 37: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group) στο 47^ο Δημοτικό Σχολείο Πειραιά



Εικ. 38: Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group) στο 47^ο Δημοτικό Σχολείο Πειραιά

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εξώφυλλο: [<http://www.porta-theatre.gr/index.php/theatro-gia-polu-neo-koino-5/125-piano-papoutsi2>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

I. Εικ. 1: [<http://www.rejected.gr/subs/interviews/1/sofia-pasxou.html>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

I. Εικ. 2: [<https://www.berlinale-talents.de/bt/talent/erifili-stefanidou2/profile>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

I. Εικ. 3: [<http://hippohippos.wixsite.com/hippo-theatre-group/workshop-of-physical-theatre--->], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 1: [<http://paidiko-theatro.gr/2017/04/%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%8D%CF%84%CF%83%CE%B9-%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 2: [<https://www.theatromania.gr/kritiki-gia-tin-parastasi-piano-papoutsi-pano-sto-piano/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 3: [<https://www.culturenow.gr/patari-project-posh-mageia-xwraei-panw-se-ena-piano/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 4: [<https://www.youtube.com/watch?v=lsJ5wZ7TwPc>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 5: [<http://paidiko-theatro.gr/2015/11/%CE%B5%CF%80%CE%AF%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B7-%CF%80%CF%81%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%AD%CF%81%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 6: [<http://paidiko-theatro.gr/2017/04/%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%8D%CF%84%CF%83%CE%B9-%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%8D%CF%84%CF%83%CE%B9-
%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%83%CF%84%CE%BF-
%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF/], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 7: [<http://paidiko-theatro.gr/2015/11/%CE%B5%CF%80%CE%AF%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B7-%CF%80%CF%81%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%AD%CF%81%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 8: [<http://paidiko-theatro.gr/2015/11/%CE%B5%CF%80%CE%AF%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B7-%CF%80%CF%81%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%AD%CF%81%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 9: [<http://paidiko-theatro.gr/2017/04/%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%8D%CF%84%CF%83%CE%B9-%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 10: [<http://paidiko-theatro.gr/2017/04/%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%8D%CF%84%CF%83%CE%B9-%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 11: [<http://www.rejected.gr/subs/views/theater/piano-papoutsi.html>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 12: [<http://www.rejected.gr/subs/views/theater/piano-papoutsi.html>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 13: [<http://www.rejected.gr/subs/views/theater/piano-papoutsi.html>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 14: [<http://www.rejected.gr/subs/views/theater/piano-papoutsi.html>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 15: [<http://paidiko-theatro.gr/tag/%CF%87%CE%B9%CE%BF%CE%BD%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CE%B9/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 16: [<http://paidiko-theatro.gr/2017/12/%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%82-%CF%87%CE%B9%CE%BF%CE%BD%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%85%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%80%CF%8C%CF%81/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 17: [<http://www.allyou.gr/faces/interview/29991-eirini-makri-to-na-taxtheis-sto-theatro-moiazai-me-metavasi-apo-ton-erota-stin-agapi>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 18: [<http://www.athinorama.gr/child/performance/xionanoi-10058227.html>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 19: [<http://www.athinorama.gr/child/performance/xionanoi-10058227.html>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 20: [<http://www.athinorama.gr/child/performance/xionanoi-10058227.html>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 21: [<http://www.talcmag.gr/paidiko-theatro/xionanoi-sto-theatro-porta/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 22:
[<https://www.facebook.com/patariproject/photos/a.467458386701155.1073741826.284381601675502/1605288386251477/?type=3&theater>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 23:
[<https://www.facebook.com/patariproject/photos/pcb.1598658733581109/1598655923581390/?type=3&theater>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 24: [http://paidiko-theatro.gr/wp-content/uploads/2017/12/IMG_3652.jpg], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 25: Προσωπικό αρχείο του ερευνητή

II. Εικ. 26: Προσωπικό αρχείο του ερευνητή

II. Εικ. 27: [http://alterthess26.rssing.com/chan-43159191/all_p8.html], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 28: [http://rejected.gr/subs/views/kids/oraia-koimomeni.html?_escaped_fragment_=story#!gallery], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 29: [<http://www.elculture.gr/blog/tag/%CE%B7-%CF%89%CF%81%CE%B1%CE%AF%CE%B1-%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BC%CF%89%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B7/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 30: [http://rejected.gr/subs/views/kids/oraia-koimomeni.html?_escaped_fragment_=story#!gallery], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 31: [http://rejected.gr/subs/views/kids/oraia-koimomeni.html?_escaped_fragment_=story#!gallery], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 32: [http://rejected.gr/subs/views/kids/oraia-koimomeni.html?_escaped_fragment_=story#!gallery], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 33: [http://rejected.gr/subs/views/kids/oraia-koimomeni.html?_escaped_fragment_=story#!gallery], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 34: [http://rejected.gr/subs/views/kids/oraia-koimomeni.html?_escaped_fragment_=story#!gallery], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 35: [<http://www.elnipse.com/tag/hippotheatergroup>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 36: [<http://www.larisaevents.gr/events/pios-xyprnise-tin-orea-kimomeni/>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 37: [<https://47dimpeir.blogspot.gr/2016/10/hippo.html?m=0>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

II. Εικ. 38: [<https://47dimpeir.blogspot.gr/2016/10/hippo.html?m=0>], ανακτήθηκε την 20/01/2018

III. ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Αναγράφονται παρακάτω οι συντελεστές των παραστάσεων που αποτέλεσαν αντικείμενο της παρούσας μελέτης.

α. Η Ωραία Κοιμωμένη² (Hippo Theatre Group)

Μουσική – Σκηνοθεσία: Hippo (Φώτης Δούσος, Αλέξανδρος Ράπτης)

Κείμενο: Καλλιόπη Φύκαρη

Ηθοποιοί: Βαλεντίνα Κάντα (1^η διανομή) και Ανθή Φουντά (2^η διανομή), Γιώργος Σοφικίτης

Σχεδιασμός δραστηριοτήτων εκπαιδευτικού δράματος: Καλλιόπη Φύκαρη, ομάδα Hippo

Κοστούμια: Κατερίνα Χατζοπούλου

Μάσκα: Μάρθα Φωκά

Κίνηση: Χάρης Πεχλιβανίδης, Hippo

Τραγούδι αρχής & τέλους: Νάσος Πατσίκας

Ενορχήστρωση: Γιώργος Δούσος, Ευριδίκη Παπαοικονόμου

β. Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο (Patari Project)

Η παράσταση είναι μία δημιουργία της ομάδας

Σκηνοθεσία: Σοφία Πάσχου

Μουσική σύνθεσή: Κορνήλιος Σελαμσής σε συνεργασία με την ομάδα

Μουσικός: Βασίλης Παναγιωτόπουλος

Σκηνικά: Ντέβιντ Νεγρύν

Κοστούμια: Κλαίρ Μπρέισγουελ

Φωτισμοί: Αλέξανδρος Αλεξάνδρου

Βοηθός σκηνοθέτη: Εριφύλη Στεφανίδου

Φωτογραφίες: Παναγιώτης Μαϊδης

Trailer: Άρης Μπασιάς

Ηθοποιοί: Γιάννης Γιαννούλης, Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας, Κατερίνα Μαυρογεώργη, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος, Αποστόλης Ψυχράμης

γ. Χιονάνοι (Patari Project)

Η παράσταση είναι μία δημιουργία της ομάδας

Σκηνοθεσία: Σοφία Πάσχου

Συνεργάτες σκηνοθεσίας: Εριφύλη Στεφανίδου, Γιάννης Γιαννούλης

Μουσική: Κορνήλιος Σελαμσής σε συνεργασία με την ομάδα

Σκηνικά: Ευαγγελία Θερμανού

Κοστούμια: Κλαίρ Μπρέισγουελ

Φωτισμοί: Σοφία Αλεξιάδου

Μουσικός: Βασίλης Παναγιωτόπουλος

Φωτογραφίες: Παναγιώτης Μαΐδης

Trailer: Άρης Μπασιάς

Ηθοποιοί: Θεοδόσης Κώνστας, Θάνος Λέκκας, Ειρήνη Μακρή, Κατερίνα Μαυρογεώργη, Γιώργος Σύρμας, Αλέξανδρος Χρυσανθόπουλος, Αποστόλης Ψυχράμης

IV. ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

ΤΑΞΗ: Α ☐ Β ☐ Γ ☐

ΦΥΛΟ: ΑΓΟΡΙ ☐ ΚΟΡΙΤΣΙ ☐

Α. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

1. Ήταν η παράσταση **διασκεδαστική**; Πέρασες όμορφα;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

2. Σου φάνηκε **αστεία**; Σε έκανε να γελάσεις;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

3. Σου άρεσε η **μουσική** της παράστασης;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

4. Σου άρεσε ο τρόπος με τον οποίο οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν το **σώμα** τους και έφτιαχναν εικόνες με αυτό;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

5. Σου άρεσε ο τρόπος με τον οποίο **επικοινωνούσαν** οι ηθοποιοί με εσάς, τους θεατές;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

6. Σου άρεσαν τα **κοστούμια**, οι **μάσκες**, τα **αντικείμενα** που χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

7. Θα ήθελες να φορούν οι ηθοποιοί πιο εντυπωσιακά **κοστούμια**;

ΝΑΙ, ΗΤΑΝ ΦΤΩΧΑ ☐ ΟΧΙ, ΔΕΝ ΜΕ ΕΝΟΧΛΗΣΕ ☐

8. Θα ήθελες να έχει η παράσταση περισσότερα **σκηνικά**;

ΝΑΙ, ΗΤΑΝ ΦΤΩΧΑ ☐ ΟΧΙ, ΔΕΝ ΜΕ ΕΝΟΧΛΗΣΕ ☐

9. Θυμάσαι τουλάχιστον ένα **αντικείμενο** το οποίο να σχημάτισαν οι ηθοποιοί με το σώμα τους;

ΝΑΙ ☐ ΟΧΙ ☐ Αν ναι, γράψε εδώ:

10. Σου αρέσουν τα **παιχνίδια** στα οποία χρησιμοποιείς **μόνο το σώμα σου**;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

11. Σου αρέσει να φτιάχνεις **εικόνες** μόνο με το **σώμα** σου; (π.χ. λουλούδια, δέντρα, πουλιά, πέτρες κλπ.)

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

12. Θα σου άρεσε να παίξεις **θέατρο** σε μία παράσταση μόνο με το **σώμα** σου;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

Β. ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ

13. Γιατί ο βασιλιάς και η βασίλισσα ήταν **στενοχωρημένοι** στην αρχή;

ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΕΙΧΑΝ ΩΡΑΙΟ ΠΑΛΑΤΙ ☐ ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΕΙΧΑΝ ΠΑΙΔΙ ☐

14. Ποιος τους **βοήθησε** τελικά με το πρόβλημά τους;

ΜΙΑ ΝΕΡΑΪΔΑ ☐ ΜΙΑ ΤΣΙΓΓΑΝΑ ☐ ΕΝΑ ΞΩΤΙΚΟ ☐

15. Πώς **ονόμασαν** το παιδί τους;

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ☐ ΠΟΛΥΑΝΝΑ ☐ ΣΟΥΛΤΑΝΑ ☐

16. **Γιατί** **θύμωσε** η κόμισσα;

ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΤΗΝ ΚΑΛΕΣΑΝ ΣΤΗ ΓΙΟΡΤΗ ☐ ΓΙΑΤΙ Η ΝΟΝΑ ΗΤΑΝ ΤΣΙΓΓΑΝΑ ☐

17. Η **κατάρρα** έλεγε ότι το κορίτσι θα πέσει σε βαθύ ύπνο αν τρυπήσει...

ΤΟ ΓΟΝΑΤΟ ΤΗΣ ☐ ΤΟ ΔΑΧΤΥΛΟ ΤΗΣ ☐ ΤΟ ΛΑΙΜΟ ΤΗΣ ☐

18. Ο βασιλιάς και η βασίλισσα διέταξαν όλα τα αντικείμενα στο παλάτι να έχουν **σχήμα**

ΤΡΙΓΩΝΟ ΚΑΙ ΤΕΤΡΑΓΩΝΟ ☐ ΣΤΡΟΓΓΥΛΟ ΚΑΙ ΟΒΑΛ ☐

19. Η πριγκίπισσα ήθελε πολύ να την αφήσουν οι γονείς της

ΝΑ ΦΑΕΙ ΠΑΓΩΤΟ ☐ ΝΑ ΒΓΕΙ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ☐ ΝΑ ΧΟΡΕΨΕΙ ☐

20. Τι είδε στο **όνειρό** της η Ωραία Κοιμωμένη;

ΕΝΑΝ ΖΗΤΙΑΝΟ ☐ ΕΝΑΝ ΜΑΓΟ ☐ ΕΝΑΝ ΠΡΙΓΚΙΠΑ ☐

21. Με μια **λέξη**, πώς θα χαρακτήριζες την παράσταση;

.....

ΤΑΞΗ: Α ☐ Β ☐ Γ ☐ Δ ☐ Ε ☐ ΣΤ ☐

ΦΥΛΟ: ΑΓΟΡΙ ☐ ΚΟΡΙΤΣΙ ☐

Α. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

1. Ήταν η παράσταση **διασκεδαστική**; Πέρασες όμορφα;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

2. Σου φάνηκε **αστεία**; Σε έκανε να γελάσεις;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

3. Σου άρεσε η **μουσική** της παράστασης;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

4. Σου άρεσε ο τρόπος με τον οποίο οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν το **σώμα** τους και έφτιαχναν εικόνες με αυτό;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

5. Σου άρεσε ο τρόπος με τον οποίο **επικοινωνούσαν** οι ηθοποιοί με εσάς, τους θεατές;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

6. Σου άρεσαν τα **κοστούμια** και τα **αντικείμενα** που χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

7. Θα ήθελες να φορούν οι ηθοποιοί πιο εντυπωσιακά **κοστούμια**;

ΝΑΙ, ΗΤΑΝ ΦΤΩΧΑ ☐ ΟΧΙ, ΔΕΝ ΜΕ ΕΝΟΧΛΗΣΕ ☐

8. Θα ήθελες να έχει η παράσταση περισσότερα **σκηνικά**;

ΝΑΙ, ΗΤΑΝ ΦΤΩΧΑ ☐ ΟΧΙ, ΔΕΝ ΜΕ ΕΝΟΧΛΗΣΕ ☐

Β. ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ – ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΔΕΞΙΟΤΗΤΩΝ

9. Θυμάσαι τουλάχιστον ένα **αντικείμενο** το οποίο να σχημάτισαν οι ηθοποιοί με το σώμα τους;

ΝΑΙ ☐ ΟΧΙ ☐ Αν ναι, γράψε εδώ:

10. Σου αρέσουν τα **παιχνίδια** στα οποία χρησιμοποιείς **μόνο το σώμα σου**;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

11. Σου αρέσει να φτιάχνεις **εικόνες** μόνο με το **σώμα** σου; (π.χ. λουλούδια, δέντρα, πουλιά, πέτρες κλπ.)

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

12. Θα σου άρεσε να παίξεις **θέατρο** σε μία παράσταση μόνο με το **σώμα** σου;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

Β. ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ

13. Τι έπρεπε **να ανάψει** κάθε πρωί η σταχτοπούτα;

ΤΟΝ ΦΟΥΡΝΟ ☐ ΤΟ ΤΖΑΚΙ ☐ ΤΗ ΣΟΜΠΑ ☐

14. Ποια **ζώα** φρόντιζε κάθε μέρα η σταχτοπούτα;

ΤΙΣ ΚΑΤΣΙΚΕΣ ☐ ΤΙΣ ΑΓΕΛΑΔΕΣ ☐ ΤΙΣ ΚΟΤΕΣ ☐

15. Πώς **λέγονταν** οι αδερφές της σταχτοπούτας;

ΣΠΥΡΙΔΟΥΛΑ ΚΑΙ ΜΑΡΙΑΝΘΗ ☐ ΤΑΣΟΥΛΑ ΚΑΙ ΧΡΥΣΑΝΘΗ ☐

16. Σε ποιο **δέντρο** πήγαινε και μιλούσε η σταχτοπούτα;

ΣΕ ΜΙΑ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙΑ ☐ ΣΕ ΜΙΑ ΛΕΜΟΝΙΑ ☐ ΣΕ ΜΙΑ ΑΜΥΓΔΑΛΙΑ ☐

17. **Από πού κοιτούσαν** τον πρίγκιπα οι αδερφές της σταχτοπούτας;

ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ☐ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΡΤΑ ☐ ΑΠΟ ΕΝΑ ΚΥΑΛΙ ☐

18. **Πού φοβόταν** πολύ να πάει ο πρίγκιπας;

ΠΑΝΩ ☐ ΚΑΤΩ ☐ ΠΑΝΤΟΥ ☐

19. **Από πού** ζητούσε **να μάθει** ο πρίγκιπας για ό,τι τον απασχολούσε;

ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΓΟΝΕΙΣ ΤΟΥ ☐ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΤΟΥ ☐ ΑΠΟ ΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ☐

20. **Με τι μέσο** πήγε η σταχτοπούτα την πρώτη φορά στον χορό;

ΜΕ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ☐ ΜΕ ΜΙΑ ΑΜΑΞΑ ☐ ΜΕ ΕΝΑ ΠΟΔΗΛΑΤΟ ☐

Γ. ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

21. Με μια **λέξη**, πώς θα χαρακτήριζες την παράσταση;

ΤΑΞΗ: Α ☐ Β ☐ Γ ☐ Δ ☐ Ε ☐ ΣΤ ☐

ΦΥΛΟ: ΑΓΟΡΙ ☐ ΚΟΡΙΤΣΙ ☐

Α. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

1. Ήταν η παράσταση **διασκεδαστική**; Πέρασες όμορφα;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

2. Σου φάνηκε **αστεία**; Σε έκανε να γελάσεις;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

3. Σου άρεσε η **μουσική** της παράστασης;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

4. Σου άρεσε ο τρόπος με τον οποίο οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν το **σώμα** τους και έφτιαχναν εικόνες με αυτό;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

5. Σου άρεσε ο τρόπος με τον οποίο **επικοινωνούσαν** οι ηθοποιοί με εσάς, τους θεατές;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

6. Σου άρεσαν τα **κοστούμια** και τα **αντικείμενα** που χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

7. Θα ήθελες να φορούν οι ηθοποιοί πιο εντυπωσιακά **κοστούμια**;

ΝΑΙ, ΗΤΑΝ ΦΤΩΧΑ ☐ ΟΧΙ, ΔΕΝ ΜΕ ΕΝΟΧΛΗΣΕ ☐

8. Θα ήθελες να έχει η παράσταση περισσότερα **σκηνικά**;

ΝΑΙ, ΗΤΑΝ ΦΤΩΧΑ ☐ ΟΧΙ, ΔΕΝ ΜΕ ΕΝΟΧΛΗΣΕ ☐

Β. ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ – ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΔΕΞΙΟΤΗΤΩΝ

9. Θυμάσαι τουλάχιστον **κάτι που, ενώ δεν υπήρχε**, να το σχημάτισαν οι ηθοποιοί με το σώμα τους;

ΝΑΙ ☐ ΟΧΙ ☐ Αν ναι, γράψε εδώ:

10. Σου αρέσουν τα **παιχνίδια** στα οποία χρησιμοποιείς **μόνο το σώμα σου**;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

11. Σου αρέσει να φτιάχνεις **εικόνες** μόνο με το **σώμα** σου; (π.χ. λουλούδια, δέντρα, πουλιά, πέτρες κλπ.)

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

12. Θα σου άρεσε να παίξεις **θέατρο** σε μία παράσταση μόνο με το **σώμα** σου;

ΚΑΘΟΛΟΥ ☐ ΛΙΓΟ ☐ ΑΡΚΕΤΑ ☐ ΠΟΛΥ ☐

Β. ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ

13. Ποιο ήταν το κανονικό **όνομα** της Χιονάτης;

ANNY ☐ ΣANY ☐ TZENNY ☐

14. **Ποιο όσπριο** καλλιεργούσαν και έτρωγαν κάθε μέρα τα 5 αδέρφια;

ΡΕΒΥΘΙΑ ☐ ΦΑΣΟΛΙΑ ☐ ΦΑΚΕΣ ☐

15. Ποιους είχε για **βοηθούς** της η μητριά της Άννυς;

ΤΡΙΑ ΠΟΥΛΙΑ ☐ ΤΡΙΑ ΡΟΜΠΟΤ ☐ ΤΡΙΑ ΠΟΥΛΙΑ ΚΑΙ ΤΡΙΑ ΡΟΜΠΟΤ ☐

16. **Τι άρεσε** στα 5 αδέρφια να κοιτούν;

ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ ☐ ΤΟ ΗΛΙΟΒΑΣΙΛΕΜΑ ☐ ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ☐

17. **Κάτω από τι** μπήκε μία μέρα η Άννυ για να νιώσει καλύτερα;

ΑΠΟ ΕΝΑ ΔΕΝΤΡΟ ☐ ΑΠΟ ΕΝΑΝ ΚΑΤΑΡΡΑΚΤΗ ☐ ΑΠΟ ΜΙΑ ΟΜΠΡΕΛΑ ☐

18. **Πού κολύμπησαν** η Άννυ και τα 5 αδέρφια;

ΣΤΟ ΠΟΤΑΜΙ ☐ ΣΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ ☐ ΣΕ ΜΙΑ ΠΙΣΙΝΑ ☐

19. **Με τι μέσο** ταξίδεψαν στον ουρανό η Άννυ και τα 5 αδέρφια;

ΜΕ ΑΕΡΟΠΛΑΝΟ ☐ ΜΕ ΕΛΙΚΟΠΤΕΡΟ ☐ ΜΕ ΑΕΡΟΣΤΑΤΟ ☐

20. **Ποιος βοήθησε** την μητριά της Άννυς μέχρι το τέλος;

Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ☐ ΟΙ ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ ☐ ΚΑΝΕΙΣ. ΕΜΕΙΝΕ ΜΟΝΗ ☐

Γ. ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

21. Με μια **λέξη**, πώς θα χαρακτήριζες την παράσταση;

