



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

——— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 ———

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ»

«ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΑΤΟΜΑ
ΜΕ ΚΩΦΩΣΗ/ΒΑΡΗΚΟΪΑ. Η ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ
ΜΕΣΩ ΜΙΑΣ ΣΚΗΝΙΚΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ»

Έλλη Μερκούρη

Μεταπτυχιακή διατριβή
ΠΕΔΙΟ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ & ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΟΝ ΧΟΡΟ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2020

© Copyright
Έλλη Μερκούρη
Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εθνικής Αντιστάσεως 41, 172 37, Δάφνη, Αθήνα

Σημείωμα Συγγραφέα
Το δοκίμιο αυτό αποτελεί διπλωματική εργασία που συντάχθηκε για
το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Φυσική Αγωγή & Αθλητισμός»
της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του ΕΚΠΑ και
υποβλήθηκε τον Φεβρουάριο του 2020.

Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι
αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην
εργασία τρίτων –όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο-, σύμφωνα με τους κανόνες
της ακαδημαϊκής δεοντολογίας

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής

Μαρία Ι. Κουτσούμπα

Καθηγήτρια

Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Βασιλική Κ. Τυροβολά

Ομότιμη Καθηγήτρια

Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Μέλος

Εμμανουήλ Σκορδίλης

Αναπληρωτής Καθηγητής

Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Μέλος

Πρακτικό της Εξεταστικής Επιτροπής για την κρίση της μεταπτυχιακής διατριβής

 ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΙΔΡΥΘΗΝ ΤΟ 1837
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ "ΦΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ"

ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Της Έλλης Μερκούρη

Η τριμελής εξεταστική επιτροπή, που ορίστηκε από τη Συνέλευση του Τμήματος Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών στη συνεδρία της 6/6//2019 για την κρίση και αξιολόγηση της μεταπτυχιακής διατριβής της **κ. Έλλης Μερκούρη** με τίτλο: «Παραστατικές τέχνες και άτομα με ακουστική αναπηρία. Η βιωματική εμπειρία μέσω μιας σκηνικής ερμηνείας» αποτελούμενη από τους κ.κ. **Μ. Κουτσούμπα**, Καθηγήτρια της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (επιβλέπουσα), **Β. Τυροβολά**, Ομότ. Καθηγήτρια της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, **Ε. Σκορδίλη**, Αναπλ. Καθηγήτη της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, εκλήθησαν σήμερα 21/2/2020 ημέρα Παρασκευή και ώρα 15:30 ύστερα από επίσημη έγγραφη πρόσκληση στο Αμφιθέατρο Ε. Παυλίνη της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών, προκειμένου να κρίνουν και αξιολογήσουν την παραπάνω διατριβή.

Μετά από διεξοδική συζήτηση και ανταλλαγή απόψεων μεταξύ των μελών της εξεταστικής επιτροπής κατέληξαν ότι η κρινόμενη διατριβή πληροί όλους τους όρους εκπόνησής της, είναι πρωτότυπη και προάγει την επιστημονική γνώση και ως εκ τούτου κρίνεται αποδεκτή και εγκρίνεται.

Τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής:

Μ. Κουτσούμπα, Καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Β. Τυροβολά, Ομότιμη Καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Ε. Σκορδίλης, Αναπληρωτής Καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Έκφραση Ευχαριστιών

Η παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών της Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού με επιστημονική κατεύθυνση το Ανθρωπιστικό Πεδίο και πιο συγκεκριμένα το πεδίο της «Ανθρωπολογίας του Χορού-Λαογραφίας» της Σχολής Επιστήμης της Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (Σ.Ε.Φ.Α.Α.) του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ). Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την καθηγήτριά μου και επιβλέπουσα της εργασίας, κυρία Κουτσούμπα Μαρία, η οποία με στήριξε όχι μονάχα επιστημονικά, αλλά και ψυχικά. Κάθε φορά που παρουσιαζόταν οποιαδήποτε δυσκολία με βοηθούσε να την ξεπεράσω, λειτουργώντας παράλληλα ως εμψυχωτής και καταλύτης. Επίσης, πρέπει να ευχαριστήσω όλα τα μέλη της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα": την Όλγα Δαλέκου, τη Σοφία Ζάγκα, τη Μαρία Ρίκκου, τη Μία Στεφανή και τον Κώστα Ρίκκου που αγκάλιασαν την προσπάθειά μας και μου παρείχαν μεγάλη στήριξη. Θεωρώ ακόμη υποχρέωσή μου να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου σε όλους τους συντελεστές που συμμετείχαν στην ερευνητική διαδικασία: Μυρτώ Γκανούρη, Ελεάννα Γεροντοπούλου, Γεωργία Μπούρδα, Ελίζα Αλεξανδροπούλου, Κάσσυ Χρυσάκη και Ιωσήφ Ιωσηφίδη σας ευχαριστώ για την εμπιστοσύνη που μου δείξατε. Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ στην Ένη Γκόγια για όλη την υποστήριξη που μου παρείχε. Τέλος, οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλη την οικογένειά μου που στήριξε και αυτή την προσπάθειά μου, προκειμένου να ολοκληρώσω αυτή την εργασία.

ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΑΤΟΜΑ ΜΕ ΚΩΦΩΣΗ/ΒΑΡΗΚΟΪΑ. Η ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΜΕΣΩ ΜΙΑΣ ΣΚΗΝΙΚΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Περίληψη

Οι παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου έχουν ως βασικό άξονα την παρουσία του ίδιου του καλλιτέχνη-ερμηνευτή. Ο βασικός αυτός άξονας αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν ο καλλιτέχνης-ερμηνευτής έχει κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώθηκε ότι η συμβολή των παραστατικών τεχνών σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα δεν έχει μέχρι σήμερα ελκύσει το ερευνητικό ενδιαφέρον. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, μπορούν να συμβάλουν στην βιωματική σκηνική ερμηνεία ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Ειδικότερα, η εργασία στοχεύει στην εύρεση δημιουργικών, συνδυαστικών και λειτουργικών τρόπων και μεθόδων ερμηνείας του χορού, της μουσικής και της υποκριτικής, καθώς και στο πώς αυτές μπορούν να καλλιεργηθούν και τελικά να εξελιχθούν προκειμένου να οδηγήσουν σε ένα άρτιο καλλιτεχνικό παραστάσιμο αποτέλεσμα. Για τον σκοπό αυτό επιλέχθηκε ως μελέτη περίπτωσης η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα" προκειμένου να επεξεργαστεί το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας ως συνδυασμού των τριών παραστατικών τεχνών μέσα από την εφαρμογή ενός ειδικού προγράμματος προβών και γενικών δοκιμών που βασίστηκε πρωτίστως στο μοντέλο της Μάρσαλ (2003). Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε βάσει των αρχών της εθνογραφικής μεθόδου και προήλθε από πρωτογενείς πηγές και δευτερογενείς πηγές. Οι πρωτογενείς πηγές αναφέρονται στα δεδομένα που προήλθαν από επιτόπια έρευνα και οι δευτερογενείς πηγές αφορούν στα δεδομένα που προέκυψαν από την αρχειακή έρευνα. Για την ερμηνεία των δεδομένων χρησιμοποιήθηκε ένας συνδυασμός θεωρητικών σχημάτων και εννοιών όπως αυτές εφαρμόζονται στον χορό με βάση το "τριφυές δρώμενο" (Φιλίππιδου, 2011), τη "Θεωρία της επιτέλεσης" (Νιώρα, 2011), τα πρακτικά εργαλεία και μοντέλα που αφορούν στο σώμα του ηθοποιού (Γκροντόφσκι, 1982), την αισθητική του αντίληψη (εντός-εκτός σώματος) (Arnheim, 2007; Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008), τη λειτουργία της κιναισθησης-ιδιοδεκτικότητας (Hanna, 1991), το «χτίσιμο» της πλαστικότητας (Στανισλάβσκι, 2001), το στοιχείο του συναισθήματος (Μάρσαλ, 2003) και την επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων (Glennie, 2015). Από τα αποτελέσματα της έρευνας διαπιστώθηκε ότι απαιτείται προσαρμογή των υπαρχόντων θεωρητικών μοντέλων και εννοιών, έτσι ώστε οι παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου να οδηγήσουν σε μια βιωματική σκηνική ερμηνεία ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα.

Λέξεις κλειδιά: χορός, θέατρο, μουσική, τριφυές, σωματικό θέατρο, οπτική και αισθητική αντίληψη, θεωρία της επιτέλεσης, κώφωση/βαρηκοΐα

PERFORMING ARTS AND PEOPLE WITH DEAFNESS/HARD OF HEARING. A PERSONAL EXPERIENCE THROUGH STAGE INTERPRETATION.

Elli Merkouri

School/Department of Physical Education and Sport Science, National and Kapodistrian University of Athens

Abstract

Performing arts of dance, music and drama have as their main axis the presence of the artist-performer himself. This basic axis acquires special importance when the artist-performer is a person with deafness/hard of hearing (D/HH). A review of the literature found that the contribution of the performing arts to people with deafness / hard of hearing (D/HH) has so far not attracted research interest. The purpose of the study is to explore how the performing arts of dance, music and theater can combined to contribute to the experiential stage interpretation of individuals with deafness/hard of hearing (D/HH). In particular, the present study aims to find creative, combined and functional ways and methods of interpreting dance, music and drama, as well as how they can be cultivated and ultimately developed in order to lead to a perfect artistic performance. Deaf Theatre Group "Crazy Colors" was chosen as a case study in order to elaborate the theatrical genre of ancient tragedy, which includes the combination of performing arts of dance, music and theater, through the application of a special rehearsal and general rehearsal program based primarily on Marshall's model (2003). The data collection was based on the principles of the ethnographic method and came from primary sources and secondary sources. The primary sources refer to the data obtained from field research and the secondary sources refer to the data obtained from the archival research. A combination of theoretical forms and concepts such as those applied to dance based on the "three-sided" (Filippidou, 2011), the "Theory of Performance" (Niora, 2011), practical tools and models related to the actor's body (Grodowski, 1982), his aesthetic perception (inside-outside the body) (Arnheim, 2007; Barba & Savareze, 2008), the function of kinesthesia-proprioception (Hanna, 1991), the "building" of plasticity (Stanislavsky, 2001), the element of emotions (Marshall, 2003) and communication through musical sounds (Glennie, 2015) was used to interpret the data. The results of the research showed that it is necessary to adapt the existing theoretical models and concepts, so that the performing arts of dance, music and theater lead to an experiential stage interpretation of people with deafness/ hard of hearing (D/HH).

Key words: dance, theater, music, three-sided, physical theater, visual and aesthetic perception, theory of performance, deafness/hard of hearing (D/HH)

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρακτικό της Εξεταστικής Επιτροπής.....	iv
Έκφραση Ευχαριστιών.....	v
Περίληψη στην ελληνική γλώσσα	vi
Περίληψη στην αγγλική γλώσσα (Abstract).....	vii
Πίνακας Περιεχομένων	viii
Κατάλογος Πινάκων	xi

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....σελ. 1

1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος	σελ. 1
1.2. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα.....	σελ. 5
1.3. Σημασία της έρευνας.....	σελ. 6
1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας	σελ. 7
1.5. Λειτουργικοί ορισμοί.....	σελ. 7

II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣσελ. 14

2.1. Αναπηρία, Κώφωση και Νοηματική Γλώσσα	σελ. 14
2.1.1. Η έρευνα στην Κώφωση/Βαρηκοΐα (K/B).....	σελ. 19
2.2. Οι παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου.....	σελ. 24
2.2.1. Το θεατρικό είδος της Αρχαίας Τραγωδίας	σελ. 27
2.2.1.1. Η αναδομημένη μορφή της Αρχαίας Τραγωδίας: σύνθεση ενός "Τριφυούς Δρωμένου".....	σελ. 29
2.2.1.2. Το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας: μια διαφορετική ερμηνεία μέσω μιας οπτικο-κινητικής γλώσσα.....	σελ. 31
2.3. Ανθρωπολογία των παραστατικών τεχνών (χορός, μουσική, θέατρο) - Η Θεωρία της Επιτέλεσης.....	σελ. 35
2.3.1. Πρακτικές εφαρμογές και λειτουργικά εργαλεία των παραστατικών τεχνών σε μια θεατρική ομάδα κωφών	σελ. 40
2.3.1.1. Το σώμα του ηθοποιού-Σωματικό θέατρο.....	σελ. 40
2.3.1.2. Η αισθητική αντίληψη εντός σώματος: η λειτουργία της Κιναίσθησης-Ιδιοδεκτικότητα.....	σελ. 43
2.3.1.3. Καλλιτεχνική-αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος: το «χτίσιμο» της πλαστικότητας.....	σελ. 47
2.3.1.4. Η λειτουργία των Συναισθημάτων με βάση το Μοντέλο της Λόρνα Μάρσαλ.....	σελ. 52
2.3.1.5. Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων.....	σελ. 54
2.4. Η έννοια της μίμησης.....	σελ. 55
2.5. Σύνοψη	σελ. 56

III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....σελ. 63

3.1. Η επιλογή ερευνητικής μεθόδου και στρατηγικής.....	σελ. 63
3.1.1. Έρευνα Πεδίου	σελ. 65

3.1.2. Μελέτη Περίπτωσης	σελ. 65
3.2. Ερευνητικά Εργαλεία στην Συλλογή Ποιοτικών Δεδομένων.....	σελ. 67
3.2.1. Παρατήρηση.....	σελ. 68
3.2.2. Συμμετοχική Έρευνα Δράσης (ΣΕΔ).....	σελ. 69
3.2.3. Καταγραφή ημερολογίου	σελ. 71
3.2.4. Συνέντευξη	σελ. 72
3.2.5. Τριγωνοποίηση.....	σελ. 74
3.3. Αναστοχασμός	σελ. 75
3.3.1. Εγκυρότητα	σελ. 76
3.3.2. Συλλογή των δεδομένων	σελ. 77
3.3.3. Ερμηνεία των δεδομένων.....	σελ. 80
3.3.4. Πλάνο πρόβας	σελ. 81

IV. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑσελ. 83

4.1. Η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα"	σελ. 83
4.1.1. Η Γέννηση της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα"	σελ. 83
4.2. Ιστορικό Πλαίσιο των Παραστάσεων της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα"	σελ. 86
4.3. Αποτελέσματα έρευνας στη Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα"	σελ. 92
4.3.1. Αποτελέσματα συμμετεχόντων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) για τις Παραστατικές Τέχνες (χορός, μουσική, θέατρο) και το Εργαλείο της Γλώσσας.....	σελ. 93
4.3.1.1. 1η συνέντευξη: Όλγα Δαλέκου.....	σελ.94
4.3.1.2. 2η συνέντευξη: Σοφία Ζάγκα.....	σελ.99
4.3.1.3. 3η συνέντευξη: Κώστας Ρίκκου.....	σελ.102
4.3.1.4. 4η συνέντευξη: Μαρία Ρίκκου.....	σελ.104
4.3.1.5. 5η συνέντευξη: Μαρία (Μία) Στεφάνη.....	σελ.108
4.3.2. Θεματικές των ερωτημάτων για τη Συνδυαστική χρήση των τεχνών	σελ. 111
4.3.3. Λειτουργικά και πρακτικά εργαλεία και εφαρμογές: Σωματικό θέατρο	σελ. 114
4.3.4. Αισθητική αντίληψη εντός σώματος.....	σελ. 118
4.3.5. Καλλιτεχνική αντίληψη εκτός σώματος	σελ. 121
4.3.6. Λειτουργία των Συναισθημάτων-Αυτοσχεδιασμοί.....	σελ. 124
4.3.7. Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων	σελ. 130
4.3.8. Λειτουργικό εργαλείο της Μίμησης	σελ. 133
4.3.9. Συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας και με ακούοντες ηθοποιούς.....	σελ. 134
4.4. Βιωματική εμπειρία.....	σελ. 135
4.4.1. Αποτελέσματα των ομιλούντων συνεργατών	σελ. 137
4.4.2. Απόψεις ομιλούντων συνεργατών για τις Παραστατικές Τέχνες (χορός, μουσική, θέατρο).....	σελ. 139
4.4.3. Εργαλείο της γλώσσας	σελ. 143
4.4.4. Συνδυαστική χρήση των τριών τεχνών	σελ. 146

4.4.5. Λειτουργικά εργαλεία και πρακτικές εφαρμογές.....σελ.	147
4.4.6. Συνεργασία με τα μέλη της ομάδας	σελ. 148
4.4.7. Βιωματική εμπειρία στη Διαδικασία προβών και παράστασης.σελ.	150
4.4.8. Σύνοψη	σελ. 151
V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	σελ. 158
5.1. Συζήτηση.....σελ.	158
5.1.1. Συνδυαστική χρήση των τεχνών	σελ. 159
5.1.2. Λειτουργικά εργαλεία και πρακτικές εφαρμογές: Σωματικό θέατρο	σελ. 163
5.1.3. Αισθητική αντίληψη εντός σώματος.....σελ.	167
5.1.4. Καλλιτεχνική και Αισθητική αντίληψη εκτός σώματος	σελ. 172
5.1.5. Λειτουργία Συναισθημάτων-Αυτοσχεδιασμοί.....σελ.	176
5.1.6. Επικοινωνία μέσω ήχων.....σελ.	184
5.1.7. Η Λειτουργία της Μίμησης.....σελ.	192
5.1.8. Συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας και με ομιλούντες ηθοποιούς.....σελ.	194
5.1.9. Βιωματική εμπειρία.....σελ.	199
5.2. Συμπεράσματα	σελ. 205
5.3. Προτάσεις.....σελ.	211
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	σελ. 214
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	σελ. 230
Παράρτημα 1. Τα μέλη της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα"	σελ. 230
Παράρτημα 2. Οι συντελεστές της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα".....σελ.	234
Παράρτημα 3. Υπόδειγμα δήλωσης συγκατάθεσης.....σελ.	236

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 2.1 : Σώμα - Κίνηση	σελ. 62
Πίνακας 4.1 : Χρονολόγιο παραστάσεων	σελ. 89
Πίνακας 4.2 : Προφίλ συμμετεχόντων.....	σελ. 93

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος

Οι παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου έχουν ως βασικό άξονα την παρουσία του ίδιου του καλλιτέχνη-ερμηνευτή. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, ο καλλιτέχνης να βιώνει και να αποκομίζει μια αληθινή εμπειρία και σε μια συγκεκριμένη χρονική διαδικασία. Η εμπειρία αυτή, μέχρι να φτάσει στην τελική σκηνική της πραγμάτωση, περνάει από μια συνεχόμενη και κοπιαστική διαδικασία προβών, οι οποίες έχουν ως βάση τους σωματικές, πνευματικές και ψυχικές διεργασίες που πραγματοποιούνται από κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά. Απώτερος στόχος είναι, μέσω της συλλογικής επικοινωνίας και συνεργασίας, να συνδεθούν και να συνδυαστούν οι εκφραστικοί κώδικες όλων των καλλιτεχνών, προκειμένου να φτάσουν σε ένα άρτια ολοκληρωμένο και καλλιτεχνικά παραστάσιμο σκηνικό αποτέλεσμα.

Παρόλα αυτά, από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώθηκε ότι η αναζήτηση της συμβολής των παραστατικών τεχνών στην σκηνική ερμηνεία των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), μια σκηνική ερμηνεία η οποία συμβαίνει να είναι και βιωματική, δεν φαίνεται μέχρι σήμερα να έχει ελκύσει το ερευνητικό ενδιαφέρον. Στο σημείο αυτό, είναι αναγκαίο να γίνει αναφορά στη σημασία του όρου "κωφός/βαρήκοος (Κ/Β)". Σε συγκεκριμένη έκδοση (Knoors & Marschark, 2015) γίνεται σχετική αναφορά του αγγλικού όρου: Deaf/Hard of Hearing (D/HH). Στην Ελληνική γλώσσα, ο όρος αποδόθηκε αντίστοιχα από τις επιμελήτριες Λαμπροπούλου, Οκαλίδου και Χατζηκακού της συγκεκριμένης έκδοσης. Στην παρούσα εργασία θα γίνει εκτενής χρήση του όρου.

Η συναναστροφή της ερευνήτριας με τα άτομα με Κ/Β είναι μακροχρόνια, καθώς έχει αφετηρία το 2011, όταν ανέλαβε την εκμάθηση και την καλλιέργεια των εκφραστικών μέσων της τέχνης του χορού, της μουσικής και του θεάτρου της συγκεκριμένης ομάδας. Οι πρόβες που επακολούθησαν είχαν ως άξονά τους να δημιουργήσουν παραστάσεις με διαφορετικά είδη θεάτρου κάθε φορά, οι οποίες θα παρουσιάζονταν μπροστά σε κωφούς και ακούντες θεατές και θα απέδιδαν με αυτόν τον τρόπο μια μοναδική βιωματική εμπειρία σε όλα τα άτομα με Κ/Β που συμμετείχαν στην ομάδα. Επίσης, η εντατική επαφή και εξάσκηση μέσω ασκήσεων του χορού, της κίνησης και του ρυθμού, του σωματικού θεάτρου και του θεατρικού αυτοσχεδιασμού, καθώς και η ενασχόληση με διαφορετικά είδη θεάτρου, όπως το Σωματικό Θέατρο, το Επινόημένο Θέατρο (Devised Theater), το Εκπαιδευτικό Δράμα και το Θέατρο Δρόμου, αποτέλεσαν τους καλλιτεχνικούς και εκφραστικούς κώδικες που θεωρούνται απαραίτητοι για την ερμηνευτική προσέγγιση ενός ηθοποιού.

Μέσα από αυτή τη συνεχή διαδικασία, η ερευνήτρια οδηγήθηκε στο να ασχοληθεί ερευνητικά με τη συγκεκριμένη αυτή ομάδα, επιλέγοντας το ιδιαίτερα δύσκολο θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας, το οποίο περικλείει μέσα του τις

τέχνες του χορού, της μουσικής και του ποιητικού λόγου. Η εργασία αυτή εξετάζει με ποιο τρόπο άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) μέσα από τις παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, και με τις ανάλογες καλλιτεχνικές διεργασίες, μπορούν να καλλιεργήσουν και, κατ' επέκταση, να αναπτύξουν την ερμηνεία τους επάνω στη σκηνή και συγκεκριμένα, στο είδος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Στην αρχαία Ελλάδα, οι Έλληνες συμμετείχαν σε πολλές τελετουργίες, οι οποίες αποτέλεσαν μια ανεξάντλητη πηγή από όπου οι δραματουργοί αντλούσαν υλικό για την θεατρική τους φαντασία. Όπως αναφέρει ο Wiles (2009), «η ελληνική κοινωνία της κλασικής περιόδου είχε περισσότερο τελετουργικό χαρακτήρα» (σελ. 63) και, κατ' επέκταση, η ατμόσφαιρα μιας τραγωδίας είχε παρόμοιο χαρακτήρα καθώς περιστοιχιζόταν και υποδείκνυε με αυτόν τον τρόπο τα βαθύτερα νοήματά της. Επομένως, αφού η αρχαία ελληνική τραγωδία περιείχε πληθώρα τελετουργικών στοιχείων και οι ρίζες του δράματος ενέχουν μέσα τους σε ισχυρό βαθμό την έννοια των τελετουργιών, το ζήτημα αυτό μας απασχόλησε, κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας. Η προσέγγιση ολοκληρώθηκε μέσω βιωμένων εμπειριών των τελετουργικών κινήσεων και των ανάλογων ψυχικών διεργασιών σε όλη τη διάρκεια των προβών.

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο το οποίο συμπεριλαμβάνεται στην αρχαία τραγωδία είναι το στοιχείο του μύθου. Μέσω του μύθου μεταδίδονται οι ιστορίες, οι οποίες αναπαριστούν τα ήθη και τα έθιμα των ανθρώπων της αρχαιότητας. Όπως αναφέρουν οι Vernant και Vidal-Naquet (1988):

ο χώρος του τραγικού τοποθετείται ανάμεσα σε δύο κόσμους και αυτή ακριβώς η διπλή αναφορά, δηλαδή, από τη μια μεριά στον μύθο [...] και από την άλλη μεριά, στις νέες αξίες [...] αποτελεί μιαν από τις πρωτοτυπίες αυτού του χώρου και το ίδιο το "κίνητρο" της τραγικής δράσης (σελ. 9).

Ειδικότερα, το στοιχείο του μύθου συνδέθηκε με συστήματα και σύμβολα που ορίζονται με μεθόδους στον τομέα των κοινωνικών επιστημών, όπως είναι η σημειωτική και ο δομισμός, που ευνοούν την κωδικοποιημένη καταγραφή σημείων, με σκοπό να μεταφέρουν ξεκάθαρα νοήματα στην επικοινωνία μέσω της γλωσσικής λειτουργίας τους.

Στο θέατρο αυτή η λειτουργία υπήρξε καθοριστική, αφού μετέφερε συγκεκριμένα μηνύματα, εκτός από την γλώσσα και από τη σωματική λειτουργία, με συγκεκριμένες στάσεις και χειρονομίες του σώματος. Ο προσδιορισμός των γλωσσικών στοιχείων και νοημάτων, ο οποίος έχει την ικανότητα να τα αποδώσει, "σημαίνει" και την άμεση ερμηνεία ενός λογοτεχνικού κειμένου. Η ερμηνεία μπορεί να έχει προεκτάσεις γλωσσικής απόδοσης του κειμένου ή και σκηνικής απόδοσης, αν ο ηθοποιός προσπαθεί να αποδώσει τα νοήματα μέσω της υποκριτικής και της κίνησης επί σκηνής. Επομένως, ο ηθοποιός-ερμηνευτής πλάθει τον χαρακτήρα του ήρωα, απεικονίζοντας την δράση του. Στην παρούσα έρευνα το ζήτημα αυτό μας απασχόλησε και περιλαμβάνει τον τρόπο με τον οποίο ο ερμηνευτής-ηθοποιός, ο οποίος έχει ένα είδος αναπηρίας, θα κατορθώσει να αναπαραστήσει μέσω της υποκριτικής και χορευτικής του ερμηνείας, αλλά και

μιας διαφορετικής γλωσσικής λειτουργίας, τον κάθε χαρακτήρα του αρχαίου δράματος.

Τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) περικλείονται σε μια μεγάλη κατηγορία πληθυσμού, η οποία περιλαμβάνει όλων των ειδών τις αναπηρίες που υπάρχουν: σωματική, ακουστική ή νοητική (National Dissemination Center for Children with Disabilities-NICHCY). Το είδος της αναπηρίας, το οποίο απασχόλησε την παρούσα εργασία είναι η ακουστική αναπηρία. Για τον λόγο αυτό ήταν επιτακτική ανάγκη να διεξαχθεί μια σχετική έρευνα, που αφορά την κοινότητα αλλά και την κουλτούρα των ατόμων με (Κ/Β), προκειμένου να γίνει κατανοητό ποιος είναι ο τρόπος ζωής και σκέψης τους, ώστε να πραγματοποιηθεί ο πιο κατάλληλος τρόπος προσέγγισης. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στόχος της παρούσας έρευνας είναι η διερεύνηση των παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου και οι αντίστοιχες διεργασίες, που είναι δυνατόν να καλλιεργηθούν στην ερμηνεία του είδους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερο θεατρικό είδος, το οποίο σχετίζεται άμεσα με την τέχνη του χορού και της μουσικής, μα πάνω απ' όλα διαθέτει ως βάση του την τέχνη του λόγου και την ποίηση.

Ένας καλλιτέχνης για να ερμηνεύσει το είδος της τραγωδίας, χρειάζεται μια ολοκληρωμένη εκπαίδευση στο καλλιτεχνικό πεδίο, η οποία περιλαμβάνει δυο ειδών προεκτάσεις. Η μια προέκταση σχετίζεται με το θεωρητικό πλαίσιο και μια δεύτερη που ασχολείται με την πρακτική εφαρμογή των εκφραστικών εργαλείων και κωδικών. Το θεωρητικό πλαίσιο περιέχει την ανάγνωση και μελέτη των ποιητικών κλασικών κειμένων και τις σχετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν πραγματοποιηθεί. Η πρακτική πλευρά έχει να κάνει με την εφαρμογή συγκεκριμένων ασκήσεων στον τομέα των παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου. Στην παρούσα έρευνα έπρεπε να διεξαχθεί μια επιπλέον έρευνα και μελέτη διεργασίας, σχετικά με τα κλασικά κείμενα των τραγικών ποιητών, η οποία περιλάμβανε την απόδοση των κειμένων αυτών στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.), δηλαδή την διερμηνεία τους. Το εγχείρημα ήταν ιδιαίτερα δύσκολο, καθώς έπρεπε να συμπεριληφθεί όχι μονάχα η διερμηνεία των κειμένων σε μια άλλη γλωσσική μορφή, μα συγχρόνως η ερμηνεία τους έπρεπε να είναι τέτοια, ώστε να μην εκλείψει κανένα ίχνος από την ποιητικότητα των κλασικών κειμένων με την μεταφορά τους σε μια διαφορετική γλώσσα.

Εξαιτίας του γεγονότος ότι στην παρούσα έρευνα συμμετείχαν άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), θεωρήθηκε απαραίτητο να πραγματοποιηθεί μια τρίτη προέκταση. Η προέκταση αυτή ήταν απολύτως αναγκαία, προκειμένου να ενσωματωθούν καλύτερα οι καλλιτέχνες με την ακουστική αναπηρία και να κατανοήσουν σε βάθος τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, μέσω της αίσθησης της οράσεως, καθώς η τελευταία είναι η βασική λειτουργία των αισθήσεών τους, μέσω της οποίας μπορούν και επικοινωνούν με τον διαφορετικό ομιλούμενο κόσμο. Επιπλέον, τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) δεν λειτουργούν μονάχα μέσω της οπτικής τους αντίληψης, αλλά επικοινωνούν και μέσω της χρήσης της νοηματικής γλώσσας, η οποία θεωρείται κατά βάση μια οπτική γλώσσα (Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010).

Για να συντελεστεί μια τέτοιου είδους οπτική επαφή με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ήταν επιτακτική ανάγκη να πραγματοποιηθούν ανάλογες επισκέψεις και περιηγήσεις σε μουσεία και πολιτιστικούς χώρους με σχετικές αναφορές στη θεματολογία του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Αυτή η εμπειρία της οπτικής επαφής βοήθησε στην πλήρη κατανόηση και συνειδητοποίηση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και της διαφορετικής εποχής του παρελθόντος και οδήγησε στην ερμηνευτική προσέγγιση που υπήρχε σαν στόχος.

Ειδικότερα, όσον αφορά στην πρακτική πλευρά των παραστατικών τεχνών, οι κινήσιολογικές και οι μουσικορυθμικές ασκήσεις καθώς και οι ασκήσεις της υποκριτικής, λειτουργούν και επενεργούν με ανόμοιο τρόπο, εξαιτίας της ακουστικής αναπηρίας, καθώς οι αισθήσεις των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) δρουν και αντιδρούν διαφορετικά. Σύμφωνα με την Αγγελοπούλου-Σακαντάμη (1988), οι δυσκολίες που προκύπτουν κατά την άσκηση των κωφών *«συνδέονται με τη δυσκολία στην επικοινωνία, τη μειωμένη ικανότητα ισορροπίας, τα προβλήματα προσανατολισμού και τη δυσκολία αντίληψης του ρυθμού»* (σελ. 264).

Στο πεδίο των αισθήσεων και αντιλήψεων υφίστανται τρεις άξονες, βάσει των οποίων τα κωφά ή βαρήκοα άτομα μπορεί να διαθέτουν ανάλογες λειτουργίες και διεργασίες, προκειμένου να φτάσουν στα προσδοκώμενα αποτελέσματα. Ο ένας άξονας σχετίζεται με την αίσθηση της όρασης, η οποία είναι ίσως η σημαντικότερη αίσθηση γι' αυτούς και πραγματικά αποτελεί την βάση της επικοινωνίας τους, καθώς οι νοηματικές γλώσσες που χρησιμοποιούν είναι οπτικές. Ο δεύτερος άξονας ασχολείται με τη λειτουργία της κιναισθησης, που είναι επίσης σημαντική, καθώς θεωρείται ζωτικής σημασίας, προκειμένου να αναπτύξουμε την κιναισθητική μας επίγνωση και να αισθανθούμε με αυτόν τον τρόπο απόλυτα τις κινήσεις του σώματός μας. Η Αγγελοπούλου-Σακαντάμη (2004) δίνει έναν σχετικό ορισμό:

κιναισθηση ή κιναισθησία ή κιναισθητική αντίληψη είναι η αντίληψη της θέσης του σώματος και των μερών του στον χώρο, της μεταξύ τους σχέσης και της σχέσης με το περιβάλλον και τη βαρύτητα, καθώς και η αντίληψη των κινήσεων και των μεταβολών τους μέσα στον χώρο (σελ. 242).

Ο τρίτος άξονας που μας απασχόλησε σχετίζεται με τον τρόπο που δομείται η γλώσσα και επιτυγχάνεται η γλωσσική επικοινωνία. Μεταξύ των τριών αυτών αξόνων, της όρασης, της κιναισθησης και της γλώσσας, υφίσταται μια έντονη αλληλεπίδραση στις σχέσεις τους, η οποία αποδεικνύεται απόλυτα βοηθητική και παραγωγική. Ένα εξίσου σημαντικό ζήτημα που μας απασχόλησε είναι η σχέση μεταξύ των τριών παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, η συνδυαστική χρήση τους και με ποιο τρόπο μπορεί να έχει επίδραση στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B), αλλά και ποια είναι δυνατόν να είναι η σχέση τους με το τριφύες, το οποίο αναφέρεται στο τρισυπόστατο του αρχαίου δράματος ως σύνθεση του χορού, της μουσικής και του λόγου.

Για να συμβούν όλα τα παραπάνω, πρέπει να ορίσουμε αρχικά με ποιο τρόπο είναι εφικτό να διευρυνθούν τα πλαίσια στον τομέα της τέχνης και, επομένως,

πρέπει πρώτα να ορίσουμε ποια μπορεί να είναι αυτά τα πλαίσια. Ωστόσο, καθώς τα όρια και τα πλαίσια στον τομέα της τέχνης είναι ρευστά και δύσκολο να καθοριστούν, για να κατορθώσουμε να φτάσουμε στην κατανόηση του ζητήματος, πριν από όλα πρέπει να πραγματοποιηθεί μια ιστορική αναδρομή στην απαρχή της τέχνης, πώς εκείνη δημιουργήθηκε και ποιο είναι το ιστορικό πλαίσιο των τριών παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, καθώς και η αντίστοιχη προσέγγισή τους από ανθρωπολογική άποψη.

Η παρούσα έρευνα έχοντας σαν αντικείμενο μια ιδιαίτερη εθνογραφική ομάδα, μελετήθηκε μέσω της κοινωνικής της πραγματικότητας από την ερευνήτρια ως θέαση «από τα μέσα», ως "ανθρωπολογία οίκοι", όπως ονομάζεται η μέθοδος προσέγγισης που μελετά την εκάστοτε πολιτισμική ομάδα. Η θέαση της ανθρώπινης συμπεριφοράς είναι εφικτό να συμβεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες, τις οποίες μπορεί να επιλέξει ο κάθε ερευνητής, κάτι που συνέβει και στην παρούσα έρευνα. Αυτό σημαίνει ότι η ερευνήτρια επιδίωξε έναν πολλαπλό αναστοχασμό, μεταξύ των υποκειμένων που μελέτησε, ο οποίος διακρίνεται από την έννοια της αλληλοεπίδρασης και καλείται ως "αναστοχαστική ανθρωπολογία".

Η συγκεκριμένη προσέγγιση εξασφαλίζει την κατάλληλη απόσταση που πρέπει να οριοθετηθεί μεταξύ του ερευνητή και του αντικειμένου μελέτης, προκειμένου να επιτευχθεί μια προσπάθεια αντικειμενοποίησης του θέματος. Ο συνεχόμενος πολλαπλός αναστοχασμός στις θέσεις του ερευνητή, αλλά και οι απόψεις των άλλων, που αποτελούν τα αντικείμενα μελέτης του, έχουν την δυνατότητα να αλληλοσυμπληρωθούν, ούτως ώστε να αποδόσουν μια εμπεριστατωμένη άποψη παρουσίας και περιγραφής της εθνογραφικής ομάδας.

1.2. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα

Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, μπορούν να συμβάλουν στη βιωματική σκηνική ερμηνεία ατόμων με κώφωση/βατηκοΐα (K/B). Ειδικότερα, η εργασία είχε ως στόχο την εύρεση δημιουργικών, συνδυαστικών και λειτουργικών τρόπων και μεθόδων ερμηνείας του χορού, της μουσικής και της υποκριτικής, καθώς και στο πώς μπορούν να καλλιεργηθούν και τελικά να εξελιχθούν προκειμένου να οδηγήσουν σε ένα άρτιο καλλιτεχνικό παραστάσιμο αποτέλεσμα.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που απασχόλησαν και στα οποία βασίστηκε η έρευνα είναι:

- 1) Ποια είναι η σχέση μεταξύ των τριών παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου;
- 2) Ποια είναι η σχέση των παραστατικών τεχνών με το τριφύλες;
- 3) Πώς επιδρά η συνδυαστική χρήση των παραστατικών τεχνών στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B);

- 4) Ποια η σχέση όρασης, κιναισθησης και γλώσσας στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B);
- 5) Πώς λειτουργούν οι αισθήσεις στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B);

1.3. Σημασία της έρευνας

Έχουν διεξαχθεί έρευνες σε όλο τον κόσμο σε σχέση με τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Οι έρευνες αυτές σχετίζονται είτε με τον εκπαιδευτικό ή τον κοινωνικό τομέα, είτε με την γλωσσική ή την επικοινωνία. Ωστόσο, είναι σχετικά λίγες οι έρευνες εκείνες, οι οποίες αναφέρονται σε συνάρτηση με το καλλιτεχνικό πεδίο, δηλαδή εκείνο που σχετίζεται με την σύμπραξη των τεχνών. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι παραστατικές τέχνες μπορούν να συμβάλουν στην βιωματική σκηνική ερμηνεία ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε πόσο θετική μπορεί να είναι η επιρροή και η επίδραση των τεχνών σε άτομα με κάθε είδους αναπηρία. Στην περίπτωση των ατόμων με K/B, εξαιτίας του διαφορετικού γλωσσικού κώδικα, η επαφή και η επικοινωνία μέσω των τεχνών είναι εφικτό να συμβεί, εφευρίσκοντας και χρησιμοποιώντας τρόπους και μεθόδους, οι οποίοι ίσως διαφέρουν από όσους ήδη γνωρίζουμε, οπότε θα πρέπει να καθοριστούν και να διερευνηθούν.

Σε παγκόσμιο επίπεδο, οι έρευνες επάνω στο ζήτημα αυτό είναι αρκετά περιορισμένες, ενώ στην Ελλάδα δεν έχει πραγματοποιηθεί μέχρι σήμερα αντίστοιχη έρευνα. Για τον λόγο αυτό, είναι επιτακτική η ανάγκη για μια προσέγγιση του συγκεκριμένου ζητήματος. Η παρούσα έρευνα αποτελεί μια πρωτότυπη διαδικασία καταγραφής, μελέτης και παρουσίασης, όχι μόνο ως προς τον τρόπο λειτουργίας μιας θεατρικής ομάδας κωφών, αλλά και ως προς την συνύπαρξη και επικοινωνία μεταξύ των μελών μιας τέτοιας ομάδας. Η πραγματοποίηση της συγκεκριμένης σκηνικής παρουσίασης συμβάλλει στην ανάδειξη των παραστατικών τεχνών, αλλά και στην εξοικείωση των θεατών, κωφών ή ακούντων.

Η πρόσβαση στην τέχνη των ατόμων με αναπηρία αποτελεί ένα φλέγον ζήτημα, το οποίο συμβάλλει σημαντικά στο να καταρριφθούν τα στερεότυπα και οι κοινωνικές προκαταλήψεις που υφίστανται μέχρι σήμερα προς τα άτομα με αναπηρία. Η αποδοχή της έννοιας της διαφορετικότητας και η ισότιμη συμπεριφορά απέναντι σε όλα τα άτομα αποτελούν σημαντικά ζητήματα, τα οποία έχουν ξεκινήσει και απασχολούν σε ολοένα και μεγαλύτερο βαθμό τις ανθρώπινες κοινωνίες. Εφόσον διαπιστωθεί η σημασία της συμβολής των τεχνών στην βιωματική εμπειρία των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B), είναι δυνατόν να επηρεαστεί και να αλλάξει η νοοτροπία περί εμπλοκής στην τέχνη των ατόμων με αναπηρία και να προωθηθούν ανάλογες πολιτιστικές δραστηριότητες και ταυτόχρονα, οι παραστατικές τέχνες να προαχθούν σε μέσο ατομικής, αλλά και κοινωνικής ένταξης. Η παρούσα μελέτη επιθυμεί, μέσω την ερωτημάτων της, να εμπλουτίσει με καινούργια στοιχεία τις υπάρχουσες γνώσεις, να δημιουργήσει νέα δεδομένα και να αναδείξει ανεξερεύνητα πεδία, προκειμένου να οδηγήσει σε νέες προτάσεις, ώστε να πραγματοποιηθούν επόμενες έρευνες πάνω στο ζήτημα αυτό.

1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας

Η έρευνα αυτή αποτελεί μια προσέγγιση του τρόπου, σύμφωνα με τον οποίο οι παραστατικές τέχνες μπορούν να συνδράμουν και να συνεισφέρουν στην βιωματική σκηνική ερμηνεία ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Δεδομένου ότι η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα" με την οποία πραγματοποιήθηκε η παρούσα έρευνα περιλαμβάνει πέντε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), τα άτομα αυτά συνιστούν και τον κύριο κορμό των συμμετεχόντων στην έρευνα, μαζί βέβαια με τη διερμηνέα της Ε.Ν.Γ., τη μουσικό και την ερευνήτρια. Επιπλέον, η ομάδα αυτή απαρτίζεται από μέλη, τα οποία μπορεί να έχουν κοινό το χαρακτηριστικό της ακουστικής αναπηρίας, ωστόσο διαφέρουν αναμεταξύ τους ως προς το είδος της ακουστικής αναπηρίας. Έτσι, η ομάδα συμπεριλαμβάνει πέντε άτομα με κώφωση ή βαρηκοΐα (Κ/Β).

Αναλυτικότερα, Τα μέλη της ομάδας είναι όλοι προφοριστές και νοηματιστές, εκτός από ένα που είναι αποκλειστικά νοηματιστής. Πιο συγκεκριμένα, δυο άτομα έχουν εκ γενετής κώφωση, ένα άτομο έχει επίκτητη κώφωση που σημαίνει ότι γεννήθηκε με φυσιολογική ακοή, αλλά έχασε την ακοή του λόγω ασθένειας και δυο άτομα είναι βαρήκοα. Οι Κουρμπέτης και Χατζοπούλου (2000), αναφέρουν ότι «στον ιατρικό χώρο ο όρος κωφός και κώφωση αποτελούν κατά κάποιον τρόπο ταμπού και γι' αυτό αποφεύγονται, έχοντας αντικατασταθεί από τους όρους βαρήκοος και βαρηκοΐα» (σελ. 31). Γι' αυτό τον λόγο, η φύση της παθολογίας του αυτιού διακρίνεται σε νευροαισθητήρια βαρηκοΐα, βαρηκοΐα αγωγιμότητας και βαρηκοΐα μεικτού. Σύμφωνα με αυτά, τα μέλη της ομάδας έχουν νευροαισθητήρια βαρηκοΐα.. (Παπαφράγκος, 1996, όπ. αναφ. στο Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010).

Ως προς τον βαθμό της απώλειας η ακοή μετριέται σε κλίμακα decibel (dB), όπου ξεκινά για μια φυσιολογική ακοή από 0-15 dB και χωρίζεται σε κατηγορίες (πολύ μικρού βαθμού βαρηκοΐα, μικρού βαθμού βαρηκοΐα, μέτριου βαθμού βαρηκοΐα, μεγάλου βαθμού βαρηκοΐα, πολύ μεγάλου βαθμού βαρηκοΐα, πάρα πολύ μεγάλου βαθμού βαρηκοΐα) φτάνοντας μέχρι και 90-110 dB (Martin & Clark, 2006, όπ. αναφ. στο Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010). Τα μέλη της ομάδας ξεκινούν από 55 dB και φτάνουν μέχρι 110 Db. Αυτό σημαίνει ότι έχουν από μεγάλου βαθμού βαρηκοΐα (55-70 dB) έως πάρα πολύ μεγάλου βαθμού βαρηκοΐα (90-110 dB). Δεδομένων των προαναφερθέντων ιδιαιτεροτήτων της έρευνας, δεν μας επιτρέπονται οι γενικεύσεις. Τα θεωρητικά μοντέλα, τα οποία θα χρησιμοποιήσουμε και από μεθοδολογικής πλευράς, ποικίλουν σχετικά με το υλικό που έχουμε να διερευνήσουμε.

1.5. Λειτουργικοί ορισμοί

Αναπηρία (Disability): Όπως αναφέρει ο Μπαμπινιώτης (2002), η ετυμολογία της λέξης αναπηρία προκύπτει από το άνα και το πηρός που σημαίνει "μη

αρτιμελής". Είναι δηλαδή εκείνος, ο οποίος δεν είναι άρτιος, ολοκληρωμένος. Στις μέρες μας, το φάσμα της αναπηρίας καλύπτει μεγάλο εύρος, καθώς περιλαμβάνει την σωματική, την πνευματική ή την ψυχική. Η παρούσα μελέτη καλύπτει μονάχα το σκέλος της ακουστικής αναπηρίας. Ένας από τους πιο σημαντικούς στόχους του παγκόσμιου οργανισμού Americans with Disabilities Act (ADA) είναι να προχωρήσει η κοινωνία, θέτοντας τις βάσεις για μια νέα οπτική και με περισσότερη κατανόηση του τι σημαίνει να είσαι άτομο με αναπηρία. Επιπρόσθετα, ο Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας (World Health Organization-WHO) και τα Ενωμένα Έθνη (United Nations) διαχωρίζουν τις έννοιες βλάβη, αναπηρία και μειονέκτημα ως εξής:

Βλάβη: Οποιαδήποτε απώλεια ή ανωμαλία της ψυχολογικής ή ανατομικής κατασκευής ή λειτουργίας.

Αναπηρία: Οποιοσδήποτε περιορισμός ή έλλειψη (εξαιτίας βλάβης) της ικανότητας να εκτελεστεί μια δραστηριότητα με τον τρόπο ή με τη σειρά που θεωρείται φυσιολογική για το ανθρώπινο ον.

Μειονέκτημα: Ένα ελλάτωμα, δοσμένο σ' ένα άτομο, εξαιτίας μιας βλάβης ή μιας αναπηρίας, η οποία περιορίζει ή εμποδίζει την εκπλήρωση ενός ρόλου που είναι φυσιολογικός και που εξαρτάται από την ηλικία, το φύλο, τους κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες για αυτό το άτομο (United Nations).

Κωφός (Deaf): Είναι αυτός που είτε φοράει ακουστικά είτε όχι, δεν αντιλαμβάνεται την ομιλία με την ακοή του μόνο. Χρησιμοποιεί κυρίως το οπτικό κανάλι για να αντιληφθεί τους συνομιλητές του (χειλεανάγνωση, νοηματική γλώσσα, γραπτή γλώσσα). Η ακουστική απώλεια στις περιπτώσεις αυτές είναι από 70dB και πάνω (Frisina, 1974, όπ. αναφ. στο Λαμπροπούλου, 1999β). Ο βαθμός απώλειας της ακοής αφορά τις βασικές συχνότητες 500, 1000 και 2000Hz ή 500, 1000 και 4000 Hz, όπου, dB=decibel, HL=hearing level. Υπάρχουν διαφορετικά συστήματα ταξινόμησης της απώλειας της ακοής για παιδιά και ενήλικες. Συγκεκριμένα, η απώλεια της ακοής στα παιδιά κλιμακώνεται ως εξής: «15-30 dB HL = ελαφριά, 31-50 dB HL = μέτρια, 51-80 dB HL = σοβαρή, 81-100 dB HL = πολύ σοβαρή, 100 dB HL + = ολική κώφωση, ενώ για τους ενηλίκους: 10-26 dB HL = φυσιολογική, 27-40 dB HL = ελαφριά, 41-55 dB HL = μέτρια, 56-70 dB HL = μέτρια προς σοβαρή, 71-90 dB HL = σοβαρή, 91 dB HL = πολύ σοβαρή» (Σάλμοντ, 2004, σελ. 101-102).

Βαρήκοος (Hard of Hearing): Είναι αυτός που είτε φοράει ακουστικά είτε όχι, δυσκολεύεται να αντιληφθεί την ομιλία με την ακοή του μόνο. Πάντως το μεγαλύτερο ποσοστό των πληροφοριών της ομιλίας το αντιλαμβάνεται από την ακοή του. Η ακουστική βλάβη στις περιπτώσεις αυτές είναι από 35dB έως 69dB (Frisina, 1974, όπ. αναφ. στο Λαμπροπούλου, 1999β).

Παραστατικές τέχνες (Performing Arts): Παραστατικές ή ερμηνευτικές τέχνες (performing arts) ονομάζονται οι μορφές της τέχνης, οι οποίες χρησιμοποιούν το σώμα και την ίδια την παρουσία του καλλιτέχνη, προκειμένου να δημιουργήσουν ένα παραστασιακό δρώμενο. Τέτοιες τέχνες είναι ο χορός, η μουσική, το θέατρο κ.ά.

Χορός (Dance/Chorus): «Ο χορός αποτελεί εκφραστικό μέσο εκδήλωσης κοινωνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών των ανθρώπινων κοινωνιών και συμβάλλει στην καλλιέργεια και τη διατήρηση ευρύτερων διαπροσωπικών σχέσεων» (Δανιά, 2009). Σε πρακτική βάση, ο χορός αποτελεί τις κινήσεις του σώματος, οι οποίες εναλλάσσονται και γίνονται με διαδοχική, συγκεκριμένη και προκαθορισμένη σειρά και πάντοτε μέσα σ' έναν μουσικό ρυθμό. Στο πέρασμα των χρόνων, η τέχνη του χορού εξαπλώθηκε σε όλες τις χώρες του κόσμου: «στα έθιμα όλων των λαών υπάρχει η έννοια του χορού, σαν ζωτική ανθρώπινη ανάγκη για ομαδική έκφραση» (Σολομός, 1989, σελ. 394) και επεκτάθηκε ευρέως, ώσπου τελικά κατέληξε να πρόκειται «για σύνθετη μορφή ανθρώπινης ενεργητικότητας και συμπεριφοράς η οποία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συνολικής δομής ενός ευρύτερου επικοινωνιακού συστήματος και έχει αξία ως αγωγή, ως έκφραση ή ως μάθημα που προσφέρει ποικίλα σωματικά, γνωστικά και συναισθηματικά οφέλη» (Βενετσάνου & Κουτσούμπα, 2015; Dania, 2016, Κουτσούμπα, 2010; Δανιά, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2017). Ο όρος συνδέθηκε στενά και με το αρχαίο δράμα και ειδικότερα με την τραγωδία. Ήταν μια ομάδα ανθρώπων, οι οποίοι φορούσαν μάσκες, τραγουδούσαν και απέδιδαν στίχους παράλληλα με έντονες χορευτικές κινήσεις. Ο Χορός έπαιζε συγκεκριμένο και καθοριστικό ρόλο στις τραγωδίες: «στην αρχαιοελληνική δραματολογία, ο Χορός είναι το στοιχείο που μπορεί να ερμηνευτεί σαν συμπύκνωση της ανθρωπότητας σε μια περιορισμένη ομάδα ή αντίθετα σαν διάσπαση του ανθρώπου σ' ένα σύνολο από ομοιογενή άτομα» (Σολομός, 1989, σελ. 394).

Μουσική (Music): Η καταγωγή της τέχνης της μουσικής προέρχεται από την αρχαιότητα και ορίζεται ως: «η τέχνη του αρμονικού συνδυασμού των ήχων· γεννήθηκε αφενός από την ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει με άμεσο, προσωπικό και πρωτότυπο τρόπο τα συναισθήματά του, και αφετέρου από τη διάθεσή του να αναπαράγει με δικά του μέσα τους ήχους που του χαρίζει η φύση» (Εγκυκλοπ. Δομή, 2004, σελ. 393). Όπως αναφέρει ο Σολομός (1989), την εποχή της αρχαίας Ελλάδας, η θεατρική μουσική πέτυχε ίσως την ιδανικότερη δημοκρατική ισορροπία μεταξύ του μέλους (τραγούδι με μουσική) και του μέτρου (απαγγελία χωρίς μουσική).

Θέατρο (Theatre): Ο όρος είναι αρχαίο ελληνικό δημιούργημα, διατηρήθηκε και διαδόθηκε σε όλες τις χώρες του κόσμου. Έχει την έννοια τόσο της θεατρικής τέχνης, όσο και της θεατρικής παράστασης.

Δράμα (Drama): Στο Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων (2005), το δράμα αναφέρεται ότι είναι:

μια καλλιτεχνική μορφή, προορισμένη για σκηνική παράσταση, στην οποία ηθοποιοί υποδύονται τους ρόλους των χαρακτήρων, εκτελούν τη δράση που τους υποδύκνει το κείμενο και απαγγέλουν το γραπτό διάλογο. Η κοινή εναλλακτική ονομασία για τη δραματική σύνθεση είναι **θεατρικό έργο (Play)**. Στο ποιητικό δράμα ο διάλογος είναι έμμετρος (σελ. 99).

Αρχαία Ελληνική Τραγωδία (Greek Ancient Drama): Είναι θεατρικό είδος, το οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε το 6^ο αιώνα π.Χ. στην Αρχαία Ελλάδα. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* δίνει έναν σχετικό ορισμό:

τραγωδία είναι η μίμηση μιας πράξης, σοβαρής και ολοκληρωμένης, με ανάλογο μέγεθος· μίμηση που γίνεται με εξωραϊσμένο λόγο, αλλά στα διάφορα μέρη της τραγωδίας συναντούμε διαφορετικό είδος αυτού του λόγου μίμηση που γίνεται με τη δράση των προσώπων και όχι αφηγηματικά, πετυχαίνει την κάθαρση των αναπαριστανομένων φοβερών και οικτρών συμβάντων, με το φόβο και τον έλεον που προκαλεί (Δρομάζος, 1982, σελ. 223).

Στον παραπάνω ορισμό, η αναφορά στον "εξωραϊσμένο λόγο" σχετίζεται με τον ρυθμό, την μελωδία και το τραγούδι. Επίσης, τα διάφορα μέρη της τραγωδίας τα οποία ερμηνεύουν οι υποκριτές, εμπεριέχουν αφηγηματικά αλλά και διαλογικά μέρη.

Τελετουργίες (Rituals): Οι τελετουργίες είναι καθορισμένες εθιμοτυπικές διαδικασίες σε ιερές τελετές. Έχουν δημιουργηθεί τρεις προεκτάσεις της τελετουργίας. Η μία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το θρησκευτικό στοιχείο, η δεύτερη αποτέλεσε τη μεθοδολογία του δομισμού, κατασκευάζοντας ένα σύστημα συμβολικών νοημάτων, και η τρίτη είναι σύμφυτη με την υποκειμενική εμπειρία του ατόμου όσον αφορά την έννοια του ιερού. Οι αρχαίοι Έλληνες, έχοντας ως βασικό γνώμονα τη σημασία της κάθαρσης, επέλεξαν την υποκειμενική οπτική του ατόμου. Έτσι, όπως μας πληροφορεί ο Wiles (2009), ο Αριστοτέλης αναφέρει την έννοια της τελετουργίας, προκειμένου να περιγράψει την διαδικασία των ατόμων που βρίσκονται σε έκσταση και πάλλονται από ξέφρενη μουσική. Όσον αφορά την τελετουργία στο θέατρο, και ειδικότερα στην Αρχαία Τραγωδία «*το τελετουργικό περιβάλλον μιας τραγωδίας ήταν μέρος του νοήματός της*» (Wiles, 2009, σελ. 77-78), παρόλο που το θρησκευτικό στοιχείο διαχωρίστηκε από τη διονυσιακή τελετουργία της τραγωδίας.

Ερμηνεία (Interpretation): Στο Λεξικό των Λογοτεχνικών Όρων, ο Abrams (2005) αναφέρει τις διάφορες προεκτάσεις αμφίσημων όρων με διαφορετικές σημασίες, όπως είναι η έννοια της ερμηνείας:

Με την στενή έννοια του όρου, το να ερμηνεύεις ένα λογοτεχνικό έργο σημαίνει να προσδιορίζεις τα γλωσσικά του νοήματα διαμέσου της ανάλυσης, της ελεύθερης απόδοσης και του σχολιασμού[...]. Με μια ευρύτερη έννοια, το να ερμηνεύεις ένα λογοτεχνικό κείμενο σημαίνει να διασαφηνίζεις τα καλλιτεχνικά γνωρίσματα και την εν γένει λογική του έργου που μεταχειρίζεται ως μέσο του τη γλώσσα (σελ.144-145).

Σκηνική ερμηνεία (Stage Interpretation): Η σκηνική παρουσίαση και ερμηνεία βρίσκονται αναμεταξύ τους σε συνεχή σχέση αλληλοεξάρτησης και αλληλοεπίδρασης. Μια ερμηνεία οδηγεί στην σκηνική της πραγμάτωση, όπου ο ηθοποιός προσπαθεί να αποδώσει τα νοήματα ενός λογοτεχνικού ή θεατρικού κειμένου, εμπλουτίζοντάς το με διάφορους ρυθμούς, με υποκριτικές εναλλαγές και με διαφορετική κίνηση επί σκηνής.

Χαρακτήρας (Character): Το πορτρέτο ενός λογοτεχνικού ήρωα, το πρόσωπο που εμφανίζεται σε ένα θεατρικό ή λογοτεχνικό έργο. Τέτοιου είδους πρόσωπα μπορεί να έχουν συγκεκριμένα εξωτερικά ή εσωτερικά χαρακτηριστικά, τα οποία απεικονίζονται ανάλογα με την δράση αυτών των προσώπων. Είναι πιθανόν να είναι στατικοί ή να υφίστανται μια δραστική αλλαγή κατά τη διάρκεια του έργου, ή να είναι τελείως επίπεδοι ή ακόμα και σφαιρικοί (Abrams, 2005).

Μύθος (Myth): «Στα Αρχαία Ελληνικά, η λέξη "μύθος" σήμαινε κάθε ιστορία ή πλοκή, αληθινή ή επινοημένη» (Abrams, 2005, σελ. 299). Η έννοια της λέξης σημαίνει ότι ο μύθος είναι μια ιστορία που ανήκει σε μια μυθολογία, από την εποχή της αρχαιότητας και μας μεταφέρει ιστορίες, οι οποίες χρησιμοποιούνταν για να εξηγούν τη φύση και τη λειτουργία του κόσμου και να απεικονίζουν τα ήθη και τα έθιμα της τότε κοινωνίας των ανθρώπων. Ο πολιτισμικός ανθρωπολόγος Claude Levi-Strauss (1968) ανάλυσε πολιτισμικά τους μύθους, βασιζόμενος στο γλωσσολογικό μοντέλο και αναφέρθηκε σε σημαίνοντα συστήματα και σύνθετα σημεία και οριοθέτησε τους μύθους στα πλαίσια της θεωρίας της σημειωτικής και του δορισμού.

Σημειωτική (Semiotics)/Σημειολογία (Semiology): Ξεκίνησε από τον τομέα της γλωσσολογίας και σταδιακά εξαπλώθηκε σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο και φάσμα ανθρώπινων εμπειριών. Εξαρχής, σήμαινε την συστηματική μελέτη και καταγραφή των σημείων, όπως εκείνα λειτουργούσαν, προκειμένου να μεταδώσουν συγκεκριμένα νοήματα. Κατόπιν, συνδέθηκε με συγκεκριμένους κώδικες στην επικοινωνία και τελικά, καθόρισε, ανάλογα με τις στάσεις και τις χειρονομίες του σώματος, τα αντικείμενα που χρησιμοποιούμε ή οτιδήποτε άλλο μπορεί να έχει σχέση με την εικόνα, μεταφέροντας με αυτόν τον τρόπο συγκεκριμένα μηνύματα, τα οποία ορίζουν μια κουλτούρα σε μια δεδομένη κοινωνία. Ο όρος επεκτάθηκε και στη θεατρική σκηνική πρακτική και συνδέθηκε με την καλλιτεχνική απεικόνισή της (Abrams, 2005).

Θεωρία του Δορισμού ή Κονστρουκτιβισμού (Constructivism): Η θεωρία του δορισμού αποτελεί ένα είδος μεθοδολογίας των κοινωνικών επιστημών, η οποία έχει ως στόχο την ανάλυση των ανθρώπινων εμπειριών, ως υποσύνολο ενός ευρύτερου συνόλου, που ορίζεται με βάση κάποιους κανόνες και έχει ως βάση του την ολότητα και τη διάδραση. Ως θεωρία ο δορισμός:

εξετάζει κάθε κοινωνική και πολιτισμική πρακτική, σε ένα φάσμα που περιλαμβάνει μυθικές αφηγήσεις, λογοτεχνικά κείμενα, διαφημίσεις, μόδα και τύπους κοινωνικής ευπρέπειας. Προσεγγίζει τις πρακτικές αυτές ως συνδυασμούς σημείων που έχουν μια καθιερωμένη αξία για τα μέλη μιας δεδομένης κουλτούρας και επιχειρεί να φέρει στο φως τους κανόνες και τις διαδικασίες που προσέδωσαν στις πρακτικές αυτές την πολιτισμική τους σημασία (Abrams, 2005, σελ. 95).

Ανθρωπολογία Οίκοι ή Γηγενής Ανθρωπολογία (Anthropology At Home or Native/Indigenous/Insider Anthropology): Όπως αναφέρει η Γκέφου-Μαδιανού (1998), ο όρος "ανθρωπολογία οίκοι" αφορά «την μελέτη του οικείου "πολιτισμού" του ανθρωπολόγου, τη μελέτη δηλαδή κοινωνικών και πολιτισμικών ομάδων, που ζουν στο ίδιο στενό πλαίσιο με αυτό στο οποίο ζει και εργάζεται» (σελ. 365-366).

Τέτοιο παράδειγμα μπορεί να είναι μια εθνοτική ομάδα, μια γεωγραφική περιοχή ή όπως στη δική μας περίπτωση, μια εθνογραφική ομάδα. Σε τέτοιες περιπτώσεις,

ο χορός μπορεί να ειπωθεί ως πολιτισμικό φαινόμενο που διαμορφώνει το πολιτισμικό γίγνεσθαι, αλλά και ταυτόχρονα διαμορφώνεται από αυτό μέσα από μια αέναη διαλεκτική σχέση, εμπεριέχει πολιτισμική γνώση που μπορεί να συμβάλλει στην κατανόηση της πολιτισμικής ποικιλίας αναδεικνύοντας ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας ως μέσο αγωγής και ως μέσο υγείας (Koutsouba, 1991, 1995, 1997; Κουτσούμπα, 2002, 2003, 2010).

Επομένως, η ανθρωπολογία οίκοι έχει τη δυνατότητα να «*συμβάλλει στην ανάδειξη της πολιτισμικής και κοινωνικής σημασίας των συναισθημάτων και του τρόπου με τον οποίο αυτά αυξάνονται*» (Παπακώστας, 2013, σελ. 52). Αυτή η συναισθηματική θέαση της κοινωνικής πραγματικότητας είναι πιθανόν να συμβεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες, μια εξ αυτών αποτελεί και η «από τα μέσα» θέαση.

Θέαση από ορισμένη θέση: Η εκ των έσω γνώση των αισθητηριακών και συναισθηματικών πτυχών της ανθρώπινης συμπεριφοράς, την οποία μπορεί να αποκτήσει ο ερευνητής και ενέχει τη σύνδεσή της με πολιτιστικά στοιχεία. Το σημείο της ανθρωπολογικής έρευνας αφορά τη μελέτη των συναισθηματικών πτυχών της ανθρώπινης συμπεριφοράς και τη συσχέτισή της με το πεδίο του πολιτισμού, με ποιο τρόπο «*ορίζονται πολιτισμικά τα συναισθήματα και παραπέμπουν στη σημαντική διάσταση μιας θέασης "από τα μέσα" της πραγματικότητας*» (Γκέφου-Μαδιανού, 1998, σελ. 395).

Αναστοχαστική Ανθρωπολογία (Reflexive Anthropology): «*Πρόκειται για έναν πολλαπλό αναστοχασμό, έναν στοχασμό που λόγω εγγύτητας μεταξύ ερευνητή και πληροφορητών, παραπέμπει σε ποικίλα και διαφορετικά μεταξύ τους επίπεδα αλληλόδρασης, τα οποία προσδίδουν μια ιδιαίτερη διάσταση στις σχέσεις μεταξύ ερευνητή και πληροφορητών*» (Γκέφου-Μαδιανού, 1998, σελ. 368). Η διάσταση αυτή έχει τη δυνατότητα να εξασφαλίσει την κατάλληλη απόσταση μεταξύ του ερευνητή και των υποκειμένων που μελετά, καθώς «*η εθνογραφική γνώση προκύπτει από τον συνδυασμό της γνώσης του ερευνητή («εαυτός») μέσα από την γνώση του πληροφορητή («άλλος») ή την αντικειμενοποίηση του «εαυτού» μέσα από την μελέτη του «άλλου»*» (Γκέφου-Μαδιανού, 1999, 2006, Κουτσούμπα, 2002b, 2008a, 2008b; Σαρακατσιάνου, 2011; Δημόπουλος, 2011, Φούτζουλας, 2013b, Φούτζουλας, 2016). Κατόπιν, αφού επιτυγχάνεται η απαιτούμενη απόσταση, το αντικείμενο μελέτης, αντιστρέφεται και παίρνει άλλη διάσταση, καθώς ο ερευνητής επανατοποθετείται επάνω στα πράγματα κάτω από ένα άλλο διαφορετικό πρίσμα και με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ένα είδος επαναπροσδιορισμού και μια προσπάθεια αντικειμενοποίησης του ίδιου του εαυτού του ερευνητή μέσα από την μελέτη του άλλου.

Πολλαπλός Αναστοχασμός: Ο συνεχόμενος αναστοχασμός πάνω στις απόψεις του ίδιου του ερευνητή, αλλά και οι απόψεις των "μελετημένων άλλων", όπου όλες μαζί αλληλοσυμπληρώνονται, έτσι ώστε αυτές οι προσεγγίσεις να αποδόσουν μια ολοκληρωμένη και πλήρη αποτύπωση στη συστηματική περιγραφή και ανάλυση των πολιτιστικών ομάδων, οι οποίες όχι μόνο

μεταλλάσσονται, κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της έρευνας και μετασχηματίζεται ο ίδιος ο ερευνητής, αλλά και μεταβάλλονται οι μεταξύ τους σχέσεις.

Θεατρική Ανθρωπολογία (Theatre Anthropology): Όπως έχει αναφερθεί ήδη, ο όρος "ανθρωπολογία" παραπέμπει στη μελέτη της ανθρώπινης συμπεριφοράς σε κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο, και επομένως η θεατρική ανθρωπολογία *«μελετά την φυσιολογία και την κοινωνικο-πολιτιστική συμπεριφορά του ανθρώπου σε συνθήκες παράστασης»* (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 13). Η θεατρική ανθρωπολογία ερευνά τις αρχές που προέρχονται από διαφορετικούς ηθοποιούς και χορευτές σε διαφορετικούς τόπους και εποχές, οι οποίες αποδεικνύονται λειτουργικές στη σκηνική πρακτική. Με τον τρόπο αυτόν, δίνεται η ευκαιρία να προσανατολιστεί ο σύγχρονος δυτικός ηθοποιός, καθώς δεν έχει στη διάθεσή του κάποιες οργανωμένες οδηγίες ή γενικούς κανόνες, προκειμένου να βοηθηθεί. Υφίσταται μόνο θεωρίες και υποδείξεις θεατρικών δασκάλων, συγγραφέων ή σκηνοθετών, οι οποίες μπορεί να τον καθοδηγήσουν, ώστε να ξεφύγει από την αυθαιρεσία και να ορίσει κάποια πλαίσια στην καλλιτεχνική του ελευθερία. Αντίθετα, ο παραδοσιακός ηθοποιός της Ανατολής:

βασίζεται σε ένα οργανωμένο και καλά δοκιμασμένο corpus απόλυτων υποδείξεων, δηλαδή κανόνων τέχνης που μοιάζουν με τους νόμους ενός κώδικα: κωδικοποιούν ένα αυστηρά οριοθετημένο υποκριτικό ύφος, με το οποίο πρέπει να ευθυγραμμίζονται όλοι οι ηθοποιοί που υπηρετούν το συγκεκριμένο είδος (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 13).

Από τα παραπάνω, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι όσον αφορά τα διαφορετικά θεατρικά είδη μπορεί να μοιάζουν ως προς την τεχνοτροπία τους και τις αρχές τους, αλλά όχι ως προς την εκτέλεση των αρχών αυτών και στη καλλιτεχνική τους απεικόνιση. Όπως αναφέρει ο Μπάρμπα (2008), η θεατρική ανθρωπολογία *«θέλει να μελετήσει αυτές τις αρχές: όχι στις βαθυστόχαστες και υποθετικές αιτίες των ομοιοτήτων τους, αλλά τις πιθανές χρήσεις τους»* (σελ. 14). Οι αρχές αυτές είναι πιθανόν να βρίσκουν εφαρμογή είτε αναφέρονται στον ηθοποιό του δυτικού θεάτρου, είτε στον καλλιτέχνη της Ανατολής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Το Κεφάλαιο αυτό αφορά την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας σε τρεις βασικούς άξονες. Ο πρώτος άξονας περιλαμβάνει τα σχετικά με την αναπηρία και ειδικότερα την ακουστική αναπηρία, ενώ ο δεύτερος αφορά τις παραστατικές τέχνες της μουσικής, του χορού και του θεάτρου με ιδιαίτερη αναφορά στην αρχαία τραγωδία αλλά και σε σχέση με την ανθρωπολογία των παραστατικών τεχνών και ειδικότερα σε σχέση με τη θεωρία της επιτέλεσης. Τέλος, στον τρίτο επιχειρείται η σύνδεση των παραστατικών τεχνών στην περίπτωση των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) μέσα από την οποία αναδεικνύονται τα πρακτικά εργαλεία, καθώς και τα μοντέλα αυτών που υιοθετούνται στην παρούσα έρευνα και τα οποία αφορούν: το σώμα του ηθοποιού, την αισθητική του αντίληψη (εντός-εκτός σώματος), την λειτουργία της κιναισθησης-ιδιοδεκτικότητας, το «χτίσιμο» της πλαστικότητας, το στοιχείο του συναισθήματος και την επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων.

2.1. Αναπηρία, Κώφωση και Νοηματική Γλώσσα

Σύμφωνα με τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας, η αναπηρία το 1980 οριζόταν ως *«η απώλεια ή ο περιορισμός των ευκαιριών κάποιων ατόμων να συμμετέχουν στην ζωή της κοινότητας ισότιμα με άλλους ανθρώπους»* (Βλαχάβα, 2016, σελ. 7). Ωστόσο, επειδή υφίσταται διαφορετικός τρόπος θεώρησης της αναπηρίας που έχει ως αποτέλεσμα να επινοούνται και να διαμορφώνονται συνεχώς διαφορετικοί ορισμοί, ο ορισμός του Παγκόσμιου Οργανισμού Υγείας αναθεωρήθηκε και η αναπηρία ορίστηκε ως:

μια τεράστια ομπρέλα, η οποία περιλαμβάνει βλάβες, περιορισμούς σε δραστηριότητες και σε συμμετοχές. Μια βλάβη είναι ένα πρόβλημα στην σωματική λειτουργία ή στην κατασκευή, ένας περιορισμός σε δραστηριότητα είναι μια δυσκολία που αντιμετωπίζεται από ένα άτομο στην εκτέλεση μιας εργασίας ή μιας δράσης, ενώ ο περιορισμός της συμμετοχής είναι ένα πρόβλημα εμπειρίας ενός ατόμου, το οποίο εμπλέκεται σε καταστάσεις ζωής
(http://www.who.int/disabilities/world_report/2011/report/en).

Με άλλα λόγια, αναπηρία μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι κάθε μορφή διαφορετικών χαρακτηριστικών, τα οποία συνδέονται άμεσα με την ανθρώπινη λειτουργία. Τα χαρακτηριστικά αυτά μπορεί να έχουν να κάνουν με τον τομέα της φυσιολογίας, της ανατομίας, της νόησης, της ψυχολογίας και της επικοινωνίας. Όπως άλλωστε αναφέρεται στο Συμβούλιο των Υπουργών της Ευρωπαϊκής Ένωσης (2008):

στα άτομα με αναπηρία περιλαμβάνονται τα άτομα με μακροχρόνιες σωματικές, ψυχικές, νοητικές ή αισθητηριακές αναπηρίες, οι οποίες, σε

συνδυασμό με διάφορα εμπόδια, μπορεί να δυσχεραίνουν την πλήρη και αποτελεσματική συμμετοχή τους στην κοινωνία σε ισότιμη βάση με τα άλλα άτομα (<http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-12892-2008-INIT/el/pdf>).

Σε έρευνα δε του Παγκόσμιου Οργανισμού Υγείας η οποία πραγματοποιήθηκε το 2011, αναφέρεται ότι *«περίπου το 15% του συνολικού παγκόσμιου πληθυσμού σήμερα ζει, έχοντας κάποιο είδος αναπηρίας, εκ των οποίων το 2-4% διαπιστώνει σημαντικές δυσκολίες ως προς την λειτουργία τους»* (<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs352/en>).

Το Εθνικό Κέντρο Διάχυσης της Πληροφορίας για Παιδιά με Αναπηρίες (National Dissemination Center for Children with Disabilities-NICHCY) (<https://www.fhi360.org/projects/national-dissemination-center-children-disabilities-nichcy>) που λειτουργεί υπό την αιγίδα του Διεθνούς Οργανισμού για την Υγεία της Οικογένειας (Family Health International 360-FHI 360) (<https://www.fhi360.org/>) με έδρα τις ΗΠΑ, αποτελεί πηγή πληροφόρησης στον τομέα της αναπηρίας και εκπονεί έρευνες οι οποίες εστιάζουν στην παιδική αναπηρία και την ειδική εκπαίδευση των παιδιών με αναπηρία. Το Κέντρο αυτό διαθέτει ακόμη πληροφορίες για τον Ομοσπονδιακό Εκπαιδευτικό Νόμο για τα Άτομα με Αναπηρίες (Individuals With Disabilities Education Act-IDEA) σύμφωνα με τον οποίο καταγράφονται 13 διαφορετικές κατηγορίες αναπηριών: Αυτισμός, Κώφωση-Τύφλωση, Κώφωση, Συναισθηματική Διαταραχή, Προβλήματα Ακοής, Διανοητική Αναπηρία, Πολλαπλή Αναπηρία, Ορθοπεδικά Προβλήματα, Άλλα Προβλήματα Υγείας, Ειδική Μαθησιακή Δυσκολία, Προβλήματα Ομιλίας ή Γλώσσας, Τραυματική Κάκωση του Εγκεφάλου, Προβλήματα Όρασης (συμπεριλαμβάνεται η Τύφλωση) (<http://www.parentcenterhub.org/repository/categories>). Καθώς η συγκεκριμένη έρευνα επικεντρώνεται στα άτομα με την ακουστική αναπηρία, παρουσιάζονται στη συνέχεια αναλυτικότερα ζητήματα που σχετίζονται με αυτήν.

Η κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) ορίζεται ως η αδυναμία ακοής ενός ατόμου, προκειμένου να ακούσει, όπως ακριβώς το πραγματοποιεί κάποιος με φυσιολογική ακοή. Σύμφωνα με τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας, η ακουστική βλάβη είναι πιθανόν να είναι κληρονομική, να προήλθε από μητρική της ερυθράς ή επιπλοκές κατά τη διάρκεια της γέννας, μολυσματικές ασθένειες όπως η μηνιγγίτιδα, την χρήση οτοτοξικού φάρμακου, την έκθεση σε υπερβολικό θόρυβο ή εξαιτίας μεγάλης ηλικίας (<http://www.who.int/topics/deafness/en>). Τα άτομα με προβλήματα ακοής διαμορφώνουν μια συγκεκριμένη κοινότητα μια και, όπως επισημαίνουν οι Johnson και Johnson (1994, οπ. αναφ. στο Λαμπροπούλου, χ.η.), *«μια ομάδα και κατ' επέκταση μια κοινότητα υπάρχει όταν εκπληρώνει τουλάχιστον τέσσερις προϋποθέσεις: ικανοποιεί την ανάγκη για συμμετοχή σε ομάδα, υπάρχουν κίνητρα, γερά οικοδομημένες σχέσεις και αμοιβαία επίδραση»* (σελ. 11-12). Και αυτό διότι, όπως μας πληροφορεί ο Αντζάκας (2010), ειδικός εκπαιδευτικός κωφών:

με βάση και κέντρο τη νοηματική γλώσσα οι Κωφοί συγκροτούν τη δική τους κοινότητα και αναπτύσσουν κοινές αξίες, κουλτούρα και παραδόσεις.

Παράλληλα όμως επηρεάζονται από την ευρύτερη κοινωνία ενώ συγχρόνως μοιράζονται τα ίδια ήθη και έθιμα της κοινωνίας στην οποία ζουν (<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=132964>).

Ένας ορισμός, ο οποίος έχει αποδοθεί στην κοινότητα των κωφών είναι ο εξής:

η κοινότητα των Κωφών αποτελείται από μια ομάδα ατόμων που κατοικούν σε κάποια περιοχή, έχει κοινούς στόχους που καθορίζονται από τα μέλη της και παλεύει για να πετύχει αυτούς τους στόχους. Μια κοινότητα Κωφών μπορεί να περιλαμβάνει άτομα που δεν είναι κωφά, αλλά που υποστηρίζουν δραστήρια τους σκοπούς της κοινότητας των Κωφών και δουλεύουν μαζί με τους Κωφούς για να τους πετύχουν (Αντζάκας, 2010 όπ. αναφ. στο Padden, 1980, σελ. 92).

Όπως αναφέρει η Parasnis (1998, όπ. αναφ. στο Μαυρέας, 2011) σχετικά με τα άτομα τα οποία απαρτίζουν την κοινότητα των κωφών:

οι Κωφοί, εξαιτίας της απώλειας της ακοής τους, επικοινωνούν μεταξύ τους με κάποια νοηματική γλώσσα και συνιστούν μια ιδιαίτερη πολιτισμική ομάδα. Σύμφωνα με τη διεθνή βιβλιογραφική πρακτική, ο όρος χρησιμοποιείται με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα για να γίνεται η διάκριση με τα άτομα που κλινικά χαρακτηρίζονται ως άτομα με απώλεια ακοής (σελ. 65).

Ωστόσο, πρέπει να αναφερθεί μια διευκρίνιση που έχει συντελεστεί μεταξύ του ορισμού της λέξης κωφός και της έννοιας της ίδιας της απώλειας ακοής καθώς:

ένας κωφός απλά δεν ακούει σε κάποιο βαθμό και η κώφωσή του αφορά την ακοή του, ενώ ένας Κωφός είναι μέλος μιας γλωσσικής κοινότητας που χρησιμοποιεί μια νοηματική γλώσσα και η Κώφωσή του αναφέρεται στη συμμετοχή του σε μια κοινωνική ομάδα. Συνήθως ένας Κωφός είναι και κωφός, αλλά δεν είναι Κωφοί όλοι οι κωφοί (Μαυρέας, 2011, σελ. 65).

Στην παρούσα εργασία, θα χρησιμοποιηθεί ο όρος κωφός, εξαιτίας του γεγονότος ότι δίνεται έμφαση στην απώλεια της ακοής του ατόμου και όχι τόσο στην συμμετοχή του στη γλωσσική κοινότητα και στην ανάπτυξη της πολιτισμικής του ταυτότητας.

Τα άτομα με ακουστική βλάβη είναι πιθανόν να είναι βαρήκοα ή κωφά. Η διάκριση αυτή, σύμφωνα με τον Σάλμοντ (2004), σχετίζεται με τον βαθμό της απώλειας ακοής που προσδιορίζεται από μια σειρά από κριτήρια που σχετίζονται με «την παθολογία του αυτιού, στο αν το άτομο έχει εκ γενετής ή επίκτητη κώφωση ή βαρηκοΐα, στην κληρονομικότητα, στην εξελικτική πορεία απώλειας της ακοής ή και στην γλωσσική ανάπτυξη που είναι δυνατόν να έχει» (σελ. 103-104). Μάλιστα, στη βάση ιατρικών ανακαλύψεων, ο βαθμός απώλειας της ακοής μετريέται με συγκεκριμένη κλίμακα (Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010), ενώ, ανάλογα με την παθολογία του αυτιού, υπάρχουν διαφορετικές μορφές βαρηκοΐας, όπως η νευροαισθητήρια βαρηκοΐα, η βαρηκοΐα αγωγιμότητας και η βαρηκοΐα μεικτού ήχου.

Ειδικότερα, η νευροαισθητήρια βαρηκοΐα έχει να κάνει με το σύστημα αντίληψης του ήχου, το κοχλιακό νεύρο, το εσωτερικό αυτί και τον ακουστικό φλοιό, η βαρηκοΐα αγωγιμότητας συνδέεται με το έξω ή το μέσο αυτί, ενώ, τέλος, η βαρηκοΐα μεικτού τύπου περιέχει και τις δύο προηγούμενες μορφές (Martin & Klark, 2006, όπ. αναφ. στο Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010). Είναι συχνό όμως το φαινόμενο της δυσλειτουργίας στο αιθουσαίο σύστημα σε άτομα με νευροαισθητήρια απώλεια ακοής. Όπως επισημαίνουν οι Emmons και Anderson (2005):

το αιθουσαίο σύστημα ρυθμίζεται από τα συστήματα του έσω αυτιού και μας βοηθά να κινούμαστε στον χώρο. Το σύστημα προωθεί πληροφορίες για την ταχύτητα και κατεύθυνση των κινήσεων του κεφαλιού και τις αντιδράσεις στην βαρύτητα. Είναι υπεύθυνο στο να επιτρέπει στο άτομο να γνωρίζει την θέση, κίνηση, ταχύτητα και διεύθυνση της κίνησης [και] περιλαμβάνει τον μυϊκό τόνο, κρατά το κεφάλι όρθιο ενάντια στη βαρύτητα, συντονίζει την κίνηση των ματιών, κεφαλιού, λαιμού και σώματος (σελ. 19-20).

Για τον προσανατολισμό του περιβάλλοντος υφίσταται ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας που παίζει καθοριστικό ρόλο. Αυτός δεν είναι άλλος από την αίσθηση της όρασης, για τον οποίο η Αγγελοπούλου-Σακαντάμη (2004) αναφέρει σχετικά:

η όραση αποτελεί παράγοντα σημαντικό για τον συνεχή έλεγχο του περιβάλλοντος, αφού η κίνηση του βλέμματος στις διάφορες κατευθύνσεις γίνεται με τους οφθαλμοκινητικούς μυς, οι οποίοι νευρώνονται από τα οφθαλμοκινητικά νεύρα, τα οποία έχουν διασυνδέσεις με την αιθουσονωτιαία οδό και την παρεγκεφαλίδα (σελ. 183).

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ότι η ακουστική αναπηρία αποτελεί μια αναπηρία, την οποία δεν μπορεί κάποιος να την αντιληφθεί αμέσως, αφού δεν είναι ορατό κάποιο κινητικό ή σωματικό πρόβλημα. Για τον λόγο αυτό θεωρείται ως "αόρατη", παρόλο που το ποσοστό της κώφωσης στον γενικό πληθυσμό είναι 1-2% (<http://www.protothema.gr/ugeia/article/355457/i-kofosi-therapeuetai-sta-duo-prota-hronia-tis-zois>). Ωστόσο, η διάγνωση ενός βρέφους με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) είναι δυνατόν να γίνει πια σήμερα αμέσως εξαιτίας της προηγμένης ιατρικής τεχνολογίας. Όπως σημειώνει ο Βίκτωρ Βιτάλ, καθηγητής ωτορινολαρυγγολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), στο 24ο Συνέδριο της Πανελλήνιας Ιατρικής Εταιρείας Ωτολογίας-Ακουσολογίας-Νευροωτολογίας το 2014, η διάγνωση και η αντιμετώπιση της κώφωσης μπορεί να γίνει από την πρώτη στιγμή της γέννησης (<http://www.protothema.gr/ugeia/article/355457/i-kofosi-therapeuetai-sta-duo-prota-hronia-tis-zois>).

Εξαιτίας του γεγονότος ότι η αναπηρία της κώφωσης/βαρηκοΐας (K/B) είναι "αόρατη", τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) πιθανόν αποτελούν «την πιο παρεξηγήσιμη ομάδα μεταξύ των πληθυσμών της αναπηρίας» (Bergman, 1981:5), γεγονός που επισημαίνεται ακόμα και στα ζητήματα επαγγελματικής εργασίας. Ως προς τα ζητήματα αυτά η Adler αναφέρει (1970) ότι:

έχει βρεθεί ότι το να καθορίσεις έναν πληθυσμό με κώφωση στα συμφραζόμενα της επαγγελματικής προετοιμασίας και εργασίας, περιλαμβάνει πολλά περισσότερα από το να καθορίσεις τον βαθμό της απώλειας ακοής, την φύση της απώλειας, την ηλικία του ατόμου όταν παρουσιάστηκε η απώλεια και τον τύπο της απώλειας ακοής, οι οποίες είναι σημαντικές πληροφορίες (σελ. 13).

Η μορφή αυτή αναπηρίας, λόγω του χαρακτήρα της, εγείρει ιδιαίτερα ζητήματα που αφορούν στο θέμα της επικοινωνίας. Αποτελεί κοινό τόπο ότι η επικοινωνία των ανθρώπων βασίζεται ως επί το πλείστον στη χρήση των λέξεων που απαρτίζουν την κάθε γλώσσα πάνω στην οποία εΐθισται να βασίζεται και κάθε εκπαιδευτικό σύστημα. Οι άνθρωποι επικοινωνούν βλέποντας και ακούγοντας. Τα άτομα με προβλήματα ακοής δεν ακούν, ωστόσο βλέπουν. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι κωφοί, ως άτομα με ειδικές ανάγκες, να θεωρούνται παρείσακτοι και να είναι περιθωριοποιημένοι, καθώς εμφανίζουν προβλήματα στην γλωσσική επικοινωνία (Λαμπροπούλου, χ.χ).

Μάλιστα στο παρελθόν, οι άνθρωποι συνήθιζαν να πιστεύουν ότι η κώφωση συνοδεύεται και από άλλου είδους αναπηρία, συνήθως νοητικού τύπου. Όπως αναφέρει ο Τσιάντης (1995, όπ. αναφ. στο Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010), *«στην Ελλάδα, πολλοί κωφοί έχουν διατελέσει τρόφιμοι ψυχιατρικών για μεγάλα χρονικά διαστήματα λόγω λανθασμένης διάγνωσης»* (σελ. 177). Ωστόσο, ήδη από τα *«τέλη του 16^{ου} αιώνα, στην Ιταλία οι έρευνες του Girolamo Cardano συνέτειναν στο να αλλάζουν αυτές οι αντιλήψεις, αφού υποστήριξε ότι η γλώσσα και η σκέψη, μπορεί να υπάρχουν χωρίς την παρουσία της ομιλίας και της ακοής»* (Σάλμοντ, 2004, σελ. 12).

Έτσι στην περίπτωση των ατόμων αυτών και, καθώς η γλωσσική επικοινωνία οφείλει να είναι λειτουργική, δηλαδή *«να είναι προσβάσιμη, αποτελεσματική και προβλέψιμη»* (Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010:55), η γλωσσική επικοινωνία επιτυγχάνεται μέσω της νοηματικής γλώσσας. Όπως αναφέρει ο Κουρμπέτης (2010), *«οι κωφοί αντιλαμβάνονται τον κόσμο μέσω της όρασής τους και μέσω αυτής δομούν τη σκέψη και τη γλώσσα τους»* (σελ. 28). Αυτό συμβαίνει γιατί η συγκεκριμένη γλώσσα, ως οπτική γλώσσα κατά βάση, συνδέεται με την ίδια την φύση των κωφών, που είναι η δυνατότητά τους να βλέπουν.

Αποτελεί κοινό τόπο ότι τα μάτια είναι από τα πιο δραστήρια αισθητήρια όργανα του ανθρώπου καθώς *«τα μάτια είναι εκείνα που κινούνται διαρκώς, αφού εξερευνούν, εξετάζουν και ανακαλύπτουν τις λεπτομέρειες του κόσμου που μπορούν να δουν»* (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 198). Το γεγονός αυτό συμβαίνει γιατί τα μάτια είναι δυνατόν να δεχθούν πολύ πιο ενεργητικά τα διάφορα σήματα που λαμβάνουν από άλλα αισθητήρια όργανα. Όπως αναφέρουν οι Μπάρμπα και Σαβαρέζε (2008):

[...] Όταν βλέπουν σταθερά αντικείμενα, τα μάτια εναλλάσσουν διαδοχικά τις προσηλώσεις,-δηλαδή τις στιγμές ακινησίας- με τις γρήγορες κινήσεις που ονομάζονται σκιρτήματα.[...]Κανονικά, έχουμε δύο ή τρία σκιρτήματα ανά δευτερόλεπτο. Αλλά οι κινήσεις είναι τόσο γρήγορες, ώστε καταλαμβάνουν μόνο το δέκα τοις εκατό περίπου του χρόνου της όρασης (σελ. 199).

Στη βάση των παραπάνω, η ακουστική αναπηρία είναι ίσως η μόνη αναπηρία που έχει τη δική της ξεχωριστή γλώσσα, τη γλώσσα της νοηματικής και, κατ' επέκταση, έναν διαφορετικό κώδικα επικοινωνίας καθώς η νοηματική ως γλώσσα οπτική χρησιμοποιεί τις χειρονομίες και λειτουργεί ως γλωσσικό μέσο, προκειμένου να επικοινωνήσουν τα άτομα με κώφωση ή με απώλεια ακοής. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ότι η νοηματική γλώσσα αν και εμφανίζει διεθνή χρήση, ωστόσο εμφανίζει κατά τόπους διαλέκτους όπως άλλωστε συμβαίνει και με κάθε είδους γλώσσα. Έτσι «οι Κωφοί σε κάθε χώρα χρησιμοποιούν ιδιαίτερη διάλεκτο της νοηματικής γλώσσας, για παράδειγμα, στην Ελλάδα, την Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.), στις Η.Π.Α., την Αμερικάνικη Νοηματική Γλώσσα (*American Sign Language*) κ.λπ.». (Αντζάκας, 2010). Αξιοσημείωτο είναι ότι στην Ελλάδα μόλις το 2000 ψηφίστηκε ο Νόμος 2817/2000, όπου η ελληνική νοηματική γλώσσα αναγνωρίστηκε επίσημα ως ισότιμη με την ελληνική γλώσσα, καθώς στο παρελθόν η χρήση της νοηματικής γλώσσας ήταν απαγορευμένη και δεν είχε επίσημα αναγνωριστεί μέχρι την δεκαετία του 1980 ούτε στα σχολεία κωφών. Ταυτόχρονα, έγινε και η αναγνώριση της ελληνικής γραφής Μπράιγ ως τρόπου γραφής των τυφλών Ελλήνων πολιτών.

2.1.1. Η έρευνα στην Κώφωση/Βαρηκοΐα (Κ/Β)

Με βάση την οριοθέτηση της κώφωσης/βαρηκοΐας (Κ/Β), γίνεται αντιληπτό ότι, εάν επιθυμούμε να διερευνήσουμε ζητήματα αναπηρίας, αυτά μπορεί να αφορούν θέματα τα οποία αναφέρονται στη σωματική δυσλειτουργία και άλλα όπου έχουν αναφορά στον κοινωνικό αποκλεισμό των ατόμων αυτών και, κατ' επέκταση, στην πολιτικοκοινωνική διάσταση του φαινομένου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αναπτυχθούν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις στη μελέτη και έρευνα της αναπηρίας: από τη μια πλευρά η ιατρική προσέγγιση και από την άλλη η κοινωνική. Η πρώτη περίπτωση σχετίζεται με ζητήματα υγείας (σωματική και ψυχική υγεία) και αφορά τη σωματική ή τη νοητική διαφοροποίηση των ατόμων από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Στην δεύτερη περίπτωση, η αναπηρία μελετάται σε συνάρτηση με το κοινωνικό περιβάλλον και τις δυσλειτουργίες του που περιορίζουν την λειτουργικότητα των συνανθρώπων μας.

Ως εκ τούτου, αναπτύχθηκε ένα ευρύ φάσμα ερευνών, η θεματολογία των οποίων εκτείνεται από τον χώρο της εκπαίδευσης όπως, για παράδειγμα, με ποιο τρόπο μπορούν να διδαχθούν τα παιδιά με κώφωση στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση (Miller, 1968), ή ακόμη και σχετικά με την επίτευξη της επικοινωνίας των χεριών σε παιδιά με κώφωση σε συνάρτηση με την πνευματική, κοινωνική και επικοινωνιακή λειτουργία τους (Meadow, 2005). Στη βιβλιογραφία, απαντώνται ανασκοπικές έρευνες όπως, για παράδειγμα, η ανασκόπηση ερευνών για κρατικά εκπαιδευτικά προγράμματα ή υποτροφίες για τους κωφούς μαθητές (Norris, 1972) ή σε συνάρτηση με την κοινωνικοποίηση, την οποία είναι δυνατόν να έχουν τα παιδιά ή οι έφηβοι με κώφωση (Rachford & Furth, 1986; Harris, 1995; Rieffe, Terwogt & Smit, 2003; Terwogt & Rieffe, 2004; Vogel-Walcutt, Schatschneider & Bowers, 2011; Batten, Oakes & Alexander, 2014). Έχουν

πραγματοποιηθεί έρευνες, οι οποίες θίγουν ζητήματα όπως οι απόψεις των κωφών και βαρήκοων φοιτητών σχετικά με την ένταξή τους στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση (Κωφίδου, 2015).

Επίσης, έχουν διεξαχθεί έρευνες σε συνδυασμό με τα ζητήματα της γλώσσας, όπως η προσέγγιση σε δίγλωσσα προγράμματα με διεθνείς μαθητές με κώφωση (Cordero-Martínez, 1995), ή η βελτίωση των μεθόδων στην εκμάθηση της νοηματικής γλώσσας για καλύτερη εφαρμογή και πρόσβαση των κωφών μαθητών με παιδαγωγικές και τεχνολογικές καινοτομίες (Hooper, Rose & Miller, 2005). Επιπρόσθετα, έρευνες έχουν διεξαχθεί και ως προς την χρήση της διαφορετικής νοηματικής γλώσσας κάθε χώρας με τις χειρονομίες και τις εκφράσεις που την απαρτίζουν (Sahoo, Mishra & Ravulakollu, 2014), ενώ άλλες ασχολούνται με τον διαφορετικό τρόπο γλωσσικής επικοινωνίας (Moeller, 2000; Svirsky, Teoh & Neuburger, 2004; Stokoe, 2005; Schick, De Villiers, De Villiers & Hoffmeister, 2007).

Σχετικά με την απώλεια ακοής και το ζήτημα του να βιώνει κανείς την καθημερινή πραγματικότητα ως άτομο με κώφωση, υπάρχουν ερευνητές, οι οποίοι ασχολήθηκαν με το ζήτημα της προσαρμογής και της προσβασιμότητας ενός ατόμου με απώλεια ακοής στην πόλη (Saby, Guarracino & Premat, 2005), ή στον τομέα της τεχνολογίας (Roberson, 2001; Keating & Mirus 2003; Lartz, Stoner & Stout, 2008; Mueller & Hurtig, 2010). Άλλες έρευνες που έχουν διεξαχθεί αφορούν στον τρόπο που μπορεί να βοηθήσει η ζωή στην πόλη, ώστε να γίνει πιο εύκολη η καθημερινότητα ενός ατόμου με απώλεια ακοής. Άλλοι ερευνητές επικεντρώθηκαν στην επαγγελματική αποκατάσταση των ατόμων με κώφωση (Rosenstein & Lerman, 1963; Boatner, Stuckless & Moores, 1964; Blake & Kronenberg, 1966; Blewitt, 1976; Winn, 2007) ή στην μελέτη ένταξης και ενσωμάτωσης των ατόμων με κώφωση σε πολυπληθή πληθυσμό, όπως είναι ο αμερικάνικος (Rossen, 2009).

Υπάρχουν ερευνητές οι οποίοι προσέγγισαν το ζήτημα της κώφωσης σε συνάρτηση με τον ψυχικό παράγοντα (Rainer, Altshuler, Kallman & Deming, 1963; Polat, 2003; Terwogt & Rieffe, 2004; Keilmann, Rieffe & Terwogt, 2006; Limberger & Mann, 2007; Theunissen, Rieffe, Kouwenberg, Soede, Briaire & Frijns, 2011) ή με ζητήματα όπως η αναφορά σε όρους και κώδικες ηθικής, οι οποίοι κατευθύνουν ζητήματα πολιτισμού και κουλτούρας. Μια τέτοιου είδους έρευνα που απαιτεί ιδιαίτερη μνεία εξαιτίας του ότι οι ερευνητές, με αναφορά σε παγκόσμιους οργανισμούς όπως η Αμερικανική Ψυχολογική Ένωση (American Psychological Association) και το Συμβούλιο για Χαρισματικά Παιδιά (Council for Exceptional Children), διαμόρφωσαν προτάσεις για τις κοινότητες των νοηματικών γλωσσών, προκειμένου να υιοθετηθούν όροι, κώδικες ηθικής, διαδικασίες και αρχές έτσι ώστε οι κοινότητες αυτές να αναπτύξουν τις δικές τους κατευθυντήριες γραμμές, είναι αυτή των Harris, Holmes και Mertens (2009).

Τέλος, έχει απασχολήσει επίσης πολλούς ερευνητές το ζήτημα της ακουστικής αναπηρίας σε συνάρτηση με το ανθρώπινο σώμα, όπως για παράδειγμα, τον ρόλο της σωματικής εκπαίδευσης και της άθλησης σε κωφά άτομα σε έναν κόσμο ακουόντων (Wisher, 1967), ή θεμάτων που σχετίζονται με την κίνηση, τον

προσανατολισμό του χώρου ή την ισορροπία. Αυτό διότι τα άτομα με ακουστική βλάβη, είναι πιθανόν να έχουν και ένα είδος δυσλειτουργίας στο αιθουσαίο σύστημα που ενδεχομένως να τα υποβάλει σε μια «*αισθητήρια διαδικασία ανακατανομής, δια της οποίας η οπτική και η σωματοαισθητηριακή πληροφορία γίνεται περισσότερο απαραίτητη για τον ορθοστατικό έλεγχο*» (Said, 2013, σελ. 189).

Στο πλαίσιο αυτό έχουν εκπονηθεί έρευνες (Crowe & Horak, 1988; Horak, Shymway-Cook & Crowe, 1988; Siegel, Marchetti & Tecklin, 1991; Wong, Leung, Poon & Lau, 2013) που αφορούν στο ότι τα παιδιά τα οποία έχουν ακουστικό βοήθημα και φυσιολογική λειτουργία του αιθουσαίου συστήματος, μπορούν να εκτελέσουν ισάξια την ισορροπία, αλλά και τις δυναμικές κινητικές ασκήσεις, όπως τα αντίστοιχα ομιλούντα παιδιά, ενώ, αντίθετα, παιδιά με ακουστικό βοήθημα και ταυτόχρονη δυσλειτουργία του αιθουσαίου παρουσιάζουν προβλήματα ισορροπίας. Για παράδειγμα, σε μια από αυτές τις έρευνες διαπιστώθηκε ότι τα παιδιά που έχουν ακουστική δυσλειτουργία, η οποία συνδέεται με την βλάβη του αιθουσαίου συστήματος, είχαν 50% χειρότερα αποτελέσματα σε σχέση με τα παιδιά που δεν έχουν βλάβη στο συγκεκριμένο σύστημα στις δοκιμασίες της ισορροπίας (Crowe & Horak, 1988; Vidraski & Farkas, 2015).

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι απουσιάζουν ερευνητικά δεδομένα που αφορούν την ακουστική αναπηρία της κώφωσης σε σχέση με την κουλτούρα. Το ζήτημα αυτό ωστόσο είναι καίριο, καθώς τα άτομα που είναι κωφά ενδέχεται να διαθέτουν έναν τελείως διαφορετικό τρόπο σκέψης, αντίληψης και κατανόησης των πραγμάτων, έναν τρόπο σκέψης που επίσης οφείλουμε να διερευνήσουμε και να κατανοήσουμε, πόσο μάλλον στον τομέα της τέχνης, όπου τα όρια, τα πλαίσια, οι δυνατότητες και οι λειτουργίες της είναι ιδιαίτερα ρευστά.

Το θέμα της πρόσβασης στην τέχνη και στην κουλτούρα των ατόμων με κάθε είδους αναπηρία, είναι ένα ζήτημα που οφείλει να αρχίσει να απασχολεί όλο και περισσότερους ερευνητές σε όλο τον κόσμο. Ο Οργανισμός των Ηνωμένων Εθνών (χ.η.) έχει αναφερθεί στο ζήτημα αυτό στο Άρθρο 135 της κατηγορίας Πολιτισμός, όπου διακηρύσσει:

τα άτομα με ειδικές ανάγκες έχουν την ευκαιρία να χρησιμοποιήσουν την δημιουργικότητά τους, για την πλήρη δυνατότητα καλλιτεχνίας και διανόησης, όχι μόνο για την δική τους ωφέλεια, αλλά και για τον εμπλουτισμό της κοινωνίας. Για να γίνει αυτό, πρέπει να εξασφαλιστεί η πρόσβαση σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Αν χρειαστεί, ιδιαίτερες ετοιμασίες, πρέπει να γίνουν για να ικανοποιηθούν οι ανάγκες των ατόμων με διανοητική ή αισθητηριακή βλάβη. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει βοηθήματα στην επικοινωνία για τα κωφά άτομα, λογοτεχνία σε Μπράϊλ και/ή κασσέτες για την οπτική βλάβη και υλικά διαβάσματος, προσαρμοσμένα στην συναισθηματική ικανότητα του ατόμου. Ο τομέας των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων περιλαμβάνει τον χορό, την μουσική, την λογοτεχνία, το θέατρο και τις πλαστικές τέχνες (<http://www.independentliving.org/files/WPACDP.pdf>).

Το 2008 διατυπώθηκε η Διεθνής Σύμβαση για τα Δικαιώματα των ατόμων με αναπηρίες (Convention on the Rights of Persons with Disabilities-CRPD, 2008), όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον τομέα της τέχνης για συμμετοχή, δικαίωμα και διασφάλιση αυτών των ατόμων στην πολιτιστική ζωή. Ειδικότερα αναφέρεται:

τα Συμβαλλόμενα Κράτη λαμβάνουν τα κατάλληλα μέτρα προκειμένου να επιτρέψουν στα άτομα με αναπηρίες να έχουν την ευκαιρία να αναπτύξουν και να χρησιμοποιήσουν το δημιουργικό, καλλιτεχνικό και διανοητικό δυναμικό τους, όχι μόνο προς όφελός τους, αλλά και για τον εμπλουτισμό της κοινωνίας (<http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-12892-2008-INIT/el/pdf>).

Προς επίρρωση των παραπάνω, ο Cooper (2013) πραγματοποίησε ανασκόπηση ερευνών που έχουν διεξαχθεί σχετικά με το θέμα της αναπηρίας στην Αγγλία συγκρίνοντας τα δεδομένα του με αντίστοιχες έρευνες Παγκόσμιων Οργανισμών. Από την έρευνα αυτή, όπου καταγράφηκε τάση αύξησης του συνολικού αριθμού των ατόμων με αναπηρία στην Αγγλία τα επόμενα χρόνια, διαπιστώθηκε ότι υπάρχει θετική επιρροή στο 30% των ατόμων στην Αγγλία τα οποία έχουν κάποια μακροχρόνια ασθένεια ή αναπηρία και έχουν εμπλοκή με τις τέχνες για το έτος 2012. Ειδικότερα, ο ερευνητής ανέφερε ότι:

υπάρχουν στοιχεία, τα οποία αποδεικνύουν ότι όσοι συμμετέχουν-εμπλέκονται με τέχνη ή με την άθληση ή πηγαίνουν σε πολιτιστικά δρώμενα ή επισκέπτονται και σερφάρουν σε πολιτιστικές σελίδες στο διαδίκτυο, είναι πιο πιθανό να αναφέρουν ότι είναι ικανοποιημένοι με τη ζωή τους και ότι είναι σε καλή υγεία. Και μάλιστα, η έρευνα έχει αποδείξει ότι αυτό συμβαίνει, ακόμα και όταν τα άτομα έχουν κάποια μακροχρόνια ασθένεια ή αναπηρία (Cooper, 2013, σελ. 5).

Το 2012, το Τμήμα Πολιτισμού, ΜΜΕ και Αθλητισμού (Department for Culture, Media and Sport-DCMS) πραγματοποίησε έρευνα κατά την οποία διαπιστώθηκε ότι όσον αφορά τις τέχνες, η κλίμακα εμπλοκής «ήταν στο ποσοστό 81,6% για εκείνους που δεν έχουν κάποια μακροχρόνια ασθένεια ή αναπηρία, ενώ αντίθετα η εικόνα του ποσοστού για εκείνους που έχουν κάποια μακροχρόνια ασθένεια ή αναπηρία, η εμπλοκή τους ήταν μονάχα στο 72,3%» (https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/77537/Taking-Part_2012-13_Quarter-1_Report.pdf). Αντίστοιχη έρευνα δεν βρέθηκε να έχει εκπονηθεί για την Ελλάδα. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που είναι σημαντικό να επισημανθεί είναι ότι, σύμφωνα με την ανασκοπική έρευνα του Cooper (2013), τα αποτελέσματα ερευνών έδειξαν ότι προγράμματα ή πρότζεκτ σχετικά με την τέχνη που εστιάζουν στην αναπηρία και ειδικότερα στα άτομα με κώφωση, λειτούργησαν πιο αποτελεσματικά από άλλα που δεν είχαν ως επίκεντρο την τέχνη.

Το ζήτημα της προσβασιμότητας στην τέχνη είναι ένα μεγάλο κεφάλαιο με διάφορες διαστάσεις, μια εκ των οποίων αφορά την ακουστική αναπηρία. Στην έρευνά του, ο Bergman (1981) αναφέρεται στις ίσες ευκαιρίες που μπορεί να υπάρξουν προκειμένου να εμπλουτιστεί η κουλτούρα των ατόμων με κώφωση,

αλλά και ο αποκλεισμός των ατόμων αυτών από τα καλλιτεχνικά δρώμενα στο παρελθόν, αποκλεισμός που, σύμφωνα με τον ερευνητή «έχει να κάνει περισσότερο με το αίσθημα του φόβου του στίγματος της κώφωσης από την πλευρά του πληθυσμού των ακουόντων, ως έλλειψη κατανόησης των ειδικών αναγκών των ατόμων με ακουστικές διαταραχές» (Bergman, 1981, σελ. 4). Ο Bergman μάλιστα εξηγεί με ποιο τρόπο μπορεί να λειτουργήσει μια νοηματική γλώσσα ως ένα ισχυρό, δραματουργικό εργαλείο για την καλλιτεχνική έκφραση. Επιπροσθέτως, επισημαίνει ότι μονάχα εδώ και λίγα χρόνια, ο οποιοσδήποτε δημόσιος χώρος που ασχολείται με τον τομέα του πολιτισμού, όπως είναι τα μουσεία και τα θέατρα, τα μπαλέτα και οι ορχήστρες, πληροί τις προϋποθέσεις αναφορικά με την προσβασιμότητα στην τέχνη για τα άτομα με ακουστική αναπηρία.

Και αυτό διότι, όπως αναφέρει, με την πάροδο των χρόνων, άρχισε να αλλάζει η αντίληψη σχετικά με το ζήτημα της κώφωσης και της σχέσης των ατόμων με κώφωση με την τέχνη. Ένα τέτοιο παράδειγμα διαφοροποίησης της αντίληψης, αποτέλεσε η βράβευση του θεατρικού έργου με τίτλο *Τα παιδιά ενός κατώτερου Θεού*, ερμηνευμένο από μια κωφή ηθοποιό και απευθυνόμενο, όχι μονάχα σε κωφούς θεατές, μα και σε ομιλούντες, το οποίο έδωσε νέα πνοή στην μέχρι τότε άποψη απέναντι στην συγκεκριμένη αναπηρία. Μάλιστα το θεατρικό αυτό έργο στη συνέχεια μεταφέρθηκε στην κινηματογραφική οθόνη. Στον μετασχηματισμό της αντίληψης συνέβαλε και η διεξαγωγή ερευνών για την προσβασιμότητα ατόμων με κώφωση σε πολιτιστικούς οργανισμούς και ιδρύματα (Bergman, 1981).

Το ερευνητικό αυτό ενδιαφέρον αφορούσε επίσης τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες των ατόμων με κώφωση (Klykova, 1967), τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να αναπτυχθούν οι αισθητικές εμπειρίες ενός παιδιού με απώλεια ακοής (Bjornedal, 1967) και προτάσεις οργανισμών της εκπαίδευσης μέσω της τέχνης σε σχολεία με κωφά παιδιά (Kryszatowska, 1967). Επιπλέον, αφορούσε τις μεθόδους και τις φόρμες για την εξέλιξη του πολιτισμού και τη δημιουργία της προσωπικότητας των ατόμων με κώφωση και την επαφή τους με τους ακούντες (Burno-Nowakowska, 1967), καθώς και την ψυχική συνεισφορά του χορού στην προσαρμογή των ατόμων με κώφωση (Wisher, 1967) ή του δράματος και με ποιο τρόπο είναι δυνατόν μέσω της προσεγγίσής του, να υπάρχει θετικό αντίκτυπο στα άτομα με αναπηρίες (Richard, 1992). Μάλιστα, ήδη από το 1967 καταγράφεται η διεξαγωγή διεθνούς συνεδρίου (15th Congress of the World Federation of the Deaf) στην Πολωνία σε σχέση με τα ζητήματα αυτά.

Στο πεδίο της τέχνης σε σχέση με την ακουστική αναπηρία, η έρευνα αφορά και ζητήματα όπως το γεγονός ότι η απώλεια ακοής στην μουσική σύνθεση δεν συνιστά εμπόδιο στην καλλιτεχνική δημιουργία (Marmor, 2014), αλλά και τον τρόπο με τον οποίο διάσημοι μουσικοί συνθέτες όπως ο Ludwig von Beethoven μπόρεσαν να δημιουργήσουν πολλά καλλιτεχνήματα. Μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις καλλιτεχνών με απώλεια ακοής δημιουργήθηκαν αληθινά αριστουργήματα, σε αντίθεση με ζωγράφους όπως οι Edgar Degas και Claude Monet, που δεν λειτούργησαν με τον ίδιο τρόπο από τη στιγμή που έχασαν σε μεγάλο βαθμό την αίσθηση της όρασης, καθώς τους έλειπε η ακρίβεια της λεπτομέρειας στα έργα τους. Χαρακτηριστικό αυτού είναι το σχόλιο του

μουσικοσυνθέτη Bedrich Smetana, ο οποίος εξαιτίας μιας μόλυνσης έχασε την ακοή του σχετικά γρήγορα: *«η μουσική σύνθεση σε γραπτή μορφή, έρχεται στην φαντασία του, χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια»* (Marmor, 2014, σελ. 1482). Όμοια, ο συνθέτης Gabriel Fauré με περιορισμένη την αίσθηση της ακοής, όπου σταδιακά μειωνόταν μέχρι το τέλος της ζωής του, έκανε λόγο *«για ακούσματα από ήχους που δεν υπάρχουν και αισθανόταν ότι θα τρελαθεί, παρ' όλο που δεν σταματούσε να συνθέτει»* (Marmor, 2014, σελ. 1483).

Η περίπτωση του Ludwig von Beethoven είναι ίσως η πιο γνωστή, αφού ξεκίνησε πολύ νωρίς να χάνει την ακοή του στην ηλικία των 28 χρόνων και έφτασε στην ηλικία των 50 να θεωρείται εξ ολοκλήρου κωφός. Το γεγονός της απώλειας της ακοής του, δεν τον εμπόδισε καθόλου να γράφει κάθε πρωί, κρατώντας σημειώσεις και επιβεβαιώνοντας ότι *«δεν χρειάζεται ν' ακούσει με τα αυτιά του εκείνο το οποίο έχει γράψει»*, όπως διαπιστώνει ο βιογράφος του Schindler (Marmor, 2014, σελ. 1483). Και παρόλο που υπάρχουν παραδείγματα, όπως διαπιστώνει ο Marmor, για συνθέτες όπως οι Georg Friedrich Handel και Frederick Delius, οι οποίοι έχασαν την όρασή τους και θα περίμενε κανείς το γεγονός αυτό να μην έχει ιδιαίτερο αντίκτυπο στην τέχνη των συνθέσεών τους, τελικά η απώλεια της όρασης μπορεί να επιδρά με διασπαστικό τρόπο στους καλλιτέχνες, ενώ αντίθετα με έκπληξη διαπιστώνεται ότι η απώλεια ακοής έχει πολύ μικρότερες συνέπειες στους συνθέτες. Όπως έχουμε ήδη προαναφέρει, στην παρούσα έρευνα θα εστιάσουμε στην αναπηρία που έχει να κάνει με άτομα με προβλήματα ακοής και ειδικότερα την κώφωση και την βαρηκοΐα, καθώς και στην εμπλοκή των ατόμων αυτών με την τέχνη. Προκειμένου όμως να κατανοήσουμε την πνευματική και ψυχική λειτουργία της τέχνης, θα πρέπει να ανατρέξουμε στην ίδια την έννοια της τέχνης και τη γέννησή της. Επομένως, χρειάζεται να αναζητήσουμε τα στοιχεία εκείνα που συνδέονται με την απαρχή των τεχνών που θα μας απασχολήσουν: του χορού, της μουσικής και του θεάτρου.

2.2. Οι παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου

Η τέχνη αποτέλεσε συστατικό πνευματικής καλλιέργειας και πολιτισμού. Όπως αναφέρει η Τυροβολά (2010), η καλλιτεχνική δημιουργία εκπληρώνει έναν διττό ρόλο:

α) προσφέρει στην καλλιτεχνική σύλληψη υλική έκφραση, χωρίς την οποία η σύλληψη αυτή δεν έχει περιθώρια ύπαρξης και β) ταυτόχρονα, αποτελεί συγκεκριμένο καλλιτεχνικό και παραστατικό σύστημα σημάτων ή μιας ιδιαίτερης καλλιτεχνικής "γλώσσας" με προορισμό να μεταδώσει στην ανθρώπινη συνείδηση το καλλιτεχνικό μήνυμα που μεταφέρει (σελ. 279).

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν πως στην τέχνη αυτό που ήταν σημαντικό ήταν η δεξιότητα και για τον λόγο αυτό θεωρούσαν την τέχνη πνευματική δραστηριότητα και *«έδιναν έμφαση στη γνώση που εμπεριείχε η τέχνη»* (Πέτρου, 2011, σελ. 438-439). Το ίδιο ισχύει και στις παραστατικές μορφές τέχνης με τις οποίες θα ασχοληθούμε, όπως είναι το θέατρο, ο χορός και η

μουσική και που όπως θα διαπιστώσουμε ήταν αδιαχώριστες στο τριφυές ή τρισυπόστατο δρώμενο.

Ειδικότερα, όσον αφορά στην τέχνη του θεάτρου, η οποία και μας απασχόλησε στην παρούσα έρευνα, γνωρίζουμε ότι η απαρχή της συγκεκριμένης τέχνης, εντοπίζεται στις θρησκευτικές τελετουργίες των πρώτων κοινωνιών. Παράλληλα, γεννήθηκε ο χορός που αποτελεί μια από τις πρώτες θεατρικές πράξεις. Από εκείνη την εποχή καταγράφονται ίχνη από τραγούδια και χορούς προς τιμήν ενός Θεού (Κουτσούμπα, 2005). Ωστόσο, αν η προσέγγισή μας γίνει ιστορικά για κάθε μια από αυτές τις τέχνες, μπορούμε να διαπιστώσουμε ποικίλα στοιχεία, τα οποία αφορούν την γένεση και την ανάπτυξή τους.

Αναλυτικότερα και όσον αφορά την λειτουργία του χορού στην αρχαία Ελλάδα, γνωρίζουμε ότι αυτός ήταν τελετουργικός και ιεροτελεστικός, αφιερωμένος στους θεούς και απόλυτα συνδεδεμένος με το θρησκευτικό στοιχείο. Όπως αναφέρει ο Wiles (2009):

αυτό που είχε σημασία ήταν η επίδειξη σεβασμού στο αρχαίο ξύλινο άγαλμα του Διόνυσου, η συμμετοχή στην πομπή [...]. Το μαντείο του Απόλλωνα στους Δελφούς όριζε ότι οι Αθηναίοι έπρεπε να τιμούν τον Διόνυσο με ξέφρενους χορούς στους δρόμους, να στέκονται δίπλα στο ιερό με στεφάνια στα κεφάλια τους, να τοποθετούν κύπελλα με κρασί στην άκρη του δρόμου και να υψώνουν τα χέρια τους προς τον ουρανό· η τήρηση των εθίμων ήταν απαρέγκλιτη υποχρέωση στην αθηναϊκή κοινωνία (σελ. 64).

Ο χορός ήταν η τέχνη, η οποία οδηγούσε στην κάθαρση των παθών, όμως *«μονάχα εκείνων που λάμβαναν μέρος στην εκάστοτε τελετή, ενώ αργότερα το ρόλο αυτό ανέλαβαν το θέατρο και η μουσική»* (Πέτρου, 2011, σελ. 42). Τέτοιου είδους λατρευτικοί χοροί, οι οποίοι οδηγούσαν το άτομο στην έκφραση και την απελευθέρωση των συναισθημάτων και το κατεύθυναν στην κάθαρση ήταν οικείοι, όχι μονάχα στους Έλληνες, μα και σε άλλους λαούς. Απλώς στον ελληνικό πολιτισμό η ανάπτυξή τους υπήρξε ραγδαία, ώστε να καταλήξουν να αποτελούν θέαμα περίτεχνο και αριστοτεχνικό για τους θεατές. Μάλιστα, θεωρείται ότι ο χορός προϋπήρχε ως τέχνη πριν από την ανάπτυξη του θεάτρου και της μουσικής:

ο χορός αποτέλεσε τη βασική τέχνη των Ελλήνων, αφού η μουσική δεν είχε ακόμη εξελιχθεί ως τέχνη ξεχωριστή από την κίνηση και τις χειρονομίες, όπως επίσης και η ποίηση, [καθώς] τότε δεν υπήρχε κάποια ξεχωριστή τέχνη, που να εκφράζεται μονάχα με λέξεις, χωρίς τη συνοδεία της κίνησης ή των χειρονομιών (Πέτρου, 2011, σελ. 43).

Οι αρχαίοι Έλληνες ένιωθαν βαθιά πίστη στην τέχνη του χορού και της κίνησης. Δεν θεωρείται καθόλου τυχαία η πίστη τους για την εντατική ενασχόλησή τους με την άσκηση του σώματος. Ο ίδιος ο Πλάτων, άλλωστε, υποστήριζε ότι *«ένας άνθρωπος που δεν μπορεί να χορέψει, είναι ένας άνθρωπος χωρίς παιδεία»* (Πλάτων, *Νόμοι*, 654, οπ. αναφ. στο Wiles, 2009, σελ. 229). Οι πρωταρχικοί χοροί είχαν ως βάση την τελετουργική παράδοση, αφού ο χορός είναι συνυφασμένος και άρρηκτα συνδεδεμένος με αυτά, καθώς περιλαμβάνει την έννοια της τελετουργίας (Δημόπουλος, Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2013).

Σύμφωνα με τους ίδιους ερευνητές, η τελετουργία εμπεριέχει μέσα της τις θρησκευτικές πεποιθήσεις και μπορεί να βρίσκει τη συνέχειά της μέσα από τα δρώμενα, τα οποία έχουν διττή σημασία την κοινωνιολογική και τη λατρευτική. Οι πρωταρχικοί χοροί λοιπόν είχαν ως βάση την τελετουργική παράδοση. Ο Wiles (2009) αναφέρει:

οι τελετουργικοί χοροί συνήθως μιμούνταν τις πράξεις ή τα χαρακτηριστικά συγκεκριμένων θεών: μια γυναίκα με ασπίδα και δόρυ, για παράδειγμα, μπορεί να χόρευε μπροστά σε ένα άγαλμα της Άρτεμης, τιμώντας τη θεά μιμούμενη τις πολεμικές της αρετές. Οι θεατρικοί χοροί ήταν κάτω από μια έννοια δευτερογενείς μιμήσεις μιμήσεων, με αναφορές, με αναπλαισιοποιήσεις και συνθέσεις χορευτικών κινήσεων που προέρχονταν από τελετουργικές πρακτικές (σελ. 240).

Παρ' όλες τις πληροφορίες και τις έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί, όσο και να προσπαθούμε να φανταστούμε πώς μπορεί να ήταν ο χορός τότε ή από ποιες κινήσεις αποτελούνταν, είναι αδύνατον να ορίσουμε και να πιστοποιήσουμε με βεβαιότητα ποια είναι η πραγματικότητα. Το σίγουρο πάντως είναι ότι ο χορός και η κίνηση αποτελούσαν μια ενασχόληση ζωτικής σημασίας, όχι μονάχα συνυφασμένη με την τέχνη του θεάτρου, μα και με την ίδια τη ζωή των ανθρώπων της αρχαιοελληνικής εποχής. Από τα παραπάνω, εκείνο το οποίο πρέπει να ληφθεί υπόψη για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, είναι το στοιχείο της απελευθέρωσης των συναισθημάτων που πραγματοποιείται μέσω του χορού και της κίνησης, αλλά και την κάθαρση, η οποία είναι δυνατόν να προκληθεί από την επαφή μαζί του. Αποτελούν έννοιες και στοιχεία επί της ουσίας, τα οποία και χρησιμοποιήθηκαν ανάλογα στην έρευνά μας.

Όσον αφορά την τέχνη της μουσικής, κατέλαβε ξεχωριστή θέση από αρκετά νωρίς στη χορεία των τεχνών και σταδιακά κατέστη «*η κυρίαρχη εκφραστική τέχνη, η φωνή των συναισθημάτων*» (Πέτρου, 2011, σελ. 44). Όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ερευνητής (Πέτρου, 2011), «*η προέλευση της ελληνικής μουσικής συνδέθηκε από τους Έλληνες με τον Τέρπανδο από τη Λέσβο, ο οποίος πρώτος καθιέρωσε σταθερούς μουσικούς κανόνες και μάλιστα την πρώτη μουσική φόρμα που καθιέρωσε την ονόμασαν νόμο*» (σελ. 47). Οι δε Πυθαγόρειοι απέδιδαν στην μουσική, όχι μονάχα δυνάμεις εκφραστικές, αλλά και ψυχαγωγικές και «*θεωρούσαν τους ρυθμούς “ομοιώματα” της ψυχής, σημάδια ή εκφράσεις του χαρακτήρα*» (Πέτρου, 2011, σελ. 163). Η μουσική εμπεριέχει μια απίστευτη δύναμη μέσα της, ίσως εξαιτίας του μέτρου και της αρμονίας που την διέπει. Η δύναμη αυτή είναι τόσο ισχυρή «*που επηρεάζει την ψυχή, η οποία και επηρεάζεται αποτελεσματικότερα μέσω της ακοής. Θεωρούσαν την μουσική μια εξαιρετική τέχνη, ως ένα ιδιαίτερο δώρο των θεών*» (Πέτρου, 2011, σελ. 163).

Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν τη μουσική σημαντική λειτουργία και πρώτος ο Πυθαγόρας κατανόησε την αξία και την σημαντικότητα της τέχνης της μουσικής και απέδωσε στην μουσική θεραπευτικές ιδιότητες, εφαρμόζοντάς την στη θεραπεία ψυχικών και σωματικών παθήσεων. Ωστόσο, η ελληνική μουσική - αν και ανεξαρτητοποιήθηκε-, διατήρησε τη στενή σχέση της με τον χορό. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που η "ορχήστρα" «*ο χώρος του θεάτρου που ανήκε στους*

μουσικούς, πήρε τ' όνομά της από την όρχηση, δηλαδή το χορό» (Πέτρου, 2011, σελ. 45). Όπως επισημαίνει ο Πέτρου (2011):

οι Πυθαγόρειοι παρατήρησαν πως η τέχνη του χορού και της μουσικής είχε παρόμοια επίδραση τόσο για τους θεατές, όσο και για τους ακροατές.[...]. Ότι ένας καλλιεργημένος άνθρωπος, όταν θελήσει να εκφράσει τα συναισθήματά του, δεν χρειάζεται να λάβει μέρος στις τελετές και ότι είναι αρκετό να τις παρακολουθεί (σελ. 160).

2.2.1. Το θεατρικό είδος της Αρχαίας Τραγωδίας

Στην παρούσα έρευνα, θα ασχοληθούμε και θα επιδιώξουμε ως αποτέλεσμα μελέτης να μεταφέρουμε επί σκηνής το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας. Το συγκεκριμένο είδος θεωρείται ότι αποτελεί την εξέλιξη της τέχνης του χορού και αυτός ίσως να είναι ένας από τους κύριους λόγους της επιλογής αυτού του είδους. Όπως αναφέρει σχετικά ο Wiles (2009), *«η τραγωδία είναι η λογική εξέλιξη της ορχηστρικής κίνησης του χορού, που ήταν η πιο σημαντική μορφή πολιτιστικής έκφρασης κατά την προκλασική περίοδο»* (σελ. 229). Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός μεταδόθηκε στον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό, έχοντας ως βασικό στοιχείο της κληρονομιάς του την ιδέα του θεάτρου και συγκεκριμένα της αρχαίας τραγωδίας.

Ειδικότερα, σχετικά με την αρχαία ελληνική τραγωδία, αποτελεί το θεατρικό εκείνο είδος, το οποίο όχι μονάχα εμπεριέχει την τέχνη της ποίησης, μα έχει την δυνατότητα να συνθέτει και δυο ακόμη τέχνες επί σκηνής, αυτές του χορού και της μουσικής. Ο Γοργίας έγραψε για το είδος της τραγωδίας ότι *«ήταν μια τέχνη για όλους, [η οποία] συνδέεται άμεσα με την χορεία και τα ζητήματα που απασχόλησαν τους τραγικούς ποιητές ήταν τα μεγάλα προβλήματα της ζωής και η ανθρώπινη μοίρα»* (Πέτρου, 2011, σελ. 106). Και αλλού ενισχύει τη σπουδαιότητα της τραγωδίας, αναφέροντας ότι *«η τραγωδία [...] με μύθους και πάθη, προκαλεί την ψευδαίσθηση ότι αυτός που εξαπατά είναι πιο ειλικρινής από εκείνον που δεν εξαπατά και ότι ο εξαπατημένος είναι σοφότερος από εκείνον που δεν εξαπατήθηκε»* (Πλουτάρχου, 384C. Απ.Β 23, οπ. αναφ. στο Πέτρου, 2011, σελ. 194).

Ο Mcleish (2001) αναφέρει σχετικά ότι *«η Αρχαία Ελληνική τραγωδία είναι μίμηση μιας πράξης, των χαρακτήρων των δρώντων προσώπων, καθώς και των σκέψεών τους* (σελ. 27). Και παρακάτω αναφέρει ότι *«η τραγωδία δεν είναι κάτι δογματικό. [...] Είναι μια σειρά από εικόνες, ένας θησαυρός παραδειγμάτων που μας δείχνουν πώς συγκεκριμένοι τύποι ανθρώπων αντέδρασαν σε συγκεκριμένες συνθήκες»* (σελ. 20-22). Ο Mcleish (2001) κάνει λόγο για τον τρόπο που προσπαθούσαν να αναπαραστήσουν το είδος της τραγωδίας και την χρήση των τεχνών που εφάρμοζαν:

η πραγματικότητα αυτή δεν ήταν η αληθινή, αλλά προσπαθούσαν να αναπαραστήσουν μέχρι και συναισθήματα ή σκέψεις, η δε μουσική μπορούσε και μάλιστα έπρεπε να αντιπροσωπεύει τα συναισθήματα, ο χορός μπορούσε να δείξει όχι μόνο τι έκαναν οι άνθρωποι, αλλά πώς ήταν,

η γλυπτική έδειχνε επίσης πώς ήταν οι άνθρωποι και μπορούσε να αναπαριστά το "ιδεώδες" σε χαρακτηριστικά όπως η ομορφιά και η ευγένεια, [ενώ] η λογοτεχνία δήλωνε κάποια πράγματα για τις ανθρώπινες πράξεις και τα κίνητρα, καθώς και για τη συμπεριφορά των θεών και των άλλων υπερφυσικών δυνάμεων, οι οποίες προσέκρουαν στον κόσμο των θνητών (σελ. 19).

Η επιλογή της ερευνήτριας έγινε με γνώμονα ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία ως λογοτεχνικό είδος εκφράζει μέσω της αντανάκλασης και του αντικατοπτρισμού της στην σκηνική δράση έναν ιδιαίτερο τρόπο ανθρώπινης εμπειρίας, συνδεδεμένο με πολιτικές, κοινωνικές και ψυχολογικές συνθήκες και πάντοτε καθορισμένο μέσα σ' ένα διανοητικό πλαίσιο ενός ανθρώπινου κόσμου ιδεών, αξιών και σημασιών. Επιπλέον, το είδος αυτό έχει την ικανότητα να μπορεί να μεταλαμπαδεύει παραδόσεις, ήθη, έθιμα και γνώσεις στις επόμενες γενιές μέσω μιας αναβιωμένης θεατρικής του παράστασης. Σε ποιο βαθμό βέβαια οι παραστάσεις αρχαίου δράματος σήμερα αποτελούν αναβίωση των παραστάσεων που πραγματοποιούνταν στην αρχαιότητα, θεωρείται μεγάλο ζήτημα και έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές. Η Λαλιώτη (2010) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *«οι παραστάσεις αυτές σήμερα αποτελούν κάτι παραπάνω από άλλες θεατρικές δραστηριότητες. Αποτελούν μάλλον επιτελέσεις μνήμης, διαδικασίας ερμηνείας ενός εθνικού παρελθόντος και επομένως συγκρότησης κοινωνικής ταυτότητας»* (σελ. 248). Πραγματοποιώντας λοιπόν μια τέτοιου είδους παράσταση και συμμετέχοντας σε αυτήν, μας δίνεται η δυνατότητα να μπορούμε να μεταδίδουμε μνήμες και αντιλήψεις, για την εθνική μας ταυτότητα και την πολιτιστική μας κληρονομιά (Lalioti, 2002).

Στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος, εκτός από τους ηθοποιούς που ερμηνεύουν τους τραγικούς ρόλους, συμμετέχουν και ομάδες ατόμων που χορεύουν και τραγουδούν, ο τραγικός Χορός, όπως ονομάζεται της αρχαίας τραγωδίας. Ο Easterling (2007) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: *«δεν πρέπει να παραβλέπουμε την άμεση επίδραση της ομάδας του χορού στις αισθήσεις, την θέλξιν, δηλαδή τη γοητεία»* (σελ. 233). Τα μέλη του Χορού βρίσκονται στο κέντρο της σκηνής, της ορχήστρας όπως λέγεται, και είναι παρόντα σε κάθε σκηνική δράση, ενώ *«με τις κινήσεις τους μπορούν να μιμούνται παρελθόντα και μέλλοντα γεγονότα, συμβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ριζικά στη σκηνική δράση»* (Easterling, 2007, σελ. 236). Το γεγονός αυτό έχει τεράστια σημασία για την κατανόηση της τραγωδίας ως μορφής τέχνης, καθώς οι αρχαίοι Έλληνες υπογράμμιζαν την ικανότητα του ηθοποιού-χορευτή να αφυπνίζει και να διεγείρει τα συναισθήματα των θεατών, ενώ παράλληλα επεσήμαιναν την ανάγκη για επιβλητική απόδοση του ποιητικού λόγου σε συνδυασμό με την ρυθμική κίνηση. Με αυτόν τον τρόπο, αναδείκνυαν την επιτακτική ανάγκη του συνδυασμού των τριών τεχνών του χορού, της μουσικής και της ποίησης, ώστε να οδηγήσει στην πλήρη απόδοση της ολότητάς τους.

2.2.1.1. Η αναδομημένη μορφή της Αρχαίας Τραγωδίας: σύνθεση ενός "Τριφυούς Δρώμενου"

Με την πάροδο του χρόνου, οι τέχνες –του χορού, της μουσικής και της ποίησης όπως βρίσκουν την πλήρη έκφρασή τους στο θέατρο στο πλαίσιο του αττικού δράματος– διαχωρίζονται, αλλά και ανασυνθέτονται. Γεγονός πάντως είναι ότι από την κλασική εποχή οι τέχνες διαχωρίστηκαν με τις "εκφραστικές" να συνθέτονται αναμεταξύ τους, ενώ οι πλαστικές τέχνες από την άλλη πλευρά, να διατηρούν την απόλυτη ανεξαρτησία τους ή μια από την άλλη. Αρχικά, υπήρχαν πάντως μονάχα δύο μορφές τέχνης: *«η εκφραστική και η κατασκευαστική: η πρώτη (η χορεία) αποτελούνταν από ένα αμάλγαμα ποίησης, μουσικής και χορού, ενώ η δεύτερη συμπεριλάμβανε την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική»* (Πέτρου, 2011, σελ. 41).

Η ιστορία των τεχνών ξεκινάει από την αρχαία Ελλάδα τον 6^ο π.Χ. αιώνα, ενώ στη συνέχεια, οι τέχνες στους δυτικούς πολιτισμούς πραγματοποιούνταν πρώτα μέσα στο πλαίσιο των θρησκευτικών τελετουργικών τελετών, που οργανώνονταν από την Εκκλησία και κατόπιν εξαπλώθηκαν σε ολόκληρη την Ευρώπη. Ο Tomson επαναλαμβάνοντας και τεκμηριώνοντας μια αρχή που διατυπώθηκε τον 19^ο αιώνα από τον Adam Smith σημειώνει ότι *«οι τρεις τέχνες του χορού, της μουσικής και της ποίησης, ξεκίνησαν μαζί ως αδιάσπαστη ενότητα»* (Λέκκας, 2003, σελ. 227). Όσο η κοινωνία γινόταν συνθετότερη, τόσο οι τέχνες διαχωρίστηκαν και ανεξαρτητοποιήθηκαν. Διαπιστώνουμε λοιπόν, ότι οι τέχνες ομαδοποιήθηκαν από νωρίς με τρόπο διαφορετικό. Οι τέχνες του χορού, της μουσικής και της ποίησης, όπως ενώθηκαν στην τέχνη του θεάτρου, είναι δυνατόν να εκφράσουν μια ολότητα και είναι άρρηκτα συνδεδεμένες από τότε. Σύμφωνα με τον Λέκκα (2003), *«δημιουργήθηκε το πρώτο "σύνθετο τελετουργικό δρώμενο χορού, μουσικής και λόγου" και το οποίο εξαιτίας του ότι είναι αναλύσιμο σε τρεις διακεκριμένες συνιστώσες, έχει επονομαστεί και "τριφυές, τρισυπόστατο, τρισδιάστατο, τριαδικό"»* (σελ. 219).

Ετυμολογικά η λέξη "τρισυπόστατο" προέρχεται από το τρις και ίστημι, που το ρήμα ίσταμαι σημαίνει υπάρχω και επομένως το νόημα της λέξης ορίζεται στο ότι "υπάρχω τρεις φορές". Όμως, υφίσταται και η συνώνυμη λέξη της έννοιας, η οποία είναι το "τριφυές" και προέρχεται από το τρις και φύομαι, όπου το ρήμα φύομαι σημαίνει γεννάω, παράγω, κάνω κάτι να φυτρώσει (Βλάχου, 1990, σελ. 361). Τέλος, τρισδιάστατο είναι εκείνο που έχει τρεις διαστάσεις και τριαδικό εκείνο το οποίο κάθε μονάδα, άσχετα αν είναι μικρή ή μεγάλη, αποτελείται από τρεις μικρότερες μονάδες. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι κάθε μια από τις παραπάνω λέξεις και έννοιες συμβαδίζει με την άλλη συνώνυμή της και οριοθετεί την υπόσταση μιας τριαδικής ύπαρξης. Όπως ήταν επόμενο, αυτό είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός τριφυούς δρώμενου με τις προεκτάσεις του. Η Φιλιππίδου (2011) δίνει έναν ορισμό στην έννοια του "τριφυούς":

το τριφυές δρώμενο βρίσκει την πλήρη του έκφραση, όταν συνυπάρχουν και οι τρεις συνιστώσες (κίνηση, λόγος, μέλος), εκεί όπου ο δημιουργός είτε σε ατομικό είτε σε συλλογικό επίπεδο συνδυάζει και τους τρεις ρόλους,

δηλαδή του ποιητή, του χορευτή και του τραγουδιστή, όπως για παράδειγμα συναντάται μέχρι σήμερα στα ποικίλα λαϊκά δρώμενα (σελ. 111).

Όπως επισημαίνει ο Λέκκας (2003), για αυτές τις τρεις συνιστώσες του λόγου, της μουσικής και του χορού υφίσταται τρεις συνδυασμοί:

- i. μουσική και χορός (χωρίς λόγο)
- ii. μουσική και λόγος (χωρίς χορό)
- iii. χορός και λόγος (χωρίς μουσική)

Τα κοινά στοιχεία εκ των οποίων είναι ο ρυθμός, αλλά και άλλα κοινωνιοψυχολογικά χαρακτηριστικά: το ανήκειν, η καλαισθησία, η συγκίνηση, η έκφραση, η υπέρβαση, η τελετουργικότητα, η σημειωτική όψη (σελ. 219).

Οι τρεις αυτές συνιστώσες συνθέτονται για να αποτελέσουν μια σύνθετη και ολοκληρωμένη μορφή τέχνης, αλλά, ταυτόχρονα, και ανασυνθέτονται αφού μπορούν να δημιουργούν ανά δύο μόνο ζεύγη. Αργότερα, υπήρξε άλλη διαφοροποίηση, αφού διαχωρίστηκαν στα τρία ή και συνδυάστηκαν πάλι, προκειμένου να δημιουργήσουν ένα όλον, γεγονός που συνέβαινε ανάλογα με την ιστορική περίοδο: *«το τριφυές δρώμενο εμφανίζεται διασπασμένο σε ζεύγη ή και σε αυτόνομη μορφή σε κάθε μία από τις συνιστώσες του ή και σε μορφή πλήρους ανασύνθεσης και των τριών συνιστωσών του, κατά την οποία όμως επικρατούν διαφορετικοί όροι συγκρότησης»* (Φιλίππιδου, 2011, σελ. 111).

Η τελευταία περίπτωση της μορφής του τριφυούς δρωμένου που αναφέρεται σε πλήρη ανασύνθεση και των τριών συνιστωσών, είναι εκείνη η οποία συνάδει με την παρούσα έρευνα. Η μορφή αυτή επιτρέπει την πραγματοποίηση μιας περισσότερο ανανεωμένης ματιάς στο είδος της αρχαίας τραγωδίας, κατά το οποίο τα μέρη του χορού, του λόγου και της μουσικής αποδίδονται ισόποσα, πετυχαίνοντας μια ισορροπία. Αυτή η ισορροπία ερμηνεύεται εξίσου ισάξια από όλους τους συμμετέχοντες, παρόλο που στο παρελθόν η απόδοση της αρχαίας τραγωδίας δεν περιελάμβανε ούτε την ύπαρξη των τριών τεχνών ίσης αξίας, μα ούτε και την ανάλογη απόδοσή τους ισόποσα από τους ερμηνευτές-υποκριτές.

Ο Αριστοτέλης δίνει στην *Ποιητική* του έναν ορισμό για το είδος της αρχαίας τραγωδίας: *«τραγωδία είναι μίμηση μιας πράξης σοβαρής και ολοκληρωμένης με ανάλογο μέγεθος μίμηση που γίνεται με εξωραϊσμένο λόγο, αλλά στα διάφορα μέρη της τραγωδίας συναντούμε διαφορετικό είδος αυτού του λόγου»* (Δρομάζος, 1982, σελ. 223). Όπως επεξηγεί ο ίδιος με τον όρο εξωραϊσμένο λόγο εννοεί εκείνον που εμπεριέχει ρυθμό, μελωδία και τραγούδι, ενώ με τα διάφορα μέρη εννοεί ότι μόνο ορισμένα μέρη της τραγωδίας εκτελούνται έμμετρα και άλλα πάλι με τραγούδι, χωρίς να παραλείπει να κάνει αναφορά στο κατά πόσο διαρκεί το κάθε μέρος είτε αφηγηματικό είτε διαλογικό (πρόλογος, επεισόδια, έξοδος), είτε μουσικό (χορικά).

Όπως συμπεραίνουμε από τα παραπάνω μορφολογικά στοιχεία και αν μελετηθεί ολόκληρη η δομή της τραγωδίας, θα διαπιστωθεί ότι ο λόγος υπερτερούσε σε σχέση με τη μουσική. Επιπλέον, στα επεισόδια λάμβαναν μέρος

μονάχα οι υποκριτές που ερμήνευαν τους χαρακτήρες της τραγωδίας, ενώ στα χορικά συμμετείχε ο χορός που αποτελούνταν από μια ομάδα ερμηνευτών. Πραγματοποιήθηκε η σχετική προσέγγιση στην έννοια και την λειτουργία του πρωτογενούς τριφυούς δρωμένου χορού-μουσικής-λόγου και ιδιαίτερα στις επιμέρους συνιστώσες του, στην υπόσταση καθεμιάς από τις τρεις μορφές και στο αναδομημένο μοντέλο των τριών συνιστωσών, αφού προηγουμένως αναλύσαμε τις τρεις τέχνες χωριστά. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι η συγκεκριμένη μορφή του τριφυούς δρωμένου, κατά την οποία αναδιαμορφώνονται οι τρεις τέχνες, συνταιριάζει και συνάδει με το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας και βρίσκει την άμεση εφαρμογή του.

2.2.1.2. Το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας: μια διαφορετική ερμηνεία μέσω μιας οπτικο-κινητικής γλώσσας

Στην παρούσα εργασία, η αρχαία τραγωδία αποκτά διαφορετικό νόημα και παίρνει άλλη διάσταση ως προς τη διάσταση του λόγου, όχι μονάχα για τους συμμετέχοντες, μα και για τους ίδιους τους θεατές, καθώς η έρευνα εστιάζει σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) που ο γλωσσικός κώδικας ο οποίος θα χρησιμοποιηθεί είναι η γλώσσα της νοηματικής, παράλληλα με την φωνητική ερμηνεία. Η θεατρική σκηνική πράξη περιλαμβάνει το στοιχείο της γλώσσας, την χρήση του προφορικού λόγου, το οποίο αποτελείται από συγκεκριμένο γλωσσικό κώδικα επικοινωνίας και αυτό δεν είναι άλλο από το στοιχείο του έναρθρου λόγου, το οποίο οδήγησε στην κατάκτηση της γλώσσας.

Σύμφωνα με τον Κατσιμάνη (2003), «*η κατάκτηση του ανθρώπου χάρη στην “έντεχνη σοφία” ήταν η διαμόρφωση του έναρθρου λόγου και των λέξεων – η μεγάλη κατάκτηση της γλώσσας*» (σελ. 42). Όπως αναφέρει ο Πέτρου (2011):

Ο Γοργίας υποστήριζε ότι τα πάντα μπορούν να εκφραστούν με λέξεις.[...] Οι λέξεις μπορούν να πείσουν τον ακροατή για τα πάντα, ακόμη και για όσα δεν υπάρχουν, είναι μια κραταιά δύναμη και έχουν μαγική ισχύ.[...] Μέσω των λέξεων, οι θεατές στο θέατρο βιώνουν τον τρόμο, το θαυμασμό, τη λύπη, τον οίκτο αλλά και τα προβλήματα των άλλων σαν να ήταν δικά τους.[...] Ακόμη, οι λέξεις μπορούν να δηλητηριάσουν την ψυχή: τη γοητεύουν, τη μαγεύουν και την ξεγελούν (σελ. 194).

Από την εποχή των αρχαίων Ελλήνων γίνεται αναφορά από πολύ νωρίς στη σημασία της γλώσσας, ο Πλάτων μέσω του *Πρωταγόρα* αντιλαμβάνεται τη σημασία και τη λειτουργία της ως πολιτιστικό κατόρθωμα και αναφέρει σχετικά:

δεδομένου ότι γλώσσα και σκέψη συνυπάρχουν, συνυφαίνονται, “συνλειτουργούν” και αλληλοεξαρτώνται, το γεγονός ότι ο άνθρωπος “φωνήν και ονόματα [...] διηρθρώσατο τη τέχνη” σημαίνει ότι, μέσα από μια αργή, ιστορική διαδικασία κατέστη ικανός: α) Να τακτοποιεί και να οργανώνει το συνειδησιακό του περιεχόμενο, β) Να προχωρεί σε ολοένα και πιο σύνθετους διαλογισμούς, γ) Να ανακοινώνει τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις επιθυμίες του και έτσι να επικοινωνεί με τον συνάνθρωπό του, προωθώντας έτσι την κοινωνικότητά του. Αν μάλιστα,

σκεφτούμε ότι χάρη στη γλώσσα και μέσα από αυτήν εμπεδώνονται και συνειδητοποιούνται κάθε λογής πολιτιστικά επιτεύγματα, αλλά και μεταδίδεται η παράδοση ως ζωντανή μαρτυρία από γενιά σε γενιά, αντιλαμβανόμαστε σε ποιο βαθμό η πολιτιστική αυτή κατάκτηση ανέδειξε τη μοναδικότητα του ανθρώπου ως όντος με ιστορικότητα (Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 322a-323a, όπ. αναφ. στο Κατσιμάνης, 2003, σελ. 42).

Το στοιχείο της γλώσσας είναι πολιτιστικό κατόρθωμα κάθε ανθρώπινης κοινωνίας. Στην παρούσα έρευνα, όπου οι συμμετέχοντες απαρτίζουν μια διαφορετική πολιτιστική οντότητα, πρέπει να αναφερθεί στον δικό τους ξεχωριστό γλωσσικό κώδικα επικοινωνίας που χρησιμοποιούν. Με ποιο τρόπο η γλώσσα είναι δυνατόν να αναπτύχθηκε και να εξελίχθηκε σε μια διαφορετική μορφή, σε μια άλλη διάσταση, χωρίς το στοιχείο του προφορικού λόγου, το αποδεικνύουν οι πληροφορίες που διαθέτουμε.

Κατά τον 18^ο αιώνα, ο ιερέας Abbe Charles Michel de l' Epee μελέτησε τα υπάρχοντα μέχρι τότε νοήματα των κωφών της Γαλλίας και «*ανέπτυξε μια νοηματική "έκδοση" της ομιλούμενης γαλλικής γλώσσας. Ονόμασε τη μέθοδό του "Μεθοδικά Νοήματα", ενώ σήμερα οι επιστήμονες αναφέρονται σ' αυτή ως Γαλλική Νοηματική*» (Λαμπροπούλου, 1999, σελ. 105). Τότε, ιδρύθηκε και το πρώτο δημόσιο σχολείο κωφών στη Γαλλία. Έτσι, η φήμη του εξαπλώθηκε σ' όλη την Ευρώπη, αλλά και μερικοί από τους μαθητές του ταξίδεψαν σε άλλες χώρες και ίδρυσαν σχολεία. Διάδοχός του ήταν ο Roche-Ambroise Cucurron Sicard, ο οποίος εξέλιξε τη μέθοδο του de l' Epee.

Την ίδια εποχή περίπου βρέθηκε στο Λονδίνο ο Thomas Hopkins Gallaudet, ο οποίος ήταν κληρικός από την Αμερική και έψαχνε πληροφοριακό υλικό για την ίδρυση ενός σχολείου για λογαριασμό ενός γιατρού, καθώς η Αγγλία θεωρούνταν πολιτιστικό πρότυπο. Ο Άγγλος Samuel Braidwood είχε ιδρύσει σχολείο για κωφά παιδιά στο Εδιμβούργο και η φήμη του προσέλκυσε τον Gallaudet, ο οποίος εργάστηκε εκεί ως δάσκαλος. Στο σχολείο του Braidwood δίδασκαν γραφή, ομιλία και χειλεανάγνωση, ενώ χρησιμοποιούσαν παράλληλα το δακτυλικό αλφάβητο και τα νεύματα των χεριών. Η μέθοδος αυτή ονομάστηκε "Προφορική Μέθοδος". Κατόπιν, ο Sicard προσκάλεσε τον Gallaudet να διδάξει στο Παρίσι. Με αυτόν τον τρόπο συνδέθηκαν η Γαλλία και η Αμερική που ασπάστηκαν από κοινού τη χρήση της Νοηματικής Γλώσσας, ενώ η Αγγλία και η Σκωτία επέλεξαν την προφορική μέθοδο του Braidwood (Λαμπροπούλου, 1999). Ο Gallaudet προσκάλεσε στην Αμερική τον Laurent Clerc, ο οποίος ήταν κωφός εκ γενετής και θεωρούνταν ένας από τους καλύτερους δασκάλους. Η χρήση της Νοηματικής Γλώσσας εξαπλώθηκε τότε και στην Αμερική, όπου ήδη οι κωφοί μετανάστες προερχόμενοι από τις ευρωπαϊκές χώρες είχαν φέρει μαζί τους τα δικά τους νοήματα. Τα νοήματα αυτά ενσωματώθηκαν και δημιούργησαν την Αμερικάνικη Νοηματική Γλώσσα.

Μεταξύ των δυο μεθόδων διδασκαλίας, της Προφορικής και της Νοηματικής, υπήρξε έντονη διαμάχη για το ποια τελικά είναι η καταλληλότερη και τα υπόλοιπα σχολεία τα οποία ιδρύθηκαν στην Αμερική διαχωρίστηκαν σε δυο αντικρουόμενους και ισχυρούς πόλους υποστήριξης αντίστοιχα. Για πολλά

χρόνια, υποστηριζόταν η Προφορική Μέθοδος, ωστόσο τα τελευταία χρόνια υποστηρίχθηκε η Νοηματική Γλώσσα και αναπροσαρμόστηκαν όλα τα εκπαιδευτικά προγράμματα. Η παραπάνω αναφορά στην αφετηρία μιας διαφορετικής γλώσσας, όπως είναι η νοηματική και στις δυο εκδοχές μιας τέτοιας διαφορετικής γλωσσικής επικοινωνίας, αναδεικνύουν όχι μονάχα την έμφυτη και ξεχωριστή λειτουργία της, μα και τη σημαντικότητά της. Ένας πιθανός ισχυρισμός είναι ότι αυτή η σημαντικότητα της γλώσσας αντιστοιχεί στο ιδιαίτερα ποιητικό είδος της τραγωδίας. Ο έναρθρος λόγος, ο οποίος χρησιμοποιούνταν στα κλασικά κείμενα του 6^{ου} αιώνα π.Χ. από τους δραματικούς ποιητές της αρχαίας Ελλάδας και δημιούργησε το είδος της αρχαίου δράματος, είχε ως βάση την τέχνη της ποίησης.

Η συγκεκριμένη επιλογή της τέχνης της ποίησης διαθέτει εκείνα τα χαρακτηριστικά, τα οποία ταιριάζουν απόλυτα με το ύφος των δραματικών κειμένων. Όπως επισημαίνει ο Πέτρου (2011), *«η ποίηση χάρη στην θεία έμπνευση, παρέχει υπέρτατη γνώση, οδηγεί την ψυχή, μορφώνει τους ανθρώπους, μπορεί να τους κάνει καλύτερους»* (σελ. 453). Εξάλλου, η ίδια η γέννηση του θεάτρου έχει τις απαρχές της, όταν ο Θέσπις, ο εξάρχοντας του χορού, –δηλαδή ο πρώτος χορευτής στο διονυσιακό, λατρευτικό διθύραμβο– στάθηκε απέναντι από την υπόλοιπη ομάδα και άρχισε να αρθρώνει ποιητικό λόγο, να συνδιαλογίζεται μαζί τους και έτσι ξεκίνησε ο διάλογος ανάμεσα στο άτομο και την ομάδα ή αλλιώς ανάμεσα στους υποκριτές και τον χορό. Ο ίδιος ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι οι ρίζες του δράματος ενυπάρχουν στους αυτοσχεδιασμούς του εξάρχοντα του χορού προς τιμήν του Διόνυσου, ωστόσο υπάρχουν και αλλού πηγές, οι οποίες αναφέρουν άλλους θεούς, εκτός από αυτόν. Για ένα πράγμα πάντως μπορούμε να είμαστε απολύτως βέβαιοι και αυτό είναι το εξής: *«η τραγωδία είναι η λογική εξέλιξη της ορχηστρικής κίνησης του χορού, που ήταν η πιο σημαντική μορφή πολιτιστικής έκφρασης κατά την προκλασική περίοδο»* (Wiles, 2009, σελ. 229).

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το είδος της τραγωδίας είναι συντεθειμένο σε ένα ιδιαίτερο επίπεδο γλωσσικού ύφους και υπάρχει ένα συγκεκριμένο ύφος και λεξιλόγιο που συνδέεται με αυτό το δραματικό είδος. Ο γλωσσικός χαρακτήρας της τραγωδίας ορίζεται από τα ίδια τα τραγικά κείμενα, τα οποία ασχολούνται εις βάθος με τον τρόπο που χρησιμοποιείται η γλώσσα. Και αυτό διότι έχουν διαχωρισμό επεισοδίων και χορικών ασμάτων, όπου τα επεισόδια είναι ο ποιητικός λόγος, ο οποίος αρθρώνεται από τα τραγικά πρόσωπα, ενώ τα χορικά ή στάσιμα άσματα, τραγουδιούνται από μια ομάδα που απαρτίζει τον χορό της τραγωδίας και συνοδεύεται από όρχηση και μουσική. Επομένως, η τραγωδία ενέχει πολλές και διαφορετικές προεκτάσεις της γλώσσας. Επιπλέον, καθώς συνδέεται άμεσα από τη γέννησή της με την αθηναϊκή δημοκρατία και τους ίδιους τους πολίτες της πόλης, είναι φυσικό η γλώσσα της να ενσωματώνει πολλά στοιχεία του λόγου της πόλης, έτσι μπορεί να γίνεται δημόσιος και δημοκρατικός λόγος μεταξύ αντρών.

Με αυτήν την έννοια, η αρχαία τραγωδία αποκτά πολιτική και κοινωνική διάσταση, μπορεί να συνδέεται με το θρησκευτικό στοιχείο, αφού οι παραστάσεις της αποτελούσαν μέρος της γιορτής του θεού Διονύσου και πραγματοποιούνταν

προς τιμήν του, οπότε κατ' αυτόν τον τρόπο αποκτά και τελετουργική διάσταση. Μια ακόμη διάσταση είναι εκείνη που έχει να κάνει με την ίδια τη φύση της γλώσσας, δηλαδή την τέχνη της ρητορικής, της τυπικής ανάλυσης της κατασκευής των λόγων που χρησιμοποιεί την επιχειρηματολογία. Αποτέλεσμα όλων των παραπάνω διαστάσεων είναι ότι η γλώσσα σε αυτά τα θεατρικά κλασικά κείμενα σε βάθος συνδυάζει διαφορετικά σχήματα λόγου, αλλά και το λεξιλόγιο δημόσιων θεσμών της πόλης. Οι λέξεις και οι σημασίες αποκτούν έναν αμφίσημο χαρακτήρα με διττή σημασία. Ο γάλλος Jean-Pierre Vernant φιλόσοφος, ιστορικός και ανθρωπολόγος, ειδικευμένος στους μύθους της αρχαίας Ελλάδας αναφέρει ότι «στη γλώσσα των τραγικών υπάρχουν πολλαπλά επίπεδα και σε μεγαλύτερη ή μικρότερη απόσταση μεταξύ τους» (Easterling, 2007, σελ. 203). Τα επίπεδα αυτά στην αρχαία τραγωδία δημιουργούσαν και συνεχίζουν να δημιουργούν ευχαρίστηση, η οποία και οφείλει να μην είναι ανεξάρτητη από το πνεύμα, αλλά «προϋποθέτει συγκινησιακή και πνευματική δέσμευση από την πλευρά των θεατών και αυτή η δέσμευση τους αλλάζει» (McLeish, 2001, σελ. 20-22).

Στην παρούσα εργασία, για να πραγματοποιηθεί η σκηνική ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας έπρεπε να συντελεστεί μια ιδιαίτερη μελέτη και εξέλιξη στο πεδίο της γλώσσας και του λόγου, η οποία αποκτά μια άλλη διάσταση. Καθώς υφίσταται ήδη η μετάφραση των κειμένων της αρχαίας τραγωδίας από την αρχαία γλώσσα στη νεοελληνική, θα πρέπει τα κείμενα να αποδοθούν στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.). Όπως μας πληροφορεί ο Μαυρέας (2011), «η χρήση του ακρώνυμου Ε.Ν.Γ., παρόλο που δε χρησιμοποιείται στην καθημερινή πρακτική, θεωρήθηκε η καταλληλότερη για ένα γραπτό επιστημονικό κείμενο» (σελ. 62).

Όσον αφορά στη φύση της νοηματικής γλώσσας, μαζί με τις κινήσεις των χεριών, μπορούν να συνδυαστούν και κινήσεις των χειλιών ή μορφασμοί του προσώπου, οι οποίοι αποτελούν μέρος της γραμματικής της γλώσσας. Οι μορφασμοί χρησιμοποιούνται για την έκφραση συναισθημάτων, αλλά και την εκπλήρωση κάποιων πραγματολογικών λειτουργιών. Όπως ένας άνθρωπος μπορεί να δει μια εικόνα και να συλλάβει πολλές πληροφορίες, παρόμοια μπορεί κάποιος να δει έναν μορφασμό ενός προσώπου σε μια πρόταση και να κατανοήσει εξίσου πολλά πράγματα. Υπάρχουν συγκεκριμένες κινήσεις του προσώπου, των ματιών και του κεφαλιού που υποδηλώνουν συγκεκριμένες γραμματικές και συντακτικές δομές, έχοντας ως βασική μονάδα στη γλώσσα των κωφών το "νόημα". Τα νοήματα πραγματοποιούνται χρησιμοποιώντας ένα ή δύο χέρια. Σύμφωνα με τους Κουρμπέτη και Χατζοπούλου (2010) υπάρχουν πέντε κατηγορίες νοημάτων:

- 1) Χειρομορφή – η μορφή που παίρνουν η παλάμη και τα δάχτυλα του χεριού για τον σχηματισμό νοημάτων, 2) Κατεύθυνση παλάμης, 3) Κίνηση – χεριών ή και δαχτύλων. Τα νοήματα κατηγοριοποιούνται σε νοήματα κίνησης, νοήματα παύσης, νοήματα που αρχίζουν με κίνηση και τελειώνουν με παύση, και νοήματα που αρχίζουν με παύση και τελειώνουν με κίνηση, 4) Χώρος νοηματισμού, 5) Έκφραση προσώπου (σμίξιμο φρυδιών, μάτια ορθάνοιχτα, μάτια μισάνοιχτα, μάτια κλειστά, μαγουλά φουσκωμένα, στόμα ανοιχτό, στόμα κλειστό, γλώσσα έξω) – κατεύθυνση βλέμματος, κινήσεις κεφαλιού και σώματος (σελ. 85).

Με βάση τη χρήση των παραπάνω νοημάτων, συντελέστηκε έρευνα και μελέτη των κλασικών κειμένων και για τον λόγο αυτό ήταν επιτακτική η ανάγκη για συνεργασία με μια εξειδικευμένη διερμηνέα της ελληνικής νοηματικής γλώσσας (Ε.Ν.Γ.). Στην περίπτωση αυτή, το πρόβλημα είναι ότι ο προφορικός λόγος τις περισσότερες φορές δεν συμβαδίζει με τη νοηματική γλώσσα. Αυτό συμβαίνει γιατί στη νοηματική γλώσσα τις περισσότερες φορές "περιγράφεται" το νόημα των λέξεων, επομένως οι λέξεις που χρησιμοποιούνται δεν είναι σε καμία περίπτωση οι ίδιες με αυτές του προφορικού λόγου. Επιπλέον, αναφερόμαστε σε ποιητικά κείμενα με φιλοσοφικές και υπαρξιακές προεκτάσεις και διαστάσεις, οι οποίες αποδίδουν υψηλά νοήματα, πολλές φορές δύσκολα κατανοήσιμα για τον μέσο άνθρωπο. Εξαιτίας αυτού, απαιτείται εντατική θεατρολογική μελέτη και γλωσσική ανάλυση των κειμένων για το είδος της αρχαίας τραγωδίας ώστε να προσεγγιστούν τα φιλοσοφικά νοήματα που υπάρχουν στα κλασικά αυτά κείμενα, αλλά και να αναδειχθεί η γλωσσική απόδοση των κειμένων, προκειμένου να διατηρηθεί η ποιητική διάσταση του λόγου.

Όλα τα προαναφερθέντα, έχουν σκοπό να αποδώσουν μια προσέγγιση, προκειμένου να κατανοηθεί πλήρως η έννοια της τραγωδίας και η σημασιολογία των τεχνών αναλογικά με αυτή. Τα ζητήματα της γλώσσας και της ποίησης είναι από τα σπουδαιότερα του αρχαίου δράματος και αποτελούν ίσως το πιο ισχυρό εκφραστικό εργαλείο, το οποίο έχουν οι ερμηνευτές στην διάθεσή τους, όταν πρόκειται να ανεβάσουν μια παράσταση τέτοιου θεατρικού είδους. Ωστόσο, εξίσου ισχυρά εκφραστικά μέσα θεωρούνται και οι υπόλοιπες τέχνες που το συνθέτουν, δηλαδή ο χορός και η μουσική. Σύμφωνα με τα παραπάνω, θέτονται κάποια ερωτήματα προς διερεύνηση. Ποιες είναι οι προεκτάσεις που μπορεί να έχουν οι τρεις αυτές τέχνες, καθώς και με ποιο τρόπο συνδέονται ή αποσυντίθενται, ώστε να μπορούν να έχουν άμεση πρακτική εφαρμογή; Γιατί ονομάστηκαν "παραστατικές τέχνες"; Ποιες είναι οι προϋποθέσεις, κάτω από τις οποίες θα ερευνηθούν, μέσα από το πρίσμα της "Θεωρίας της επιτέλεσης", έτσι όπως αυτή προσδιορίζεται από την ανθρωπολογία των παραστατικών τεχνών, για να καταλήξουν να θέσουν σε εφαρμογή και να πραγματώσουν την συγκεκριμένη σκηνική εμπειρία; Στην παρούσα εργασία, τα ζητήματα αυτά μας απασχόλησαν και τέθηκαν υπό διερεύνηση, μέσα ωστόσο από το ιδιαίτερο περιεχόμενο της γλώσσας, έτσι όπως αυτή βρίσκει εφαρμογή στην περίπτωση των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Για να διεξαχθεί η έρευνα, τέθηκε υπό το πρίσμα ανθρωπολογικών θεωριών.

2.3. Ανθρωπολογία των παραστατικών τεχνών (χορός, μουσική, θέατρο) - Η Θεωρία της Επιτέλεσης

Η λέξη "ανθρωπολογία" ετυμολογείται από τις λέξεις *άνθρωπος* και *λόγος*. Με τον όρο ανθρωπολογία, αναφερόμαστε στην επιστήμη, κατά την οποία γίνεται αντικείμενο μελέτης και διερεύνησης, η ανθρώπινη συμπεριφορά και όλο το εύρος της στους ανθρώπινους πολιτισμούς, σε ανάλογα και συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια. Ειδικότερα, «η ανθρωπολογία μελετά τον

άνθρωπο –στο παρελθόν και στο παρόν, σε όλες τις χώρες– από όλες τις πλευρές: σωματική και ψυχολογική, κοινωνική και ηθική, φιλοσοφική και θρησκευτική» (Εγκυκλοπαίδεια Δομή, 2004, σελ. 19). Ως κλάδος, περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα γνωστικών πεδίων σε πολλές επιστήμες, από την ιστορία ή τη γεωγραφία, την ανατομία ή τη γενετική, την ψυχολογία ή την κοινωνιολογία, τη γλωσσολογία ή την τέχνη. Στον τομέα της κοινωνικής ανθρωπολογίας υπάγεται η ανθρωπολογία της τέχνης. Η έννοια και η λειτουργία της τέχνης θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι είναι κατά βάση ανθρωποκεντρική, καθώς δημιουργείται από τον άνθρωπο και απευθύνεται πάλι σε αυτόν. Στη βάση αυτή, η τέχνη γενικότερα αλλά και οι διάφορες μορφές τέχνης όπως αυτές του χορού, της μουσικής και του θεάτρου ειδικότερα έχουν αποτελέσει αντικείμενο μελέτης στην ανθρωπολογία.

Όσον αφορά στον τομέα της τέχνης του χορού «η σύγχρονη έρευνα του χορού χρησιμοποιεί εργαλεία από τους χώρους των κοινωνικών σπουδών και επιχειρεί να θεμελιώσει τη σύνδεση του χορού με τη κοινωνία και τον πολιτισμό» (Φούντζουλας, Κουτσούμπα, Δημόπουλος & Τυροβολά, 2016, σελ. 3). Αναλυτικότερα, όσον αφορά στην ανθρωπολογία του χορού, η Kaerpler ήταν μια από εκείνους που την μελέτησαν και διερεύνησε την καταλληλότητα και την αποτελεσματικότητά του. Σύμφωνα με την Williams (1991), στην ανθρωπολογία της ανθρώπινης κίνησης (human movement) προσδιορίζουμε τη δράση σε τρία είδη πλαισίου:

1. μελετάμε τα σήματα δράσης σε μια αιτιώδη ή χρονική σειρά αναφέροντας το ρόλο τους στις προσωπικές αφηγήσεις ή ιστορίες του τελεστή
2. την τοποθετούμε στα κοινωνικά πλαίσια (contextual) σκηνικά
3. τη θέτουμε αναφορικά με το ιδίωμα ή το σύστημα της γλώσσας του σώματος που χρησιμοποιείται (Williams, 1991, οπ. αναφ. στο Νιώρα, 2011, σελ. 32).

Όπως διαπιστώνουμε, οι ανθρωπολόγοι που μελετούν τον χορό, μπορεί να δανείζονται πρότυπα από τους τομείς της γλωσσολογίας και της σημειωτικής, προκειμένου να εξηγήσουν και να αναλύσουν τον χορό.

Από την άλλη πλευρά, η Royce (1980), η οποία ασχολήθηκε εκτεταμένα με το ζήτημα αυτό, τονίζει ως βασικούς τομείς διερεύνησης του χορού από τους ανθρωπολόγους «την έκφραση και το περιεχόμενο» (σελ. 196). Ταυτόχρονα, προσδιορίζει πέντε επικοινωνιακούς διαύλους:

τον κιναισθητικό, της όρασης, της ακοής, της επαφής και της όσφρησης – διαμέσου των οποίων πραγματώνεται η επικοινωνία στο χορό και οι οποίοι είναι σημαντικοί στη διερεύνηση της δομής της έκφρασης και κατά συνέπεια στην προσέγγιση της επικοινωνιακής φύσης της χορευτικής έκφρασης (Νιώρα, 2011, σελ. 31).

Τελικά, η ανθρωπολογία παρατηρεί και μελετά την τέχνη του χορού και την άρρηκτη και απόλυτη σύνδεσή του με το ανθρώπινο σώμα, τα όρια και τις δυνατότητές του. Η Μπαρμπούση (2004) αναφέρει σχετικά:

το ανθρώπινο σώμα μπορεί να κινηθεί εκούσια ή ακούσια, μέσα από την κίνηση του σώματος αντιλαμβανόμαστε τη σχέση μας με τους άλλους, την κατάστασή μας και τη θέση μας μέσα στο σύμπαν. Το σώμα είναι το όργανο της κίνησης. Ισορροπεί και κινείται από το κέντρο (σελ. 128).

Ειδικότερα, όσον αφορά την περίπτωση της Ελλάδας, ήδη από το 1997 η έρευνα του χορού έχει στραφεί προς τις ανθρωπιστικές επιστήμες και ιδιαίτερα στη διερεύνηση της πολιτισμικής ταυτότητας μέσω του χορού (Koutsouba, 1997).

Στον τομέα της ανθρωπολογίας της μουσικής, ο Πανόπουλος (2007) αναφέρει σχετικά το ζήτημα σε συνάρτηση της μουσικής με τον λόγο και τον χορό, καθώς την ορίζει ως «ενσώματη μουσική πράξη στους πολιτισμούς της προφορικότητας» (σελ. 80-81). Αντιλαμβάνεται το σώμα «ως μια βιολογική υπόσταση, η οποία οριοθετείται και διαρκώς επανοριοθετείται κοινωνικά και ιστορικά, επομένως ως πολιτισμική οντότητα και διϋποκειμενική εμπειρία και όχι ως οικουμενική σταθερά» (Πανόπουλος, 2007, σελ. 84). Στη συνέχεια κάνει αναφορά στις σχέσεις σώματος και μουσικών οργάνων, οι οποίες γίνονται αντιληπτές ως σώματα και έχουν "χείλη", "γλωσσίδα" και "φωνές" και επισημαίνει δίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια ανθρωπολογικού είδους απόψη:

όλες ανεξαιρέτως οι συναρθρώσεις των σωμάτων των μουσικών και των σωμάτων των μουσικών οργάνων είναι πολιτισμικές εμπειρίες διϋποκειμενικοτήτων που κάθε φορά οριοθετούνται από ευρύτερους κοινωνικούς/ιστορικούς όρους και άλλες κοινωνικές/ιστορικές κατηγορίες όπως το φύλο, η κοινωνική προέλευση, το επάγγελμα, η εθνότητα, η ηλικία, η σεξουαλικότητα, η κοινωνική τάξη, αλλά και τους επανοριοθετούν. σε μια διαρκώς ανανεούμενη διαλεκτική διαδικασία (Πανόπουλος, 2007, σελ. 84).

Όσον αφορά την ανθρωπολογία του θεάτρου, το ερώτημα που προσπαθεί να απαντήσει το πεδίο αυτό είναι το εξής: πώς οι καλλιτέχνες της τέχνης του θεάτρου μπορούν να ανακαλύψουν ποιος είναι ο τρόπος, με τον οποίο θα δομήσουν τις υλικές βάσεις της τέχνης του. Όπως αναφέρει η Καλδή (2003), «η ανθρωπολογία του θεάτρου είναι η μελέτη της κοινωνικοπολιτισμικής συμπεριφοράς των ανθρώπινων όντων σε κατάσταση παράστασης» (σελ. 16). Ο Εουτζένιο Μπάρμπα (2008), ο οποίος ίδρυσε τη Διεθνή Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας (ISTA), αναφέρει χαρακτηριστικά στο βιβλίο του για τις αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας ότι ο όρος ανθρωπολογία περιγράφει: «ένα νέο πεδίο σπουδών, που εξετάζει το ανθρώπινο ον σε συνθήκες οργανωμένης παράστασης» (σελ. 12). Στη συνέχεια, επιδιώκει να εξηγήσει προκειμένου να ορίσει τον συνδυασμό των τριών συντελεστών, οι οποίοι αντικατοπτρίζουν τρία διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης που ευθύνονται για το αποτέλεσμα του ηθοποιού:

- α) την προσωπικότητα του ηθοποιού, την ευαισθησία του, την καλλιτεχνική του ευφυΐα και την κοινωνική του "πρόσωπο", που τον καθιστούν μοναδικό και ανεπανάληπτο
- β) την ιδιαιτερότητα των παραδόσεων και του ιστορικοπολιτιστικού πλαισίου μέσα στο οποίο εκδηλώνεται η ανεπανάληπτη προσωπικότητα ενός ηθοποιού

γ) τη χρήση της φυσιολογίας σύμφωνα με εξω-καθημερινές τεχνικές του σώματος. Στις τεχνικές αυτές ανιχνεύονται σταθερά επαναλαμβανόμενες, διαπολιτιστικές αρχές. Οι αρχές αυτές ορίζουν το πεδίο που η Θεατρική Ανθρωπολογία ονομάζει προ-εκφραστικότητα (σελ. 12).

Όπως και στο αντικείμενο της ανθρωπολογίας του χορού, έτσι και σε όλες τις έρευνες της θεατρικής ανθρωπολογίας, οι επιστήμονες του θεάτρου εστιάζουν εντατικά στα όρια και στις δυνατότητες που έχει ένα σώμα στην εκπαίδευση και την επιδεξιότητα του ηθοποιού-χορευτή με συχνές αναφορές για το "σώμα-νου", το οποίο είναι, σύμφωνα με τον Μπάρμπα (2008), *«μια σωματική διάσταση της σκέψης: ο τρόπος κίνησής της, αλλαγής κατεύθυνσης, άλματος-η "συμπεριφορά" της»* (σελ. 145). Αυτή η διεύρυνση και διερεύνηση δεν ανήκει απλά και μόνο σε ένα κομμάτι της σωματικής διάστασης, αλλά στο ίδιο το σώμα-νου: *«η τέχνη με τις μορφές κίνησης όπως ο χορός και το θέατρο αναλύεται με βάση μια σειρά αιτιών όπως η ισορροπία, η μορφή, η ανάπτυξη, ο χώρος, η κίνηση, η δυναμική, η αντίθεση των σχημάτων»* (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 291). Ο γάλλος ανθρωπολόγος Μαρσέλ Μως ήταν εκείνος που μίλησε πρώτος για "τεχνικές του σώματος" (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 309), ενώ ο όρος "ψυχο-τεχνική" χρησιμοποιείται πολύ συχνά στην θεατρική ανθρωπολογία.

Το θέατρο είναι η μορφή εκείνη τέχνης που αναφέρεται στην απόδοση ιστοριών ή μύθων μπροστά σε θεατές, με τη χρήση κυρίως του λόγου, αλλά και της μουσικής και του χορού. Έχει λοιπόν τη δυνατότητα να συνθέτει τις τρεις τέχνες, εκ των οποίων κοινή συνισταμένη είναι το σώμα. Η Λόρνα Μάρσαλ, η οποία διδάσκει σωματικό θέατρο στη Royal Academy of Dramatic Arts (R.A.D.A.) στο Λονδίνο, εξηγεί την σημασία του σώματος και της ανάγκης να είναι ικανό να εκφράσει μια συγκεκριμένη ανθρώπινη πραγματικότητα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, σχετικά με την θεατρική δημιουργία:

η σωματοποίηση των προθέσεών σας είναι απαραίτητη για κάθε είδος ερμηνείας. Το κοινό δεν διαθέτει τηλεπαθητικές ικανότητες. Καταλαβαίνει τι γίνεται μόνο από αυτά που βλέπει και που ακούει. [...] Αν το σώμα σας δεν αντανakλά ξεκάθαρα τον κόσμο της παράστασης και την πολυπλοκότητα των ανθρώπων και των ιδεών που είναι μέρος αυτού του κόσμου, το κοινό δεν μπορεί να το βιώσει (Μάρσαλ, 2003, σελ. 27).

Τέλος, ένα ζήτημα που θεωρείται σημαντικό στην θεατρική δραστηριότητα είναι η άμεση αντίδραση των ατόμων που παρακολουθούν την καλλιτεχνική πραγμάτωση επί σκηνής και ο τρόπος που συνδέονται με τους συμμετέχοντες-ερμηνευτές. Είναι σαν να υφίσταται ένα είδος αόρατου νήματος που ενώνει τους μεν με τους δε. Έτσι, αν μελετηθεί το ζήτημα από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας, έχει προταθεί μια θεωρία, η οποία εφάπτεται απόλυτα με την ανταλλαγή της σκηνικής εμπειρίας ερμηνευτών-θεατών. Η θεωρία αυτή ονομάζεται "Θεωρία της επιτέλεσης". Σύμφωνα με τη Νιώρα (2011), στην επιτέλεση *«κάθε γεγονός [είναι] οριοθετημένο στο χώρο και το χρόνο όπου τελεστές και κοινό αλληλεπιδρούν μεταξύ τους μέσα από μια ενδεχόμενη δράση που αναδύεται από τις προσδοκίες αλλήλων»* (σελ. 27). Οι συμμετέχοντες που μοιράζονται από κοινού μια συγκεκριμένη εμπειρία είναι σε θέση να δημιουργούν, να ανακαλύπτουν και να

εφευρίσκουν διάφορες καταστάσεις και συμπεριφορές, οι οποίες έχουν ως αποτέλεσμα την σκέψη και τον αναστοχασμό των παρατηρήσιμων εμπειριών και δράσεων, κατά τις οποίες οι ίδιοι έχουν τελέσει.

Όπως διαπιστώνει η ίδια ερευνήτρια, «στα ελληνικά δεδομένα, ο όρος *performance* συναντάται ως παραστασιακή επιτέλεση ή επιτέλεση εξαιτίας του ότι δεν υπάρχει μέχρι τώρα μια κοινή αντιμετώπιση της μετάφρασής του από τους μελετητές» (σελ. 25-26). Επισημαίνει δε (Νιώρα, 2011) ότι η επιτέλεση με βάση τη διάκριση των Turner και Schechner διακρίνεται σε δύο κατηγορίες, τις πολιτισμικές και τις κοινωνικές επιτελέσεις. Στο σημείο αυτό, πρέπει να γίνει μια υπενθύμιση για την εποχή των κλασικών χρόνων στην αρχαία Ελλάδα, όπου τότε υπήρχε ένας διαχωρισμός των τεχνών σχετικά με την διάκρισή τους σε αποτελεσματικές (η γλυπτική, η ζωγραφική και η αρχιτεκτονική) και σε πρακτικές (το τραγούδι και ο χορός) τέχνες. Βασικά στοιχεία των πρακτικών τεχνών είναι «η χρονικότητά τους και η τεχνουργική πράξη», μιας πράξης που εμφανίζει δύο χαρακτήρες «α) τον «παραστατικό», και β) τον «τελεστικό» χαρακτήρα» (Νιώρα, 2011, σελ. 29). Ο παραστατικός και τελεστικός αυτός χαρακτήρας των πρακτικών τεχνών είναι άλλωστε αυτός που επιτρέπει τη σύνδεσή του με τη θεωρία της επιτέλεσης. Εντάσσοντας την έρευνά μας στο πλαίσιο της "Θεωρίας της επιτέλεσης" (Performance theory), δίνεται η δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν ταυτόχρονα και οι δυο βασικές συνιστώσες της που είναι η διυποκειμενικότητα και η αναστοχαστικότητα από την πλευρά των τελεστών-συμμετεχόντων.

Όσον αφορά την πρώτη έννοια, η Νιώρα (2011) αναφέρει σχετικά ότι «κατά τον Mead οι άνθρωποι αποκτούν συνείδηση του εαυτού τους μόνο μέσω της κοινωνικής διυποκειμενικής μοιρασμένης εμπειρίας» (σελ. 10), ενώ για την δεύτερη κάνει αναφορά στους Palmer και Jankowiak, οι οποίοι ανέλυσαν την ιδέα της αναστοχαστικότητας και αναφέρθηκαν «στην αναστοχαστικότητα του εαυτού και σε αυτήν που συνδέεται με την ιδέα του να ανακαλύπτεις τον εαυτό σου» (σελ. 10). Σχετικά με τις μορφές της τέχνης που πραγματώνονται επί σκηνής και χρησιμοποιούν το σώμα και την ίδια την παρουσία του καλλιτέχνη, προκειμένου να δημιουργήσουν ένα παραστασιακό δρώμενο, ονομάστηκαν παραστατικές τέχνες ή ερμηνευτικές τέχνες (performing arts) (https://en.wikipedia.org/wiki/Performing_arts), όρος που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην Αγγλία το 1711. Όπως αναφέρει ο McCarthy (2001), με τον όρο παραστατικές τέχνες (performing arts), εννοούμε το θέατρο, την μουσική, τον χορό και την όπερα και τον διαχωρισμό αυτών των παραδοσιακών "υψηλών τεχνών", οι οποίες περιλαμβάνουν ζωντανές παραστάσεις σε όλες τους τις εκδοχές, από τις λεγόμενες "δημοφιλείς" τέχνες, που δεν πραγματοποιούνται ζωντανά επί σκηνής και συντελούνται διαμέσου όλων των τύπων μέσων μαζικής ενημέρωσης, όπως το ραδιόφωνο, το βίντεο, η τηλεόραση και το διαδίκτυο (σελ. 5).

Καταληκτικά, έγινε αναφορά στην επιστήμη της ανθρωπολογίας και καθορίστηκε το θεωρητικό πλαίσιο με την θεωρία της επιτέλεσης και τις συνιστώσες της, καθώς πραγματοποιήθηκε μια σχετική προσέγγιση της ανθρωπολογίας στο πεδίο των τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου.

Ερευνώντας αυτά τα τρία πεδία των τεχνών, εντοπίστηκε η κοινή συνισταμένη τους, που είναι το ανθρώπινο σώμα. Το ανθρώπινο σώμα προσδιορίζεται και χρησιμοποιείται ανάλογα σε κάθε μια από τις τέχνες και αποτελεί το βασικό συστατικό σε όλες τις παραστατικές τέχνες, όπως έχουν οριστεί. Ποιες είναι οι λειτουργίες και οι προεκτάσεις του ανθρώπινου σώματος, σύμφωνα με τις οποίες είναι δυνατόν να "αναπαρασταθεί", να απεικονιστεί οτιδήποτε, ώστε να έχει άμεση πρακτική εφαρμογή και να μεταφερθεί στην σκηνική γλώσσα; Ποια είναι τα λειτουργικά εργαλεία, τα οποία πρέπει να εφαρμοστούν, προκειμένου να καταλήξουμε στην πραγμάτωση της συγκεκριμένης σκηνικής εμπειρίας;

2.3.1. Πρακτικές εφαρμογές και λειτουργικά εργαλεία των παραστατικών τεχνών σε μια θεατρική ομάδα κωφών

Έχοντας αφετηρία και θέτοντας προς διερεύνηση όλα τα παραπάνω ζητήματα, χωρίς άλλο η ερευνήτρια προσανατολίστηκε προς την εφαρμογή εκφραστικών εργαλείων. Με άλλα λόγια, προσανατολίστηκε προς εργαλεία τα οποία προσφέρουν συγκεκριμένοι καλλιτεχνικοί και ερμηνευτικοί κώδικες και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο αυτά τα εργαλεία εφαρμόζονται σε άτομα με ακουστική αναπηρία, προκειμένου να πραγματοποιήσουν το εγχείρημα μιας σκηνικής παρουσίας. Τα εργαλεία αυτά προκύπτουν από τέσσερις άξονες:

- α) το Σώμα του Ηθοποιού- το Σωματικό Θέατρο
- β) την Αισθητική Αντίληψη για i) εντός και εκτός σώματος -η λειτουργία της Κιναίσθησης-Ιδιοδεκτικότητας ii) για να χτίσουμε την πλαστικότητα
- γ) τα Συναισθήματα
- δ) επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων.

Οι άξονες αυτοί αναδεικνύονται μέσα από την θέση των Μπάρμπα και Σαβαρέζε (2008), σύμφωνα με την οποία *«ο ηθοποιός ως φυσικός οργανισμός διαθέτει σώμα με σάρκα και οστά, το φυσικό βάρος του οποίου ελέγχεται από φυσικές δυνάμεις-διαθέτει αισθητική αντίληψη όσων συμβαίνουν εντός και εκτός του σώματός του και επίσης συναισθήματα, επιθυμίες, φιλοδοξίες»* (σελ. 270). Επιπρόσθετα, οι άξονες αυτοί έχουν άμεση σχέση με την έννοια της μίμησης, πόσο μάλλον στην περίπτωση ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) . Οι άξονες αυτοί παρουσιάζονται αναλυτικότερα στη συνέχεια, ενώ κρίνεται σκόπιμο η ενότητα αυτή να ολοκληρωθεί με μια ιδιαίτερη αναφορά στην έννοια της μίμησης.

2.3.1.1. Το σώμα του ηθοποιού-Σωματικό θέατρο

Όσον αφορά το σώμα, σε συνάρτηση με τα άτομα με ακουστική αναπηρία, αποτελεί εξίσου σημαντικό παράγοντα στην οποιαδήποτε πρόθεση των δραστηριοτήτων της ζωής τους και όχι μονάχα στην θεατρική δραστηριότητα. Αυτό συμβαίνει, εξαιτίας του γεγονότος ότι ακόμη και ο γλωσσικός κώδικας

επικοινωνίας που χρησιμοποιούν είναι σωματικός. Κυρίαρχο στοιχείο της νοηματικής γλώσσας αποτελούν τα άνω άκρα του σώματος και τα νοήματα περιλαμβάνουν κίνηση χεριών ή και κίνηση δακτύλων. Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψη ότι τα άτομα με ακουστική αναπηρία δρουν και ενεργούν υποστηριζόμενοι απόλυτα στην όρασή τους και στην οπτική τους αντίληψη και βασίζοντας τις απόψεις μας σε όλες τις παραπάνω έρευνες και θεωρίες, στρέψαμε την προσοχή μας στις περιοχές των σωματικών ασκήσεων, εστιάζοντας στο είδος του σωματικού θεάτρου και της μίμησης.

Ο Γιέρζυ Γκροντόφски ήταν Πολωνός θεατρικός σκηνοθέτης, ο οποίος ήταν καινοτόμος και θεωρήθηκε ο "πατέρας" του σωματικού θεάτρου. Όπως αναφέρει ο ίδιος:

το ουσιώδες είναι ότι το κάθε τι πρέπει να πηγάζει από και μέσω του σώματος. Πρέπει να υπάρχει, πρώτη και κύρια, η σωματική αντίδραση σ' οτιδήποτε μας επηρεάζει. Προτού αντιδράσετε με τη φωνή, πρέπει να αντιδράσετε με το σώμα. Όταν σκέφτεστε, πρέπει να σκέφτεστε με το σώμα σας (Γκροντόφски, 1982, σελ. 247).

Σχετικά με την εκπαίδευση του ηθοποιού, ο Γκροντόφски πιστεύει στις αρχές του Κονσταντίν Στανισλάβσκι, του σπουδαίου συνιδρυτή του θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, σκηνοθέτη και πρωτοπόρο της υποκριτικής του θεάτρου, ο οποίος υπήρξε ο ιδρυτής του περίφημου "συστήματος Στανισλάβσκι", της καινοτομίας στην υποκριτική που χρησιμοποιήθηκε και εξαπλώθηκε σε ολόκληρο τον κόσμο. Ωστόσο, ο Γκροντόφски προσπαθεί να το εξελίξει και να του προσδώσει νέες διαστάσεις. Οι ίδιες οι ασκήσεις γίνονται πιο εξαντλητικές, καθώς ο ηθοποιός πρέπει να έχει έλεγχο μόνο πάνω στο σώμα του, ενώ οι συγκινήσεις μπορούν να απομνημονευτούν μέσα της λεγόμενης μνήμης των συγκινήσεων μετά από πολλές επαναλήψεις.

Ο Γκροντόφски (1982) προσπάθησε να μελετήσει τις σημαντικότερες μεθόδους εκπαίδευσης του ηθοποιού που υπάρχουν (ασκήσεις ρυθμού του Ντυλλέν, οι εξερευνήσεις των εξωγενών και ενδογενών αντιδράσεων του Ντελάρτ, η δουλειά του Στανισλάβσκι πάνω στις "σωματικές δράσεις", η βιομηχανική μέθοδος εκπαίδευσης του Μέγιερχολντ και η "σύνθεση" του Βαχτάνγκωφ, οι μέθοδοι τεχνικής του θεάτρου της Ανατολής – της Όπερας του Πεκίνου, του Ινδικού Κατακάλι και του Ιαπωνικού Θεάτρου Νο), εκ των οποίων όπως αναφέρει δεν αποτέλεσαν τη συγχώνευση μεθόδων τεχνικής, καθώς η μέθοδός του δεν αποτελεί επαγωγική μέθοδο συλλογής τεχνικών ικανοτήτων. Ο Γκροντόφски πρεσβεύει ότι:

ο ηθοποιός προσφέρεται ολοκληρωτικά σαν δώρο στον θεατή, και αυτό το δώρο συνιστά την τεχνική της "έκστασης" και της αμέριμνης προσφοράς όλων των ψυχικών και σωματικών δυνάμεων του ηθοποιού που ξεπηδάν από τις πιο απόκρυφες περιοχές του είναι του και των ενστίκτων του, εκπέμποντας έτσι κάτι σαν "εσωτερική ακτινοβολία" (Γκροντόφски, 1982, σελ. 30).

Η Στέλλα Άντλερ (2007) ήταν ηθοποιός και υπήρξε δασκάλα υποκριτικής του αμερικάνικου θεάτρου. Είχε μαθητεύσει δίπλα στον Στανισλάβσκι και

δίδαξε με τη σειρά της μερικούς από τους σπουδαιότερους ηθοποιούς του θεάτρου και του κινηματογράφου. Απευθυνόμενη στους ηθοποιούς αναφέρει και εκείνη ότι πρέπει να αντιλαμβάνονται αυτό το οποίο συμβαίνει στο σώμα τους, τους προτρέπει να αποκτήσουν μυϊκή ευκινησία, ώστε να είναι σε θέση να ελέγχουν ποιους μυς χρησιμοποιούν όταν εκτελούν συγκεκριμένες δράσεις. Όμοια, ένας από τους κορυφαίους σκηνοθέτες της σύγχρονης ευρωπαϊκής θεατρικής σκηνής, ο Ανατόλι Βασίλιεφ (2010) αναφέρει ότι «ο ηθοποιός εκτελεί ψυχικές δράσεις προσπαθώντας να τις εκφράσει με σωματικές δράσεις. Προσπαθεί να ολοκληρώσει κάθε ψυχική δράση μέσω μιας σωματικής πράξης. [...] Έτσι, ο ηθοποιός εργάζεται ταυτόχρονα πάνω στην παρτιτούρα των σωματικών πράξεων» (σελ. 115).

Σχετικά με το σωματικό θέατρο, η Μάρσαλ (2003) από την πλευρά της αναφέρει ότι:

οι συγγραφείς μοιράζονται με τους άλλους ανθρώπους τον κόσμο τους και την ιστορία τους μέσα από συγκεκριμένες λέξεις και συγκεκριμένη γλώσσα. Οι σκηνοθέτες και οι χορογράφοι μεταδίδουν την αντίληψη και το όραμά τους μέσα από την προσεκτική επιλογή και τη διάπλαση των ερμηνευτών, καθώς και την επιλογή των σκηνικών, του φωτισμού, του ήχου και της μουσικής. Οι ερμηνευτές, με τη σειρά τους, μεταδίδουν την κατανόηση των βαθύτερων και πολύπλοκων νοημάτων του δραματικού (ή κωμικού ή αφηρημένου) ταξιδιού μέσα από το σώμα τους (σελ. 11).

Με αφετηρία το σώμα του ηθοποιού, το οποίο αποτελεί ίσως ένα από τα πιο σημαντικότερα και ισχυρά εκφραστικά εργαλεία που έχει στην διάθεσή του ο ερμηνευτής, η Μάρσαλ (2003) που έχει δουλέψει πάνω σ' ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών παραστάσεων ποικίλλου είδους από τον κλασικό χορό και θέατρο μέχρι το σωματικό θέατρο, την όπερα, το τσίρκο και το θέατρο δρόμου, απευθυνόμενη προς τους ερμηνευτές κάθε καλλιτεχνικού είδους τονίζει το μέγεθος της σημαντικότητας της σωματοποίησης για κάθε είδος ερμηνεία.

Συμπερασματικά, για να ερευνηθεί η σωματική κιναισθητική αντίληψη σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), πραγματοποιήθηκε μια σειρά σωματικών ασκήσεων και αυτοσχεδιασμών, οι οποίοι είχαν ως αφετηρία και επίκεντρο την πλήρη κατανόηση και αντίληψη της σωματικής αντίδρασης πρώτα σε ατομικό επίπεδο και κατόπιν σε ομαδικό. Στη βάση αυτή, θεωρήθηκε οφέλιμο να πραγματοποιηθούν ασκήσεις εμπιστοσύνης και επικοινωνίας με το ίδιο το σώμα, αλλά και με τα σώματα των άλλων ατόμων, ασκήσεις που έχουν ως κέντρο το δίπολο δράση-αντίδραση ή άξονα την συνεργασία, ασκήσεις που έχουν να κάνουν με ερεθίσματα και παρορμήσεις, με αισθήματα και συναισθήματα, με ρυθμούς, ταχύτητες και χρόνους, ασκήσεις συνδυαστικές και ποικιλόμορφες. Ασκήσεις που τελικά αφυπνίζουν την κιναισθητική αντίληψη και αναπτύσσουν τα ανάλογα πεδία της.

Ο Ρούντολφ φον Λάμπαν, ο οποίος ήταν καλλιτέχνης, χορογράφος και παιδαγωγός της κίνησης, δεν ασχολήθηκε μόνο με την άσκηση του χορού, αλλά και την θεωρία του. Υπήρξε πραγματικός παρατηρητής της κίνησης και υποστήριξε ότι «η κίνηση ξεκινάει από μια εσωτερική παρόρμηση-ανάγκη και οι

κινήσεις επηρεάζουν την εσωτερική κατάσταση του οργανισμού και τη γενική κατάσταση της ύπαρξης[...]. Η κίνηση μπορεί να είναι μια αντίδραση-φυσική, ψυχολογική, συναισθηματική ή μεταβολική» (Μπαρμπούση, 2004, σελ. 127). Ο Ζαν Λεκόκ, ο οποίος υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς δασκάλους θεάτρου και υποκριτικής και ίδρυσε τη Διεθνή Σχολή Θεάτρου στο Παρίσι, έδινε και εκείνος ιδιαίτερη σημασία στην τέχνη του σωματικού θεάτρου και εστίασε σε αυτήν. Στο *Ποιητικό Σώμα* (2005) ο Λεκόκ καταγράφει την φιλοσοφία του για την κίνηση και τον χορό, η οποία αποτέλεσε μία από τις πιο σημαντικές επιρροές στο σύγχρονο θέατρο και αναφέρει σχετικά για την σημασία του χορού:

μπορεί να είναι φορέας αντιθέσεων: καμιά φορά τα μέλη του μπορεί να έρχονται αντιμέτωπα το ένα με το άλλο σε υποομάδες ή εναλλακτικά να ενώνονται για να απευθυνθούν μαζί στο κοινό. Δεν μπορώ να φανταστώ μία τραγωδία δίχως χορό. Αλλά ποιά διάταξη επιλέγουμε γι' αυτά τα πρόσωπα; Πώς δίνουμε ζωή σε αυτό το συλλογικό σώμα; Πώς το κάνουμε να αναπνέει και να κινείται σαν ζωντανός οργανισμός, αποφεύγοντας την αισθητικοποιημένη χορογραφία και τη στρατιωτική γεωμετρία; (σελ. 139-140).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, στόχος ήταν μια εντατική σωματική άσκηση, εκτελώντας διάφορες εκδοχές ασκήσεων, αλλά εξαιτίας της περίπτωσης της σκηνικής παρουσίας μιας αρχαίας τραγωδίας, παράλληλα συντελέστηκε μια μελέτη και χορογραφία των χορικών της αρχαίας τραγωδίας, έχοντας πάντοτε ως βασικό γνώμονα, την οργάνωση και την επιλογή της ερμηνευτικής προσέγγισης των ηθοποιών.

2.3.1.2. Η αισθητική αντίληψη εντός σώματος: η λειτουργία της Κιναίσθησης-Ιδιοδεκτικότητας

Όσον αφορά την κιναισθητική αντίληψη σε συνάρτηση με τον χορό, συνδέεται με οτιδήποτε εφευρίσκουμε σε σίγουρες φόρμες χορού, όπως ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός και ειδικά ο αυτοσχεδιασμός επαφής (contact improvisation) (Paxton, 2003; Samaritter & Payne, 2013). Ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός ενσωματώνει μια πλήρη συμμετοχή και εναρμόνιση των κιναισθητικών προτύπων, μια κοινή κατανόηση, δημιουργία και συνεργασία τους (Banes, 1977-79; Samaritter & Payne, 2013). Απ' την άλλη πλευρά, ο οργανισμός του εγκεφάλου μπορεί να μοιράζεται εμπειρίες, αλλά αυτό συμβαίνει και αντίστροφα, η κατασκευή δηλαδή του οργανισμού του εγκεφάλου, είναι εκείνη που μπορεί και να μας διαμορφώνει εμπειρίες (Schore, 2003; van der Kolk, 2003; Samaritter & Payne, 2013).

Όπως έχει αναφερθεί, η αίσθηση της όρασης αποτελεί σημαντικό παράγοντα και συνδέεται άμεσα και σε ισχυρό βαθμό με την εμπειρία στην ζωή ενός ατόμου με κώφωση ή βαρηκοΐα (K/B), αφού και η ίδια η γλωσσική τους επικοινωνία είναι κατά βάση οπτική και περικλείει μέσα της το στοιχείο της όρασης. Σύμφωνα με τους Κουρμπέτη και Χατζοπούλου (2010), «η Ελληνική Νοηματική Γλώσσα

είναι μια οπτικο-κινητική γλώσσα» (σελ. 62). Όπως αναφέρουν και άλλοι ερευνητές (Bergman, 1994; Sutton-Spence & Woll, 1999; Taub, 2001):

σε μια οπτικο-κινητική γλώσσα ο συσχετισμός μορφής-σημασίας είναι πολύ πιο εύκολο να προκύψει από την εικόνα του φυσικού κόσμου, γιατί τα περισσότερα αντικείμενα του κόσμου έχουν μορφή-εικόνα που γίνεται αντιληπτή μέσω του οπτικού καναλιού (Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010, σελ. 62).

Σε ποιο βαθμό είναι εφικτό, η οπτική αντίληψη ενός ατόμου με απώλεια ακοής, να μπορεί να παρατηρεί και να εστιάζει στην οπτική του ίδιου του ανθρώπινου σώματος, χωρίς να χάνεται και να ακολουθεί τις παρορμήσεις των αισθήσεών του, είναι ένα ζήτημα που θα μας απασχολήσει αρκετά στην έρευνά μας. Με ποιο τρόπο είναι πραγματικά δυνατόν να διαχωρίσει το άτομο την αίσθηση του σώματός του από την ίδια την επίγνωση και γνώση της σωματικής του εμπειρίας; Από την αρχαιότητα, ο Δημόκριτος αναφερόμενος στην γνώση, την διαχώρισε ως "σκοτεινή", η οποία προέρχεται από τις αισθήσεις και ως "φωτεινή", που έχει ως βάση της την λογική (Πέτρου, 2011), ενώ, σύμφωνα με τον Hanna (1991), υφίσταται σαφής διαχωρισμός μεταξύ των λέξεων και εννοιών: "body" και "soma", οι οποίες και παραπέμπουν αντίστοιχα σε έννοιες όπως αυτές της ιδιοδεκτικότητας και κιναισθήσης. Όπως παρατηρεί ο ίδιος (Hanna, 1991):

όταν ένας άνθρωπος παρατηρεί από "έξω" – δηλαδή από την οπτική ενός τρίτου ματιού – το φαινόμενο του ανθρώπινου σώματος (body) γίνεται αντιληπτό, αλλά όταν το ίδιο ανθρώπινο σώμα, παρατηρείται από την οπτική του ίδιου του ανθρώπου από τις δικές του αισθήσεις ιδιοδεκτικότητας, [τότε] ένα διαφοροποιημένο φαινόμενο γίνεται αντιληπτό: το ανθρώπινο σώμα (soma)[...]. Το σώμα (soma) που γίνεται τελείως αντιληπτό, διαχωρίζεται κατηγορηματικά από το σώμα (body), όχι επειδή το αντικείμενο είναι διαφορετικό, αλλά επειδή ο τρόπος οπτικής-άποψης είναι διαφορετικός, [αυτό] είναι η πλησιέστερη ιδιοδεκτικότητα – ένας αισθητήριοις τρόπος που παρέχει μοναδικά δεδομένα (σελ. 31).

Ο παραπάνω διαχωρισμός εξετάζει με διαφορετικό τρόπο το ζήτημα στον τομέα της κοινωνιολογίας, της ψυχολογίας ή της ιατρικής. Η κοινωνιολογία για παράδειγμα, διερευνά την οπτική ενός τρίτου ατόμου που "βλέπει" και παρατηρεί το σώμα (body), όπου το σώμα αυτό είναι μια αντικειμενική οντότητα παρατηρήσιμη, αναλύσιμη και μετρήσιμη. Ο Hanna (1991) και πάλι θέτει τα όρια του ζητήματος πολύ ξεκάθαρα: *«Τα αισθητήρια ιδιοδεκτικότητας επικοινωνούν και συνεχώς ανατροφοδοτούν μια πλούσια απεικόνιση της σωματικής πληροφορίας, η οποία αμέσως γίνεται εαυτο-παρατηρούμενη ως διαδικασία συνεχής και ενοποιημένη»* (σελ. 31). Παρόμοια συμβαίνει και στον τομέα της ψυχολογίας, η οποία και εξετάζει την συμπεριφορά του σώματος ή της ιατρικής όπου διερευνάται το σώμα ως κλινικό και το οποίο παρουσιάζει διάφορα συμπτώματα.

Πάντως και οι δυο εκδοχές του σώματος (body & soma) είναι ισοδύναμες και ισάξιες στην πραγματικότητα και αληθινά ξεχωριστές και μοναδικές. Ο όρος "σωματικός" είναι ένας τομέας μελέτης που έχει να κάνει με τα σωματικά φαινόμενα και με τον τρόπο που πειραματίζεται το ίδιο το ανθρώπινο σώμα,

αντιδρώντας σε σχέση με τον εαυτό του και σε αντίστιξη με αυτόν. Η διαφορά μεταξύ του γνωρίζω και του πιστεύω ότι γνωρίζω, αλλά και ο βαθμός βεβαιότητας της γνώσης είναι ένα καίριο ζήτημα, το οποίο έχει απασχολήσει σχεδόν όλους τους φιλόσοφους από την εποχή των κλασικών χρόνων της αρχαίας Ελλάδας. Τελικά, υπό ποιες συνθήκες κάτι που περνάει από το φίλτρο της γνώσης, μπορεί να αποτελεί την αντικειμενική πραγματικότητα και όχι την ψευδή, είναι κάτι που δύσκολα μπορούμε ν' απαντήσουμε.

Στο ζήτημα της σωματικής κίνησης και της σχετικής αληθινής επίγνωσής της (Parviainen, 2002), η Fraleigh (1987) αναφέρει και διευκρινίζει περί γνώσης του χορού και κιναισθησίας:

πράγματι, συχνά κάνουμε λόγο για ικανότητες στο χορό ως φόρμα γνώσης και επίσης μιλάμε για κιναισθητική εξυπνάδα ως μια άποψη επιδέξιας του χορού. Αλλά, ο χορός εμπλέκει περισσότερο από το να ξέρεις να κάνεις μια κίνηση. Επίσης, εμπλέκει το να γνωρίζεις το πώς να εκφράζεις την αισθητική πρόθεση του χορού και το πώς να δημιουργείς αισθητικές εικόνες κίνησης. Όλες αυτές οι φόρμες γνώσης είναι φόρμες γνωστικής σωματικής ζωντανής εμπειρίας και ως τέτοιες, θεωρούνται λεωφόροι για αυτογνωσία (σελ. 26).

Ο Hanna (1991) ορίζει πολύ ξεκάθαρα τον τρόπο διπλής λειτουργίας του σώματος και θεωρεί ότι το σώμα έχει ένα ξεχωριστό, διπλό ταλέντο, το οποίο διαθέτει δυο κτητικούς τρόπους αντίληψης. Ο ένας είναι ότι είναι ικανό να αισθανθεί τις δικές του ξεχωριστές ατομικές λειτουργίες μέσω της ίδιας της αντίληψης ενός ατόμου, ενώ ο δεύτερος ότι μπορεί να αισθανθεί κάποιες άλλες εξωτερικές δομές και λειτουργίες μέσω της αντίληψης ενός άλλου ατόμου. Ο ερευνητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι:

οι λειτουργίες του αισθητήριου κινητικού συστήματος ως κλειστό κύκλωμα ανατροφοδότησης με το σώμα, [μας πληροφορεί ότι] δεν μπορούμε να αισθανόμαστε, χωρίς να ενεργήσουμε και δεν μπορούμε να ενεργούμε, χωρίς να αισθανόμαστε (σελ. 33),

ενώ, όσον αφορά τη συνείδηση, αυτή είναι βασική στο ανθρώπινο σώμα, αφού «δηλώνει το ηθελημένο πεδίο αισθητηριο-κινητικών λειτουργιών που αποκτώνται μέσω της εκμάθησης».

Όπως αναφέρει ο Μπάρμπα (2008) σχετικά με το ζήτημα της κιναισθησης «είναι εκείνη που κάνει να μην πέφτουν ο ένας πάνω στον άλλον οι πεζοί όταν διασχίζουν έναν δρόμο. Είναι ένα φυσικό ραντάρ που μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε κίνητρα και προθέσεις» (σελ. 295). Πώς μπορούμε να κατορθώσουμε να αναπτύξουμε την κιναισθητική μας επίγνωση και πώς είναι δυνατόν να αισθανόμαστε απόλυτα τις κινήσεις του σώματός μας; Υπάρχει κατάλληλη εκπαίδευση ή κάποια συγκεκριμένη μέθοδος που μπορεί να μας οδηγήσει στην επίλυση των παραπάνω ερωτημάτων; Όσον αφορά στο θέμα της κιναισθησης και της ιδιοδεκτικότητας, ο Moen (2007) αναφέρει:

αν επιθυμούμε να αναπτύξουμε την κιναισθητική επίγνωση, πρέπει να εκπαιδευτούμε στο να αισθανόμαστε τις διαφορές στις κινήσεις και με τον

τρόπο αυτό να αυξήσουμε την αίσθηση για την γνώση που υπάρχει ήδη μέσα στο σώμα. Αυτό μπορεί επίσης να περιγραφεί ως σωματική γνώση, [όπως και] η εμπιστοσύνη στην σωματική μνήμη (σελ. 253).

Η επίγνωση μπορεί να λειτουργήσει με τρόπο συστηματικό και παραγωγικό, όπως ένας φακός, ο οποίος μπορεί και εστιάζει σε συγκεκριμένο σημείο, έτσι και το ανθρώπινο σώμα, μπορεί να αισθανθεί τα όρια και τις δυνατότητές του, αλλά και την ικανότητα της ίδιας της κίνησης που κάθε φορά εκτελεί. Όσον αφορά στο θέμα των θεωριών της κίνησης, υφίσταται μια συνεχής και αυξανόμενη χρήση διάφορων προσεγγίσεων, όπως οι θεωρίες της κίνησης του Laban, οι οποίες και «*συνεισφέρουν σε μια ευρύτερη αντίληψη της ανθρώπινης κίνησης και της κίνησης βασιζόμενης στην αλληλεπίδραση. Ο χρόνος, ο χώρος και η ενέργεια είναι τα κυριότερα δομικά στοιχεία όλων των ανθρώπινων κινήσεων*» (Moen, 2007, σελ. 257).

Ο οπτικός κόσμος των ατόμων με απώλεια ακοής λειτουργεί έχοντας βασικό γνώμονα την αίσθηση της όρασης και, επομένως, θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει ότι η οπτική κιναισθηση των ατόμων αυτών είναι ισχυρή και περισσότερο αναπτυγμένη. Σύμφωνα με τους Lishman και Lee (1973):

η κιναισθηση, η αίσθηση του ανθρώπινου σώματος, η οποία είναι απαραίτητη για τον έλεγχο της δραστηριότητας, εξαρτάται από την καταγραφή των αλλαγών, οι οποίες συνοδεύουν την σωματική κίνηση [και] ενώ υπάρχουν δυο βασικοί τύποι της αλλαγής – μηχανικός (αρθρικός, δερματικός και αιθουσαίο σύστημα) και οπτικός – αυτές οι δυο πιθανές πηγές της κιναισθητικής πληροφορίας, παραδοσιακά της μηχανικής αλλαγής θεωρείται ως η βάση της κιναισθησης, [ενώ] η οπτική μια καθαρότερη εξωδεκτική αίσθηση (σελ. 287).

Οι συγγραφείς αναφέρουν ότι στην οπτική κιναισθηση, η πληροφορία, η οποία έχει να κάνει με την κίνηση, έχει άμεση αναφορά και λειτουργία με το οπτικό περιβάλλον. Επομένως, η οπτική παρέχει πλουσιότερη κιναισθητική πληροφορία και στις περισσότερες κινητικές περιπτώσεις, είναι φυσικό το άτομο να βασίζεται πολύ περισσότερο στην οπτική κιναισθηση, παρά σε οποιοδήποτε άλλο είδος κιναισθησης. Επιπλέον, κάνουν αναφορά στο όνομα του Gibson, ο οποίος υποστηρίζει ότι η οπτική είναι μια δυνατή αίσθηση της κιναισθησης και ότι στις περισσότερες περιπτώσεις είναι εκείνη που επικρατεί: «*η οπτική δεν είναι η καθαρότερη εξωδεκτική αίσθηση, ούτε και απλά μια οπτική κιναισθηση, ένα συνακόλουθο της μηχανικής κιναισθησης, μα είναι μια αυτόνομη κιναισθητική αίσθηση*» (Lishman & Lee, 1973, σελ. 287).

Επειδή όμως, υφίσταται μεγάλη διαμάχη μεταξύ μηχανικής και οπτικής κιναισθησης, η κοινή άποψη μέχρι πρόσφατα ήταν ότι η βασική πληροφορία είναι μηχανική και ότι η οπτική απλώς την βελτιώνει. Το γεγονός αυτό συμβαίνει ίσως γιατί στην οπτική κιναισθηση, ο τρόπος που συνδυάζονται οι κινητικές εικόνες εξαρτάται από πολλούς και ποικίλλους παράγοντες, όπως μπορεί να είναι το ερέθισμα, αλλά και οι ανατομικές δυνατότητες, προκειμένου να εκτελεστεί η κίνηση. Ο Ter Horst (2013) υποστηρίζει ότι:

υφίσταται επιπρόσθετες εμπειρικές αποδείξεις, σύμφωνα με τις οποίες οι κινητικές εικόνες είναι μια κεντρική διαδικασία που δημιουργεί πιθανές διαμάχες μεταξύ της στάσης του σώματος και ενός μονοπατιού της διανοητικής κίνησης. Συμπερασματικά, η κύρια κιναισθητική αναπαράσταση είναι βασική για να είναι ικανή να μιμηθεί κιναισθητικές αισθήσεις [και] τελικά, οι διαδικασίες με κινητικές εικόνες βασίζονται σε πολυτροπικές σωματικές αναπαραστάσεις, για παράδειγμα κιναισθητικές και οπτικές αναπαραστάσεις (σελ. 106-107).

Έγινε αναφορά στο ζήτημα της κιναισθησης, το οποίο και θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα, όχι μονάχα επειδή αποτελεί έναν αξιοσημείωτο τομέα στο πεδίο της κίνησης, μα κυρίως γιατί στην περίπτωση της παρούσας έρευνας, αποτελεί ακόμα σημαντικότερο παράγοντα, καθώς συμμετέχουν άτομα με ακουστική αναπηρία, τα οποία όπως γνωρίζουμε εξαιτίας της έλλειψης της αίσθησης της ακοής, λειτουργούν και αναπτύσσουν περισσότερο τις υπόλοιπες αισθήσεις, με βασικό άξονα την αίσθηση της όρασης. Σύμφωνα με την θεωρία του Gesel, η ψυχοκινητική εξέλιξη ενός ατόμου βασίζεται στην ανάπτυξη του νευρικού συστήματος. Ο Gesel μαζί με τους συνεργάτες του πραγματοποίησε έρευνες σε παιδιά και ανάλογα πειράματα και εξετάζοντας τις νοηματικοκινητικές δεξιότητές τους, εστίασε κυρίως στον τομέα της κίνησης. Η Αγγελουπούλου-Σακαντάμη (2004) αναφέρει ότι ο Gesel «μελέτησε τέσσερις τομείς της ανάπτυξης: την αδρή και λεπτή κινητικότητα, λεκτική ικανότητα, την προσαρμοστικότητα και την προσωπικότητα-κινητικότητα» (σελ. 56). Στην παρούσα έρευνα, όχι μονάχα θα γίνει η ανάλογη προσέγγιση αυτών των τεσσάρων τομέων, μα θα υπάρξει και η πρόθεση τα άτομα με ακουστική αναπηρία να λειτουργήσουν βάσει αυτών.

2.3.1.3. Καλλιτεχνική-αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος: το «χτίσιμο» της πλαστικότητας

Έχει ήδη αναφερθεί, σχετικά με το ζήτημα της γλώσσας ότι η απόδοση-μεταφορά αυτή των κειμένων, συνδέεται με μια διαφορετικού τύπου γλωσσική επικοινωνία, η οποία έχει ως βάση της μια γλώσσα χειρών, νοημάτων και χειρονομιών. Ένας τέτοιος εκφραστικός κώδικας διαφορετικής γλωσσικής επικοινωνίας και κωδικοποίησης των χειρών, υπήρξε από παλιά στη φύση του θεάτρου και του χορού και είναι δυνατόν να ενισχύσει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, δίνοντας έμφαση στην πλαστικότητα και εκφραστικότητα των μελών του σώματος.

Σ' ένα παλιότερο βιβλίο του θεάτρου, *Στοιχεία Θεατρολογίας* (1999), το οποίο υπήρχε στην διδακτέα ύλη των μαθητών του Λυκείου υπήρχε ένα κεφάλαιο που είχε τον τίτλο *Η Γλώσσα της Σιωπής*, το οποίο παρακινούσε τους μαθητές να χρησιμοποιήσουν σιωπηλά όλα τα εκφραστικά μέσα που διαθέτουν: τα χέρια, τα δάχτυλα, τα πόδια, τα άκρα των ποδιών, το κεφάλι με τα αισθητήρια όργανά του και εξηγούσε ότι παρ'όλο που η σιωπηλή χρήση τους, δεν αποτελεί συχνό φαινόμενο, είναι δυνατόν να δημιουργήσουν μια ιδέα ή ακόμη και να διηγηθούν ένα γεγονός σιωπηλά. Θα πρέπει να παραστήσουν μια τέτοια ιδέα, χρησιμοποιώντας τα χέρια, ώστε να μιμηθούν τις φλόγες που ανεβαίνουν όλο και πιο ψηλά, να είναι σαν να κάνουν ελιγμούς με τις παλάμες των χειρών τους, να

τρέμουν τα δάχτυλά τους και μετά τα χέρια-φλόγες να σβήνουν σιγά-σιγά και να μπαίνουν μέσα στα χέρια του άλλου. Πώς είναι δυνατόν όμως να νιώθουν τα χέρια όταν παριστάνουν ότι λαμπαδιάζουν ή όταν σβήνουν; Ο Aurelio Cassiodoro, ο οποίος ήταν Ιταλός ιστορικός, συγγραφέας και πολιτικός και πίστευε στην δύναμη που έχουν τα άνω άκρα, αναφέρει μια φράση που τα περικλείει όλα: «τα χέρια μιλάνε, τα δάχτυλα είναι γλώσσες και η σιωπή τους εκκωφαντική» (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 322).

Στο κινέζικο θέατρο υπάρχουν περισσότερες από πενήντα στάσεις και χειρονομίες των χεριών, οι οποίες με τον τρόπο αυτόν διαχωρίζουν τους διάφορους ρόλους σ' ένα είδος θεάτρου, όπως είναι η όπερα του Πεκίνου, ενώ η δυναμική των χεριών στους χορευτές του Μπαλί εκφράζεται μέσα από τις στάσεις των δαχτύλων, της παλάμης και του καρπού· ακόμη και στον κλασικό χορό τα χέρια των δυτικών χορευτών μπορεί να εκφράζουν δυναμισμό ή ευαισθησία, ανάλογα με το θέμα, μα οπωσδήποτε απαλλαγμένα από οποιαδήποτε άμεση κυριολεκτική σημασία (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 330-333).

Όπως μας πληροφορούν έρευνες της θεατρικής ανθρωπολογίας σχετικά με τα άνω άκρα του σώματος, δηλαδή την περιοχή των χεριών στην πρωταρχική τους σύνδεση με το θέμα της γλώσσας: «το 1644 ο Άγγλος Μπούλγουερ στο έργο του *Χειρολογία συγκέντρωσε περισσότερες από 200 εικόνες χειρονομιών παρμένες από την ελληνική, τη ρωμαϊκή και την εβραϊκή παράδοση, με σκοπό να σχηματίσει μια γλώσσα κατανοητή από όλους*» (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 324). Ο Βιντσέντζο Ρεκένο το 1797 έγραψε το έργο η *Ανακάλυψη της χειρονομίας*, ενώ το 1806 ο Γκίλμπερτ Όστιν «*απευθυνόταν με το έργο του Χειρονομία σε ηθοποιούς, χορευτές, ρήτορες και πολιτικούς, για να τους εκπαιδεύσει μέσω μιας κωδικοποιημένης ρητορικής χειρονομιών, που αποτελούσε επανάληψη των πραγματειών του Κοϊντιλιανού και του Κικέρωνα*» (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 324).

Ο Μπάρμπα κάνει λόγο για την ιδιαίτερη σημασία των χεριών και της εκφραστικότητας που μπορεί να έχουν και αναφέρει τον μεγάλο ποιητή Rilke, ο οποίος έγραψε για το έργο του γλύπτη Ροντέν:

υπάρχουν χέρια που, χωρίς να ανήκουν σ' ένα σώμα, έχουν ζωή.[...] Τα χέρια έχουν μια ιστορία, έναν πολιτισμό, μια ξεχωριστή ομορφιά· τους παραχωρείται το δικαίωμα να έχουν δική τους ανάπτυξη, δικές τους επιθυμίες, συναισθήματα, καπρίτσια και πάθη (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 322).

Ειδικότερα, όσον αφορά στην έννοια της πλαστικότητας σε συνάρτηση με τον ηθοποιό, αναφέρεται πολύ νωρίς από τον Στανισλάβσκι. Αποτελεί γεγονός ότι υπήρξε από τους πρώτους, που έκαναν λόγο για την πλαστικότητα της κίνησης που χρειάζονται οι ηθοποιοί στο θέατρο. Μια πλαστικότητα όμως, η οποία συσχετίζεται με κάποιο πνευματικό περιεχόμενο και δεν λειτουργεί μονάχα τεχνικά, να δημιουργεί δηλαδή μια μορφή χωρίς να εμπεριέχει κάποιο νόημα και με μοναδικό σκοπό την ίδια την έννοια της κίνησης στην πλαστικότητα. Ο Στανισλάβσκι αναφερόμενος για τη δημιουργία της πλαστικότητας, κάνει αναφορά για μια κινούμενη ενέργεια, μια βαθύτερη αίσθηση μιας ενέργειας, η

οποία διαβαίνει μέσα από το σώμα και την ονομάζει αίσθηση της κίνησης και τελικά για μια πλαστικότητα, η οποία βασίζεται στην εσωτερική αίσθηση της κίνησης της ενέργειας (Στανισλάβσκι, 2001, σελ. 50-81).

Ο Μέγιερχολντ, ο μεγάλος αυτός σκηνοθέτης και θεατράνθρωπος παγκοσμίου φήμης, ήταν επίσης από τους πρώτους ερευνητές της θεατρικής δράσης, ο οποίος έκανε αναφορά στον όρο και στην έννοια της πλαστικότητας. Μέσα από τους πειραματισμούς του, έδωσε έμφαση στο κέντρο του σώματος και κατέληξε στη "βιο-μηχανική του μέθοδο". Πίστευε σ' ένα στυλιζαρισμένο θέατρο, το οποίο θα προάγει την πλαστικότητα του ηθοποιού και τον ρυθμό. Όπως παρατηρούν οι Μπάρμπα και Σαβαρέζε (2008): *«για τον Μέγιερχολντ η πλαστική – λέξη κλειδί γι' αυτόν- είναι ο δυναμισμός που χαρακτηρίζει την ακινησία ή την κίνηση.[...] Οι λέξεις δεν τα λένε όλα.[...] Τα λόγια είναι για το αυτί, η πλαστική για τα μάτια»* (σελ. 176). Είναι σαν να παραλληλίζουμε το ανθρώπινο σώμα μ' ένα οικοδόμημα, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που υφίσταται μια βασική αρχιτεκτονική του οικοδομήματος, με τη δομή του και την ανάλογη κατασκευή του.

Σε συνάρτηση με το ζήτημα της έννοιας της πλαστικότητας και την φύση της νοηματικής γλώσσας, όπως αυτά συναντιούνται, η εκφραστικότητα των ματιών αποτελεί ένα επιπλέον στοιχείο, κατά το οποίο η τέχνη και η γλώσσα των χειρών της νοηματικής συγκλίνουν. Στο Ινδικό Θέατρο Κατακάλι, η εκφραστικότητα των ματιών αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό και ο έλεγχος του μυικού τους συστήματος απαιτεί χρόνια εκπαίδευσης επί πολλές ώρες την ημέρα. Και στις δυο περιπτώσεις, είτε του θεάτρου της Ινδίας, είτε της νοηματικής γλώσσας, κάθε μια από τις πολυάριθμες αποχρώσεις του βλέμματος ενός ατόμου, έχει ιδιαίτερη σημασία: ο τρόπος που σμίγουν ή συνοφρύνουν τα φρύδια, σε ποιο βαθμό είναι ανοικτά ή κλειστά τα βλέφαρα, προς τα που πηγαίνει η κατεύθυνση του βλέμματος, ποια σχήματα μπορεί ν' αλλάζει η περιοχή των χειλιών. Όλα τα παραπάνω, αποτελούν στην πραγματικότητα έννοιες και εικόνες που μεταδίδονται άμεσα στον άλλον, ιδιαίτερα όταν εκείνος πρόκειται για θεατή.

Οι αρχαίοι Έλληνες πρώτοι ανακάλυψαν και διέδωσαν ότι η ομορφιά του σώματος μπορεί να εκφραστεί και να αναδειχθεί με τις σωστές αναλογίες, αλλά και με συγκεκριμένες ανατομικές στάσεις, οι οποίες μπορούν να πραγματοποιηθούν διαμέσου των απεριόριστων δυνατοτήτων που διαθέτει το ανθρώπινο σώμα, ώστε ο παρατηρητής-θεατής να μπορέσει να τις εκτιμήσει και να τις θαυμάσει. Επιπροσθέτως, οι παραστατικές τέχνες της ζωγραφικής ή της γλυπτικής, μπορούν όχι μονάχα να απεικονίζουν, μα και να εμπνέουν την ερμηνεία ενός καλλιτέχνη. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η Έλεν Βάϊγκελ, η γερμανίδα ηθοποιός και μεγαλύτερη ερμηνεύτρια των γυναικείων ρόλων του Μπέρτολτ Μπρεχτ, η οποία έπαιζε στην θρυλική παράστασή του *«Μάνα Κουράγιο»* στο Βερολίνο. Όταν ο κριτικός λογοτεχνίας Τζωρτζ Στάϊνερ είδε την σκηνή όπου η ηρωίδα καλείται ν' αναγνωρίσει το πτώμα του γιού της μπροστά στους στρατιώτες και εκείνη γνώφει αρνητικά, αναφέρει πως η Βάϊγκελ – όταν οι στρατιώτες απομακρύνονταν- :

γύρισε το κεφάλι της από την άλλη μεριά και άνοιγε διάπλατα το στόμα της σ' ένα είδος βουβής κραυγής, όπως ακριβώς το άλογο που ουρλιάζει στη

Γκουέρνικα του Πικάσο. Βγήκε ένας ήχος σκληρός και τρομαχτικός, απερίγραπτος. Στην πραγματικότητα όμως δεν υπήρξε ήχος. Κανένας. Ήταν ο ήχος της απόλυτης σιωπής. Μιας σιωπής που ανάγκασε το κοινό να σκύψει το κεφάλι του, σαν το χτύπησε ξαφνικά μια ριπή ανέμου (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 317).

Η ίδια η Βάϊγκελ αναφέρεται ότι ερμηνευτικά έφτασε σε αυτό το αποτέλεσμα αφού πρώτα μελέτησε τον ρόλο με εκατό περίπου ερμηνευτικές σκιαγραφήσεις, όπως αναφέρει ο Κλαούντιο Μελντολέζι στο βιβλίο του "Ο Μπρεχτ σκηνοθετεί" (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008:317). Μάλιστα, οι Μπάρμπα και Σαβαρέζε (2008) αναφέρουν τον Φρανσουά Ντεζάρ, ο οποίος βρισκόταν στους κήπους του Λουξεμβούργου στο Παρίσι και παρατηρούσε τις κινήσεις των γυναικών που άπλωναν τα χέρια τους στα παιδιά, τον τρόπο που η πλαστικότητα και η κίνηση των χεριών ήταν δυνατόν να αποκαλύπτει και να αναδεικνύει τα συναισθήματά τους. Έφτασε μάλιστα στο σημείο να μπορεί να αντιληφθεί τα αναλόγα συναισθήματα και τις προθέσεις που είχαν αντίστοιχα η νταντά ή η μητέρα του εκάστοτε παιδιού.

Στα άτομα με προβλήματα ακοής, η αίσθηση της όρασης είναι ίσως περισσότερο λειτουργική και απόλυτα αναγκαία από οποιαδήποτε άλλη αίσθηση. Όπως επισημαίνεται *«τα κωφά άτομα δεν έχουν τη δυνατότητα να ακούσουν, αλλά τη δυνατότητα να βλέπουν»* (Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010:24) και έτσι, σύμφωνα με τους ερευνητές, η πρόσβασή τους στον κόσμο, γίνεται μέσω της δυνατότητας της όρασής τους και όχι της έλλειψης ακοής τους, το οποίο συχνά θεωρούν λανθασμένα ως το βασικό χαρακτηριστικό της υπόστασής τους. Επομένως, τα άτομα με προβλήματα ακοής συνδέονται και εναρμονίζονται άμεσα και απόλυτα με το περιβάλλον τους διαμέσου της αίσθησης της οράσεως.

Ο Arnheim (2007) αναφέρει χαρακτηριστικά σχετικά με την νοημοσύνη της οπτικής αντίληψης:

η μεγάλη αρετή της όρασης είναι το ότι δεν είναι μόνο ένα ιδιαίτερα ευκρινές μέσον, αλλά το ότι ο κόσμος του προσφέρει ένα ανεξάντλητο πλούτο πληροφοριών γύρω από τα αντικείμενα και τα γεγονότα του εξωτερικού κόσμου. Ως εκ τούτου, η όραση αποτελεί το πρωταρχικό μέσον της σκέψης (σελ. 42).

Ο ίδιος ερευνητής συμπληρώνει ότι *«η όραση βιώνεται ως μια έντονα ενεργητική δραστηριοποίηση»*, παραθέτοντας το παράδειγμα του Πλάτωνα στον Τιμαίο, ο οποίος ισχυριζόταν ότι το ευγενές πυρ που θερμαίνει το ανθρώπινο σώμα εκρέει από τα μάτια σαν απαλό και πυκνό ρεύμα φωτός και έτσι *«δημιουργείται μια απτή γεφύρωση μεταξύ του παρατηρητή και του παρατηρούμενου πράγματος μέσω της οποίας οι παλμοί του φωτός που εκπηγάζουν από το αντικείμενο ταξιδεύουν προς τα μάτια και από εκεί προς την ψυχή»* (σελ. 43), ενώ αλλού αναφέρει τον Αριστοτέλη, ο οποίος υποστήριζε ότι *«η ψυχή ποτέ δεν σκέφτεται χωρίς εικόνα»* (σελ. 33). Όμοια, ο Μπάρμπα (2008) επισημαίνει σε πόσο μεγάλο βαθμό είναι σημαντική η πίστη στην αίσθηση της όρασης, κάνοντας αναφορά σε έναν ηθοποιό του Καμπούκι, του παραδοσιακού Ιαπωνικού θεάτρου, τον Σαντοσίμα Ντεμπάκι, ο οποίος στο τέλος του ημερολογίου του σημειώνει την

έκφραση "χορεύω με τα μάτια" και αυτό σημαίνει ότι «ο χορός μπορεί να παραλληλιστεί με το σώμα και τα μάτια με την ψυχή» (σελ. 203).

Ο Arnheim, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τα αισθητηριακά όργανα και τις αιτίες της αφύπνισής τους από την επαφή τους με τις τέχνες και σε συνάρτηση με τη σκέψη, θέτει το ερώτημα, αν είναι εφικτό να σκεφτεί κανείς χωρίς εικόνες, από τη στιγμή που έχει διαπιστωθεί, ότι ο άνθρωπος μπορεί και πραγματοποιεί διάφορες δράσεις, κυρίως μέσω μιας αισθητηριακής εμπειρίας και χωρίς να τις θυμάται πάντοτε συνειδητά. ενώ παραπέμπει στα λόγια του γλωσσολόγου Johann Gottfried von Herder, κάνοντας λόγο για μια ισχυρή και αμφίδρομη σχέση μεταξύ της όρασης και των αισθήσεων:

ο άνθρωπος παρέχει απόδειξη του ότι στοχάζεται, όταν η δύναμη της ψυχής του ενεργεί τόσο ελεύθερα ώστε να μπορεί να διαχωρίσει, ένα κύμα από ολόκληρο τον ωκεανό των αισθήσεων που κατακλύζει όλες του τις αισθήσεις – να το διαχωρίσει, να το σταματήσει, να κατευθύνει την προσοχή του σ' αυτό και να έχει συνείδηση της προσοχής του. Παρέχει απόδειξη του ότι στοχάζεται όταν μέσα απ' όλο το ονειρικό ρεύμα των εικόνων που διαπερνά τις αισθήσεις του μπορεί να συγκεντρωθεί σε μια στιγμή επαγρύπνησης, να σταθεί οικειοθελώς σε μια εικόνα, να την παρατηρήσει με διαύγεια και ηρεμία (σελ. 311).

Το ερώτημα δεν μπορεί να απαντηθεί με σιγουριά. Εκείνο που μπορούμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα είναι ότι το στοιχείο της μνήμης είναι σημαντικό και εξίσου αλληλένδετο με το στοιχείο της ανάμνησης και φυσικά μπορεί να συνδέεται απόλυτα με τον παράγοντα της αλήθειας. Ο Arnheim αναφέρει σχετικά για το ζήτημα τα λόγια του Πλάτωνα:

η ψυχή όντας αθάνατη και έχοντας γεννηθεί πολλές φορές και δει όλα τα πράγματα που υπάρχουν είτε στον κόσμο αυτό, είτε στον κάτω κόσμο, τα γνωρίζει όλα αυτά και δεν είναι ν' απορεί κανείς ότι είναι ικανή να ανακαλεί στη μνήμη όλα όσα γνωρίζει γύρω από την αρετή και γύρω από το καθετί· γιατί αφού όλα στη φύση είναι συγγενή και η ψυχή έχει μάθει όλα τα πράγματα, δεν αντιμετωπίζει καμιά δυσκολία στο να εξαγάγει ή όπως λένε οι άνθρωποι να μάθει, μέσα από μια και μοναδική ανάμνηση όλα τα υπόλοιπα. (σελ. 27).

Ο ίδιος ερευνητής αναφέρεται σε ερμηνείες παλαιότερων και σπουδαίων ηθοποιών, οι οποίοι θεωρούσαν σημαντικό το στοιχείο της πλαστικότητας σε συνδυασμό με την υποκριτική τους. Και συμπληρώνει ότι στην τότε εποχή «στο θέατρο του παρελθόντος, η πλαστική ήταν απαραίτητο μέσο έκφρασης. Ο τότε διάσημος ηθοποιός Σαλβίνι, στον ρόλο του Οθέλλου ή του Άμλετ στον Σαίξπηρ, μας εκπλήσσει ευχάριστα με την πλαστική του» (σελ. 176).

2.3.1.4. Η λειτουργία των Συναισθημάτων με βάση το Μοντέλο της Λόρνα Μάρσαλ

Όσον αφορά τον άξονα των συναισθημάτων, τα πράγματα είναι κάπως πιο περίπλοκα. Τα ίδια τα συναισθήματα, τα οποία οι άνθρωποι βιώνουν όλοι στην καθημερινότητά τους, είναι από τη φύση τους δυνατά και μεταβαλλόμενα. Η λύπη, μπορεί να διαδεχθεί τη χαρά, η χαρά τον θυμό και ούτω καθεξής. Πόσο μάλλον στο θέατρο, που πρέπει οι ερμηνευτές να ανασύρουν προσωπικά βιώματα, προκειμένου να τα αφυπνίσουν και να τα χρησιμοποιήσουν. Και αυτό για να συμβεί, πρέπει ο ηθοποιός να εφαρμόσει την μνήμη και τις ίδιες του τις αναμνήσεις στην υπηρεσία της υποκριτικής. Μα πώς είναι δυνατόν να έχει τον απόλυτο έλεγχο των συναισθημάτων του, καθώς υπεισέρχεται πάντοτε ο ανθρώπινος παράγοντας; Και πώς γίνεται να κατέχει, όχι μονάχα τα όρια των συναισθημάτων του, μα και την ακριβέστατη αναβίωσή τους; Είναι ερωτήματα, τα οποία μας απασχόλησαν ιδιαίτερα.

Η πρόκληση των συναισθημάτων μπορεί να επιτευχθεί από την διέγερση διάφορων και ποικίλων ερεθισμάτων: από μια εικόνα, μια αίσθηση, από την φαντασία ή από την ανάμνηση ενός πραγματικού βιώματος. Σε ποιο βαθμό θα επιτρέψουμε να απελευθερώσουμε την έκφραση των συναισθημάτων μας, έγκειται στην απόφαση της προσωπικής εμπλοκής και στην απόλυτη εμπιστοσύνη μεταξύ των συμμετεχόντων. Ακόμα, όμως και αν υπάρξει μπλοκάρισμα συναισθημάτων και αθέλητη επιθυμία να αποκρύψει κάποιος ένα συναίσθημα, είναι εφικτή η πλήρης απεμπλοκή του, εφόσον θα υπάρξει και η ανάλογη εμπιστοσύνη, ελευθερία και πραγματική ανακάλυψη διαφορετικών διόδων, όπως είναι η σωματική. Η εμπειρία που θα αποκομιστεί, προσδοκούμε να αποκαλύψει ότι οι μπλοκαρισμένες δίοδοι των συναισθηματικών εκφράσεων, μπορούν να εξαλειφθούν με την αδιάκοπη εξάσκηση. Έτσι και αλλιώς, στην θεατρική πράξη οι ερμηνευτές πιστεύουν ότι ένα ζωντανό σώμα, όχι μονάχα πρέπει να αποτελεί πηγή έμπνευσης και να είναι σε διαρκή επικοινωνία με τον εαυτό του, αλλά και με τον εσωτερικό του κόσμο. Όπως αναφέρει ο Wiles (2009), *«το σώμα, όπως και το ίδιο το θέατρο, ήταν ένας χώρος με ισχυρό επίκεντρο»* (σελ. 267).

Προς επίρρωση των παραπάνω, η σχέση σώματος-μυαλού-σκέψης-συναισθημάτων έχει την αφετηρία της ήδη από την εποχή της αρχαιότητας. Σε σχετικές έρευνες οι οποίες έχουν γίνει για τον Αισχύλο σχετικά με την φυσιολογία των συναισθημάτων καθώς και για ένα είδος ψυχοσωματικού λεξιλογίου που διακρίνεται στα έργα του, έχει αναφερθεί ότι:

η σκέψη και το συναίσθημα συνδέονται με τις σωματικές λειτουργίες του κατώτερου μέρους του σώματος. Οι φρένες, κάπου γύρω από το διάφραγμα, συνδέεται άμεσα με τη σκέψη και τη δημιουργία λέξεων μέσω της αναπνοής, το ήπαρ είναι το σημείο όπου τα βαθιά συναισθήματα διαμορφώνονται αργά και μεταδίδονται στο σύστημα μέσω του αίματος και της χολής, η καρδιά χτυπά με διαφορετικούς τρόπους για να εκφράσει μια ευρεία ποικιλία συναισθημάτων (Wiles, 2009, σελ. 267-268).

Η Μάρσαλ (2003), η οποία συνεργάστηκε συγγραφικά στα βιβλία ο *Αόρατος ηθοποιός* και ο *Ακυβέρνητος ηθοποιός* με τον Γιώσι Όιντα, τον μεγάλο αυτόν

Ιάπωνα δάσκαλο του θεάτρου, ερεύνησε τα συναισθήματα στον χώρο του θεάτρου και μέσα από έναν συνδυασμό των ήδη υπαρχόντων μοντέλων, καταλήγοντας σε ένα μοντέλο ασκησιολογίου που έχει ως άξονα την μελέτη των σωματικών λειτουργιών των ερμηνευτών. Ειδικότερα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην σύνδεση του σώματος σε σχέση με τον εξωτερικό κόσμο και τον εσωτερικό διαμέσου των αισθήσεων. Η ίδια ερευνήτρια αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το σώμα είναι ένα «λογισμικό ανάμεσα στον εσωτερικό μας κόσμο (σκέψεις, συναισθήματα, αναμνήσεις, όνειρα) και τον έξω κόσμο (άλλοι άνθρωποι, αντικείμενα, φυσικό περιβάλλον)» (Μάρσαλ, 2003, σελ. 12). Επιπλέον, ασχολείται με την αίσθηση των συναισθημάτων στο σώμα, την μετατροπή τους σε δράση και την σύνδεσή τους με την ανάλογη γλωσσική επικοινωνία. Το ασκησιολόγιο που προτείνει η Μάρσαλ (2003) λειτουργεί ως πρακτικό εργαλείο, το οποίο υπόκειται σε μια σειρά από αρχές. Με βάση το μοντέλο αυτό, μπορεί να επιτευχθεί:

- α) η ικανότητα σύνδεσης και συνδιαλλαγής του εξωτερικού κόσμου με τον εσωτερικό μέσω του σώματος
- β) η ανάπτυξη εναλλακτικών πεδίων ελευθερίας με τη χρήση νέων τεχνικών, νέων εκφραστικών εργαλείων και νέων σωματικών διεργασιών
- γ) ο εμπλουτισμός αισθήσεων μέσω νέων τρόπων κίνησης και αντίληψης του σώματος που οδηγούν σε βιωματικές εμπειρίες.

Το πιο σημαντικό ίσως στοιχείο που διέπει το μοντέλο της Μάρσαλ είναι ότι αντιλαμβάνεται το σώμα και εστιάζει στον ρόλο του ως γέφυρα που τροφοδοτεί την βιωμένη εμπειρία και εργάζεται μέσω του σώματος και της γνώσης του και όχι μονάχα πάνω στο ίδιο το σώμα. Όπως αναφέρει η ίδια «το σώμα θεωρείται αυτό καθ' αυτό μέσο εκμάθησης που συμβάλλει άμεσα στην κατανόησή μας και όχι εξωτερικό αντικείμενο που "απαιτεί κατάλληλη εκπαίδευση"» (Μάρσαλ, 2003, σελ. 13).

Η Μάρσαλ υποστηρίζει ότι δεν είναι εύκολο να απομονώσεις το πεδίο των συναισθημάτων και να το διαχωρίσεις από την λειτουργία του σώματος, προκειμένου να εξασκήσεις μεμονωμένα το σώμα ή τα συναισθήματα και ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Αντιθέτως, θεωρεί αναγκαία την σύνδεση του σώματος με τον εξωτερικό και εσωτερικό κόσμο, δημιουργώντας έτσι ένα εννιαίο και ολοκληρωμένο σύνολο. Για αυτό τον λόγο προτείνει τους ακόλουθους τρεις συγκεκριμένους άξονες:

- Σύνδεση με το Σώμα, η οποία εμπεριέχει ένα ευρύ φάσμα κατηγοριών όπως τη φυσική σωματική ικανότητα, το κέντρο, τους μυς και τους συνδετικούς ιστούς, τη δύναμη, την ευλυγισία, τις διατάσεις (stretching) και την αντοχή και περιλαμβάνει ασκήσεις (όπως Νιώθω τη σωστή στάση, Κινούμενοι από το κέντρο, Κινούμενοι αντίθετα από το κέντρο, Ξυπνώντας τα πόδια, Αστερίας-Αστερίας με παροσμήσεις, Αντιδρώ ελεύθερα και συναρπαστικά, Ελευθερώνω το λαιμό και το κεφάλι, Παιχνίδι για τα ισχία, Ακούγοντας το σώμα). Επιπλέον, στον άξονα αυτόν είναι αναγκαίο να συμπεριληφθούν οι εξής υποκατηγορίες: Αντιδρώ στον έξω κόσμο, στα αντικείμενα, σε Οτιδήποτε (Φως, Μουσική).

- Σύνδεση με τον Εαυτό, που περικλείει την κατηγορία της παρόρμησης και της αντίδρασης με συγκεκριμένες ασκήσεις (όπως το Σώμα γίνεται κτήμα μου, Αντιδρώ σε μια εσωτερική πραγματικότητα, Σκέψη, Συναίσθημα, Ανάμνηση και Επίπλαστη Ανάμνηση, Εικόνα, Αίσθηση, Νιώθω το σχήμα των παρορμήσεων, Παραμένω παρόν στη παρόρμηση, Αλλάζω την παρόρμηση). Επιπροσθέτως, εδώ συμπεριλαμβάνεται και άλλη υποκατηγορία σχετικά με τις Διόδους των συναισθημάτων, χρησιμοποιώντας και εδώ συγκεκριμένες ασκήσεις (όπως Νιώθω τα συναισθήματα στο σώμα, Μετατρέποντας το συναίσθημα σε δράση, Κι άλλο συναίσθημα, Συναίσθημα και λόγια, Η ζωή του συναισθήματος). Ο άξονας αυτός περικλείει επίσης τη Σύνδεση με τη Φωνή και με τη Γλώσσα και την Εσωτερική Ενέργεια.
- Σύνδεση με τους Άλλους, κατά την οποία περιλαμβάνει τις υποκατηγορίες Συνεργασία επί Ίσους Όροις, την Άνιση Συνεργασία, Δουλεύω με τους Άλλους και με ασκήσεις (όπως Δράση/Αντίδραση, Παρακαλώ/ Ίσως, Χώρος και εξουσία).

2.3.1.5. Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων

Όσον αφορά στο ζήτημα των μουσικών ήχων και της επικοινωνίας των συμμετέχοντων μέσω αυτών, τα άτομα με κώφωση ή βαρηκοΐα (K/B), μπορούν και αφουγκράζονται τους κραδασμούς που προέρχονται από το έδαφος, γεγονός που οδήγησε ώστε να εντάξουμε στο εγχείρημά μας την ύπαρξη κρουστών οργάνων. Το ερώτημα το οποίο τίθεται είναι το εξής: σε ποιο βαθμό είναι εφικτό, ένα άτομο με K/B να αντιληφθεί τον ρυθμό και να συγχρονιστεί ανάλογα με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας; Ο Moen (2007) αναφέρει σχετικά ότι «ο ρυθμός δεν είναι μόνο όριο στη μουσική [και] μπορεί να υπάρχει μέσα στην κίνηση από μόνος του ή ν' αντανακλάει έναν εσωτερικό παλμό του χορευτή» (σελ. 253). Η μουσική συμβολίζει και αντικατοπτρίζει την ίδια τη ζωή. Τα τραγούδια είναι εκείνα που μπορούν να περιγράψουν και να αποδώσουν την πραγματικότητα, η οποία και είναι δυνατόν να προέρχεται σχεδόν από κάθε περιοχή της ανθρώπινης εμπειρίας. Ωστόσο, υπάρχει μια κοινή παρερμηνεία και παρεξήγηση ότι τα άτομα με απώλεια ακοής ζουν στον κόσμο της σιωπής και δεν αισθάνονται τους κραδασμούς ή τους ήχους. Επομένως, προκειμένου να κατανοηθεί η φύση της κώφωσης, πρέπει πρώτα να κατανοηθεί η φύση της ακοής και να γίνει αποδεκτό ότι ακόμη και κάποιος που έχει πλήρη απώλεια ακοής, είναι σε θέση να ακούει/αισθάνεται τους ήχους.

Η αναφορά της βραβευμένης μουσικού Evelyn Glennie (2015) πιστοποιεί τα παραπάνω, αφού βιώνοντας την ακουστική αναπηρία αφηγείται την εμπειρία της και την προσπάθειά της να αφουγκραστεί ήχους και μουσική. Σε κάποιο από τα δοκίμιά της αναφέρει:

στεκόμουν με τα χέρια μου κολλημένα στον τοίχο της τάξης ενώ ο δάσκάλος μου Ron Forbes της σχολής κρουστών έπαιζε νότες στο τυμπάνιο (το οποίο προκαλεί πολλές δονήσεις). Εν καιρώ μπόρεσα να διακρίνω το ύψος της κάθε νότας συνδέοντας το σημείο του σώματός μου όπου ένιωθα

την κάθε δόνηση με την αίσθηση της απόλυτης ακοής. Τους χαμηλούς ήχους τους αισθάνομαι κυρίως στα πόδια ενώ τη δύναμη ψηλών συχνοτήτων στο πρόσωπο, το λαιμό και το στήθος μου (<https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay>).

Η μαρτυρία της Glennie αποτέλεσε όχι μονάχα έμπνευση, μα και απόδειξη ότι οι συμμετέχοντες θα μπορούσαν να αφουγκραστούν τους κραδασμούς των κρουστών οργάνων διαμέσου της ύπαρξης ενός ξύλινου πατώματος. Ωστόσο, για να συμβεί αυτή η περίπτωση, απαιτείται η συνεισφορά ενός μουσικού με εξειδίκευση ιδιαίτερα στην μουσικοκινητική αγωγή, κατά την οποία διαμέσου του σώματος και της κίνησής του βιώνονται οι νόμοι της μουσικής, της μετρικής, του χώρου με πολύ δημιουργικό τρόπο. Προς επίρρωση των παραπάνω, η Glennie αναφέρει ότι:

για κάποιο λόγο τείνουμε να κάνουμε διάκριση μεταξύ της ακρόασης ενός ήχου και της αίσθησης μιας δόνησης, ενώ στην πραγματικότητα είναι το ίδιο πράγμα. Η κώφωση δε σημαίνει ότι δεν μπορείτε να ακούσετε, μόνο ότι υπάρχει κάποιο πρόβλημα με τα αυτιά. Πεποιθήσή μου είναι ότι μπορούμε, απλώς τυχαίνει τα αυτιά μας να γίνονται αποδοτικότερα στις υψηλότερες συχνότητες κι έτσι χάνουμε αυτή τη "λεπτότερη" αίσθηση των δονήσεων (<https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay>).

Επομένως, είναι εφικτό να βασιστεί κάποιος σε μια τέτοιου είδους μαρτυρία, όπου το ίδιο το άτομο με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) πιστοποιεί ότι το ζήτημα δεν βρίσκεται στο άκουσμα ή στην αίσθηση της δόνησης, αλλά ποιος είναι εκείνος ο τρόπος που θα γίνει αποτελεσματικότερη η λειτουργία της ακοής.

2.4. Η έννοια της μίμησης

Όλοι οι παραπάνω άξονες συμπεριλαμβάνονται στην έννοια της μίμησης, η οποία αποτελεί μια βασική λειτουργία που μπορεί να χρησιμοποιηθεί και να έχει άμεση εφαρμογή στην παρούσα έρευνα, καθώς είναι συνυφασμένη με την αίσθηση της όρασης. Ο Πλάτων αναφέρει για την τέχνη του χορού ότι είναι «*θέμα μιμήσεως, δεν είναι απλώς ένα μέσο έκφρασης ή κατασκευής ή ενός αφηρημένου σχήματος, αλλά αναπαριστά ένα αόρατο γεγονός στον έξω κόσμο*» (Wiles, 2009, σελ. 238-239). Ο όρος μίμηση, παρ' όλο που αργότερα σήμαινε την αναπαράσταση της πραγματικότητας μέσω της τέχνης (συγκεκριμένα μέσω του δράματος, της ζωγραφικής και της γλυπτικής) και στο τέλος, κατέληξε να σημαίνει την τέχνη του ηθοποιού, στα αρχικά στάδια αφορούσε μονάχα στο χορό και σήμαινε «*την έκφραση συναισθημάτων και την εκδήλωση εμπειριών μέσω της κίνησης, τους ήχους και τις λέξεις*» (Πέτρου, 2011, σελ. 42).

Ειδικότερα, η "μίμηση" χρησιμοποιούνταν από την εποχή της αρχαιότητας για να εκφράσει την αναπαράσταση μέσω της τέχνης και έχει συνδεθεί απόλυτα με το είδος της τραγωδίας. Οι Έλληνες συνήθως χρησιμοποιούσαν αυτή τη λέξη για να αναφερθούν στην έκφραση του χαρακτήρα και την υπόδυση ενός ρόλου.

Όπως επισημαίνει ο Mcleish (2001), «οι τέχνες δεν κάνουν τίποτα άλλο από το να μιμούνται τις πράξεις των ανθρώπων» (σελ. 24). Με την έννοια της "μίμησης" καταπιάνεται και ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του θεωρώντας τις τέχνες του έπους, της τραγωδίας, της κωμωδίας και της διθυραμβικής ποίησης ως "μιμητικές". Κατά τον Αριστοτέλη, οι μιμητικές τέχνες περιελάμβαναν την ποίηση, τη μουσική και τις οπτικές τέχνες.

Ο Πλάτων από την πλευρά του, παρατήρησε πως οι τέχνες που "υπηρετούν οι Μούσες" μετέβαλλαν την αναπαράσταση της πραγματικότητας σε ζωντανή υπόθεση και αναφέρθηκε στο νέο αυτό φαινόμενο με τον όρο "μίμηση" αλλάζοντας έτσι το νόημα του όρου (Πέτρου, 2011). Την νέα αυτή αντίληψη του όρου την εφάρμοσε αρχικά στον χορό και στη μουσική, και μετά και στις οπτικές τέχνες. Πιο συγκεκριμένα, «μιμητικές τέχνες αποκαλούσε εκείνες που ο καλλιτέχνης ενεργεί ως μέσο, όπως ο ηθοποιός και ο χορευτής, ενώ "μιμητική" ποίηση εκείνη κατά την οποία μιμείται ο ίδιος ο ήρωας, όπως συμβαίνει στη περίπτωση της τραγωδίας» (Πέτρου, 2011, σελ. 263). Το ζήτημα της μίμησης ενυπάρχει στην τέχνη του σύγχρονου χορού και, όπως αναφέρει η Μπαρμπούση (2004), με βάση τη θεωρία του Λάμπαν «είναι ένα σημαντικό στοιχείο με το οποίο στην παιδική ηλικία μαθαίνουμε να στεκόμαστε, να περπατάμε, να καθόμαστε» (σελ. 127).

2.5. Σύνοψη

Συνοψίζοντας, η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας κινήθηκε σε δυο άξονες: την οριοθέτηση της αναπηρίας και ειδικότερα της ακουστικής αναπηρίας και την επαφή με την τέχνη που μπορεί να έχουν τα άτομα με αναπηρία και ειδικότερα τα άτομα με προβλήματα ακοής. Ειδικότερα, σχετικά με τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) έχει εκπονηθεί ένα ευρύ φάσμα ερευνών, στο οποίο βρέθηκε ότι η θεματολογία τους εκτείνεται από τα πεδία της εκπαίδευσης, της γλώσσας, της προσαρμογής και της προσβασιμότητας στην πόλη, της τεχνολογίας, της επαγγελματικής αποκατάστασης, του ψυχικού παράγοντα, της σωματικής εκπαίδευσης και της άθλησης. Όσον αφορά όμως στο θέμα της πρόσβασης στην τέχνη και στην κουλτούρα των ατόμων με κάθε είδους αναπηρία διαπιστώθηκε ότι απουσιάζουν ερευνητικά δεδομένα που αφορούν την ακουστική αναπηρία.

Αναλυτικότερα, εστίασαμε στην εκπόνηση των ερευνών που αφορούν στα ζητήματα της προσβασιμότητας στην τέχνη, δίνοντας όμως περισσότερη έμφαση στις έρευνες που έχουν διεξαχθεί σχετικά με τις θετικές επιρροές από την επαφή τους με την τέχνη. Προσδιορίστηκε ερευνητικό κενό το οποίο έρχεται να καλύψει η παρούσα έρευνα, καθώς από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας που πραγματοποιήθηκε δεν εντοπίστηκε ανάλογη έρευνα σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B), η οποία να περιλαμβάνει τον συνδυασμό των παραστατικών τεχνών ή το βιωματικό στοιχείο της σκηνικής ερμηνείας.

Ωστόσο, σχετικά με την επιρροή των τεχνών σε άτομα με αναπηρία τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό διαπιστώθηκαν τα ακόλουθα. Στο εξωτερικό έχουν διεξαχθεί έρευνες που αποδεικνύουν τη θετική επιρροή της εμπλοκής με τις τέχνες στα άτομα με κώφωση (Cooper, 2013; Marmor, 2014). Στην Ελλάδα, δεν έχει εκπονηθεί ακόμη ανάλογη έρευνα και για τον λόγο αυτό στην παρούσα έρευνα θα ασχοληθούμε με τις παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου και την εφαρμογή τους σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Όσον αφορά τις τρεις παραστατικές τέχνες και προκειμένου να κατανοηθεί πλήρως η πνευματική και ψυχική λειτουργία τους, θεωρήθηκε σκόπιμο να μελετηθούν βιβλιογραφικές πηγές και έρευνες, οι οποίες συνδέονται με την γέννηση της τέχνης γενικότερα.

Διερευνώντας το θεωρητικό πλαίσιο των παραστατικών τεχνών και βάσει μιας ανθρωπολογικής προσέγγισης, η παρούσα έρευνα βρήκε την εφαρμογή της στο "τριφυές δρώμενο", το οποίο αποτελεί τον συνδυασμό των τριών παραστατικών τεχνών. Επιπροσθέτως, στην παρούσα έρευνα θεωρήθηκε σκόπιμο να γίνει η επιλογή του θεατρικού είδους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας εξαιτίας του ότι περικλείει μέσα του τις τρεις αυτές τέχνες του χορού, της μουσικής και του ποιητικού λόγου και στόχος ήταν να πραγματοποιηθεί μια σκηνική ερμηνεία μέσω μιας βιωματικής εμπειρίας από άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β).

Ειδικότερα, το είδος της αρχαίας τραγωδίας αποτελεί την αναδομημένη μορφή, που συνθέτει το "τριφυές δρώμενο". Η μορφή του τριφυούς που περιέχει την πλήρη ανασύνθεση και των τριών τεχνών αποτελεί εκείνη που συνάδει με την τραγωδία, όπου τα μέρη του χορού, της μουσικής και του λόγου αποδίδονται ισάξια, πετυχαίνοντας μια ισορροπία, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί από όλους τους συμμετέχοντες. Για αυτό τον λόγο, πραγματοποιήθηκε εντατική θεατρολογική μελέτη και γλωσσική ανάλυση των κείμενων για το είδος της αρχαίας τραγωδίας. Υπήρξε προσέγγιση των φιλοσοφικών νοημάτων που υπάρχουν στα κλασικά αυτά κείμενα, αλλά φροντίσαμε να αναδειχθεί και η γλωσσική απόδοση των κειμένων, ώστε να διατηρηθεί η ποιητική διάσταση του λόγου. Ωστόσο, καθώς στην παρούσα έρευνα συμμετείχαν άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), έπρεπε να μελετηθεί το είδος της τραγωδίας σε συνάρτηση με μια διαφορετική γλώσσα, όπως είναι η γλώσσα της νοηματικής, καθώς η ακουστική αναπηρία είναι η μόνη αναπηρία που έχει τη δική της γλώσσα και διαθέτει έναν διαφορετικό κώδικα γλωσσικής επικοινωνίας.

Επιπροσθέτως, από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώθηκε ότι, αν τεθεί το ζήτημα της αρχαίας τραγωδίας από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας, βρίσκει εφαρμογή στην "Θεωρία της επιτέλεσης" που συνδέεται με την ανταλλαγή της σκηνικής εμπειρίας ερμηνευτών και θεατών, οπότε και συνάδει με την παρούσα έρευνα. Κατά την διαδικασία της επιτέλεσης, οι ερμηνευτές που συμμετέχουν σε μια συγκεκριμένη εμπειρία είναι σε θέση να δημιουργούν και να ανακαλύπτουν καταστάσεις και συμπεριφορές που έχουν ως αποτέλεσμα τον αναστοχασμό των παρατηρήσιμων εμπειριών που οι ίδιοι έχουν εκτελέσει. Για να επιτευχθεί όμως ένα τέτοιου είδους καλλιτεχνικό εγχείρημα, έπρεπε να βρεθούν οι κατάλληλοι καλλιτεχνικοί και ερμηνευτικοί κώδικες, αλλά και τα ανάλογα εργαλεία διαμέσου των οποίων επιχειρήσαμε τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα

(K/B) να βιώσουν μια επιτελεστική διαδικασία. Αυτό αποτέλεσε το βασικό ζήτημα, το οποίο απασχόλησε την παρούσα έρευνα, η οποία κινήθηκε επάνω σε συγκεκριμένους άξονες των ερμηνευτικών αυτών εργαλείων.

Ειδικότερα, θέσαμε προς διερεύνηση το θεωρητικό πλαίσιο, στο οποίο βασίστηκε η εύρεση και η εφαρμογή των πρακτικών αυτών εργαλείων που συνετέλεσε στην ολοκλήρωση τέτοιου είδους καλλιτεχνικής επιτέλεσης με τη χρήση των τριών παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου. Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας και σύμφωνα με τις αρχές της θεατρικής ανθρωπολογίας βρέθηκε ότι τα πρακτικά εργαλεία αυτά διαχωρίζονται σε τέσσερεις άξονες σχετικά με το σώμα του ηθοποιού, με την αισθητική του αντίληψη - εντός-εκτός σώματος, δηλαδή την λειτουργία της κιναισθήσεως-ιδιοδεκτικότητας, αλλά και το "χτίσιμο" της πλαστικότητας-, με τα συναισθήματα και με την επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων. Επιπλέον, αυτοί οι άξονες είναι άμεσα συνδεδεμένοι με το στοιχείο της μίμησης, του οποίου η λειτουργία βρήκε εφαρμογή στην παρούσα έρευνα, καθώς η μίμηση είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αίσθηση της όρασης και όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο κόσμος των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) λειτουργεί κυρίως βάσει της αισθήσεως της όρασης.

Όπως προαναφέρθηκε στην παρούσα έρευνα, ένα από τα πρώτα σημεία που έπρεπε να εστιάσουμε συνδέεται με το σώμα και την ενσυναίσθηση, στην οποία έπρεπε οι συμμετέχοντες να προσπαθήσουν να αποκτήσουν σε σχέση με αυτήν. Σκοπός ήταν να κατανοήσουν απόλυτα ποιος είναι ο τρόπος κατά τον οποίο κινούνται στην πραγματικότητα, ποιος είναι ο ανάλογος τρόπος που κινείται το σώμα και πώς αυτό αντιδρά. Με άλλα λόγια, έπρεπε να επικεντρώσουν την προσοχή τους σε αυτό που συμβαίνει στο σώμα τους, ώστε να μπορέσουν να πραγματοποιήσουν ένα εποικοδομητικό διάλογο μεταξύ σώματος και συνείδησης.

Το σώμα είναι ίσως απ' τους πιο σημαντικούς παράγοντες, οπότε έπρεπε να αποκτήσουν μια ισότιμη και ουσιαστική επαφή μαζί του και όχι μια σχέση εξουσίας που γέρνει προς την πλευρά του μυαλού, όπου εκείνο αποτελεί ένα είδος αφέντη και το σώμα εκτελεί εντολές ως υπηρέτης, χωρίς να του δίνεται η δυνατότητα μιάς ισοδύναμης σχέσης από κοινού. Επομένως, ο κάθε συμμετέχοντας έπρεπε να βρει έναν τρόπο, προκειμένου να έρθει σε πλήρη επαφή με το μυαλό του, - όπου μέσα περικλείονται αισθήσεις, σκέψεις, συναισθήματα, εμπειρίες- δηλαδή με ολόκληρο τον εσωτερικό του κόσμο, αλλά και σε απόλυτη σύνδεση με το σώμα του, δηλαδή όλο του το εξωτερικό τοπίο.

Συμπερασματικά, για να μπορέσουν οι συμμετέχοντες να ερευνήσουν την σωματική κιναισθητική τους αντίληψη, ξεκίνησαν την προετοιμασία με μια σειρά σωματικών ασκήσεων και αυτοσχεδιασμών που είχαν ως επίκεντρο την πλήρη κατανόηση και αντίληψη της σωματικής αντίδρασης πρώτα σε ατομικό επίπεδο και κατόπιν σε ομαδικό. Δοκίμασαν να κάνουν ασκήσεις εμπιστοσύνης και επικοινωνίας με το ίδιο τους το σώμα, αλλά και με τα σώματα των άλλων, ασκήσεις που είχαν ως κέντρο το δίπολο δράση-αντίδραση ή άξονα την συνεργασία, ασκήσεις που είχαν να κάνουν με ερεθίσματα και παρορμήσεις, με αισθήματα και συναισθήματα, με ρυθμούς, ταχύτητες και χρόνους, ασκήσεις

συνδυαστικές και ποικιλλόμορφες. Ασκήσεις που αφυπνίζουν την κιναισθητική αντίληψη και αναπτύσσουν τα ανάλογα πεδία της.

Στόχος ήταν να ακολουθηθεί μεν μια εντατική σωματική άσκηση, εκτελώντας εκδοχές ασκήσεων, αλλά και να εστιάσουμε δε στη μελέτη και χορογραφία των χορικών της αρχαίας τραγωδίας, έχοντας πάντοτε ως βασικό μας γνώμονα, την οργάνωση και την επιλογή της. Επιπροσθέτως, μέσω της χρήσης ενός τέτοιου ασκησιολογίου ήταν εφικτή η ανακάλυψη νέων σωματικών διεργασιών και δυνατοτήτων και ειδικότερα όσον αφορά το ρευστό πεδίο των συναισθημάτων, ώστε να δημιουργηθεί η ανάλογη επικοινωνία του κάθε συμμετέχοντα με το σώμα, τον εαυτό του και τον άξονα των συναισθημάτων, αλλά και η σχέση του με τους άλλους και, κατ' επέκταση, και η συναισθηματική εμπλοκή μαζί τους.

Όλα τα παραπάνω, οδήγησαν στον εμπλουτισμό μιας βιωματικής εμπειρίας των συμμετεχόντων. Το μοντέλο της Μάρσαλ (2003) με δεδομένο ότι συνδυάζει ήδη προϋπάρχοντα μοντέλα που αφορούν στα συναισθήματα και επίσης στη βάση του ότι προτείνει συγκεκριμένο ασκησιολόγιο, υιοθετήθηκε στην παρούσα έρευνα ως προς την υλοποίηση του πρακτικού αυτού στοιχείου. Ειδικότερα, η Μάρσαλ προτείνει ένα μοντέλο που λειτουργεί ως πρακτικό εργαλείο και υπόκειται σε μια σειρά ασκήσεων και αρχών. Το πιο σημαντικό στοιχείο είναι ότι εστιάζει στο ρόλο του σώματος ως μέσον εκμάθησης και της βιωμένης εμπειρίας του και αυτό το επιτυγχάνει διαμέσου της γνώσης του. Στο συγκεκριμένο μοντέλο η διαμόρφωση του ασκησιολογίου χωρίζεται σε τρεις άξονες του σώματος. (Σύνδεση με το Σώμα, Σύνδεση με τον Εαυτό, Σύνδεση με τους Άλλους).

Επιπροσθέτως, σχετικά με την καλλιτεχνική και αισθητική τους αντίληψη, η κατανόηση εννοιών όπως της πλαστικότητας θεωρήθηκε απαραίτητη προϋπόθεση, καθώς ενισχύει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, δίνοντας έμφαση στην εκφραστικότητα των μελών του σώματος. Στην παρούσα έρευνα, το στοιχείο αυτό μας ενδιέφερε πολύ περισσότερο, καθώς τα άνω άκρα του σώματος αποτελούν επιπλέον και τον εκφραστικό κώδικα μιας διαφορετικής γλωσσικής επικοινωνίας που χρησιμοποιείται. Από σχετικές έρευνες της θεατρικής ανθρωπολογίας που έχουν διεξαχθεί γίνεται λόγος για μια ιδιαίτερη σημασία των χεριών και της εκφραστικότητας που μπορεί να έχουν (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008), ενώ σπουδαίοι δάσκαλοι του θεάτρου και σκηνοθέτες όπως ο Στανισλάφσκι και ο Μέγιερχολντ κάνουν από νωρίς λόγο στις δικές τους αναφορές και δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην έννοια της πλαστικότητας.

Ένα ακόμη στοιχείο εξίσου σημαντικό ήταν η σημασία στην αίσθηση της όρασης και ιδιαίτερα στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Επιπλέον, η όραση αποτελεί το πρωταρχικό μέσον της σκέψης (Arnheim, 2007) και για το λόγο αυτό έχει άμεση σύνδεση με την νοημοσύνη της οπτικής αντίληψης. Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας εντοπίστηκε ότι οι έρευνες συμπεραίνουν ότι δεν μπορούμε να σκεφτούμε χωρίς εικόνες και ότι η λειτουργία της σκέψης είναι συνυφασμένη με την οπτική λειτουργία ενός ατόμου (Arnheim, 2007). Τα παραπάνω στοιχεία, οδήγησαν στην απόφαση της παρακολούθησης των επισκέψεων στα μουσεία, ώστε οι συμμετέχοντες να μπορέσουν να αποκτήσουν οπτικές εμπειρίες και παράλληλα να ενεργοποιηθεί η αισθητική καλλιέργειά τους.

Όσον αφορά την ενεργοποίηση της αισθητικής καλλιέργειας των συμμετεχόντων, έπρεπε να αφουγκραστούν την ατμόσφαιρα, το πνεύμα και τον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας που είναι άμεσα συνυφασμένη με το πνεύμα της αρχαίας τραγωδίας και να κατορθώσουν να την κατανοήσουν βαθιά, ώστε να μπορέσουν με αυτόν τον τρόπο να την μεταφέρουν ερμηνευτικά επάνω στη θεατρική σκηνή. Για τον λόγο αυτό, έπρεπε να πραγματοποιηθεί μια σειρά επισκέψεων σε διάφορα μουσεία και σε χώρους πολιτισμού με θεματικά μοτίβα από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, έτσι ώστε να μπορέσουν να αποκτήσουν σχετικές βιωματικές οπτικές εμπειρίες. Ο βαθύτερος λόγος αυτής της αναζήτησης της αισθητικής προσέγγισης και καλλιέργειας συνδέεται με την επαφή του κόσμου της γλυπτικής, της χαρακτικής και της ζωγραφικής και απαιτήθηκε κυρίως για να κατανοήσουν οι συμμετέχοντες βαθιά και να αποτυπώσουν σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο βαθμό την έννοια της πλαστικής και την σημασία της.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, οι συμμετέχοντες ξεκίνησαν τις οπτικές εμπειρίες-επισκέψεις από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και το Μουσείο της Ακρόπολης και κατέληξαν στο Μουσείο Μπενάκη και το Μουσείο Κυκλαδικής τέχνης. Έπρεπε να περιπλανηθούν αρκετές μέρες και ώρες ανάμεσα σε εκθέματα, αγάλματα και προτομές, εκ των οποίων να εμπνευστούν μέσω των ποικίλων εκφράσεών τους, προσπαθώντας να τις αποτυπώσουν, αλλά και να περιγυρθούν μέσω της τεχνολογίας και του video art σε εικόνες πιο σύγχρονες. Επιπροσθέτως, έπρεπε να ενημερωθούν για τα ιστορικά γεγονότα που δεν γνωρίζουν και να πληροφορηθούν για αφηγήσεις ιστοριών που δεν ήξεραν την ύπαρξή τους. Πάνω απ' όλα, όμως, να ταξιδέψουν νοητά σ' αυτό τον ασύλληπτο πολιτισμό και να βιώσουν μοναδικές εμπειρίες, που θα προσέφεραν έμπνευση και δημιουργία επάνω στην έρευνα του υπό μελέτη εγχειρήματος.

Σχετικά με το ζήτημα των μουσικών ήχων και της επικοινωνίας μέσω αυτών, στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B), υπάρχει η πεποίθηση ότι μπορούν να αφουγκράζονται τους κραδασμούς που προέρχονται από το έδαφος, έτσι ώστε να αντιληφθούν τον ρυθμό και, κατ' επέκταση, να συγχρονιστούν με άλλα άτομα. Σε αναφορά της κωφής μουσικού Glennie (2015) αποδεικνύονται τα παραπάνω, αφού αφηγείται την επιτυχημένη προσπάθειά της να αφουγκραστεί ήχους και να κατανοήσει τον ρυθμό. Επιπλέον, βασιστήκαμε και στην άποψη που αναφέρεται σχετικά με την λειτουργία του ρυθμού, η οποία δεν αποτελεί μονάχα το όριο στη μουσική, αλλά μπορεί να υπάρχει και μέσα στην κίνηση από μόνος του (Moen, 2007). Όλες οι παραπάνω πληροφορίες οδήγησαν στην ένταξη των κρουστών μουσικών οργάνων στην σκηνική ερμηνεία.

Όσον αφορά στο στοιχείο της μίμησης είναι συνυφασμένο με το είδος της αρχαίας τραγωδίας, γεγονός που το βρίσκουμε από νωρίς σε σχετικές αναφορές από τον Αριστοτέλη και τον Πλάτων. Ο όρος της μίμησης εκφράζει από την εποχή της αρχαιότητας την αναπαράσταση μέσω της τέχνης, ενώ χρησιμοποιούσαν τη λέξη για να αναφερθούν στην έκφραση του χαρακτήρα και την υπόδυση ενός ρόλου (Mcleish, 2001). Στην παρούσα έρευνα, η λειτουργία του στοιχείου της μιμήσεως μπόρεσε να βρει άμεση εφαρμογή, καθώς σχετίζεται άμεσα με την αίσθηση της όρασης, η οποία και αποτελεί μια από τις σημαντικότερες λειτουργίες στον κόσμο των ατόμων σε ακουστική αναπηρία.

Βάσει του θεωρητικού πλαισίου που ορίσαμε, αλλά και όλων των παραπάνω στοιχείων για να επιτευχθεί η υλοποίηση του σκηνικού είδους της αρχαίας τραγωδίας ήταν επιτακτική ανάγκη να βρεθούν συνεργάτες, οι οποίοι είναι εξειδικευμένοι στο είδος τους και συνέβαλαν στην δημιουργία του σκηνικού καλλιτεχνικού αποτελέσματος, αλλά και της ίδιας της υπό μελέτη έρευνας. Επειδή ασχολούμαστε με τις παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, οι συνεργάτες αυτοί έπρεπε να ειδικεύονται στα ανάλογα καλλιτεχνικά πεδία. Έχοντας σχετικές σπουδές, στο πεδίο του χορού και του θεάτρου η ίδια η ερευνήτρια ανέλαβε να εκπαιδεύσει τους συμμετέχοντες. Επιπλέον, ήταν σε θέση να γνωρίζει τις διαφορετικές κινητικές ανάγκες που χρειάζονται, καθώς έχει συνεργαστεί αρκετό χρονικό διάστημα με άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B).

Σχετικά με τον τομέα της μουσικής, όπως επίσης και της διερμηνείας των κειμένων στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα, η συνεργασία με άλλα άτομα θεωρήθηκε άμεση ανάγκη, προκειμένου να ολοκληρωθεί το υπό μελέτη εγχείρημα της παρούσας έρευνας. Για τον λόγο αυτό, η ερευνήτρια προσέλαβε μια μουσικό με εξειδίκευση στην μουσικοκινητική αγωγή και μάλιστα με ανάλογη εμπειρία σε άτομα με ειδικές ανάγκες για να πραγματοποιηθεί η βιωματική προσέγγιση και να οδηγήσει σε μια σκηνική εμπειρία. Επίσης, προσέλαβε μια διερμηνέα της Ελληνικής Νοηματικής Γλώσσας (Ε.Ν.Γ.) αντίστοιχα, έτσι ώστε να επιτευχθεί η σχετική απόδοση των κλασικών κειμένων. Όσον αφορά το εικαστικό κομμάτι της παράστασης, η σκέψη για τη συμβολή μιας ενδυματολόγου-σκηνογράφου ήταν ωφέλιμη, ώστε να προστεθεί αργότερα για να συμβάλλει στο αισθητικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα..

Βάσει της ανασκόπησης της βιβλιογραφίας και της επιλογής του θεωρητικού πλαισίου της έρευνας καθορίστηκε η ερευνητική περιοχή ενδιαφέροντος και κατόπιν, σχεδιάστηκε ο λειτουργικός οδηγός της συνέντευξης από τα ερωτήματα που προέκυψαν. Λαμβάνοντας υπόψη τις προσωπικές σημειώσεις της ερευνήτριας απευθύνθηκαν οι ίδιες ερωτήσεις προς όλους τους συμμετέχοντες, εκτός από την περίπτωση των συντελεστών όπου η διατύπωση και ο τύπος διέφερε κατά περίπτωση. Οι ερωτήσεις, οι οποίες διαμορφώθηκαν είχαν τις εξής θεματικές:

- Προφίλ του συμμετέχοντα, Προσωπικές απόψεις
- Παραστατικές Τέχνες (χορός, μουσική, θέατρο)
- Εργαλείο της Γλώσσας
- Συνδυαστική χρήση τριών Τεχνών
- Λειτουργικά εργαλεία και Πρακτικές εφαρμογές (Σώμα του ηθοποιού, Αισθητική αντίληψη εντός σώματος, Αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος, Αυτοσχεδιασμός, Συναισθήματα, Μουσική επικοινωνία μέσω ήχων, Μίμηση)
- Διαδικασία προβών και παράστασης
- Συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας

- Συνεργασία με ακούοντες ηθοποιούς
- Βιωματική εμπειρία

Ειδικότερα, όσον αφορά το ζήτημα της κίνησης το κάθε μέλος της ομάδας είχε τελείως διαφορετική σχέση με το σώμα του, αλλά και τελείως διαφορετικό σωματικό προφίλ σε σχέση με το παρελθόν του. Για τον λόγο αυτό, τα πράγματα περιπλέκονταν πολύ περισσότερο εξαιτίας του τρόπου αντίληψης, αλλά και της διαφορετικής πρόσληψης της αίσθησης του ρυθμού που μπορεί να υπάρχει μεταξύ ομιλούντων και ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) . Για όλους αυτούς τους λόγους, η ερευνήτρια κατέφυγε στην άμεση και λεπτομερή καταγραφή των συμμετεχόντων σχετικά με την σωματική τους συμπεριφορά και δεξιότητες. Οι σημειώσεις οδήγησαν στην κατασκευή του παρακάτω πίνακα (Πίνακας 2.1):

Πίνακας 2.1 : Σώμα – Κίνηση

Τα διάφορα μέρη του σώματος
Σχέσεις μεταξύ των μερών του σώματος
Κέντρο βάρους σώματος
Σχέση σώματος με άλλα σώματα.
Στάση του σώματος: η θέση που υποστηρίζεται από τα πόδια
Εναλλαγή θέσεων-επιπέδων του σώματος και τρόποι μετακίνησης (περπάτημα, τρέξιμο, άρσεις, στροφές, πτώσεις)
Σχέση μεταξύ των χρησιμοποιούμενων μερών του σώματος
Σωματική επαφή με άλλους συμμετέχοντες

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, διαμορφώθηκαν συγκεκριμένες κατευθυντήριες γραμμές, οι οποίες δομήθηκαν βάσει του θεωρητικού πλαισίου και οργανώθηκε ένα πλάνο πρόβας των συμμετεχόντων, προκειμένου να γίνει αντιληπτό αν αυτό βρίσκει την ανάλογη εφαρμογή στην παρούσα έρευνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

3.1. Η επιλογή ερευνητικής μεθόδου και στρατηγικής

Στον σχεδιασμό μιας ερευνητικής πρότασης πρέπει να ληφθούν σοβαρά υπόψη τα ζητήματα τα οποία τίθενται. Ειδικότερα, οι στρατηγικές που θα ακολουθηθούν σε μια έρευνα εξαρτώνται από το ερευνητικό της ερώτημα. Όπως αναφέρει ο Robson (2010), «η ερευνητική στρατηγική ή οι στρατηγικές και οι μέθοδοι ή τεχνικές που χρησιμοποιούνται, πρέπει να είναι κατάλληλες για τα ερωτήματα που θέλετε να απαντήσετε» (σελ. 94). Η παρούσα εργασία εφάρμοσε ένα ειδικό πρόγραμμα προβών και γενικών δοκιμών στα μέλη της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα", το οποίο στηρίχθηκε στην εφαρμογή του "τριφυούς δρωμένου" που αποτελεί συνδυασμό των τριών παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του ποιητικού λόγου. Γι' αυτό ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας και σε συνάρτηση με μια διαφορετική οπτική γλώσσα, όπως είναι η νοηματική, προκειμένου να υπάρξει μια σκηνική βιωματική εμπειρία. Σε ένα τέτοιου είδους καλλιτεχνικό εγχείρημα απαιτείται ταυτόχρονη συστηματική διερεύνηση και καταγραφή της πρακτικής των προβών. Στη βάση αυτή, η έρευνα ποιοτικού τύπου θεωρήθηκε η πιο κατάλληλη επιλογή μεθόδου.

Η ποιοτική έρευνα επιλέχτηκε ως μεθοδολογικό εργαλείο, όχι μονάχα εξαιτίας της ολιγομελούς ομάδας, αλλά και της συλλογής των δεδομένων, τα οποία μπορούσαν να αναδειχθούν μονάχα μέσω της ποιοτικής έρευνας. Το γεγονός αυτό συνάδει με την ερμηνεία των δεδομένων, καθώς το υπαγόρευε ο αριθμός των συμμετεχόντων, αλλά και το είδος των δεδομένων που επιθυμούσε να συλλέξει η ερευνήτρια. Επιπλέον, αυτού του είδους η έρευνα διαφέρει από τις υπόλοιπες και στο γεγονός ότι στο πλαίσιο αυτής ο ερευνητής αποτελεί επίκεντρο και πυρήνα της. Με αυτόν τον τρόπο δίνει τη δυνατότητα στον ερευνητή να παρατηρήσει φαινόμενα από την κοινωνική ζωή στο φυσικό τους περιβάλλον, δηλαδή να είναι παρών στο μέρος τη στιγμή που πραγματοποιείται η δράση. Σύμφωνα με τους Thomas και Nelson (2003), τα βασικά χαρακτηριστικά της ποιοτικής έρευνας είναι:

- Εντατική, μακρόχρονη παρατήρηση και εκτεταμένη συνέντευξη σε φυσικό περιβάλλον.
- Ακριβή και λεπτομερή καταγραφή του τι συμβαίνει στο περιβάλλον μέσω σημειώσεων, ηχογραφήσεων, βιντεοταινιών και άλλων ειδών τεκμηριωμένων αποδείξεων.
- Ερμηνεία των δεδομένων και ανάλυση μέσω της χρήσης πλούσιας περιγραφής, ερμηνευτικών αφηγήσεων, άμεσων αποσπασμάτων, σχημάτων και πινάκων και μερικές φορές στατιστικής (συνήθως περιγραφικής) (σελ. 29).

Στην παρούσα εργασία κρίθηκε απαραίτητο η ερευνήτρια να βρίσκεται στο ίδιο μέρος όπου γίνεται η δράση. Επιπροσθέτως, όφειλε να οργανώσει αυτή τη δράση ώστε να καταστεί εφικτό να συλλεγούν τα εις βάθος δεδομένα από τους πληροφορητές. Ειδικότερα, κρίθηκε απαραίτητο η ερευνήτρια να διεξάγει σε βάθος χρόνου και ακριβή καταγραφή της εντατικής εξάσκησης και πρακτικής ενός εξειδικευμένου προγράμματος προβών και γενικών δοκιμών που διεξήχθει από την ίδια και που οδήγησε στην επίτευξη του εγχειρήματος μιας σκηνικής παρουσίασης και ερμηνείας των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Μια τέτοιου είδους προσέγγιση μπορεί να καταστεί εφικτή μέσα από την υιοθέτηση της μεθόδου της ποιοτικής έρευνας, η οποία ενέχει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Αυτοί άλλωστε ήταν και οι λόγοι που οδήγησαν στην επιλογή αυτή.

Αναλυτικότερα, η ερευνήτρια οργάνωσε και κράτησε σημειώσεις καθ' όλη την διάρκεια του προγράμματος προβών και γενικών δοκιμών, όπως επίσης και κατέγραψε σε κάμερα την έρευνα που έχει διεξαχθεί. Επιπλέον, κατασκεύασε ένα πλάνο συνεντεύξεων με όλους τους συμμετέχοντες επί σκηνής, καθώς και με τους υπόλοιπους συντελεστές που συνδημιουργούν και συνεργάζονται, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η συγκεκριμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Η έρευνα βασίστηκε σε πρωτογενείς πηγές και δευτερογενείς πηγές. Οι πρωτογενείς πηγές αναφέρονται στα δεδομένα που προήλθαν και συλλέχθηκαν από την επιτόπια έρευνα (συμμετοχική παρατήρηση, ερωτήσεις ανοικτού τύπου για ημι-δομημένη συνέντευξη και ελεύθερη συνέντευξη) (Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Koutsouba, 1997; Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Νιώρα, 2009; Σαρακατσιάνου, 2011; Στεφανιδάκη, 2013; Φιλιππίδου, 2011; Δημόπουλος, Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2013; Φούτζουλας, 2016) και τη συμμετοχική παρατήρηση με παράλληλη βιντεοσκόπηση των συμμετεχόντων (Φούντζουλας, Κουτσούμπα, Δημόπουλος & Τυροβολά, 2016; Φούτζουλας, 2016). Οι δευτερογενείς πηγές αφορούσαν τα δεδομένα στην ανασκόπηση και χρήση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας (Thomas & Nelson, 2003) που στηρίχθηκαν στις αρχές της αρχειακής έρευνας (Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Γκέφου-Μαδιανού, 1999).

Με βάση τα παραπάνω, έπρεπε να επιλέξουμε ανάμεσα από τα διαφορετικά ερευνητικά σχέδια, ποιο αποτελεί εκείνο το είδος της ερευνητικής στρατηγικής, το οποίο ήταν κατάλληλο για την παρούσα έρευνα. Το Ευέλικτο Ερευνητικό Σχέδιο (Flexible Design Research), το οποίο μπορεί να δημιουργηθεί και να εξελιχθεί κατά τη διάρκεια της συλλογής των ποιοτικών δεδομένων, κρίθηκε ότι ήταν αυτό που ταίριαζε στην παρούσα περίπτωση. Επιπρόσθετα, η έρευνα η οποία διεξήχθει, αποτελεί μια διαχρονική μελέτη. Ο όρος αυτός αντικατοπτρίζει ένα είδος μελέτης *«που περιλαμβάνει δεδομένα που αντλήθηκαν σε διαφορετικά χρονικά σημεία»* (Babbie, 2011, σελ. 150). Αυτό σημαίνει την παρατήρηση του ίδιου φαινομένου, η οποία πραγματοποιείται καθ' όλη την διάρκεια μιας εκτεταμένης περιόδου, με αποτέλεσμα να αποδίδει πληροφορίες που περιλαμβάνονται από τις διαδικασίες στην πάροδο του χρόνου.

Όπως αναφέρει η Κουτσούμπα (2016α), *«η στρατηγική συνδυάζεται συνήθως με ζητήματα ερμηνείας και με τις ποιοτικές μεθόδους έρευνας, όπως εθνογραφικές, μελέτες περίπτωσης, ιστορικές, έρευνες δράσης»* (σελ. 9). Ειδικότερα, όσον αφορά

την παρούσα έρευνα, πραγματοποιήσαμε έρευνα δράσης που αποτελεί ένα είδος διαχρονικής μελέτης κατά την οποία «ένα δεδομένο χαρακτηριστικό κάποιου πληθυσμού παρακολουθείται στην πάροδο του χρόνου» (Babbie, 2011, σελ. 151). Ο συγκεκριμένος τύπος έρευνας και μελέτης διερευνά και αναλύει τις αλλαγές που είναι πιθανόν να συμβούν στο εσωτερικό ενός πληθυσμού κατά τη διάρκεια του χρόνου. Το γεγονός αυτό εξυπηρέτησε την δική μας περίπτωση, καθώς η παρούσα έρευνα όχι μόνο είχε διάρκεια, αλλά πραγματοποιήθηκε και υπό την επίβλεψη της ερευνήτριας.

3.1.1. Έρευνα Πεδίου

Στην ποιοτική έρευνα υφίσταται η έρευνα πεδίου στην οποία το μοντέλο της παρατήρησης, εκτός από τη δραστηριότητα της συλλογής πληροφοριών, αποτελεί και μια δραστηριότητα που μπορεί και αναπαράγει θεωρίες. Παρατηρώντας και προσεγγίζοντας τα ποιοτικά δεδομένα της μελέτης, επιδιώκει να κατανοήσει μια διαδικασία, η οποία εξελίσσεται συνεχώς και είναι απρόβλεπτη. Στην παρούσα έρευνα, η εξελισσόμενη διαδικασία ήταν η χρονική περίοδος των προβών. Η άμεση παρατήρηση επιτρέπει στον ερευνητή να παρατηρήσει τα απρόβλεπτα δεδομένα τα οποία δεν αποτελούν μετρήσιμες μονάδες και μπορεί να τα διερευνά σε βάθος. Για τον λόγο αυτό, αναθεωρεί τις παρατηρήσεις και ανασκευάζει διαρκώς τα αρχικά συμπεράσματα και μπορεί να προσφέρει μια πιο ολοκληρωμένη οπτική από την πλευρά του ερευνητή, καθώς διαμορφώνει όσο είναι εφικτό μια βαθύτερη αντίληψη για το φαινόμενο που παρατηρεί.

Η ερευνήτρια, η οποία συμμετείχε στις πρόβες με την διττή ιδιότητα της ηθοποιού-σκηνοθέτριας, είχε την δυνατότητα, ενώ συμμετείχε ενεργά στη δράση ως ηθοποιός, να βγαίνει έξω από αυτήν, να παρατηρεί και να αλλάζει πολλές φορές τα δεδομένα ως σκηνοθέτρια σαν ένα "τρίτο" μάτι που βρίσκεται από κάτω στην θέση του θεατή. Επιπλέον, όπως έχει αναφερθεί στόχος της παρούσας εργασίας ήταν και η μελέτη του υπό εξέταση φαινομένου στη πορεία του χρόνου, οπότε η έρευνα πεδίου είναι καταλληλότερη, καθώς εξετάζει την εξέλιξη του φαινομένου που μελετά και το ανάλογο αποτέλεσμα του.

3.1.2. Μελέτη Περίπτωσης

Στον τομέα της κοινωνικής έρευνας υφίσταται ένας συγκεκριμένος τρόπος έρευνας, ο οποίος ορίζεται ως μελέτη περίπτωσης. Ο Yin (1981) αναφέρει ότι, εφαρμόζοντας αυτή τη μέθοδο έρευνας, το μεγαλύτερο πλεονέκτημα είναι η άρτια εμπειριστατωμένη έρευνα στρατηγικής, η οποία είναι δυνατόν να εφαρμοστεί σε όλες τις φάσεις της επιστημονικής έρευνας από το εξερευνητικό στάδιο μέχρι το επεξηγηματικό. Η μελέτη περίπτωσης (Case Study) αποτέλεσε τη μέθοδο παρατήρησης που επιλέξαμε να χρησιμοποιήσουμε, καθώς αφορά μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων, γεγονός που αποτέλεσε την κατάλληλη μέθοδο στην υπό μελέτη περίπτωση. Αποτέλεσε μια μέθοδο παρατήρησης που βρίσκεται στην διάθεση του ερευνητή, κυρίως όταν η έρευνα την οποία διεξάγει θεωρείται

ποιοτική και δεν βασίζεται σε δειγματοληπτικές μετρήσεις ή πειραματικές μεθόδους. Ο Babbie (2011) δίνει έναν σχετικό ορισμό: «η σε βάθος εξέταση μιας συγκεκριμένης έκφανσης ενός κοινωνικού φαινομένου, όπως ένα χωριό, μια οικογένεια ή μια συμμορία ανηλίκων» (σελ. 477), ενώ ο Robson (2010) αναφέρει ότι «η μελέτη περίπτωσης είναι μια στρατηγική διαζαγωγής έρευνας που περιλαμβάνει μια εμπειρική διερεύνηση ενός συγκεκριμένου σύγχρονου φαινομένου μέσα στο πραγματικό πλαίσιο της ζωής του χρησιμοποιώντας πάμπολλες πηγές απόδειξης» (σελ. 212).

Εκείνο που αποτελεί σημαντικό παράγοντα και έχει πραγματική σημασία στην μελέτη περίπτωσης είναι το γεγονός ότι «η περίπτωση είναι η κατάσταση, το άτομο, η ομάδα, ο οργανισμός ή οτιδήποτε άλλο μας ενδιαφέρει» (Robson, 2010, σελ. 210). Η μελέτη περίπτωσης έχει την ικανότητα να παρέχει στον ερευνητή μια γνώση σε βάθος, αφού αναπτύσσει πλήρως και σε λεπτομέρεια την συλλογή των δεδομένων. Κατά την διάρκεια περισυλλογής και ανάλυσής τους προκύπτουν οι λεπτομέρειες της ερευνητικής στρατηγικής που θα ακολουθηθεί. Σύμφωνα με τον Robson (2010) τα τυπικά χαρακτηριστικά αυτής της μεθόδου είναι:

- Η επιλογή μιας μοναδικής περίπτωσης (ή ενός μικρού αριθμού σχετιζόμενων περιπτώσεων) μιας κατάστασης, ενός ατόμου ή μιας ομάδας που μας ενδιαφέρει ή μας απασχολεί
- Μελέτη της περίπτωσης στο πλαίσιο της
- Συλλογή πληροφοριών μέσω ενός εύρους τεχνικών συλλογής δεδομένων, που περιλαμβάνουν την παρατήρηση, τη συνέντευξη και την ανάλυση τεκμηρίων (σελ. 105).

Ως ερευνητική τακτική, η μελέτη περίπτωσης εξασφαλίζει την βαθιά και ολιστική διερεύνηση και για τον λόγο αυτό, η επιλογή να ακολουθηθεί αυτή την μέθοδο ήταν αναγκαία. Επιπροσθέτως, ερευνά μια και μοναδική περίπτωση όπως είναι η ομάδα που μας ενδιαφέρει και, ακόμη, περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα συλλογής δεδομένων από την παρατήρηση μέχρι την συνέντευξη και την ανάλυση των δεδομένων, τα οποία επίσης αρμόζουν στην δική μας περίπτωση. Στην μελέτη περίπτωσης υφίστανται κάποιοι συγκεκριμένοι τύποι της μεθόδου: μεμονωμένη μελέτη της περίπτωσης, σύνολο μεμονωμένων μελετών της περίπτωσης, μελέτη κοινότητας, μελέτη κοινωνικής ομάδας, μελέτες οργανισμών και θεσμών ή μελέτες γεγονότων, ρόλων και σχέσεων. Ο τύπος της κοινωνικής ομάδας καλύπτει έναν μικρό αριθμό μελών μιας ομάδας και για τον λόγο αυτόν αποτέλεσε την καταλληλότερη επιλογή στην δική μας περίπτωση. Σύμφωνα με τον Robson (2010), η μελέτη της κοινωνικής ομάδας «καλύπτει τις μελέτες τόσο μικρών ομάδων άμεσης επαφής (π.χ οι οικογένειες), όσο και ευρύτερων και πιο διασκορπισμένων (π.χ επαγγελματική ομάδα). Περιγράφει και αναλύει σχέσεις και δραστηριότητες» (σελ. 215).

Επιπλέον, η μελέτη περίπτωσης αποτελεί μια μορφή περιγραφικής έρευνας, η οποία είναι δυνατόν να διαχωριστεί σε τρία είδη μελετών: στις περιγραφικές, στις ερμηνευτικές και στις αξιολογικές. Οι περιγραφικές μελέτες περίπτωσης μπορεί να αποδίδουν μια ακριβή εικόνα των δεδομένων, μα δεν αναπτύσσουν ανάλογα θεωρητικά πλαίσια και, συνήθως, είναι ιστορικής προσέγγισης, ενώ οι

αξιολογικές συνάδουν με τις δημοσκοπικές μελέτες, αφού σκοπός είναι να χρησιμοποιηθούν ανάλογα τα δεδομένα, προκειμένου να εκτιμηθεί η συγκεκριμένη αξία του θέματος ή του γεγονότος που ερευνάται. Στην παρούσα έρευνα ενδείκνυται το είδος των ερμηνευτικών περιπτώσεων, αφού, σύμφωνα με τους Thomas και Nelson (2003), *«οι ερμηνευτικές μελέτες περίπτωσης χρησιμοποιούν την περιγραφή, αλλά επικεντρώνονται κυρίως στην ερμηνεία των δεδομένων σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης, εννοιολογικής γενίκευσης και ίσως διατύπωσης μιας θεωρίας γύρω από τα μελετούμενα φαινόμενα»* (σελ. 431).

Όπως αναφέρεται, μια τέτοιου είδους μελέτη μπορεί να έχει ερμηνευτικές προσεγγίσεις, οι οποίες επικεντρώνονται στις αιτίες και στις αποσαφηνίσεις των πράξεων των ατόμων που συμμετέχουν σε πολιτιστικές δραστηριότητες, αλλά και ανάλογες προεκτάσεις, στοιχεία τα οποία βρήκαν εφαρμογή στην παρούσα έρευνα. Η βαθύτερη προσέγγιση σημαίνει κατανόηση και ερμηνεία του φαινομένου που μελετά, γεγονός που ταίριαξε απόλυτα στο καλλιτεχνικό εγχείρημά μας. Όπως αναφέρει ο Robson (2010), οι Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις (Interpretive/ist Approaches) *«τονίζουν τη γεμάτη νόημα φύση της συμμετοχής των ανθρώπων στην κοινωνική και πολιτισμική ζωή. Το επίκεντρο είναι στην ανάλυση των νοημάτων που αποδίδουν οι άνθρωποι στις πράξεις τους και στις πράξεις των άλλων»* (σελ. 650).

Τέτοιες προσεγγίσεις εφαρμόζονται ως είδος ιδιογραφικών προσεγγίσεων, προκειμένου να μπορέσει ο ερευνητής να σχηματίσει πιο καθαρή εικόνα κατανόησης του αντικειμένου. Η ιδιογραφική προσέγγιση είναι μια προσέγγιση στην ερμηνεία κατά την οποία *«επιδιώκουμε να εξαντλήσουμε τις ιδιοσυγκρασιακές αιτίες μιας συγκεκριμένης κατάστασης ή συμβάντος»* (Babbie, 2011, σελ. 59). Αυτό το στοιχείο των ιδιοσυγκρασιακών αιτιών το οποίο αποτελεί μια μορφή αιτιακού συλλογισμού κατά την οποία προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε μια μεμονωμένη και ξεχωριστή κατάσταση, συμβαίνει κατά κόρον στο πεδίο της τέχνης και, ειδικότερα στον τομέα του χορού και του θεάτρου, οπότε και συνταιριάστηκε απόλυτα στην καλλιτεχνική μας δημιουργία.

3.2. Ερευνητικά Εργαλεία στην Συλλογή Ποιοτικών Δεδομένων

Όσον αφορά τα ερευνητικά εργαλεία τα οποία αποτέλεσαν το μέσον της συλλογής των δεδομένων της παρούσας έρευνας, αυτά ήταν η τεχνική της παρατήρησης και καταγραφής ημερολογίου, όπως επίσης και η συνέντευξη, όπως ενδείκνυται σε αυτές τις περιπτώσεις. Έτσι, η ερευνήτρια κράτησε σημειώσεις τις οποίες και κατέγραψε σε ημερολόγιο, καθ' όλη την διάρκεια των δοκιμών, όπως επίσης κατέγραψε και σε κάμερα όλες τις πρόβες και κατά την διάρκεια όλων των διαστημάτων της έρευνας που διεξήχθη σε βάθος χρόνου. Επιπλέον, κατασκεύασε ένα πλάνο συνεντεύξεων με όλους τους συμμετέχοντες επί σκηνής, καθώς και με τους υπόλοιπους συντελεστές που συνδημιουργούσαν και συνεργάστηκαν, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η συγκεκριμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Επιπροσθέτως, χρησιμοποιήθηκαν και η μέθοδος της

μεθοδολογικής τριγωνοποίησης, καθώς αναζητήθηκε μια ολοκληρωμένη και ολιστική άποψη επί του θέματος.

3.2.1. Παρατήρηση

Η τεχνική της παρατήρησης φαινομενικά μπορεί να θεωρηθεί εύκολη υπόθεση, ωστόσο σε πρακτική βάση χρειάζεται μεγάλη προσοχή, μέριμνα και προετοιμασία από τον ίδιο τον ερευνητή. Όταν η παρατήρηση είναι άμεση διεξάγεται από τον ίδιο τον άνθρωπο παρατηρητή (Robson, 2010). Ένα άλλο ζήτημα που προκύπτει είναι η εμπλοκή του ερευνητή και ο τρόπος που θα παρατηρήσει το αντικείμενο της έρευνάς του. Ο Babbie (2011) κάνει αναφορά στους διαφορετικούς ρόλους, στους οποίους έχει την δυνατότητα να επιλέξει ένας ερευνητής και αναφέρει τους ερευνητές Marshall και Rossman (1995, *οπ. αναφ. στο Babbie, 2011*), οι οποίοι επισημαίνουν ότι:

ο ερευνητής μπορεί να σχεδιάσει ένα ρόλο που να περιλαμβάνει διαφορετικούς βαθμούς εμπλοκής ως συμμετεχών – διαφορετικούς, δηλαδή βαθμούς πραγματικής συμμετοχής στην καθημερινή ζωή. Το ένα άκρο είναι η πλήρης συμμετοχή, κατά την οποία ο ερευνητής συμμετέχει στην κανονική ζωή με ένα ρόλο ή σύνολο ρόλων που έχουν δημιουργηθεί στο πλαίσιο του φαινομένου. Στο άλλο άκρο βρίσκεται η απόλυτη παρατήρηση, κατά την οποία ο ερευνητής δεν εμπλέκεται καθόλου στην κοινωνική αλληλεπίδραση και ίσως αποφύγει την οποιαδήποτε συμμετοχή στον κόσμο που μελετάει. Ο ερευνητής έχει φυσικά στη διάθεσή του όλες τις πιθανές εναλλακτικές που βρίσκονται ανάμεσα στα δύο άκρα (σελ. 460).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, στην παρούσα έρευνα η ερευνήτρια ήταν ο πλήρως συμμετέχων και συμμετείχε εξ ολοκλήρου στην υπό μελέτη ομάδα. Οι ίδιοι ερευνητές αναφέρουν την περίπτωση του ερευνητή, κατά την οποία ο τελευταίος έχει τη δυνατότητα να βρίσκεται συνεχώς πάνω στη σκηνή ή να εμφανίζεται κατά καιρούς (Babbie, 2011). Το γεγονός αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς ο ερευνητής μπορεί να επιλέξει το πότε και το πού θα εστιάσει την προσοχή του σε σχέση με το φαινόμενο που μελετά, δηλαδή αν θα επιλέξει να παρατηρήσει ένα συγκεκριμένο στιγμιότυπο που συμβαίνει τη δεδομένη χρονική στιγμή ή την ολοκληρωμένη εικόνα του φαινομένου που ερευνά. Όσον αφορά τον τρόπο συσχέτισης του ερευνητή με τα αντικείμενα της μελέτης του και το αν συγκλίνουν οι απόψεις τους στα θέματα που προκύπτουν, αποτελεί και αυτό ένα επίσης σημαντικό ζήτημα.

Οι απόψεις των δυο πλευρών σίγουρα μπορεί να διαφέρουν, καθώς υφίσταται διαφορετική οπτική γωνία και αντίληψη που μπορεί να είναι εσωτερική ή εξωτερική, ανάλογα από την πλευρά που βιώνεται το γεγονός. Έτσι, από τους ανθρωπολόγους γίνεται αναφορά σε όρους όπως "ημική οπτική" (*emic perspective*) που αφορά την αντίληψη του συμμετέχον υποκειμένου και αντίστοιχα την "ητική οπτική" (*etic perspective*) που είναι μια πιο αποστασιοποιημένη άποψη. Ο Babbie (2011) αναφέρει σχετικά:

οι όροι "ημική" και "ητική" οπτική προέρχονται από τη γλωσσολογία και αντιστοιχούν στους όρους "φωνημικό" (phonemic) και "φωνητικό" (phonetic). Η "ημική" οπτική αντιστοιχεί στην αντίληψη που έχει ένας δρων για τη συμπεριφορά ή τις ιδέες του (μια εσωτερική αντίληψη), ενώ η "ητική" αντιστοιχεί στην αντίληψη που σχηματίζει για αυτή τη συμπεριφορά ή τις ιδέες ένας παρατηρητής (μια εξωτερική αντίληψη). Οι όροι εισήχθησαν από το 1954 από το γλωσσολόγο και ανθρωπολόγο Kenneth Pike (σελ. 464).

Το συγκεκριμένο ζήτημα στην περίπτωση της παρούσα έρευνας περιπλέκεται ακόμη περισσότερο, καθώς προκύπτουν διάφορα θέματα αφού ασχολούμαστε με όρους όπως η λειτουργία της κιναισθησης-ιδιοδεκτικότητας, αλλά ταυτόχρονα και με τον συναισθηματικό παράγοντα ο οποίος εμπερικλείει μέσα του παρορμήσεις και αισθήσεις. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας και μεταξύ των λειτουργιών του σκηνοθέτη-παρατηρητή και των ηθοποιών-συμμετεχόντων, υπήρξε μια 'λεπτή κόκκινη, ευαίσθητη και ευάλωτη γραμμή', όσον αφορά όλες τις απόψεις-οπτικές σε όλα τα επίπεδα που προέκυψαν. Επιπροσθέτως, στην συγκεκριμένη περίπτωση η σκηνοθέτης-παρατηρητής συμμετείχε ενεργά στην διαδικασία και ως ηθοποιός-συμμετέχων. Για όλους τους παραπάνω λόγους, η ερευνήτρια υιοθέτησε τον συνδυασμό και των δυο προσεγγίσεων, επιθυμώντας να φτάσει στο σκηνικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα συμπεριλαμβάνοντας τις αντιφατικές απόψεις και των δυο πλευρών.

3.2.2. Συμμετοχική Έρευνα Δράσης (ΣΕΔ)

Όλες οι προσεγγίσεις είναι δυνατόν να αποδώσουν και ανάλογα συμπεράσματα, τα οποία συντελούν καθοριστικά και αποτελούν το υπόβαθρο για την πραγματοποίηση μιας ποιοτικής έρευνας. Ο ερευνητής είναι πιθανόν να αναλάβει διάφορους ρόλους παρατηρητή σχετικά με το φαινόμενο το οποίο μελετά. Σύμφωνα με τον Robson (2010), η Έρευνα Δράσης (Action Research) είναι «*η έρευνα που προσανατολίζεται προς την επίτευξη της αλλαγής και ενέχει συχνά αποκρινόμενους στη διαδικασία της διερεύνησης. Οι ερευνητές εμπλέκονται ενεργά στην κατάσταση ή το φαινόμενο που είναι αντικείμενο μελέτης*» (σελ. 650). Στην παρούσα έρευνα, η ερευνήτρια συμμετείχε ενεργά στο φαινόμενο που μελέτησε. Ως συμμετέχων, είχε πλήρη εμπλοκή μ' ένα σύνολο ρόλων, οι οποίοι έχουν δημιουργηθεί στο πλαίσιο του φαινομένου. Όταν ο ερευνητής λειτουργεί κατ' αυτόν τον τρόπο, ο όρος που χρησιμοποιείται είναι η Συμμετοχική Έρευνα Δράσης (ΣΕΔ) (Participatory Action Research). Ο Babbie (2011) δίνει έναν σχετικό ορισμό: «*μια προσέγγιση στην κοινωνική έρευνα κατά την οποία στους υπό εξέταση ανθρώπους παραχωρείται ο έλεγχος του σκοπού και των διαδικασιών της έρευνας*» (σελ. 483).

Ένα ακόμη ζήτημα αφορά στη σχέση που μπορεί να έχει ο ερευνητής με τους συμμετεχόντες κατά τη διάρκεια της έρευνας, γι' αυτό και έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές που έχουν κάνει μελέτες στο πλαίσιο της ανθρωπολογίας. Η παρούσα έρευνα υπό τις συνθήκες που διεξήχθη αναφέρεται σε μια πολυδιάστατη μεθοδολογική προσέγγιση που άπτεται της έρευνας της "ανθρωπολογίας οίκου",

καθώς η ερευνήτρια διερεύνησε το υπό μελέτη φαινόμενο στον τόπο της μέσα από τη μέθοδο επιτόπιας έρευνας. Όπως αναφέρεται, η "ανθρωπολογία οίκου" θεωρείται μια ιδιαίτερη μέθοδος ανθρωπολογίας (Γκέφου-Μαδιάνου 1998). Η Koutsouba (1997) αναφέρει για το συγκεκριμένο ζήτημα ότι ερευνώντας τον χορό και προσπαθώντας να ανακαλύψει τις ποικίλλες ερμηνείες και τις διαφορετικές οπτικές απόψεις που έχει τη δυνατότητα να αναδείξει την τέχνη και σαν αποτέλεσμα να έρθει όχι μονάχα στην θέση της ερευνήτριας, μα και στην θέση της εθνογράφου "οίκου". Από την συγκεκριμένη προσέγγιση, μπόρεσε να ανακαλύψει τις αμφιλεγόμενες απόψεις περί της απόστασης και της οικειότητας που μπορεί να υπάρξει μεταξύ του ερευνητή και του αντικειμένου της έρευνάς του.

Επομένως, όπως αντιλαμβανόμαστε από τα παραπάνω υιοθετήθηκε η έννοια *«του αποκαλούμενου "ντόπιου ανθρωπολόγου" στο πλαίσιο μιας "ανθρωπολογίας οίκου" έτσι όπως αυτή έχει παρουσιαστεί στη μελέτη και έρευνα του χορού»* (Φούντζουλας, Κουτσούμπα, Δημόπουλος & Τυροβολά, 2016, σελ. 5). Ειδικότερα, όσον αφορά τον χορό, πολλές έρευνες οι οποίες έχουν διεξαχθεί κάνουν αναφορά σε αυτό τον όρο. Η συγκεκριμένη περίπτωση της "ανθρωπολογίας οίκου" αναδεικνύει την σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο της έρευνάς του και εστιάζει στο υποκείμενο που μπορεί και κινείται ταυτόχρονα σε δυο επίπεδα. Ο ερευνητής οφείλει να εισβάλλει στην συγκεκριμένη κοινότητα που ερευνά, να δημιουργήσει διαπροσωπικές σχέσεις με τους πληροφορητές και να αντιληφθεί τους δικούς τους όρους (Σαρακατσιάνου, 2011). Η επιλογή της συγκεκριμένης κατεύθυνσης μελέτης προσδίκουσαμε να λειτουργήσει με θετικό τρόπο στην παρούσα έρευνα, έτσι ώστε να αναπτύξουμε περισσότερο την γνώση από την εμπειρία, την οποία θα βιώναμε. Ταυτόχρονα, εστίασαμε στην έννοια της συνειδητότητας του αντικειμένου του οποίου ερευνήσαμε, αλλά και είμασταν σε θέση να κινητοποιήσουμε περισσότερο την δράση.

Κοινή συνισταμένη των παραπάνω αποτέλεσε η έννοια του αναστοχασμού. Στην παρούσα έρευνα επιλέχθηκε ως μελέτη περίπτωσης η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα". Επιπλέον, καθώς η ομάδα που ερευνούσαμε αποτελεί μια ομάδα με μια συγκεκριμένη αναπηρία, όπως είναι η ακουστική και επιδιώξαμε μέσω αυτής της εμπειρίας να αποκομίσουν μια βιωματική σκηνική ερμηνεία όλα τα μέλη της ομάδας, μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για μια χειραφετική έρευνα, η οποία αποτελεί μια έρευνα που διεξάγεται *«με σκοπό να ωφεληθούν μειονεκτούσες ομάδες»* (Babbie, 2011, σελ. 485). Παράλληλα, με την Συμμετοχική Έρευνα Δράσης, οδηγηθήκαμε στην διεξαγωγή της έρευνας, χρησιμοποιώντας την έννοια και την προσέγγιση του νατουραλισμού, που βασίζεται στην υπόθεση ότι *«υπάρχει μια αντικειμενική κοινωνική πραγματικότητα, η οποία μπορεί να παρατηρηθεί και να καταγραφεί επακριβώς»* (Babbie, 2011, σελ. 468). Και βάση αυτής της έρευνας του νατουραλισμού, ο ερευνητής καλείται να επιλέξει με ποιο τρόπο θα έρθει σε επαφή με τα υποκείμενα της έρευνάς του και ποιες είναι εκείνες οι τεχνικές συλλογής δεδομένων που έχει στην διάθεσή του να χρησιμοποιήσει.

3.2.3. Καταγραφή ημερολογίου

Όσον αφορά την έρευνα πεδίου περιλαμβάνει ένα σημαντικό στοιχείο, το οποίο συνδέεται με την άμεση παρουσία του ίδιου του ερευνητή. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο ερευνητής να μπορεί να εισπράττει και να εκλάβει άμεσα την όποια δράση συμβαίνει εκείνη τη στιγμή σε όλο το εύρος της μαζί με τις προεκτάσεις της, καθώς ούτε η ίδια η κάμερα μπορεί να αποδώσει όλες τις πτυχές των διεργασιών που συντελούνται τη δεδομένη χρονική στιγμή (Robson, 2010). Ωστόσο, για να θεωρείται πετυχημένη μια τέτοιου είδους τεχνική της παρατήρησης, ο ερευνητής οφείλει να κρατάει αναλυτικές και ακριβείς σημειώσεις για όλα τα τεκταινόμενα που συμβαίνουν καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης. Επιπλέον, οφείλει να καταγράφει και τις δικές του εντυπώσεις από τη δράση που παρατήρησε.

Επομένως, μια ολοκληρωμένη καταγραφή πρέπει να περιλαμβάνει εξίσου όλες τις παρατηρήσεις, αλλά και την ερμηνεία αυτών από την πλευρά του ερευνητή. Η συγκεκριμένη τεχνική συνταίριαζε απόλυτα με την παρούσα έρευνα, καθώς το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση του σκηνοθέτη όταν παρακολουθεί τη δράση των ηθοποιών. Καταγράφει στις σημειώσεις του όλα αυτά που συμβαίνουν επί σκηνής και προσθέτει τις δικές του απόψεις και εντυπώσεις από αυτά που παρακολούθησε. Για να κατορθώσει ο ερευνητής να εφαρμόσει μια εύστοχη καταγραφή των σημειώσεων, είχε στην διάθεσή του την μέθοδο καταγραφής του ημερολογίου, σύμφωνα με την οποία στην παρούσα έρευνα συντελέστηκε μια διεξοδική καταγραφή ημερολογίου.

Στο σημείο αυτό τίθεται ένα ζήτημα που έχει να κάνει με μια απόφαση του ίδιου του ερευνητή, αν πρέπει είναι δομημένο ή όχι το ημερολόγιο. Αυτό έχει να κάνει με την ανάληψη της ευθύνης του ερευνητή, καθώς το είδος της εμπλοκής εξαρτάται από την επιλογή, αφού στην περίπτωση του μη δομημένου ημερολογίου, αφήνεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στις αποκρίσεις και συμπεριφορές των συμμετεχόντων. Όπως και να έχει, δεν υπάρχει σωστή ή λανθασμένη επιλογή σχετικά με το ζήτημα του ημερολογίου. Εκείνο που μπορούμε να υποστηρίξουμε με σιγουριά είναι ότι «ένα ημερολόγιο (*diary*), όταν εκλαμβάνεται ως ερευνητικό εργαλείο, είναι ένα είδος αυτο-χορηγούμενου ερωτηματολογίου. Ως τέτοιο, μπορεί να εκτείνεται από την παντελή έλλειψη δομής μέχρι ένα σύνολο απαντήσεων σε συγκεκριμένες ερωτήσεις» (Robson, 2010:306). Οι Lofland και Lofland (1995, οπ. αναφ. στο Robson, 2010) αναφέρουν πέντε είδη υλικών που πρέπει ένας ερευνητής να συμπεριλάβει κατά την καταγραφή του ημερολογίου:

- Τρέχουσες περιγραφές: ειδικές, απτές περιγραφές των γεγονότων, των εμπλεκομένων, των συζητήσεων [...].
- Ανακλήσεις ξεχασμένου υλικού: πράγματα που ξαναθυμηθήκατε αργότερα.
- Ερμηνευτικές ιδέες: σημειώσεις που προσφέρουν μια ανάλυση της κατάστασης [...].
- Προσωπικές εντυπώσεις και συναισθήματα: οι υποκειμενικές σας αντιδράσεις.

-Υπενθυμίσεις για να αναζητήσετε πρόσθετες πληροφορίες: υπενθυμίσεις για να ελέγξετε το Α για το Β, να ρίξετε μια ματιά στο Γ κ.λ.π. (σελ. 383).

Οι ερευνητές έχουν χρησιμοποιήσει πολλές και διαφορετικές παραλλαγές της μεθόδου του ημερολογίου. Η παραλλαγή που εφαρμόστηκε στην παρούσα έρευνα ήταν η περίπτωση του "αναστοχαστικού ημερολογίου" (reflective journal) για το οποίο έκαναν λόγο οι Nortcott και Brown (1998). Στην περίπτωση αυτή, *«ζητείται από τους συμμετέχοντες να προσφέρουν μια αφήγηση των εμπειριών τους σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον ή κατάσταση και έναν αναστοχασμό γι' αυτήν την εμπειρία, μπορεί να εκληφθεί ως μια μη δομημένη παραλλαγή ενός ημερολογίου»* (Robson, 2010, σελ. 308). Επιλέξαμε τη συγκεκριμένη παραλλαγή, καθώς μέλημά μας ήταν κατά τη διάρκεια των προβών του σκηνικού μας εγχειρήματος, οι συμμετέχοντες να εκφράσουν τις βιωματικές εμπειρίες τους και επιπλέον να αναστοχαστούν σχετικά με αυτές. Ο Robson (2010) αναφέρει ερευνητές όπως ο Burgess (1981) και οι Zimmerman και Wieder (1977), οι οποίοι έχουν κάνει αναφορές ήδη από πολύ νωρίς για διπλή χρήση του ημερολογίου, καθώς μπορεί να αποτελέσει προάγγελο της συνέντευξης και με τον τρόπο αυτόν να ενισχύσει την συμμετοχική παρατήρηση, η οποία επίσης ταίριαζε απόλυτα στην έρευνά μας.

3.2.4. Συνέντευξη

Μια από τις συνηθέστερες τεχνικές συλλογής δεδομένων στην ποιοτική έρευνα αποτελεί η συνέντευξη, κατά την οποία *«ένα άτομο (συνεντευκτής) υποβάλει ερωτήσεις σε έναν άλλο (ερωτώμενο), με σκοπό την άντληση πληροφοριών. Οι συνεντεύξεις είναι δυνατόν να διεξάγονται πρόσωπο με πρόσωπο ή μέσω τηλεφώνου»* (Babbie, 2011, σελ. 417). Όπως αναφέρει ο ίδιος ερευνητής:

η ποιοτική συνέντευξη είναι μια αλληλεπίδραση ανάμεσα σε ένα συνεντευκτή και έναν ερωτώμενο, κατά την οποία ο πρώτος έχει ένα γενικό πλάνο εξέτασης, στο οποίο περιλαμβάνονται τα ζητήματα που πρέπει να καλυφτούν, αλλά όχι ένα σύνολο ερωτήσεων που πρέπει να τεθούν με συγκεκριμένη διατύπωση και σειρά (Babbie, 2011, σελ. 494).

Η Πλάκα (2016) συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία που συνθέτουν την τεχνική της συνέντευξης, δίνοντας έναν ολοκληρωμένο ορισμό:

η συνέντευξη είναι μια μέθοδος ευέλικτη, διεισδυτική και πλούσια, που επιτρέπει στον ερευνητή να συγκεντρώσει πληροφορίες πιο λεπτομερειακές και προσωπικές από ότι οι κλειστές ερευνητικές μέθοδοι. Επιτρέπει επίσης, την πρόσβαση σε όλη τη μη λεκτική διάσταση της ανθρώπινης επικοινωνίας, πράγμα που βοηθάει στην κατανόηση και την ερμηνεία των απαντήσεων του υποκειμένου που συμμετέχει στην έρευνα (σελ. 31).

Από την πλευρά της, η Κουτσούμπα (2016b) ορίζει τον σκοπό της συγκεκριμένης τεχνικής της συνέντευξης, ο οποίος είναι *«η συλλογή πληροφοριών για τις γνώσεις, τις αξίες, τις προτιμήσεις, τις απόψεις, τις στάσεις και τις αντιλήψεις κάποιων ανθρώπων»* (σελ. 27). Στην παρούσα έρευνα, η ερευνήτρια χρησιμοποίησε την τεχνική των συνεντεύξεων στους συμμετέχοντες καθ' όλη τη

διάρκεια της έρευνας, καθώς και με την ολοκλήρωση αυτής, ώστε να καταγραφεί η τελική άποψη των συμμετεχόντων.

Ειδικότερα, προκειμένου να οργανωθεί ένα πλάνο συνεντεύξεων από τον ερευνητή υπάρχει στη διάθεσή του η τεχνική των ερωτήσεων. Εκείνες έχουν ως σκοπό σύμφωνα με την ευελιξία που διαθέτουν να οδηγήσουν στην αποτελεσματικότητα της εφαρμογής τους. Στη βιβλιογραφία επισημαίνονται διάφορα είδη ερωτήσεων μεταξύ των οποίων οι ερωτήσεις ανοιχτού τύπου ή ανοιχτές ερωτήσεις και οι ερωτήσεις κλειστού τύπου ή κλειστές ερωτήσεις.

Στην ποιοτική έρευνα, επιλέγουμε τις ερωτήσεις ανοιχτού τύπου ή ανοιχτές ερωτήσεις, καθώς είναι οι ερωτήσεις κατά τις οποίες *«ο ερωτώμενος καλείται να δώσει τις δικές του απαντήσεις. Οι σε βάθος ποιοτικές συνεντεύξεις βασίζονται σχεδόν αποκλειστικά σε ερωτήσεις ανοιχτού τύπου»* (Babbie, 2011, σελ. 388). Στην έρευνα πεδίου, οι ποιοτικές συνεντεύξεις που πραγματοποιούνται θεωρούνται βαθύτερες και είναι λιγότερο κατευθυνόμενες και προσχεδιασμένες από ότι συμβαίνει στις δειγματοληπτικές έρευνες. Μια τέτοιου είδους ποιοτικής συνέντευξης *«βασίζεται σ' ένα σύνολο θεμάτων που συζητούνται σε βάθος, παρά σε απαντήσεις σε τυποποιημένες ερωτήσεις»* (Babbie, 2011, σελ. 494).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο ερευνητής πρέπει να αποφασίσει τον σχεδιασμό της συνέντευξης, καθώς και την επιλογή της καταλληλότερης κατηγορίας των ερωτήσεων, καθώς υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί τύποι συνεντεύξεων. Σχετικά με τον σχεδιασμό της συνέντευξης οι Herbert και Riene Rubin αναφέρουν (1995):

ο σχεδιασμός στις ποιοτικές συνεντεύξεις είναι επαναληπτικός. Αυτό σημαίνει ότι κάθε φορά που επαναλαμβάνετε τη βασική διαδικασία συλλογής δεδομένων, κάθε φορά που τις αναλύετε, τις ξεδιαλέγετε και τις ελέγχετε, έρχεστε πιο κοντά σε ένα σαφές και πειστικό μοντέλο του φαινομένου που μελετάτε...η διαρκής φύση των ποιοτικών συνεντεύξεων σημαίνει ότι οι ερωτήσεις επανασχεδιάζονται κατά τη διάρκεια του ερευνητικού προγράμματος (Herbert & Riene Rubin, 1995, οπ. αναφ. στο Babbie, 2011, σελ. 494).

Όσον αφορά τους διαφορετικούς τύπους των συνεντεύξεων, μεταξύ άλλων, χωρίζονται στις δομημένες συνεντεύξεις, οι οποίες είναι από την αρχή προκαθορισμένες και ταιριάζουν περισσότερο στις δειγματοληπτικές έρευνες, στις ημιδομημένες συνεντεύξεις, οι οποίες εφαρμόζονται καλύτερα σε μελέτες ευέλικτου σχεδίου και στις μη δομημένες συνεντεύξεις που θεωρούνται μη τυποποιημένες, πολύ πιο ανοιχτές και σε περισσότερο βάθος συνεντεύξεις. Η τελευταία περίπτωση της μη δομημένης συνέντευξης ήταν εκείνη που εφάρμοσε στην παρούσα έρευνα. Ένα σχέδιο μιας τέτοιου είδους συνέντευξης δεν ενέχει προκαθορισμένο και αυστηρά περιορισμένο πλαίσιο ερωτήσεων, μα ένα σχετικό εύρος προ-διαθετεμένων πιθανών απαντήσεων. Σε αυτή την περίπτωση, ο ερευνητής μπορεί να έχει στην διάθεσή του ένα πλάνο ερωτήσεων, κατά το οποίο πρέπει να απαντήσει ο ερωτώμενος, αλλά πάντοτε ελεύθερα και με τους δικούς του όρους.

Οι ερωτήσεις, οι οποίες διαμορφώθηκαν μετά από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας και την επιλογή του θεωρητικού πλαισίου της έρευνας, είχαν τις

θεματικές: Προφίλ του συμμετέχοντα, Προσωπικές απόψεις, Παραστατικές Τέχνες (θέατρο, χορός, μουσική), Εργαλείο της Γλώσσας, Συνδυαστική χρήση τριών Τεχνών, Λειτουργικά εργαλεία και Πρακτικές εφαρμογές (Σώμα του ηθοποιού, Αισθητική αντίληψη εντός σώματος, Αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος, Αυτοσχεδιασμός, Συναισθήματα, Μουσική επικοινωνία μέσω ήχων, Μίμηση), Διαδικασία προβών και παράστασης, Συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας, Συνεργασία με ακούοντες ηθοποιούς, Βιωματική εμπειρία. Με βάση τις προσωπικές σημειώσεις της ερευνήτριας απευθύνθηκαν οι ίδιες ερωτήσεις προς όλους τους συμμετέχοντες, εκτός από την περίπτωση των συντελεστών όπου η διατύπωση και ο τύπος διέφερε κατά περίπτωση.

Όσον αφορά τις συνεντεύξεις, εκείνο που έχει τη μεγαλύτερη σημασία είναι η επικοινωνία και η αλληλεπίδραση μεταξύ του ερωτώμενου και του ερευνητή. Σχετικά με το στοιχείο της αλληλεπίδρασης, είναι δεδομένο ότι αποτελεί ένα ιδιαίτερα ισχυρό στοιχείο στην ομαδική συνέντευξη (group interviews). Η συγκεκριμένη κατηγορία βρήκε εφαρμογή στην παρούσα έρευνα, καθώς οι συμμετέχοντες που την απαρτίζουν αποτελούν μια ολοκληρωμένη ομάδα. Έτσι, στην κατηγορία των ομαδικών συνεντεύξεων «οι συνεντεύξεις μπορούν να πραγματοποιηθούν και στο πλαίσιο μιας ομάδας, όπως και ένας προς έναν» (Robson, 2010, σελ. 337). Επιπροσθέτως, η ομαδικού τύπου συνέντευξη μπορούσε να συνδυαστεί με τον τύπο της μη δομημένης συνέντευξης που είχαμε ήδη επιλέξει για ακόμη καλύτερα αποτελέσματα. Ο Robson (2010) σπεύδει να διευκρινίσει ότι όσον αφορά την συνέντευξη ομάδων, ο όρος «*τείνει τον τελευταίο καιρό να χρησιμοποιείται εναλλακτικά με τον όρο «ομάδα εστίασης» λόγω της δημοτικότητας του τελευταίου»* (σελ. 337). Όταν αναφερόμαστε σε μια ομάδα εστίασης, όπως επισημαίνει ο ίδιος ερευνητής:

είναι μια ομαδική συνέντευξη πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα, από όπου προέρχεται και η έννοια "εστίαση". Είναι μια ανοιχτή, ομαδική συζήτηση που καθοδηγείται από τον ερευνητή και τυπικά εκτείνεται πάνω από τουλάχιστον μια ώρα, πιθανώς δύο ή περισσότερες. Οι απόψεις ποικίλλουν για το βέλτιστο μέγεθος της ομάδας (σελ. 339).

Μετά την ολοκλήρωση των συνεντεύξεων ακολούθησε η διαδικασία της απομαγνητοφώνησης. Κάθε συνέντευξη αποδόθηκε από την νοηματική γλώσσα στην ελληνική με την βοήθεια της διερμηνέως Μυρτούς Γκανούρη. Κατόπιν, προέκυψε το στάδιο της κωδικοποίησης των ποιοτικών δεδομένων, κατά το οποίο διαβάστηκαν από την ερευνήτρια οι απαντήσεις των συμμετεχόντων και υπογραμμίστηκαν εκείνες που σχετίζονταν με τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας έρευνας. Μέσα από αυτή την διαδικασία προέκυψαν τα θέματα των δεδομένων και στη συνέχεια έγινε σύγκριση για εντοπισμό διαφορών και ομοιοτήτων.

3.2.5. Τριγωνοποίηση

Αποτελεί κοινή παραδοχή το γεγονός ότι προκειμένου να έχουμε περισσότερο ολοκληρωμένα αποτελέσματα, διερευνώντας ένα θέμα, είναι προτιμότερο να

διαθέτουμε περισσότερες από μια οπτικές σε ένα ζήτημα. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις επάνω στο ίδιο ζήτημα, έχουν την δυνατότητα να αποδόσουν μια πιο εμπειριστατωμένη άποψη. Μια τέτοια καθολική προσέγγιση αποτελεί και η μέθοδος του Τριγωνισμού (Triangulation). Ο Robson (2010) δίνει έναν σχετικό ορισμό: «μια ερευνητική προσέγγιση που εφαρμόζει περισσότερες από μια προοπτική, θεωρία, συμμετέχοντα, μέθοδο ή ανάλυση. Η ιδέα είναι ότι βοηθάει στην απόκτηση ενός καλύτερου "στίγματος" για το αντικείμενο της μελέτης» (σελ. 655). Σχετικά με το ζήτημα της Τριγωνοποίησης, η Κουτσούμπα (2016a) αναφέρει ότι «η σύγχρονη τάση οδηγεί στη συνδυασμένη χρήση των μεθόδων, μέσω της Τριγωνοποίησης που βασίζεται στην ιδέα της χρήσης 2 γνωστών σημείων για τον εντοπισμό της θέσης ενός 3^{ου} άγνωστου σημείου, δημιουργώντας ένα τρίγωνο» (σελ. 22-23).

Αναλυτικότερα, οι Cohen και Manion (1997) διευκρινίζουν ότι πρόθεση της Τριγωνοποίησης είναι μέσα στην ίδια έρευνα η χρήση δύο ή περισσότερων: πηγή δεδομένων, ερευνητών, μεθοδολογικών προσεγγίσεων, θεωριών, μεθόδων ανάλυσης δεδομένων για να εξεταστεί μία κατάσταση μέσα από περισσότερες από μία οπτικές γωνίες. Όπως εξηγούν, αυτό είναι δυνατόν να προκύψει από την χρήση μιας ερμηνευτικής τεχνικής ή και από τον συνδυασμό περισσότερων η "πολύ-μεθοδική προσέγγιση" και το αποτέλεσμα είναι ένα είδος μεθοδικής τριγωνοποίησης, η οποία περικλείει πολλαπλά επίπεδα, που συνδυάζονται μεταξύ τους (ατομικό ή ομαδικό, χρονικό ή τοπικό κ.τ.λ).

Η παραπάνω μέθοδος βρήκε την εφαρμογή της και στην παρούσα έρευνα, καθώς συνδυάσαμε περισσότερες από μια μεθοδολογικές προσεγγίσεις και θεωρίες, αλλά και τη χρήση περισσότερων μεθόδων συλλογής δεδομένων. Επιπροσθέτως, βρήκαμε κοινά στοιχεία μεταξύ της μεθόδου της Τριγωνοποίησης και της τέχνης του θεάτρου και καταλήξαμε ότι υπάρχει κοινός σκοπός, καθώς η Τριγωνοποίηση αποτελεί «τη χρήση δύο ή περισσότερων μεθόδων συλλογής στοιχείων για τη μελέτη κάποιας πλευράς της ανθρώπινης συμπεριφοράς» (Cohen & Manion, 1997, σελ. 231), ενώ με τη σειρά τους οι ερμηνευτές-ηθοποιοί καλούνται να ερευνήσουν την ανθρώπινη συμπεριφορά μέσω των ρόλων που κάθε φορά τους αποδίδονται.

3.3. Αναστοχασμός

Σχετικά με την έννοια του αναστοχασμού, η Γκέφου-Μαδιάνου (1998) αναφέρει ότι θεωρείται αναπόσπαστη έννοια της «ανθρωπολογίας οίκου» μαζί με την ετερότητα και την παρατήρηση από συγκεκριμένη θέση (Γκέφου-Μαδιάνου 1998). Όπως εξηγεί η ίδια ερευνήτρια, αυτό συμβαίνει εξαιτίας του επαναπροσδιορισμού των γεγονότων και της αντικειμενοποίησης, την οποία είναι εφικτό να έχει ο εαυτός μέσω της μελέτης του άλλου προσώπου. Μια αναστοχαστική διαδικασία, η οποία αφορούσε και την συλλογή των δεδομένων και τις πληροφορίες που εκμαιεύονταν από την βιωματική εμπειρία της ίδιας της ερευνήτριας. Όσον αφορά την έννοια και την σημασία του αναστοχασμού ήταν πολύ οικεία για την ερευνήτρια από πριν, καθώς εργάζεται επάνω στο

Εκπαιδευτικό Δράμα, στο οποίο περιλαμβάνονται πολλές και διάφορες τεχνικές, όπως είναι ο αυτοσχεδιασμός, η βίωση των γεγονότων και ο αναστοχασμός. Στον τομέα του Εκπαιδευτικού Δράματος, η πρωτοπόρος ερευνήτρια Heathcote *«έθεσε κύριο στόχο της τη μάθηση με την έννοια της διαπραγμάτευσης»* (Άβρα & Χατζηγεωργίου, 2007, σελ. 26), υπό την έννοια του αναστοχασμού. Η ίδια ερευνήτρια υποστήριζε ότι η θεατρική εμπειρία συνδέεται άμεσα με την αναζήτηση, αλλά και με την κατασκευή του νοήματος.

Ειδικότερα, χρησιμοποίησε τη βίωση και τον αναστοχασμό με στόχο να αποκτήσουν οι συμμετέχοντες *«βαθύτερη γνώση για το διερευνώμενο θέμα, να διαμορφώσουν καινούργια αντίληψη, συνειδητοποίηση που θα τους βοηθήσει να αλλάξουν στάση απέναντι σε ανάλογα θέματα»* (Άβρα & Χατζηγεωργίου, 2007, σελ. 34). Αν και θεωρήθηκε πρωτοπόρος όσον αφορά το Εκπαιδευτικό Δράμα, η αλήθεια είναι ότι η Heathcote άντλησε στοιχεία σχετικά με την λειτουργία του ηθοποιού από κάποιους παλαιότερους και πολύ σημαντικούς μελετητές του θεάτρου, όπως ο Στανισλάφκι και ο Μπρεχτ, στους οποίους *«συναντάμε στις προσεγγίσεις τους τις έννοιες της βίωσης και του αναστοχασμού»* (Άβρα & Χατζηγεωργίου, 2007, σελ. 34). Όπως και να έχει πάντως, στη παρούσα έρευνα το γεγονός ήταν ότι η λειτουργία του αναστοχασμού εμπλεκόταν και συνδεόταν άμεσα με την σκηνική βιωματική εμπειρία, καθώς όλου του τύπου οι πρόβες περιλάμβαναν την εφαρμογή της αναστοχαστικής διαδικασίας.

3.3.1. Εγκυρότητα

Σχετικά με ζητήματα όπως εκείνα της εγκυρότητας και της αξιοπιστίας, συχνά γίνεται η παρανόηση ότι απευθύνεται μονάχα σε ποσοτικές έρευνες και τέτοιου είδους όροι δεν αφορούν τις ποιοτικές έρευνες. Όπως επισημαίνει ο Babbie (2011) *«η έρευνα πεδίου μοιάζει να προσφέρει μέτρα με μεγαλύτερη εγκυρότητα από τις δειγματοληπτικές έρευνες και τις πειραματικές μετρήσεις, οι οποίες δέχονται συχνά την κριτική ότι είναι επιφανειακές και δεν είναι πραγματικά έγκυρες»* (σελ. 506). Απ' την άλλη, οι Thomas και Nelson (2003) κάνουν αναφορά στους Lincoln και Guba (1985), οι οποίοι πρότειναν αντί της εσωτερικής εγκυρότητας να χρησιμοποιείται ο όρος πραγματική αξία και αντί της εξωτερικής εγκυρότητας να χρησιμοποιείται ο όρος μεταθεσιμότητα (transferability).

Στην παρούσα έρευνα, η ποιοτική έρευνα και η εσωτερική εγκυρότητα των δεδομένων, στηρίχθηκαν στη φυσική παρουσία της ερευνήτριας στο πεδίο έρευνας. Επιπλέον, βασίστηκαν στην αλληλεπίδραση μεταξύ της ερευνήτριας και των συμμετεχόντων-μελών της ομάδας. Επίσης, συντελέστηκε σύνδεση μεταξύ των δεδομένων των συνεντεύξεων και της συμμετοχικής παρατήρησης. Ακόμη, αξίζει να αναφερθεί ότι η βιωματική εμπειρία της ερευνήτριας υπό τους όρους της συμμετοχικής παρατήρησης και εξαιτίας της μακροχρόνιας ενεργητικής συμμετοχής της καθ' όλη την διάρκεια της διαδικασίας της έρευνας, ενίσχυσε την ικανότητά της να είναι σε θέση να αξιολογεί τόσο τη διαφορετική λεκτική συμπεριφορά των συμμετεχόντων, όσο και τη μη λεκτική. Όλα τα παραπάνω αποτέλεσαν τριγωνοποίηση δεδομένων, όπου η συλλογή δεδομένων πραγματοποιήθηκε από ποικιλία πηγών. Αυτά ήταν τα απαραίτητα στοιχεία για

να διασφαλιστεί η εσωτερική εγκυρότητα στην ποιοτική έρευνα και για τον λόγο αυτό χρησιμοποιήθηκε η συγκεκριμένη τεχνική της τριγωνοποίησης. Οι Thomas και Nelson (2003) αναφερόμενοι στον όρο της τριγωνοποίησης επισημαίνουν ότι σημαίνει «*τη χρήση περισσότερων της μιας πηγής δεδομένων για την υποστήριξη των συμπερασμάτων του ερευνητή*» (σελ. 491).

Εκτός από την συγκεκριμένη τεχνική, υπάρχουν και άλλες στρατηγικές, προκειμένου να διασφαλιστεί η εσωτερική εγκυρότητα όπως, η μακροχρόνια συλλογή δεδομένων και επαναλαμβανόμενες παρατηρήσεις ή η ανάμειξη των υποκειμένων σε όλες τις φάσεις της έρευνας κ.α (Memari, 1988 οπ. αναφ. στο Thomas & Nelson, 2003). Όσον αφορά το ζήτημα της εξωτερικής εγκυρότητας, ο όρος μεταθεσιμότητα που προαναφέρθηκε ήδη «*σημαίνει τον βαθμό που η ποιοτική έρευνα χρησιμοποιεί τα θεωρητικά πλαίσια, τους ορισμούς και τις ερευνητικές τεχνικές οι οποίες είναι προσβάσιμες και κατανοητές από άλλους ερευνητές στον ίδιο ή σε σχετικό τομέα*» (Thomas & Nelson, 2003, σελ. 497). Η παρούσα εργασία βρήκε την εφαρμογή της σύμφωνα με αυτόν τον όρο.

3.3.2. Συλλογή των δεδομένων

Η έρευνα πραγματοποιήθηκε συνολικά σε πέντε διαφορετικές χρονικές περιόδους, οι οποίες εκτείνονταν από τον Απρίλιο του 2013 μέχρι τον Ιούλιο του 2017. Πιο συγκεκριμένα:

- α) Απρίλιος 2013 έως μέσα Μαρτίου 2014
- β) Νοέμβριος 2014 έως μέσα Μαΐου 2015
- γ) Νοέμβριος 2015 έως μέσα Μαρτίου 2016
- δ) Μάιο 2016 έως αρχές Σεπτεμβρίου 2016
- ε) Μάιο 2017 έως τέλη Ιουλίου 2017

Μια πρώτη πηγή δεδομένων αποτέλεσαν τα στοιχεία που συλλέχθηκαν από τον Απρίλιο του έτους 2013, όπου ξεκίνησαν οι πρώτες πρόβες του σκηνικού βιωματικού εγχειρήματος. Πρωταρχικός σκοπός ήταν η κατάλληλη προετοιμασία των μελών της ομάδας με τελικό στόχο την παρουσίαση μιας παράστασης με ημερομηνία στις 17 Μαρτίου 2014 και με συγκεκριμένη τοποθεσία το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Στο συγκεκριμένο εγχείρημα, συμμετείχαν 7 κωφοί ηθοποιοί που ήταν τότε μέλη της ομάδας: η Όλγα Δαλέκου, η Μαρία Ρίκκου, η Σοφία Ζάγκα, η Μαρία (Μία) Στεφανή, ο Κώστας Ρίκκου, η Βίλμα-Κωνσταντίνα Μπόζο και ο Κωνσταντίνος Σαμαράς σε συνδυασμό με 3 ακούοντες ηθοποιούς: τον Ιωσήφ Ιωσηφίδη, τη Χριστίνα Σιμιτζή και την ερευνήτρια οι οποίοι ήταν κρυμμένοι πίσω από τις αρχαίες ελληνικές κολώνες του μουσείου και "δάνειζαν" την φωνή τους, πραγματοποιώντας την φωνητική ερμηνεία των κειμένων. Παράλληλα, την όλη δράση συνόδευαν μουσικά κρουστά όργανα από τον μουσικό Νίκο Σουλιώτη, πάντοτε με την συνεργασία στην διερμηνεία των κλασικών κειμένων της διερμηνέας νοηματικής γλώσσας, της Μυρτούς Γκανούρη.

Από αυτή την πρώτη σημαντική βιωματική εμπειρία γεννήθηκαν στην ερευνήτρια διάφοροι προβληματισμοί και ορισμένα ερωτήματα: Θα ήταν εφικτή η ταυτόχρονη ερμηνεία κωφών και ακούντων ηθοποιών επί σκηνής και σε ένα τόσο ιδιαίτερο είδος θεάτρου που να εμπεριέχει τις τέχνες του χορού και της μουσικής; Πώς θα μπορούσαν να συνδυαστούν οι κωφοί καλλιτέχνες μαζί με τους ακούντες; Θα μπορούσε να συντελεστεί πραγματικά μια αρμονική συνεργασία μεταξύ των δυο και αυτό να συμβαίνει ταυτόχρονα με την συνοδεία μουσικών οργάνων; Όλα τα παραπάνω οδήγησαν την ερευνήτρια στο εξής συμπέρασμα: από τη στιγμή που τα μέλη της ομάδας απέκτησαν μια τόσο σημαντική σκηνική εμπειρία και παράλληλα είχαν ήδη πραγματοποιήσει ένα μέρος της εκπαίδευσης και προετοιμασίας σχετικά με το είδος της αρχαίας τραγωδίας, θα ήταν ενδιαφέρον και πρωτότυπο καλλιτεχνικό εγχείρημα να συνυπάρξουν όλοι μαζί επί σκηνής και να επιδιώξουν μια τέτοιου είδους σκηνική βιωματική εμπειρία. Μετά από πολλές συζητήσεις μεταξύ των μελών της ομάδας και όλων των υπολοίπων συντελεστών, αποφασίστηκε η προσέγγιση του συγκεκριμένου εγχειρήματος, πραγματοποιώντας και κάποιες ανακατατάξεις.

Τότε ξεκίνησε ουσιαστικά η έναρξη της παρούσας έρευνας και η συστηματική εμπλοκή της ερευνήτριας σε αυτήν. Κατόπιν, άρχισαν οι πρόβες σε εντατικούς ρυθμούς με την παράλληλη σύμπραξη των συντελεστών της διερμηνείας της νοηματικής γλώσσας Μυρτούς μαζί με την βοήθεια της κωφής ηθοποιού Όλγας στα κείμενα και της ενδυματολόγου-σκηνογράφου Γεωργίας Μπούρδα που ανέλαβε όλη την εικαστική και ενδυματολογική σύνθεση του εγχειρήματος. Τελικά, η παράσταση παρουσιάστηκε στις 7 Μαΐου 2015 στο θέατρο της Αρχαίας Ολυμπίας με την εξής σύνθεση της ομάδας στην οποία συμμετείχαν 6 κωφοί ηθοποιοί: Όλγα, Μαρία, Σοφία, Μία, Κώστας, Βίλμα μαζί με 3 ακούντες ηθοποιούς επί σκηνής: Ιωσήφ, Χριστίνα και την ερευνήτρια, αλλά και με την ταυτόχρονη συνοδεία μουσικών κρουστών οργάνων από την μουσικό Ελεάννα Γεροντοπούλου. Όσον αφορά τους συνεργάτες στο μουσικό τομέα, αλλά και στον σκηνογραφικό και ενδυματολογικό, συνεργάστηκαν για πρώτη φορά με την Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα" σε αυτή την παράσταση και κατόπιν, συνέχισαν και οι δυο να συνεργάζονται και σε άλλα έργα.

Η δεύτερη σκηνική παρουσίαση αποτέλεσε επίσης σημαντική εμπειρία για όλα τα μέλη της ομάδας, αλλά και για τους υπόλοιπους συνεργάτες. Ωστόσο, παρ' όλο που είχαν βρεθεί πολλά στοιχεία και η έρευνα κατέληξε σε αρκετά συμπεράσματα, η σκηνική παρουσίαση από πλευρά ερμηνευτικής απόψεως, χρειαζόταν περισσότερη προετοιμασία και εκπαίδευση. Επιπλέον, εξαιτίας συγκεκριμένων συνθηκών και κοινωνικών υποχρεώσεων, υπήρξαν και πάλι ανακατατάξεις μέσα στην ομάδα, οι οποίες οδήγησαν στην τελική σύνθεση του όλου εγχειρήματος. Στην τελευταία αυτή παρουσίαση συμμετείχαν μονάχα γυναίκες, εκ των οποίων 5 ήταν οι κωφοί ηθοποιοί η Όλγα, η Μαρία, η Σοφία, η Μία, μαζί με 2 ακούντες ηθοποιούς, τη Χριστίνα και την ερευνήτρια. Η παράσταση έγινε με την ταυτόχρονη συνοδεία μουσικών κρουστών οργάνων της μουσικού Ελεάννας και έλαβε χώρα στο Ίδρυμα Κακογιάννη στις 17 Μαρτίου 2016. Τελευταία προσθήκη της ομάδας, υπήρξε από πλευράς φωτισμών τους οποίους επιμελήθηκε η φωτίστρια Ελίζα Αλεξανδροπούλου.

Μετά από αυτή την τελευταία και οριστική εκδοχή της παράστασης, η ομάδα είχε την τύχη αλλά και την χαρά να παρουσιάσει το σκηνικό της εγχείρημα σε σημαντικούς πολιτιστικούς χώρους, όπως στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε) στην Θεσσαλονίκη στις 3 Σεπτεμβρίου 2016, αλλά και στο Μουσείο Υδροκίνησης του Πολιτιστικού Ιδρύματος Πειραιώς στη Δημητσάνα, στις 23 Ιουλίου 2017. Η συγκεκριμένη παράσταση ολοκλήρωσε αυτή τη μεγάλη της διαδρομή στις 13 Ιουνίου 2018 σε έναν από τους πιο σημαντικούς αρχαιολογικούς χώρους, στους Δελφούς. Η ομάδα ήταν καλεσμένη από τον Εθνικό Κέντρο Αιμοδοσίας (Ε.ΚΕ.Α) για λογαριασμό της Παγκόσμιας Ημέρας Εθελοντή Αιμοδότη 2018, κατά την οποία η χώρα μας είχε αναλάβει τη διοργάνωση.

Κατά τη διάρκεια όλης αυτής της μακροχρόνιας έρευνας, η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με βάση τη συμμετοχική παρατήρηση σε συνδυασμό με τις συνεντεύξεις των μελών της ομάδας, αλλά και όλων των συνεργατών. Αυτή η μακροχρόνια έρευνα του υλικού βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούσαν στα δεδομένα που συλλέχτηκαν κατά την διάρκεια της έρευνας με τη μορφή των συνεντεύξεων των συμμετεχόντων. Επίσης, η συλλογή των δεδομένων είχε ως βάση της την επιτόπια μέθοδο υπό τους όρους της συμμετοχικής παρατήρησης, όπως μπορεί να εφαρμοστεί στη μελέτη του χορού (Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Koutsouba, 1997; Νιώρα, 2009; Σαρακατσιάνου, 2011; Φιλιππίδου, 2011; Φούτζουλας, 2016). Η επιλογή της επιτόπιας μεθόδου έγινε καθώς παρουσιάζει πολλά προτερήματα. Στην παρούσα έρευνα, εκείνα που μας ενδιέφεραν ήταν τα ακόλουθα:

α) η συμμετοχική παρατήρηση είναι ο μόνος τρόπος να διεξάγει ένας μελετητής έρευνα σε ανθρώπους που δεν έχουν γραπτή γλώσσα. Επίσης αποτελεί το μοναδικό τρόπο συλλογής ορισμένου τύπου στοιχείων που είναι μάλλον αδύνατον να συλλεχθούν διαφορετικά, β) αποτελεί μέθοδο για να καλυφθούν νέα αναλυτικά εργαλεία και θεωρητικές έννοιες, άγνωστα εκ των προτέρων, αλλά που μπορεί να προκύψουν μέσα από τη συμμετοχική παρατήρηση (Γκέφου-Μαδιανού, 1999, σελ. 238).

Επιπροσθέτως, στην παρούσα έρευνα το υλικό προήλθε από προφορικές μαρτυρίες, ερωτήσεων ανοιχτού τύπου για μη δομημένη συνέντευξη, από ελεύθερη συνέντευξη υπό μορφή συζήτησης και ενδεικτική επιτόπια καταγραφή από κάθε χρονική περίοδο της έρευνας, καθώς και οπτικό-ακουστικό υλικό που έγινε με βιντεοσκόπηση και μαγνητοσκόπηση από την φωτογραφική μηχανή/κάμερα DSLR Canon EOS 1200D 18-55cm κατά τη διάρκεια των δοκιμών-προβών. Η βιντεοσκόπηση και μαγνητοσκόπηση υπήρξαν ενδεικτικές, εξαιτίας της υπάρχουσας υλικοτεχνικής υποδομής.

Ωστόσο, το σημαντικότερο πλεονέκτημα στη χρήση της βιντεοκάμερας είναι ότι «ο ερευνητής δεν χρειάζεται να ανησυχεί για τον τρόπο καταγραφής της παρατήρησης την ώρα που εκδηλώνεται η συμπεριφορά» (Thomas & Nelson, 2003, σελ. 438). Μια κάμερα έχει τη δυνατότητα να καταγράφει την παραμικρή λεπτομέρεια, χωρίς να χάνει ή να προσπερνάει τίποτα από τα τεκταινόμενα που

συμβαίνουν και επιπροσθέτως, να εστιάζει στον κάθε συμμετέχοντα χωριστά, αλλά ταυτοχρόνως και σε όλους μαζί. Επιπλέον, στην συλλογή δεδομένων του πρωτογενούς υλικού συμπεριλήφθηκε και το φωτογραφικό υλικό, το οποίο απεικόνιζε τις διάφορες χρονικές περιόδους, αλλά και διαφορετικές στιγμές της έρευνας.

Όσον αφορά τη χρήση των δευτερογενών πηγών, αυτή βασίστηκε στις αρχές της βιβλιογραφικής έρευνας (Thomas & Nelson, 2003). Οι βιβλιογραφικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν αφορούσαν τις παραστατικές τέχνες γενικότερα και τον συνδυασμό τους με τα ζητήματα της αναπηρίας, δίνοντας έμφαση στην ακουστική αναπηρία. Ειδικότερα, το δευτερογενές υλικό προήλθε από βιβλιογραφικές πηγές και φωτογραφικό υλικό σχετικά με τις έρευνες των παραστατικών τεχνών και την διασταύρωση αυτών των ερευνών. Ως προς την διαδικασία της έρευνας, πολύ σημαντικό στοιχείο υπήρξε το γεγονός ότι η ερευνήτρια διετέλεσε υπεύθυνη και δασκάλα θεάτρου της ομάδας για επτά χρόνια, οπότε και μπορούσε να έχει άμεση πρόσβαση. Σύμφωνα με τους Thomas και Nelson (2003) *«τίποτα δεν είναι σημαντικότερο από το να μπορέσει ο ερευνητής να έχει πρόσβαση στο περιβάλλον»* (σελ. 481).

Επιπροσθέτως, μέσα σε αυτά τα συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια υπήρξε άμεσος στόχος η καλλιτεχνική και πολιτιστική αφύπνιση, καλλιέργεια και εκπαίδευση όλων των μελών της ομάδας, όπως εκπαιδεύονται ανάλογα όλοι οι ερμηνευτές σε καλλιτεχνικές σχολές. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος, η ερευνήτρια μπόρεσε να συλλέξει αρκετά στοιχεία σχετικά με τη πολιτιστική άποψη και γενικότερα τη κουλτούρα των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Το ζήτημα που μας απασχόλησε αναλύθηκε με βάση τα σύγχρονα ερμηνευτικά εργαλεία των παραστατικών τεχνών, ώστε να διαφανεί ότι οι βιωματικές εμπειρικές διαδικασίες μπορούσαν να οδηγήσουν μέσω μιας σκηνικής ερμηνείας σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B), προκειμένου να επιτευχθεί ένα ολοκληρωμένο σκηνικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

3.3.3. Ερμηνεία των δεδομένων

Η ανάλυση των δεδομένων του πλαισίου του χορού πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της «πυκνής περιγραφής» (Geertz, 2003). Πρόκειται για τη μέθοδο που περιλαμβάνει την περιγραφή και ερμηνεία των δεδομένων προκειμένου ο ερευνητής να ερμηνεύσει την πραγματικότητα με βάση την κατανόηση των σημασιών και των νοημάτων που περικλείει αυτή η πραγματικότητα (Geertz, 2003). Μέσα από αυτό το είδος γραφής δίνεται η δυνατότητα να εξαχθούν ερμηνείες σε πολλαπλά και επάλληλα επίπεδα (Γκέφου-Μαδιανού, 1999). Η ερμηνεία των δεδομένων έγινε μέσα από τη χρήση του τρίπτυχου, το οποίο αποτελεί συνδυασμό των τριών παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του λόγου και βρήκε εφαρμογή στο "τριφυές δρώμενο".

Ειδικότερα, ο συνδυασμός των τριών αυτών τεχνών είχε ως άξονα το θεατρικό είδος της τραγωδίας σε συνάρτηση με μια διαφορετική γλώσσα, όπως είναι η γλώσσα της νοηματικής, την οποία χρησιμοποιούν τα άτομα με

κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Στην παρούσα εργασία, αναλύσαμε τα δεδομένα με βάση μια ανθρωπολογικού τύπου προσέγγιση, αλλά και εφαρμόσαμε ένα σύνολο πρακτικών εργαλείων σε όλα τα μέλη της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα". Αναλυτικότερα, η χρήση των πρακτικών εργαλείων συνδέθηκε άμεσα με την ανάλογη εφαρμογή της σε συνάρτηση με το σώμα του κάθε ερμηνευτή-μέλους της ομάδας, την αισθητική αντίληψη που μπορεί να έχει εντός ή εκτός του σώματός του, την λειτουργία της κιναισθησης-ιδιοδεκτικότητας, το χτίσιμο της πλαστικότητας, τα συναισθήματα-αισθήσεις του και την επικοινωνία μεταξύ όλων των μελών μέσω των μουσικών ήχων. Επιπροσθέτως, η παρούσα προσέγγιση εμπεριείχε στοιχεία βιωματικού χαρακτήρα, τα οποία συνδύαζαν στοιχεία σκηνικής ερμηνείας με εκείνα των τριών παραστατικών τεχνών. Επομένως, η σκηνική ερμηνεία προέκυψε μέσω μιας βιωματικής προσέγγισης, η οποία συνδύαζε τις παραστατικές τέχνες και επιπλέον, αποδόθηκε μέσω της νοηματικής γλώσσας που αποτελεί μια διαφορετική γλωσσική επικοινωνία.

3.3.4. Πλάνο πρόβας

Η ερευνήτρια έχοντας λάβει υπόψη ανάλογες έρευνες σχετικά με τις ικανότητες και δεξιότητες, οι οποίες είναι απαραίτητες στη διδασκαλία ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B), οργάνωσε ένα οργανόγραμμα προβών, το οποίο εφαρμόστηκε καθ' όλη τη διάρκεια της παρούσας έρευνας. Η ερευνήτρια προσπάθησε να ακολουθήσει τις συγκεκριμένες ικανότητες, όπου σύμφωνα με αυτές ένας δάσκαλος, ο οποίος συναναστρέφεται με άτομα που έχουν κώφωση, πρέπει να διαθέτει:

- γνώση και κατανόηση, (όπως για παράδειγμα, να καταλαβαίνει με ποιο τρόπο τα παιδιά και οι νέοι άνθρωποι επεξεργάζονται τις οπτικές και ακουστικές πληροφορίες, και πώς αυτό μπορεί να επηρεάσει τη διδασκαλία και τη μάθηση)
- επαγγελματικές δεξιότητες (όπως για παράδειγμα, να παρέχει ένα ευρύ φάσμα ευκαιριών για την ανάπτυξη δεκτικής και εκφραστικής γλώσσας)
- προσωπικών γνωρισμάτων (όπως, για παράδειγμα, καλές επικοινωνιακές δεξιότητες, γνώση και δεξιότητες που να εμπνέουν εμπιστοσύνη στις οικογένειες, στα παιδιά και στους άλλους ενδιαφερόμενους) (Marschark, Lamproulou, & Skordilis, 2016, σελ. 139).

Βάσει του θεωρητικού πλαισίου, διαμορφώθηκε και οργανώθηκε ένα συγκεκριμένο πλάνο πρόβας των συμμετεχόντων στην παρούσα έρευνα. Έτσι, ξεκίνησε η σωματική προετοιμασία της πρόβας. Κατά τη διάρκειά της, η σωματική προετοιμασία χωρίστηκε σε δύο κατηγορίες, η μία αφορούσε τις σωματικές δεξιότητες του κάθε συμμετέχοντα χωριστά, ενώ η άλλη περιλάμβανε την ομαδική εκτέλεση του χορού σε σχέση με τη συνοδεία της μουσικής των κρουστών οργάνων. Επίσης ξεχωριστή θέση είχαν οι αυτοσχεδιασμοί και η ελεύθερη έκφραση και απελευθέρωση των συναισθημάτων μέσω αυτών. Όσον αφορά την πρώτη κατηγορία, έχοντας ως βάση το μοντέλο της Μάρσαλ (Μάρσαλ, 2003), η πρόβα περιείχε τον άξονα της Σύνδεσης με το Σώμα, όπου

περιλάμβανε ασκήσεις (όπως Νιώθω τη σωστή στάση, Κινούμενοι από το κέντρο, Κινούμενοι αντίθετα από το κέντρο, Ξυπνώντας τα πόδια, Αστερίας, Ελευθερώνω το λαιμό και το κεφάλι).

Κατόπιν, για να απομονωθούν τα κύρια μέλη του σώματος, ώστε να μπορέσουν οι συμμετέχοντες να αντιληφθούν περισσότερο τις λειτουργίες της κιναισθησης και της ιδιοδεκτικότητας, ακολουθήθηκαν οι αρχές της θεατρικής ανθρωπολογίας, όπου σύμφωνα με αυτές το σώμα διαχωρίστηκε σε τέσσερις άξονες: α) την σπονδυλική στήλη, β) τα μάτια με το πρόσωπο, γ) τα πόδια, και δ) τα χέρια και χρησιμοποιήθηκαν ασκήσεις για τον κάθε άξονα χωριστά. Στη συνέχεια, σχετικά με τον άξονα της Σύνδεσης με τον Εαυτό πραγματοποιήθηκαν ασκήσεις (όπως το Σώμα γίνεται κτήμα μου, Αντιδρώ σε μια εσωτερική πραγματικότητα, Σκέψη, Συναίσθημα, Εικόνα, Αίσθηση, Νιώθω τα συναισθήματα στο σώμα, Εσωτερική Ενέργεια). Κατόπιν, ακολούθησαν θεατρικοί αυτοσχεδιασμοί ελεύθεροι ή καθοδηγούμενοι με σχετική θεματολογία από τα αποσπάσματα του αρχαίου δράματος.

Σχετικά με τη δεύτερη κατηγορία της ομαδικής εκτέλεσης του χορού, το μοντέλο της Μάρσαλ (2003) που ακολουθήθηκε έχει να κάνει με τον άξονα της Σύνδεσης με τους Άλλους, πραγματοποιώντας αντίστοιχες ασκήσεις (όπως Δράση/Αντίδραση, Συνεργασία επί Ίσους Όροις). Στη συνέχεια, το πλάνο της πρόβας περιλάμβανε ασκήσεις εξοικείωσης του ρυθμού. Στο τελευταίο μέρος της πρόβας γινόταν η προσέγγιση της μελέτης των κλασικών κειμένων με την ανάγνωση των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών και την ανάλυση των δραματουργικών στοιχείων. Το συγκεκριμένο οργανόγραμμα προβών βρήκε εφαρμογή και ακολουθήθηκε σε όλες τις πρόβες μέχρι την πραγμάτωση της σκηνικής ερμηνείας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα", καθώς και τα αποτελέσματα της παρέμβασης που πραγματοποιήθηκε στην ομάδα αυτή στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας. Ειδικότερα, το κεφάλαιο δομείται σε δύο μεγάλες ενότητες. Στην πρώτη παρουσιάζεται ο τρόπος που δημιουργήθηκε η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα" και, πιο συγκεκριμένα, ο πυρήνας και η λειτουργία της, το ιστορικό πλαίσιο των παραστάσεων της ομάδας, όπως και τα βασικά μέλη και οι μόνιμοι συνεργάτες που συμπράττουν προκειμένου να δημιουργηθεί το ανάλογο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα πια σήμερα. Στη δεύτερη ενότητα γίνεται παρουσίαση των αποτελεσμάτων της έρευνας με βάση τις συνεντεύξεις των συμμετεχόντων.

4.1. Η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα"

4.1.1. Η Γέννηση της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα"

Η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα" δημιουργήθηκε το 2009 και αποτελείται από κωφά-βαρήκοα άτομα. Πιο συγκεκριμένα, τα μέλη που συμμετέχουν στην ομάδα είναι τέσσερα άτομα, τα οποία αποτελούν συνδυασμό προφοριστών και νοηματιστών και ένα άτομο που είναι αποκλειστικά νοηματίστρια. Η ομάδα ξεκίνησε από δυο φίλες, εκ των οποίων, μονάχα η μια, η Όλγα Δαλέκου, είναι άτομο με ακουστική αναπηρία εκ γενετής, ενώ η δεύτερη, η Γιούλη Τσαγκαράκη, είναι ομιλούσα και χωρίς κώφωση. Όπως αναφέρει η Όλγα: *«σκεφτήκαμε να κάνουμε μια ομάδα με αγάπη για το θέατρο και να αποδείξουμε ότι και οι κωφοί μπορούν να παρουσιάσουν θέατρο και όχι μόνο οι ακούντες»*.

Παρ' όλο που μιλούσαν διαφορετική γλώσσα, αποφάσισαν να φτιάξουν μια θεατρική ομάδα με στόχο την ένωση των δυο κόσμων -κωφών και ακούντων-, όχι μονάχα επάνω στη σκηνή αλλά και στην πλατεία του θεάτρου. Με τον τρόπο αυτό μεταφέρεται η επικοινωνία και στους θεατές, προκειμένου να βιώσουν μια από κοινού μοναδική εμπειρία που αποτελεί ζήτημα πρωταρχικής σημασίας.

Αρχικά, πρότειναν την ιδέα στην Κοινωνική Υπηρεσία του ΤΕΙ Αθήνας. Μετά, προέκυψε θέμα με το ΤΕΙ, και όπως εξηγεί η Όλγα *«είπαμε να ανεξαρτητοποιηθούμε και να φτιάξουμε δική μας επίσημη ομάδα που θα λέγεται Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα". Εγώ συμμετείχα όταν ήμουν μικρή σε διάφορες ομάδες, σε κανονικό σύλλογο και μου άρεσε πάρα πολύ, αλλά εκεί δεν υπήρχε πρόσβαση σε πλήρη γνώση. Ξεκίνησα να έχω πρόσβαση στη γνώση εδώ σε αυτήν την ομάδα.»*. Στην πορεία, το ξεκίνημα αυτό οδήγησε στη δημιουργία μιας ομάδας πέντε τελικά ατόμων (Όλγα Δαλέκου, Σοφία Ζάγκα, Μαρία (Μία) Στεφανή, Μαρία Ρίκκου, Κώστας Ρίκκου), τα οποία είναι μέχρι σήμερα μαζί. Τα πέντε αυτά μέλη απαρτίζουν, μαζί με την ερευνήτρια, τα βασικά μέλη της ομάδας και είναι εκ γενετής ή μη, κωφά ή βαρήκοα άτομα (Εικόνα 4.1).



Εικόνα 4.1: Τα μέλη της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα"
(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη).

Η Σοφία ανέφερε ότι:

την πρώτη φορά που μπήκα στην ομάδα είμασταν τόσο διαφορετικά άτομα, διαφορετικοί χαρακτήρες που ο καθένας είχε τη δική του διαφορετικότητα. Ο ένας ήταν πιο χαλαρός, ο άλλος πιο τρελός, άλλος πιο σοβαρός, άλλος πιο προβληματισμένος και άλλος στον κόσμο του, αλλά μέσα από την ομάδα είδα ότι συνδεθήκαμε πολύ, "δεθήκαμε" πολύ και μάθαμε πάρα πολλά.

Η Μία μιλώντας για την συμμετοχή της στην ομάδα αναφέρει ότι θυμάται ότι το 2009 ήρθε μια κυρία και είχε μια λίστα με ονόματα και ρωτούσε ποιος ήθελε να συμμετάσχει σε μια θεατρική ομάδα

εγώ τελείωνα το πτυχίο μου και σκεφτόμουν αν ήθελα να μπω ή όχι. Εκείνη την στιγμή μιλούσα με τον Κώστα Ρίκκου, ένα μέλος της ομάδας και του λέω να μπούμε να δούμε πώς είναι και εκείνος μου απάντησε ναι. Βάλαμε τα ονόματά μας. Μετά, έγινε μια συνάντηση με καφέ όπου γνώρισα τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας. Δεν γνώριζα κανέναν, παρά μόνο τον Κώστα. Την Όλγα Δαλέκου γνώριζα κάπως. Είπα, ωραία παρέα, για να δούμε τι θα γίνει.

Ο Κώστας από τη δική του την πλευρά θυμάται ότι, τότε ήταν φοιτητής στην Κοινωνική Υπηρεσία που μαζεύονταν κωφοί φοιτητές,

είχαμε να κάνουμε κάτι άλλο και είπαμε να φτιάξουμε μια ομάδα θεατρική για πλάκα, για χόμπυ μπήκα μέσα και από εκεί βγήκε η ομάδα "Τρελά Χρώματα". Είμαι από το 2009. Θυμάμαι είχαμε μαζευτεί να κάνουμε πρόβες, εκεί είμασταν φοιτητές δηλαδή, πηγαίναμε για καφέ. Αλλά, άλλο ήταν στην πρόβα που βλέπαμε κάποιον να κάνει κάτι παράξενο, κάτι που δεν το βλέπεις συνήθως, όπως για παράδειγμα μια γυναίκα να κάνει τον άντρα. Ήταν ωραία εμπειρία.

Τέλος, η Μαρία ανέφερε ότι *«συμμετείχε ο αδερφός μου ο Κώστας, οπότε έτσι έμαθα για την ομάδα και βλέποντας την πορεία τους, μου άρεσε, το βρήκα ενδιαφέρον και έτσι το 2011 μπήκα και εγώ και συνέχισα από τότε»*.

Τα βασικά μέλη της ομάδας αφουγκράζονται τις αισθήσεις του θεάτρου, ξεγλιστράνε από τα εμπόδια επικοινωνίας και εξερευνούν την τέχνη του θεάτρου. Η ομάδα πια σήμερα εκτός των πέντε βασικών μελών έχει και συνεργάτες, είτε σε σταθερή βάση όπως είναι η μουσικός, η διερμηνέας, η ενδυματολόγος-σκηνογράφος (βλ. Παράρτημα, σελ.289-290), και η υπεύθυνη φωτισμού (βλ. Παράρτημα, σελ.290), είτε σε περιστασιακή με ακούοντες ηθοποιούς.

Η επιλογή του ονόματος της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα" έγινε από τα ίδια τα μέλη της ομάδας. Βαφτιστήκανε "Τρελά Χρώματα" επειδή όλοι τους ήταν τελείως διαφορετικοί μεταξύ τους, όπως συμβαίνει με τα χρώματα, όπου το καθένα από αυτά είναι ξεχωριστό: διαφορετικά σχορεία, διαφορετικά πανεπιστημιακά ιδρύματα, διαφορετικές παρέες, διαφορετικοί χαρακτήρες, στόχοι και γούστα. Τα πάντα ήταν διαφορετικά, εκτός από ένα κοινό στοιχείο που τους έδεσε ως ομάδα και αυτό είναι η αγάπη τους για το θέατρο και τις τέχνες γενικότερα. Η ομάδα συνεργάζεται πλέον με την καλλιτεχνική, αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία "Τέχνης Όνειρα" και μέσω της αιγίδας της πραγματοποιεί τις καλλιτεχνικές της δραστηριότητες. Για την θεατρική περίοδο 2017-2018, η ομάδα τελεί υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού, καθώς εγκρίθηκε επιχορήγηση για μια παράσταση με θέμα μια ολοκληρωμένη τραγωδία αρχαίου δράματος. Επιπλέον, την επόμενη θεατρική περίοδο 2019-2020, η ομάδα και πάλι θα επιχορηγηθεί από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού για μια παράσταση, η οποία έχει ως θέμα της τον ιαπωνικό πολιτισμό, με αναφορές στο ιαπωνικό παραδοσιακό θέατρο Νο και Καμπούκι.

Μετά από δυο χρόνια λειτουργίας της ομάδας και συγκεκριμένα το 2011, ανέλαβε την ομάδα η ερευνήτρια. Από τη χρονική αυτή στιγμή και μετά, η δραστηριότητα της ομάδας αναπτύχθηκε σε δύο άξονες. Από τη μια συνέχισαν να παρουσιάζονται παραστάσεις. Μέσα από τη συνεχή παρουσίαση, η ομάδα μπόρεσε να έχει μια διαρκή και δυναμική καλλιτεχνική παρουσία σε κρατικές σκηνές, φεστιβάλ, χώρους πολιτισμού και ημερίδες. Με τη συστηματική αυτή ενασχόληση με την θεατρική δράση, η ομάδα επιχείρησε να αναδείξει νέους κώδικες στην υποκριτική έκφραση και την θεατρική φόρμα, αξιοποιώντας με ανανεωτική ματιά, την νοηματική γλώσσα παράλληλα με την φωνητική ερμηνεία,

τις αρχές του αυτοσχεδιασμού και τις τεχνικές του σωματικού θεάτρου. Παράλληλα, η πρόθεση της ερευνήτριας ήταν εξ αρχής το κάθε μέλος, εκτός της υποκριτικής του ταυτότητας, να φέρει την προσωπική του σφραγίδα από τη δική του ξεχωριστή κατεύθυνση.

Από την άλλη, προστέθηκε στις δράσεις της ομάδας η εμπειρία μαθημάτων θεατρικού παιχνιδιού. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, πρώτον τα μέλη της ομάδας να αποκτήσουν στην πορεία και τον ρόλο του εμπνευστή θεατρικού παιχνιδιού σε παιδιά με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), γεγονός πολύ σπάνιο για τα ελληνικά δεδομένα. Κατά δεύτερον, αναπτύχθηκε ως είδος θεατρικής παράστασης, η παιδική διαδραστική παράσταση που απευθυνόταν σε παιδιά με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) ή μη και στην οποία ενσωματώθηκαν εκτός των αρχών της θεατρικής παράστασης και οι αρχές του θεατρικού παιχνιδιού.

4.2. Ιστορικό Πλαίσιο των Παραστάσεων της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα"

Από το 2009 μέχρι και σήμερα, η ομάδα συμμετείχε με έντεκα παραστάσεις σε διάφορα καλλιτεχνικά φεστιβάλ παραστατικών τεχνών, ημερίδες και πολιτιστικές διοργανώσεις, χώρους πολιτισμού, μουσεία και θέατρα. Οι παραστάσεις αυτές αφορούν διαφορετικά είδη θεάτρου, τόσο στα πολιτιστικά δρώμενα της Αθήνας, όσο και της περιφέρειας (Πίνακας 4.1). Το σημαντικό είναι ότι μέσα από τις παραστάσεις αυτές στη διάρκεια των δέκα περίπου ετών, γεννήθηκαν στα μέλη της ομάδας νέες καλλιτεχνικές επιθυμίες, η σημαντικότερη των οποίων ήταν το επόμενο θεατρικό βήμα να πραγματοποιηθεί στον κόσμο της αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας.



Εικόνα 4.2: Από αριστερά Όλγα Δαλέκου (ανάμνηση Εκάβης), Σοφία Ζάγκα (Ανδρομάχη), Μαρία (Μία) Στεφανή (Ελένη) σκηνές από την τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018), Ανοιχτό Θέατρο Κολωνού

(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018).

Η επιθυμία αυτή προέρχονταν από τρεις λόγους. Πρώτον, η τραγωδία ήταν και είναι πολιτικό θέατρο με την απλή και την ευρεία έννοια,. Η ενασχόληση λοιπόν με το αρχαίο δράμα αφορά και στον σύγχρονο άνθρωπο που βιώνει στις μέρες μας πολύ έντονα αλλαγή στις κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες της καθημερινότητάς του λόγω της κρίσης. Ως εκ τούτου, θεωρήθηκε ότι εφόσον παρουσιαζόταν επί σκηνής στην πόλη της Αθήνας, θα είχε αντίκτυπο και στους πολίτες αυτής της πόλης, περνώντας τους ανάλογα μηνύματα.

Ο δεύτερος λόγος, εξίσου σημαντικός, αφορούσε το συγκεκριμένο θεατρικό είδος. Ειδικότερα, με δεδομένο ότι το αρχαίο δράμα θεωρείται και συνιστά ένα δύσκολο είδος θεάτρου, η ομάδα επιθυμούσε να αναπτύξει περαιτέρω τα εκφραστικά της μέσα. Ο τρίτος και τελευταίος αλλά επίσης πολύ σημαντικός λόγος, ήταν η επιθυμία να υπάρξει μια θεατρική δράση μέσω του αρχαίου δράματος ως σύνθεση των παραστατικών τεχνών, όπως είναι ο χορός, η μουσική και το θέατρο.



Εικόνα 4.3: Από αριστερά Μαρία Ρίκκου (Αθηνά), Έλλη Μερκούρη (Κασσάνδρα), Κώστας Ρίκκου (Ποσειδώνας) σκηνές από την τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018), Ανοιχτό Θέατρο Κολωνού

(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018).



Εικόνα 4.4: Σκηνή από την τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018),
Ανοιχτό Θέατρο Συκεών "Μάνος Κατράκης"-"Μερκούρεια 2018", Θεσσαλονίκη.
(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018)

Πίνακας 4.1 : Χρονολόγιο παραστάσεων				
A/A	Χρονολογία	Τίτλος Παράστασης-Συγγραφέας	Σκηνοθεσία	Διοργάνωση-Τοποθεσία
1.	2009	«Sign with me» σε Ιδέα-κείμενο της ομάδας	Γιούλη Τσαγκαράκη	Φεστιβάλ Τεχνών, Διεθνές Φεστιβάλ Τεχνών Athens Art-2010, Πνευματικό Κέντρο Κορυδαλλού, Θέατρο του Νέου Κόσμου
2.	2010	Παρουσίαση βιβλίου «Μπορώ και με τα μάτια μου»-Εκπαιδευτικές Προσεγγίσεις και Πρακτικές για Κωφούς Μαθητές των Β.Κουρμπέτη	Γιούλη Τσαγκαράκη	104 Κέντρο Λόγου και Τέχνης των Εκδόσεων Καστανιώτη
3.	2011-2014	«Εφιάλτης» διασκευή από το «Αλφαβητάρι της Καρδιάς» των James Kerr & Matthew Johnstone	Γιούλη Τσαγκαράκη Έλλη Μερκούρη	Ημερίδα Πολιτισμού ΕΝΓ-ΔΡΩ, Τεχνόπολη Δήμου Αθηνών, Ημερίδα "Ακούμε το Όνειρο"-Διαδικτυακή Ομάδα Ακουόραμα, Πολυχώρος Λουκούμι-Αθήνα, Το Μικρό Παρίσι στην Αθήνα, 5ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Δρόμου, 2ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Κωφών & Ακουόντων εν Δράσει-Αρχαία Αγορά, Θεσ/νίκη, Συνάντηση Ευρωπαϊκής Ένωσης Κωφών (EUD)-Hotel Titania
4.	2015-2017	«Από το Σκοτάδι στο Φως» Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη)	Έλλη Μερκούρη	1ο Διεθνές Φόρουμ «Το Αρχαίο Δράμα στην Εκπαίδευση: σκέψεις-θέσεις-αντιθέσεις»- Ίδρυμα Μ.Κακογιάννης-Αθήνα, 1ο Διεθνές Προσκήνιο Νέων του ίδρυμα Μ.Κακογιάννης- Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο-Αθήνα, Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης-Αθήνα, 2ο Φεστιβάλ Δάσους, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε)-Θεσ/νίκη, Υπαίθριο Μουσείο Υδροκίνησης Πολιτιστικού Ομίλου Τράπεζας Πειραιώς-Δημητσάνα

<i>A/A</i>	<i>Χρονολογία</i>	<i>Τίτλος Παράστασης- Συγγραφέας</i>	<i>Σκηνοθεσία</i>	<i>Διοργάνωση-Τοποθεσία</i>
5.	2016-2017	«Τα Παιδιά Παίζουν» Επιστολή ενός Ανώνυμου Χρήστου του Διαδικτύου	Έλλη Μερκούρη	3ο & 4ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Κωφών & Ακουόντων εν Δράσει, Τρένο στο ΡΟΥΦ-Αθήνα & Φύλακες Σωκράτους-Αθήνα, Εβδομάδα Κωφών-Ένωση Κωφών Ελλάδος, Πλ.Κοτζιά-Αθήνα, Christmas Factory, Τεχνόπολη Δήμου Αθηνών
6.	2016-2017	«Οι Νεράϊδες Των ΧρωματοΝοημάτων» Παιδική Διαδραστική Παράσταση σε Ιδέα- Κείμενο της Ομάδας	Έλλη Μερκούρη	Christmas Factory, Τεχνόπολη Δήμου Αθηνών
7.	2017-2018	«Η μυθιστορία του κυρίου Μολιέρου» του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ	Έλλη Μερκούρη	Our Festival 2017 του Δήμου Χαλανδρίου, Θέατρο Ρεματιάς-Αθήνα, DEAFestival 2017- Ομοσπονδία Κωφών Ελλάδος, Δημοτικός Πολυχώρος Γαλαξίας- Ν.Σμύρνης-Αθήνα, 5ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ενταξιακής Κουλτούρας "Κωφοί και Ακούοντες εν δράσει", Ανοιχτό Θέατρο Κολωνού-Αθήνα, Θέατρο Σταθμός-Αθήνα
8.	2018	«Τρωάδες» του Ευριπίδη	Έλλη Μερκούρη	Ανοιχτό Θέατρο Κολωνού, Ανοιχτό Θέατρο Συκεών "Μάνος Κατράκης"- "Μερκούρεια 2018", Θερινό Δημοτικό Θέατρο Λαμίας- "Θερμοπύλεια 2018"
9.	2019	«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμουελ Μπέκετ	Έλλη Μερκούρη	Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος, Auditorium Theo Angelopoulos, Θέατρο Επίκεντρο-Πάτρα, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ) Καβάλας

*Παραστατικές τέχνες και άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα.
Η βιωματική εμπειρία μέσω μιας σκηνικής ερμηνείας*

<i>A/A</i>	<i>Χρονολογία</i>	<i>Τίτλος Παράστασης- Συγγραφέας</i>	<i>Σκηνοθεσία</i>	<i>Διοργάνωση-Τοποθεσία</i>
<i>10.</i>	2020	«Ιστορίες Φαντασμάτων από την Ιαπωνία» του Λευκάδιου Χερν	Έλλη Μερκούρη	Θέατρο Άβατον

4.3. Αποτελέσματα έρευνας στη Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα"

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στην αφετηρία και τη διαδικασία της παρούσας έρευνας. Αν ξεκινήσει κάποιος από την αρχή και εστιάσει στο ιστορικό πλαίσιο των μελών της ομάδας και, ειδικότερα στον πυρήνα της και στη λειτουργία της, μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι το κάθε μέλος κομίζει τη δική του καλλιτεχνική αίσθηση και εμπειρία και συνάμα η ομάδα διατηρεί αδιαίρετα την έννοια της συλλογικότητας, καθώς όλα τα μέλη της προσφέρουν σε αυτήν τις δικές τους γνώσεις και δεξιότητες. Από την αρχή της ενασχόλησής της με την συγκεκριμένη ομάδα, η ερευνήτρια προσπάθησε να δημιουργήσει ένα δίκτυο συνεργατών, το οποίο να εμπεριέχει ένα σύνολο καλλιτεχνών που να λειτουργούν ως εξωτερικοί συνεργάτες και να συμβάλλουν στην διαμόρφωση του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Σύμφωνα με αυτή την επιλογή, η Γεωργία Μπούρδα που συμμετείχε ως σκηνογράφος-ενδυματολόγος είναι υπεύθυνη για την εικαστική άποψη, η Ελεάννα Γεροντοπούλου ως μουσικός ασχολείται με την εμβάθυνση των ήχων που είναι δυνατόν να αφουγκραστούν άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) και η Ελίζα Αλεξανδροπούλου που είχε αναλάβει τον σχεδιασμό του φωτισμού ήταν επίσης υπεύθυνη για το εικαστικό αποτέλεσμα σε συνεργασία με την σκηνογράφο.

Η πρώτη φορά που η ερευνήτρια βρέθηκε στη συγκεκριμένη ομάδα ήταν το 2011 για να πραγματοποιήσει κάποια μαθήματα θεάτρου και κινησιολογίας των ηθοποιών. Τα μαθήματα αυτά είχαν ως στόχο:

- α) τη γνωριμία με τα μέλη της ομάδας,
- β) την κατανόηση και εύρεση του επικοινωνιακού κώδικα που χρειαζόταν να χρησιμοποιηθεί,
- γ) την εξοικείωση των εκφραστικών εργαλείων του προσώπου και του σώματος,
- δ) τη γνωριμία με μεθοδολογικά εργαλεία, όπως ο θεατρικός αυτοσχεδιασμός, ο αυτοσχεδιασμός στο χορό (contact improvisation) και με ερμηνευτικούς κώδικες του θεάτρου.

Τις πρώτες στιγμές της συγκεκριμένης συνάντησης με τα μέλη της ομάδας, η ερευνήτρια αισθάνθηκε απροσδόκητα οικεία, μολονότι περίμενε να υπάρχουν πολλές στιγμές αμηχανίας, εφόσον δεν υπήρχε η δυνατότητα της επικοινωνίας με βάση έναν ενιαίο γλωσσικό κώδικα. Ωστόσο, η συνάντηση λειτούργησε βάσει της γλώσσας του σώματος και των αισθήσεων και έτσι υπήρξε μια τελείως διαφορετικού τύπου επικοινωνία, πολύ πιο βαθιά την οποία αισθάνθηκαν και οι δυο πλευρές. Ο επόμενος σημαντικός σταθμός στην ιστορία της ομάδας ήταν η αποχώρηση ενός ιδρυτικού στελέχους και η επιτακτική ανάγκη να βρεθεί άμεσα κάποιος άλλος που θα αναλάβει υπό την καθοδήγησή του την ομάδα. Παρ' όλο το μικρό χρονικό διάστημα γνωριμίας της ερευνήτριας με τη συγκεκριμένη ομάδα – δεν είχε περάσει ούτε ένας μήνας-, έγινε η πρόταση να την αναλάβει εκείνη και χωρίς ιδιαίτερη σκέψη η ερευνήτρια δέχτηκε με χαρά να καθοδηγήσει την ομάδα.

Στην παρούσα έρευνα, οι συνεντεύξεις των συμμετεχόντων παρουσιάζονται σε δυο κατηγορίες και, ως εκ τούτου, υποενότητες: η πρώτη αφορά στα μέλη της ομάδας με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) και η δεύτερη στους ομιλούντες συνεργάτες. Επιπροσθέτως, στην κάθε κατηγορία υπήρξαν ερωτήματα τα οποία παρουσιάζονται πρώτα μεμονωμένα για το κάθε μέλος της ομάδας (*Προφίλ του συντελεστή, Γνωριμία με την ομάδα, Παραστατικές Τέχνες (χορός, μουσική θέατρο), Εργαλείο της Γλώσσας*) και κατόπιν, ακολουθούν τα ερωτήματα, τα οποία παρουσιάζονται σε συνδυαστική μορφή μεταξύ των μελών της ομάδας (*Συνδυαστική χρήση τριών Τεχνών, Λειτουργικά εργαλεία και Πρακτικές εφαρμογές (Σώμα του ηθοποιού, Αισθητική αντίληψη εντός σώματος, Αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος, Αυτοσχεδιασμός, Συναισθήματα, Μουσική επικοινωνία μέσω ήχων, Μίμηση), Διαδικασία προβών και παράστασης, Συνεργασία με τα μέλη της ομάδας, Συνεργασία με ακούοντες ηθοποιούς, Βιωματική εμπειρία*). Αντίστοιχα, με παρόμοια δομή παρουσιάζονται και οι συνεντεύξεις των ομιλούντων συνεργατών.

4.3.1. Αποτελέσματα συμμετεχόντων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) για τις Παραστατικές Τέχνες (χορός, μουσική, θέατρο) και το Εργαλείο της Γλώσσας

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η ομάδα αποτελείται από πέντε μέλη με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), τα οποία παρουσιάζονται αναλυτικότερα στο προφίλ των συμμετεχόντων (Πίνακας 4.2). Κατόπιν, κάθε μέλος εκφέρει τις απόψεις του σχετικά με την πρώτη γενική κατηγορία των ερωτήσεων, οι οποίες αφορούν τις *Παραστατικές Τέχνες (χορός, μουσική, θέατρο)*, οπότε και αναλύει από τη πλευρά του την κάθε τέχνη από αυτές χωριστά. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται οι απόψεις των συμμετεχόντων στην κατηγορία του *Εργαλείου της Γλώσσας*. Επιπλέον, στην περίπτωση του ιδρυτικού μέλους της ομάδας αναφέρεται και η συνεργασία του με τη διερμηνέα για την απόδοση των κειμένων στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.) στην ίδια κατηγορία.

Πίνακας 4.2 Προφίλ συμμετεχόντων

	Όλγα	Σοφία	Κώστας	Μαρία	Μία
Επιλογή	Ιδρύτρια της Ομάδας	Συστήθηκε από άλλο μέρος	Μέσα από διαδικασία αναζήτησης συνεργασίας	Ζήτησε από μόνη της συνεργασία	Μέσα από διαδικασία αναζήτησης συνεργασίας
Χρονική συμμετοχή	10 έτη	10 έτη	10 έτη	8 έτη	10 έτη
Κώφωση/Βαρηκοΐα	κωφή	κωφή	βαρήκοος	κωφή	βαρήκοη
Φύλο	Γυναίκα	Γυναίκα	Άνδρας	Γυναίκα	Γυναίκα

Μορφωτικό επίπεδο	Β/βάθμια εκπ/ση	Γ/βάθμια εκπ/ση	Γ/βάθμια εκπ/ση	Γ/βάθμια εκπ/ση	Γ/βάθμια εκπ/ση
----------------------	--------------------	--------------------	--------------------	--------------------	--------------------

4.3.1.1. 1^η συνέντευξη: Όλγα Δαλέκου

Η πρώτη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε με την Όλγα Δαλέκου, η οποία αποτελεί ιδρυτικό μέλος της ομάδας, έχει σπουδάσει διακοσμητική στο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Αθηνών (ΤΕΙ), ενώ, παράλληλα, είναι δασκάλα νοηματικής και ειδικεύεται κυρίως στην εκμάθηση της νοηματικής γλώσσας, χρησιμοποιώντας και στοιχεία μέσω της τέχνης του θεάτρου. Όσον αφορά στην πρώτη γενική κατηγορία, τις *Παραστατικές Τέχνες* (χορός, μουσική, θέατρο), η ίδια αναφέρει σε σχέση με την τέχνη του χορού ότι δεν είχε τόση καλή επαφή, αλλά δεν ήταν εξαιτίας της έλλειψης ακοής, αφού της αρέσει να βλέπει τους άλλους να χορεύουν, αλλά όταν έπρεπε να χορέψει εκείνη, νόμιζε ότι βρισκόταν έξω από τα νερά της. Σύμφωνα με τον Bergman (1981), όπως έχει αναφερθεί, ο αποκλεισμός των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) συνδέεται περισσότερο με το αίσθημα του φόβου του στίγματος της κώφωσης. Ωστόσο, η Όλγα αναφέρει ότι αυτή η εμπειρία αποτέλεσε ένα σπουδαίο μάθημα για εκείνη, γιατί αποδεικνύεται όπως λέει η ίδια ότι, *«μέσα από το χορό που συνδυάστηκε με το θέατρο, κατάφερα και εγώ να χορέψω και τελικά το ζήτημα του χορού δεν είναι καθόλου ζήτημα ακοής»*. Και συμπληρώνει ότι, μέσα από την τέχνη του χορού γνώρισε πολύ καλύτερα το σώμα της, όπως αναφέρει:

συμμετείχα σε κάποια χορικά και ήταν κάτι το οποίο δεν είχα ξανακάνει ποτέ, ούτε χορό, ούτε παραδοσιακούς χορούς, ούτε τίποτα. Γι' αυτό και με τον ρυθμό γενικώς δεν είχα ποτέ καμία σχέση, οπότε υπήρχαν ασκήσεις που έπρεπε να κινούμαστε, να έχουμε την ίδια κίνηση και στο σώμα μας και στη νοηματική μας και να κινείται με τον ρυθμό της μουσικής. Εγώ ήμουν πάντα ένα βήμα μπροστά, ένα βήμα πίσω, αλλά εγώ έπρεπε ουσιαστικά, αυτό που προσπαθούσα να κάνω να βγω έξω από το σώμα μου και να βλέπω τον εαυτό μου για να μπορέσω να ελέγχω τον εαυτό μου.

Όπως έχει αναφερθεί στην ανασκόπηση, ο χορός και η κίνηση αποτελούσαν ενασχόληση ζωτικής σημασίας στη ζωή της αρχαιοελληνικής εποχής και γι' αυτό είναι σημαντικό το στοιχείο της απελευθέρωσης των συναισθημάτων που πραγματοποιείται μέσω του χορού και της κίνησης (Πέτρου, 2011). Κατά την διάρκεια των προβών σε σχέση με το χορό, η Όλγα αναφέρει ότι, η ερευνήτρια τους εξηγούσε το κάθε βήμα, μετά έπρεπε να βλέπουν με ποιο τρόπο το κάνει εκείνη, να βλέπουν διάφορα βίντεο με καλλιτέχνες. Αυτό συνέβαινε γιατί, όπως εξηγεί η ίδια, ως κωφοί έχουν ελλείψεις στην εκπαίδευση σχετικά με το ζήτημα του χορού, καθώς δεν έχουν κάνει ποτέ γυμναστική ή ειδικά μαθήματα χορού. Γι' αυτό και εξηγεί ότι, αρχικά ήταν πολύ δύσκολο να συγχρονιστούν με τον ρυθμό, να κατανοήσουν πού πάει το κάθε μέλος του σώματός τους, αν το πόδι πάει εκεί, το χέρι να πάει αλλού. Όπως αναφέρει η ίδια:

έπρεπε να συνδυάσουμε τη σκέψη με τις εντολές των ποδιών και των χεριών. Σιγά σιγά, το σώμα συνήθισε και άρχισε να κινείται αυτόματα και να συνδυάζει τα πάντα, όχι μονάχα τον χορό, αλλά και το θέατρο αν ήταν απαραίτητο. Έτσι, αυτόματα το σώμα άρχισε να αλλάζει και να προσαρμόζεται.



Εικόνα 4.5: Πρόβες στην τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018),
χώρος προβών A KIN Art Space

(Πηγή: Φωτογραφία Κωστής Βοζίκης, 2018)

Επίσης, συνεχίζει αναφέροντας τον τεράστιο ρόλο που έπαιζε και το πάτωμα που ήταν ξύλινο, αφού έπρεπε να νιώθουν πότε είναι το σήμα ή το μήνυμα για να ξεκινήσουν ή για να σταματήσουν. Όσον αφορά στην τέχνη της μουσικής, αν και είχε κάποιες μικρές γνώσεις, επάνω στην σκηνή δεν είχε ποτέ μέχρι τότε κάποια σχετική εμπειρία. Αισθάνθηκε ότι, μέσω της συγκεκριμένης βιωματικής εμπειρίας, δημιουργήθηκε η ανάγκη ενός μεγάλου ερεθίσματος, καθώς όπως λέει η ίδια, «ήθελα κι άλλο, ήθελα περισσότερο, ήθελα να το αισθάνομαι περισσότερο, γιατί ένιωθα ότι αυτό που έκανα ταίριαζε με τη μουσική». Η Όλγα αναφέρει ότι, υπάρχει μεγάλη διαφορά στην αντίληψη της σε σχέση με αυτήν πριν το θέατρο και μετά:

πριν το θέατρο, πριν να μπω στην ομάδα άκουγα διάφορα τραγούδια και τραγουδιστές. Ποτέ δεν ήξερα ότι το κάθε τραγούδι έχει μέσα μουσικά όργανα. Όταν άρχισα μέσα στο θέατρο, άρχισα να ξεχωρίζω τα μουσικά όργανα, να τα συνηθίζω και καταλάβαινα ποιο μουσικό όργανο παίζει εκείνη την ώρα.

Βέβαια, η ίδια συμπληρώνει ότι βοηθούσε πολύ και το ξύλινο πάτωμα, ώστε να νιώθει περισσότερο τη μουσική και αυτό τη βοηθούσε περισσότερο στην κατανόηση της μουσικής. Όσον αφορά το θέατρο είναι για εκείνη μια μορφή επικοινωνίας, όχι μόνο με τους θεατές, αλλά και με τους άλλους ηθοποιούς, *«αλλά με βασικότερη αιτία τον εαυτό μου, γιατί εκεί στο θέατρο ανακαλύπτω πολλά για μένα που δεν τα ήξερα»*. Στην τέχνη της υποκριτικής, της αρέσει περισσότερο ότι την ώρα που παίζει, γνωρίζει ότι ο ρόλος που υποδύεται δεν είναι εκείνη, αλλά μια γυναίκα, μια γριά, ή ένας άλλος άνθρωπος που προσπαθεί μέσα σε αυτόν τον χαρακτήρα του ρόλου, να φανταστεί τι μπορεί να ζούσε και να βίωνε εκείνος ο ρόλος και διάφορα άλλα. Το γεγονός αυτό λέει ότι τη βοηθάει να δει στην πραγματικότητα τι κάνει εκείνη και πώς μπορεί να αντιμετωπίσει τα πράγματα.

Σε σχέση με το θέατρο αναφέρει ότι, κατάλαβε πολλά πράγματα για τον εαυτό της και για τον χαρακτήρα της, και ότι υπάρχουν και άλλες πλευρές του εαυτού της που πρέπει να τις δείχνει στους άλλους. Όπως λέει η ίδια, *«το θέατρο είναι ένα ισχυρό μάθημα για όλους μας. Μέσα από το θέατρο μπορούμε να δούμε τον κόσμο μέσα από τα δικά μας μάτια»*. Τέτοιου είδους απόψεις συμβαδίζουν απόλυτα με εκείνες των αρχαίων Ελλήνων, οι οποίες έχουν ήδη αναφερθεί στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας και έδιναν έμφαση στη γνώση που εμπεριείχε η τέχνη (Πέτρου, 2011). Όσον αφορά την συμμετοχή της στην ομάδα αναφέρει ότι:

αυτό που εγώ θέλω να δείξω σε όλους τους θεατές, σε όλο τον κόσμο γενικά, είναι ότι μια παράσταση έχει βαθιά νοήματα, δεν είναι κάτι απλό και όποιος θα ήθελε να κάνει κάτι τέτοιο και να συμμετέχει σε κάτι τέτοιο, πρέπει να δοθεί ψυχή και σώματι σε αυτό.

Το *Εργαλείο της Γλώσσας* αποτελεί σημαντική κατηγορία, καθώς συνδέεται άμεσα με τον διαφορετικό γλωσσικό κώδικα που υφίσταται στον κόσμο των κωφών. Η Όλγα, η οποία ήταν και υπεύθυνη για την απόδοση των κειμένων στην νοηματική – μαζί με την διερμηνέα-, παραδέχεται ότι λατρεύει το αρχαίο δράμα, επειδή τα κείμενα είναι από τα αρχαία ελληνικά και της αρέσει πολύ να τα αποδίδει στην ελληνική γλώσσα. Και μετά από τη ελληνική γλώσσα στην ελληνική νοηματική γλώσσα. Ωστόσο, η ίδια αναφέρει ότι, η απόδοση των κειμένων δεν ήταν καθόλου εύκολη υπόθεση, καθώς υπήρχαν:

πολλές έννοιες, πολλές μεγάλες σημασίες και δεν ήθελα αυτές οι έννοιες, οι σημασίες και οι πληροφορίες να χαθούν στην ελληνική νοηματική γλώσσα. Αυτό μου έδωσε κίνητρο να το δουλέψω περισσότερο, να διαβάσω, να μελετήσω, να μάθω περισσότερα τι πάει να πει κάτι και να μεταφράσω ακριβώς το κείμενο στην νοηματική γλώσσα.

Ειδικότερα, σε αυτή τη σπουδαιότητα στη λειτουργία της γλώσσας και στην ιδέα της πολιτιστικής της σημασίας, συναινεί και ο Πλάτων, ο οποίος αναφέρει σχετικά ότι, *«δεδομένου ότι γλώσσα και σκέψη συνυπάρχουν, συνυφαίνονται,*

“συλλειτουργούν” και αλληλοεξαρτώνται, το γεγονός ότι ο άνθρωπος “φωνήν και ονόματα [...] διηρθρώσατο τη τέχνη” [...] (Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 322a-323a, όπ. αναφ. στο Κατσιμάνης, 2003, σελ. 42). Επιπροσθέτως, η Όλγα αναφέρει ότι παρατήρησε για την νοηματική γλώσσα σε σχέση με την ταχύτητα και τον ρυθμό:

εγώ έχω ένα θέμα με τον ρυθμό. Οι γονείς μου είναι κωφοί και έτσι έχω συνηθίσει η νοηματική μου να είναι πιο δυναμική, πιο γρήγορη. Έτσι ήταν το οικογενειακό μου περιβάλλον και το σχολικό μου περιβάλλον, το ίδιο ήταν και στο ποδόσφαιρο. Όμως στο θέατρο, έπρεπε να έχω επίπεδα και στον τρόπο που μιλάω. Στην αρχή, ήταν κάτι που με δυσκόλεψε πάρα πολύ και είχαμε πολύ συζήτηση γι' αυτό, για το πώς ανάλογα με αυτό που λες και τι είναι αυτό που λέει το κείμενο, θα πρέπει αντίστοιχα να είναι ο τρόπος που μιλάς να γίνεται πιο μαλακός, πιο ήρεμος, να μην είναι επιθετικός, να μην δείχνει αλαζονεία οπότε αυτό είναι κάτι το οποίο με βοήθησε να καταλάβω για εμένα και πώς να ελέγχω τον ρυθμό μου.

Γενικά, σχετικά με την ενασχόλησή της στην απόδοση κειμένων στην νοηματική γλώσσα, η Όλγα εξηγεί ότι ξεκίνησε πρώτη φορά από το σχολείο κωφών στην Αγία Παρασκευή, όπου συνεργάστηκε με μια καθηγήτριά της για την παράσταση της *«Αντιγόνης»*. Στην περίπτωση εκείνη, το επίπεδο των γνώσεων του καθενός ήταν πολύ διαφορετικό, ήταν κωφοί και βαρήκοοι, ενώ υπήρχε μεγάλη ανομοιομορφία μεταξύ των δεκαπέντε ατόμων που συμμετείχαν σε εκείνη την παράσταση. Η ίδια θυμάται ότι για να τα καταφέρει, *«έπρεπε το κείμενο που είχα, να το αλλάζω στην νοηματική, αλλά να το συμβαδίσω και με το επίπεδο του καθενός που θα το χρησιμοποιήσει, δηλαδή έπρεπε να είναι σε ένα επίπεδο, ώστε να μπορούν να το καταλαβαίνουν τουλάχιστον όλοι»*.

Σε αντιστοιχία με την παράσταση *«Από το Σκοτάδι στο Φως»*, την Όλγα την ενδιέφερε, όπως λέει, να μη χαθεί η ποίηση των κειμένων και να την αναδείξει, καθώς τα χορικά των κειμένων δεν έλεγαν απευθείας το νόημα, αλλά θεωρεί ότι έχουν κρυμμένα νοήματα, *«στη γλώσσα των τραγικών υπάρχουν πολλαπλά επίπεδα και σε μεγαλύτερη ή μικρότερη απόσταση μεταξύ τους»* (Easterling, 2007, σελ. 203). Όπως αναφέρει και η ίδια, *«ήθελα να δείξω με τα δάχτυλα και με την νοηματική τι εννοούσε ο συγγραφέας με το κείμενο, με το χορικό και σε σχέση με τον ρυθμό, με την κίνηση των χεριών της νοηματικής [...]»*. Στις προηγούμενες παραστάσεις, η Όλγα έκανε μόνη της την απόδοση των κειμένων στη νοηματική, καθώς τα κείμενα ήταν πολύ πιο εύκολα. Στην αρχαία τραγωδία χρειάστηκε να συνεργαστεί μαζί με τη διερμηνέα Μυρτώ Γκανούρη. Υπήρξαν φυσικά πολλές δυσκολίες και κάποιες λέξεις στα ελληνικά που μπορεί η Όλγα να μην τις ήξερε και να μην τις καταλάβαινε καθόλου.

Η ίδια αναφέρεται στην πολύτιμη βοήθεια της Μυρτούς, η οποία έδινε τις πληροφορίες για το τι μπορεί να σημαίνει κάτι και τη βοηθούσε, προκειμένου να μπορέσει να βρει, να πάρει ιδέες, ώστε να κατορθώσουν να βρουν κάποια νέα νοήματα που δεν υπάρχουν στη γλώσσα. Όπως αναφέρει η ίδια η Όλγα:

η συνεργασία αυτή με βοήθησε γιατί ήταν ομαλή, ακριβώς επειδή γνωριζόμαστε και ξέραμε και οι δυο περίπου τι θέλουμε από αυτό το κείμενο. Έπρεπε να βρούμε ονόματα νοηματικά για τους ρόλους, οπότε

χρειάστηκε να κάνουμε και κάποια σχετική έρευνα για τον χαρακτήρα του κάθε ήρωα ή τι θα φοράει ή πώς θα είναι εμφανισιακά στην παράσταση, για να μπορέσουμε να τα συνδυάσουμε και να δημιουργήσουμε νοηματικά ονόματα, οπτικά ονόματα.



Εικόνα 4.6: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Τόρμα Μιχάλης Κακογιάννης
(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2016)

Η Όλγα προσπαθεί να εξηγήσει τον τρόπο που ξεπερνούσαν τις δυσκολίες, ώστε να μη χαθεί η ποιητικότητα των κλασικών κειμένων στην απόδοσή τους στην νοηματική γλώσσα, καθώς «η ποίηση [...] παρέχει υπέρτατη γνώση, οδηγεί την ψυχή, μορφώνει τους ανθρώπους, μπορεί να τους κάνει καλύτερους» (Πέτρου, 2011, σελ. 453). Για τον λόγο αυτό, η Όλγα αναφέρει ένα παράδειγμα από το απόσπασμα του Ευριπίδη και συγκεκριμένα τις «Βάκχες». Όπως λέει και η ίδια:

υπήρχε ένα κομμάτι στο χορικό[...]αυτό το κείμενο πραγματικά ήταν πολύ ποιητικό, ήταν κάτι το οποίο μας δυσκόλεψε πάρα πολύ[...]πώς αυτό το ύφος θα το μεταφέρουμε στην νοηματική. Οπότε, αυτό που σκεφτήκαμε να κάνουμε είναι να το αλλάξουμε, φτιάχνοντας εικόνες. Διατηρήσαμε την ποίηση του κειμένου στην νοηματική, ουσιαστικά δημιουργώντας εικόνες, δηλαδή φτιάξαμε την εικόνα που μας δίνει στο μυαλό το κείμενο αυτό μαζί με την ποίηση και την αίσθηση που σου βγάζει και αυτές τις εικόνες μεταφέραμε στην νοηματική.

Όμοια, η Μυρτώ κάνει λόγο για το πιο δύσκολο κομμάτι στην απόδοση των κειμένων στην νοηματική, αλλά και σε οποιαδήποτε άλλη γλώσσα που είναι η

ποιητικότητα των κειμένων. Θεωρεί ότι, σε πολλά κομμάτια το κατάφεραν και το έκαναν σε συνδυασμό με την κίνηση, ωστόσο, θεωρεί ότι τα μέλη της ομάδας δυσκολεύτηκαν με τα κείμενα και στα ελληνικά και στη νοηματική:

σίγουρα στον Χορό της αρχαίας τραγωδίας που έπρεπε να είναι συγχρονισμένοι ήταν δύσκολο, γιατί προσπαθούσαν να είναι συγχρονισμένοι, αλλά να μη χάνουν ταυτόχρονα ο καθένας και την ερμηνεία του, γιατί σε έναν Χορό, όπως θεωρώ εγώ τουλάχιστον, το ζητούμενο είναι να είναι όλοι μαζί και ο καθένας ξεχωριστά, οπότε αυτό ήταν ένα δύσκολο κομμάτι που νομίζω ότι το καταφέραν.

Από τα παραπάνω, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι η νοηματική γλώσσα λειτούργησε ως ένα ισχυρό, δραματουργικό εργαλείο στην δημιουργία της καλλιτεχνικής έκφρασης, γεγονός που συμφωνεί και με τις ερμηνείες του Bergman (1981).



Εικόνα 4.7: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο
(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2015)

4.3.1.2. 2^η συνέντευξη: Σοφία Ζάγκα

Η δεύτερη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε με τη Σοφία Ζάγκα, η οποία σπούδασε ζωγραφική στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Αθηνών. Όταν μπήκε στην ομάδα ήταν το 2009 και θυμάται ότι την πρώτη φορά συμμετείχαν στην ομάδα τόσο διαφορετικά άτομα και διαφορετικοί χαρακτήρες που ο καθένας είχε τη δική του διαφορετικότητα. Σχετικά με την κατηγορία των Παραστατικών Τεχνών (χορός, μουσική, θέατρο), η ίδια αναφέρει ότι, σε σχέση με

τον χορό νιώθει χαρούμενη και της αρέσει ο χορός γιατί από μικρή χόρευε μπαλέτο, τζαζ, χιπ χοπ, μοντέρνο και λάτιν. Αλλά περισσότερο λέει ότι της άρεσε, να χορεύει ελεύθερα και να απελευθερώνει τον εαυτό της και το σώμα της, και να μην νιώθει ότι έχει εμπόδια που να την εμποδίζουν ως κωφή. Το γεγονός αυτό συνδέεται με την αναζήτηση πολιτισμικής ταυτότητας, την οποία είναι εφικτό να διερευνήσουμε μέσω του χορού (Koutsouba, 1997).

Η Σοφία εξηγεί ότι, όταν ήταν μικρή έβλεπε στην τηλεόραση τα μπαλέτα και η μητέρα της το είδε και την έβαλε σε σχολή χορού. Τότε, δεν φορούσε ακουστικά και δεν άκουγε καλά, αλλά είδε ότι ήταν πάντα πίσω τελευταία και έβλεπε μπροστά τα βήματα, τα χέρια και τα σώματα των κοριτσιών και της δασκάλας. Μπορούσε έτσι να κάνει, όπως λέμε μίμηση, σαν να αντιγράψει με έναν τρόπο και αυτό της άρεσε πολύ. Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας των προβών σε σχέση με τον χορό, η Σοφία αναφέρει ότι:

μου άρεσε ο τρόπος που μπλέκονταν όλα μαζί ο ήχος, ο ήχος μέσα στο σώμα σου, η όραση, η οπτική και ο τρόπος έκφρασης. Στις πρόβες, ξεκίνησαμε βήμα προς βήμα και χτίζαμε σαν μια πυραμίδα σιγά σιγά για να φτάσουμε στην κορυφή. Έπρεπε να δουλέψουμε όλοι μαζί σαν ομάδα και μετά ατομικά ο καθένας και πάλι σαν ομάδα και ξανά ατομικά. Ήταν δύσκολο να βρούμε τον τρόπο του πώς να συνεργαστούμε όλοι μαζί.

Όσον αφορά τη μουσική, η Σοφία αναφέρει ότι όταν έμαθε ότι θα υπάρχει χάρηκε πολύ και ο λόγος ήταν ότι, ήθελε να το αισθανθεί σε σχέση με την ακοή της, επειδή όταν γεννήθηκε είχε φυσιολογική ακοή και μετά την έχασε. Συγκεκριμένα, θυμάται ότι:

όταν ήρθε η μουσικός με τα τύμπανα, και με αυτόν τον σωλήνα που γυρνούσε τον αέρα με το χέρι της, με τα πολλά καμπανάκια, εγώ προσπαθούσα να καταλάβω και να μάθω τι είναι το κάθε όργανο. Μου έκανε εντύπωση, για παράδειγμα, όταν κάναμε την Μήδεια και χτυπούσε η μουσικός δυνατά το τύμπανο, ήταν σαν να έτρωγα ένα δυνατό χαστούκι, ένιωθα σαν να με χτυπούσε κάτι ισχυρό. Τον σωλήνα με τον αέρα που έβλεπα να το κάνει η μουσικός, ποτέ δεν το άκουγα, δεν ακουγόταν, αλλά όταν το είδα οπτικά, μπορούσα να καταλάβω τι ήχο μπορεί να έβγαζε.

Η Σοφία περιγράφει ότι, εκείνη την πρώτη φορά που ήρθε σε επαφή με τα μουσικά όργανα ήταν με το τύμπανο, πήγε κοντά το άγγιξε και ένιωσε αυτές τις δονήσεις, και παρατήρησε ότι όταν το χτυπάς, αισθάνεσαι αυτό τον ήχο. Τα ξυλάκια που χτυπούσε η μουσικός, η Σοφία καταλάβαινε ότι έχουν πιο λεπτό ήχο και είναι πολύ διαφορετικός και από τον αέρα που βγάζει μπορούσε να το καταλάβει. Αν όμως δεν είχε το πάτωμα, δεν νομίζει ότι θα μπορούσε να το καταλάβει, αν δεν υπήρχε αυτό το ηχείο. Όσον αφορά την τέχνη του θεάτρου, η Σοφία λέει ότι παλιά δεν ήξερε τι είναι. Θεωρεί ότι, δεν γνώριζε τον εαυτό της και ότι τώρα τον γνώρισε πολύ καλύτερα σε σχέση με παλιότερα. Η ίδια εξηγεί ότι, πριν δεν γνώριζε τίποτα, γιατί έβλεπε απ' έξω και με επιφανειακό τρόπο, ενώ τώρα λέει ότι, *«γνωρίζω καλύτερα εξαιτίας της εμπειρίας που αποκόμισα. Έμαθα για τα συναισθήματα, για τον τρόπο που βιώνεις κάτι, για την επικοινωνία, έμαθα πάρα πολλά»*.



Εικόνα 4.8: Πρόβα "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), χώρος προβών Θέατρο Πυξίδα
(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2016)

Σχετικά με το ζήτημα της υποκριτικής, η Σοφία αναφέρει ότι της αρέσει να βουτάει στα βαθιά, γιατί με αυτόν τον τρόπο μπορεί να ψάχνει και να βελτιώσει τον εαυτό της. Στην ανασκόπηση, έγινε αναφορά της έρευνας του Cooper (2013), όπου διαπιστώθηκε η θετική επιρροή στο 30% των ατόμων που έχουν κάποιο είδος αναπηρίας και είχαν εμπλοκή με τις τέχνες. Επιπροσθέτως, η Σοφία παραδέχεται, ότι με το θέατρο ελευθερώνεται περισσότερο από ότι με τον χορό, γιατί πιστεύει ότι χρησιμοποιούνται περισσότερα εκφραστικά μέσα και αισθάνεται ότι όσο περισσότερο γνωρίζει τον εαυτό της, τόσο καλύτερα είναι. Αναφέρει ότι, αν συγκρίνει τη λειτουργία του θεάτρου με αυτή του χορού, θα έλεγε ότι δεν είναι το ίδιο, είναι κάτι διαφορετικό. Και αυτό γιατί στο θέατρο υπάρχει πολύ το συναίσθημα, και είναι πολύ βιωματικό, σαν να εστιάζεις εκεί, ενώ στο χορό υπάρχει αυτό το "πρέπει", να ακολουθήσεις τους κανόνες, τις τεχνικές, τα βήματα, υπάρχει διαφορά.

Σε σχέση με την κατηγορία του *Εργαλείου της Γλώσσας*, η Σοφία εξηγεί την δυσκολία στο ζήτημα της γλώσσας, καθώς έχει να κάνει με τους κωφούς, γιατί δεν γνωρίζουν αρκετά την ελληνική γλώσσα, εξαιτίας της έλλειψης εκπαίδευσης στο σχολείο. Όπως λέει η ίδια, «γενικά έχουμε ελλείψεις, αλλά πολύ περισσότερο στο αρχαίο δράμα, αν και εγώ έχω διδαχθεί την *Αντιγόνη*». Και προσθέτει, ότι ήταν δύσκολος ο τρόπος απόδοσης στην νοηματική γλώσσα, αφού έπρεπε να καταλάβουν κάθε λέξη. Να μάθουν τι σημαίνουν οι διάφορες έννοιες και οι λέξεις και έπρεπε να τις έχουν στο μυαλό τους, γιατί κάθε φορά που το διάβάζαν δεν το καταλάβαιναν:

έπρεπε να μελετήσουμε, να μας εξηγήσει η σκηνοθέτρια τι λέει το κάθε κομμάτι του κειμένου και μετά να βρούμε το τρόπο που θα το αποδώσουμε

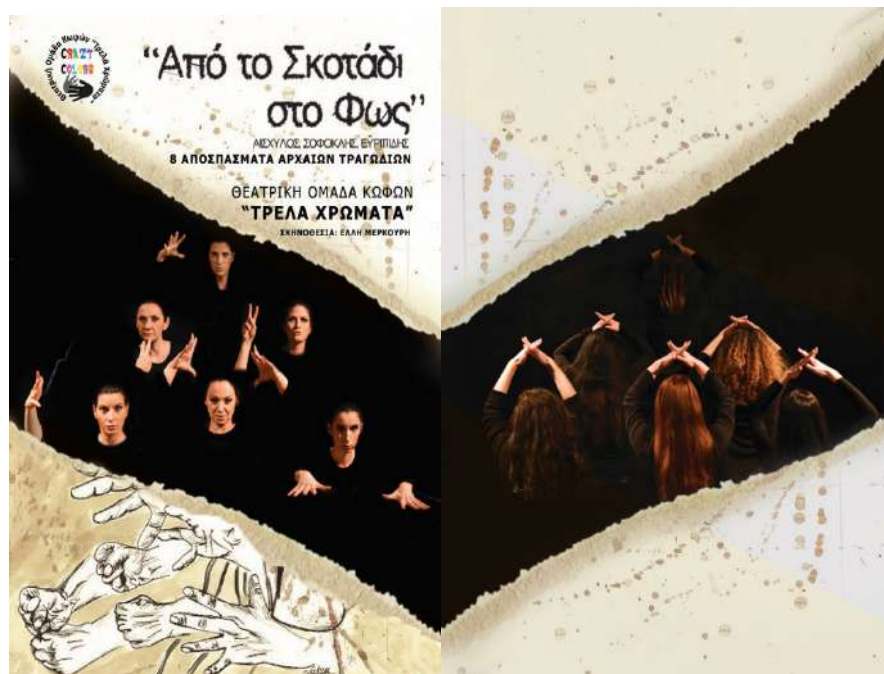
στην νοηματική γλώσσα. Όσο διαβάζαμε και μας εξηγούσε η σκηνοθέτρια, τόσο καταλαβαίναμε, αλλά μετά στο σπίτι βλέπαμε τα βίντεο, ψάχναμε να βρούμε και να διαβάσουμε τις ιστορίες και τους μύθους των ηρώων για να καταλάβουμε τα κείμενα και το πώς θα ερμηνεύσουμε επάνω στη σκηνή.

Ωστόσο, όπως εξηγεί η ίδια επειδή ο καθένας μιλάει με διαφορετικό τρόπο την νοηματική γλώσσα και έχει τη δική του έκφραση, έπρεπε να βρουν τον τρόπο να επικοινωνήσουν, ώστε να συμβαδίσουν μαζί. Αυτό το κατάφεραν, όταν έκαναν διάφορους αυτοσχεδιασμούς θεατρικούς και χορευτικούς, και έτσι κατάλαβαν ο ένας τον άλλον.

4.3.1.3. 3^η συνέντευξη: Κώστας Ρίκκου

Η τρίτη συνέντευξη ήταν με τον Κώστα Ρίκκου, ο οποίος είναι απόφοιτος του Τεχνολογικού Ιδρύματος Αθηνών (ΤΕΙ) με ειδικότητα *computer services*. Θυμάται ότι όταν ήταν φοιτητής το 2009 μπήκε στην ομάδα:

είχαμε μαζευτεί να κάνουμε πρόβες, εκεί είμασταν φοιτητές και πηγαίναμε για καφέ. Αλλά, άλλο ήταν στην πρόβα, κάτι που δεν το βλέπεις συνήθως. Ήταν ωραία εμπειρία. Γνώρισα καλύτερα τον εαυτό μου, γιατί στην πρόβα έκανες πράγματα που δεν ξέρεις για τον εαυτό σου, για παράδειγμα πώς να χορέψεις ή πώς να κλάψεις, είναι πολλά πράγματα που ανακαλύπτεις.



Εικόνα 4.9: Πρόγραμμα της παράστασης "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016)

(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2016)

Σχετικά με την κατηγορία των *Παραστατικών Τεχνών* (χορός, μουσική, θέατρο), και ειδικότερα σχετικά με τον χορό, ο Κώστας αναφέρει ότι του αρέσει όταν υπάρχει μια ακολουθία, μια διαδικασία που ακολουθείς, εκεί είναι απλά τα πράγματα. Αλλά, ο ίδιος εξηγεί ότι:

είναι άλλο να χορεύεις ελεύθερα, να μην ξέρεις τι να κάνεις, εκεί είναι χάος. Μου αρέσει περισσότερο η χορογραφία, υπάρχουν κάποιες στιγμές που ανακαλύπτεις ξαφνικά τα σωματικά σου όρια, ότι μπορείς να πας πιο πέρα, για παράδειγμα πώς μπορείς να πηδήξεις, πώς μπορείς να στρίψεις ή να πέσεις.

Οι παραπάνω απόψεις, οι οποίες συμβαδίζουν με έρευνες που έχουν γίνει και αναφέρονται στην ψυχική συνεισφορά του χορού για την προσαρμογή των ατόμων με κώφωση ή του δράματος, και με ποιο τρόπο μπορεί να υπάρξει θετικός αντίκτυπος (Wisher, 1967; Richard, 1992).

Ο Κώστας πιστεύει ότι, η εμπειρία με τη μουσική ήταν πολύ ωραία και πολύ ξεχωριστή, γιατί όπως ο ίδιος εξηγεί, έχεις έναν άνθρωπο απέναντι που σε βλέπει και θέλει να σου δώσει τη μουσική και την ερμηνεία του, τη δική του επάνω στη σκηνή, δεν είναι απλώς ότι η μουσική είναι playback, δεν είναι απλά ένα μηχανήμα, είναι ένας άνθρωπος που έχει μάθει και αυτός το ρόλο του και προσπαθεί να αποδώσει την ατμόσφαιρα του έργου. Όπως περιγράφει ο Κώστας, όταν άγγιξε για πρώτη φορά τα μουσικά όργανα ήταν «σαν να μου άνοιξαν τα μάτια, γιατί έβλεπα τα όργανα και υπέθετα ότι όλα τα όργανα έχουν τον ίδιο ήχο, αλλά δεν είναι έτσι, το κάθε ένα ήταν διαφορετικό, πολλά όργανα και πολλοί διαφορετικοί ήχοι».

Όσον αφορά την τέχνη του θεάτρου, ο Κώστας λέει ότι του αρέσει που δεν πρέπει να υπάρχει κανένα ψέμα, αλλά πρέπει να εκφράζεις την αλήθεια σου, ότι το θέατρο είναι αλήθεια, για παράδειγμα όταν παίζεις έναν πατέρα, παίζεις τον ρόλο, παίζεις την αλήθεια σου. Το αρχαίο δράμα του αρέσει, αλλά το θεωρεί δύσκολο, επειδή το κείμενο είναι πολύ δύσκολο να το καταλάβεις, να το εμπεδώσεις, να το ερμηνεύσεις στο θέατρο.

Επιπροσθέτως, για τον συνδυασμό των τριών τεχνών, ο Κώστας αναφέρει ότι ήταν ξεχωριστό, αλλά πολύ δύσκολο:

γιατί ένας κωφός ηθοποιός μπορεί να πει ότι το θέατρο είναι εύκολο και σε συνδυασμό με τον χορό, αλλά το να προσθέσεις και την μουσική αυτό είναι δύσκολο. Αλλά, αν μάθει ποιος είναι ο λόγος που συνδυάζεται η μουσική, ποιος είναι ο λόγος που συνδυάζεται ο χορός στην κάθε σκηνή στην ερμηνεία του, θα το καταλάβει και μπορεί να το κάνει. Το δύσκολο είναι να καταλάβεις τη μουσική, ώστε να μη χαθείς.

Σε σχέση με την κατηγορία του *Εργαλείου της Γλώσσας*, ο Κώστας αναφέρει ότι το κείμενο ήταν δύσκολο, όχι μόνο για να το διαβάσει κάποιος, αλλά και τον τρόπο να το αλλάξει, να το κάνει νοηματική, γιατί στην νοηματική δεν υπάρχουν όλες οι λέξεις που μπορεί να τις βρει. Οπότε, την ελληνική γλώσσα δεν μπορεί να την πει με τη σειρά. Αυτό ήταν κάτι δύσκολο, αλλά υπάρχουν άνθρωποι με

θέληση και μεράκι που μπορούν να το καταφέρουν. Πιστεύει λοιπόν, ότι εκείνοι το κατάφεραν.



Εικόνες 4.10: Αφίσες από τις παραστάσεις "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016) και Τρωάδες του Ευριπίδη (2018) φιλοτεχνημένες από τη Σοφία Ζάγκα και με επιμέλεια γραφιστικών Μαρία Στεφανή

(Πηγή: Προσωπικό αρχείο Έλλης Μερκούρη)

4.3.1.4. 4^η συνέντευξη: Μαρία Ρίκκου

Η τέταρτη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε με την Μαρία Ρίκκου, η οποία είναι τελειόφοιτη φοιτήτρια στο τμήμα Μαθηματικών στο Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ε.Κ.Π.Α.). Η Μαρία αναφέρει ότι έμαθε για την ομάδα από τον αδερφό της τον Κώστα. Το βρήκε ενδιαφέρον και από το 2011 ξεκίνησε να συμμετέχει. Θυμάται ότι όταν ξεκίνησε να συμμετέχει, ήταν αρκετά κλεισμένη, δεν της ήταν καθόλου εύκολο να συνεργαστεί, δεν της ήταν εύκολο να εμπιστευθεί τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας. Όσον αφορά την κατηγορία των Παραστατικών Τεχνών (χορός, μουσική, θέατρο), η Μαρία αναφέρει ότι ήταν πολύ δύσκολο να συνδυάσει και τις τρεις τέχνες τον χορό, το θέατρο και τη μουσική, «μερικές φορές έχανα τη μουσική ή τον χορό ή άλλες φορές την νοηματική, ήταν δύσκολο. Για να τα συνδυάσω όλα μαζί με βοήθησε η συγκέντρωση, η πίστη και η προσπάθεια».

Για το ζήτημα του χορού, η ίδια περιγράφει ότι, όταν χορεύει νιώθει ότι διασκεδάζει. Αισθάνεται ηρεμία και ότι ξεχνάει όλα τα προβλήματα, «*με τον χορό το σώμα έγινε πιο μαλακό. Νομίζω ότι δεν μπορώ να κάνω περισσότερη κίνηση, αλλά τελικά μπορώ. Είναι σαν να ξεπερνάω τα όριά μου*». Όπως συμπληρώνει η ίδια, «*είναι εύκολο να εμπιστευθείς το σώμα σου στους άλλους, όταν για παράδειγμα πρέπει να συνεργαστούμε για να φτιάξουμε μια σειρά ή στην κίνηση ή για να μου δώσουν κάποιο μήνυμα να πάω στη σειρά*». Θυμάται ότι στις πρόβες, υπήρχε ένα χορικό που της άρεσε πολύ από το απόσπασμα από τις «*Βάκχες*». Εξηγεί τον λόγο που της άρεσε πολύ. Σε εκείνο το σημείο, όπως περιγράφει η ίδια, είχαν ελεύθερη κίνηση και ο καθένας έκανε αυτό που ήθελε, αλλά συγχρόνως έπρεπε να πουν κάτι συγκεκριμένο στην νοηματική. Αρχικά, αισθανόταν ότι δεν ήταν εύκολο να χορέψει ότι ήθελε ή να κάνει ακριβώς την κίνηση. Έπρεπε να σκέφτεται να πηδάει πιο μαλάκα ή να συνειδητοποιεί πότε γίνεται σωστά η κίνηση. Πιστεύει, ότι τα δικά της σωματικά όρια τα ξεπέρασε. Κατάφερε να κάνει πιο μαλακά τις κινήσεις και ξεπέρασε τους φόβους της.

Όλα τα παραπάνω, βρήκαν εφαρμογή, σύμφωνα με την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, στο "σύστημα Στανισλάβσκι" σχετικά με τις "σωματικές δράσεις" αλλά και τη συναισθηματική μνήμη, τη βιο-μηχανική μέθοδο εκπαίδευσης του Μέγιερχολντ, με ιδιαίτερη έμφαση στο ζήτημα της πλαστικότητας, αλλά και τη δουλειά του Γκροντόφσκι στη σωματοποίηση των δράσεων, όπου ο ηθοποιός ξεπερνάει τα όρια «*των ψυχικών και σωματικών δυνάμεων του ηθοποιού που ξεπηδάν από τις πιο απόκρυφες περιοχές του είναι του και των ενστίκτων του [...]*» (Γκροντόφσκι, 1982, σελ. 30).

Η Μαρία θεωρεί ότι, το πιο ενδιαφέρον στοιχείο σε όλο αυτό που έκαναν ήταν το θέατρο σε συνδυασμό με την νοηματική και τη μουσική. Όχι τόσο ο χορός, καθώς εξηγεί ότι η ίδια είναι περισσότερο του παραδοσιακού χορού, οπότε για εκείνη εδώ ήταν το λιγότερο ενδιαφέρον στοιχείο από τα άλλα. Όπως αναφέρει:

ο χορός που έχει ένα μοτίβο, μια επαναλαμβανόμενη κίνηση είναι ουσιαστικά αυτό που αρέσει περισσότερο σε εμένα. Νομίζω ότι αυτό που με δυσκόλεψε ουσιαστικά, ήταν η ίδια η εναλλαγή, δηλαδή το ότι έπρεπε να σκέφτομαι κάθε φορά όταν έκανα κάτι, τι ήταν αυτό που ακολουθεί, πού έρχεται η μουσική και μπαίνει, θα αισθανθώ τη μουσική, θα πρέπει να κοιτάξω τη μουσική, θα πρέπει να κοιτάξω τον διπλανό μου, θα πρέπει να συνεργαστώ με τον διπλανό μου.

Όσον αφορά την μουσική, η Μαρία θυμάται την γνωριμία που είχε με την μουσική που συνεργάστηκαν. Ένα βράδυ, μια φίλη της Μαρίας της είπε να πάει στο πάρκο να δει μια ομάδα, ήταν μια ομάδα που έπαιζαν κρουστά μουσικά όργανα. Η Μαρία ρώτησε την φίλη της αν θα την ενδιέφερε να συνεργαστεί με την ομάδα, μα δυστυχώς δεν μπορούσε. Ωστόσο, η φίλη της είπε να ρωτήσει τους υπόλοιπους από την ομάδα. Η Μαρία περιγράφει ότι, είδε τότε ένα κορίτσι που σήκωσε το χέρι της. Η ίδια σκεφτόταν αν αυτή η κοπέλα ήταν κατάλληλη ή όχι και αν ταίριαζε με την ομάδα. Στην αρχή, έπαιζαν μουσικά όργανα, εκείνη της έδειξε τους ρυθμούς με την αφή επάνω στο σώμα της και μετά μίλησαν. Η

εμπειρία αυτή με τους ρυθμούς φάνηκε στην Μαρία πιο εύκολη για να καταλάβει την μουσική και ευκολότερη από το να μπορέσει να επικοινωνήσει.

Όπως περιγράφει η ίδια, για αυτή την πρώτη της επαφή με τα όργανα στην πρόβα:

μερικά από αυτά τα καταλάβαινα, ενώ άλλα όχι. Για παράδειγμα, το τύμπανο μπορούσα να το νιώσω, ενώ τους πιο "μικρούς" ήχους όχι. Δεν φοράω καθόλου ακουστικό βοήθημα, οπότε είναι δύσκολο για μένα να τους αισθανθώ. Βέβαια, όταν υπάρχει ξύλινο πάτωμα μπορώ να τους αισθανθώ καλύτερα.

Η Μαρία αναφέρει τη δική της εμπειρία με τη μουσική, επιβεβαιώνοντας έτσι τη μαρτυρία για τον Beethoven ότι, «δεν χρειάζεται ν' ακούσει με τα αυτιά του εκείνο το οποίο έχει γράψει», όπως διαπιστώνει ο βιογράφος του Schindler (Marmor, 2014, σελ. 1483). Όπως εξηγεί η ίδια:

ήμουν πάντοτε "ανοιχτή" προς την μουσική. Μου αρέσει να ακολουθήσω τα διάφορα είδη της μουσικής. Παλιά στο σχολείο έπαιζα φλογέρα. Είχα μάθει να παίζω με τους αριθμούς, δηλαδή οι νότες σήμαιναν κάποιους συγκεκριμένους αριθμούς. Για παράδειγμα, η νότα λα ήταν ο αριθμός ένα ή η νότα ντο ο αριθμός 2. Έτσι, η φλογέρα είχε τους δικούς της αριθμούς. Εγώ, αυτό που έπαιζα το αισθανόμουν, επειδή ήταν ξύλινο και βγάζει "μεγάλους" ήχους για μένα, οπότε μπορούσα να το αισθανθώ.



Εικόνα 4.11: Πρόβα "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), χώρος προβών Θέατρο Πυξίδα

(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2015)

Στο θέατρο, της αρέσει ο τρόπος που ανοίγεται ο εαυτός της και όταν της δίνεται ένας ρόλος, αισθάνεται πιο χαρούμενη. Της αρέσει περισσότερο η διαδικασία όταν πρέπει να συνδεθεί με τον ρόλο, καθώς αρχικά παρ' όλο που δεν αντιδρά και τόσο θετικά γιατί δεν της αρέσουν οι ρόλοι, αλλά αυτό σταδιακά αλλάζει. Όπως αναφέρει η ίδια για το αρχαίο δράμα:

αυτό που μου αρέσει είναι ότι διαφέρει αρκετά και από την κωμωδία, και από ένα απλό δράμα. Είναι κάτι που μπορεί να συνδυάσει καταστάσεις και κωμικές και δραματικές, έχει μέσα τα χορικά, την ύπαρξη του Χορού, κάτι πολύ διαφορετικό, γιατί μου αρέσει ο τρόπος που πρέπει να συνεργαστείς με τους άλλους ηθοποιούς προκειμένου να κάνεις τον Χορό. Οπότε, η επικοινωνία που μπορεί να υπάρχει είτε από απόσταση, είτε από πολύ κοντά.

Σε σχέση με την κατηγορία του *Εργαλείου της Γλώσσας*, η Μαρία αναφέρει ότι τα κείμενα ήταν δύσκολα, αλλά όταν τα άλλαξαν και τα απέδωσαν στην νοηματική ήταν πιο εύκολα. Έπρεπε να έχει τις δικές της σημειώσεις στην νοηματική και δεν μπορούσε να τα κοιτάει από τα κείμενα. Πάντοτε διάβαζε μια παράγραφο από τα κείμενα και μετά την ίδια παράγραφο στην νοηματική. Δεν μπορούσε αλλιώς. Της ήταν δύσκολο να μάθει το κείμενο απ' έξω. Όπως λέει η ίδια, «όταν είχαμε να πούμε όλοι μαζί σαν Χορός το κείμενο, αρχικά ο καθένας πήγαινε με το δικό του ρυθμό. Μετά, ύστερα από πολλές επαναλήψεις αρχίσαμε να συγχρονιζόμαστε. Πάντως, ήταν πολύ δύσκολο γιατί δεν μπορούσαμε να συνεργαστούμε, ενώ μετά συνηθίσαμε».



Εικόνες 4.12: Φωτογράφιση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης

(Πηγή: Φωτογράφος Νεκτάριος Κουρής, 2016)

Στην κατηγορία της *Συνδυαστικής χρήσης των τριών παραστατικών τεχνών*, η Μαρία αναφέρει ότι όταν πετύχαιναν κάτι ομαδικά στον χορό ή στη μουσική, αισθανόταν πιο χαρούμενη που κατάφεραν να το κάνουν, όπως ήταν γνωστό και στην αρχαιότητα, «*οι Πυθαγόρειοι παρατήρησαν πως η τέχνη του χορού και της μουσικής είχε παρόμοια επίδραση τόσο για τους θεατές, όσο και για τους ακροατές.[...]*» (Πέτρου, 2011, σελ. 160). Η Μαρία συμπληρώνει πόσο περήφανη αισθανόταν γι' αυτή την συνεργασία.

4.3.1.5. 5^η συνέντευξη: Μαρία (Μία) Στεφανή

Η πέμπτη συνέντευξη έγινε με τη Μαρία Στεφανή, τη Μία όπως είναι το υποκοριστικό της, η οποία είναι απόφοιτη του Ανώτατου Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος Αθηνών (ΤΕΙ) του Τμήματος Τεχνολογίας Γραφικών Τεχνών. Θυμάται το πώς ξεκίνησε η συμμετοχή της στην ομάδα. Ήταν το 2009 στην Κοινωνική Υπηρεσία του ΤΕΙ Αθήνας, όταν ήρθε μια κυρία, η οποία είχε μια λίστα με ονόματα. Ρωτούσε ποιος ήθελε να συμμετάσχει σε μια θεατρική ομάδα. Εκείνη την στιγμή, η Μία μιλούσε με τον Κώστα και του είπε να μπου να δουν πώς είναι και εκείνος απάντησε θετικά. Σχετικά με την κατηγορία των *Παραστατικών Τεχνών (χορός, μουσική, θέατρο)*, και ειδικότερα όσον αφορά τον χορό, η αλήθεια είναι ότι της αρέσει να χορεύει, αλλά πάντα αισθάνεται ότι κάνει κάτι λάθος, και αυτό το βλέπει όταν τη κοιτάει ο διπλανός της περίεργα. Μέσα από την τέχνη του χορού, πιστεύει ότι γνώρισε καλύτερα το σώμα της. Η Μία λέει ότι, όταν πρωτογνώρισε την ομάδα δεν της ήταν καθόλου εύκολο να εμπιστευθεί το σώμα της, αλλά τώρα που τους γνωρίζει πιστεύει ότι είναι διαφορετικά.

Στην πρόβα, εκείνο που της αρέσει περισσότερο είναι μάλλον όταν κάνουν πιο ελεύθερο χορό. Όταν κάνουν ομαδικό έχει μια δυσκολία, γιατί είναι πιο ψηλή από τους υπόλοιπους και τη βάζουν πάντα πίσω. Όπως αναφέρει η ίδια:

έβλεπα τους υπόλοιπους να έχουν το δικό τους ρυθμό που έκαναν χορό, εγώ ακολουθούσα βέβαια το ρυθμό που έπρεπε να έχουμε, αλλά δεν αυτό έφτανε. Κατάλαβα ότι, έπρεπε να έχω ταχύτερο ρυθμό από τους υπόλοιπους για να τους προλάβω. Ακόμα το πιστεύω ότι, για να ακολουθήσω τον ρυθμό, εξαιτίας του ότι είμαι πιο ψηλή, με πιο μακριά άκρα, και στα χέρια για την νοηματική, στα πόδια, αλλά και στο κεφάλι, πρέπει να έχω έναν διαφορετικό ρυθμό, ενδεχομένως ταχύτερο από τους υπόλοιπους.



Εικόνα 4.13: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Η συγκεκριμένη άποψη συνάδει με τον διπλό τρόπο λειτουργίας του σώματος, ο οποίος έχει αναφερθεί από τον Hanna (1991), και από τη μια μπορεί να αισθανθεί τις δικές του ατομικές λειτουργίες μέσω της αντίληψης, ενώ από την άλλη μπορεί να αισθανθεί κάποιες άλλες εξωτερικές λειτουργίες ενός άλλου ατόμου. Επιπροσθέτως, όπως έχει αναφερθεί στην ανασκόπηση:

συχνά κάνουμε λόγο για ικανότητες στο χορό ως φόρμα γνώσης και επίσης μιλάμε για κιναισθητική εξυπνάδα ως μια άποψη επιδέξιας του χορού. [...]. Όλες αυτές οι φόρμες γνώσης είναι φόρμες γνωστικής σωματικής ζωντανής εμπειρίας και ως τέτοιες, θεωρούνται λεωφόροι για αυτογνωσία (Fraleigh, 1987, σελ. 26).

Σχετικά με τη μουσική, η Μία θυμάται ότι την πρώτη φορά που ήρθε η μουσικός με τα κρουστά, η Ελεάννα περίμενε ότι θα "χτυπήσει" με το τύμπανο λίγο και ότι θα έπρεπε να ακολουθήσει τον ρυθμό της. Όπως περιγράφει η ίδια: «όταν έπαιξε την πρώτη φορά με το τύμπανο, ήρθε ένα "κύμα", ναι μεν εγώ είμαι βαρήκοη και αντιλαμβάνομαι κάποιους ήχους, άλλα αισθάνθηκα ότι κάτι συμβαίνει με τον ήχο αυτόν που ήρθε επάνω μου και είχε ωραία αίσθηση». Η Μία αναφερόμενη στην πρώτη φορά που ήρθε σε επαφή με τα μουσικά όργανα την περιγράφει ως μια πολύ όμορφη εμπειρία «θεωρείται ότι εμείς ως άτομα με ακουστική αναπηρία δεν μπορούμε να παίζουμε μουσικά όργανα, γιατί δεν μπορούμε να συμβαδίσουμε με τον ρυθμό του άλλου, δεν μπορούμε να καταλάβουμε καθαρά τον ήχο, άρα δεν θα έχουμε ρυθμό[...]



Εικόνα 4.14: Σκηνή από την παράσταση "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018),
Ανοιχτό Θέατρο Κολωνού

(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018)

Επιπλέον, η Μία θυμάται ότι της έκανε εντύπωση που η μουσικός είπε να δοκιμάσουν να παίξουν και ότι μπορούν να το κάνουν, «όταν πήρα στα χέρια μου το μουσικό όργανο, το επεξεργάστηκα και είπα ότι έχει ωραίο ήχο, δεν το περίμενα η μουσικός να μας πει ότι τα πήγαμε πολύ καλά και μου άρεσε, γιατί ήταν κάτι τελείως διαφορετικό». Σχετικά με τον συνδυασμό των τεχνών, η Μία αναφέρει ότι είναι πολύ πιο εύκολο να μαθαίνεις τις τρεις τέχνες του χορού, του θεάτρου και της μουσικής ξεχωριστά. Το δύσκολο θεωρεί ότι είναι να συνδυάσεις αυτά τα τρία. Όπως για παράδειγμα, από τον Χορό της τραγωδίας που ήταν όλοι μαζί ταυτόχρονα, έπρεπε να αλλάξει ο καθένας σε ρόλο και να πει κείμενο στη νοηματική.

Κατόπιν, από τον Χορό έπρεπε να βγει και να γίνει ένας άλλος ρόλος, «η μετάβαση ήταν δύσκολη, αυτές οι εναλλαγές που βιώσα με βοήθησαν πολύ, γιατί στο επόμενο έργο, ήξερα πώς να κινηθώ, πώς να αλλάζω συναισθηματικά, πώς να ξαναπάω πίσω. Μου ήταν πιο εύκολη η μετάβαση». Σχετικά με το θέατρο, η Μία περιγράφει:

πριν μπω στο θέατρο, είχα πάντα αυτό το παιχνίδι που έπαιζα μικρή. Τότε, ήμουν μεγάλη όπως και τώρα και δεν μπορούσα να ξαναπαίξω αυτό το παιχνίδι, να βλέπω στον καθρέφτη και να λέω θα μιλήσω έτσι, θα συμπεριφερθώ έτσι. Έπρεπε κάπως να αποφύγω αυτό το παιχνίδι, γιατί είμαι μεγάλη. Ε, λοιπόν αυτό σταμάτησε όταν άρχισα να παίζω στο θέατρο. Τώρα πλέον, δεν πάω στον καθρέφτη και να πω ποιά είμαι και τι κάνω, δεν χρειάζεται πια.

Στην υποκριτική, της αρέσει ότι μπορεί να ξεφύγει λίγο από τον εαυτό της, ότι είναι η "ευκαιρία" της να δείξει ότι μπορεί να γίνει κάποια άλλη. Η τραγωδία της

αρέσει, ίσως επειδή της αρέσει η αρχαία ιστορία. Προτού να γίνει γραφίστρια, σκεφτόταν να γίνει ιστορικός τέχνης, αλλά βρήκε κάποια εμπόδια. Στο αρχαίο δράμα τη δυσκόλεψε ότι, ναι μεν μπορεί να ήξερε την ιστορία του έργου που έκαναν, αλλά όχι όλες τις υπόλοιπες. Το γεγονός ότι μάθαινε καινούργιες ιστορίες και μύθους ήταν μια εμπειρία, η οποία της άρεσε πολύ.

Σε σχέση με την κατηγορία του *Εργαλείου της Γλώσσας*, και σχετικά με το αρχαίο δράμα και τα κείμενα της νοηματικής η Μία αναφέρει ότι έπρεπε ο ρυθμός της να είναι πάλι λίγο ταχύτερος από τους υπόλοιπους, γιατί δεν έβγαине το ίδιο αποτέλεσμα, παρ'όλο που έκαναν το ίδιο πράγμα. Επιπλέον, λέει ότι έπρεπε συνέχεια να κάνουν πρόβες μέχρι να βρει ο καθένας το δικό του ρυθμό και ύστερα να βρουν όλοι ένα κοινό ρυθμό. Όπως αναφέρει η ίδια:

εγώ δεν ήξερα από μικρή την νοηματική γλώσσα και πρώτη φορά που την είδα ήμουν δεκαεννιά χρονών. Θεωρείται λίγο τραγικό που δεν ήξερα από τη στιγμή που έχουμε την ίδια ακουστική αναπηρία, αλλά ήμουν σε περιβάλλον ακουόντων, όπου η μητέρα μου και ο πατέρας μου είναι ακούντες, μονάχα η γιαγιά μου ήταν κωφή, αλλά και εκείνη δεν γνώριζε τη νοηματική γλώσσα. Για μένα λοιπόν, ήταν ένας άλλος κόσμος. Και σίγουρα για μένα που δεν μιλούσα τη γλώσσα από μικρή ηλικία, όπως οι υπόλοιποι, με δυσκόλεψαν πολύ περισσότερο τα κείμενα και τα διάβαζα και στο σπίτι.

4.3.2. Θεματικές των ερωτημάτων για τη Συνδυαστική χρήση των τεχνών

Στην κατηγορία της *Συνδυαστικής χρήσης των τριών παραστατικών τεχνών*, τα πράγματα ήταν κάπως πιο περίπλοκα, καθώς τα περισσότερα άτομα με ακουστική αναπηρία δεν συνηθίζουν τον συνδυασμό και των τριών τεχνών. Για το είδος του αρχαίου δράματος, η Όλγα θεωρεί ότι είναι το πιο ενδιαφέρον, αφού τα περιέχει όλα, χορός, θέατρο και μουσική «αυτό είναι το πιο όμορφο που με έκανε να αγαπήσω περισσότερο το αρχαίο δράμα. Επειδή δεν μαθαίναμε μονάχα μια τέχνη, αλλά τρεις». Η Σοφία αναφέρει ότι ο λόγος που της αρέσει το αρχαίο δράμα είναι εξαιτίας των μηνυμάτων που περιέχει και είναι κοινωνικού, πολιτικού και ψυχολογικού χαρακτήρα. Όπως έχει αναφερθεί, το αρχαίο δράμα «ήταν η πιο σημαντική μορφή πολιτιστικής έκφρασης κατά την προκλασική περίοδο» (Wiles, 2009, σελ. 229).

Ο Κώστας αναφέρει ότι, το αρχαίο δράμα είναι διαχρονικό. Αν και συνέβαινε πριν χρόνια, το μεταφέρουμε στο σήμερα, γιατί τα θέματα τα οποία μπορεί να διαπραγματεύεται είναι σημερινά όπως ο πόλεμος, η φτώχεια, ο έρωτας. Όπως αναφέρεται «ήταν μια τέχνη για όλους [...], τα ζητήματα που απασχόλησαν τους τραγικούς ποιητές ήταν τα μεγάλα προβλήματα της ζωής και η ανθρώπινη μοίρα» (Πέτρου, 2011, σελ. 106). Ο Κώστας αναφέρει ότι «όσο περισσότερο ασχολείσαι με το αρχαίο κείμενο, τόσο ανακαλύπτεις τα κρυφά σημεία, τα κρυφά μηνύματα και έτσι στους επόμενους ρόλους ερμηνεύεις διαφορετικά, γιατί έχεις μάθει περισσότερα πράγματα». Αυτή η μαρτυρία μας φέρνει στο νου την προσέγγιση του Πλούταρχου, «η τραγωδία [...] προκαλεί την ψευδαίσθηση ότι αυτός που εξαπατά είναι πιο ειλικρινής από εκείνον που δεν εξαπατά και ότι ο εξαπατημένος είναι

σοφότερος από εκείνον που δεν εξαπατήθηκε» (Πλουτάρχου, 384C. Απ.Β 23, οπ. αναφ. στο Πέτρου, 2011, σελ. 194).

Η Μαρία θεωρεί ότι, οι αρχαίοι μας κάνουν να σκεφτόμαστε, ότι από τότε υπήρχαν τέτοια διαχρονικά θέματα, όπως η αυτοκτονία ή η σύγκρουση μεταξύ αδερφών, ενώ η Μία αναφέρει ότι δυστυχώς «στο σχολείο μαθαίνουμε συγκεκριμένους μύθους, όπως για παράδειγμα την «Αντιγόνη» και τον «Οιδίποδα», ενώ για τον Διόνυσο δεν μαθαίνουμε τίποτα, ούτε για τις «Βάκχες» ή τους «Πέρσες». Μου άρεσε που μάθαινα αυτές τις καινούργιες ιστορίες».

Η Όλγα όσον αφορά την κατηγορία της *Συνδυαστικής χρήσης των τεχνών* λέει ότι:

εμείς οι κωφοί δεν έχουμε κάνει ούτε θέατρο, ούτε μουσική, ούτε χορό και έπρεπε να μάθουμε πρώτα την κάθε τέχνη χωριστά. Πρώτα να μάθουμε το θέατρο καλά, να μάθουμε υποκριτική, μετά να μάθουμε στο χορό τις κινήσεις του σώματος και ύστερα να μάθουμε τον ρυθμό στη μουσική. Να δούμε πώς γίνεται επάνω στην σκηνή αυτό, να συνδυαστούν και οι τρεις τέχνες. Σιγά σιγά οι τέχνες άρχισαν να μπλέκονται, γιατί αφήσαμε τα σώματά μας ελεύθερα να ακολουθήσουν αυτή την πορεία.

Επιπλέον, η Όλγα εξηγεί ότι μεγαλύτερη σημασία είχε ο τρόπος που κατανοούσαν και που αντιλαμβάνονταν την ερευνήτρια, η οποία τους έδειχνε και τους εξηγούσε τα πράγματα. Για να γίνει αντιληπτός αυτός ο τρόπος, η Όλγα αναφέρει ένα παράδειγμα:

μας έλεγε μια φράση και χωρίς να μας την αναλύσει, εμείς την καταλαβαίναμε μέσα από τις τεχνικές που κάναμε. Στις τεχνικές που κάναμε ανεβαίναμε σε επίπεδα από το πιο απλό στο πιο δύσκολο. Στην αρχή, δυσκολευτήκαμε αλλά μέσα από τις ασκήσεις, τις πρόβες, τις επαναλήψεις, από αυτά που πηγαίναμε να δούμε, από τα βιωματικά πράγματα που κάναμε, από τη μίμηση, το σωματικό θέατρο, από τον χώρο, από τις συνθήκες που μας έδινε στους αυτοσχεδιασμούς, από το περιβάλλον και τα άτομα γύρω που ήταν εκεί και από κάποια συγκεκριμένα ρούχα που μερικές φορές φορούσαμε στην πρόβα. Όλα αυτά μας επηρέασαν πολύ στον τρόπο που αντιλαμβανόμασταν τι ακριβώς κάναμε εκείνη την ώρα. Αυτό για εμάς ήταν μια ειδική τεχνική που μας άλλαξε.



Εικόνα 4.3.1: Όλγα Δαλέκου στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης

(Πηγή: Φωτογράφος Νεκτάριος Κουρής, 2016)

Σε γενικές γραμμές, η Όλγα πιστεύει ότι όλη αυτή η εμπειρία με την συνδυαστική χρήση των τεχνών, την άλλαξε και της άνοιξε το μυαλό και την καρδιά:

άρχισα να αντιλαμβάνομαι περισσότερο τον κόσμο, άρχισα να ασχολούμαι περισσότερο σε βάθος με το θέατρο, όχι μόνο με το θέατρο, και με τη μουσική και με το χορό. Και στον τρόπο που και οι τρεις τέχνες μπορούν να συνδυαστούν, μου έδωσε δηλαδή περισσότερα ερεθίσματα.

Για το ίδιο το θέμα της *Συνδυαστικής χρήσης των τεχνών*, η Σοφία αναφέρει ότι τη βίωσε σαν να είναι ένας από τους πίνακες που ζωγραφίζει, όπως ανακατεύει τα χρώματα εκεί και βγαίνει το αποτέλεσμα, το ίδιο πιστεύει ότι συνέβει και εδώ με τη μουσική, τον χορό και το θέατρο «δεν φοβήθηκα μήπως μου έχει ξεφύγει κανένα χρώμα, ότι και να κάνεις δεν μπορεί να σου ξεφύγει ένα μόνο χρώμα, αλλά ήξερα ότι θα βγει κάτι καλό, γιατί είναι σαν να πειραματίζεσαι». Επιπροσθέτως, η Σοφία συμπληρώνει ότι, το πιο ενδιαφέρον στοιχείο από τη συνδυαστική χρήση των τεχνών νομίζει ότι ήταν ότι το έκαναν όλο μαζί, γιατί η κάθε τέχνη από μόνη της δεν είναι αρκετή.

Ο Κώστας λέει ότι αυτή η χρήση των τεχνών τον βοήθησε, γιατί είναι καλό να μπορείς να εκμεταλλευτείς και να μάθεις όλες τις τέχνες:

μέχρι τώρα, οι κωφοί ήξεραν μονάχα το θέατρο και νομίζουν ότι δεν πρέπει να χορεύουν, δεν πρέπει να κάνουν μουσική. Νομίζω ότι αυτό είναι λάθος. Πρέπει να πιέσουμε λίγο τους κωφούς να μάθουν τον χορό και την μουσική, μπορούν να χορέψουν και γι' αυτό πρέπει να υπάρχει κάποιος να τους πιέσει, να τους πείσει ότι μπορούν να πάνε να χορέψουν, ότι μπορούν να βγάλουν φωνή.

Η Μαρία αναφέρει ότι ήταν μια ενδιαφέρουσα εμπειρία και πήρε πολλές γνώσεις, ενώ η Μία πιστεύει ότι αυτή η χρήση του συνδυασμού των παραστατικών τεχνών επέδρασε διαφορετικά στον καθένα ξεχωριστά. Όπως η λέει η ίδια *«αλλιώς επέδρασε στον Κώστα, αλλιώς στην Σοφία, αλλιώς στην Όλγα και αλλιώς στην Μαρία. Για τον τρόπο που επέδρασε στον καθένα από αυτούς, νομίζω ότι κάποια πράγματα τα δέχτηκαν, άλλα προσπαθούσαν να τα δεχτούν, κάποια άλλα τα άφησαν και μετά ξαναπροσπάθησαν να τα δεχτούν»*.

4.3.3. Λειτουργικά και πρακτικά εργαλεία και εφαρμογές: Σωματικό θέατρο

Σχετικά με την κατηγορία των *Λειτουργικών και πρακτικών εργαλείων και εφαρμογών*, στις αρχές των προβών η Όλγα θυμάται ότι έκαναν πολλές ασκήσεις σωματικού θεάτρου, όπως για παράδειγμα, ασκήσεις σχετικές με τα επίπεδα ή τις ταχύτητες, πώς συνδυάζονται αυτά τα δυο και με τον χώρο που καταλαμβάνει το σώμα στο χώρο. Ασκήσεις σχετικές με την εμπιστοσύνη στο σώμα ή πώς να έχεις εμπιστοσύνη στο άλλο σώμα. Η Όλγα αναφέρει ότι στο παρελθόν, ανάλογα ζητήματα τα έχει ξανασυναντήσει, επειδή έπαιζε ποδόσφαιρο. Ωστόσο, μέσα σε μια ομάδα ερμηνευτών τα σώματα και η δύναμη του κάθε σώματος είναι πολύ διαφορετική. Για τον λόγο αυτόν, ξεκίνησε να ελέγχει καλύτερα την δύναμή της, αλλά και να αντιλαμβάνεται τη δύναμη και το σώμα του διπλανού της, ώστε να μπορέσει να συνεργαστεί και να αλληλεπιδράσει μαζί του.

Αναλυτικότερα, η Όλγα περιγράφει τις αλλαγές που συνέβησαν, κατά την διάρκεια της σωματικής της εμπειρίας:

η αλήθεια είναι ότι καθώς προχωρούσαν οι πρόβες αυτό που ανακάλυψα είναι ότι στο σώμα μου από τη μέση και πάνω ήταν μια χαρά, από τη μέση και κάτω όμως, ήταν σαν να μην συμβάδιζε και να μην ακολουθούσε τίποτα. Είμαι ένας άνθρωπος που είμαι πολύ κινητικός, έχω πολύ ενέργεια, οπότε μπορούσα να σταθώ, να κάνω τον κορμό μου ακίνητο και να δείχνω στην νοηματική, αλλά τα πόδια μου σαν να μην ακολουθούσαν. Και έπρεπε ουσιαστικά εγώ στην πρόβα να είμαι πολύ συγκεντρωμένη, ώστε τα δυο μέρη του κορμού μου να συμβαδίσουν και να συνδυαστούν[...]επειδή άλλαζα πολλούς ρόλους και σε κάθε ρόλο οι στάσεις ήταν διαφορετικές, το βάδισμα ήταν διαφορετικό ή στο χορικό που έπρεπε να υπάρχει ρυθμός που να ακολουθεί μια μουσική, οπότε αυτό που άρχιζα να καταλαβαίνω είναι το πόσο μεγάλη διαφορά έχει το πάνω μέρος με το κάτω μέρος του σώματός μου.

Όμοια, ο Λεκκόκ (2005) αναφερόμενος στο σώμα λέει ότι «μπορεί να είναι φορέας αντιθέσεων: καμιά φορά τα μέλη του μπορεί να έρχονται αντιμέτωπα το ένα με το άλλο σε υποομάδες ή εναλλακτικά να ενώνονται για να απευθυνθούν μαζί στο κοινό. [...]» (σελ. 139-140).

Η Σοφία αναφέρει τις τεχνικές και ειδικότερα το *Σωματικό θέατρο* και επεξηγεί ότι αρχικά έκαναν ασκήσεις με το σώμα που αφορούσαν την πτώση του σώματος, την εμπιστοσύνη με τα σώματα που ήταν δίπλα, τις αλλαγές κατευθύνσεων, τις ταχύτητες και τα επίπεδα. Όπως αναφέρει, αν και είχε κάνει χορό στο παρελθόν, δεν είχε δουλέψει με ανάλογο τρόπο όλες αυτές τις τεχνικές και τις ασκήσεις. Όπως λέει η ίδια:

αυτό που θυμάμαι είναι ότι κάναμε μια άσκηση με σπρωξίματα στο ζέσταμα, μπορεί ας πούμε το σώμα να αντιστέκεται σε μια πίεση, πώς μπορεί να προστατευθεί από ένα σπρώξιμο. Και θυμάμαι κάποια στιγμή που η σκηνοθέτρια με έσπρωξε και εγώ έπεσα σαν σακί[...]αυτό ήταν γιατί εγώ δεν είχα σε εγρήγορση το σώμα μου και θυμάμαι ότι όλοι είχαμε πάθει σοκ με αυτό και αυτό ήταν πολύ μεγάλο μάθημα για εμάς, πώς πρέπει το σώμα μας να το ελέγχουμε και να είναι πάντα σε εγρήγορση.



Εικόνα 4.3.2: Σοφία Ζάγκα στην παράσταση *"Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη)* (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας (Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Όσον αφορά το ίδιο ζήτημα, ο Hanna (1991) υπέδειξε μια διπλή λειτουργία του σώματος και θεώρησε ότι το σώμα έχει δυο κτητικούς τρόπους αντίληψης: ο ένας που αισθάνεται τις δικές του ατομικές λειτουργίες μέσω της ίδιας της αντίληψης του ατόμου και ο δεύτερος που αισθάνεται κάποιες άλλες εξωτερικές

λειτουργίες μέσω της αντίληψης ενός άλλου ατόμου. Η Σοφία από αυτή την εμπειρία λέει ότι αντιλήφθηκε για το σώμα της πόσο ελαφρύ και ευέλικτο μπορεί να είναι. Εξάλλου, σε ανάλογη σωματική εκπαίδευση αναφέρονται όλες οι έρευνες της θεατρικής ανθρωπολογίας, όπως είδαμε στην ανασκόπηση, οι οποίες εστιάζουν στα όρια και στις δυνατότητες που έχει το σώμα, αλλά και την επιδεξιότητα του ηθοποιού-χορευτή με συχνές αναφορές για το "σώμα-νου" (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008). Ο Κώστας για το ίδιο ζήτημα αναφέρει ότι, αν υπάρχει ομαδική επικοινωνία μπορεί να εμπιστευθεί το σώμα του στους άλλους και να λειτουργήσει ανάλογα.



Εικόνα 4.3.3: Από αριστερά Ιωσήφ Ιωσηφίδης και Κώστας Ρίκκου στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας (Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Η Μαρία αναφερόμενη στην εφαρμογή του Σωματικού θεάτρου, περιγράφει ότι:

στο ζέσταμα περπατούσαμε στον χώρο, αλλάζαμε ταχύτητες, αλλάζαμε κατευθύνσεις, αλλάζαμε τα επίπεδα, είτε είμασταν κάτω στο πάτωμα, είτε όρθιοι, είτε σε μεσαίο επίπεδο. Δουλέψαμε στο πώς να συνεργαζόμαστε με τους άλλους ηθοποιούς, πώς να κρατάμε τον άλλο, πώς να αγκαλιάζουμε τον άλλο, αυτά τα κάναμε κυρίως στο ζέσταμα και ήταν κάτι στο οποίο εμένα με βοήθησε να μαλακώσω το σώμα μου. Η αλήθεια είναι ότι στην αρχή ήμουν πολύ σφιγμένη, περνώντας όμως στο ζέσταμα, έφευγε από το μυαλό μου αυτό που με κράταγε ουσιαστικά και έμπαινα μέσα στην όλη διαδικασία και έτσι μαλάκωνε και το σώμα μου.

Σε παρόμοια βάση, η θεατρική ανθρωπολογία μελετά αυτή τη διερεύνηση της σωματικής διάστασης: «η τέχνη με τις μορφές κίνησης όπως ο χορός και το θέατρο αναλύεται με βάση μια σειρά αιτιών όπως η ισορροπία, η μορφή, η ανάπτυξη, ο χώρος, η κίνηση, η δυναμική, η αντίθεση των σχημάτων» (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 291).



Εικόνα 4.3.4: Μαρία Ρίκκου στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας (Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Η Μία κάνει λόγο και εκείνη για τις ασκήσεις του Σωματικού θεάτρου που έκαναν και που αφορούσαν όλα αυτά: τα επίπεδα, τις ταχύτητες και την εμπιστοσύνη στους υπόλοιπους. Η ίδια θεωρεί ότι οι ασκήσεις αυτές ήταν πολύ σημαντικές. Θυμάται ότι, κάποια στιγμή που στεκόντουσαν όλοι στη σειρά ακίνητοι για να πει κάποιος το ρόλο του, το δικό της σώμα ήταν σαν να κουνιόταν. Δεν είχε την ίδια σταθερότητα που είχαν οι διπλανοί της και το συνειδητοποίησε όταν τη ρώτησαν αν είναι καλά. Η Μία απάντησε θετικά, αλλά αναρωτήθηκε ποιος ήταν ο λόγος που τη ρωτούσαν τέτοιο πράγμα. Τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας απάντησαν ότι έβλεπαν το σώμα της να κουνιέται πέρα δώθε. Όπως περιγράφει η ίδια, όταν γύρισε σπίτι της, έψαξε το παιδικό βιβλιάριο υγείας για να δει κάποιες πληροφορίες, οι οποίες δεν ήταν αρκετές.



Εικόνες 4.3.5: Πρόβα "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης

(Πηγή: Φωτογράφος Μαρία Παπαδοπούλη, 2016)

Αργότερα, θυμήθηκε ότι είχε περάσει από μια επιτροπή λόγω της ακουστικής αναπηρίας και ο πατέρας της είχε πει τότε ότι, όταν γεννήθηκε η Μία υπήρχε μια ασυμβατότητα με την ομάδα αίματος, η οποία έκανε τη δεξιά ή την αριστερή της πλευρά, να παραλύσει. Μετά από μια ένεση του γιατρού, κουνήθηκαν τα μέλη του σώματος μόνο από την μια πλευρά. Η Μία αναφέρει ότι τελικά συνήλθε και είχε αυτή τη διαφορά. Η ίδια θεωρεί πολύ πιθανό το γεγονός ότι αυτή η ανισορροπία οφείλεται σε αυτόν τον παράγοντα. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται με την εκπόνηση διάφορων ερευνών που αφορούν στα παιδιά με δυσλειτουργία του αιθουσαίου, τα οποία παρουσιάζουν προβλήματα ισορροπίας (Crowe & Horak, 1988; Horak, Shymway-Cook & Crowe, 1988; Siegel, Marchetti & Tecklin, 1991; Wong, Leung, Poon & Lau, 2013). Επιπροσθέτως, ζητήματα τέτοιου είδους, τα οποία εμπλέκονται με τη διερεύνηση της σωματικής διάστασης σχετικά με την ισορροπία, ή το ζήτημα των αντιθετικών κινήσεων απασχολούν και τις έρευνες της θεατρικής ανθρωπολογίας όπως έχουν ήδη παρουσιαστεί στην ανασκόπηση (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008).

4.3.4. Αισθητική αντίληψη εντός σώματος

Όσον αφορά στο ζήτημα της *Αισθητικής αντίληψης εντός σώματος*, η Όλγα περιγράφει ότι «στην αρχή αισθανόμουν αμήχανα αν το χέρι μου έπρεπε ή δεν έπρεπε να πάει εκεί ή να πάει αλλού και σταδιακά αυτό άρχισε να αλλάζει και το

σώμα μας σιγά σιγά αφηνόταν ελεύθερο και ακολουθούσε το ρυθμό που έπρεπε». Η ίδια αναφέρει ότι με τον χορό δεν είχε τόσες καλές σχέσεις, αλλά ακολουθώντας τις οδηγίες της ερευνήτριας σιγά σιγά άρχισε να βγαίνει από τον εαυτό της, ώστε να μπορεί να "βλέπει" το σώμα της και να συνειδητοποιεί τη λειτουργία του. Περνούσε στάδια όπου αναρωτιόταν αν μπορεί να "βλέπει" και να αντιλαμβάνεται με αυτόν τον τρόπο τον εαυτό της. Μετά από σχετικές συζητήσεις με την ερευνήτρια και τα μέλη της ομάδας, κατέληγε να πιστεύει ότι τελικά το ζήτημα είχε περισσότερο να κάνει με την εμπιστοσύνη που είχε η ίδια προς τον εαυτό της και με την κιναισθητική της αντίληψη. Όπως έχει προαναφερθεί, η Royce (1980) προσδιόρισε πέντε επικοινωνιακούς διαύλους (τον κιναισθητικό, της όρασης, της ακοής, της επαφής και της όσφρησης), σύμφωνα με τους οποίους επιτυγχάνεται η επικοινωνία στον χορό και η προσέγγιση της χορευτικής έκφρασης (Νιώρα, 2011).



Εικόνα 4.3.6: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Η Σοφία αντίστοιχα αναφέρει σχετικά για την ίδια κατηγορία, ότι στην αρχή δεν ήξερε πώς να ορίσει το σώμα της ή δεν γνώριζε που βρίσκονται τα μέλη του σώματός της, αλλά μετά σιγά σιγά άρχισε να γνωρίζει και να αντιλαμβάνεται τι μπορεί να κάνουν τα μέλη της στην επόμενη κίνηση. Αυτή η σχέση της κιναισθησης και της ιδιοδεκτικότητας, όπως έχει αναφερθεί, επισημαίνεται από τον Hanna (1991), ο οποίος αναφέρει τον διαχωρισμό του σώματος (soma) από το σώμα (body), επειδή ο τρόπος της οπτικής είναι διαφορετικός. Σε παρόμοια βάση, ο Hanna εξηγεί ότι όταν ένας άνθρωπος παρατηρεί από έξω το ανθρώπινο σώμα (body), μπορεί να γίνει αντιληπτό. Όταν το ανθρώπινο σώμα, παρατηρείται από την οπτική του ίδιου του ανθρώπου και από τις δικές του αισθήσεις ιδιοδεκτικότητας, τότε γίνεται αντιληπτό το ανθρώπινο σώμα (soma).

Ο Κώστας αναφέρει σχετικά με την αντίληψη ότι, δούλεψαν σε δυο κατευθύνσεις που η μια ήταν εκτός σώματος και η άλλη εντός, «το εκτός είναι σαν να βγαίνεις έξω από το σώμα σου και να βλέπεις πώς είναι και τι κάνει το σώμα σου επάνω στη σκηνή. Το εντός είναι τα συναισθήματα». Από την ανασκόπηση είδαμε ότι και ο Arnheim (2007) αναφέρει ότι η τέχνη του ηθοποιού περιλαμβάνει το σώμα του, την αισθητική του αντίληψη, αλλά και τα συναισθήματά του. Επίσης, οι Μπάρμπα και Σαβαρέζε (2008) υποστηρίζουν την ίδια άποψη ότι «ο ηθοποιός [...] διαθέτει αισθητική αντίληψη όσων συμβαίνουν εντός και εκτός του σώματός του και επίσης συναισθήματα, επιθυμίες, φιλοδοξίες» (σελ. 270).

Η Μαρία για το ζήτημα της αντίληψης αναφέρει ότι, στις πρόβες έκαναν διάφορες ασκήσεις που είχαν να κάνουν είτε με τρεξίματα, είτε με τους ίδιους τους ρόλους. Όταν τελείωνε αυτό, θυμάται ότι έκαναν όλοι μαζί μια αναστοχαστική συζήτηση. Όπως εξηγεί η ίδια:

εγώ νόμιζα ότι είχα κάνει κάτι, αλλά ουσιαστικά μου έλεγε η σκηνοθέτρια τι είχα κάνει και συνειδητοποιούσα ότι είχα κάνει κάτι διαφορετικό από αυτό που νόμιζα, οπότε μέσω αυτής της διαδικασίας ουσιαστικά καταλάβαινα και εγώ τι είχε κάνει το σώμα μου. Αυτό θυμάμαι. Άρα, λειτουργούσαμε λίγο σαν να περιγράφουμε αυτό που ζήσαμε, σαν να κάνουμε αυτό που λέμε αναστοχασμό.

Η Μαρία εξηγεί ότι, μετά από αυτή τη διαδικασία του αναστοχασμού, καταλάβαινε μέσω της περιγραφής που γινόταν για το τι είχε κάνει, τι μπορούσε να διορθώσει και να κάνει καλύτερα ή τι μπορεί να είχε κάνει λάθος. Οπότε, τη βοηθούσε να διορθώσει τον εαυτό της και το σώμα της, καθώς «το ηθελημένο πεδίο αισθητηριο-κινητικών λειτουργιών αποκτώνται μέσω της εκμάθησης» (Hanna, 1991, σελ. 33).



Εικόνα 4.3.7: *Πρώτη παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Πηγή: Φωτογράφος Ελευθέριος Γαλανόπουλος, 2015)*

Η Μία αναφέρει ότι, εκτός από τις ασκήσεις που έκαναν και αφορούσαν τα επίπεδα, τις ταχύτητες, την εμπιστοσύνη στους υπόλοιπους, υπήρχε και το θέμα της αντίληψης. Για την *Αισθητική αντίληψη εντός σώματος* κατά τη διάρκεια των προβών, παραδέχεται ότι δεν ήταν τόσο σταθερή σωματικά, όσο οι άλλοι και άρχισε να σκέφτεται για ποιο λόγο συνέβαινε αυτό και όπως αναφέρθηκε άρχισε να το διερευνά. Ο Moen (2007) αναφέρει περί ανάπτυξης της κιναισθητικής επίγνωσης «*ότι πρέπει να εκπαιδευτούμε και να αυξήσουμε την αίσθηση για την γνώση που υπάρχει ήδη μέσα στο σώμα. Αυτό μπορεί επίσης να περιγραφεί ως η εμπιστοσύνη στην σωματική μνήμη*» (σελ. 253).

4.3.5. Καλλιτεχνική αντίληψη εκτός σώματος

Στο ζήτημα της *Καλλιτεχνικής αντίληψης εκτός σώματος*, η Όλγα αναφέρει ότι για να κατανοήσουν την ατμόσφαιρα και το πνεύμα των κειμένων και της αρχαίας τραγωδίας, ξεκίνησαν να πηγαίνουν στο μουσείο της Ακρόπολης, στο μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης και σε άλλα μουσεία. Επιπλέον, περιγράφει την επίσκεψή τους στο μουσείο της Ακρόπολης και θεωρεί ότι πραγματικά από τα αγάλματα που είχε εκεί εξέλαβαν μια αρκετά καθαρή εικόνα:

υπήρχαν αγάλματα με τους ρόλους των κειμένων και η σκηνοθέτρια μας εξήγησε λεπτομερώς τι δείχνει το κάθε άγαλμα, πώς βάδιζαν, πώς φαίνεται ο πόνος. Πραγματικά, παρατηρήσαμε τα αγάλματα και προσπαθήσαμε να σκεφτούμε πώς ήταν η δικιά του θέση τότε και πώς θα ήταν τώρα. Πώς ήταν η γυναίκα εκείνη τότε στην εποχή της και αντίστοιχα εγώ, σε μια τωρινή παράσταση, πώς πρέπει να την παρουσιάσω, πώς πρέπει να είμαι, γιατί ναι μεν πρέπει να δείξω εκείνη μέσω του δικού μου εαυτού, αλλά ήταν ένα κοινό νόημα αυτό που έπρεπε να φανεί. Και αυτό που θυμάμαι είναι ότι στο μουσείο της Ακρόπολης είμασταν περίπου δυο ώρες κάτσαμε και είδαμε κάποια βίντεο, κάποια προβολή με κινήσεις, με το πώς ήταν τότε τα πράγματα στην αρχαία Ελλάδα.

Επιπροσθέτως, αναφέρει ότι την επόμενη μέρα που έκαναν πρόβα ήταν εντυπωσιακό το πώς βοήθησε η πρόσφατη εμπειρία του μουσείου, πώς άλλαξαν οι κινήσεις στο σώμα. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, μας έρχεται στο νου το παράδειγμα της Βάϊγκελ, της ερμηνεύτριας του Μπρεχτ που αναφέρθηκε στην ανασκόπηση, η οποία εμπνεύστηκε για τον ρόλο της «Μάνα κουράγιο» και μελέτησε εκατό ερμηνευτικές σκιαγραφήσεις (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008).

Η Σοφία αναφέρει σχετικά με αυτή την κατηγορία της *Αισθητικής αντίληψης εκτός σώματος*, ότι πρώτα από όλα πήγαν σε θέατρα, σε μουσεία και σε εκθέσεις για να δουν, ώστε μέσω της μίμησης και της αντίληψης, να μπορέσουν να τα χρησιμοποιήσουν στην πρόβα. Άλλωστε, η πρόσβαση των ατόμων με ακουστική αναπηρία γίνεται μέσω της δυνατότητας της όρασής τους (Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010:24). Η ίδια αναφέρει σχετικά με την οπτική εμπειρία του μουσείου της Ακρόπολης:

πήγαμε να δούμε στα αγάλματα τη λεπτομέρεια, το πώς στέκεται το σώμα, την έκφραση του προσώπου, τις κινήσεις του σώματος για να καταλάβουμε

τι θέλουν να μας πουν. Στα θέατρα που πηγαίναμε παρατηρούσαμε τον τρόπο που ερμηνεύει ο ηθοποιός. Στις εκθέσεις βλέπαμε τις εικόνες και τις ζωγραφιές για να κατανοήσουμε τι θέλει να πει ο πίνακας της ζωγραφικής, τι κρύβεται από πίσω, μήπως έχει σχέση με τη βία ή με τον πόλεμο ή με το μίσος; Όλα αυτά τα παίρναμε και τα βάζαμε στην πρόβα.



Εικόνα 4.3.7: Επίσκεψη-περιήγηση στο Μουσείο της Ακρόπολης (2015)

(Πηγή: Φωτογράφος Τζο Γώγου, 2015)

Σχετικά με τη νοημοσύνη της οπτικής αντίληψης, όπως έχει ήδη αναφερθεί στην ανασκόπηση, «η μεγάλη αρετή της όρασης[...] είναι το ότι ο κόσμος του προσφέρει ένα ανεξάντλητο πλούτο πληροφοριών γύρω από τα αντικείμενα και τα γεγονότα του εξωτερικού κόσμου. Ως εκ τούτου, η όραση αποτελεί το πρωταρχικό μέσον της σκέψης» (Arnheim, 2007, σελ. 42). Όμοια, ο Αριστοτέλης υποστήριζε ότι «η ψυχή ποτέ δεν σκέφτεται χωρίς εικόνα» (Arnheim, 2007, σελ. 33).

Ο Κώστας για το ίδιο ζήτημα αναφέρει ότι η σκηνοθέτρια τους έδειξε διάφορες εικόνες «θυμάμαι μια μέρα, ότι πήγαμε στο μουσείο να δούμε τα αγάλματα για να αποκτήσουμε αντίληψη, να καταλάβουμε τον τρόπο σκέψης της εποχής τότε, πώς είναι τα σώματα, ώστε εμείς να τα μιμηθούμε και να τα μεταφέρουμε στο θέατρο».



Εικόνες 4.3.8: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης

(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2016)

Η Μαρία αναφέρει ότι σε πρώτη φάση η σκηνοθέτρια τους έδωσε κείμενα να διαβάσουν και πράγματα που αφορούσαν το σώμα και λεπτομέρειες σχετικά με τα σώματα. Μετά, θυμάται ότι για να εργαστούν επάνω στην οπτική αντίληψη και πλαστικότητα, επισκέφτηκαν διάφορα μουσεία, την Πινακοθήκη, το μουσείο της Ακρόπολης, το Αρχαιολογικό Μουσείο με σκοπό να δουν ουσιαστικά τα σώματα εκείνης της εποχής, τις εκφράσεις, τα πρόσωπα, το πώς στέκονταν και πώς κινούνταν τα σώματα. Όπως αναφέρει η ίδια:

αυτό που μου έκανε εντύπωση ήταν τα σώματα που έβλεπα στα αγάλματα, δηλαδή διάβαζα κάποια πράγματα, αλλά αυτό που είδα τελικά μου ξεκαθάρισε στο μυαλό μου, αυτό που είχα διαβάσει και μπόρεσα να μάθω και να καταλάβω πολύ περισσότερα πράγματα. Αυτό που θυμάμαι είναι πώς όταν κάναμε στην αρχή πρόβες, δεν μπορούσαμε να συνδεθούμε με τους ρόλους και τα τεκταινόμενα, μετά όμως τις επισκέψεις στα μουσεία [...] μας βοήθησε πάρα πολύ και στο πώς να στήσουμε το σώμα μας και στις εκφράσεις μας ή για παράδειγμα, όταν φτιάξαμε την διαγώνιο ήταν κάτι το οποίο ουσιαστικά, το πήραμε από τη Ζωοφόρο του Παρθενώνα, σε μια διαγώνιο γραμμή, προσπαθούσαμε να σπάσουμε τα σώματά μας, να εμπνευστούμε και να κάνουμε κινήσεις και στάσεις από τα αγάλματα που είχαμε δει, να μιμηθούμε τον τρόπο που κινούνταν, την πλαστικότητα και αυτό ας πούμε, το χρησιμοποιήσαμε μέσα στην πρόβα [...] τα πρόσωπα, όλα αυτά μπήκαν μέσα στην πρόβα από όλα αυτά που είχαμε δει.

Η Μία αναφέρει για το ζήτημα της *Αισθητικής αντίληψης εκτός σώματος*, ότι υπήρξαν δυο τρόποι αντίληψης:

για παράδειγμα, όταν είχαμε πάει στο μουσείο. Ακόμα θυμάμαι ότι, πριν να μπούμε η σκηνοθέτρια μας είπε ότι όλο το μουσείο της Ακρόπολης θυμίζει ή μπορείς να το παρομοιάσεις σαν ένα έργο αρχαίας τραγωδίας[...], στην είσοδο, την τοποθέτηση της Ακρόπολης προϊστορικά και μεταϊστορικά σε κατοπτική θέση, φαίνεται δηλαδή το πού βρισκόμαστε, δηλαδή το πού παίζεται αυτό το έργο. Προχωρώντας πιο μέσα, μπορείς να δεις τα πρόσωπα των αγαλμάτων. Εκεί, ήταν σαν να είδαμε τους πρωταγωνιστές της παράστασης. Φυσικά, παρατηρούσαμε την έκφραση των προσώπων. Μετά, σύμφωνα με την σειρά, όπως πάει η διαδρομή του μουσείου, είδαμε ολόκληρα τα σώματα των αγαλμάτων, δηλαδή το πώς κάθονταν και πώς στέκονταν τα αγάλματα, ποιες ήταν οι στάσεις τους. Βλέπαμε ολόκληρους τους πρωταγωνιστές. Προχωρώντας ακόμη περισσότερο, είδαμε τη Ζωοφορό του Παρθενώνα, όπου μπορείς να πεις, ότι εκεί φαινόταν η δράση που υπάρχει σε μια παράσταση. Είχε μια διαδοχική κίνηση, εκεί γινόταν αυτό, μετά εκείνο[...]. Στο τέλος, είδαμε πάλι τα πρόσωπα των αγαλμάτων σαν να είναι οι πρωταγωνιστές στο φινάλε του έργου και σου λέει ότι τελείωσε η παράσταση. Αυτό μου έκανε εντύπωση σε αυτή την οπτική εμπειρία. Στην πρόβα, αυτό το χρησιμοποιήσαμε με τη μίμηση.

Η Μία εξηγεί ότι ως κωφοί είναι οπτικοί τύποι και μερικές φορές όταν βλέπουν κάτι, μπορούν ίσως να το αισθανθούν, χωρίς αυτό το αντικείμενο να λέει κάτι ή να παίζει κάτι. Για παράδειγμα, αν δουν ένα πορτραίτο οι κωφοί μπορούν να καταλάβουν αν αυτός που απεικονίζεται είναι θλιμμένος ή τι μπορεί να αισθάνεται. Οι κωφοί μπορούν να "πιάσουν" τον τρόπο που η έκφραση είναι ζωγραφισμένη. Δεν θεωρείται τυχαίο το γεγονός ότι πολλοί κωφοί έχουν γίνει εικαστικοί καλλιτέχνες. Από την πλευρά της, η μουσικός Ελεάννα Γεροντοπούλου συμφωνεί ότι, είναι πολύ σημαντική η οπτική αντίληψη, γιατί μπορεί να είχαν τη δόνηση του ήχου, αλλά η επικοινωνία όλων γινόταν με το οπτικό ερέθισμα. Η Μυρτώ Γκανούρη, η διερμηνέας, επίσης κάνει λόγο για αυτές τις επισκέψεις στα μουσεία και εξηγεί ότι χρειάστηκε να πραγματοποιηθούν, προκειμένου να επιτευχθεί η επαφή με τον πολιτισμό μέσα στο οποίο γεννήθηκαν αυτά τα κείμενα. Όπως αναφέρει η ίδια:

νομίζω ότι το να βλέπουν το πώς αποτυπώνεται μέσα σε ένα άγαλμα, ο ήρωας τον οποίον διαβάζουν, είναι πολύ σημαντικό στο να τους βοηθήσει από την έκφραση, από τη στάση του, πάρα πολλά πράγματα που θα πάρουν από την οπτική πληροφορία, μέσα από την οποία ούτως η άλλως πέρνουν τις όποιες πληροφορίες.

4.3.6. Λειτουργία των Συναισθημάτων-Αυτοσχεδιασμοί

Όσον αφορά τη πολύπλοκη λειτουργία των *Συναισθημάτων*, ερευνήθηκαν όχι μόνο υπό το πρίσμα του μοντέλου της Μάρσαλ (2003) με τις ανάλογες ασκήσεις, αλλά και υπό το πρίσμα του λειτουργικού εργαλείου του *Αυτοσχεδιασμού*. Η

Όλγα αναφέρει ότι μελέτησαν τα δυο διαφορετικά είδη αυτοσχεδιασμών που υπάρχουν, τους ελεύθερους και τους καθοδηγούμενους. Η ίδια λέει ότι αντιλήφθηκε με ποιον τρόπο αυτά τα είδη μπορούν να συνδυαστούν και να χρησιμοποιηθούν σε παράσταση:

Και υπήρχαν φορές, όπως για παράδειγμα, σε κομμάτια χορικού που έπρεπε να κάνουμε αυτοσχεδιασμό, όπως στο χορικό στις Βάκχες. Είμασταν τέσσερα άτομα, δυο ακούντες και δυο κωφοί, και έπρεπε να είμαστε απόλυτα συγχρονισμένοι και στην νοηματική και στην προφορική γλώσσα και σε συνδυασμό με μουσική[...].



Εικόνα 4.3.9: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης

(Πηγή: Φωτογράφος Νεκτάριος Κουρής, 2016)

Η Σοφία πιστεύει για τους Αυτοσχεδιασμούς ότι βοηθάνε πολύ και μοιάζουν σαν παιχνίδι ή μπορεί να έχουν χαρακτηριστικά ψυχοθεραπείας. Ο Κώστας θυμάται, ότι η σκηνοθέτρια τους έδινε διάφορες ιστορίες, ώστε εκείνοι να επιλέξουν τι να δείξουν και με ποιο τρόπο ή τους έδινε ρόλους και εκείνοι πάνω σε αυτούς επιλέγανε την ιστορία που θα δείξουν στους Αυτοσχεδιασμούς. Όπως λέει ο ίδιος:

το πιο δύσκολο από όλα είναι οι αυτοσχεδιασμοί, γιατί η σκηνοθέτρια μπορεί να σου δώσει ένα-δυο πράγματα, αλλά πρέπει αυτά να τα διαπραγματευτείς με τα άτομα στην ομάδα, πρέπει όλοι να συμφωνήσουμε σε αυτό που θα κάνουμε, μπορεί σε κάποιον να μην αρέσει αυτό που διαλέξαμε και να θέλει να κάνουμε κάτι άλλο, οπότε πρέπει να το βρούμε και να πάμε εκεί και να το κάνουμε. Αλλά πάλι, όταν πηγαίνεις να το κάνεις μπορεί να τύχουν άλλα πράγματα που δεν τα περιμένεις. Παρ' όλα αυτά,

πάλι προσαρμόζεσαι ανάλογα με την ροή της ιστορίας. Αυτό βέβαια είναι και θετικό.

Η Μαρία αναφέρει ότι, οι *Αυτοσχεδιασμοί* μπορεί να έχουν πάρα πολλές μορφές και ήταν πάρα πολλά τα θέματα που δούλεψαν. Όπως για παράδειγμα, αναφέρει το θέμα του πολέμου που ήταν κάτι στο οποίο εκείνη μπορούσε να συνδεθεί πολύ εύκολα, γιατί κατάγεται από την Κύπρο και οι δικοί της άνθρωποι, οι γονείς της και οι παππούδες της έζησαν την εισβολή στην Κύπρο. Οπότε, το θέμα του πολέμου συνδέεται με το ζήτημα της μνήμης. Η Μία αναφερόμενη στους αυτοσχεδιασμούς λέει ότι, είναι μια τεχνική που ήταν η αγαπημένη της, καθώς υπήρχαν και ελεύθεροι αυτοσχεδιασμοί και καθοδηγούμενοι, που τα θέματά τους ταίριαζαν με τα έργα, καθώς έπρεπε να βρίσκονται ανάλογα σε κατάσταση πολέμου ή τρέλας.

Η Όλγα στην παράσταση είχε πολλούς και διαφορετικούς ρόλους, από την Ανδρομάχη ή τη Μήδεια, μέχρι τον Δαρείο και το Διόνυσο σε μερικές παραστάσεις λόγω αλλαγής, και φυσικά τον Χορό σε κάποια χορικά. Η ίδια εξηγεί για τη σχέση σώματος-μυαλού-σκέψης-συναισθημάτων:

αυτό που με δυσκόλεψε σχετικά με τον ρόλο της Ανδρομάχης είναι γιατί εγώ η ίδια δεν έχω παιδί, ούτε σύζυγο έπρεπε λοιπόν, για να μπορέσω να βρω τη λειτουργία να σκεφτώ κάτι αγαπημένο, όπως το σκυλί μου και να βρω αν έχανα τον σκύλο μου, πώς θα ένιωθα, τι θα έκανα ή πώς θα πονούσα σιωπηλά, πώς θα έδειχνα τον πόνο, πώς θα εξωτερικεύα τον πόνο και σε συνδυασμό με το κείμενο θα έπρεπε ουσιαστικά να δείξω και με τη στάση του σώματός μου όλα αυτά.

Σχετικά με τη σχέση σώματος-μυαλού-σκέψης-συναισθημάτων έχει γίνει αναφορά ήδη στην ανασκόπηση, η οποία παραπέμπει στην εποχή της αρχαιότητας. Αυτή η σύνδεση υφίσταται από τότε και με αυτό τον τρόπο εκφραζόταν μια ευρεία γκάμα συναισθημάτων (Wiles, 2009).

Η Σοφία αναφέρει ότι, στον ρόλο του παιδιού στην Μήδεια, τη βοήθησε το γεγονός ότι η ίδια εργάζεται ως δασκάλα σε δημοτικό σχολείο, οπότε πήρε πάρα πολλά στοιχεία από τα παιδιά που διδάσκει *«τον τρόπο που στεναχωριούνται, τον τρόπο που χαίρονται, τον τρόπο που αντιδρούν, επομένως στην πρόβα γινόμεουν και εγώ απλά ένα παιδί σαν και εκείνα»*. Η Σοφία προσθέτει ότι μετά από αυτό ένιωθε γεμάτη ανακούφιση, ότι έχει αδειάσει και έχει απελευθερωθεί.



Εικόνα 4.4.0: Όλγα Δαλέκου στη πρώτη παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

(Πηγή: Φωτογράφος Ελευθέριος Γαλανόπουλος, 2015)

Στο συγκεκριμένο σκηνικό εγχείρημα, η Σοφία είχε τέσσερις ρόλους τον Οιδίποδα, την Ισμήνη, την Μήδεια, τον Πενθέα και φυσικά στον Χορό. Οι ρόλοι είχαν αλλαγές οι οποίες ήταν λίγο δύσκολες, ενώ ανάμεσα στις αλλαγές των ρόλων, παρεμβάλλονταν η συμμετοχή της στον Χορό. Επομένως, έπαιζε έναν ρόλο, μετά γινόταν Χορός, έβγαινε από τον Χορό και ξαναέμπαινε σε έναν άλλο ρόλο. Οπότε όπως αναφέρει η ίδια, «γινόταν μια συνεχή εναλλαγή συναισθημάτων, ταυτόχρονα έπρεπε να έχω στο μυαλό μου να βρίσκομαι συνέχεια σε εγρήγορση, τι είναι αυτό που έρχεται, τι ρόλο έχω να κάνω στη συνέχεια». Όσον αφορά για τα χορικά αναφέρει ότι ήταν πολλά και διαφορετικά. Υπήρχαν κάποια χορικά που συμμετείχαν μόνο κωφοί, ενώ σε κάποια άλλα συνδυάζονταν οι κωφοί με τους ομιλούντες.



Εικόνα 4.4.1: Σοφία Ζάγκα στη παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας (Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Όπως οι υπόλοιποι, έτσι και η Μαρία είχε και εκείνη πολλούς ρόλους, αφού ήταν ο Αίαντας, ο Τειρεσίας, ο Αγγελιοφόρος, το παιδί της Μήδειας και στον Χορό. Ήταν πολλές οι εναλλαγές, για παράδειγμα, όπως αναφέρει και η ίδια:

όταν ήμουν ο Τειρεσίας, έπρεπε να ερμηνεύσω έναν άνθρωπο πραιο, ο οποίος να απαντάει μαλάκα στον συνομιλητή του και να είναι και τυφλός. Ως Αίαντας, έπρεπε να ερμηνεύσω έναν μανιακό τύπο που στο τέλος απογοητεύεται από τον εαυτό του και αυτοκτονεί. Ως παιδί της Μήδειας, έπρεπε να ερμηνεύσω ένα παιδί που δεν ήξερε ότι η μαμά του θα το σκοτώσει, γιατί ως συνήθως τα παιδιά δεν ξέρουν τι συμβαίνει και τι τα περιμένει. Τέλος, ως Αγγελιοφόρος, έπρεπε να ερμηνεύσω έναν άνθρωπο που τρέχει και φέρνει τα νέα σε όλους.



Εικόνα 4.4.2: Μαρία Ρίκκου στη πρώτη παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015) , Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2015)

Στην παράσταση «Από το Σκοτάδι στο Φως» και σε σχέση με τον ρόλο της Αντιγόνης, η Μία λέει ότι αρχικά έπρεπε να μελετήσει καλά, να κατανοήσει τα νοήματα για να τα αποδώσει εκφραστικά και συναισθηματικά, αλλά και στη νοηματική γλώσσα. Αρχικά, τα πράγματα ήταν δύσκολα, η Μία είχε μια κλιμακωτή και ανοδική πορεία. Τελικά, όπως παραδέχεται και η ίδια δεν περίμενε ότι θα τα καταφέρει. Η Μία εξηγεί ότι σε σχέση με την πολύπλοκη λειτουργία του συναισθήματος:

είναι δύσκολο, γιατί όταν βγάζεις το συναίσθημα, χάνεις τα λόγια σου στη νοηματική, δεν μπορείς να τα πεις. [...]. Μετά, πάλι σε παρασέρνει συναισθηματικά, οπότε έπρεπε πάλι να τραβήξω πίσω για να συνεχίσω στη νοηματική.



Εικόνα 4.4.3: Μαρία Στεφανή στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας (Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Η ίδια αναφέρει ότι αμέσως μετά, έπρεπε να γίνει η Μήδεια, μια πολύ διαφορετική γυναίκα από την Αντιγόνη. Και αυτές οι αλλαγές επειδή ήταν κοντινές, δεν είχαν κανένα χρόνο προετοιμασίας. Σχετικά με την λειτουργία αυτών των εναλλαγών, η Μία εξηγεί ότι «η μετάβαση αυτή δεν ήταν καθόλου εύκολη, αφού έπρεπε να συμμετέχω ως μέλος του Χορού και επομένως, έπρεπε να αφήσω εξ ολοκλήρου αυτές τις γυναίκες, και κατόπιν να γίνω ένας θεός».

4.3.7. Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων

Σχετικά με την Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων και τους ρυθμούς των μουσικών οργάνων, η Όλγα λέει ότι δυσκολεύτηκε με κάποιους από αυτούς, γιατί δεν είχε καμιά επαφή με τα περισσότερα μουσικά όργανα. Όπως αναφέρει η ίδια, «έπρεπε να αγγίξω το μουσικό όργανο, να το νιώσω και να καταλάβω πώς παίζεται και πώς πάει ο ρυθμός του. Το άγγιξα για πολύ ώρα και μετά καταλάβαινα ότι με αυτό τον τρόπο παίζεται το μουσικό όργανο και εγώ άρχισα να το αποδέχομαι περισσότερο».

Η Σοφία αναφέρει ότι στην αρχή σε όλη την ομάδα φάνηκε περίεργο και αναρωτιόντουσαν σχετικά με τη μουσική. Τα ερωτήματα, τα οποία κλήθηκε να απαντήσει η ερευνήτρια ήταν τα εξής: Γιατί να έχει μουσική ή χορό; Γιατί να κάνουμε χορό; Υπήρχε σχετική αντίδραση για τη μουσική και για ποιο λόγο έπρεπε να μπει, καθώς τα μέλη της ομάδας δεν την άκουγαν και δεν μπορούσαν να φανταστούν ότι μπορεί να συνδυαστεί με τις υπολοιπες τέχνες. Τελικά, η Σοφία λέει ότι αντιλήφθηκαν ότι η μουσική ταιριάζει και μπορεί να είναι πολύ βοηθητική. Σχετικά με την *Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων*, η Σοφία λέει ότι είχαν να κάνουν δυο πράγματα: το ένα ήταν η μουσική και τα μουσικά όργανα και το άλλο ήταν η χρήση της φωνής:

επειδή εγώ ακούω κάπως τη μουσική, αυτό που είδα πρώτη φορά ήταν τα ίδια τα μουσικά όργανα και μου φάνηκε παράξενο, γιατί βγάζουνε περίεργους ήχους, για παράδειγμα, το λάστιχο από το πλυντήριο που βγάζει έναν δικό του ήχο και πώς κάνει με τον αέρα ή το τύμπανο που η μεμβράνη του είναι από ζώο, εγώ νόμιζα ότι ήταν κάτι ψεύτικο. Πολλά νέα πράγματα σε σχέση με τα μουσικά όργανα ή το άλλο το μουσικό όργανο που είναι από καρύδα, δεν ήξερα καν ότι αυτό βγάζει ήχο αυτό το πράγμα και είναι μουσικό όργανο. Αυτά ήταν για εμένα μια καινούργια εμπειρία.

Η Σοφία αναφέρει ότι τα χτυπήματα με τα τύμπανα ήταν το πιο δύσκολο μέρος, γιατί έπρεπε να συγχρονιστούν όλοι μαζί και οι ακούντες ηθοποιοί και οι κωφοί. Όπως λέει η ίδια:

εμείς οι κωφοί έπρεπε να βλέπουμε οπτικά τι ρυθμοί βγαίνουν από τα τύμπανα και να μετράμε από μέσα μας. Επίσης, το πιο δύσκολο ήταν όταν είμασταν όρθιοι, χωρίς να είμαστε δίπλα ο ένας από τον άλλον και έπρεπε να αισθανθούμε πότε χτυπάει το τύμπανο η μουσικός, πότε γυρνάμε εμείς τα σώματα, σαν να διαχέεται ένας αέρας. Αυτό ήταν το πιο δύσκολο.

Επιπροσθέτως, η Σοφία θυμάται ότι όταν στην ομάδα ακουμπούσαν ο ένας το σώμα του άλλου για να βγάλουν ήχο, το αισθανόταν ισχυρά και αυτό ήταν το πιο δύσκολο κομμάτι στην ομαδική επικοινωνία μέσω των ήχων, όταν έβγαζαν τα φωνήεντα α,ε,ι,ο,ου, «γιατί τα σώματά μας ήταν στην σειρά με πλάτη ο ένας πίσω από τον άλλον, χωρίς να κοιταζόμαστε μεταξύ μας, αλλά συγκεντρωμένοι και κοιτάζοντας προς την ίδια κατεύθυνση. Ο Κώστας κατέληξε να πιστεύει ότι το θέατρο χωρίς μουσική δεν είναι θέατρο, αν και ακόμα μερικοί κωφοί αναρωτιούνται γιατί πρέπει να μπαίνει μουσική. Όπως αναφέρει:

δεν είναι έτσι, γιατί με τη μουσική νιώθεις καλύτερα την ατμόσφαιρα, νιώθεις πιο κοντά στο θέατρο, επειδή οι κωφοί χρειάζονται να καταλάβουν, αν η σκηνή εκείνη την ώρα είναι έντονη, τότε να νιώσουν κάποιες δονήσεις στο σώμα τους, θα δουν ότι η μουσική έχει και συναίσθημα.

Η ίδια ακριβώς άποψη έχει ειπωθεί για τη θέση της μουσικής κατά την αρχαιότητα, καθώς θεωρούσαν ότι ήταν «η κυρίαρχη εκφραστική τέχνη, η φωνή των συναισθημάτων» (Πέτρου, 2011, σελ. 44).

Σχετικά με την *Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων* και των ρυθμών, ο Κώστας θυμάται ότι υπήρχαν κάποιες στιγμές που ήταν λίγο δύσκολες, αλλά επειδή

έκαναν πολλές πρόβες, μπόρεσαν να τους μάθουν. Επιπλέον, ο Κώστας πιστεύει ότι το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στην παράσταση *«Από το Σκοτάδι στο Φως»* ήταν ότι υπήρχε η μουσική και ο χορός και αυτό γιατί *«έκαναν τον χορό παράλληλα με την μουσική, τελείωνε ο χορός και μετά πήγαιναν να ερμηνεύσουν, έτσι όλα ήταν συνεχόμενα και διαδοχικά, χωρίς παύσεις»*. Ο Κώστας θεωρεί ότι, ήταν ένα καινούργιο στοιχείο που έμαθαν, γιατί αρχικά ήταν κάτι που δεν μπορούσαν να το κάνουν, αλλά τελικά, το κατόρθωσαν. Το πιο σημαντικό θεωρεί πως ήταν ότι *«ο θεατής έβλεπε ένα άτομο ή μια ομάδα με ακουστική αναπηρία να κάνουν χορό, να "ακούνε", να αισθάνονται τη μουσική και να κάνουν και θέατρο, αυτό είναι κάτι που δεν το βλέπεις συχνά στα θέατρα, είναι πολύ σπάνιο»*.

Η Μαρία από την πλευρά της για την ίδια κατηγορία, περιγράφει ότι στην πρόβα ένιωθε άνετα ανάλογα με τους ρυθμούς *«όταν ο ρυθμός ήταν πιο εύκολος μπορούσα να μετρήσω, αλλά όταν οι ρυθμοί ήταν πιο γρήγοροι ή πιο σύνθετοι δεν μπορούσα να μετρήσω καλά, με δυσκόλευαν και οι διαφορετικοί ήχοι»*. Η Μία εξηγεί σχετικά με την *Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων*, ότι δυσκολεύτηκε με τους ρυθμούς των μουσικών οργάνων, αλλά όχι τόσο όσο περίμενε αρχικά. Όσον αφορά την *Επικοινωνία μέσω των μουσικών ήχων*, η Όλγα θυμάται ότι σε ένα απόσπασμα που έπρεπε να βγάλουν φωνή, αισθανόντουσαν τον πόνο ή τη χαρά μέσα σε αυτό, αφού έκαναν την ίδια διαδικασία πολλές φορές, *«να πιάνουμε το λαιμό και το στέρνο, μετά το έκανε ο καθένας μόνος του, χωρίς να αγγίζει τον άλλον, και τότε συνειδητοποιήσαμε ότι μπορούμε να το καταφέρουμε μόνοι μας και χωρίς βοήθεια»*. Η Σοφία λέει για το ίδιο ζήτημα με την φωνή ότι, είχαν κάποια δυσκολία σε αυτό το κομμάτι όταν ήταν όλοι μαζί, γιατί έπρεπε να προσπαθήσουν να βγάλουν τη φωνή τους ταυτόχρονα, *«μου άρεσε σαν εμπειρία, στην αρχή η αλήθεια είναι ότι ήμουν κλειστή σε αυτό το θέμα, αλλά όταν έγινε η παράσταση, με το κοινό από κάτω το οποίο κάνει απόλυτη ησυχία και ξαφνικά βγαίνει αυτή η φωνή, μέσα μου ανατρίχιασα»*. Ο Κώστας θεωρεί ότι, η ομαδική επικοινωνία των ήχων ήταν πολύ ωραία:

γιατί όλοι οι άνθρωποι είμαστε διαφορετικοί και ο καθένας μπορεί να κάνει τον δικό του ήχο πιο γρήγορα, ενώ ο άλλος να το κάνει πιο αργά. Αλλά την στιγμή εκείνη, προσπαθούμε να συγχρονιστούμε και να είμαστε όλοι μαζί, να βγάλουμε τους ίδιους ήχους, να μπορούμε να επικοινωνούμε μεταξύ μας.



Εικόνα 4.4.4: Κώστας Ρίκκου στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Πεπερίδου, 2015)

Η Μαρία για την ομαδική επικοινωνία μέσω των ήχων, λέει ότι ο ήχος έπρεπε να βγαίνει από το διάφραγμα «ο καθένας άγγιζε το σώμα του άλλου, αρχικά όταν έβγαине η φωνή δεν το καταλάβαινα, αλλά το κατάλαβα μετά, όταν με άφησε ελεύθερη». Όταν ήρθε η ώρα της πρώτης παράστασης, η Μαρία αισθάνθηκε περίεργα, σκεφτόταν τι θα γινόταν αν έβγαζε τη φωνή της, την άκουγαν όλοι και η φωνή της ήταν τελικά χάλια, Φυσικά, η ίδια δεν θα μπορούσε να καταλάβει τη φωνή που θα έβγαине, γιατί δεν μπορεί να την ακούσει. Ωστόσο, όπως λέει και η ίδια «μπόρεσα να το καταλάβω από τον αέρα και από τα κύματα του αέρα που μπορεί να δημιουργούνται και φυσικά, για να το καταφέρω μαζί με τους υπόλοιπους στη σκηνή, έπρεπε να κοιτάω με τρόπο τα στόματά τους, προκειμένου να συγχρονιστούμε και να το κάνουμε όλοι μαζί». Επομένως, έπρεπε να έχουν οπτική επαφή με τους υπόλοιπους. Η Μία αναφέρει ότι από αυτή την εμπειρία με την μουσική θα της μείνει ότι κατάφερε να παίζει ένα μουσικό όργανο ή ότι έπρεπε όλοι μαζί να πούνε έναν ήχο.

4.3.8. Λειτουργικό εργαλείο της Μίμησης

Όσον αφορά το λειτουργικό εργαλείο της Μίμησης, η Όλγα αναφέρει ότι σε κάθε αυτοσχεδιασμό έπρεπε να παρακολουθούν τι έκανε ο άλλος και στον επόμενο αυτοσχεδιασμό να το κάνουν και εκείνοι. Σε αυτό βοήθησε πάρα πολύ η όραση, και φυσικά η αντίληψη του τρόπου που το έδειχνε ο άλλος, Η Σοφία για τη Μίμηση αναφέρει ότι αυτό το στοιχείο είναι κάτι που το έχουν οι κωφοί. Ο

Κώστας σχετικά με την λειτουργία της *Μίμησης* λέει ότι δεν είναι αρκετό να μιμηθείς κάτι, αλλά ότι πρέπει να το πάρεις και να το κάνεις δικό σου. Η Μαρία λέει ότι τη βοήθησε πάρα πολύ, γιατί μπορούσε οπτικά να λάβει την πληροφορία. Ουσιαστικά ως κωφή μπορεί να έχει μια εικόνα στο μυαλό της, οπότε λαμβάνοντας μια άλλη εικόνα, μπορούσε να συνδυάσει αυτές τις εικόνες και να κάνει αυτό που χρειάζεται. Αν δεν είχε εικόνα, το ίδιο το στοιχείο της *Μίμησης*, τη βοηθούσε να φτιάξει μια εικόνα όπως ακριβώς κάνουν και τα παιδιά.

Η παραπάνω αναφορά θυμίζει τη θεωρία του Λάμπαν, σύμφωνα με την οποία γίνεται λόγος για τη σημαντικότητα της μίμησης από την παιδική ακόμη ηλικία, καθώς *«είναι ένα σημαντικό στοιχείο με το οποίο στην παιδική ηλικία μαθαίνουμε να στεκόμαστε, να περπατάμε, να καθόμαστε»* (Μπαρμπούση, 2004, σελ. 127). Η Μαρία προσθέτει ότι, η μίμηση τη βοήθησε με τους ακούντες ηθοποιούς, όταν έπρεπε να συμβαδίσουν μαζί και εξηγεί ότι *«μπορούσα να "κλέβω" την έκφραση και την υποκριτική τους, σαν να μιμούμαι τον ακούντα ηθοποιό, αλλά και εκείνος μπορεί να πάρει από εμένα»*. Η Μία για την κατηγορία της *Μίμησης* αναφέρει ότι τη βίωσε σίγουρα οπτικά μέσω της ομαδικής επικοινωνίας, βλέποντας τι κάνουν οι υπόλοιποι στον χορό.

Στην κατηγορία της *Διαδικασίας προβών και παράσταση*, η Όλγα θυμάται ότι υπήρξαν έντονες συζητήσεις με όλους τους ηθοποιούς, γιατί ήταν δύσκολο εγχείρημα *«σκεφτόμασταν τους θεατές με ακουστική αναπηρία, αν θα καταλάβουν αυτό που κάνουμε ότι έχει σχέση με την μουσική, έχει σχέση με τον χορό και σιγά σιγά δοκιμάζαμε διάφορα πράγματα»*. Η ίδια προσθέτει μιλώντας για τον εαυτό της *«εγώ ήμουν πάντα ανοιχτή σαν άνθρωπος αλλά μέχρι ένα όριο, έβαζα πάντα ένα συγκεκριμένο όριο και αν ήθελε κάποιος να περάσει αυτό το όριο, έπρεπε να προσπαθήσει να έρθει σε μένα»*. Το γεγονός αυτό μετά από την παράσταση *«Από το Σκοτάδι στο Φως»* την άλλαξε και τελικά κατάλαβε είναι ότι πρέπει και εκείνη να δίνει περισσότερο χώρο, αλλά και χρόνο στα πράγματα.

4.3.9. Συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας και με ακούντες ηθοποιούς

Η Όλγα για τη κατηγορία της *Συνεργασίας των μελών της ομάδας*, αναφέρει ότι γνωρίζονται αρκετά χρόνια και πριν μπουν στην ομάδα. Με τα χρόνια που πέρασαν η ίδια πιστεύει ότι έχουν γίνει σαν οικογένεια. Η Σοφία περιγράφει ότι στις πρόβες ξεκίνησαν βήμα προς βήμα και έχτισαν μια πυραμίδα για να φτάσουν στην κορυφή. Όλα τα μέλη της ομάδας κατανοήσαν ότι έπρεπε να δουλέψουν όλοι μαζί σαν ομάδα και μετά ο καθένας ατομικά. Για τη *Συνεργασία των μελών της ομάδας*, ο Κώστας περιγράφει ότι ήταν πολύ ωραία, γιατί:

στο θέατρο δεν είναι ότι μπορείς να πεις ότι είμαστε όλοι στην ίδια κλίμακα και τεχνικά, γιατί εκεί ανακαλύπτεις τη διαφορετικότητα του χαρακτήρα του καθενός, ανακαλύπτεις τα θετικά που έχει ο καθένας και θέλεις να συνεργαστείς μαζί του καθημερινά.

Η Μαρία αναφέρει ότι, όταν μπαίνει στην πρόβα προσπαθεί να ξεχάσει και να αφήσει πίσω όλα της τα προβλήματα. Όταν πετυχαίνουν κάτι ομαδικά στον χορό ή στη μουσική, αισθάνεται πιο χαρούμενη και ακόμα πιο περήφανη γι' αυτή την

συνεργασία. Για τη *Συνεργασία των μελών της ομάδας*, η ίδια λέει ότι κατά τη διαδικασία των προβών «*μου αρέσει που μπορεί να "κλέβει" ο ένας από τον άλλον στην υποκριτική, που συνεργαζόμαστε και διασκεδάζουμε. Μου αρέσει που νιώθω αυτοπεποίθηση, που μπορώ να συνειδητοποιώ*». Η Μία για την ίδια κατηγορία αναφέρει ότι έχουν καλή επικοινωνία και συνεργασία. Είναι καλύτερα από την αρχή, γιατί τότε δεν γνωρίζοντουσαν καλά, ενώ μετά αφού χτίστηκαν οι σχέσεις, έμαθαν πια ο ένας τον άλλον, «*αισθάνομαι μια οικειότητα, ότι είναι οι άνθρωποί μου, ότι τους ξέρω πολλά χρόνια*».

Η Όλγα για την *Συνεργασία με τους ακούοντες ηθοποιούς*, αναφέρει ότι, παρ' όλο που η σκηνοθέτρια είναι ακούοντας και όλο το περιβάλλον που ζουν έχει να κάνει ακούοντες, όταν έμαθαν ότι θα συμμετείχαν και ακούοντες ηθοποιοί μαζί στις πρόβες, αρχικά τους φάνηκε λίγο περίεργο, «*δεν ξέραμε τον τρόπο επικοινωνίας μεταξύ μας, ούτε αν αυτοί θα μας καταλαβαίνουν. Μετά, με τον καιρό βρήκαμε τρόπο επικοινωνίας, έμαθαν αυτοί εμάς και εμείς αυτούς. Και μέχρι τώρα έχουμε πάρα πολύ καλή σχέση*». Η Όλγα λέει ότι, της αρέσει να κάνει πρόβα και με τους δυο τρόπους είτε μόνο με τα μέλη της ομάδας, είτε και με τους ακούοντες ηθοποιούς. Η Σοφία σχετικά με την *Συνεργασία με τους ακούοντες ηθοποιούς*, πιστεύει ότι εκείνοι είχαν διαφορετική άποψη για εκείνους ως κωφούς, γιατί είχαν μάθει διαφορετικά πράγματα, «*όταν ήρθαν διαπίστωσαν ότι είμαστε σαν αυτούς, πίστευα ότι περίμεναν κάτι διαφορετικό*». Φυσικά, αναφέρει ότι υπήρχαν συγκρούσεις με τους ακούοντες, για το πώς θα μιλήσουν μαζί, για το πώς θα πηγαίνουν παράλληλα και ταυτόχρονα στην νοηματική και αυτό ήταν και το πιο δύσκολο, η κίνηση επειδή έπρεπε να υπάρχουν ταυτόχρονα τα λόγια και η κίνηση, χωρίς να χάνουν τον ρυθμό τους.

Όσον αφορά τη *Συνεργασία με τους ακούοντες ηθοποιούς*, ο Κώστας λέει ότι, όταν άκουσε ότι θα συνεργαστούν, ήταν λίγο διστακτικός, γιατί σκεφτόταν την ομαδική αυτή συνεργασία και πώς θα συνεργαζόταν εκείνος μαζί με τον ακούοντα ηθοποιό. Τελικά, όπως λέει ο ίδιος κατάλαβε ότι έκανε λάθος, «*γιατί μπορεί δυο άνθρωποι να είναι διαφορετικοί, αλλά αν το θέλουν, μπορούν να δείξουν το θέατρο με αυτό τον τρόπο*». Για την ίδια κατηγορία, η Μαρία αναφέρει ότι γνώρισε καινούργιους ανθρώπους και αυτόν τον τρόπο συνεργασίας που άλλες φορές είναι δύσκολος, ενώ άλλες πιο εύκολος. Η Μία όσον αφορά τη *Συνεργασία με τους ακούοντες ηθοποιούς* εξηγεί ότι, ως βαρήκοη «*μπορεί να αισθάνομαι ίσως πιο έντονα από τους ακούοντες την λειτουργία των αισθήσεων*». Γι' αυτό τον λόγο και εξηγεί ότι πολλοί κωφοί πηγαίνουν προς τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, γιατί αισθάνονται περισσότερο και είναι πιο εκφραστικοί και συναισθηματικοί.

4.4. Βιωματική εμπειρία

Εν κατακλείδι, η Όλγα θυμάται ότι έζησε πολλές και καταπληκτικές στιγμές κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, ότι είναι πάρα πολλά αυτά που θα έχει να θυμάται και συμπληρώνει χαρακτηριστικά ότι:

ζούμε σε μια εποχή που δεν έχουμε δυο κοινωνίες, την κοινωνία των κωφών και την κοινωνία των ακουόντων. Η κοινωνία των κωφών έχει μέσα κωφούς, βαρήκους, άτομα με κοχλιακά εμφυτεύματα, είμαστε όλοι μια κοινωνία που σημαίνει ότι είναι μια η επικοινωνία, είτε είναι η νοηματική, είτε είναι η προφορική γλώσσα ή ότι δείχνει το σώμα, είναι μια η επικοινωνία και είναι η επικοινωνία των ανθρώπων.

Στις παραστάσεις, η Σοφία αισθάνεται ότι "φεύγει" από τον εαυτό της και γίνεται κάποια άλλη. Στο τέλος αναρωτιέται η ίδια τι έκανε και αν ήταν στα αλήθεια εκείνη. Η Σοφία συγκεντρώνεται περισσότερο στον δικό της κόσμο και η ίδια ψυχικά θεωρεί ότι είναι σαν να παλεύεις. Η ίδια προσθέτει ότι, από όλη αυτή την εμπειρία θα της μείνει η παράσταση που πραγματοποιήθηκε στην Θεσσαλονίκη, γιατί όπως εξηγεί:

για εμένα ήταν συγκλονιστικό το γεγονός ότι στους θεατές δεν είχα κανέναν δικό μου άνθρωπο, γνωστό ή φίλο, δεν ήξερα κανέναν, ανέβηκα και αισθανόμουν σαν να πάτησα μια άδεια σκηνή και ήταν δύσκολο. Ωστόσο, πιστεύω ότι εκείνη η ερμηνεία ήταν η καλύτερη, γιατί εκείνη την ώρα ξύπνησαν οι μνήμες του παρελθόντος και λειτούργησε καλύτερα η συναισθηματική μου μνήμη.

Ο Κώστας θα θυμάται για πάντα ότι *«είχα την τύχη να κάνω θέατρο και την ευκαιρία να ερμηνεύσω αγαπημένους ρόλους, να νιώσω συναισθήματα και ο θεατής να μου πει μπράβο, αυτό που έκανες είναι δύσκολο»*. Η Μαρία παραδέχεται ότι οι αναμνήσεις είναι πάρα πολλές και καλές και κακές. Εκείνο που θυμάται είναι όταν έπαιζαν στο Ίδρυμα Κακογιάννης, όπου ουσιαστικά ήταν η πρώτη φορά που έπαιζαν συνεχόμενες παραστάσεις και αισθανόταν πολύ αγχωμένη. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα η Μαρία να ξεχάσει τα λόγια της στη σκηνή και να νιώσει εντελώς χαμένη. Η ίδια θυμάται ότι *«όταν ερμήνευσα τον Αγγελιοφόρο μαζί με την ακούοντα ηθοποιό, κάποια στιγμή πάγωσα και κοίταζα τριγύρω, δεν ήξερα τι να κάνω, η άλλη ηθοποιός έκανε ακριβώς το ίδιο και μετά η παράσταση συνεχίστηκε κανονικά»*.

Παρ' όλο που έχασε τα λόγια της και έμοιαζε τόσο μπερδεμένη, η ερμηνεία της σε εκείνη την παράσταση ήταν εξαιρετική και αυτό γιατί στήριξε το λάθος της με όλη της τη δύναμη και το ενσωμάτωσε μέσα στον ρόλο της, συμπαρασύροντας και επηρεάζοντας και την ακούοντα ηθοποιό να κινηθεί σε ανάλογους ρυθμούς. Η ίδια θυμάται ότι, αν και ένιωσε μεγάλη απογοήτευση, γιατί ξέχασε εκείνη τη στιγμή το κείμενο, είχε την καλύτερή της ερμηνεία, *«αυτό είναι κάτι που δεν θα το ξεχάσω ποτέ, πιστεύω ότι ακριβώς επειδή έγινε το λάθος η απογοήτευσή μου ήταν η ίδια με του ήρωά μου»*. Η Μία στην αρχή της παράστασης αισθάνεται ότι η καρδιά της χτυπάει τόσο δυνατά που νομίζει ότι οι θεατές την ακούν, *«αν και δεν ακούω, αισθάνομαι ότι θα βγει από το σώμα μου τόσο δυνατά που είναι και πάντα έχω την απορία, αν την ακούνε»*. Η ίδια λέει ότι θα της μείνει ξέχαστη η εμπειρία, αφού, *«δημιούργησα καινούργιες φιλίες, δέθηκα μαζί τους, ερμηνεύσαμε μαζί, είπαμε χαζομάρες μαζί, όλο αυτό δεν μπορώ να το περιγράψω»*.

Η Μαρία αναφέρει ότι την ομαδική επικοινωνία την βίωσε μέσα από την ομάδα με πολλούς τρόπους, όπως με την αλληλοεπίδραση, την οπτική επικοινωνία και την σωματική επικοινωνία. Η Μία λέει ότι, κάθε φορά που κλείνει την πόρτα της πρόβας και γυρνάει σπίτι της, νιώθει όπως λέει η τραγωδία, «αυτήν την "κάθαρση", ότι κάθε αρνητικό που έχω μέσα μου βγαίνει μέσω των ρόλων και μέσω της πρόβας». Για την *Βιωματική εμπειρία*, η Όλγα αναφέρει ότι:

μιλάμε για χορικά που μπορεί να έχουν φωνή ή μόνο νοηματική ή μόνο κίνηση ή μαζί με μουσική. Ήταν διαφορετικά χορικά με διαφορετικές καταστάσεις, αλλά στον χορό επειδή τα μέλη είναι πολλά υπάρχουν για να στηρίζουν τον ήρωα και αντίστοιχα ο ήρωας τον χορό. Οπότε, το γεγονός ότι έμπαινα και έβγαινα από τον χορό και άλλαζα τους ρόλους δεν μου ήταν πολύ δύσκολο, γιατί υπήρχε μια σύνδεση.

Η Σοφία από την πλευρά της, πιστεύει ότι είναι δύσκολο να απαντήσει στην ερώτηση περί *Βιωματικής εμπειρίας*, γιατί είναι ένα ζήτημα ψυχικό σε σχέση με τον εαυτό του καθενός. Ο Κώστας θυμάται ότι υπήρχε μια σκηνή στους «*Επτά επί Θήβας*» που του θύμιζε την πατρίδα του, την Κύπρο που είναι διαχωρισμένη σε δυο διαφορετικά κομμάτια και είναι σε δυο διαφορετικά κράτη. Και εκεί στην σκηνή, ήταν παρόμοια η συνθήκη, γι' αυτό θυμήθηκε τα δικά του πράγματα και το βίωσε πολύ δυνατά και πολύ έντονα. Ο Κώστας πιστεύει ότι οι *Βιωματικές εμπειρίες* είναι πολύ σημαντικές, γιατί δεν είναι απλώς ότι πηγαίνεις να κάνεις θέατρο σε ένα σημείο ή μετά σε ένα άλλο, αλλά ότι μπορείς να βάλεις τα δικά σου πράγματα και να τα ερμηνεύσεις διαφορετικά, να εκμεταλλευτείς τον χώρο και την ομάδα, να αισθάνεσαι τη μουσική, η εμπειρία είναι διαφορετική, αλλά σίγουρα θετική.

Η Μαρία παραδέχεται ότι φυσικά τη βοήθησε η *Βιωματική εμπειρία*, γιατί ουσιαστικά τη βοήθησε να δει τον εαυτό της, αν μπορεί ή αν δεν μπορεί ή αν χρειάζεται να διορθώσει ή να αλλάξει αυτό που δεν μπορεί, πώς να το διορθώσει και πώς να το αλλάξει, τη βοήθησε να ανοιχτεί, όταν υπήρχε κάτι δύσκολο. Η Μία αναφέρει για το ίδιο ζήτημα, ότι οι εναλλαγές που βίωσε από τον τραγικό Χορό σε ρόλο και ξανά στο Χορό, τη βοήθησαν πολύ. Στο επόμενο έργο, ήξερε πώς να κινηθεί, πώς να αλλάξει συναισθηματικά, πώς να ξαναπάει πάλι πίσω, της ήταν πολύ πιο εύκολη η μετάβαση.

4.4.1. Αποτελέσματα των ομιλούντων συνεργατών

Περίπου οι ίδιες ερωτήσεις με τις ανάλογες θεματικές απευθύνθηκαν προς τους συνεργάτες. Όπως έχει αναφερθεί, το δίκτυο των συνεργατών που δημιουργήθηκε εμπεριέχει τις ειδικότητες της διερμηνέως και της μουσικού, οι οποίες συνέβαλαν στην διαμόρφωση του καλλιτεχνικού εγχειρήματος. Σύμφωνα με αυτή την επιλογή, η Μυρτώ Γκανούρη είναι υπεύθυνη για την απόδοση των κειμένων στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.), σε συνεργασία με την ηθοποιό Όλγα Δαλέκου, και η Ελεάννα Γεροντοπούλου είναι υπεύθυνη για όλη την μουσική διδασκαλία και συνοδεία των κρουστών μουσικών οργάνων.

Όσον αφορά το *Προφίλ του συντελεστή*, η Μυρτώ Γκανούρη είναι διερμηνέας Ελληνικής Νοηματικής Γλώσσας και ως διερμηνέας εργάζεται πολλά χρόνια και έχει μεγάλη εμπειρία (βλ. Παράρτημα, σελ. 288). Σχετικά με το δεύτερο *Προφίλ του συντελεστή*, η Ελεάννα Γεροντοπούλου είναι μουσικός και εργάζεται επάνω στη μουσικοκινητική αγωγή (βλ. Παράρτημα, σελ.288-289). Η Μυρτώ για τη *Γνωριμία με την ομάδα* αναφέρει ότι έμαθε όταν δημιουργήθηκε, πριν δέκα χρόνια περίπου, από την τότε σκηνοθέτρια της ομάδας, την Γιούλη Τσαγκαράκη, την οποία την γνώριζε από την σχολή της νοηματικής γλώσσας, «*μου είπε ότι θα ξεκινούσε μια θεατρική ομάδα για κωφούς και μου ζήτησε – εγώ τότε ήμουν ακόμη εκπαιδευόμενη διερμηνέας-, να την βοηθήσω στα μαθήματα και στις πρόβες που θα έκανε με τα παιδιά, όσον αφορά στην διερμηνεία των μαθημάτων*». Η Μυρτώ περιγράφοντας την εμπειρία της λέει:

η διερμηνεία είναι κάτι το οποίο είναι η δουλειά μου, πάντα μου άρεσε, θυμάμαι ότι δυσκολεύτηκα γιατί το θέατρο δεν είναι κάτι απλό, αλλά επειδή τα μέλη της ομάδας τα γνώριζα και η ίδια προσωπικά, είχα έτσι μια διαφορετική επαφή και λιγότερο άγχος, γιατί δεν είχα να αντιμετωπίσω ένα κοινό ας πούμε που δεν το γνωρίζω και μπορούσα να είμαι πιο ευέλικτη.

Και προσθέτει ότι, στις πρώτες συναντήσεις που είχε με την ομάδα, όταν είχαν βρεθεί σε ένα χώρο στον Κεραμεικό, εκείνο που της είχε κάνει εντύπωση ήταν ότι το μάθημα που θα έκαναν εκείνη την ημέρα είχε να κάνει με την κίνηση. Ο τρόπος που τα μέλη της ομάδας αντιμετώπισαν το μάθημα χορού και κίνησης, της άρεσε πολύ, γιατί ήταν κάτι πρωτόγνωρο σχετικά για εκείνους, αλλά ήταν πάρα πολύ ανοιχτοί. Η Μυρτώ αναφέρει ότι της άρεσε πάρα πολύ αυτή η διαδικασία στην οποία είχαν ήδη μπει. Η ίδια θυμάται ότι, είχε γνωρίσει την ερευνήτρια, όταν η Γιούλη Τσαγκαράκη –είχε ξεκινήσει την ομάδα μαζί με την Όλγα Δαλέκου-, είχε κανονίσει να κάνει η ερευνήτρια κάποιο μάθημα σωματικού θεάτρου στα μέλη της ομάδας. Αυτό συνέβει πριν αναλάβει η ερευνήτρια ως υπεύθυνη της ομάδας, οπότε η Μυρτώ εξηγεί ότι όταν συναντήθηκαν αργότερα με την ερευνήτρια ήταν ένα πρόσωπο που ήδη είχε γνωρίσει.

Η Ελεάννα από τη πλευρά της περιγράφει τη δική της *Γνωριμία με την ομάδα*:

είχα πάει ήταν πριν από κάποια χρόνια, δε θυμάμαι νομίζω πριν από πέντε χρόνια που βρισκόμουν σε ένα λόφο στου Ζωγράφου για βόλτα, βράδυ με μια παρέα για να παίξουμε μουσική εκεί, και κάποια στιγμή έρχεται μια κοπέλα και μας λέει ότι είναι εδώ η Μαρία Ρίγκου, που δεν την ήξερα, η οποία είναι κωφή και συμμετέχει σε μια θεατρική ομάδα κωφών και ψάχνουν μια μουσικό για να παίξει σε μια παράσταση.

Η Ελεάννα πιστεύει ότι ήταν πολύ τυχερή, γιατί δεν μπορούσε κανένας και σήκωσε εκείνη αμέσως το χέρι της και είπε ότι θα ήθελε εκείνη να δοκιμάσει. Και συμπληρώνει ότι, τότε ήξερε λίγη νοηματική, οπότε αμέσως με τη Μαρία άρχισαν να κουβεντιάζουν, «*την έβαλα να παίξει εκείνο το βράδυ στα τραγούδια και της έδινα μουσικά όργανα. Και θυμάμαι να της χτυπάω και το σώμα για να πιάνει το ρυθμό, ήταν ενθουσιασμένη και ήταν ωραία εμπειρία νομίζω και γι' αυτήν*». Η Ελεάννα θυμάται την πρώτη φορά που ήρθε στην ομάδα, όπως λέει η ίδια:

είχα μια πρώτη επαφή με την ερευνήτρια και μετά ήρθα να γνωρίσω και τα παιδιά. Είμασταν σε αυτό τον χώρο εδώ και ένιωθα αρκετά αμήχανα. Δεν θυμάμαι αν ήταν η πρώτη φορά που είδα κομμάτι ή απόσπασμα από την παράσταση ή ήταν μόνο γνωριμία, αλλά ήταν όλη η ομάδα. Υπήρχε μια αμηχανία νομίζω και χαρά κιόλας και από τις δυο πλευρές.

4.4.2. Απόψεις ομιλούντων συνεργατών για τις Παραστατικές Τέχνες (χορός, μουσική, θέατρο)

Όσον αφορά την κατηγορία των *Παραστατικών Τεχνών* (χορός, μουσική, θέατρο), και ειδικότερα την τέχνη του χορού, η Μυρτώ περιγράφει ότι πολλές φορές χρειάστηκε να λέει ο ακούοντας τις οδηγίες για να μεταφέρει ένα ρυθμό, αλλά για να μεταφερθεί αυτός ο ρυθμός σε ανθρώπους που δεν ακούν, έπρεπε εκείνη να τον μεταφέρει, το οποίο σημαίνει ότι και εκείνη έπρεπε να μπει μέσα σε αυτό, να βάλει το σώμα της μέσα σε αυτό που ήταν δύσκολο για εκείνη, γιατί σαν άνθρωπος δεν είναι πολύ ευέλικτη με το σώμα της, οπότε ήταν πολύ ενδιαφέρον, «έπρεπε να μπω και εγώ πολλές φορές μέσα στον κύκλο, να είμαι σαν ένα από τα μέλη της ομάδας που όμως να έχει όλα τα μάτια στραμμένα επάνω του, γιατί από εκεί θα έπαιρναν την πληροφορία που περιμένουν».



Εικόνες 4.4.1: Μυρτώ Γκανούρη δίνοντας τις τελευταίες οδηγίες πριν την πρώτη παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2015)

Η Μυρτώ προσθέτει ότι, όταν φτάνουμε στο σημείο του Χορού του αρχαίου δράματος όπου πρέπει αυτοί οι διαφορετικοί άνθρωποι να συντονιστούν *«και πάλι τα μάτια ήταν πολλές φορές στραμμένα επάνω μου, οπότε έπρεπε να συνδυάσω τις οδηγίες της σκηνοθέτριας, με το πώς αυτό θα το μεταφέρω και θα το κάνουν όλοι, με τον τρόπο που τους λέει η σκηνοθέτριά τους»*. Η Ελεάννα από την πλευρά της αναφέρει σχετικά:

πάλι μου έρχεται αυτή η πρώτη φορά που σας είδα και δεν είχα εμπλακεί ακόμη ως μουσικός και ήρθα απλά να δω τι κάνετε στην πρόβα και να μπω και εγώ σιγά σιγά. Αυτή η πρώτη εμπειρία ήταν σαν να ακούω και μουσική, σαν να βλέπω και χορό και έβλεπα και τη νοηματική. Είναι μια από τις πολύ έντονες στιγμές που έχουν γραφτεί στο μυαλό μου με συγκίνηση.

Η Ελεάννα λέει ότι, από τα αγαπημένα της σημεία στην αρχαία τραγωδία είναι ο Χορός, εκεί που ακούει όλες τις φωνές σε μια παράσταση, *«ότι εδώ μπορεί να μην άκουγα ή να υπήρχε η συνοδεία από τους ακούντες, αλλά το ότι έβλεπα τον Χορό που έκαναν συγχρονισμένες κινήσεις με τα χέρια της νοηματικής, ήταν πάρα πολύ εντυπωσιακό και πάρα πολύ ωραίο, μου άρεσε πολύ»*. Η Ελεάννα πιστεύει ότι σίγουρα, όσο εξελισσόταν και προχωρούσαν οι πρόβες, οι παραστάσεις, όλα αυτά τα χρόνια, υπήρχε εξέλιξη και στην έκφρασή τους και στην κίνησή τους και στην άνεση στο χώρο και σε αυτό που κάνουν. Πιστεύει ότι υπάρχει αυτή η πρόοδος.

Όσον αφορά τη μουσική, η Μυρτώ εξηγεί ότι, η μουσική στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) γίνεται αντιληπτή κυρίως μέσω δονήσεων και εικόνας, *«βλέπεις τι χτυπάει ο άλλος, σε τι βαθμό, το αισθάνεσαι και έτσι το περνάς στο σώμα σου και το σώμα σου αντίστοιχα θα κινηθεί, θα αντιδράσει, δεν θα αντιδράσει, αυτό έχει να κάνει με τη δουλειά της σκηνοθέτριας»*. Για την εμπειρία των μελών της ομάδας με την μουσική, η Ελεάννα θεωρεί ότι την πρώτη φορά που ήρθαν σε επαφή με τη μουσική είχαν ανάμεικτα και περίεργα συναισθήματα, αμήχανα, αλλά και με ενθουσιασμό. Πιστεύει ότι, δυσκολεύτηκαν περισσότερο γιατί φοβήθηκαν, παρά το ότι δεν μπορούν.

Η Ελεάννα θεωρεί ότι σε σύγκριση με τον χορό, η ομάδα δυσκολεύτηκε περισσότερο στα μουσικά, μόνο και μόνο επειδή υπήρχε αυτός ο φόβος του δεν ακούω, άρα δεν μπορώ να παίξω, ενώ το σώμα, η κίνηση ήταν πιο εύκολο να εκφραστεί. Η ίδια περιγράφοντας την ιδέα του εγχειρήματος, αναφέρει ότι σκοπός ήταν, μελετώντας και το κείμενο μαζί με την ερευνήτρια, αρχικά να σχηματιστούν τα μουσικά αποσπάσματα και να σκιαγραφηθούν τα συναισθήματα του κειμένου. Κατόπιν, επάνω σε αυτά τα συναισθήματα, η Ελεάννα διάλεξε τα μουσικά όργανα. Ουσιαστικά, η Ελεάννα εξηγεί ότι, προσπαθούσε σε κάθε σκηνή, τις στιγμές που έμπαινε η μουσική να αποδώσει αυτό που ήθελε η σκηνοθέτρια και προσπαθούσε να το συνδυάσει με όσο το δυνατόν καλύτερο τρόπο μπορούσε, *«η εξέλιξη της μουσικής και των μοτίβων που χρησιμοποιήσαμε δεν ήταν ίδια από την αρχή μέχρι το τέλος, δηλαδή και εγώ εξελισσόμουν όσο περνούσε ο καιρός και οι παραστάσεις»*.



Εικόνες 4.4.2: Ελεάννα Γεροντοπούλου στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Τόρυμα Μιχάλης Κακογιάννης

(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2016)

Ειδικότερα για το ζήτημα των ρυθμών, η Ελεάννα θυμάται ότι σε ένα κομμάτι έπαιζαν με το ρυθμό που τους έδινε εκείνη με το σώμα τους, και τα κατάφεραν, ήταν πολύ συγχρονισμένοι και με την ομάδα, αλλά και με εκείνη, «πέτυχε το εγχείρημα, γιατί αφέθηκαν να μουν στην διαδικασία να το κάνουν». Η Μυρτώ για την ομαδική επικοινωνία μέσω ήχων και την επιλογή να χρησιμοποιηθεί η φωνητική ερμηνεία κάποιων φωνηέντων, και από την πλευρά των ατόμων με ακουστική αναπηρία αναφέρει ότι, αρχικά υπήρξαν αντιδράσεις από μέλη της ομάδας, τα οποία δεν ήθελαν να το κάνουν καθόλου και αρνούνταν πεισματικά.

Τελικά, το έκαναν και έσπασαν και αυτό το όριο, και όπως εξηγεί η ίδια, ήταν συγκινητικό για εκείνη, γιατί καταλάβαινε την προσπάθεια που καταβάλλουν, αλλά πιστεύει ότι για το υπόλοιπο κοινό ήταν λίγο αμήχανο, γιατί σε όλο το έργο «άκουγαν φωνή ακουόντων ηθοποιών και ακόμα και αν έρχονται σε ένα θέατρο ομάδας κωφών, ο όρος κωφάλαλος πάντα είναι στο μυαλό, είναι κάτι με το οποίο έχουμε όλοι μεγαλώσει και θέλει χρόνο και εξοικείωση για να το αποβάλλεις». Όσον αφορά την προσέγγιση της τέχνης του θεάτρου από τη συγκεκριμένη ομάδα, η Μυρτώ αναφέρει ότι της αρέσει ότι είναι ένας σύγχρονος τρόπος προσέγγισης του θεάτρου, της αρέσει ότι παρ' όλο που αναφερόμαστε σε μια ομάδα κωφών που πάρα πολλοί θα την υποτιμούσαν πολύ εύκολα, είναι μια ομάδα η οποία δεν αρκείται σε αυτό, και δεν λέει θα κάνω απλά θέατρο που είναι κάτι καινούργιο για τους κωφούς, αλλά θα κάνω θέατρο σε επίπεδο ακουόντων.



Εικόνα 4.4.3: Φωτογράφιση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Τόρμα Μιχάλης Κακογιάννης (Πηγή: Φωτογράφος Νεκτάριος Κουρής, 2016)

Σχετικά με την επιλογή του αρχαίου δράματος αναφέρει σχετικά ότι, «στο αρχαίο δράμα με συνεπαίρνουν τα κείμενα, μου αρέσει η διαχρονικότητα των κειμένων πάρα πολύ και τα θέματα γενικώς που διαπραγματεύεται το αρχαίο δράμα». Όπως αναφέρει σχετικά ο Γοργιάς «ήταν μια τέχνη για όλους [...] ζητήματα που απασχόλησαν τους τραγικούς ποιητές ήταν τα μεγάλα προβλήματα της ζωής και η ανθρώπινη μοίρα» (Πέτρου, 2011, σελ. 106). Η Μυρτώ συμπληρώνει ότι:

σαν διερμηνέας θα μπορούσα πολύ εύκολα να πω ότι δεν μου αρέσει το αρχαίο δράμα, θέλω να πω ότι η απόδοση τέτοιων κειμένων στη νοηματική είναι κάτι που είναι παρά πολύ δύσκολο, γιατί μιλάμε για λέξεις και για γλώσσα, η οποία πολύ δύσκολη, δηλαδή σαν λεξιλόγιο πολλές φορές δεν υπάρχει αυτούσιο σε αυτή τη γλώσσα, ακριβώς επειδή σαν κοινότητα και σαν γλώσσα δεν έχει επαφή με αυτό το αντικείμενο, γι' αυτό και δεν έχει δημιουργήσει πολλές φορές λέξεις, οπότε η πρόκληση του να μεταφέρεις το νόημα και το μήνυμα χρησιμοποιώντας άλλες λέξεις, χωρίς όμως να χαθεί το νόημα και το μήνυμα είναι τεράστια, οπότε είναι δύσκολο μεν, πολύ ενδιαφέρον δε.

Και προσθέτει ότι, σε αυτό το θεατρικό είδος, τη δυσκόλεψε πολύ αυτό με τις λέξεις, όπως φαντάζεται θα δυσκολεύει οποιονδήποτε σε μια ξένη γλώσσα που θέλει να μεταφέρει ένα αρχαίο κείμενο, σε ένα κείμενο αρχαίου δράματος.

Η Ελεάννα αναφέρει για την τέχνη του θεάτρου και την αρχαία τραγωδία ότι:

τα κείμενα της αρχαίας τραγωδίας με συγκλονίζουν, είναι διδακτικά, έχουν ανθρωπιά, δείχνουν βασικά όλη την ανθρωπότητα και τα θετικά της ανθρωπότητας και τα αρνητικά, που φτάνει ο άνθρωπος, που μπορεί να

φτάσει για το οτιδήποτε και νομίζω ότι απογειώνει κάθε συναίσθημα το αρχαίο δράμα τόσο τον πόνο, τη θλίψη, αλλά και την αγάπη.

Η αρχαία τραγωδία δημιουργούσε πάντοτε ευχαρίστηση στο πνεύμα, καθώς «προϋποθέτει συγκινησιακή και πνευματική δέσμευση από την πλευρά των θεατών και αυτή η δέσμευση τους αλλάζει» (Mcleish, 2001, σελ. 20-22).

4.4.3. Εργαλείο της γλώσσας

Στην κατηγορία *Εργαλείο της γλώσσας*, η Μυρτώ επισημαίνει ότι στην νοηματική γλώσσα υπάρχει κάτι, το οποίο λέγεται "νοηματικό όνομα" το οποίο είναι ένα όνομα που φέρει ο κάθε ένας και είναι ένα οπτικό όνομα, ακριβώς επειδή μιλάμε για οπτική γλώσσα και για μη ακουστική πληροφορία. Τα νοηματικά ονόματα στις κοινότητες των κωφών είτε είναι κωφοί, είτε είναι ακούοντες, προκύπτουν είτε από χαρακτηριστικά εξωτερικά, της εμφάνισης, κυρίως θετικά και όχι αρνητικά φυσικά, είτε από χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους. Και συμπληρώνει ότι:

αυτό που εμείς προσπαθήσαμε να κάνουμε είναι στους χαρακτήρες που δεν είχαν νοηματικά ονόματα, να τους δώσουμε στη νοηματική ονόματα με βάση το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό τους, όπως για παράδειγμα, τον Οιδίποδα που είναι ο άνθρωπος ο οποίος έβγαλε τα μάτια του, αποδόσαμε το νόημα "Οιδίποδας" (η Μυρτώ κάνει κίνηση στη νοηματική που δείχνει και με τα δυο χέρια, με τα δυο δάχτυλα του δείκτη και του μέσου να βγάζουν τα μάτια). Και έτσι κάναμε σε όλους τους χαρακτήρες, όπως για παράδειγμα, στον Τειρεσία που ήταν ο τυφλός μάντης, του δώσαμε το νοηματικό όνομα "τυφλός μάντης" (κίνηση στην νοηματική που δείχνει και με τα δυο χέρια, με δυο δάχτυλα του δείκτη και του μέσου να αγγίζουν πάνω και κάτω τα μάτια και μετά με τα δυο χέρια να κάνουν κύκλο με ανοιχτές παλάμες).



Εικόνα 4.4.4: Παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2017), Δελφοί

(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2017)

Όσον αφορά τη συνεργασία της ως επαγγελματία διερμηνέα με την ηθοποιό Όλγα Δαλέκου, η Μυρτώ αναφέρει ότι δεν θα μπορούσε να μπει ποτέ στην διαδικασία να κάνει κάτι τέτοιο, χωρίς τη συνεργασία ενός κωφού ατόμου, ή μάλλον ενός ανθρώπου που η νοηματική γλώσσα είναι η γλώσσα του, οπότε όπως λέει και η ίδια:

όταν αυτός ο άνθρωπος είναι η Όλγα είναι ευχής έργων, γιατί είναι ένας άνθρωπος ο οποίος είναι δίγλωσσος, που σημαίνει ότι έχει και την νοηματική και τα ελληνικά σαν μητρικές γλώσσες, ή μάλλον η νοηματική είναι η μητρική της γλώσσα, αλλά έχει μάθει τα ελληνικά και έχει τρομερή άνεση στη χρήση των ελληνικών.

Ήταν πολύ εύκολο από την άποψη ότι δεν χρειαζόταν να της εξηγήσει η Μυρτώ τι είναι αυτό που διαβάζει και η συνεργασία τους ήταν πώς να μεταφέρουμε αυτό που καταλαβαίνουν και οι δυο με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στην νοηματική γλώσσα.

Ειδικότερα, για το ίδιο ζήτημα η Μυρτώ αναφέρει ότι πρώτα από όλα, οι πρώτες συναντήσεις που είχαν οι τρεις τους, δηλαδή εκείνη, η Όλγα και η ερευνήτρια, ήταν πολύ ενδιαφέρουσες σαν εμπειρία, γιατί όταν διαβάζεις τέχνη, αυτό που παίρνει ο καθένας μπορεί να είναι πολύ διαφορετικό, οπότε έπρεπε να

μπουν σε μια διαδικασία διαλόγου και να συννενοηθούν ουσιαστικά από αυτό που μπορεί να είναι τελείως διαφορετικό, από αυτό που καταλάβαιναν η κάθε μια, τι μπορεί να ήταν αυτό που θέλει να πει ο ποιητής. Σε δεύτερη φάση, έπρεπε να βρεθούν η Μυρτώ με την Όλγα και να αποδώσουν τα κείμενα στην νοηματική. Η Μυρτώ λέει ότι, είχε πολύ ενδιαφέρον το εξής πρόβλημα, το οποίο ήταν όταν η Όλγα αγχωνόταν, η απόδοση που έκανε στην νοηματική ήταν ουσιαστικά ελληνικά με νοήματα, «και τότε έπρεπε εγώ να της υπενθυμίζω ότι πάμε να μιλήσουμε τη γλώσσα σου, όχι τα ελληνικά και μην μπερδεύεσαι και γι' αυτό είσαι εσύ εδώ, ελληνικά με νοήματα μπορώ να κάνω και εγώ».



Εικόνα 4.4.5: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2017), Δελφοί
(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2017)

Στην ίδια κατηγορία *Εργαλείο της γλώσσας*, η Ελεάννα αναφέρει ότι σχετικά με την απόδοση των κειμένων στην νοηματική, θεωρεί ότι είναι κάτι πάρα πολύ σημαντικό που συνέβει και μακάρι να είχαν όλοι αυτή τη δυνατότητα να μπου σε αυτά τα κείμενα και στη νοηματική γλώσσα στον κόσμο των κώφων, «από ότι καταλαβαίνω πολλές φορές ή η νοηματική ακολουθεί το κείμενο ή το κείμενο πηγαίνει κάπως αλλιώς από τη νοηματική. Και αντιλαμβάνομαι ότι αυτό είναι πολύ δύσκολο για τον ακούοντα. Έγινε πολύ δουλειά σίγουρα».

4.4.4. Συνδυαστική χρήση των τριών τεχνών

Για τη *Συνδυαστική χρήση των τριών τεχνών*, η Μυρτώ αναφέρει ότι σαν θεατής το βρίσκει πολύ ενδιαφέρον και πολύ ωραίο. Σίγουρα, δεν ξέρει αν μπορεί να είναι αντικειμενικός θεατής, ωστόσο σύμφωνα με τη δική της αισθητική, πιστεύει ότι, είναι κάτι το οποίο ταιριάζει και της άρεσε πολύ, γιατί είναι κάτι το οποίο δεν το έχει ξαναδεί και θεωρεί ότι ήταν φτιαγμένο με τέτοιο τρόπο που να μην εστιάζει στην ακουστική αναπηρία. Η Μυρτώ πιστεύει ότι, η συνδυαστική χρήση των τεχνών βοήθησε και εκείνη, γιατί υποχρεωτικά μέσα στις πρόβες, έπρεπε να βάλει τον εαυτό της μέσα σε αυτό, οπότε έπρεπε να ξεπεράσει και τα δικά της προσωπικά όρια, αλλά και σαν επαγγελματίας, γιατί και τα όρια που έπρεπε να θέσει σαν επαγγελματίας, ήταν δυσδιάκριτα και εκείνη έπρεπε να μπει σε μια διαδικασία να τα ελέγξει, οπότε θεωρεί ότι τη βοήθησε πολύ και την έκανε καλύτερη στη δουλειά της ως διερμηνέας.

Ειδικότερα, για τον συνδυασμό των τεχνών η Μυρτώ αναφέρει ότι ήταν μια διαπραγμάτευση διαρκώς:

πώς αυτό θα το χειριστούμε, με την έννοια ότι ακριβώς επειδή μιλάμε για μια γλώσσα οπτική και ένα μέρος του κοινού θα αντιλαμβάνεται την παράσταση μέσω αυτής της γλώσσας, ήταν μια διαπραγμάτευση το πώς θα συνδυαστούν αυτά, χωρίς να χάνεται η γλώσσα, γιατί το να μιλάς και να χορεύεις και να πηγαίνεις πάνω κάτω στη σκηνή, η φωνή σου πάντα θα ακούγεται, η νοηματική όμως επειδή είναι οπτική γλώσσα, έχει περιορισμούς σε ποιο σημείο της σκηνής θα λέγεται, με τι κίνηση θα συνδυαστεί, γιατί δεν μπορεί να κάνεις μια στροφή και να λες λόγια, τη στιγμή που το κοινό βλέπει την πλάτη σου, γιατί εκεί το κωφό κοινό δεν θα έχει πρόσβαση σε αυτά που λες. Οπότε αυτό ήταν μια συνεχής διαπραγμάτευση και με τους ίδιους τους ηθοποιούς, τους κωφούς και με τη σκηνοθέτρια που έπρεπε να ισορροπήσει το σκηνοθετικό και αισθητικό αποτέλεσμα σε όλο αυτό.

Επιπροσθέτως, η Μυρτώ πιστεύει ότι κατάφεραν να συνδυάσουν τελικά και τις τρεις τέχνες, γιατί ήταν δύσκολο πρώτα από όλα να έχουν στο μυαλό τους τη νοηματική και τα λόγια τους, έπρεπε όταν έμπαινε η κίνηση αυτό το πράγμα να το συνδυάσουν, να βρουν τις σωστές θέσεις, να μην χάνουν τη νοηματική, όπως αναφέρθηκε και πριν, δηλαδή να συνδυάσουν τον λόγο με την κίνηση και ο λόγος να είναι πάντα ορατός και επιπλέον, υπήρχε και η μουσική, η οποία ουσιαστικά είχε την κίνηση του χορού. Η Ελεάννα για τη *Συνδυαστική χρήση των τριών τεχνών*, αναφέρει ότι:

πολλές φορές το θέατρο και η μουσική πάνε μαζί. Πολλές φορές δεν κάνουν πλέον νομίζω και χώρια, τουλάχιστον στο σύγχρονο θέατρο. Τώρα, το να συνδυάζεις το αρχαίο δράμα, δηλαδή το θέατρο που έχει την έκφραση, την κίνηση με τη μουσική και φυσικούς ήχους, γιατί είναι φυσικοί αυτοί οι ήχοι των κρουστών οργάνων, και να βλέπεις σε συνδυασμό και την νοηματική γλώσσα που είναι η μοναδική τόσο εκφραστική γλώσσα που κινείται όλο το σώμα, όλο το πρόσωπο και είναι "σαν να παίζεις θέατρο", όλα αυτά νομίζω ότι ταίριαζαν απόλυτα.

Και προσθέτει ότι, ως μουσικός σίγουρα τη βοήθησε αυτή η συνδυαστική χρήση στην αντίληψη του να συνδυάζει μουσική, ήχο και νοηματική γλώσσα, ότι είναι κάτι που δεν το είχε ξανακάνει, οπότε το να πρέπει να παίζει, αλλά και να κοιτάει και να μην ακούει, αλλά να πρέπει να δει και τη κίνηση και τον χορό, αυτό για εκείνη σαν δεξιότητα παραδέχεται ότι είναι κάτι που αναπτύχθηκε. Αυτή η εμπειρία των τριών τεχνών πιστεύει ότι της άρεσε και της ταίριαζε πολύ.

Σχετικά με τα *Λειτουργικά εργαλεία και τις πρακτικές εφαρμογές*, η Μυρτώ αναφέρει ότι το πρώτο βήμα ήταν η εξοικείωση με τα κείμενα του αρχαίου δράματος, το οποίο σήμαινε, όχι μόνο ανάγνωση των κειμένων ως έχουν, χωρίς την νοηματική. Αλλά, είχε να κάνει γενικώς με το να έρθουν τα μέλη της ομάδας σε επαφή με τον πολιτισμό μέσα στον οποίον γεννήθηκαν αυτά τα κείμενα, οπότε υπήρξαν επισκέψεις σε μουσεία. Η Μυρτώ εξηγεί για το ζήτημα της αντίληψης ότι, η όραση είναι αρχικά το μοναδικό κανάλι αντίληψης στην προκειμένη αντίληψη και ότι οποιοδήποτε άλλο ερέθισμα απλά δεν υπάρχει, οπότε, όπως λέει η ίδια, είναι κάπως σαν αυτά τα τρία η όραση, η αίσθηση και η αντίληψη να πηγαίνουν λίγο μαζί.

4.4.5. Λειτουργικά εργαλεία και πρακτικές εφαρμογές

Η Ελεάννα σχετικά με τα *Λειτουργικά εργαλεία και τις πρακτικές εφαρμογές* αναφέρει ότι όλες οι τεχνικές, ο χορός, έτσι όπως κινούνταν, η προσέγγιση της σκηνοθεσίας, έτσι όπως ήταν δοσμένη, την έκανα να καταλάβει περισσότερο το κείμενο και το τι ακριβώς μπορεί να γίνει μουσικά. Όσον αφορά το ζήτημα της αντίληψης στα άτομα με ακουστική αναπηρία αναφέρει ότι δεν γνωρίζει αν αληθεύει, αλλά:

έρχεται να γίνει μια εξισορρόπηση της αδυναμίας ως προς αυτά που υπάρχουν, οπότε νομίζω ότι η οπτική τους αντίληψη, η αίσθησή τους, η αντίληψη που έχουν, χωρίς να ακούν σε όλη τους την ζωή, γι' αυτό η όραση είναι πολύ πιο έντονη από ότι η δική μας.

Και προσθέτει ότι, επειδή με τα συγκεκριμένα μικρά μουσικά κρουστά όργανα που χρησιμοποιήθηκαν στην παράσταση, μπορεί να μάθει να παίζει κάθε άτομο με οποιαδήποτε ηλικία, από ένα παιδί μέχρι και έναν ενήλικα, με ή χωρίς αναπηρία. Η Ελεάννα θεωρεί ότι όλοι μπορούν να παίξουν και σίγουρα είναι κάτι εύκολο γι' αυτούς, αρκεί να θέλουν να μπουν σε μια τέτοια διαδικασία. Επισημαίνει ότι, δεν γνωρίζει αν έχει νόημα με άλλα όργανα, γιατί αν δεν ακούς τη μελωδία σε ένα μελωδικό όργανο και δεν ξέρει αν μπορείς να ευχαριστηθείς αυτό που δίνει το μουσικό όργανο, ενώ στα κρουστά επειδή μπορείς απλά να βιώσεις το ρυθμό, είναι καθαρά ρυθμικά, ίσως τελικά γι' αυτό και να ταιριάζουν περισσότερο στην περίπτωση των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B).

4.4.6. Συνεργασία με τα μέλη της ομάδας

Η Μυρτώ για τη Συνεργασία με τα μέλη της ομάδας αναφέρει ότι όταν ξεκίνησε να έρχεται στις πρόβες, τα μέλη της ομάδας είχαν δουλέψει πάρα πολύ μόνοι τους τα κείμενα με τη σκηνοθετριά τους, που σημαίνει ότι ήταν αρκετά εξοικειωμένοι με τα κείμενα. Ωστόσο, προσθέτει ότι επειδή μιλάμε για μια γλώσσα υψηλού επιπέδου που για τον οποιοδήποτε είναι δύσκολη και χρειάζεται μια εξοικείωση μέχρι να φτάσει κανείς σε ένα σημείο να αισθάνεται άνετα, όπως και εκείνη, έπρεπε να διαβάσουν πολλές φορές τα κείμενα, πόσο μάλλον για να φτάσουν στο σημείο να τα αποδώσουν. Όπως λέει η ίδια:

για ανθρώπους με ακουστική αναπηρία που συνήθως πηγαίνουν σε σχολεία κωφών που έχουν περιορισμένη πρόσβαση στην ελληνική γλώσσα, πόσο μάλλον σε τέτοια κείμενα, ήταν πολύ δύσκολο, όπως όταν μπήκα εγώ στην εικόνα, είχαν ήδη ξεκινήσει να διαβάζουν, να τα αναλύουν, οπότε εγώ μπήκα στο να εξηγήσω κάποια πράγματα, τα οποία ήταν δύσκολο να εξηγηθούν και μετά να τους φέρνω έτοιμα και τα κείμενα αυτά στην νοηματική.



Εικόνες 4.4.6: *Πρώτη παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα ΑρχαίωνΕλληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*

(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2015)

Η Ελεάννα αναφερόμενη στη Συνεργασία με τα μέλη της ομάδας λέει ότι, η νοηματική την εντυπωσιάζει και ότι ήταν μια ιδιαίτερη στιγμή το να τους βλέπει όλους να επικοινωνούν και να προσπαθούν να την αποδεκτούν, επειδή εκείνη δεν

μιλάει νοηματική. Θυμάται ότι στις πρώτες εμπειρίες δεν υπήρχε τόσο η εξοικείωση με τη μουσική, ενώ υπήρξε η διάθεση να συμμετέχουν στο κοινό ρυθμό, όπως λέει η ίδια, «αργότερα, όσο προχωρούσε ο καιρός επειδή άρχιζαν να με συνηθίζουν, επειδή έπαιζαν πολλές περισσότερες φορές με τα κρουστά όργανα, ήταν πιο διαθέσιμοι στο να παίζουμε κάτι και μαζί, δηλαδή να έχουν πάρει τα όργανα και να καθόμαστε να παίζουμε».



Εικόνα 4.4.7: Σκηνή από την παράσταση "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018), Ανοιχτό Θέατρο Συκεών "Μάνος Κατράκης"- "Μερκούρεια 2018", Θεσσαλονίκη

(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018)

Για τη Συνεργασία με τους ακούντες, η Ελεάννα θεωρεί ότι, από τους ακούντες υπήρξε μεγάλη υποστήριξη και αγάπη προς τα μέλη της ομάδας. Αλλά και οι κωφοί νομίζει ότι είχαν πολύ ανάγκη να συμμετέχουν με τους ακούντες, γιατί αυτούς τους δυο κόσμους δεν τους χωρίζει τίποτα, πέρα από μια γλώσσα. Για αυτή τη *Βιωματική εμπειρία*, η Μυρτώ λέει ότι, εκτός από το προσωπικό κομμάτι της επαφής με τέτοια κείμενα και το πώς μπορεί να σε επηρεάσει συναισθηματικά, είναι να σε βάλει σε διάφορες σκέψεις για το πώς λειτουργεί ο κόσμος. Επιπροσθέτως, η Μυρτώ θεωρεί ότι μπόρεσε να λύσει λίγο το σώμα της, γιατί με τον καιρό και με τις πρόβες αισθάνθηκε και εκείνη πολύ πιο άνετα με τους ανθρώπους, οπότε κάθε είδους κρατήματα, κάπως εξαφανίστηκαν και αυτό τη βοήθησε στο να είναι και εκείνη σωματικά πιο ενεργή. Η Ελεάννα όσον αφορά τη *Βιωματική εμπειρία*, αισθάνεται ότι:

είναι μια από τις πιο ωραίες εμπειρίες της ζωής μου. Είναι συναρπαστικό. Καταρχάς, είναι υπέροχη η νοηματική γλώσσα, είναι τα άτομα που έχω γνωρίσει, μόνο θετικά έχω βιώσει από αυτή την εμπειρία.

4.4.7. Βιωματική εμπειρία στη Διαδικασία προβών και παράστασης

Όσον αφορά τη *Διαδικασία προβών και παράστασης*, η Μυρτώ λέει:

η μεγαλύτερη δυσκολία ήταν να μεταφέρω τις διαφορές των ήχων και πολλές φορές πράγματα που φαίνονται αυτονόητα στους ακούντες, όταν παίρνεις ας πούμε ένα ντέφι και χτυπάς παμ, παμ, παμ και λες αυτό είναι, τόσο απλό, μα γιατί ο άλλος κάνει παμ,παμ,παμ δηλαδή πιο γρήγορα και χάνει τον ρυθμό, με άλλα λόγια μπορεί να το βλέπεις να φαίνεται απλό, γιατί εσύ το ακούς, όμως δεν είναι έτσι.



Εικόνα 4.4.6: Νίκος Ευσταθιάδης, Μυρτώ Γκανούρη στην παράσταση "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018), Ανοιχτό Θέατρο Συκεών "Μάνος Κατράκης"- "Μερκούρεια 2018", Θεσσαλονίκη

(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018)

Σχετικά με τις παραστάσεις, η Μυρτώ αναφέρει ότι ήταν συγκλονιστικό για το κάθε μέλος της ομάδας ξεχωριστά, ο πρωταγωνιστικός ρόλος που είχε, η δική του στιγμή, γιατί ο καθένας σε κάθε απόσπασμα είχε και έναν πρωταγωνιστικό ρόλο, «το πώς αποδίδαν σαν να είναι μόνοι τους επάνω στη σκηνή, δηλαδή όταν έπεφτε όλο επάνω τους ήταν εντυπωσιακό».

Η Μυρτώ λέει ότι αισθάνεται πολύ άγχος κατά τη διάρκεια της παράστασης και αναρωτιέται αν τα μέλη της ομάδας θα τα θυμηθούν όλα, αν θα τα κάνουν, αν θα μπερδευτούν, αν θα πέσουν. Όταν πάει καλά η παράσταση, η Μυρτώ αισθάνεται περήφανη και χαρούμενη. Για τη *Διαδικασία προβών και παράστασης*,

η Ελεάννα λέει ότι, «στις πρόβες ήταν μια πολύ ωραία εμπειρία γιατί ήμουν περίεργη, είχα ενθουσιασμό, μου άρεσε που συμμετείχα σε αυτήν την παράσταση πάρα πολύ».

Επιπλέον, θυμάται έντονα την πρώτη φορά που είδε την ομάδα να κάνει πρόβα, να της δείχνουν ένα απόσπασμα, αλλά ίσως και κάποιες παραστάσεις, κάποια συναισθήματα που ένιωθε όταν έβλεπε την ομάδα:

και στην πρόβα και εκεί είναι ωραία, αλλά στην παράσταση που όλο είναι τόσο ζωντανό, οι στιγμές, είναι μοναδικές είτε πήγαμε στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος που ήταν μια πολύ όμορφη εμπειρία και από τις αγαπημένες μου, είτε είμασταν στους Δελφούς που ήταν μια διαφορετική αίσθηση.

Η ίδια συμπληρώνει ότι, κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, υπήρξαν στιγμές με κάποιες τεχνικές δυσκολίες, αλλά το αντιμετώπισε με ψυχραιμία. Όταν πάει καλά η παράσταση αισθάνεται τρομερή ικανοποίηση.

4.4.8. Σύνοψη

Καταληκτικά, ως προς τα ερωτήματα που τέθηκαν και αφορούσαν τις *Παραστατικές Τέχνες* (χορός, μουσική, θέατρο), το *Εργαλείο της Γλώσσας*, *Συνδυαστική χρήση τριών τεχνών*, *Λειτουργικά εργαλεία και Πρακτικές εφαρμογές* (*Σώμα του ηθοποιού, Αισθητική αντίληψη εντός σώματος, Αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος, Αυτοσχεδιασμός, Συναισθήματα, Μουσική επικοινωνία μέσω ήχων, Μίμηση*), *Διαδικασία προβών και παράστασης*, *Συνεργασία με τα μέλη της ομάδας*, *Συνεργασία με ακούοντες ηθοποιούς*, *Βιωματική εμπειρία* και από τα παραπάνω ευρήματα διαπιστώθηκαν τα ακόλουθα:

Είναι γεγονός ότι, μέχρι τώρα δεν έχει υπάρξει αρκετό υλικό έρευνας και επιμόρφωσης σε ανάλογα θέματα που εμπλέκονται με ζητήματα των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) σε σχέση με τις τέχνες. Επιπλέον, οι έρευνες οι οποίες έχουν διεξαχθεί μέχρι τώρα δίνουν κυρίως πληροφορίες γύρω από την αναπηρία γενικότερα και δεν εστιάζουν σε βιωματικές εμπειρίες, όπως συνέβει στην περίπτωση της παρούσας έρευνας. Οι δε πληροφορίες αυτές δεν τροφοδοτούν με απαραίτητο υλικό όλη την γκάμα των ειδών της αναπηρίας, ώστε να υφίστανται αρκετά επιστημονικά συμπεράσματα που αφορούν τέτοιου είδους θέματα. Τόσο οι ερευνητές, όσο και οι διάφοροι οργανισμοί, οφείλουν να αναγνωρίσουν αυτό το κενό στην έρευνα και να οργανώσουν προγράμματα και δραστηριότητες για άτομα με οποιαδήποτε αναπηρία, ακουστική ή μη, σε διάφορους πολιτιστικούς χώρους για όσους ενδιαφέρονται να συμμετέχουν.

Στην παρούσα έρευνα, όλα τα προβλήματα ξεπεράστηκαν και ταυτόχρονα η όλη διαδικασία έγινε αιτία, ώστε όλο το υλικό της έρευνας να παρουσιαστεί σε μορφή παράστασης που να απευθύνεται σε κωφούς και ομιλούντες θεατές. Ειδικότερα, όλοι οι συμμετέχοντες με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) (4.3.2.), αναφερόμενοι στην *Συνδυαστική χρήση των τριών παραστατικών τεχνών*, συμφωνούν ως προς την σωματική και ψυχική απελευθέρωση που αισθάνθηκαν

με την ταυτόχρονη εκτέλεση των τριών πραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, τον εμπλουτισμό νέων γνώσεων, και την αφύπνιση ερεθισμάτων.

Ειδικότερα, όσον αφορά το *Εργαλείο της Γλώσσας*, οι συμμετέχοντες με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) αναφέρουν τη σημαντική μελέτη και έρευνα που έγινε σε σχέση με τα κλασικά κείμενα του αρχαίου δράματος και την απόδοσή τους στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.), διαπιστώνοντας την μεγάλη δυσκολία αυτού του εγχειρήματος στην παρούσα έρευνα. Πιο αναλυτικά, σχετικά με τα *Λειτουργικά εργαλεία και τις πρακτικές εφαρμογές* και ιδιαίτερα με το *Σώμα του ηθοποιού*, οι απόψεις των συμμετεχόντων με Κ/Β συμπίπτουν ως προς την ανακάλυψη σωματικών και ψυχικών ορίων και την υπέρβαση αυτών.

Όσον αφορά την κατηγορία της *Αισθητικής αντίληψης εντός σώματος* και το ζήτημα της κιναισθησης και της ιδιοδεκτικότητας οι συμμετέχοντες ανταποκρίθηκαν θετικά για την επίτευξη του ελέγχου της σωματικής λειτουργίας σε σχέση με το περιβάλλον και με τους άλλους. Επιπλέον, επιβεβαίωσαν την επίγνωση του σώματος και της σωματικής τους λειτουργίας από την οπτική του ίδιου του εαυτού τους, η οποία άρχισε να πραγματοποιείται σιγά σιγά κατά τη διάρκεια των προβών και ήταν συνυφασμένη με το στοιχείο της αντίληψης. Επιπροσθέτως, σε σχέση με την *Αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος* και το ζήτημα της οπτικής αντίληψης, όλοι οι συμμετέχοντες ομόφωνα αναγνώρισαν την σημασία της οπτικής εμπειρίας που αποκόμισαν από τις περιηγήσεις τους στα μουσεία και του πολιτιστικούς χώρους. Στο ζήτημα της λειτουργίας του *Αυτοσχεδιασμού* και των *Συναισθημάτων*, οι συμμετέχοντες με Κ/Β περιέγραψαν την αίσθηση της απελευθέρωσης των συναισθημάτων, αλλά ταυτόχρονα και μιας βαθιάς αίσθησης ελευθερίας και λύτρωσης.



Εικόνα 4.4.8: Σκηνή από την παράσταση "*Από το Σκοτάδι στο Φως*"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Τόρυμα Μιχάλης Κακογιάννης (Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2016)

Όσον αφορά τη *Μουσική επικοινωνία μέσω ήχων*, οι συμμετέχοντες υποστήριζαν την ανατροπή των δεδομένων, που υφίστανται μέχρι τώρα σχετικά με την έννοια της ακοής και συναινέσαν στον αφουγκρασμό του ήχου. Τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα να επιτευχθούν η εκμάθηση και εξοικείωση της γνωστικής λειτουργίας της μουσικής και του ρυθμού. Για το λειτουργικό εργαλείο της *Μίμησης*, οι συμμετέχοντες με Κ/Β ανέφεραν τον βοηθητικό ρόλο που είχε στην παρούσα έρευνα, καθώς ο καθένας ήταν σε θέση να λάβει την πληροφορία οπτικά, έτσι ώστε να φτιάξει μια εικόνα, κάτι που συνηθίζουν να κάνουν τα άτομα με Κ/Β, τα οποία βασίζονται περισσότερο στην αίσθηση της όρασης.

Σχετικά με την *Διαδικασία προβών και παράστασης*, οι συμμετέχοντες είχαν μια θετική στάση απέναντι στα ζητήματα ερμηνείας. Κατά τη διάρκεια των προβών, όλοι οι συμμετέχοντες συμφώνησαν ότι υπήρξαν δύσκολες στιγμές και χρειάστηκε αρκετή προσπάθεια από όλους, προκειμένου να ξεπεραστούν όλα τα εμπόδια. Επίσης, ο κάθε συμμετέχοντας ανέφερε την ξεχωριστή εμπειρία των παραστάσεων και όλες τις εκφάνσεις που μπορεί να έχει μια τέτοιου είδους εμπειρία. Όσον αφορά τη *Συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας*, οι συμμετέχοντες ανέφεραν την σημασία της ομαδικής συνεργασίας και την αποδοχή της διαφορετικότητας στον χαρακτήρα του καθενός. Όμοια, η *Συνεργασία με ακούοντες ηθοποιούς* για όλους τους συμμετέχοντες με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) αποκάλυψε μια βαθιά επικοινωνία και μια αρμονική συνεργασία, οι οποίες προέκυψαν από την συνένωση δυο φαινομενικά διαφορετικών κόσμων, -κωφών και ακούντων-, μα εν τέλει και τόσο οικείων. Σχετικά με τη *Βιοματική εμπειρία*, οι συμμετέχοντες με Κ/Β έχουν να θυμούνται πολύ δυνατές αναμνήσεις και συγκινήσεις καθ'όλη τη διάρκεια αυτής της πολύτιμης εμπειρίας.

Από την άλλη πλευρά, όσον αφορά τα ευρήματα των ομιλούντων συνεργατών (4.4), εκείνα που διαπιστώθηκαν ήταν τα εξής. Σχετικά με τις *Παραστατικές Τέχνες* (χορός, μουσική, θέατρο), η Μυρτώ Γκανούρη, η διερμηνέας πιστεύει ότι, οι συμμετέχοντες κατάφεραν να συνδυάσουν τελικά και τις τρεις τέχνες, γιατί ήταν δύσκολο να συνδυάσουν τον λόγο με την κίνηση και ο λόγος να είναι πάντα ορατός, αλλά και επιπλέον να υπάρχει και μουσική. Όσον αφορά το *Εργαλείο της Γλώσσας*, η Μυρτώ αναφέρει ότι, η απόδοση τέτοιων κειμένων στη Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.) θεωρείται πολύ δύσκολο, επειδή πολλές φορές δεν υπάρχει ίδιο λεξιλόγιο, όπως στην ομιλουμένη. Δεν υπάρχει πρόσβαση στην Ελληνική γλώσσα. Για τον λόγο αυτόν, χρειάστηκε συχνά να δημιουργηθούν λέξεις, χωρίς όμως να χάνεται το νοήμά τους.

Για τη *Συνδυαστική χρήση των τριών τεχνών*, η Μυρτώ πιστεύει ότι τη βοήθησε, γιατί έπρεπε να ξεπεράσει και τα δικά της προσωπικά όρια, οπότε θεωρεί ότι ως διερμηνέας την έκανε καλύτερη στη δουλειά της. Σε παρόμοια βάση, η Ελεάννα συμφωνεί και αυτή ότι ως μουσικός τη βοήθησε η *Συνδυαστική χρήση των τεχνών*, στην αντίληψη του να συνδυάζει μουσική, ήχο και νοηματική γλώσσα, με τον τρόπο που συνενώθηκαν όλα μαζί. Η Ελεάννα θεωρεί ότι, ταίριαξε απόλυτα όλος αυτός ο συνδυασμός του αρχαίου δράματος, δηλαδή του θεάτρου που έχει την έκφραση, της κίνησης με τη μουσική και τους φυσικούς ήχους των κρουστών οργάνων, αλλά και της νοηματικής γλώσσας, η οποία κινεί

όλο το σώμα. Σχετικά με τα *Λειτουργικά εργαλεία και τις πρακτικές εφαρμογές* και πιο συγκεκριμένα το *Σωματικό θέατρο*, η Ελεάννα θεωρεί ότι, στην περίπτωση των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) το σώμα και η κίνηση ήταν πιο εύκολο να εκφραστούν σε σύγκριση με τη μουσική. Η ίδια πιστεύει ότι σίγουρα, όσο προχωρούσαν οι πρόβες υπήρξε εξέλιξη και πρόοδος στη κίνηση.

Η Μυρτώ κάνει λόγο για την ομαδική συνεργασία του Χορού της αρχαίας τραγωδίας, όπου έπρεπε διαφορετικοί άνθρωποι να συντονιστούν μεταξύ τους. Από την άλλη πλευρά, η Ελεάννα ως μουσικός ανέφερε τη διαφορετική εμπειρία του να περιμένεις από συνήθεια να ακούσεις όλες τις φωνές στον Χορό της αρχαίας τραγωδίας, και τελικά να βλέπεις έναν Χορό με συγχρονισμένες κινήσεις με τα χέρια της νοηματικής να σε εντυπωσιάζει. Ειδικότερα, όσον αφορά την *Αισθητική αντίληψη εντός σώματος*, η Ελεάννα θεωρεί ότι, το ζήτημα της οπτικής αντίληψης ήταν πολύ σημαντικό, γιατί η επικοινωνία όλων των ατόμων με Κ/Β γινόταν με το οπτικό ερέθισμα, ακόμη και στις περιπτώσεις που είχαν τη δόνηση του ήχου.

Όσον αφορά την *Αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος*, το ζήτημα της οπτικής αντίληψης, αλλά και για το λειτουργικό εργαλείο της *Μίμησης*, η Μυρτώ ανέφερε ότι, όσον αφορά τα άτομα με Κ/Β η όραση είναι το μοναδικό κανάλι αντίληψης και οποιοδήποτε άλλο ερέθισμα μπροστά στην όραση υστερεί. Για τον λόγο αυτόν, κρίθηκε απαραίτητη η εκπλήρωση της εξοικείωση της επαφής με τον πολιτισμό μέσα στον οποίον γεννήθηκαν αυτά τα κείμενα και γι' αυτό υπήρξαν επισκέψεις σε μουσεία. Η Ελεάννα για το ίδιο ζήτημα της οπτικής αντίληψης ανέφερε ότι πιστεύει ότι είναι αναπτυγμένη στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), καθώς η όραση είναι πολύ πιο έντονη από εκείνη των ακουόντων.



Εικόνα 4.4.9: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης. (Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2016)

Σχετικά με τη *Μουσική επικοινωνία μέσω ήχων*, η Ελεάννα ως μουσικός εξηγεί ότι, τα συγκεκριμένα μικρά μουσικά κρουστά όργανα που χρησιμοποιήθηκαν στην παράσταση, μπορεί να τα μάθει ο οποιοσδήποτε ακόμα και ένα άτομο με αναπηρία, αρκεί να θέλει να μπει σε μια τέτοιου είδους διαδικασία. Επισήμανε δε τη διαφορά με άλλα όργανα, γιατί αν δεν ακούει κάποιος τη μελωδία, δεν μπορεί να την ευχαριστηθεί, ενώ στα κρουστά μπορεί απλά να βιώσει το ρυθμό και γι' αυτό θεωρεί ότι ταίριαζαν περισσότερο στην περίπτωση των ατόμων κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Ωστόσο, η ίδια θεωρεί ότι οι συμμετέχοντες δυσκολεύτηκαν περισσότερο κυρίως εξαιτίας του φόβου της μη ακοής, παρά της αίσθησης της μη ικανότητας της εκμάθησης του μουσικού οργάνου.

Αντίστοιχα, η Μυρτώ υποστηρίζει την άποψη ότι, η μουσική στα άτομα με K/B γίνεται αντιληπτή κυρίως μέσω δονήσεων και εικόνας, ενώ θεωρεί τη μεγαλύτερη δυσκολία να μεταφέρει τις διαφορές των ήχων. Επιπροσθέτως, η Μυρτώ ως διερμηνέας περιέγραψε ότι, πολλές φορές χρειάστηκε να μεταφέρει ένα ρυθμό, αλλά για να κατορθώσει να το κάνει, έπρεπε και εκείνη να μπει μέσα σε αυτό και να βάλει τον εαυτό της, έπρεπε και εκείνη να είναι σαν ένα από τα μέλη της ομάδας. Όσον αφορά τη *Διαδικασία προβών και παράστασης*, η Μυρτώ αναρωτιόταν αν τα μέλη της ομάδας θα μπορούσαν να τα θυμηθούν όλα σε σχέση με το κείμενο, την κίνηση και τη μουσική. Η ίδια θεωρεί ότι αυτό επιτεύχθηκε με επιτυχία. Όμοια, η Ελεάννα λέει ότι οι πρόβες ήταν μια πολύ ωραία εμπειρία και κατά τη διάρκεια των παραστάσεων υπήρξαν στιγμές με κάποιες τεχνικές δυσκολίες, οι οποίες ξεπεράστηκαν όλες με ψυχραιμία.

Η Μυρτώ για τη *Συνεργασία με τα μέλη της ομάδας* ανέφερε ότι, τα μέλη της ομάδας χρειάστηκε να δουλέψουν πάρα πολύ, γιατί τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) έχουν περιορισμένη πρόσβαση στην ελληνική γλώσσα, πόσο μάλλον σε τέτοιου είδους κείμενα, ενώ η Ελεάννα λέει ότι, ήταν μια ιδιαίτερη στιγμή το να τους βλέπει όλους να επικοινωνούν και να προσπαθούν να την αποδεκτούν, επειδή εκείνη δεν μιλάει νοηματική. Όσον αφορά τη *Συνεργασία με τους ακούοντες*, η Ελεάννα θεωρεί ότι, υπήρξε μεγάλη υποστήριξη προς τα μέλη της ομάδας, αλλά και οι κωφοί θεωρεί ότι είχαν πολύ ανάγκη να συμμετέχουν μαζί με τους ακούοντες. Σχετικά με τη *Βιωματική εμπειρία*, η Μυρτώ λέει ότι, την επηρέασε συναισθηματικά και την έβαλε σε σκέψεις, ενώ η Ελεάννα αισθάνθηκε ότι μόνο θετικά έχει αποκομίσει από αυτή την εμπειρία.

Εν κατακλείδι, η παρούσα εργασία είχε ως βασικό σκοπό της τη μελέτη των παραστατικών τεχνών σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) μέσω μιας βιωματικής εμπειρίας. Για τις ανάγκες της μελέτης οργανώθηκε έρευνα δράσης στη Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα". Τα συμπεράσματα που προέκυψαν παρουσιάζουν ενδιαφέρον τόσο για την εφαρμογή των παραστατικών τεχνών σε άτομα με K/B, όσο και για τις δυνατότητες που προσφέρει γενικότερα η επαφή με τις τέχνες. Στο μακροχρόνιο διάστημα της παρούσας έρευνας, στόχος ήταν, μέσω των προβών, κάθε φορά η αναζήτηση της αφύπνισης των αισθήσεων και η ανακάλυψη κατευθύνσεων, οι οποίες θα οδηγούσαν σε μια ενδιαφέρουσα βιωματική σκηνική εμπειρία. Επιπλέον, όλη αυτή η αναζήτηση βασίστηκε στην

εύρεση νέων και ανανεωμένων τρόπων ερμηνείας. Επιπροσθέτως, οι υποκριτικές μέθοδοι του συγκεκριμένου θεατρικού είδους της αρχαίας τραγωδίας εμπρικλείουν μέσα τους τις τέχνες του χορού και της μουσικής. Για τον λόγο αυτό, τα στοιχεία του ρυθμού και του ηχητικού περιβάλλοντος έπαιξαν ρόλο πρωταρχικής σημασίας.

Η τέχνη του θεάτρου χαρακτηρίζεται ως τέχνη εφήμερη, η οποία γεννιέται, ζει και πεθαίνει κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Ωστόσο, η βιωματική εμπειρία αυτού του γεγονότος για όλους εμάς, ως συμμετέχοντες, συνέβαινε σε καθημερινή βάση καθ' όλη τη διάρκεια των προβών της παρούσας έρευνας. Κάθε πρόβα ήταν τελείως διαφορετική από την προηγούμενη. Το γεγονός αυτό συνέβαινε, επειδή κάθε μέρα η πρόβα βασιζόταν στην ανακάλυψη πραγμάτων, στη δημιουργία, στην ερμηνεία και τελικά στην επιλογή της καλύτερης εκδοχής των ευρυμάτων. Πράγματι, ήταν πολύ ξεχωριστό να μπορεί κανείς να δημιουργεί διαφορετικά κάθε φορά μέσα σε μια τόσο μεγάλη χρονική περίοδο. Ωστόσο, αν και τα συμπεράσματα της παρούσας έρευνας κρίνονται θετικά, παρ' όλα αυτά είναι αναγκαίο να αναφερθούν και τα εμπόδια που παρουσιάστηκαν και επηρέασαν τη διεξαγωγή των συμπερασμάτων. Δυσκολία στην όλη διαδικασία προκάλεσε το γεγονός ότι η παρούσα έρευνα χρειάστηκε μεγάλο χρονικό διάστημα, προκειμένου να ολοκληρωθεί.



Εικόνες 4.3.8: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης,

(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2016)

Επίσης, ένα άλλο στοιχείο που διαπιστώθηκε κατά τη διάρκεια οργάνωσης και πραγματοποίησης της έρευνας, ήταν η δυσκολία των κωφών θεατών να παρευρεθούν σε θεατρικούς χώρους. Αυτό συμβαίνει κυρίως γιατί υπάρχουν

εμπόδια στο να γίνει το θέατρο και οι πολιτιστικοί χώροι γενικότερα, προσιτοί σε αυτή τη μερίδα του πληθυσμού, η οποία δεν έχει συνηθίσει να επισκέφτεται ανάλογους χώρους. Σε τέτοιου είδους πολιτιστικών χώρων, δυστυχώς δεν υπάρχει συνήθως πρόσβαση εξαιτίας της διαφορετικότητας της γλώσσας. Οι παραστάσεις όμως, όπως πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, απέδειξαν ότι μπορούν να προκαλέσουν το ενδιαφέρον των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) και να αξιοποιήσουν τις δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει η συναναστροφή μέσω των τεχνών. Ταυτόχρονα, μπορεί να επιτευχθεί η πρόσβαση και η συμπερίληψη στην τέχνη, η οποία αποτελεί δικαίωμα όλων των ατόμων στο να μπορούν να έχουν ίση μεταχείριση και επαφή με τον πολιτισμό. Με τον τρόπο αυτόν επιτυγχάνεται η εξάλειψη του αποκλεισμού και των κοινωνικών διακρίσεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο κεφάλαιο αυτό ερμηνεύονται τα αποτελέσματα της παρέμβασης στη Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα", όπως αυτά προέκυψαν από τη συνδυαστική χρήση των παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, μέσα από τις πληροφορίες των συμμετεχόντων για να οδηγηθούν στη σκηνική πράξη μέσω μιας βιωμένης εμπειρίας. Παρουσιάζονται κομβικά σημεία των συνεντεύξεων των συμμετεχόντων, τα οποία σε συνδυασμό με αναφορές στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας και τις προσωπικές σημειώσεις, αλλά και τις αναστοχαστικές παρατηρήσεις της ερευνήτριας, επιδιώκουν να ερμηνεύσουν τα ευρήματα που προέκυψαν από την παρούσα έρευνα.

5.1. Συζήτηση

Σχετικά με τους λόγους και τις αιτίες για τις οποίες η ερευνήτρια ξεκίνησε να έχει μια τέτοιου είδους ενασχόληση, αυτές συνδέονται και συμβαδίζουν απόλυτα με το ενδιαφέρον που είχε για να συνεργαστεί με μια διαφορετικού τύπου καλλιτεχνική ομάδα. Μια ομάδα που μπορεί να είχε διαφορετικούς γλωσσικούς κώδικες, ωστόσο, θα αποτελούσε μια πραγματικά πρωτόγνωρη και μοναδική εμπειρία. Το ζήτημα ήταν η εύρεση του τρόπου και ανακάλυψης της επικοινωνίας, καθώς μέχρι τότε η ερευνήτρια δεν γνώριζε τίποτα για τη νοηματική γλώσσα, μα ούτε και είχε συναναστραφεί ή είχε στο κοντινό της περιβάλλον άτομο με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Η εμπειρία που είχε η ερευνήτρια ως φοιτήτρια δραματικής σχολής ήταν ο εθελοντισμός στη δραστηριότητα του θεάτρου σε άτομα με προβλήματα όρασης. Εκείνο που αποκόμιζε από αυτή την εμπειρία είναι ότι τον πιο σημαντικό ρόλο παίζει το στοιχείο της επικοινωνίας και ότι το άτομο που έχει μια τέτοιου είδους εμπειρία οφείλει να βρει ποιος είναι εκείνος ο τρόπος, με τον οποίο θα "ξεγλιστρήσει" όλα τα εμπόδια, προκειμένου να φτάσει στα καλύτερα επιθυμητά αποτελέσματα.

Όταν η ερευνήτρια ανέλαβε την ομάδα, είχε την επιθυμία τα μέλη της να συμμετέχουν με παραστάσεις σε διαφορετικά είδη θεάτρου, έτσι ώστε να αποκτήσουν εμπειρία στον τομέα της ερμηνείας που βασίζεται στις παραστατικές τέχνες. Παράλληλα, προσδοκούσε να εκπαιδεύσει την ομάδα καλλιτεχνικά μέσω της επαφής με θεάματα χορού, παραστάσεις θεάτρου, επισκέψεις σε εικαστικές εκθέσεις και μουσεία, αλλά και μελέτη λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων έτσι ώστε τα μέλη να αφυπνιστούν καλλιτεχνικά. Προς αυτή την κατεύθυνση συντελέστηκαν μια σειρά από διαδικασίες που είχαν ως αποτέλεσμα η ομάδα να αποκομίσει καλλιτεχνικές εμπειρίες από τις οποίες έμαθε να αναγνωρίζει τα καλλιτεχνικά κριτήρια στις διάφορες μορφές τέχνης. Τότε, σε συζήτηση της ερευνήτριας με το ιδρυτικό μέλος που είχε ήδη αποχωρήσει, προέκυψε η ανάγκη να πραγματοποιηθεί ο επόμενος στόχος που ήταν η εντάρφηση στο είδος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.



Εικόνα 5.1: Πρόβες από την τραγωδία "Τρώαδες" του Ευριπίδη (2018),
χώρος προβών A KIN Art Space

(Πηγή: Φωτογράφος Δάφνη Δρακούλη, 2018)

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ένας καλλιτέχνης για να ερμηνεύσει το είδος της τραγωδίας, οφείλει να έχει μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική εκπαίδευση που περικλείει δυο σκέλη: το θεωρητικό και πρακτικό. Το θεωρητικό περιλαμβάνει τη μελέτη των κλασικών κειμένων και την προσέγγισή τους, ενώ το πρακτικό ασχολείται με την εφαρμογή των εκφραστικών εργαλείων, δηλαδή των ασκήσεων της υποκριτικής του θεάτρου, του χορού και της μουσικής. Ο συνδυασμός θεωρίας και πράξης, αλλά και η ταυτόχρονη εξάσκησή τους, διαπιστώθηκε ότι οδηγούν σε αξιόλογα παραστασιακά αποτελέσματα.

5.1.1. Συνδυαστική χρήση των τεχνών

Ως προς τη *Συνδυαστική χρήση των τεχνών*, η ερευνήτρια είχε εξ αρχής την πεποίθηση ότι αποτελεί έναν ισχυρό πυρήνα καλλιέργειας και εκπαίδευσης, όπου μέσω των τεχνών, μπορεί το άτομο με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) να αναπτύξει τις καλλιτεχνικές του ικανότητες. Επιπλέον, μέσω αυτής δύναται να αποκτήσει γενικότερη γνώση και εμπειρία για την καθημερινή ζωή και να ενδυναμώσει την αυτοπεποίθησή του. Για τη *Συνδυαστική χρήση των τεχνών*, η Όλγα αναφέρει ότι, και οι τρεις τέχνες μαζί βοήθησαν υπερβολικά, γιατί δεν έμαθαν μόνο το θέατρο, αλλά έμαθαν και τις υπόλοιπες τέχνες και, επιπλέον, όπως λέει η ίδια, «μέσα από όλα αυτά μπορούμε να μάθουμε τα πάντα, καθώς στο σημείο που βρισκόμαστε έχουμε ανάγκη από τα πάντα».



Εικόνα 5.2: Πρόβες από την τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018),
χώρος προβών A KIN Art Space

(Πηγή: Φωτογράφος Δάφνη Δρακούλη, 2018)

Η συγκεκριμένη μαρτυρία της Όλγας συμπίπτει με τις καταγεγραμμένες έρευνες, οι οποίες αναφέρουν την επιτακτική ανάγκη των ατόμων με αναπηρία να εμπλακούν με τις τέχνες (Department for Culture, Media and Sport-DCMS). Όσον αφορά τις τεχνικές, τα *Λειτουργικά εργαλεία και τις πρακτικές εφαρμογές* που μελέτησε και χρησιμοποίησε η ερευνήτρια, η Όλγα αναφέρει ότι «*όλες οι τεχνικές που κάναμε είχαν μια μέθοδο, όχι ακριβώς μέθοδο, αλλά έναν τρόπο που η ερευνήτρια μας έδειχνε*». Και συμπληρώνει η ίδια για τον τρόπο συνεργασίας:

και οι δυο πλευρές συνεργαστήκαμε πολύ καλά με τον καιρό. Και εμείς δίναμε τις δικές μας γνώσεις για το πώς μπορούμε να εκφραστούμε επάνω στο θέατρο και η σκηνοθέτρια τις δικές της γνώσεις για εμάς. Έτσι, με τον καιρό η σκηνοθέτρια χρησιμοποίησε και ανακάλυψε πολύ σημαντικές τεχνικές, οι οποίες μας βοήθησαν να καταλάβουμε όλα τα θέματα.

Η Σοφία υποστηρίζει ότι η *Συνδυαστική χρήση των τεχνών* ήταν σημαντική εμπειρία και, επιπλέον, συμφωνεί ότι «*βοήθησε όλη την ομάδα κωφών και ακούντων ηθοποιών στο ζήτημα της επικοινωνίας, στις διαφορετικές εναλλαγές που έπρεπε να γίνουν στη φωνή, στη νοηματική, στην υποκριτική, στο συναίσθημα. Βοήθησε την ομάδα να δεθεί περισσότερο*». Ο Κώστας επίσης συμφωνεί ότι «*αυτές οι τέχνες μπορούν να βοηθήσουν ακόμα και κάποιον που δεν ασχολείται με το θέατρο και αυτό γιατί μπορούν να ανεβάσουν την αυτοπεποίθησή του, να καταλάβει ότι αν θέλει μπορεί να κάνει τα πάντα. Αυτό είναι το πιο σημαντικό*». Η Ελεάννα, από τη πλευρά των ομιλούντων, θεωρεί ότι η *Συνδυαστική χρήση των τεχνών* επέδρασε θετικά στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Η ίδια συμπληρώνει ότι «*τους ξεκλείδωσε τόσο σωματικά, όσο και πνευματικά στο να αποδεχτούν τη*

μουσική και ότι μπορούν να συμμετέχουν, ότι μπορούν να χορέψουν και δεν χρειάζεται να φοβούνται να συμμετέχουν σε όλες αυτές τις τέχνες».

Η Μαρία θεωρεί ότι, όσον αφορά τους θεατές, μετέδωσαν σε αυτούς ένα δυνατό μήνυμα ότι «οι κωφοί μπορούν να συνδυάσουν και τις τρεις τέχνες μαζί». Όπως συμπληρώνει η ίδια «νομίζω ότι οι κωφοί θεατές πίστευαν ότι δεν μπορούμε να κάνουμε και τα τρία μαζί». Τα παραπάνω βρήκαν εφαρμογή στη "Θεωρία της επιτέλεσης" (Νιώρα, 2011), όπου όλοι οι συμμετέχοντες μοιράζονται μια εμπειρία, είναι σε θέση να δημιουργούν και να εφευρίσκουν διάφορες καταστάσεις και συμπεριφορές που έχουν ως αποτέλεσμα τη σκέψη, τον αναστοχασμό και τη διυποκειμενικότητα, γι' αυτό που οι ίδιοι έχουν τελέσει. Μάλιστα αυτό επιτυγχάνεται μέσα από έναν παραστατικό χαρακτήρα, όπου, σύμφωνα με τον Mead, «οι άνθρωποι αποκτούν συνείδηση του εαυτού τους μόνο μέσω της κοινωνικής διυποκειμενικής μοιρασμένης εμπειρίας» (1986 οπ. αναφ. στο Νιώρα, 2011, σελ. 10). Η Μαρία προσθέτει ότι, οι λόγοι που οι κωφοί θεατές δεν πίστευαν ότι τα μέλη της ομάδας μπορούν να συνδυάσουν και τις τρεις τέχνες συνδέονται με την έλλειψη παιδείας, επικοινωνίας και γνώσης. Ωστόσο, όπως έχει ήδη αναφερθεί στην ανασκόπηση, προκειμένου να υπάρξει γνώση και ενημέρωση των θεατών για αυτά τα ζητήματα «πρέπει να εξασφαλιστεί η πρόσβαση σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες [...]» (The Independent Living Institute-ILI).

Σχετικά με τη Συνδυαστική χρήση τεχνών, η Όλγα αναφέρει ότι το πιο δύσκολο από όλα ήταν ο συνδυασμός του να μιλάει στη νοηματική, να χορεύει και να τα συνδυάζει όλα μαζί με κίνηση, ρυθμό και μουσική. Σαφέστατα, αυτή η δυσκολία συνέβαινε γιατί η Όλγα δεν ήταν μόνη της επάνω στη σκηνή, αλλά έπρεπε να συνυπάρχει μαζί με τους υπόλοιπους ηθοποιούς, οι οποίοι ερμήνευαν τα μέλη του Χορού. Επομένως, όπως λέει η ίδια «έπρεπε να είμαι συνέχεια σε εγρήγορση, έτσι ώστε όλοι να είμαστε συγχρονισμένοι». Και προσθέτει ότι «αν δεν είμασταν συγχρονισμένοι, τότε δεν θα είμασταν ένα σώμα, όπως πρέπει να είναι ο Χορός, και έτσι δεν θα ήταν ωραία η εικόνα στους θεατές». Η Όλγα συμπληρώνει ότι είναι διαφορετικό να μπορεί να βλέπει ο θεατής τέσσερα σώματα να εκτελούν κάτι από το να βλέπει αυτά τα σώματα να φαίνονται σαν να ήταν ένα.

Η Σοφία λέει ότι το δύσκολο για εκείνη ήταν «ο χορός σε σχέση με τη νοηματική γλώσσα, γιατί έχει μάθει να κινείται και να είναι το σώμα της ελεύθερο, παρά να μένει σταθερή σε ένα σημείο και να μιλάει στη νοηματική. Ένιωθε ότι έτσι σταθερή, έμοιαζε σαν ένας στρατιώτης». Και συμπληρώνει ότι «με το θέατρο ελευθερώνεται περισσότερο από ότι με τον χορό, γιατί χρησιμοποιεί πιο πολλά εκφραστικά μέσα και αισθάνεται ότι όσο περισσότερο γνωρίζει τον εαυτό της, τόσο καλύτερα είναι». Η Μαρία από την πλευρά της, θεωρεί ότι δυσκολεύτηκε περισσότερο στον χορό, γιατί τη δυσκόλεψε η κίνηση, επειδή δεν είχε κάνει ποτέ κάτι σχετικό με τον χορό. Η ίδια αναφέρει ότι ένιωθε ότι άλλαξε κάτι, γιατί πριν από αυτή την εμπειρία ένιωθε φοβισμένη και συγκρατημένη «όταν τελείωσε ο κύκλος των παραστάσεων ένιωσα πιο απελευθερωμένη, ένιωσα σαν να έχουν φύγει πολλά πράγματα».



Εικόνα 5.3: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Ο Κώστας νομίζει ότι περισσότερο δυσκολεύτηκε στη λειτουργία της μουσικής, γιατί θεωρεί ότι ήταν το πιο δύσκολο κομμάτι για να το μάθει κάποιος. Δυσκολεύτηκε επίσης, στη λειτουργία των τεχνών, καθώς ήταν δύσκολο να μάθει το θέατρο, τον χορό και τη μουσική, χωρίς να έχει σπουδάσει σε δραματική σχολή, αφού μέχρι τότε ήταν σε ισχύ ο νόμος ΠΔ 370/1983, (Άρθρο 8 παράγραφος 1 εδάφιο γ'), ο οποίος περιλάμβανε τον όρο της «αρτιμέλειας» και απαγόρευε με αυτόν τον τρόπο να φοιτήσει ένα κωφό άτομο στις σχολές αυτές. Είναι γεγονός ότι, μέχρι και σήμερα, αν και έχει καταργηθεί ο νόμος, δεν έχει βρεθεί ο τρόπος πώς να φοιτήσει ένα κωφό άτομο σε δραματική σχολή. Όπως ήταν φυσικό, ο Κώστας δυσκολεύτηκε εξαιτίας της έλλειψης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, η οποία, δυστυχώς, μέχρι τώρα συνεχίζει να είναι ημιτελής, όσον αφορά τα άτομα με κάθε είδους αναπηρία γενικότερα.

Ειδικότερα, όσον αφορά τα μέλη της ομάδας σε σχέση με τη *Συνδυαστική χρήση των τεχνών*, η Μυρτώ θεωρεί ότι δυσκολεύτηκαν με τον συνδυασμό, γιατί όπως λέει η ίδια:

αν τους βάλεις να πουν ένα κείμενο στη νοηματική θα το μάθουν και θα το πουν. Αν τους βάλεις επάνω σε μια σκηνή να χορέψουν, θα μάθουν τις κινήσεις και θα χορέψουν. Αν τους βάλεις να ακούνε μια μουσική και να δείχνουν ότι την αντιλαμβάνονται, θα την αντιληφθούν. Είναι ο συνδυασμός των τριών τεχνών που πρέπει να κινούνται, να χορεύουν, να αφογκράζονται τη μουσική και ταυτόχρονα να αποδίδουν υποκριτικά ένα

κείμενο και στη νοηματική. Βέβαια, η νοηματική μπορεί να είναι η γλώσσα τους, αλλά σκοπός είναι να αποδόσουν το κείμενο υποκριτικά και όχι μονάχα να πουν τα λόγια τους.

Η Ελεάννα ως μουσικός όσον αφορά τις τεχνές, εκτός του θεάτρου που τα μέλη της ομάδας έχουν την περισσότερη εμπειρία, αναφέρει ότι *«δεν πιστεύω πως γίνεται χορός χωρίς μουσική και η μουσική έχει κίνηση, και θα μπορούσε να έχει πάντα χορό δίπλα, οπότε θεωρώ ότι σίγουρα ο χορός έλυσε το σώμα και μπορεί να λύσει και την ψυχή»*. Εδώ, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι βρήκε την εφαρμογή του το "τριφές δρώμενο", καθώς πραγματοποιείται, όταν *«συνυπάρχουν και οι τρεις συνιστώσες (κίνηση, λόγος, μέλος), εκεί όπου ο δημιουργός είτε σε ατομικό είτε σε συλλογικό επίπεδο συνδυάζει και τους τρεις ρόλους, δηλαδή του ποιητή, του χορευτή και του τραγουδιστή»* (Φυλιππίδου, 2011, σελ. 111)

5.1.2. Λειτουργικά εργαλεία και πρακτικές εφαρμογές: Σωματικό θέατρο

Σχετικά με αυτό το πρακτικό εργαλείο του *Σωματικού θεάτρου*, η Όλγα αναφέρει ότι δεν έχει ούτε λόγο, ούτε νοηματική αλλά υπάρχει μονάχα το σώμα που μπορεί να δείχνει πράγματα. Το γεγονός αυτό στην αρχή ήταν δύσκολο για εκείνους, καθώς έχουν συνηθίσει να νοηματίζουν, ωστόσο όπως περιγράφει η ίδια, *«μετά καταλάβαμε ότι σε αυτό δεν χρειαζόταν η νοηματική, αφού το έδειχνε το σώμα μας, ότι θέλαμε να πούμε, το δείχναμε μόνο με το σώμα μας και ο άλλος μπορούσε να το αντιληφθεί πολύ εύκολα»*. Στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, έγινε αναφορά στην Μάρσαλ (2003) και το είδος του σωματικού θεάτρου που εκπαιδεύει τους ηθοποιούς. Η ίδια η Μάρσαλ αναφερόμενη στη σωματοποίηση των προθέσεων, πιστοποιεί πόσο απαραίτητη είναι για κάθε είδος ερμηνεία, όταν λέει *«αν το σώμα σας δεν αντανakλά ξεκάθαρα τον κόσμο της παράστασης και την πολυπλοκότητα των ανθρώπων και των ιδεών που είναι μέρος αυτού του κόσμου, το κοινό δεν μπορεί να το βιώσει»* (σελ. 27).

Η Όλγα αναφέρει ότι, στην αρχή δεν ήταν εύκολο να εμπιστευτεί το σώμα της στους άλλους. Η Σοφία όσον αφορά το ίδιο ζήτημα του *Σωματικού θεάτρου* προσθέτει ότι σαν εμπειρία όλο αυτό τη βοήθησε πολύ, ιδιαίτερα στο ζήτημα της εμπιστοσύνης και σχετικά με το σώμα του άλλου ότι είναι αρκετά δύσκολο, αλλά κατανόησε αρκετά και τι μπορεί να συμβεί *«όταν έχουμε μια πτώση, πώς να μην χτυπήσεις ή αντίστοιχα να μην χτυπήσει ο διπλανός σου ή στον χρόνο πώς μπορώ να συνδυάσω τα λόγια κάποιου με την δική μου κίνηση και πού να σταθώ, και στις ταχύτητες που είναι»*.



Εικόνα 5.4: Σκηνή από την παράσταση "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018), Ανοιχτό Θέατρο Κολωνού
(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018)

Σε παρόμοια βάση, ο Γκροντόφσκι, ο πρωτεργάτης του σωματικού θεάτρου, συνήθιζε να στηρίζει την εκπαίδευση του ηθοποιού σε ανάλογες ασκήσεις και πίστευε ότι το κάθε τι πρέπει να πηγάζει από το σώμα και ότι πρέπει να υπάρχει «*πρώτη και κύρια, η σωματική αντίδραση σ' οτιδήποτε μας επηρεάζει. [...]. Όταν σκέφτεστε, πρέπει να σκέφτεστε με το σώμα σας*» (Γκροντόφσκι, 1982, σελ. 247).

Σχετικά με τη δεύτερη κατηγορία της ομαδικής εκτέλεσης του χορού, όπου ακολουθήθηκε το μοντέλο της Μάρσαλ (2003) που έχει να κάνει με τον άξονα της Σύνδεσης με τους Άλλους, πραγματοποιώντας αντίστοιχες ασκήσεις (όπως Δράση/Αντίδραση, Συνεργασία επί Ίσους Όροις) ο Κώστας αναφέρει ότι, αν υπάρχει ομαδική επικοινωνία θεωρεί ότι μπορεί να εμπιστευθεί το σώμα του στους άλλους και σχετικά με τη λειτουργία του αρχαίου δράματος λέει ότι «*δεν είναι απλά ότι κάποιος κινείται ή χορεύει, αλλά στο αρχαίο δράμα προσπαθείς να βάλεις και την ερμηνεία που απαιτεί η σκηνή μαζί με τη συνθήκη που υπάρχει*». Αυτή η άποψη συμπίπτει με εκείνη της Μάρσαλ (2003), η οποία υποστηρίζει ότι «*οι ερμηνευτές, με τη σειρά τους, μεταδίδουν την κατανόηση των βαθύτερων και πολύπλοκων νοημάτων του δραματικού (ή κωμικού ή αφηρημένου) ταξιδιού μέσα από το σώμα τους*» (σελ. 11). Η Μαρία αναφερόμενη στην εφαρμογή του Σωματικού θεάτρου εξηγεί ότι «*η σκηνοθέτρια μας έφτιαξε το σώμα, κάναμε*

αυτοσχεδιασμούς, μας εξηγούσε το θέμα που θα κάνουμε, μετά μας διόρθωνε πράγματα σε σχέση με το σώμα, με τη μουσική».

Όμοια, η Στέλλα Άντλερ (2007), η συνεργάτης του Στανισλάβσκι, προέτρεπε τους ηθοποιούς να φτιάξουν το σώμα τους, να αποκτήσουν μυϊκή ευκινησία, ώστε να είναι σε θέση να ελέγχουν ποιους μυς χρησιμοποιούν όταν εκτελούν συγκεκριμένες δράσεις. Αυτό επιβεβαιώνεται μέσα από τα λόγια της Μαρίας, η οποία αναφέρει ότι *«έπαιζα ποδόσφαιρο και για τον λόγο αυτόν, ο τρόπος που αντιδρούσε το σώμα μου ήταν πολύ πιο βίαιος από αυτό που καλέστηκα να κάνω στη πρόβα»*. Αυτή η εμπειρία με το ποδόσφαιρο είχε άμεση σχέση με το σώμα της, το οποίο έπρεπε να το "μαλακώσει" περισσότερο από τους υπόλοιπους. Η Μία όσον αφορά το *Σωματικό θέατρο* σε συνδυασμό με τη μουσική και τη νοηματική, επισημαίνει ότι κυρίως αυτό που τη δυσκόλεψε περισσότερο ήταν ότι έπρεπε να συγχρονίζεται μαζί με τους υπόλοιπους. Το γεγονός αυτό τη δυσκόλευε, γιατί η Μία είναι η πιο ψηλή σε σύγκριση με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας και έπρεπε να φροντίζει έτσι ώστε ο ρυθμός της να είναι λίγο πιο γρήγορος από τους υπόλοιπους, οι οποίοι συγχρονιζόντουσαν σε ένα κοινό ρυθμό.

Επιπλέον, η Μία σε σχέση με το στοιχείο της σταθερότητας, άρχισε να συνειδητοποιεί στις ασκήσεις ότι, όταν οι υπόλοιποι κάθονταν ακίνητοι, εκείνη είχε μια περίεργη κίνηση, ένα "μπαλαντζάρισμα" και δεν ήταν σταθερή. Αυτό το στοιχείο της μη ισορροπίας το συναντάμε σε πολλές έρευνες, οι οποίες αναφέρουν ότι τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) είναι πιθανόν να έχουν και ένα είδος δυσλειτουργίας, η οποία τα υποβάλλει σε μια *«αισθητήρια διαδικασία ανακατανομής, δια της οποίας η οπτική και η σωματοαισθητηριακή πληροφορία γίνεται περισσότερο απαραίτητη για τον ορθοστατικό έλεγχο»* (Said, 2013, σελ. 189). Η βιβλιογραφία υποστηρίζει ότι *«το αιθουσαίο σύστημα ρυθμίζεται από τα συστήματα του έσω αυτιού και μας βοηθά να κινούμαστε στον χώρο»* (Emmons & Anderson, 2005, σελ. 19-20). Από αυτά τα συστήματα προωθούνται ανάλογες πληροφορίες, οι οποίες έχουν να κάνουν με την ταχύτητα και την κατεύθυνση των κινήσεων και, όπως διαπιστώθηκε, επιτρέπουν στο άτομο *«να γνωρίζει την θέση, κίνηση, ταχύτητα και διεύθυνση της κίνησης [...]»* (Emmons & Anderson, 2005, σελ. 19-20).

Τέλος, η Ελεάννα αναφέρει σχετικά για τη σχέση των συμμετεχόντων με το σώμα τους ότι:

κάποιοι ήταν πιο άνετοι, άλλοι είναι πιο συγκρατημένοι, αλλά το πόσο θα λυθεί το σώμα σου, έχει να κάνει με το να ξεπεράσεις πιο εσωτερικά συναισθήματα είτε είσαι κωφός, είτε είσαι ακούοντας που μπορούν να σε μπλοκάρουν. Εδώ, είδαμε ανθρώπους που νομίζω ότι ξεπέρασαν αρκετές συστολές και δυσκολίες, το να εκφραστούν και να κινηθούν.

Και προσθέτει ότι *«υπήρχε χορός, όταν ήταν όλοι μαζί που είχαν να κάνουν κίνηση ή ένα απόσπασμα του Χορού και υπήρχε αυτός ο συγχρονισμός, αυτός ο συντονισμός στην κίνηση»*. Η Μυρτώ πιστεύει ότι έγινε πάρα πολύ δουλειά στο να καταλάβουν το σώμα τους, στο πώς μια πληροφορία ή ένα συναίσθημα μπορεί να εκφραστεί μέσα από το σώμα τους. Όπως λέει η ίδια:

τα μέλη της ομάδας είναι άνθρωποι, οι οποίοι δεν είναι ηθοποιοί με την έννοια του επαγγελματία, καθώς δεν έχουν πρόσβαση στις δραματικές σχολές. Γι' αυτό δημιουργήθηκε αυτή η ομάδα, γιατί οι άνθρωποι με ακουστική αναπηρία μέχρι πρότινος, αποκλείονταν από τον νόμο στο να μπορέσουν να παρακολουθήσουν δραματικές σχολές, οπότε η ανάγκη δημιουργίας μιας τέτοιας ομάδας ήταν επιτακτική.

Η Μυρτώ συμπεραίνει ότι ένα πολύ μεγάλο κομμάτι ήταν η εκπαίδευση, η οποία διδάσκεται στις δραματικές σχολές. Η ίδια προσθέτει ότι όσον αφορά τα σωματικά όρια στα μέλη της ομάδας θεωρεί ότι «τα βγάλανε, τα σπάσανε, δηλαδή κατάφεραν ότι όριο μπορεί να έχει ο καθένας μέσα του να το ξεπεράσει κατά πολύ, τους βοήθησαν πολύ οι πρόβες».



Εικόνα 5.5: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Εν κατακλείδι, κατά τη διάρκεια των προβών, όσον αφορά τις ασκήσεις, οι συμμετέχοντες έπρεπε να προσπαθούν να ελευθερώσουν το σώμα τους, να βρουν το κέντρο τους, να μαλακώσουν το σώμα και τις αρθρώσεις και, τελικά, να δίνουν την εντύπωση ότι ελέγχουν το βάρος τους και ότι είναι εύπλαστοι σαν μια πλαστελίνη. Επίσης, έπρεπε να μάθουν να αλλάζουν στάσεις, επίπεδα και κατευθύνσεις. Τα συμπεράσματα των συμμετεχόντων αναμεταξύ τους ήταν τελείως διαφορετικά όσον αφορά τα σωματικά κριτήρια του καθενός.

5.1.3. Αισθητική αντίληψη εντός σώματος

Η Μία εξαιτίας του ύψους που έχει, αλλά και της φυσικής αστάθειας που προαναφέρθηκε, δυσκολεύτηκε πολύ με τις αλλαγές των κατευθύνσεων ή τον ρυθμό. Επιπλέον, το σώμα της έμοιαζε άκαμπτο. Αντίθετα, η Σοφία, λόγω της σωματικής εμπειρίας που είχε, καθώς έκανε μπαλέτο από μικρή ηλικία μέχρι την εφηβεία, όπως ήταν αναμενόμενο φάνηκε να διαθέτει ένα εύπλαστο σώμα με δυνατότητες αντίληψης της κίνησης. Η Όλγα, αν και υπήρξε αθλήτρια στο παρελθόν καθώς ασχολούνταν με το ποδόσφαιρο, είχε δυσκολία στο να "μαλακώσει" τις αρθρώσεις ή ενυπήρχαν διάφορα ζητήματα ρυθμού. Η Μαρία που επίσης υπήρξε αθλήτρια ποδοσφαίρου, ενώ έδειχνε να έχει αντίληψη σε σχέση με το σώμα της, χρειάστηκε εξάσκηση ιδιαίτερα σε ασκήσεις με αλλαγές επιπέδων ή στις πτώσεις. Τέλος, ο Κώστας δυσκολεύτηκε τόσο στις πτώσεις, όσο και στο να "μαλακώσει" τις αρθρώσεις, ώστε να μπορέσει να κινηθεί με μεγαλύτερη πλαστικότητα.



Εικόνα 5.6: Πρόβα για την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Όλες οι απόψεις των μελών της ομάδας σε σχέση με το σώμα και τις δυνατότητές του, έχουν άμεση σύνδεση και με τον τομέα της ανθρωπολογίας του χορού που ήδη εξετάσαμε, ο οποίος παρατηρεί και μελετά τον χορό και τη σχέση με το ανθρώπινο σώμα, τα όρια και τις δυνατότητές του. Η Μπαρμπούση (2004) έρχεται να επιβεβαιώσει εκείνο που υποστηρίζουν τα μέλη της ομάδας σε σχέση με τους άλλους, ότι δηλαδή μέσα από την κίνηση του ανθρώπινου σώματος μπορούμε να αντιληφθούμε τη σχέση με τους άλλους, την κατάσταση και τη θέση

μας στο σύμπαν. Από όλα τα παραπάνω προκύπτει ότι οι συμμετέχοντες σχετικά με το *Σωματικό θέατρο* είχαν μια γενικότερη θετική στάση και συμπεριφορά απέναντι στα ζητήματα ερμηνείας και βιωματικής εμπειρίας. Μέσω των σωματικών ασκήσεων απέκτησαν καλύτερο έλεγχο του σώματός τους με όσο το δυνατόν μεγαλύτερο συντονισμό σε κάθε αλλαγή του ερεθίσματος, είτε από το περιβάλλον, είτε από τους άλλους.

Στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, αναφέρεται ότι η κιναισθητική αντίληψη σε συνάρτηση με τον χορό, συνδέεται με τον χορευτικό αυτοσχεδιασμό και τον αυτοσχεδιασμό επαφής (contact improvisation) (Paxton, 2003; Samaritter & Payne, 2013). Η Όλγα αναφέρει σχετικά ότι, κατά τη διάρκεια των προβών *«άρχισα να αφήνω τον εαυτό μου ακόμα πιο ελεύθερο, να τον εμπιστεύομαι περισσότερο. Αυτό είναι ένα παράδειγμα για τη ζωή μου, δεν έχω βιώσει παρόμοιο πράγμα, όπως στο θέατρο. Οπότε όλο αυτό ήταν τεράστιο μάθημα για εμένα»*. Ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός εμπερικλείει τη συμμετοχή και εναρμόνιση των κιναισθητικών προτύπων (Banes, 1977-79; Samaritter & Payne, 2013). Οι χορευτικοί αυτοσχεδιασμοί ξεκίνησαν από μια κίνηση, αλλά τελικά οδήγησαν σε μια επαναλαμβανόμενη κίνηση και κατέληξαν από όλους τους συμμετέχοντες σαν να εκφράζουν την ίδια τη σκέψη μέσα από την κίνησή τους.

Η Σοφία προσπαθεί να εξηγήσει από τη δική της πλευρά το ζήτημα της αντίληψης: *«εμείς δεν ακούμε, το να συγχρονιστούμε σε μια ταχύτητα γρήγορη είναι ακόμα πιο δύσκολο, και είναι κάτι για εμάς που σημαίνει ότι θα πρέπει να έχουμε σε πολύ μεγαλύτερη εγρήγορση τα μάτια μας»*. Η Μία όσον αφορά το ίδιο ζήτημα αναφέρει ότι *«ο καθένας χρησιμοποίησε με διαφορετικό τρόπο, εκείνα τα οποία είχε δει σε σχέση με το σώμα του και με τους άλλους»*. Το ίδιο άλλωστε απορρέει και από τις θεωρίες της κίνησης του Laban, οι οποίες *«συνεισφέρουν σε μια ευρύτερη αντίληψη της ανθρώπινης κίνησης και της κίνησης βασιζόμενης στην αλληλεπίδραση»* (Moen, 2007, σελ. 257).

Για να καταφέρουν οι συμμετέχοντες να απομονώσουν τα μέλη του σώματος και να αντιληφθούν περισσότερο τις λειτουργίες της κιναισθησίας και της ιδιοδεκτικότητας, ακολουθήθηκαν οι αρχές της θεατρικής ανθρωπολογίας. Σύμφωνα με αυτές, ο Ντε Μαρίνις αναφέρει σχετικά με το σώμα του ερμηνευτή:

το σώμα αποσυναρμολογείται σε διάφορα τμήματα (σαν μαριονέτα ή σαν μηχανή) και στη συνέχεια ανασυντίθεται, σύμφωνα όμως με τους κανόνες συνδυασμού μιας τεχνητής ανατομίας. Ο σκοπός είναι να μεταμορφώσουμε το ζωντανό, βιολογικό, καθημερινό σώμα σε ένα "σώμα-σε-ζωή" τεχνητό, έξω-καθημερινό (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 250).



Εικόνα 5.7: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το σώμα διαχωρίστηκε σε τέσσερις άξονες (την σπονδυλική στήλη, τα μάτια με το πρόσωπο, τα πόδια, και τα χέρια) και χρησιμοποιήθηκαν ασκήσεις για τον κάθε άξονα χωριστά. Σε αυτές τις ασκήσεις οι συμμετέχοντες συνάντησαν αρκετές δυσκολίες, οι οποίες είχαν να κάνουν περισσότερο με τον πρώτο άξονα της σπονδυλικής στήλης, καθώς δεν είχαν απομονώσει ποτέ αυτό το σημείο του σώματος. Στον δεύτερο άξονα των ματιών και του προσώπου, εξαιτίας της νοηματικής γλώσσας, όπως ήταν αναμενόμενο, είχαν αρκετή εξοικείωση καθώς έχουν μάθει να κινούν συνέχεια τις εκφράσεις του προσώπου. Σχετικά με τον τρίτο άξονα, δεν συνάντησαν ιδιαίτερη δυσκολία, αφού τα πόδια είναι εκείνα που στηρίζουν όλο τον κορμό. Επιπλέον, η εξάσκηση στις ασκήσεις έγινε με γυμνά πόδια. Το γεγονός αυτό βοήθησε αρκετά στην ελευθερία των κάτω άκρων. Εξάλλου, όπως είναι γνωστό, ο μοντέρνος χορός εξελίχθηκε όταν οι χορευτές ελευθέρωσαν τα πόδια τους από τα παπούτσια. Όπως αναφέρεται:

το γυμνό πόδι αποτελεί έναν ξεχωριστό κόσμο που έρχεται σε άμεση επαφή με την επιφάνεια της γης. Αν παρατηρήσουμε τι ενέργεια μπορεί να συλλάβει ολόκληρο το σώμα από αυτή την επαφή του πέλματος με το έδαφος θα εκπλαγούμε. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ό,τι σε όλες σχεδόν τις τελετουργικές μορφές τέχνης οι άνθρωποι είναι ξυπόλυτοι, ενώ οι Ινδοί, οι ιάπωνες και οι κινέζοι ηθοποιοί είναι κυρίως απελευθερωμένοι από την καταδυνάστευση των παπουτσιών· είναι είτε με γυμνά τα πέλματα, είτε μόνο με κάλτσες (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008, σελ. 259).



Εικόνα 5.8: Πρόβες από την τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018),
χώρος προβών A KIN Art Space

(Πηγή: Φωτογράφος Δάφνη Δρακούλη, 2018)

Ωστόσο, η συγκεκριμένη επιλογή των γυμνών ποδιών δεν έγινε μονάχα για αυτόν τον λόγο. Επιπλέον, στο είδος της αρχαίας τραγωδίας η επιλογή αυτή είναι συνηθισμένη, καθώς η ύπαρξη ενός μοντέρνου παπουτσιού θυμίζει στον θεατή τη σύγχρονη εποχή. Επιπροσθέτως, στην παρούσα έρευνα αποτέλεσε επιτακτική ανάγκη, καθώς στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) τα πέλματα λειτουργούν ως ένας αγωγός μετάδοσης του ήχου στο υπόλοιπο σώμα. Η αρμονική συνύπαρξη των ποδιών με το έδαφος και η απόλυτη σταθερότητα αυτής της σχέσης μπόρεσε να οδηγήσει στην επίτευξη του σκοπού. Ο τέταρτος και τελευταίος άξονας των χεριών αποτέλεσε ίσως το πιο λειτουργικό εργαλείο για όλους τους συμμετέχοντες, καθώς όλοι αισθάνονται απόλυτα εξασκημένοι με τα άνω άκρα τους, ιδιαίτερα αν σκεφτεί κανείς πόσες ώρες την ημέρα βρίσκονται εν κινήσει.



Εικόνα 5.9: Πρόβες από την τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018),
χώρο προβών A KIN Art Space

(Πηγή: Φωτογράφος Δάφνη Δρακούλη, 2018)

Όσον αφορά στον άξονα της Σύνδεσης με τον Εαυτό και στις ασκήσεις που πραγματοποιήθηκαν σχετικά (όπως το Σώμα γίνεται κτήμα μου, Αντιδρώ σε μια εσωτερική πραγματικότητα, Σκέψη, Συναίσθημα, Εικόνα, Αίσθηση, Νιώθω τα συναισθήματα στο σώμα, Εσωτερική Ενέργεια), οι συμμετέχοντες ανακάλυψαν σημαντικές πληροφορίες σχετικά με την δική τους σωματική και πνευματική λειτουργία. Η Όλγα θεωρεί ότι, οι κωφοί πάντοτε χρησιμοποιούν σε μεγαλύτερο βαθμό την όραση και αυτό γιατί «με τα μάτια "ανοίγουμε" περισσότερο και "πιάνουμε" τις περισσότερες λεπτομέρειες, "πιάνουμε" το συναίσθημα των άλλων ανθρώπων, αλλά και το δικό μας συναίσθημα. Το ίδιο συμβαίνει και με την γλώσσα». Οι Lishman και Lee (1973) κάνουν λόγο για την οπτική κιναισθηση, η οποία έχει άμεση αναφορά και λειτουργία με το οπτικό περιβάλλον. Η οπτική παρέχει πλουσιότερη κιναισθητική πληροφορία και ο Gibson υποστηρίζει ότι είναι μια δυνατή αίσθηση της κιναισθησης, ότι δεν είναι μια καθαρότερη εξωδεκτική αίσθηση, ούτε ένα συνακόλουθο της μηχανικής κιναισθησης, αλλά αποτελεί μια «αυτόνομη κιναισθητική αίσθηση» (Lishman & Lee, 1973:287).



Εικόνα 5.10: *Πρώτη παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*
(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2015)

5.1.4. Καλλιτεχνική και Αισθητική αντίληψη εκτός σώματος

Η Σοφία πιστεύει ότι και για εκείνη λειτούργησε περισσότερο η οπτική αντίληψη και νομίζει ότι αποτελεί σημαντικό ζήτημα, καθώς για τους κωφούς θεωρεί ότι πρώτα έρχεται η αντίληψη μαζί με την όραση και μετά ακολουθεί η αίσθηση. Όπως εξηγεί η ίδια «πρώτα το βλέπουμε, το νιώθουμε και μετά το βιώνουμε». Όμοια, ο Κώστας πιστεύει ότι «το πρώτο πράγμα είναι η όραση, γιατί βλέπεις κάτι και ανάλογα με το μήνυμα που θα λάβεις μαζί με την αντίληψη που έχεις, μπορείς να αντιληφθείς αν είναι κάτι θετικό ή αρνητικό». Όπως αναφέρεται σχετικά «η όραση αποτελεί παράγοντα σημαντικό για τον συνεχή έλεγχο του περιβάλλοντος, αφού η κίνηση του βλέμματος στις διάφορες κατευθύνσεις γίνεται με τους οφθαλμοκινητικούς μυς [...]» (Αγγελοπούλου-Σακαντάμη, 2004, σελ. 183).

Ο Κώστας προσπαθεί να βάλει σε μια σειρά τα πράγματα, καθώς επισημαίνει ότι από την αντίληψη βγαίνει μια σκέψη και ο τρόπος που θα το σκεφτεί κάποιος κατόπιν θα οδηγήσει στο να δημιουργηθεί κάποιο συναίσθημα. Η Μαρία σχετικά με τις έννοιες της όρασης, της αντίληψης και της αίσθησης, πιστεύει ότι

αν βάλουμε πρώτα την αίσθηση, είναι κάτι που οι κωφοί δεν μπορούν να το αντιληφθούν. Αν βάλουμε πρώτα την αντίληψη είναι κάτι που μερικοί μπορεί να το καταλάβουν, μερικοί όμως όχι. Αντίθετα, αν βάλουμε πρώτα την όραση είναι κάτι που οι κωφοί ουσιαστικά έχουν και ακολουθούν τα άλλα δυο, η αίσθηση και η αντίληψη.

Τα παραπάνω συμφωνούν με την άποψη ότι «η όραση αποτελεί παράγοντα σημαντικό για τον συνεχή έλεγχο του περιβάλλοντος» (Αγελλοπούλου-Σακαντάμη, 2004, σελ. 183). Η Μυρτώ για το ίδιο ζήτημα αναφέρει ότι «χωρίς όραση δεν έχεις αντίληψη, άρα χωρίς αντίληψη δεν μπορείς να έχεις και αίσθηση. Επόμενως, μιλάμε ουσιαστικά για ένα κοινό κανάλι αντίληψης που είναι η όραση, αλλά για διαφορετική επεξεργασία του μηνύματος από τον ηθοποιό που είναι η αίσθηση». Πάντως όπως αναφέρεται, σχετικά με την αίσθηση και την αντίληψη, ο τρόπος που θα συνδυαστούν οι κινητικές εικόνες εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως το ερέθισμα, αλλά και από τις ανατομικές δυνατότητες του καθενός για να εκτελεστεί η κίνηση (Ter Horst, 2013).

Η Όλγα σχετικά με το ζήτημα της *Αισθητικής αντίληψης εκτός σώματος* και το ζήτημα της οπτικής αντίληψης αναφέρει ότι μέσα στην παράσταση είχαν πολλές στάσεις του σώματος, οι οποίες θύμιζαν αγάλματα. Γι' αυτόν τον λόγο θεωρεί ότι η επίσκεψη στα μουσεία τους βοήθησε πολύ. Εξάλλου, το σημαντικό στοιχείο της μνήμης και της ανάμνησης συνδέεται απόλυτα με την αλήθεια, όπως αναφέρει ο Arnhem (2007) στην *Οπτική αντίληψη* μέσω του Πλάτωνα:

η ψυχή [...] είναι ικανή να ανακαλεί στη μνήμη όλα όσα γνωρίζει [...] γύρω από το καθετί· [...] η ψυχή έχει μάθει όλα τα πράγματα, δεν αντιμετωπίζει καμιά δυσκολία στο να εξαγάγει ή όπως λένε οι άνθρωποι να μάθει, μέσα από μια και μοναδική ανάμνηση όλα τα υπόλοιπα [...] (σελ. 27).

Σε παρόμοια βάση, οι αρχαίοι Έλληνες πρώτοι ανακάλυψαν ότι το ανθρώπινο σώμα μπορεί να εκφραστεί με ανατομικές στάσεις που μπορούν να πραγματοποιηθούν μέσω των απεριόριστων δυνατοτήτων που διαθέτει. Επομένως, οι παραστατικές τέχνες της ζωγραφικής και της γλυπτικής μπορούν να εμπνέσουν την ερμηνεία ενός καλλιτέχνη.

Ειδικότερα, όσον αφορά το ζήτημα της αντίληψης, η Όλγα αναφέρει ότι «από τη στιγμή που υπάρχει έλλειψη ακοής, τα μάτια είναι το κανάλι της επικοινωνίας, οπότε όλος ο κόσμος γίνεται αντιληπτός μέσα από την όραση» και προσθέτει η ίδια:

μαθαίνεις ουσιαστικά, να βλέπεις λεπτομέρειες που οι άλλοι δεν παρατηρούν. Έτσι και με τα αγάλματα, ουσιαστικά εμένα τα μάτια μου έπρεπε να δουλέψουν περισσότερο να περιεργαστούν το άγαλμα, για να μπορέσω να αποκωδικοποιήσω ουσιαστικά και να λειτουργήσει μετά μέσα μου η όλη ιστορία του, ώστε να μπορέσω να ανοιχτώ στο ρόλο.

Η Σοφία, η οποία αναφέρει ότι για εκείνη λειτούργησε περισσότερο η οπτική αντίληψη και η οπτική εμπειρία του μουσείου και αυτό θεωρεί ότι συνέβει γιατί:

υπήρχαν οι λεπτομέρειες του σώματος και στην πρόβα προσπαθούσα να φανταστώ πώς θα ήταν και προσπαθούσα να το εκφράσω μέσα από το σώμα μου. Η οπτική αντίληψη είναι μεγάλο θέμα, εμείς οι κωφοί έχουμε πάντοτε τα μάτια, τα βλέπουμε όλα και τα λαμβάνουμε όλα, σαν να ρουφάμε όλες τις εικόνες και το μυαλό μας φτιάχνει σαν ζωγραφική όλες τις εικόνες, τα ρουφάμε και είναι ο λόγος που δεν ακούμε. Εσείς τα ακούτε

και μετά σκέφτεστε, ενώ εμείς τα βλέπουμε πολύ και μας μένουν αυτές οι εικόνες μέσα στο κεφάλι μας.

Η παραπάνω μαρτυρία συνάδει με τις απόψεις του Arnheim (2017), ο οποίος έθεσε το ερώτημα, αν είναι εφικτό να σκεφτεί κανείς χωρίς εικόνες, από τη στιγμή που διαπιστώθηκε ότι ο άνθρωπος πραγματοποιεί διάφορες δράσεις. Όπως αναφέρει ο ίδιος: «ο άνθρωπος[...] παρέχει απόδειξη ότι στοχάζεται όταν μέσα απ' όλο το ονειρικό ρεύμα των εικόνων που διαπερνά τις αισθήσεις του μπορεί να συγκεντρωθεί σε μια στιγμή επαγρύπνησης, να σταθεί οικειοθελώς σε μια εικόνα, να την παρατηρήσει με διαύγεια και ηρεμία» (σελ. 311).

Ο Κώστας θυμάται ότι στην παράσταση υπήρχε μια σκηνή που έπρεπε να σταθούν και να κάνουν τα αγάλματα. Από την επίσκεψή τους στο μουσείο της Ακρόπολης εμπνεύστηκαν, καθώς είχαν δει πώς είναι τα σώματα εκεί, οπότε τα μετέφεραν τη μνήμη τους και προσθέσαν στην πρόβα τα δικά τους στοιχεία. Ο ίδιος αναφερόμενος στην έννοια της πλαστικότητας εξηγεί ότι, σε μια άλλη σκηνή με τον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη, ενώ ήταν σε αντίθετα σημεία, έπρεπε να συγκρουστούν και ξαφνικά να πέσουν κάτω, «αυτό ήταν δύσκολο εκείνη την ώρα, γιατί ενεργειακά ήσουν στο ψηλότερο επίπεδο και έπρεπε να "τραβήξεις πίσω το άλογο" που λέμε στην υποκριτική, να χαμηλώσεις την ενέργεια και ο τρόπος του πώς να πέσεις, έπρεπε να είναι μαλακός και με πλαστικότητα». Οι παραπάνω λειτουργίες βρήκαν την εφαρμογή τους σύμφωνα με τις προσεγγίσεις του Μέγιερχολντ περί πλαστικότητας (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008). Σε παρόμοια βάση, ο Arnheim (2007) αναφέρει ότι οι ερμηνείες σπουδαίων ηθοποιών βασίζονταν στον συνδυασμό υποκριτικής και πλαστικότητας, «στο θέατρο του παρελθόντος, η πλαστική ήταν απαραίτητο μέσο έκφρασης» (σελ. 176).



Εικόνα 5.1.1: Πρόβα "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Βεάκη

(Πηγή: Φωτογράφος Νίκος Τσαπόγλου, 2015)

Αναλυτικότερα, για την οπτική αντίληψη ο Κώστας αναφέρει ότι, πιστεύει ότι μπορεί να βοηθήσει για να ερμηνεύσεις ένα ρόλο:

χρειάζεται να πας σε διαφορετικά μέρη, όπως μουσεία, αμφιθέατρα, χώρους πολιτισμού, εκεί που συνέβησαν σημαντικά γεγονότα για να δεις, να καταλάβεις καλύτερα. Αυτό σαν ομάδα κωφών μας βοήθησε περισσότερο, γιατί εμείς έχουμε μάθει να βασιζόμαστε στην όρασή μας πάνω στις λεπτομέρειες, αφού δεν μπορούμε να εκμεταλλευτούμε την ακοή μας.

Η Μαρία αναφέρει για την οπτική αντίληψη, ότι νομίζει πως οι κωφοί πρέπει να πηγαίνουν στα μουσεία, για να δουν, να καταλάβουν, ενώ η Μία λέει σχετικά με το ζήτημα της *Αισθητικής αντίληψης* ότι, όταν «*οπτικά και σωματικά, βλέπω κάτι, καταλαβαίνω και πώς να το κάνω*». Όσον αφορά το ζήτημα της πλαστικότητας λέει η ίδια: «*δυσκολεύτηκα [...] ένιωσα ότι δεν μπορούσα με την πλαστικότητα, με την σταθερότητα, με τις πτώσεις, ότι έπρεπε να είμαι ανάλαφρη, ενώ οι άλλοι μπορούσαν, αλλά αισθάνθηκα ότι αν προσπαθίσω θα τα καταφέρω*». Η παραπάνω μαρτυρία συμπίπτει με τη μελέτη και εφαρμογή της μεθόδου εκπαίδευσης του ηθοποιού και πιο συγκεκριμένα της βιο-μηχανικής μεθόδου του Μέγιερχολντ, βάσει της οποίας η παρούσα έρευνα εστίασε στο ζήτημα της πλαστικότητας, αλλά και του ρυθμού (Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008).

Καταληκτικά, όσον αφορά την *Αισθητική αντίληψη εντός σώματος*, οι συμμετέχοντες κατάφεραν να εντοπίσουν βασικά στοιχεία του ρύθμου στην κίνηση, να αποκτήσουν όλο και περισσότερη εξοικείωση με τον προσανατολισμού του χώρου, να κινηθούν με μεγαλύτερη άνεση όσον αφορά τις διαστάσεις και κατευθύνσεις του, αλλά και να δημιουργήσουν κινητικές και χορευτικές φόρμες βάσει των πέντε επικοινωνιακών διαύλων. Τα παραπάνω στοιχεία καταγράφονται και σε άλλες έρευνες (Royce, 1980, οπ. αναφ. στο Νιώρα, 2011; Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008; Λεκόκ, 2005; Μπαρμπούση, 2004; Γκροντόφσκι, 1982).

Οι δε χορευτικοί αυτοσχεδιασμοί με την πλήρη συμμετοχή των συμμετεχόντων δημιούργησαν μια κοινή συνεργασία και ενίσχυσαν το πεδίο της κιναισθησης, όπως έχει καταγραφεί και σε άλλες έρευνες (Banes, 1977-79; Samaritter & Payne, 2013). Η οπτική αντίληψη των συμμετεχόντων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) στις ασκήσεις εστίασαν στο ζήτημα της αληθινής επίγνωσης της σωματικής κίνησης και της κιναισθησίας, όπου οι συμμετέχοντες παρατηρούσαν το ίδιο τους το σώμα. Μέσω των σωματικών ασκήσεων οι συμμετέχοντες διαχώρισαν την αίσθηση του σώματός τους από την ίδια την επίγνωση της σωματικής τους εμπειρίας. Όπως, όμοια για το ίδιο ζήτημα έχουν ασχοληθεί και οι έρευνες των Parviainen (2002), Fraleigh (1987), Lishman και Lee (1973) και Moen (2007).

Εν κατακλείδι, σχετικά με την *Καλλιτεχνική και Αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος*, ο στόχος που επιτεύχθηκε ήταν η εξέλιξη στην πολιτιστική εκπαίδευση των συμμετεχόντων. Οι συμμετέχοντες απέκτησαν καλλιτεχνικές και πολιτιστικές γνώσεις και κατανόησαν διάφορα πολιτισμικά και ιστορικά στοιχεία, τα οποία αφορούν το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας και κατ' επέκταση τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Ειδικότερα, οι συμμετέχοντες μελέτησαν και εφάρμοσαν,

βάσει της οπτικής εμπειρίας και αντίληψης, την έννοια της πλαστικότητας και προσπάθησαν να τη μεταφέρουν από τα αγάλματα και τους πολιτισμικούς χώρους των μουσείων στον χώρο της πρόβας.



Εικόνα 5.1.2: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας (Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Οι συμμετέχοντες κατανόησαν την σημασία της οπτικής αντίληψης, καθώς η όραση μπορεί να αποτελέσει το πρωταρχικό μέσον της σκέψης, ιδιαίτερα σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) που βασίζονται περισσότερο στην αίσθηση της όρασης. Βάσει της οπτικής αντίληψης, η όραση αποτελεί μια δραστηριότητα, η οποία ενεργοποιεί το άτομο, γεγονός που υποδεικνύεται και στις μελέτες του Arnheim (2007). Παράλληλα, για τη σημασία στην έννοια της πλαστικότητας στην κίνηση των ηθοποιών, οι συμμετέχοντες βιώνοντας την ισχυρή σύνδεση με την οπτική εμπειρία τους, προσπάθησαν να τη μεταδώσουν και να την αισθανθούν στο σώμα τους. Παρόμοιες μελετητές έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα αυτό από τον Στανισλάβσκι (2001) μέχρι τους Μπάρμπα & Σαβαρέζε (2008).

5.1.5. Λειτουργία Συναισθημάτων-Αυτοσχεδιασμοί

Στους θεατρικούς αυτοσχεδιασμούς σε ελεύθερο πλαίσιο, οι συμμετέχοντες είχαν την πλήρη ελευθερία να αυτοσχεδιάσουν μέσα από κάποιες συγκεκριμένες οδηγίες. Σχετικά με το ζήτημα των *Αυτοσχεδιασμών*, η Όλγα περιγράφει την βιωματική της εμπειρία, όπου παραπέμπει στο μοντέλο της Μάρσαλ (2003) και στην τρίτη αρχή για τον εμπλουτισμό των αισθήσεων μέσω νέων τρόπων κίνησης

και αντίληψης του σώματος που οδηγούν σε βιωματικές εμπειρίες, αλλά και κατά το "σύστημα Στανισλάβσκι" την έννοια της συναισθηματικής μνήμης:

Ξεκίνησε ο αυτοσχεδιασμός και εμένα μου ήρθε αμέσως μια εικόνα όταν το 2008 είχα πάει στην Σερβία. Ήξερα ότι είχε γίνει πόλεμος και είχα δει και ειδήσεις και όλα αυτά. Όταν έφτασα όμως [...]μας εξήγησαν ότι εκεί υπήρχαν κάποτε πολυκατοικίες και αυτό που είδα μπροστά μου ήταν ουσιαστικά μισογκρεμισμένα κτίρια, μισογκρεμισμένες πολυκατοικίες και έβλεπα ας πούμε ότι μια τουαλέτα είχε μείνει άθικτη, ένα νιπτήρα να είναι εκεί και να λείπουν οι τοίχοι ή ντουλάπες με κρεμασμένα ρούχα. Ήταν πραγματικά η αίσθηση ότι την ώρα που έπεσε εκείνη η βόμβα, οι άνθρωποι ζούσαν τη ζωή τους, ήταν στο σπίτι τους. Ήταν πραγματικά η ζωή τους και τα πάντα που έπρεπε να εγκαταλείψουν για να σωθούν. Αυτό ήταν κάτι που πραγματικά με είχε σοκάρει πάρα πολύ [...], αλλά το να βλέπεις μια τέτοια εικόνα ζωντανά μπροστά σου [...]είναι τρομερό. Και όπως είπαμε, στον αυτοσχεδιασμό είχαμε την συνθήκη του πολέμου και εκείνη τη στιγμή πραγματικά νόμιζα ότι ήταν σαν να ζούσα την εικόνα και όλα αυτά που είδα εκεί στην Σερβία.

Η Όλγα προσθέτει ότι σε σχέση με τους *Αυτοσχεδιασμούς*, αντιλήφθηκαν ότι δούλεψαν περισσότερο τα συναισθήματα και τις αισθήσεις, όπως το θυμό, την στεναχώρια ή για παράδειγμα για κάτι άυλο, όπως ήταν ο ρόλος του φαντάσματος. Όμοια, η Σοφία περιγράφει για τους *Αυτοσχεδιασμούς*, όπου με βάση το μοντέλο της Μάρσαλ επιτεύχθηκε η πρώτη αρχή της σύνδεσης και συνδιαλλαγής του εξωτερικού κόσμου με τον εσωτερικό μέσω του σώματος:

Θυμάμαι ότι η σκηνοθέτρια μας έδωσε ως θέμα του αυτοσχεδιασμού τον πόλεμο και ξεκίνησε αυτός ο αυτοσχεδιασμός. Εγώ σκέφτηκα τον θάνατο λόγω του πατέρα μου και θυμάμαι και την εικόνα που είδα τη Μαρία, το σώμα της Μαρίας πώς κύρτωσε, που έδειχνε ουσιαστικά και έβγαζε έναν πόνο γιατί στην ίδια θύμιζε την εμπειρία της με την Κύπρο. Ήταν σαν να βλέπω μια μαμά που έχασε το παιδί της και έτσι αυτό εμένα μου θύμησε τον χαμό του δικού μου πατέρα, γιατί είδα τη γιαγιά μου να χάνει τον πατέρα μου που ήταν το παιδί της.

Η Σοφία αναφέρει για τον *Αυτοσχεδιασμό* ότι, η συναισθηματική μνήμη θεωρεί πως είναι κάτι που βοηθάει πάρα πολύ, ενώ η ίδια αναφέρει ότι η καλύτερή της ερμηνεία συνέβει σε μια παράσταση στη Θεσσαλονίκη, όταν όπως λέει και η ίδια, «*ξύπνησαν οι μνήμες του παρελθόντος και λειτούργησε καλύτερα η συναισθηματική μου μνήμη*».



Εικόνα 5.1.3: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας (Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Ο Κώστας θεωρεί ότι, το καλύτερο κομμάτι στην πρόβα είναι οι *Αυτοσχεδιασμοί*, γιατί πιστεύει στην ελευθερία της έκφρασης. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά:

εκεί δίνεις τα καλύτερα που έχεις για τον εαυτό σου, μετά η σκηνοθέτρια μπορεί να πάρει τα δικά σου πράγματα και να τα "εκμεταλλευτεί" αναλόγως για το έργο. Μου αρέσει, γιατί δεν είναι ωραίο κάποιος να σου λέει να κάνεις το α και μετά να κάνεις το β, το θέατρο έχει ελευθερία έκφρασης, κάνεις αυτό που θες.

Η Μαρία αναφέρει ότι αν τη ρωτούσαν, θα έλεγε ότι ο *Αυτοσχεδιασμός* χρειάζεται για να ανοίξει κάποιος, να μαλακώσει και να ελευθερωθεί, γεγονός που ορίζεται στη δεύτερη αρχή του μοντέλου της Μάρσαλ (2003), όπου επιδιώκεται η ανάπτυξη εναλλακτικών πεδίων ελευθερίας με τη χρήση νέων τεχνικών, νέων εκφραστικών εργαλείων και νέων σωματικών διεργασιών. Όπως αναφέρει η ίδια:

υπήρξαν στιγμές που έτυχε να με αγγίξουν συναισθηματικά, γιατί είχαν να κάνουν με το θέμα του πολέμου. Μπορούσα να εκφραστώ περισσότερο γιατί εγώ κατάγομαι από την Κύπρο και οι γονείς μου μου έχουν πει για τον πόλεμο με την Τουρκία. Το θέμα του πολέμου μπορώ να το εκφράσω ίσως περισσότερο από τους υπόλοιπους, γιατί έχω ανάλογα βιώματα σε αυτό. Έχω μνήμες από την Κύπρο.

Η ίδια συμπληρώνει και κάτι ακόμη εξίσου σημαντικό:

η αλήθεια είναι ότι η δική μου η σύνδεση και το πώς έμπαινα μέσα σε αυτό, νομίζω ότι βοήθησε και τους άλλους να παρασυρθούν, μπαίνεις σε μια

διαδικασία φόβου, στο συναίσθημα του φόβου και είναι μια κατάσταση που δεν ξέρεις τι θα γίνει μετά, έχεις διαφορετικά τα συναισθήματα, κάθε αυτοσχεδιασμός είχε μέσα διαφορετικά συναισθήματα, σου έβγαζε άλλα συναισθήματα είτε χαράς, είτε λύπης, είτε θυμού, είτε απογοήτευσης, ήταν πάρα πολλά.

Η Μία περιγράφει τη δική της εμπειρία σχετικά με το ζήτημα των *Αυτοσχεδιασμών* σε σχέση με το σώμα και εξηγεί ότι «επειδή είμαστε οπτικοί τύποι έπρεπε να έχουμε στο μυαλό μας ή να σκεφτούμε εικόνες πραγματικού πολέμου για να βγούμε αληθινοί. Νομίζω ότι όλες αυτές οι τεχνικές μας βοήθησαν, γιατί μας έμαθαν πώς να δουλεύουμε, πώς να δημιουργούμε».

Η συγκεκριμένη άποψη, η οποία βρήκε εφαρμογή συμφωνεί απόλυτα με το μοντέλο της Μάρσαλ (2003), όπου «το σώμα θεωρείται αυτό καθ' αυτό μέσο εκμάθησης που συμβάλλει άμεσα στην κατανόησή μας και όχι εξωτερικό αντικείμενο που "απαιτεί κατάλληλη εκπαίδευση"» (σελ. 13). Η Μία συμπληρώνει ότι «στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως" κάναμε πολύ καιρό να μάθουμε αυτές τις τεχνικές. Στο επόμενο έργο ήταν πιο λίγος ο χρόνος, οπότε φαίνεται από αυτό πόσο βοήθησαν οι τεχνικές». Η Μυρτώ σχετικά με το ζήτημα των *Αυτοσχεδιασμών* αναφέρει ότι, υπήρξε πάρα πολύ δουλειά που είναι πολύ σημαντικό κομμάτι στην εκπαίδευση ενός ηθοποιού και δεν θα μπορούσε να λείπει από τις πρόβες. Όπως θυμάται η ίδια, «οι αυτοσχεδιασμοί ήταν πάρα πολλοί από ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς μέχρι κατευθυνόμενους, οι οποίοι τους έβαζαν στις καταστάσεις που παραλληλίζονται από το ίδιο το κείμενο».

Εν κατακλείδι, σχετικά με τους *Αυτοσχεδιασμούς*, παρατηρήθηκε η ενεργητική συμμετοχή των συμμετεχόντων, η πλήρης αποδοχή στην απόκτηση θετικών εμπειριών και το βιωματικό στοιχείο προσωπικής ικανοποίησης και ευχαρίστησης σε σχέση με το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Η πρόκληση των συναισθημάτων των συμμετεχόντων επιτεύχθηκε από την διέγερση ποικίλων ερεθισμάτων όπως από μια αίσθηση, από την φαντασία του συμμετέχοντα ή από την ανάμνηση ενός πραγματικού βιώματος. Όλοι οι συμμετέχοντες απελευθέρωσαν την έκφραση των συναισθημάτων τους, βάσει της προσωπικής τους εμπλοκής.

Ακόμα, και στην περίπτωση που υπήρξε η μη ηθελημένη επιθυμία να αποκρύψει κάποιος ένα συναίσθημα, επιτεύχθηκε η απεμπλοκή του, αφού υπήρξε η εμπιστοσύνη μεταξύ των μελών της ομάδας, Παρόμοια στοιχεία αναφέρονται και στην έρευνα της Μάρσαλ (2003). Οι συμμετέχοντες αντιλήφθηκαν ότι μέσω της βιωμένης εμπειρίας τροφοδοτείται το σώμα και η γνώση του, γεγονός που υποδεικνύει και το σχετικό μοντέλο (Μάρσαλ, 2003).

Η Όλγα αναφέρει σχετικά με τα *Συναισθήματα* και με την ερμηνεία, πόσο σημαντικό ρόλο θεωρεί ότι έπαιξε η σχέση με τον άλλον:

αυτό που με βοήθησε είναι ότι η φωνητική ερμηνεία δεν βρισκόταν απέναντί μου, αλλά από κάτω μου, η ακούοντας ηθοποιός κρατούσε με τα χέρια της τα πόδια μου και ανάλογα με τη δύναμη που έβαζε στα χέρια της με έσφιγγε ή με άφηνε, καταλάβαινα ουσιαστικά την ένταση που έπρεπε να υπάρχει στο συναίσθημα. Και αυτό με έβαζε στο ρόλο ακόμα περισσότερο.

Η συγκεκριμένη αναφορά παραπέμπει στον τρίτο άξονα του μοντέλου της Μάρσαλ (2003), όπου η Σύνδεση με τους Άλλους, περιλάμβανε ασκήσεις που πραγματοποιήθηκαν (όπως Συνεργασία επί Ίσους Όροις, Δουλεύω με τους Άλλους, Δράση/Αντίδραση). Η Σοφία αναφέρει ότι στην πρόβα όταν έκαναν ασκήσεις στα *Συναισθήματα*, εκφράστηκαν πάρα πολλά και περισσότερο τα ατομικά συναισθήματα του καθενός, «εγώ άλλες φορές μπορεί να είχα κάτι προσωπικό που είχε συμβεί στη δουλειά ή με κάποιον που είχα τσακωθεί. Και νομίζω το ίδιο συνέβαινε και στα μέλη της ομάδας». Όπως θυμάται η ίδια:

ήταν σαν να ξυπνάει μια μνήμη από παλιά συναισθήματα, πώς ένιωσες τότε, να το νιώσεις τώρα. Σαν να ανασύρεις, να τραβάς από το παρελθόν αυτό που ένιωσες, αυτό που βίωσες και να το φέρεις στο τώρα. Αυτό που αντιμετώπισες τότε, να το αντιμετωπίσεις στο τώρα. Ήταν το πιο δύσκολο. Μια τέτοια στιγμή μπορεί να είναι πολύ δυνατή, πολύ συγκινητική, ενώ παλιά μπορεί να μην ήταν ή μπορεί να κρατάς κάτι και ξαφνικά να μην μπορείς να το κρατήσεις και να το βγάζεις. Υπάρχουν και άλλες φορές που μπορεί να μην ένιωθα τίποτα.

ενώ αναφέρει ότι για τον ρόλο του παιδιού στην Μήδεια, πήρε στοιχεία από τα παιδιά που διδάσκει στο σχολείο.

Όλα τα παραπάνω βασίστηκαν στον πρώτο άξονα του μοντέλου της Μάρσαλ (2003), ο οποίος έχει να κάνει με τη Σύνδεση με τον Εαυτό και περιλαμβάνει συγκεκριμένες ασκήσεις που έγιναν (όπως Αντιδρώ σε μια εσωτερική πραγματικότητα, Σκέψη, Συναίσθημα, Ανάμνηση και Επίπλαστη Ανάμνηση, Εικόνα, Αίσθηση, Παραμένω παρόν στη παρόρμηση, Νιώθω τα συναισθήματα στο σώμα, Μετατρέποντας το συναίσθημα σε δράση). Αλλά και στη συναισθηματική μνήμη του "συστήματος Στανισλάβσκι". Επιπροσθέτως, τα παραπάνω συνδέονται και περιλαμβάνονται στη σχέση σώματος-μυαλού-σκέψης-συναισθημάτων, όπου είναι δυνατόν να εκφράζεται η κλίμακα των συναισθημάτων, όπως γνωρίζουμε ότι συνέβαινε από σχετικές αναφορές κατά την αρχαιότητα (Wiles, 2009).

Ο Κώστας αναφέρει ότι υπάρχει διαφορετική λειτουργία των αισθήσεων και κατ' επέκταση των *Συναισθημάτων*, γιατί ένας κωφός όταν βλέπει κάτι, δεν το κοιτάει απλά, αλλά ασχολείται με τις λεπτομέρειες, «*βασισμένος σε αυτές τις λεπτομέρειες, μπορεί να αισθανθεί κάτι διαφορετικό από έναν ακούοντα, γιατί ο ακούοντας χρησιμοποιεί την ακοή του, την όρασή του και μπορεί να αισθάνεται κάτι άλλο. Εμείς οι κωφοί βλέπουμε καλύτερα τις λεπτομέρειες*». Αυτή η πληροφορία επιβεβαιώνεται από τον Arnheim (2007), ο οποίος αναφέρει ότι «*η μεγάλη αρετή της όρασης είναι ότι [...] ο κόσμος του προσφέρει ένα ανεξάντλητο πλούτο πληροφοριών γύρω από τα αντικείμενα και τα γεγονότα του εξωτερικού κόσμου. [...]*» (σελ. 42).



Εικόνα 5.1.4: Κώστας Ρίκκου σ την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Η Μαρία αναφέρει ως παράδειγμα, μια σκηνή του έργου ανάμεσα στον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη, με θέμα την σύγκρουση των αδερφών «όπου τα συναισθήματα ήταν διαφορετικά, έπρεπε να τα πεις σε μια διαδικασία αμφιβολίας, να μπεις σε μια διαδικασία του ποιον θα υποστηρίζεις», και προσθέτοντας ότι «κάθε αυτοσχεδιασμός είχε μέσα πολλά συναισθήματα». Ωστόσο, αναφέρει ότι ως μέλος του Χορού, ήταν πολύ διαφορετικά εκείνα που έπρεπε να κάνει, όπως για παράδειγμα, στις «Βάκχες» έπρεπε να ήταν μια μαινάδα, στους «Πέρσες» έπρεπε να κάνει επίκληση στο φάντασμα του Δαρείου ή στην «Μήδεια», έπρεπε να μπει στην διαδικασία να τη βοηθήσει να σκοτώσει τον άντρα της.



Εικόνα 5.1.5: Μαρία Ρίκκου στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Όλες οι παραπάνω διαφορετικές σωματικές λειτουργίες, προκειμένου να επιτευχθούν βρήκαν εφαρμογή, μέσω του μοντέλου της Μάρσαλ (2003) και του πρώτου άξονα της Σύνδεσης με το Σώμα και με συγκεκριμένες ασκήσεις που πραγματοποιήθηκαν (όπως Νιώθω τη σωστή στάση, Κινούμενοι από το κέντρο, Κινούμενοι αντίθετα από το κέντρο, Ελευθερώνω το λαιμό και το κεφάλι, Παιχνίδι για τα ισχία, Ακούγοντας το σώμα, Αντιδρώ στον έξω κόσμο, στα αντικείμενα, σε Οτιδήποτε Φως, Μουσική). Η Μία αναφέρει ότι τα *Συναισθήματα* τα δούλεψανε μέσω των *Αυτοσχεδιασμών*. Θυμάται ότι, σε μια παράσταση κατά τη διάρκεια του μονολόγου της «*Αντιγόνης*», την είχε κάνει εντύπωση ο τρόπος που λειτούργησε το *Συναίσθημα*:

με "έπιασε" συναισθηματικά, δεν ήξερα τι έλεγα, ενδεχομένως έλεγα το κείμενο, αλλά είπα μέσα μου ότι αυτό ήταν το τέλος, δεν θα βγει παρακάτω. Εννοούσα το κείμενο, γιατί στο συναισθηματικό κομμάτι είχε βγει. Είχα φτάσει μέχρι ένα σημείο συναισθηματικά, αλλά μετά σαν να μην μπορούσαν τα χέρια μου να ακολουθήσουν. Δεν ξέρω τι έγινε, δεν έβλεπα γύρω μου, αλλά αντιλήφθηκα τον αέρα, τα δέντρα που κουνιόντουσαν, τον χώρο στον οποίο βρισκόμουν που ήταν η Αρχαία Ολυμπία, ίσως έφταιγε η ατμόσφαιρα, δεν ξέρω τι, όλα αυτά τα ανάμεικτα της φύσης, τον ήλιο που

με τύφλωνε. Φυσικά, μετά αφού πάγωσαν τα χέρια μου, άρχισαν να ξεπαγώνουν, μετά ξαναπάγωσαν. Από τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας που ήταν μαζί μου επάνω στη σκηνή, αισθάνθηκα μια ενέργεια διαφορετική από τις άλλες φορές, μια ανατριχίλα που δεν μπορώ να το εξηγήσω.



Εικόνα 5.1.6: *Μαρία (Μία) Στεφανή στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας*

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Τέτοιου είδους ερμηνείες παραπέμπουν στο μοντέλο της Μάρσαλ (2003), το οποίο όπως έχει ήδη αναφερθεί ουσιαστικά βασίζεται στην αρχή ότι «το σώμα είναι ένα λογισμικό ανάμεσα στον εσωτερικό μας κόσμο (σκέψεις, συναισθήματα, αναμνήσεις, όνειρα) και τον έξω κόσμο (άλλοι άνθρωποι, αντικείμενα, φυσικό περιβάλλον)» (σελ. 12).

Εν κατακλείδι, σχετικά με τα *Συναισθήματα* με βάση το μοντέλο της Μάρσαλ, οι συμμετέχοντες εκφράστηκαν ελεύθερα και δημιουργικά. Επιπλέον, τους συμμετέχοντες τους απασχόλησε η σχέση σώματος-μυαλού-σκέψης και *Συναισθημάτων*, (Wiles, 2009) καθώς είναι δύσκολο να απομονωθεί το πεδίο των *Συναισθημάτων* και να διαχωριστεί από το υπόλοιπο σώμα. Όπως είδαμε, το πεδίο των *Συναισθημάτων* εμπλέκεται και συνδέεται άμεσα με χαρακτηριστικά της σωματικής συμπεριφοράς. Ωστόσο, είναι βοηθητικό το γεγονός ότι, οι προσωπικές απόψεις και το προφίλ του συμμετέχοντα ενέχουν απόλυτα το στοιχείο της έκφρασης και της ελευθερίας, προκειμένου να εκληφθεί μια

αυθεντική εικόνα του συμμετέχοντα σχετικά με την εμπειρία του και τον τρόπο αυτής της βιωματικής διεργασίας.

5.1.6. Επικοινωνία μέσω ήχων

Όταν τα μέλη της ομάδας εργάστηκαν επάνω σε ασκήσεις εξοικειώσεις του ρυθμού, αρχικά από την ερευνήτρια δεν επιλέχθηκε η ύπαρξη κρουστών μουσικών οργάνων, καθώς ο στόχος ήταν πρώτα να δοθεί έμφαση στη σιωπή και στην παύση, καθώς εκείνες αποτελούν τον βασικό ιστό πάνω στον οποίο αναπτύσσεται ο ρυθμός. Εξάλλου, ο ρυθμός υφίσταται κάθε στιγμή στη ζωή μας, αφού το ίδιο το σώμα έχει τους δικούς του ρυθμούς. Και το στοιχείο αυτό ενυπήρχε σε όλα τα σώματα των συμμετεχόντων. Το γεγονός αυτό, υποδεικνύεται και από τον Moen (2007), ο οποίος αναφέρει ότι, *«ο ρυθμός [...] μπορεί να υπάρχει μέσα στην κίνηση από μόνος του ή ν' αντανakλάει έναν εσωτερικό παλμό του χορευτή»* (σελ. 253).

Μάλιστα, ήταν τόσο έντονη η αίσθηση αυτή που σαν θεατής μπορούσες να διακρίνεις την εικόνα αυτών των σωμάτων να διακατέχονται από το στοιχείο του ρυθμού στη σιωπή, ώστε δεν θα μπορούσες να ξεχωρίσεις ότι τα σώματα αυτά ανήκουν σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από τον Laban, ο οποίος αναφέρει σχετικά για τον ρυθμό ότι *«είναι ένας μη-εφαρμοσμένος νόμος, ο οποίος μας κυβερνά χωρίς καμιά εξαίρεση, αλλά μόνο μερικοί είναι εξοικειωμένοι με αυτόν, παρ' όλο που βρίσκεται πάντα μαζί μας και γύρω μας και αποκαλύπτει τον εαυτό του παντού»* (Newlove & Dalby, 2004, σελ. 117).

Κατόπιν, στις ασκήσεις προστέθηκαν επιπλέον οι ήχοι των μουσικών κρουστών οργάνων. Η Όλγα περιγράφει για τους ήχους ότι δεν τους άκουγε και δεν μπορούσε να καταλάβει ότι, *«αυτό που ακούγεται ήταν αυτό που έπρεπε να κάνω. Αρκετές φορές έχανα τον ρυθμό. Αλλά με τον καιρό και με τις πολλές πρόβες κατάφερα να συμβαδίσω με τους ρυθμούς των μουσικών οργάνων»*. Η Σοφία περιγράφει ότι:

το πιο βασικό στον τρόπο που αισθάνομαι την μουσική είναι ότι έρχεται από κάτω, από τα πέλματα των ποδιών μου και νιώθω τη δόνηση από τη γη, αλλά όταν έχει ηχεία, το αισθάνομαι περισσότερο τριγύρω, επειδή είναι σαν να με αγκαλιάζει από παντού ο ήχος και αισθάνομαι όλο το γύρω.



Εικόνα 5.1.7: Όλγα Δαλέκου στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Όπως λέει η ίδια, το κομμάτι της μουσικής που της άρεσε περισσότερο ήταν εκείνο της εισαγωγής και αυτό επειδή ξεκινούσαν ξαπλωμένοι κάτω στη γη «κουνώντας τα δάχτυλα των χεριών, άκουγα το τύμπανο και το αισθανόμουν παντού, ήταν σαν να χτυπούσε ένα κύμα από τη θάλασσα, αυτή η κίνηση του κύματος μου ερχόταν στο νου». Όλες αυτές οι απόψεις σχετικά με τη μουσική θυμίζουν τις ερμηνείες στην ανθρωπολογία της μουσικής. Ειδικότερα, συμβαδίζουν με απόψεις που έχουν αναφερθεί, οι οποίες υποδεικνύουν ότι όλες οι συναρθρώσεις των σωμάτων, των μουσικών και των σωμάτων των μουσικών οργάνων είναι πολιτισμικές εμπειρίες (Πανόπουλος, 2007).

Ο Κώστας περιγράφοντας την δική του εμπειρία με τη μουσική λέει ότι:

όταν από τα κρουστά όργανα βγαίνουν οι δονήσεις από το έδαφος και έρχονται πάνω στο σώμα μου, το νιώθω. Αλλά δεν έχει σημασία και να μπορείς να βλέπεις τη μουσικό, εξαρτάται την κίνηση που θα κάνει και εκείνη, όταν πάει να χτυπήσει το τύμπανο. Αν για παράδειγμα, πάει να το χτυπήσει απαλά ή δυνατά, εκεί είναι που μπορείς να καταλάβεις τι ήχο μπορεί να βγάλει από τα όργανα.

Οι απόψεις των μελών της ομάδας σχετικά με τις δονήσεις του εδάφους συνάδουν απόλυτα με τις απόψεις της κωφής μουσικού Glennie (2015), αλλά και επιβεβαιώνονται και από τη πλευρά της Ελεάννας, της μουσικού της παράστασης, η οποία αναφέρει σχετικά ότι, «όταν υπήρχε η αντίληψη του ήχου μέσω των δονήσεων της μουσικής, ή είτε κάποιων ήχων που τα παιδιά ακούνε, νομίζω ότι υπήρχε ενθουσιασμός και τους άρεσε». Όπως έχει αναφερθεί, η Glennie (2015),

έχει καταγράψει τις ανάλογες εμπειρίες της όσον αφορά τους ήχους των κρουστών και τη μετάδοσή τους:

ο δάσκάλος μου [...] της σχολής κρουστών έπαιζε νότες στο τυμπάνιο (το οποίο προκαλεί πολλές δονήσεις). Εν καιρώ μπόρεσα να διακρίνω το ύψος της κάθε νότας συνδέοντας το σημείο του σώματός μου όπου ένιωθα την κάθε δόνηση με την αίσθηση της απόλυτης ακοής [...] (<https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay>).

Σε παρόμοια βάση, η Μαρία θεωρεί ότι την μουσική την αισθάνεται μέσω του ξύλινου πατώματος, «αν κάτω έχει μάρμαρο φυσικά και δεν μπορώ να νιώσω τίποτα. Τότε, χρησιμοποιώ την όρασή μου και βλέπω την μουσική και τους συνεργάτες, τους παρακολουθώ, έτσι ώστε να μπορώ να συμβαδίζω μαζί τους». Η Μυρτώ αναφέρει κάτι εξίσου σημαντικό, το πώς λειτούργησε βοηθητικά η μουσική σε σχέση με τον χορό, καθώς όπως περιγράφει η ίδια «βέβαια, εφόσον η μουσική γινόταν αντιληπτή από τη δόνηση, τελικά τους βοήθησε, ώστε να βρουν τα πατήματά τους στον χορό».

Η Ελεάννα διάλεξε τα μουσικά όργανα που κυρίως ήταν το νταούλι, ο πόγκος και ξύλινα όργανα, τα οποία όπως λέει η ίδια:

ναι μεν είναι νταούλια, αλλά έχουν βαθύ ήχο και μπορούν να τα βιώσουν από τις δονήσεις που κάνουν στο έδαφος, οι δε ξύλινοι ήχοι έχουν μια οξύτητα που πολλές φορές μπορούν και την ακούν. Νομίζω ότι αφουγκράζονται ή αισθάνονται τη μουσική σαν παλμό. Αυτό το σωματικό νομίζω ότι είναι ο παλμός, η δόνηση.

Η Μία επιβεβαιώνει με τη μαρτυρία της σχετικά με τους ήχους των μουσικών οργάνων:

το τύμπανο είναι "βαρύς" ήχος και η συχνότητα του τυμπάνου είναι σαν την μέτρια βαρηκοΐα, ενώ ο "ψηλός" ήχος είναι σαν την κώφωση. Οπότε, αν μου δώσεις ένα όργανο σαν τα ξυλάκια που βγάζουν "ψηλούς" ήχους, δεν θα το αισθανθώ τόσο καλά, όσο το τύμπανο που βγάζει από μόνο του μια δόνηση πολύ διαφορετική από ότι οι ψηλοί ήχοι.

Η παραπάνω άποψη μας φέρνει στο νου και πάλι τις αναφορές της Glennie (2015), όπου σύμφωνα με αυτές, «[...]χάνουμε αυτή τη "λεπτότερη" αίσθηση των δονήσεων» (<https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay>). Επιπροσθέτως, για το ζήτημα των δονήσεων και η Μία αναφέρει τη μεγάλη σημασία που έχει το έδαφος στη μετάδοση της μουσικής «γιατί η δόνηση που κάνει το τύμπανο, μεταφέρεται σαν κύμα στα πόδια τους και που αυτά με τη σειρά τους το μεταφέρουν σε όλο το υπόλοιπο σώμα και τους κάνει να κινηθούν στο ρυθμό του τυμπάνου».

Αυτή η εμπειρία της γνωριμίας με την συνοδεία της μουσικής ήταν πρωτόγνωρη, αλλά και διασκεδαστική για όλους τους συμμετέχοντες. Αφουγκράζονταν και ανακάλυπταν τους ήχους, έχοντας την χαρά ενός μικρού παιδιού που εφευβρίσκει ένα καινούργιο παιχνίδι. Η Ελεάννα θεωρεί ότι «ο ρυθμός έχει εκπαίδευση, ο ρυθμός, η μουσική και η ρυθμικότητα διδάσκεται και πόσο μάλλον με κρουστά μικρά σαν αυτά». Όταν πρόκειται για άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B), η Ελεάννα πιστεύει ότι ο ήχος που βγάζουν τα κρουστά

βοηθάει αρκετά, παρ'όλο που αυτό συμβαίνει και σε κάποια έγχορδα που κρατούν το ρυθμό. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, η Ελεάννα ως δασκάλα μουσικοκινητικής αγωγής διαπίστωσε ότι:

αν δεν υπήρχε η μουσικοκινητική αγωγή στη ζωή μου, δεν θα μπορούσα να συμμετέχω εδώ, μου έδωσε πάρα πολλά εφόδια και ας έπαιζα κρουστά ή οτιδήποτε. Και η εμπειρία που έχω με τα παιδιά και το ότι σαν δασκάλα μουσικοκινητικής αγωγής, τους κάνω μικρές παραστάσεις, μου δίνει την αντίληψη να μπορώ να καταλάβω πότε πρέπει κάτι να ξεκινήσει ή να σταματήσει, πότε χρειάζεται, πότε δεν χρειάζεται ένα στοιχείο, είτε είναι μουσικό είτε είναι κινητικό, αλλά κυρίως το μουσικό εμένα με αφορά. Οπότε σίγουρα με βοήθησε πάρα πολύ.

Όσον αφορά το ζήτημα του ρυθμού, η Μυρτώ ως διερμηνέας, εξηγεί τη μέγιστη σημασία που υπάρχει, καθώς συμμετείχαν άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Η ίδια αναφέρει ότι συμμετείχαν «διαφορετικά άτομα, τα οποία είχαν διαφορετική αντίληψη του ρυθμού, άτομα που είναι κωφά ή βαρήκοα και αντιλαμβάνονταν τον ήχο αλλιώς, ενώ άλλα άτομα αφουγκράζονταν τον ήχο μέσω των δονήσεων». Και προσθέτει ότι «ο τρόπος που θα περάσει αυτή η πληροφορία, έπρεπε να είναι προσαρμοσμένος στον καθένα, δηλαδή έπρεπε να μπορώ να αντιληφθώ ποιος δεν την κατάλαβε και να τροποποιήσω ανάλογα τον τρόπο και το πώς θα μεταφέρω την πληροφορία».



Εικόνα 5.1.8: Η Ελεάννα Γερωντοπούλου σε πρόβα με την ομάδα στην τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018), χώρος προβών Πυξίδα
(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018)

Σε ένα απόσπασμα όπου τα μέλη της ομάδας έπρεπε να βγάλουν φωνή, προκειμένου να καταλάβουν τον τρόπο που βγαίνει η φωνή τους, η ερευνήτρια τοποθέτησε τα σώματα των μελών, έτσι ώστε να μπορούν να πιάνουν με τα χέρια τους τον λαιμό και το στέρνο, και να το αγγίζουν με τα δάχτυλα. Η ερευνήτρια πίστευε ότι, με αυτόν το τρόπο θα κατανοούσαν πώς ανεβαίνει ή πώς κατεβαίνει η φωνή, την ψιλή ή την βαριά νότα. Σχετικά με τη συγκεκριμένη εμπειρία, εκείνο που εντυπωσίασε περισσότερο την Όλγα ήταν ότι, ενώ αρχικά διαφωνούσε έντονα με το ζήτημα της φωνής, αλλά αυτό αργότερα άλλαξε. Όπως λέει η ίδια «αν στο μέλλον σε μια καινούργια παράσταση ένας σκηνοθέτης μου δώσει μια οδηγία με φωνή, θα απαντήσω θετικά». Η Σοφία για αυτή την σκηνή που τα μέλη της ομάδας έπρεπε να πουν μια ακολουθία ήχων α, ε, ι, ο, ου αναφέρει:

κάποιες στιγμές που είμασταν με τα σώματά μας ενωμένοι και είχαμε το χέρι μας επάνω στο στέρνο μας, εκεί καταλάβαινες την αλλαγή, την ακολουθία των ήχων που κάναμε. Αλλά, όταν μετά τα σώματά μας ήταν χωριστά, έπρεπε να εμπιστευθείς τον άλλον, να τον "ακούς", να τον νιώθεις όταν ο άλλος πάει να πει το επόμενο φωνήεν, ήταν πολύ ωραίο. Καταλαβαίναμε πώς να κρατήσουμε μόνοι μας το α,ε,ι,ο,ου και τότε αυτό τελειώνει. Και ξανά μόνοι μας. Και μάλιστα ήταν πολύ συγκινητικό, πράγμα που εμείς δεν το καταλαβαίναμε, αλλά το καταλάβαμε από τους θεατές που μας επηρέασαν με την ενέργειά τους. Σαν να ξυπνήσαν οι θεατές ξαφνικά και να αναρωτήθηκαν τι συνέβαινε επάνω στη σκηνή, το αισθάνθηκα αυτό, γιατί νομίζουν ότι δεν μιλάμε, ότι δεν έχουμε ήχο, ότι είμαστε κωφοί. Επί της ουσίας, ναι, μπορεί να είμαστε κωφοί, αλλά μπορούμε να μιλάμε, έχουμε ήχο.



Εικόνες 5.1.9: Παρουσίαση με παράλληλη διερμηνεία από τη Μυρτώ Γκανούρη στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Πεπερίδου, 2015)

Προς επίρρωση των παραπάνω, είναι οφέλιμο να ληφθεί υπόψη η μαρτυρία του συνθέτη Fauré, ο οποίος με περιορισμένη την ακοή του μίλησε «για ακούσματα από ήχους που δεν υπάρχουν και αισθανόταν ότι θα τρελαθεί [...]» (Marmor, 2014, σελ. 1483). Πάντως, για να καταφέρει να παίξει η ομάδα με την μουσική, η Σοφία θεωρεί ότι ουσιαστικά ήταν θέμα επικοινωνίας. Σημαντικό ρόλο έπαιξαν η επικοινωνία και η όραση, τα βλέμματα που αντάλλαξαν και η όλη αντίληψη που είχαν γι' αυτό. Ο Κώστας πιστεύει ότι, εκείνο που τους βοήθησε ώστε να πετύχουν αυτό το δύσκολο εγχείρημα της επικοινωνίας μέσω ήχων ήταν το γεγονός ότι:

επειδή υπάρχουν μερικοί που δεν έχουν τόσο την αίσθηση του ρυθμού, έπρεπε να βλέπουμε αν ο άλλος δίπλα μας το κάνει πιο αργά και να ακολουθούμε το ίδιο. Έτσι, ο καθένας σέβεται τον άλλον και θέλει να είναι στην ομάδα, δηλαδή υποχωρεί ο καθένας μας για να βρεθεί με όλους τους άλλους.

Η Μαρία σχετικά με το ίδιο ζήτημα αναφέρει ότι «όταν χρειάστηκε τα σώματα να χωριστούν και να είναι ο καθένας μόνος του, αλλά να βγει η φωνή αρχικά φοβήθηκα. Μετά όμως βρήκα τρόπο, ώστε η φωνή μου να συμβαδίζει με τη φωνή των άλλων. Έχει κάποια σχέση και ότι αισθάνομαι κάτι στον αέρα σε κλειστό χώρο». Πάντως, είναι γεγονός ότι η απώλεια ακοής δεν συνιστά εμπόδιο στην καλλιτεχνική δημιουργία (Marmor, 2014), όπως συνέβει και στο παράδειγμα του Beethoven. Η Μαρία θυμάται ότι:

στις πρόβες ήμουν αρκετά φοβισμένη, όταν χρειάστηκε για πρώτη φορά να βγάλω τη φωνή μου, γιατί είχα μια αμφιβολία του πώς είναι η φωνή μου. Όμως, δουλέψαμε με τον τρόπο που ακουμπάμε τα χέρια μας από εκεί που βγαίνει η φωνή μας και στον εαυτό μας και στους άλλους για να μπορέσουμε λίγο να καταλάβουμε πώς λειτουργεί αυτή η διαδικασία.

Η Μία αναφέρει ότι, ήταν διαφορετικό να λένε αναμεταξύ τους τους ήχους, να πιάνονται στο στέρνο και να αισθάνονται τον ήχο του άλλου στο λαιμό τους, από το να διαχωριστούν τελείως τα σώματα, να πάνε σε άλλες θέσεις για να το πουν. Όσον αφορά την ομαδική *Επικοινωνία μέσω ήχων*, η Μυρτώ εξηγεί ότι, για πάρα πολλά χρόνια ο όρος που χρησιμοποιείται για ανθρώπους με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) είναι κωφάλαλοι. Ευτυχώς, ο όρος πλέον αυτός έχει καταργηθεί και είναι παρωχημένος, γιατί πολύ απλά δεν είναι άλαλοι και έχουν φωνή. Όπως αναφέρει η ίδια:

απλώς, επειδή δεν μπορούν να ακούσουν δεν μπορούν να αρθρώσουν καθαρά, όπως εμείς και αυτό βέβαια από κωφό σε κωφό και από βαρήκοο σε βαρήκοο ποικίλλει. Κανείς, μα κανείς δεν έχει τον ίδιο τρόπο και το ίδιο επίπεδο άρθρωσης. Τα τόσα χρόνια όμως ζωής σαν κωφάλαλος, νομίζω ότι δημιουργούν και στους ίδιους ένα ταμπού ως προς την ομιλία τους. Άρα λοιπόν, όσα όρια και να έσπασαν στο σώμα τους, νομίζω ότι το να σπάσουν αυτό το όριο της ομιλίας, το να ακουστούν σε ένα θέατρο και σε ένα κοινό να μιλήσουν, να χρησιμοποιήσουν τη φωνή τους, ήταν νομίζω το πιο δύσκολο όριο που είχαν να σπάσουν.



Εικόνα 5.2.0: Μαρία (Μία) Στεφανή στην παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Η Ελεάννα σχετικά με το ίδιο ζήτημα συμφωνεί και επιβεβαιώνει τα παραπάνω, καταθέτοντας τη δική της γνώμη και άποψη:

είναι συγκλονιστικό αυτό, να ακούς τη φωνή των κωφών, είναι κωφοί δεν είναι κωφάλαλοι. Μου τυχαίνει πολύ συχνά να πω την ιστορία με τα "Τρελά Χρώματα" που τους λένε κωφάλαλους και αυτή τη στιγμή τουλάχιστον εκνευρίζομαι πάρα πολύ, γιατί τους λέω δεν είναι κωφάλαλοι, είναι κωφοί. Και διαβάζοντας περί αναπηρίας γενικά, καταλαβαίνω ποια είναι η διαφορά του κωφού και του κωφάλαλου. Εδώ οι άνθρωποι είναι κωφοί. Και είναι ελάχιστοι εκείνοι που είναι κωφάλαλοι, είναι πολύ μικρό το δείγμα. Και είναι σημαντικό να μιλάνε. Αυτός ο ήχος που έβγαινε στην παράσταση με τα φωνήεντα ήταν σπαρακτικός και ανατριχιαστικός. Νομίζω σε καθηλώνει, λες τι έγινε εδώ και δεν το περιμένεις αυτό. Από θεατές που ήταν δικοί μου γνωστοί, όλοι μου έλεγαν ότι αυτό εκεί με τη φωνή πραγματικά τους καθήλωσε.

Η Ελεάννα ερμειεύοντας τα γεγονότα από την ιδιότητα της μουσικού θεωρεί ότι, η αντίληψη της μουσικής πέρασε από διάφορα στάδια, αφού εξοικειώθηκαν με εκείνη και με τα όργανα που είχε, είτε ήρθαν και πειραματίστηκαν μόνοι τους, είτε έπαιξαν και αντιλήφθηκαν τόσο τα υλικά, όσο και τον ήχο. Αυτό συμβαίνει γιατί όπως εξηγεί η ίδια:

αντιλαμβάνονται τον ήχο από τις δονήσεις και κάποιοι που ακούν σε κάποιο βαθμό, το περνούσαν και στο σώμα τους, δηλαδή πολλές φορές μετέφραζαν τον ήχο σε κίνηση ή συμμετείχαν, ανάλογα τι χτυπούσα έκαναν την κίνηση που έπρεπε ή όταν δεν ακούγαν τον ήχο, έλεγαν γιατί δεν έπαιξες; Κάπως έτσι υπήρξε επικοινωνία.



Εικόνα 5.2.1: Η Ελεάννα Γεροντοπούλου σε πρόβα για την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-
Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015),
Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

Η Μυρτώ καταθέτει τη δική της άποψη σχετικά με την πορεία αντίληψης της μουσικής:

σαν μέλος της ομάδας και σαν διερμηνέας ήταν επίσης πολύ ενδιαφέρον να βλέπω την εξέλιξη αυτού του πράγματος, μέρα με τη μέρα, πρόβα με την πρόβα και που πολλές φορές και εγώ η ίδια να λέω "πω πω θα παίζει τώρα το μπουμ η Ελεάννα και δεν θα κάνει κανείς το πόδι του". Ήταν τεράστια η εξέλιξη, η διαφορά από την αρχή μέχρι το τέλος.

Καταληκτικά, σχετικά με την *Επικοινωνία μέσω ήχων*, οι συμμετέχοντες έμαθαν διάφορες κινητικές φόρμες και ρυθμικά μοτίβα. Επίσης, οι συμμετέχοντες έμαθαν να ανταποκρίνονται κινησιολογικά σε διάφορους ρυθμούς, να αποδίδουν με το σώμα τους διάφορα στοιχεία από εναλλαγές της ταχύτητας και της έντασης μέχρι τις παύσεις, αλλά και να ανταποκρίνονται κινησιολογικά σε κάθε αλλαγή της μουσικής, καθώς αφουγκραζόντουσαν τους ήχους και τη μουσική από τους κραδασμούς των κρουστών οργάνων, διαμέσου της ύπαρξης του ξύλινου πατώματος. Για τα παραπάνω, με τον ίδιο τρόπο κάνει αναφορά και η μουσικός Glennie (2015). Τα στοιχεία που προέκυψαν αφορούν και την μεγάλη συμβολή της μουσικοκινητικής αγωγής στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό εγχείρημα. Με τη βοήθεια της μουσικοκινητικής αγωγής οι συμμετέχοντες απέκτησαν τις

απαραίτητες γνώσεις, ώστε να έχουν ως στόχο την εκμάθηση των κινητικών και μουσικών μοτίβων, καθώς και την κατανόηση των ρυθμών μέσα από τη βιωματική εμπειρία.



Εικόνα 5.2.2: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας (Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

5.1.7. Η Λειτουργία της Μίμησης

Η Όλγα αναφέρει σχετικά με τη λειτουργία της *Μίμησης* ότι:

όταν βλέπαμε κάτι, αντιλαμβανόμασταν ότι είναι διαφορετικό από αυτό που έκανε ο άλλος, δηλαδή βλέπαμε ότι ήθελε να κάνει κάτι, αλλά ήθελε να το δείξει με διαφορετικό τρόπο και αυτό μπορεί να ήταν το μήνυμα για τους θεατές. Έτσι, η όραση με την αντίληψη είχε πολύ καλή σχέση.

Όμοια, ο Πέτρου (2011) αναφέρει ότι η μίμηση, σε σχέση με τον χορό είναι «*η έκφραση συναισθημάτων και η εκδήλωση εμπειριών μέσω της κίνησης, τους ήχους και τις λέξεις*» (σελ. 42). Η Σοφία περιγράφει τη δική της άποψη σχετικά με το ζήτημα της *Μίμησης*:

να κάνουμε μίμηση, αλλά όχι ακριβώς το ίδιο, να φτιάξουμε αυτό που βλέπουμε, αλλά όχι σαν αντιγραφή. Μίμηση είναι να βλέπουμε εικόνες, να παρατηρούμε ανθρώπους τριγύρω, να βλέπουμε τα πάντα και να παίρνουμε πληροφορίες. Δεν αντιγράφω, κάνω αυτό που θα μου έρθει στο μυαλό, αλλά με τον δικό μου τρόπο.

Η παραπάνω άποψη συμπίπτει με την άποψη του Mcleish (2001) περί μίμησης που αναφέρει ότι «οι τέχνες δεν κάνουν τίποτα άλλο από το να μιμούνται τις πράξεις των ανθρώπων» (σελ. 24). Ο Κώστας υποστηρίζει σχετικά ότι «πρέπει να πάρεις αυτό που βλέπεις, να βάλεις τα δικά σου στοιχεία και να το αποδόσεις διαφορετικά, βάζεις λοιπόν, τα δικά σου για να βγάλεις την αλήθεια του εαυτού σου. Αυτό είναι το θέατρο». Σε παρόμοια βάση, ο Πλάτων κάνει λόγο περί μίμησης, αναφερόμενος στην μεταβολή πλέον της αναπαράστασης της πραγματικότητας σε ζωντανή υπόθεση (Πέτρου, 2011). Επιπροσθέτως, ο Wiles (2009) κάνει αναφορά γαι τους θεατρικούς χορούς ότι ήταν «δευτερογενείς μιμήσεις μιμήσεων, με αναφορές, με αναπλαισιοποιήσεις και συνθέσεις χορευτικών κινήσεων που προέρχονταν από τελετουργικές πρακτικές». (σελ. 240).

Η Μαρία πιστεύει ότι, ειδικά για τους κωφούς η *Μίμηση* είναι κάτι που νομίζει ότι βοηθάει πολύ. Και συμπληρώνει ότι:

οι ακούοντες μπορεί να την πραγματοποιήσουν και ενδεχομένως από τη χροιά μιας φωνής, να καταλάβουν αν μιλούν για κάτι στενάχωρο ή κάτι που είναι χαρούμενο. Για εμάς όμως, που δεν έχουμε την ακοή μας, η εικόνα είναι αυτή που μας δίνει όλες αυτές τις πληροφορίες, το σώμα, η έκφραση, τα λαμβάνουμε όλα από εκεί.

Όλα τα παραπάνω, φέρνουν στο νου τη λειτουργία του χορού, όπως είθισται να είναι, καθώς «οι τελετουργικοί χοροί συνήθως μιμούνταν τις πράξεις ή τα χαρακτηριστικά συγκεκριμένων θεών: μια γυναίκα με ασπίδα και δόρυ, για παράδειγμα, μπορεί να χόρευε μπροστά σε ένα άγαλμα της Άρτεμης, τιμώντας τη θεά μιμούμενη τις πολεμικές της αρετές». (Wiles, 2009, σελ. 240). Η Μία σχετικά με το ίδιο ζήτημα υποστηρίζει ότι:

βλέποντας τα μάτια του άλλου τι πάει να κάνει και τι πρέπει να κάνει εκείνη, την κίνησή του, κάποιες φορές έπρεπε να ακολουθώ κάποιον άλλον, ότι κάποιος μου έδειχνε με τον δικό του τρόπο πως εγώ έκανα κάτι λάθος ή έκανα κάτι σωστό, ότι δεν είναι αυτό και έπρεπε να κάνω, αλλά κάτι άλλο.

Η ερμηνεία αυτή θυμίζει τον Πλάτων, ο οποίος είπε για τον χορό ότι είναι «θέμα μιμήσεως, δεν είναι απλώς ένα μέσο έκφρασης ή κατασκευής ή ενός αφηρημένου σχήματος, αλλά αναπαριστά ένα αόρατο γεγονός στον έξω κόσμο» (Wiles, 2009, σελ. 238-239).

Η Όλγα αναφέρει την αλλαγή του τρόπου σκέψης της, αλλά και στην συμπεριφορά της, από τη στιγμή που πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη εμπειρία των προβών και των παραστάσεων. Όπως λέει η ίδια:

αν κάποιος θέλει να έρθει κοντά μου πρέπει να ανοίξω και εγώ μια πόρτα, πρέπει να κάνω και εγώ ένα βήμα για να έρθουμε κοντά. Και πολλοί ηθοποιοί σε αυτή την παράσταση νομίζω ότι γνώρισαν ο ένας τον άλλο, αλλά και οι θεατές που ήρθαν να μας δουν.

Η παραπάνω μαρτυρία παραπέμπει στο γεγονός, όπως έχει διαπιστωθεί από την ανασκόπηση ερευνών, όπου αναφέρεται ότι το ποσοστό της εμπλοκής των ατόμων που έχουν κάποια αναπηρία σε σχέση με τις τέχνες είναι το 72,3% (Department for Culture, Media and Sport-DCMS).). Ωστόσο, είναι γεγονός ότι,

ακόμη υφίσταται ένας δισταγμός και πολλές φορές φόβος των ατόμων με αναπηρία να ασχοληθούν με κάτι που είναι καινούργιο γι' αυτούς και μπορεί να έχει σχέση με την τέχνη. Η Μυρτώ και η Ελεάννα από την πλευρά τους συμφωνούν για το ζήτημα της *Μίμησης* ότι, τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) επειδή δεν έχουν την αίσθηση της ακοής, η εικόνα είναι εκείνη που διοχετεύει και τους δίνει όλες τις πληροφορίες. Γι' αυτό τον λόγο μπορούν να τα αντιλαμβάνονται όλα μέσω της όρασης.

5.1.8. Συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας και με ομιλούντες ηθοποιούς

Η Όλγα σχετικά με τη *Συνεργασία μεταξύ των μελών της ομάδας* αναφέρει ότι, υπήρξαν κάποιες φορές που ένα μέλος της ομάδας μπορεί να ήταν στεναχωρημένο ή να είχε τα δικά του προβλήματα, τότε όπως εξηγεί η ίδια, «έκαναν όλοι μαζί πλάκα, γελούσαν και αστειευόντουσαν, προκειμένου να μπορέσουν να δώσουν θετική διάθεση σε αυτό το μέλος της ομάδας για να αλλάξει την αρνητική που μπορεί να είχε». Με αυτόν τον τρόπο κατόρθωσαν να αφήνουν εκτός πρόβας τα προβλήματα και προσπάθησαν να έχουν ένα ευχάριστο κλίμα μέσα στην πρόβα. Η Σοφία λέει ότι, ήταν δύσκολο να βρουν τον τρόπο για να συνεργαστούν όλοι μαζί, επειδή ο καθένας έχει τον δικό του χαρακτήρα και θεωρεί ότι «το στοιχείο που διαθέτει περισσότερο η ομάδα μοιάζει σαν ένα είδος τηλεπάθειας, όπου μπορεί και καταλαβαίνει ο ένας τον άλλον. Και σίγουρα, υπάρχει θετική αλληλεπίδραση μεταξύ των μελών». Ο Κώστας συμφωνεί ότι «υπάρχει θετική αλληλεπίδραση, γιατί υπάρχει εμπιστοσύνη και επικοινωνία».



Εικόνα 5.2.3: Σκηνή από την τραγωδία *"Τρωάδες"* του Ευριπίδη (2018), Δημοτικό Θέατρο Λαμίας-*"Θερμοπύλεια 2018"*, Λαμία (Πηγή: MAG24-ηλεκτρονικό περιοδικό, 2018)

Όπως αναφέρει η Μαρία, προτιμάει να δημιουργεί ομαδικά μαζί με τα μέλη της ομάδας και στις δυο τέχνες του χορού και της μουσικής, γιατί όπως λέει, διασκεδάζουν και με τις δυο, αφού «στον χορό μπορούμε να χορέψουμε ότι θέλουμε, να χορέψουμε, όλοι το ίδιο. Και στη μουσική συμβαίνει το ίδιο». Και φυσικά και η ίδια πιστεύει ότι έχουν θετική αλληλεπίδραση αναμεταξύ τους, αλλά και στην ψυχολογία τους. Η Μία για την Συνεργασία των μελών της ομάδας και την διαδικασία των προβών, αναφέρει ότι «κατά τη διάρκεια της πρόβας, μπορεί ο καθένας να έχει αρνητικά συναισθήματα από κάτι προσωπικό που του συνέβει πριν να έρθει στην πρόβα, αλλά ευτυχώς η θετική επιρροή μεταξύ μας, το μαλακώνει αυτό». Η Όλγα για τη Συνεργασία των μελών της ομάδας με τους ομιλούντες ηθοποιούς αναφέρει ότι «στην αρχή χρειαστήκαμε διερμηνέα για να μάθουμε τον τρόπο επικοινωνίας μεταξύ μας. Σιγά σιγά την διερμηνεία την είχαμε περισσότερο για περιπτώσεις ανάγκης, επειδή μεταξύ μας βρήκαμε έναν τρόπο επικοινωνίας προκειμένου να συμβαδίσουμε».

Σχετικά με τη συνεργασία με μια ακούοντα ηθοποιό, η Όλγα λέει ότι αρχικά είχαν διαφορετικό τρόπο υποκριτικής. Όπως αναφέρει η ίδια:

έπρεπε να έχουμε οπτική επαφή, να κάνουμε πρόβα το κείμενο, να μάθουμε τι λέει ακριβώς το κείμενο. Εκείνη έπρεπε να με βλέπει στον τρόπο μου να μιλάω νοηματική, τον τρόπο που κάνω τις κινήσεις. Υπήρχαν στιγμές που εκείνη μιλούσε, "έκανε" τη φωνή μου, υπήρχαν στιγμές που σταμάταγα τη νοηματική και την κοιτούσα και προσπαθούσα μέσω της χειλανάγνωσης να καταλάβω τον τρόπο που το λέει, τον τρόπο που το ερμηνεύει, με αποτέλεσμα η ακούοντας ηθοποιός, σταματούσε να μιλάει, ένιωθε ότι κάτι της έλειπε και έβλεπε να μην λέω στην νοηματική τίποτα. Με αυτόν τον τρόπο "δεθήκαμε" χωρίς να το θέλουμε, χωρίς να το προκαλέσουμε, "δεθήκαμε" αυτόματα. Και κάθε κίνηση που έκανε εκείνη ή εγώ ξέραμε ακριβώς τι συμβαίνει.

Η Σοφία αναφέρει ότι της αρέσει να κάνει πρόβα με τους ακούοντες, γιατί είναι σαν να πειραματίζονται, «σαν να μαθαίνουμε εμείς από αυτούς και εκείνοι από εμάς». Το ζήτημα όμως ήταν πώς θα συμβαδίζανε όλοι μαζί στον ρυθμό. Η ίδια εξηγεί ότι «ο ακούοντας έπρεπε να βλέπει εμένα πώς κάνω την νοηματική, τότε μιλάω, τότε σταματάω, τότε κάνω κίνηση. Το ίδιο και εμείς έπρεπε να βλέπουμε εκείνους. Υπήρχαν μεγάλες δυσκολίες και διαφορές, αλλά μετά συνδυαστήκαμε». Σχετικά με το ζήτημα του συγχρονισμού με τους ομιλούντες ηθοποιούς, η Σοφία αναφέρει ότι έχει μάθει να χρησιμοποιεί τη νοηματική μόνη και να μιλάει τη γλώσσα της για τον εαυτό της, αλλά το να έχει κάποιον πίσω στην πλάτη της με τον οποίο έπρεπε να μιλούν ταυτόχρονα, ήταν διαφορετικό. Όπως λέει η ίδια:

φανταστείτε ότι είναι σαν κάποια μωρά σιαμαία, που γεννιούνται πλάτη πλάτη, τα οποία όμως μεγαλώνοντας μαθαίνουν να ζουν έτσι, αλλά για εμάς ήταν κάτι το οποίο δεν το έχουμε ξανακάνει ποτέ. Και η αλήθεια είναι ότι αυτό με έκανε να σκεφτώ, πώς μπορεί να ζουν δυο άνθρωποι πλάτη πλάτη, σιαμαίοι και να ζουν έτσι.



Εικόνα 5.2.4: Σκηνή από την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2016), Τόρνα Μιχάλης Κακογιάννης
(Πηγή: Φωτογράφος Νεκτάριος Κουρής, 2016)

Ο Κώστας αναφερόμενος στο ίδιο ζήτημα λέει ότι «υπήρχαν κάποιες σκηνές που απορούσα πώς ο ακούοντας ηθοποιός που δεν ήξερε νοηματική, με καταλάβαινε και ακολουθούσε την νοηματική μου, τα σημεία μου, τα σήματα. Αυτό δεν το περιμένεις εύκολα από ακούοντα». Και προσθέτει ότι, η συνεργασία με τους ομιλούντες τη βοήθησε πολύ

γιατί αποκτάς εμπιστοσύνη, είναι καλό να συνεργαστούν δυο διαφορετικοί κόσμοι, να δείξουμε στους θεατές ότι δεν έχει σημασία το χρώμα της επιδερμίδας ενός ανθρώπου, ότι δυο άνθρωποι δεν χρειάζεται να είναι απέναντι, ότι μπορούν να ανοιχθούν μεταξύ τους και να γίνουν ένα αχτύπητο δίδυμο.



Εικόνες 5.2.5 & 5.2.6: Στην επάνω φωτογραφία το ζευγάρι των κωφών ηθοποιών και στην κάτω το ζευγάρι των ομιλούντων στους ίδιους ρόλους σε σκηνή από την παράσταση "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018), Ανοιχτό Θέατρο Συκεών "Μάνος Κατράκης"- "Μερκούρεια 2018", Θεσσαλονίκη
(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018)



Η Μαρία αναφέρει ότι, ο ρόλος της ως Αγγελιοφόρου ήταν πολύ δύσκολος, γιατί έπρεπε να συνεργαστεί με την ακούοντα ηθοποιό, και ταυτόχρονα να είναι

σαν να κοιτάζει σε έναν καθρέφτη, οπότε έπρεπε να είναι απόλυτα συγχρονισμένοι. με την ακούοντα ηθοποιό. Και συμπληρώνει ότι *«έμαθα πράγματα από τους ακούοντες ηθοποιούς και νομίζω και εκείνοι το ίδιο από εμάς τους κωφούς»*. Η Μία για τη *Συνεργασία με τους ομιλούντες ηθοποιούς* λέει ότι είναι η καλύτερη που θα μπορούσε να είναι:

ίσως φταίει ότι ήξερα πώς να επικοινωνήσω, πώς να μιλήσω μαζί τους γιατί μέχρι δεκαεννιά χρονών βρισκόμουν σε περιβάλλον ακουόντων, οπότε δεν δυσκολεύτηκα. Ένιωσα ότι αυτή η σχέση κάτι μου θυμίζει, ένιωσα για λίγο ξανά ο εαυτός μου, γιατί αλλιώς είναι να μαθαίνεις τη νοηματική δεκαεννιά χρονών και αλλιώς είναι να μιλάς με άνθρωπο που την ξέρει από μωρό.

Και προσθέτει ότι, σε σχέση με την λειτουργία της γλώσσας, έπρεπε ο ακούοντας να δει τη νοηματική της, που τελειώνει και που αρχίζει. Αυτός ο συγχρονισμός στην αρχή είχε δυσκολίες, αλλά υπήρξαν κάποιες λέξεις-κλειδιά που χρησιμοποιήθηκαν. Όπως για παράδειγμα, στον διάλογο της Αντιγόνης και της Ισμήνης, στα αριστερά της σκηνής ήταν οι δυο κωφοί ηθοποιοί και δεξιά υπήρχαν οι ακούοντες. Ουσιαστικά, ο θεατής έβλεπε τους ίδιους ρόλους, οι οποίοι μεταφράζονταν και ερμηνεύονταν στην σκηνή. Όπως εξηγεί η ίδια:

αυτό το κομμάτι δεν μου άρεσε ιδιαίτερα, γιατί δεν ήθελα να είμαστε σε αυτές τις θέσεις, αλλά ήθελα να είμαστε λίγο πιο κοντά, πιο "μαζί". Είναι σαν να λέμε ότι διαχωρίζω τους ακούοντες με τους κωφούς. Οι κωφοί μιλούσαν στη νοηματική, στη δική τους γλώσσα και οι ακούοντες μιλούσαν τη δική τους γλώσσα. Βέβαια, σκηνοθετικά απ' έξω μπορεί να ήταν τέλειο, να ήταν σωστό να βλέπει ο θεατής και τις δυο εικόνες, αλλά εγώ από την πλευρά μου δυσκολεύτηκα λίγο με αυτό, επειδή είμασταν απόμακροι.

Η Μία αναφέρει ότι της αρέσει να κάνει πρόβα με τους ακούοντες, γιατί είναι μια διαφορετική εμπειρία. Το γεγονός είναι ότι ο καθένας μπορεί να πάρει διαφορετικά μαθήματα από τον άλλο, μπορεί να τον βλέπει και να τον "κλέβει" ερμηνευτικά. Όπως λέει η Μία *«οι ακούοντες όταν μιλάνε τονίζουν κάποιες λέξεις, οι οποίες θεωρούνται οι πιο σημαντικές, οπότε έβλεπα και άκουγα κάπως, γιατί είμαι βαρήκοη, ποιες λέξεις τόνιζαν και ήταν οι σημαντικές, άρα έπρεπε και εγώ στη νοηματική να κάνω το ίδιο»*. Κατά το αρχικό στάδιο των προβών, υπήρξαν σημαντικά ζητήματα που προέκυψαν, αλλά και σημαντικές διαφορές μεταξύ των συμμετεχόντων με κώφωση/βρηκοΐα (Κ/Β) και των ακουόντων ηθοποιών.

Μετά από κάποιο χρονικό διάστημα, οι συμμετέχοντες άρχισαν να συγχρονίζονται με τους ακούοντες ερμηνευτές, έτσι ώστε να κατορθώσουν να επικοινωνήσουν επί σκηνής. Η Μυρτώ λέει για τη *Συνεργασία με τους ομιλούντες* ότι *«η συνύπαρξη κωφών και ακουόντων ηθοποιών επάνω στη σκηνή είναι επίσης κάτι το οποίο ήταν τόσο δεμένο, που νομίζεις ότι βλέπεις έναν άνθρωπο»*. Για το ίδιο ζήτημα της *Συνεργασίας με τους ομιλούντες*, η Ελεάννα θεωρεί ότι, υπήρχε θετική αλληλεπίδραση μεταξύ των κωφών και ακουόντων ηθοποιών. Καταληκτικά, κατά την πορεία των προβών και μέσω των ασκήσεων σταδιακά δημιουργήθηκε μια βαθιά επικοινωνία μεταξύ τους, η οποία με τη σειρά της οδήγησε σε μια κοινή βάση ερμηνευτικής προσέγγισης.

5.1.9. Βιωματική εμπειρία

Όταν ολοκληρώθηκαν οι παραστάσεις, η Όλγα αναφέρει ότι αισθάνθηκαν την επιρροή αυτού που έκαναν προς στους θεατές με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) και μη, ότι ήταν ενθουσιασμένοι και έμειναν έπληκτοι. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, σύμφωνα με την ανθρωπολογία, αυτή η άμεση ανταλλαγή της σκηνικής εμπειρίας ερμηνευτών-θεατών, περιλαμβάνεται στην "Θεωρία της επιτέλεσης" (Νιώρα, 2011) *«όπου τελεστές και κοινό αλληλεπιδρούν μεταξύ τους μέσα από μια ενδεχόμενη δράση που αναδύεται από τις προσδοκίες αλλήλων»* (σελ. 27). Αυτή η κατεύθυνση οδηγεί στη διωποκειμενικότητα και την αναστοχαστικότητα των τελεστών-συμμετεχόντων με τελεστικό χαρακτήρα. Οι Palmer και Jankowiak κάνουν λόγο για *«αναστοχαστικότητα του εαυτού και σε αυτήν που συνδέεται με την ιδέα του να ανακαλύπτεις τον εαυτό σου»* (Νιώρα, 2011, σελ. 10). Η Όλγα από την πλευρά της σπεύδει να εξηγήσει ότι σχετικά με τους θεατές υπάρχουν:

άνθρωποι που λένε ναι, το βλέπω, ξέρω όμως στην ουσία δεν βλέπουν, μήπως βλέπουν, ακούν; Όχι! Αυτό είναι ουσιαστικά το μήνυμα, η ουσία που θέλαμε να περάσουμε ότι το «Από το Σκοτάδι στο Φως» σημαίνει θα πέσουμε, θα χτυπηθούμε αλλά θα έχουμε τη δύναμη να σηκωθούμε πάλι και να ξαναπέσουμε και να ξανασηκωθούμε. Εμείς έχουμε έλλειψη της ακοής και αυτό που θέλουμε να δείξουμε είναι, όχι μόνο στους θεατές, αλλά και στους ίδιους μας τους εαυτούς, επειδή ο καθένας μας έχει περάσει από πάρα πολλούς ρόλους σε αυτή την παράσταση, είναι ότι μπορούμε να ανακαλύψουμε τις δυνατότητές μας.

Ένα σημαντικό ζήτημα, το οποίο έχει απασχολήσει τους φιλόσοφους από την εποχή της αρχαίας Ελλάδας είναι η διαφορά μεταξύ του γνωρίζω και του πιστεύω ότι γνωρίζω, δηλαδή αν το φίλτρο της γνώσης τελικά αποτελεί την αντικειμενική πραγματικότητα και όχι την ψευδή, καθώς κατά τον Δημόκριτο, υπάρχει η σκοτεινή γνώση και η φωτεινή (Πέτρου, 2011). Η Όλγα αναφέρει σχετικά με την αμφίσημη σημασία του τίτλου *«Από το Σκοτάδι στο Φως»* ότι, *«αυτή η ομάδα βγήκε από το σκοτάδι στο φως. Βέβαια, δεν μπορεί να παραμείνει στο φως για πάντα, θα έρθει πάλι κάποια στιγμή το σκοτάδι. Επομένως, το θέμα είναι με ποιο τρόπο θα ξαναβρεθεί στο φως»*. Και προσθέτει ότι *«εμείς στη ζωή μας σαν κωφοί, έχουμε συναντήσει πολλά εμπόδια, δεν είναι μόνο το εμπόδιο της ακοής, της επικοινωνίας, αλλά και το εμπόδιο της συμπεριφοράς απέναντί μας. Όλα αυτά έχουν πολλά σκοτάδια μέσα τους, αλλά έχουν και πολύ φως»*.

Σε παρόμοια βάση, σχετικά με τον τίτλο της παράστασης, που η σημασία του έχει πολλά επίπεδα, η Ελεάννα αναφέρει ότι

η κώφωση είναι μια αναπηρία, όπως και η τύφλωση και αυτός ο τίτλος της παράστασης *«Από το Σκοτάδι στο Φως»*, είναι οι ήρωες που ψάχνουν να βρουν το φως, είναι σαν να συνδυάζεται αυτό το ότι οι κωφοί κάπως νομίζουμε ότι θα βρουν το φως μέσω της φωνής, αλλά δεν ισχύει, γιατί έχουν γλώσσα και μπορούν να μιλήσουν και μέσω της νοηματικής γλώσσας. Οπότε νομίζω ότι το τίτλος ταίριαζε απόλυτα.

Η Όλγα από τη πλευρά της παραδέχεται ότι ποτέ δεν έχει μετανιώσει για τη συμμετοχή της στο θέατρο. και προσθέτει ότι *«αυτό που θα έλεγα στους κωφούς*

είναι ότι θα έπρεπε να αρχίσουν να έχουν περισσότερη επαφή με τις τέχνες, να αρχίσουν να ανακαλύπτουν περισσότερα πράγματα για τους εαυτούς τους». Αυτή η άποψη συμβαδίζει με τη διακήρυξη του Οργανισμού των Ηνωμένων Εθνών, όπου αναφέρεται ότι «τα άτομα με ειδικές ανάγκες έχουν την ευκαιρία να χρησιμοποιήσουν την δημιουργικότητά τους, για την πλήρη δυνατότητα καλλιτεχνίας και διανοήσης, όχι μόνο για την δική τους ωφέλεια, αλλά και για τον εμπλουτισμό της κοινωνίας» (<http://www.independentliving.org/files/WPACDP.pdf>).

Συμβαίνουν πάρα πολλά κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, αλλά η Σοφία λέει ότι το αντιμετωπίζει με ψυχική ηρεμία και αυτοπεποίθηση, «αν γίνει λάθος πρέπει να συνεχίσεις, είναι σαν να αυτοσχεδιάζεις από μόνος σου». Στους θεατές, θεωρεί ότι φάνηκε η δυσκολία του όλου εγχειρήματος και ότι «δεν το περίμεναν ότι οι κωφοί μπορούν να κάνουν τόσα πράγματα είτε στη μουσική, είτε στο χορό, είτε στο θέατρο, ότι μπορούν δηλαδή να κάνουν τα πάντα». Ο Κώστας αναφέρει ότι «αισθάνεται καταπληκτικά, όταν η παράσταση πάει καλά», γεγονός που συμφωνεί με την άποψη του Cooper (2013) ότι:

υπάρχουν στοιχεία, τα οποία αποδεικνύουν ότι όσοι συμμετέχουν-εμπλέκονται με τέχνη [...] είναι πιο πιθανό να αναφέρουν ότι είναι ικανοποιημένοι με τη ζωή τους και ότι είναι σε καλή υγεία. Και μάλιστα, η έρευνα έχει αποδείξει ότι αυτό συμβαίνει, ακόμα και όταν τα άτομα έχουν κάποια μακροχρόνια ασθένεια ή αναπηρία (σελ. 5).

Ο Κώστας πιστοποιώντας τα παραπάνω, περιγράφει το τι συμβαίνει κατά τη διάρκεια της παράστασης, «αυτό είναι το παιχνίδι, το απολαμβάνεις, το ζεις, γιατί μπορεί αύριο να μην το ξαναζήσεις, αλλά το απολαμβάνεις και σου αρέσει, δεν θες να φύγεις ούτε και να τελειώσει». Και συμπληρώνει ότι «το πιο σημαντικό δεν είναι να πάει καλά η παράσταση, αλλά να έχει πάρει ο θεατής το μήνυμα που θέλεις να μεταδώσεις». Η άποψη της Μαρίας συμφωνεί με τις παραπάνω απόψεις. Όπως αναφέρει «κατά τη διάρκεια της παράστασης αισθάνομαι ότι ανοίγω, νιώθω ότι μπορώ να μιλήσω ελεύθερα. Αυτή η εμπειρία είναι πρωτόγνωρη για εμένα», ενώ η Μία αναφέρει ότι «όλη η εμπειρία με το αρχαίο δράμα με βοήθησε ψυχικά και μου έδωσε πολλά πράγματα». Τέλος, η Μυρτώ κατά τη διάρκεια των παραστάσεων λέει ότι:

βιώνω και όλα τα συνασθήματα του θεατή κλαίω, γελάω και είμαι πάντα περήφανη. Στην τεχνική δυσκολία που μπορεί να προκύπτει δεν μπορώ να κάνω τίποτα γιατί είμαι από κάτω. Είναι εντυπωσιακό όμως, το πόσο είναι όλοι αυτό που λέμε "alert", θέλω να πω ότι νομίζω ότι αυτό είναι κάτι που δεν μπορείς να το διδάξεις.

Αντίθετα, η Ελεάννα αναφέρει σχετικά ότι προσπαθεί να είναι σαν την ομάδα:

«να αντιληφθώ το οτιδήποτε συμβαίνει, να υπάρχει μια επικοινωνία. Νιώθω και αγωνία και ικανοποίηση που βγαίνει αυτό το αποτέλεσμα από την ομάδα, και την αγωνία αν θα τα κάνω και εγώ όλα σωστά».

Η ιδέα της ερευνήτριας από την αρχή ήταν ότι έπρεπε η παρούσα έρευνα να πραγματοποιηθεί μέσω της βιοματικής εμπειρίας. Όπως συμφωνεί και η Όλγα

«είναι πολύ σημαντικό ότι γίνεται βιωματικά και όλα αυτά που αισθανόμαστε τα βιώνουμε μέσω και των τριών τεχνών». Η Σοφία αναφέρει σχετικά ότι «είδαμε πολλά, μάθαμε πολλά, αλλά το ζήτημα ήταν να το βγάλουμε από μέσα μας και να το ζήσουμε, να το βιώσουμε, γι' αυτό και πιστεύω ότι λειτούργησε η Βιωματική εμπειρία και σε μένα και στους υπόλοιπους». Τα παραπάνω μας φέρνουν στο νου έρευνες, οι οποίες έχουν διεξαχθεί σχετικά με το ζήτημα της ερμηνείας και του οργανισμού του εγκεφάλου, ότι δηλαδή μπορεί να μοιράζεται εμπειρίες, αλλά αυτό μπορεί να συμβεί και αντίστροφα, η κατασκευή δηλαδή του οργανισμού του εγκεφάλου, είναι εκείνη που μπορεί και να μας διαμορφώνει εμπειρίες (Schoore, 2003; van der Kolk, 2003; Samaritter & Payne, 2013).

Ο Κώστας θυμάται ότι υπήρχε μια σκηνή στους «Επτά επί Θήβας» που του θύμιζε την πατρίδα του, την Κύπρο που είναι διαχωρισμένη σε δυο διαφορετικά κομμάτια και είναι σε δυο διαφορετικά κράτη. Και εκεί στην σκηνή, ήταν παρόμοια η συνθήκη, γι' αυτό θυμήθηκε τα δικά του πράγματα και το βίωσε πολύ δυνατά και πολύ έντονα. Όπως λέει ο ίδιος «η Βιωματική εμπειρία εξαρτάται από το αν το άτομο είναι κλειστό και δεν αφήνει τον εαυτό του να ανοίξει και μετά δεν μπορεί να το καταλάβει». Και προσθέτει ότι θα ήθελε μια παρόμοια εμπειρία, «γιατί μπορεί να σου δώσει να καταλάβεις καλύτερα τον εαυτό σου, να γνωρίσεις καλύτερα τον εαυτό σου, τα συναισθήματα που νιώθεις, να σου δώσει αυτοπεποίθηση». Η Μαρία αναφέρει ότι την πρώτη φορά που έπρεπε να κάνει κάτι ήταν πολύ φοβισμένη, αλλά τώρα είναι διαφορετικά, γιατί θεωρεί ότι έμαθε, «ότι υπάρχει αυτός ο τρόπος που μου δίνει τη δυνατότητα να δοκιμάσω και έτσι είμαι και εγώ πολύ πιο ανοιχτή και δεν φοβάμαι τις δυσκολίες που μπορεί να αντιμετωπίσω».

Η Μία προσθέτει ότι, «το πιο ενδιαφέρον στοιχείο σε όλο αυτό το εγχείρημα ήταν ότι ήρθαν οι ακούοντες ηθοποιοί και μαζί με τους κωφούς προσπάθησαν να επικοινωνήσουν, ώστε να ερμηνεύσουν όλοι μαζί και τελικά κατάφεραν να έχουν ένα όμορφο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα». Η Μυρτώ σχετικά με αυτή τη Βιωματική εμπειρία αναφέρει ότι «με επηρέασε πάρα πολύ στην δουλειά μου, νομίζω ότι με βοήθησε πάρα πολύ στο να μπορώ να αποδίδω καλύτερα τα πράγματα» και μας παραπέμπει έτσι στο άρθρο του Οργανισμού των Ηνωμένων Εθνών περί εμπλουτισμού της κοινωνίας, όπου γίνεται λόγος για την αμοιβαία ωφέλεια που μπορεί να έχει από τη δημιουργικότητα των ατόμων με ειδικές ανάγκες και η ίδια η κοινωνία (<http://www.independentliving.org/files/WPACDP.pdf>). Η Ελεάννα γι' αυτή της την Βιωματική εμπειρία με τα μέλη της ομάδας λέει ότι:

τα "Τρελά Χρώματα" είναι το καθένα ένα μοναδικό άτομο, επειδή είμαι μουσικός θα το πω σαν νότες, είναι σαν κάθε μια από νότες που η κάθε μια μόνη της ίσως είναι "μονότονη", δεν είναι βέβαια στα "Τρελά Χρώματα", αλλά όλες μαζί φτιάχνουν μια ωραία μελωδία και αυτό είναι τα "Τρελά Χρώματα", θα μπορούσαν να είναι μια ωραία μελωδία.

Στην παρούσα έρευνα, κατά την περίοδο της επεξεργασίας του υλικού προέκυψε μεγάλο ερευνητικό ενδιαφέρον. Επιπλέον, η ερευνήτρια έλαβε μέρος και ως συμμετέχων στις πρόβες της ομάδας μέχρι και την ολοκλήρωση του σκηνικού βιωματικού εγχειρήματος. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα πολλαπλά οφέλη

από αυτήν την εμπειρία και έρευνα. Αρχικά, η διάθεση των συμμετεχόντων και η αναστοχαστική διαδικασία των προβών, ενεργοποίησε τη δημιουργικότητα της ερευνήτριας, καθώς και την παράλληλη έρευνα όσον αφορά στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) και την λειτουργία των παραστατικών τεχνών.

Όλα τα παραπάνω, οδήγησαν στην διαπίστωση της ερευνήτριας ότι είναι σχετικά περιορισμένα τα άτομα, τα οποία ασχολούνται με το συγκεκριμένο ζήτημα, τόσο σε επίπεδο πρακτικής όσο και θεωρίας. Ως πτυχιούχος του τμήματος θεάτρου του Α.Π.Θ, αλλά και της Ανωτέρας Δραματικής σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. η ερευνήτρια άρχισε να συνειδητοποιεί ότι όλη τη γνώση που είχε λάβει από αυτές τις καλλιτεχνικές σχολές που αποφοίτησε, μπορούσε να την μεταποιήσει με τον πιο κατάλληλο τρόπο και να την μεταλαμπαδέψει σε όλα τα μέλη της ομάδας, ώστε να ταιριάζει απόλυτα με τα δικά τους δεδομένα. Η ερευνήτρια αισθανόταν ότι αυτή η ενασχόλησή της με μια όχι και τόσο συνηθισμένου τύπου καλλιτεχνική ομάδα, μονάχα θετικές εμπειρίες θα μπορούσε να της αποκομίσει.



Εικόνα 5.2.7: Φωτογράφιση για την παράσταση "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), Ωδείο Ηρώδου του Αττικού

(Πηγή: Φωτογράφος Γιούλη Ντάλλα, 2015)

Όσον αφορά στο ζήτημα της γλώσσας και του λόγου, το οποίο συνδέεται άμεσα με το ζήτημα της κουλτούρας μιας κοινότητας, η σκέψη που είχε η ερευνήτρια από την αρχή ήταν να γνωρίσει και να μπορέσει να κατανοήσει βαθιά την κουλτούρα των ατόμων με κώφωση ή βαρηκοΐα (K/B). Αρχικά, προσπάθησε να συναναστρέφεται όσο περισσότερο μπορούσε μαζί τους. Πήγαινε στις κοινωνικές εκδηλώσεις που την καλούσαν και επεδίωκε να "συνομιλεί" με

αυτούς, χρησιμοποιώντας το λιγοστό λεξιλόγιο της νοηματικής γλώσσας που τότε γνώριζε, αλλά και με την γλώσσα του σώματος.

Στο σημείο αυτό, η ερευνήτρια οφείλει να αναφέρει ότι δεν υπήρξε ποτέ μαθήτρια σε σχολή νοηματικής γλώσσας. Την γλώσσα της την δίδαξε – και συνεχίζει να την διδάσκει- ένα από τα μέλη της ομάδας, η Όλγα Δαλέκου η οποία ήταν συνυπεύθυνη μαζί με τη διερμηνέα για την απόδοση όλων των κειμένων στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ). Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η Όλγα γνωρίζει πολύ καλά την ελληνική γλώσσα και έχει ισχυρή αίσθηση της μητρικής της γλώσσας που είναι η νοηματική. Εργάζεται ως δασκάλα Ελληνικής Νοηματικής Γλώσσας (Ε.Ν.Γ) με ειδικευση στην θεατρική έκφραση. Αυτό το ταλέντο της με την γλώσσα είχε διαφανεί από νωρίς, καθώς είχε επιμεληθεί – μαζί με μια δασκάλα- την απόδοση των κλασικών κειμένων της αρχαίας τραγωδίας "Αντιγόνη" σε παράσταση του Ειδικού Σχολείου Κωφών και Βαρήκοων Αγίας Παρασκευής, όταν ήταν ακόμη μαθήτρια.

Η συνεργασία της ερευνήτριας μαζί με την Όλγα ήταν ενδιαφέρουσα και πολύτιμη, καθώς η πρώτη κατέβαλε έντονη προσπάθεια εκ μέρους της να μεταφέρει τα φιλοσοφικά νοήματα της τραγωδίας και αποτέλεσε ισχυρή και η δική της συμβολή και κατανόηση, ώστε να μπορέσει η δεύτερη μαζί με τη διερμηνέα να τα αποδώσουν στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ). Επιπροσθέτως, συνειδητοποιήσαν από κοινού πόσο σημαντικές υπήρξαν αυτές οι *Βιωματικές εμπειρίες*, αφού από την πλευρά της η ερευνήτρια της δίδασκε παραστατικές τέχνες και εκείνη από την δική της δίδασκε στην ερευνήτρια μια καινούργια γλώσσα, την Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ). Αυτή η παλινδρόμηση της ανταλλαγής των ρόλων μαθητή-δασκάλου ή εκπαιδευόμενου-εκπαιδευτή έκαναν την εμπειρία ακόμη πιο ενδιαφέρουσα και μοναδική.

Εν κατακλείδι, τα *Λειτουργικά εργαλεία και οι πρακτικές εφαρμογές*, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στις παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου σε άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) εμπειρείχαν τον προτεινόμενο στόχο, ώστε να πραγματοποιηθεί μια τέτοιου είδους σκηνική ερμηνεία μέσω μιας βιωματικής εμπειρίας. Ταυτόχρονα, η παρούσα έρευνα κατάφερε να δώσει απαντήσεις στους υπάρχοντες προβληματισμούς, οι οποίοι αναδεικνύονται σχετικά με τους τρόπους ερμηνείας σε άτομα Κ/Β και με την ταυτόχρονη συνεργασία ομιλούντων ηθοποιών. Η εφαρμογή των συγκεκριμένων μεθόδων και εργαλείων αποτέλεσε ισχυρό μέσο εκμάθησης των παραστατικών τεχνών και ανέδειξε μια καινούργια οπτική, η οποία περιλαμβάνει στοιχεία και γνώσεις, υπό το πρίσμα μιας διαφορετικής προσέγγισης.

Τα ευρήματα της παρούσας έρευνας έδειξαν ότι τα *Λειτουργικά εργαλεία και οι πρακτικές εφαρμογές* βοήθησαν τους συμμετέχοντες με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) να ανακαλύψουν και να αναπτύξουν μέσω της *Βιωματικής εμπειρίας* τα σωματικά όρια και τις κινητικές τους δεξιότητες, αλλά και να εκφράσουν τα *Συναισθήματα* είτε σε ατομικό επίπεδο, είτε σε ομαδικό. Επιπροσθέτως, οι συμμετέχοντες κατόρθωσαν να αναπτύξουν σχέσεις συνεργασίας και συντονισμού με τους ομιλούντες ερμηνευτές και συντελεστές, αλλά και να λάβουν περισσότερες γνώσεις από αυτούς με ενδιαφέρον και διάθεση επάνω στις παραστατικές τέχνες.



Εικόνα 5.2.8: Πρόβα για την τραγωδία "Τρωάδες" του Ευριπίδη (2018),
χώρος προβών Πυξίδα

(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2018)

Κατά τη διάρκεια των προβών, μέσα από ένα κλίμα ελευθερίας έκφρασης και δημιουργικότητας που επικρατούσε, οι συμμετέχοντες συνειδητοποίησαν ότι μπορούν να προτείνουν ιδέες και λύσεις σχετικές με τις ερμηνευτικές και κινητικές τους δεξιότητες και να εξερευνήσουν εναλλακτικούς τρόπους προσέγγισης και έκφρασης. Επιπλέον, βάσει αυτής της προσέγγισης δόθηκε η δυνατότητα να προσαρμοστούν τα διάφορα θέματα που προκύπτουν ανάλογα με τις ανάγκες των συμμετεχόντων, εφόσον αφορά μια ομάδα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Το θεωρητικό πλαίσιο του τρίπτυχου του χορού, της μουσικής και του λόγου διαπιστώθηκε ότι μπορεί να εφαρμοστεί σε πρακτικό επίπεδο μέσα από μια βιωματική εμπειρία των συμμετεχόντων. Η παρούσα εργασία οδήγησε στη σκηνική ερμηνεία με τον συνδυασμό των τριών παραστατικών τεχνών μέσω μιας διαφορετικής γλώσσας, της νοηματικής, αλλά και μέσω μιας βιωματικής προσέγγισης.



Εικόνα 5.2.9: Όλοι οι συμμετέχοντες και συντελεστές της παράστασης "Από το Σκοτάδι στο Φως"-
Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015),
Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας

(Πηγή: Φωτογραφία Χρύσα Περπερίδου, 2015)

5.2. Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία διερεύνησε τους τρόπους προσέγγισης της σκηνικής ερμηνείας και την εύρεση των καταλληλότερων εκφραστικών μέσων για τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) όσον αφορά τον χορό, τη μουσική και το θέατρο. Ο σκοπός ήταν όλα τα παραπάνω στοιχεία να οδηγήσουν στη σκηνική ερμηνεία μέσω μιας διαφορετικής γλώσσας, όπως είναι η νοηματική, αλλά και μέσω μιας βιωματικής προσέγγισης. Ειδικότερα, η παρούσα εργασία αναζήτησε τις μεθόδους ερμηνείας του χορού, της μουσικής και της υποκριτικής και τις πρακτικές εφαρμογές και τα λειτουργικά εργαλεία που μπορούν να υιοθετηθούν, προκειμένου να οδηγηθούμε σε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα με τη συμμετοχή ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β). Επιπρόσθετα, επιδίωξη της ερευνητικής εργασίας ήταν να μελετήσει τον τρόπο κατά τον οποίο μπορεί να επιδράσει η συνδυαστική χρήση των παραστατικών τεχνών σε άτομα με Κ/Β. Για τον λόγο αυτόν, επιλέχθηκε ως μελέτη περίπτωσης η Θεατρική Ομάδα Κωφών "Τρελά Χρώματα", ώστε να επεξεργαστεί το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας, το οποίο συμπεριλαμβάνει τον συνδυασμό των παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου.

Αναλυτικότερα, καθώς η παρούσα έρευνα εστιάζει στην αναπηρία και ασχολείται με άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), ανατρέξαμε σε έρευνες σχετικές με τα παραπάνω ζητήματα. Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που

προέκυψαν ήταν σχετικά με την αίσθηση της όρασης, καθώς τα άτομα με Κ/Β αντιλαμβάνονται τον κόσμο μέσω της όρασής τους. Ακόμη και ο γλωσσικός κώδικας τον οποίον χρησιμοποιούν αποτελεί έναν κατά βάση έναν οπτικό κώδικα που συνδέεται με την δυνατότητά τους να βλέπουν (Κουρμπέτης & Χατζοπούλου, 2010). Στη βάση των παραπάνω, η ακουστική αναπηρία χρησιμοποιεί τη γλώσσα της νοηματικής, μια γλώσσα οπτική που χρησιμοποιεί τις χειρονομίες και λειτουργεί ως γλωσσικός κώδικας.

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας με βάση τη θεματολογία της κώφωσης, έχει διεξαχθεί ένα ευρύ φάσμα ερευνών, η οποία περιλαμβάνει: τον εκπαιδευτικό τομέα (Meadow, 2005; Terwogt & Rieffe, 2004; Vogel-Walcutt, Schatschneider & Bowers, 2011; Batten, Oakes & Alexander), τον γλωσσικό τομέα (Sahoo, Mishra & Ravulakollou, 2014; Svirsky, Teoh & Neuburger, 2004; Stokoe, 2005; Schick, De Villiers, De Villiers & Hoffmeister, 2007) και ζητήματα προσαρμογής και προσβασιμότητας ενός ατόμου με απώλεια ακοής (Lartz, Stoner & Stout, 2008; Mueller & Hurtig, 2010). Επίσης, έρευνες έχουν ασχοληθεί με τον ψυχικό παράγοντα, το ανθρώπινο σώμα ή την κίνηση, τον προσανατολισμό του χώρου και την ισορροπία (Polat, 2003; Terwogt & Rieffe, 2004; Keilmann, Rieffe & Terwogt, 2006; Limberger & Mann, 2007; Theunissen, Rieffe, Kouwenberg, Soede, Briare & Frijns, 2011; Crowe & Horak, 1988; Vidraski & Farkas, 2015).

Όσον αφορά τη διεξαγωγή ερευνών σχετικά με ζητήματα τέχνης ποικίλει:

- Από την προσβασιμότητα ατόμων με κώφωση σε πολιτιστικούς οργανισμούς (Bergman, 1981), τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες των ατόμων με κώφωση (Klykova, 1967), κ.λ.π.
- Τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να αναπτυχθούν οι αισθητικές εμπειρίες ενός παιδιού με απώλεια ακοής (Bjorndal, 1967).
- Τις προτάσεις οργανισμών της εκπαίδευσης μέσω της τέχνης σε σχολεία με κωφά παιδιά (Kryszatowska, 1967).
- Τις μεθόδους για την εξέλιξη του πολιτισμού (Burno-Nowakowska, 1967).
- Την συνεισφορά του χορού στην προσαρμογή κωφών ατόμων (Wisher, 1967) ή του δράματος και με ποιο τρόπο υπάρχει θετικό αντίκτυπο στα άτομα με αναπηρίες (Richard, 1992).

Από τα παραπάνω διαπιστώθηκε ότι απουσιάζουν έρευνες που αφορούν την σχέση ανάμεσα στην κώφωση και των παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, παρ'όλο που σε μια έρευνα διαπιστώθηκε ότι υπάρχει θετική επιρροή στο 30% των ατόμων που έχουν κάποια αναπηρία και έχουν εμπλοκή με τις τέχνες (Cooper, 2013). Ωστόσο, επειδή αναφερόμαστε στις τρεις τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου χρειάστηκε να αναζητήσουμε τα στοιχεία εκείνα που συνδέονται με αυτές και να βρούμε σε ποιο σημείο συγκλίνουν. Στην παρούσα έρευνα, ασχοληθήκαμε με το θεατρικό είδος της αρχαίας τραγωδίας, επειδή αποτελεί το είδος που εμπεριέχει την τέχνη της ποίησης, αλλά συνθέτει και δυο ακόμη τέχνες, αυτές του χορού και της μουσικής.

Στη βάση των παραπάνω, προέκυψε ότι η έννοια του όρου "τριφυές δρώμενο" συνδέεται με τις τέχνες, λειτουργεί σε συνάρτηση με αυτές και είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με αυτές. Όσον αφορά την ανταλλαγή της σκηνικής εμπειρίας ερμηνευτών-θεατών ονομάζεται "Θεωρία της επιτέλεσης". Εφόσον εντάξαμε την έρευνα στο πλαίσιο της "Θεωρίας της επιτέλεσης", χρησιμοποιήσαμε και τις δυο συνιστώσες της που είναι η διυποκειμενικότητα και η αναστοχαστικότητα από την πλευρά των τελεστών-συμμετεχόντων. Για την διυποκειμενικότητα αναφέρεται ότι οι άνθρωποι αποκτούν συνείδηση του εαυτού μέσω της μοιρασμένης εμπειρίας (Νιώρα, 2011), ενώ για την αναστοχαστικότητα του εαυτού συνδέεται με την ιδέα του όταν ανακαλύπτει κάποιος τον εαυτό του (Νιώρα, 2011).

Σχετικά με τις μορφές της τέχνης που πραγματώνονται επί σκηνής και χρησιμοποιούν το σώμα ονομάστηκαν παραστατικές τέχνες ή ερμηνευτικές τέχνες (performing arts) (https://en.wikipedia.org/wiki/Performing_arts). Επιχειρήθηκε λοιπόν η σύνδεση των παραστατικών τεχνών στην περίπτωση των ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) μέσα από την οποία αναδείχθηκαν τα πρακτικά εργαλεία, καθώς και τα μοντέλα αυτών που υιοθετήθηκαν στην παρούσα έρευνα και τα οποία αφορούν στο *Σώμα του ηθοποιού*, την *Αισθητική του αντίληψη* (εντός-εκτός σώματος), την λειτουργία της κιναισθησης–ιδιοδεκτικότητας, το «χτίσιμο» της πλαστικότητας, το στοιχείο των *Συναισθημάτων* και των *Αυτοσχεδιασμών*, καθώς και την *Επικοινωνία μέσω μουσικών ήχων*.

Από την παρούσα έρευνα σχετικά με τον άξονα των *Παραστατικών τεχνών* (χορός, μουσική, θέατρο) διαπιστώθηκε ότι, οι συμμετέχοντες με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) θεωρούν ότι μέσα από την τέχνη του χορού γνώρισαν καλύτερα το σώμα τους και ανακάλυψαν τα σωματικά τους όρια. Επίσης, ότι ο χορός τους απελευθέρωσε από τον εαυτό και το σώμα τους και ένιωσαν ότι δεν υπάρχουν εμπόδια που να τους εμποδίζουν ως κωφούς. Τέτοιου είδους απόψεις συμβαδίζουν με έρευνες που έχουν γίνει και αναφέρονται στην ψυχική συνεισφορά του χορού για την προσαρμογή των ατόμων με κώφωση ή του δράματος, και με ποιο τρόπο μπορεί να υπάρξει θετικός αντίκτυπος (Wisher, 1967; Richard, 1992). Επίσης, έμαθαν να δίνουν λύσεις στα κινητικά τους θέματα, να δημιουργούν εναλλακτικούς τρόπους κίνησης με στόχο την χορευτική δημιουργία. Ωστόσο, οι συμμετέχοντες αναφέρουν ότι είχαν ελλείψεις στην εκπαίδευση του χορού, επειδή δεν έκαναν ποτέ μαθήματα χορού. Αρχικά ήταν πολύ δύσκολο να συγχρονιστούν με τον ρυθμό και να κατανοήσουν πού πάει το κάθε μέλος του σώματός τους, αλλά μέσω της εντατικής σωματικής άσκησης κατόρθωσαν να μαλακώσουν το σώμα τους και να ξεπεράσουν τους φόβους τους.

Όσον αφορά τη μουσική, οι συμμετέχοντες περιέγραψαν τη μοναδική εμπειρία που αποκόμισαν με τον αφουγκρασμό της μουσικής και την κατανόηση της διαφορετικότητας και της ποικιλίας των ήχων επιβεβαιώνοντας έτσι τη μαρτυρία του βιογράφου του Beethoven ότι «*δεν χρειάζεται ν' ακούσει με τα αυτιά του εκείνο το οποίο έχει γράψει*» (Marmor, 2014, σελ. 1483). Επιπλέον, οι συμμετέχοντες αναφέρουν ότι, για να αισθανθούν περισσότερο τη μουσική η μεγαλύτερη βοήθεια προήλθε από το ξύλινο πάτωμα και από τον αφουγκρασμό

του ήχου (Glennie, 2015). Η μουσικός Ελεάννα Γεροντοπούλου αναφέρει τα ανάμεικτα συναισθήματα αμηχανίας και ενθουσιασμού που είχαν οι συμμετέχοντες, όταν ήρθαν σε επαφή για πρώτη φορά με τα μουσικά όργανα. Όπως λέει η ίδια «*δυσκολεύτηκαν περισσότερο γιατί φοβήθηκαν, παρά για το γεγονός ότι δεν μπορούν*».

Η διερμηνέας Μυρτώ Γκανούρη σχετικά με το ζήτημα της μουσικής σε σχέση με τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) αναφέρει ότι *«γίνεται αντιληπτή κυρίως μέσω δονήσεων και εικόνας, που σημαίνει ότι το βλέπουν, το αισθάνονται και το μεταφέρουν στο σώμα τους»*. Και συμπληρώνει ότι, κατά τη διάρκεια των προβών χρειάστηκε να δημιουργήσουν έναν συγκεκριμένο τρόπο εκμάθησης του ρυθμού. Ειδικότερα, για να μεταφερθεί ο ρυθμός σε άτομα με Κ/Β, έπρεπε να βρεθεί ο κατάλληλος τρόπος κατανόησης του ρυθμού. Για τον λόγο αυτόν, χρησιμοποιήθηκε το στοιχείο της διδασκαλίας της μουσικοκινητικής αγωγής, λαμβάνοντας υπόψη τις μουσικές δυσκολίες με στόχο να γνωρίσουν οι συμμετέχοντες με Κ/Β τους ρυθμούς και να εξοικειωθούν με αυτούς.

Οι μουσικοκινητικές δραστηριότητες προήγαγαν την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της αυτοεκτίμησης των ατόμων με Κ/Β και δημιούργησαν τις προϋποθέσεις, ώστε να πραγματοποιούν από τους συμμετέχοντες. Η εφαρμογή του προγράμματος έδειξε ικανοποιητικά αποτελέσματα στην εκμάθηση και ανάπτυξη του ρυθμού, στον έλεγχο του σώματος, στη συνειδητοποίηση των στοιχείων της μουσικής και της κίνησης. Επιπροσθέτως, ένα ενδιαφέρον στοιχείο ήταν ότι προέκυψε η συζήτηση για μια διαφορετικού τύπου εκμάθηση της μουσικής με αντικατάσταση της κάθε νότας σε συγκεκριμένο αριθμό. Όλα τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα να επιτευχθούν η εκμάθηση και εξοικείωση της γνωστικής λειτουργίας της μουσικής και του ρυθμού σε άτομα με Κ/Β.

Σχετικά με το ερώτημα πώς λειτουργούν οι αισθήσεις στα άτομα με Κ/Β υπήρξε μεγάλη ανατροπή και αναδείχτηκε μια νέα αντίληψη σχετικά με την αφουγκρασμό των ήχων από την ήδη επικρατούσα άποψη περί των ήχων και της μουσικής σε σχέση με τα άτομα με Κ/Β. Πριν την έναρξη των προβών, είχαν μια ουδέτερη ή και αρνητική σχεδόν στάση απέναντι στους ήχους και γενικότερα στη μουσική. Επιπροσθέτως, εξαιτίας της επιλογής του συγκεκριμένου θεατρικού είδους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, τα μέλη της ομάδας έπρεπε να συμμετέχουν ως Χορός στα χορικά μέρη της τραγωδίας, τα οποία περιείχαν μουσική.

Σχετικά με το θέατρο, οι ερμηνευτικές και κινητικές προσεγγίσεις πραγματοποιήθηκαν μέσα από την ενεργητική συμμετοχή και τη βιωματική εμπειρία. Για τον λόγο αυτόν, όλοι οι συμμετέχοντες θεωρούν το θέατρο ως μια μορφή επικοινωνίας, αλλά και ανακάλυψης του εαυτού σε συνδυασμό με μια προσπάθεια αυτογνωσίας, αυτοβελτίωσης και καλλιέργειας, απόψεις οι οποίες συμβαδίζουν με εκείνες των αρχαίων Ελλήνων, οι οποίοι *«έδιναν έμφαση στη γνώση που εμπεριείχε η τέχνη»* (Πέτρου, 2011). Επίσης, αναφέρουν τη διαφορετική οπτική θέαση της πραγματικότητας υπό το πρίσμα της τέχνης και μιας νέας αντίληψης του κόσμου. Η διερμηνέας αναφέρει ότι προσπάθησαν να κάνουν θέατρο σε επίπεδο ακουόντων, ενώ σχετικά με την επιλογή της τραγωδίας

θεωρεί ότι τους δυσκόλεψε το λεξιλόγιο που πολλές φορές δεν υπάρχει αυτούσιο στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.).

Σχετικά με το *Εργαλείο της Γλώσσας*, όλοι οι συμμετέχοντες ανέφεραν και κατανόησαν τη σημαντική μελέτη και έρευνα που έγινε σε σχέση με τα κλασικά κείμενα του αρχαίου δράματος και την απόδοσή τους στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (Ε.Ν.Γ.), διαπιστώνοντας την μεγάλη δυσκολία αυτού του εγχειρήματος στην παρούσα έρευνα. Η Όλγα Δαλέκου η οποία συνεργάστηκε με τη διερμηνέα για την απόδοση των κειμένων επισήμανε τα κρυμμένα επίπεδα που ενυπάρχουν σε τέτοιου είδους κείμενα και την προσπάθεια που πραγματοποιήθηκε για να μη χαθεί η ποιητικότητα των κειμένων. Επιπλέον, οι συμμετέχοντες κατανόησαν τα βαθιά νοήματα και τη φιλοσοφική διάσταση αυτών των κειμένων και θεώρησαν ενδιαφέρον το στοιχείο της γνώσης και της πληροφόρησης σε ιστορίες που μέχρι τότε δεν είχαν ακούσει σχετικά με τους αρχαίους μύθους.

Για τη *Συνδυαστική χρήση τριών τεχνών*, οι συμμετέχοντες συμφωνούν ως προς τη σωματική και ψυχική απελευθέρωση που αισθάνθηκαν με την ταυτόχρονη εκτέλεση των τριών παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου, τον εμπλουτισμό νέων γνώσεων και την αφύπνιση ερεθισμάτων.

Εξαιτίας της *Βιωματικής εμπειρίας* αναδείχθηκε ενδιαφέρον και ενεργητική συμμετοχή στην αρμονική σύνθεση των τριών τεχνών. Η διερμηνέας λέει ότι ήταν μια συνεχής διαπραγμάτευση το πώς θα συνδυαστούν όλα χωρίς να χάνεται η γλώσσα, «γιατί το να μιλούν, να χορεύουν και να κινούνται επάνω στη σκηνή, χρησιμοποιώντας τη νοηματική [...] είχε σίγουρα περιορισμούς». Η παρούσα έρευνα εστίασε ως προς την ελεύθερη και αυθόρμητη έκφραση, όπως και στην λήψη νέων πληροφοριών και ερεθισμάτων ως προς τη σχέση μεταξύ των τριών παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου. Τα νέα ερεθίσματα, τα οποία προέκυψαν βοηθούν, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα καινούργιο και αναβαθμισμένο μοντέλο διδασκαλίας, το οποίο είναι δυνατόν να ενσωματώνει και τις τρεις τέχνες ταυτόχρονα.

Με τον τρόπο αυτό, η εφαρμογή της παρούσας έρευνας απαντάει στο επιστημονικό ερώτημα που αφορά τη σχέση μεταξύ των τριών αυτών παραστατικών τεχνών. Όσον αφορά τη σχέση των τεχνών με το τριφυές, η εφαρμογή αυτής της έρευνας μπορεί να οδηγήσει στην ανάπτυξη ενός δημιουργικού μοντέλου ανατραφοδότησης σε ένα είδος εξελισσόμενης και προσαρμοσμένης φόρμας του τριφυούς για να αποτελέσει έτσι μια σύνθετη και ολοκληρωμένη μορφή τέχνης. Σχετικά με τον τρόπο που επιδρά η συνδυαστική χρήση των παραστατικών τεχνών του χορού, της μουσικής και του θεάτρου στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), λόγω της *Βιωματικής εμπειρίας* αναδείχθηκε ότι τα μέλη της ομάδας παρουσιάζουν αρκετό ενδιαφέρον και συμμετοχή στο να συνδυάσουν αρμονικά τις τρεις αυτές τέχνες. Η παρούσα έρευνα επηρέασε θετικά τους κωφούς και βαρήκοους ερμηνευτές στο πεδίο των τεχνών και ιδιαίτερα στην τρόπο εκμάθησης και στην εφαρμογή τους.

Όσον αφορά τα προτεινόμενα *Λειτουργικά εργαλεία και τις πρακτικές εφαρμογές*, μπορούν να βοηθήσουν τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), να δημιουργήσουν και να ανακαλύψουν νέες γνώσεις. Ειδικότερα, για το *Σωματικό*

θέατρο, οι απόψεις των συμμετεχόντων συμπίπτουν ως προς την ανακάλυψη σωματικών και ψυχικών ορίων και την υπέρβαση αυτών. Σχετικά με την *Αισθητική αντίληψη εντός σώματος* ανταποκρίθηκαν θετικά για την επίτευξη του ελέγχου της σωματικής λειτουργίας σε σχέση με το περιβάλλον και με τους άλλους και επιβεβαίωσαν την επίγνωση του σώματος και της σωματικής τους λειτουργίας από την οπτική του ίδιου του εαυτού τους, η οποία άρχισε να πραγματοποιείται σιγά σιγά κατά τη διάρκεια των προβών και να είναι συνυφασμένη με το στοιχείο της αντίληψης.

Τα παραπάνω βρήκαν εφαρμογή, σύμφωνα με την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, στο "σύστημα Στανισλάβσκι" σχετικά με τις «σωματικές δράσεις», αλλά και τη συναισθηματική μνήμη, τη βιο-μηχανική μέθοδο εκπαίδευσης του Μέγιερχολντ, με ιδιαίτερη έμφαση στο ζήτημα της πλαστικότητας, αλλά και τη δουλειά του Γκροντόφσκι στη σωματοποίηση των δράσεων (Γκροντόφσκι, 1982; Μπάρμπα & Σαβαρέζε, 2008).

Όσον αφορά το επιστημονικό ερώτημα που εξετάζει τη σχέση όρασης, κιναισθησης και γλώσσας στα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) το αποτέλεσμα εμπλέκεται με την ανάπτυξη μιας συνεργασίας και αλληλεπίδρασης των τριών αυτών στοιχείων. Σχετικά με τα άτομα που έχουν K/B, το πρωταρχικό και σημαντικό ζήτημα αφορά την αίσθηση της όρασης και την ικανότητά τους να μπορούν να δομούν τη σκέψη τους ή να δέχονται τα όποια ερεθίσματα μέσω αυτής. Η κιναισθητική υπήρξε επίσης σημαντικός παράγοντας της αντίληψης του σώματος. Τα άτομα με K/B αυτή την αντίληψη μπορούν να την εκφράσουν μέσω της γλώσσας τους, η οποία στην προκειμένη περίπτωση συνδέεται και με τον άξονα του σώματος, καθώς η νοηματική γλώσσα είναι κινητική, αλλά και με την αίσθηση της όρασης, γιατί η νοηματική είναι και οπτική γλώσσα.

Σχετικά με την *Αισθητική καλλιέργεια εκτός σώματος* και την οπτική εμπειρία, η μουσικός αναφέρει ότι γίνεται μια εξισορρόπηση, «ότι η οπτική αντίληψη και η αίσθηση που έχουν τα άτομα με ακουστική αναπηρία, χωρίς να ακούν σε όλη τους την ζωή, κάνει την όρασή τους να είναι πολύ πιο έντονη από ότι εκείνη των ομιλούντων». Σχετικά με τη λειτουργία των *Συναισθημάτων* και τους *Αυτοσχεδιασμούς*, οι συμμετέχοντες περιγράφουν την αίσθηση της απελευθέρωσης των συναισθημάτων, αλλά ταυτόχρονα και μιας βαθιάς αίσθησης ελευθερίας μέσω των αυτοσχεδιασμών. Η διερμηνέας αναφέρει ότι «οι αυτοσχεδιασμοί έβαζαν τους συμμετέχοντες σε καταστάσεις που παραλληλίζονταν από τα ίδια τα κείμενα».

Για την *Επικοινωνία μέσω ήχων* και την επιλογή να χρησιμοποιηθεί η φωνητική ερμηνεία, η διερμηνέας αναφέρει ότι οι συμμετέχοντες κατάφεραν να "σπάσουν" και αυτό το όριο και ότι αυτό ήταν πραγματικά συγκινητικό. Υπήρξε πλήρης απομυθοποίηση του φόβου για την παραγωγή της φωνής και μια απόλυτη ελευθερία έκφρασης καθώς ζητήθηκε από τον κάθε συμμετέχοντα η προσωπική έκφραση και ερμηνεία της φωνής και των ήχων του. Το αποτέλεσμα ήταν το στοιχείο της έκπληξης τόσο από την πλευρά των θεατών, όσο και από την πλευρά των συμμετεχόντων, ξεπερνώντας τον ίδιο τους τον εαυτό. Ειδικότερα, για τα μέλη της ομάδας υπήρξε πλήρης απομυθοποίηση του φόβου για την παραγωγή

της φωνής και μια απόλυτη ελευθερία έκφρασης. Επομένως, οι συμμετέχοντες κατόρθωσαν όχι μονάχα να ξεπεράσουν τα εμπόδια, αλλά και να παράγουν μουσική μόνοι τους από κρουστά μουσικά όργανα, ανατρέποντας τα μέχρι τότε δεδομένα περί της μουσικής σε σχέση με την κώφωση.

Όλοι οι συμμετέχοντες αναφέρουν τον βοηθητικό ρόλο που είχε η έννοια της *Μίμησης* στην παρούσα έρευνα, καθώς ο καθένας ήταν σε θέση να λάβει την πληροφορία οπτικά, έτσι ώστε να φτιάξει μια εικόνα, κάτι που συνηθίζουν να κάνουν τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β), τα οποία βασίζονται περισσότερο στην αίσθηση της όρασης. Η διερμηνέας και η μουσικός συμφωνούν ως το ζήτημα της μίμησης ότι, στα άτομα με Κ/Β επειδή δεν έχουν την αίσθηση της ακοής, η εικόνα είναι εκείνη που διοχετεύει και τους μεταδίδει όλες τις πληροφορίες. Για τον λόγο αυτόν, όλα τα αντιλαμβάνονται μέσω της όρασης.

Σχετικά με τη *Βιωματική εμπειρία*, κατά τη διάρκεια των προβών παρ' όλο που υπήρξαν δύσκολες στιγμές, οι συμμετέχοντες είχαν μια θετική στάση και προσπάθεια για να ξεπεραστούν τα εμπόδια και να εξαφανιστούν οι ενδοιασμοί. Η μουσικός αναφέρει ότι όσο προχωρούσαν οι πρόβες υπήρχε εξέλιξη και πρόοδος στην έκφραση, στην κίνηση και στην άνεση στον χώρο. Οι συμμετέχοντες αναφέρουν την ξεχωριστή εμπειρία των παραστάσεων και όλες τις διαφορετικές εκφάνσεις που μπορεί να είχε μια τέτοιου είδους εμπειρία. Επίσης, επισημαίνουν τη σημασία της ομαδικής συνεργασίας και την αποδοχή της διαφορετικότητας στον χαρακτήρα του καθενός και μια βαθιά επικοινωνία, η οποία προέκυψε από την συνένωση δυο διαφορετικών φαινομενικά κόσμων, των κωφών και των ακουόντων, αλλά και τόσο οικείων μεταξύ τους.

Συμπερασματικά, διαπιστώθηκε ότι απαιτείται προσαρμογή των υπαρχόντων θεωρητικών μοντέλων και εννοιών, των μεθόδων, τεχνικών και εργαλείων (π.χ. ξύλινο πάτωμα, γυμνά πόδια, δυνατός ήχος, εξοικείωση με ρυθμό μέσω μουσικοκινητικής, κρουστά όργανα, οπτικά ερεθίσματα κ.ά.) έτσι ώστε οι παραστατικές τέχνες του χορού, της μουσικής και του θεάτρου να οδηγήσουν σε μια βιωματική σκηνική ερμηνεία ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β).

5.3. Προτάσεις

Τα αποτελέσματα της παρούσας ερασίας οδηγούν σε προτάσεις για μελλοντική έρευνα που σχετίζονται τόσο με την επιλογή των θεωρητικών και μεθοδολογικών μοντέλων της παρούσας εργασίας όσο και με συγκεκριμένες πρακτικές εφαρμογές που ενισχύουν τις σύγχρονες τάσεις για αναθεώρηση των λειτουργικών και πρακτικών εφαρμογών σε σχέση με τα άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β):

- Η φιλοσοφία και οι στόχοι της παρούσας έρευνας μπορούν να συμπεριληφθούν σε νέα προγράμματα, τα οποία μπορούν να προσαρμοστούν και να εφαρμοστούν σε αντίστοιχες ομάδες, οι οποίες περιλαμβάνουν άτομα με άλλου τύπου αναπηρία.

- Εφαρμογή και προσαρμογή παρόμοιων ερευνών και σε άλλες τέχνες.
- Τα ερευνητικά δεδομένα που έχουν παρουσιαστεί σχετικά με το θέμα της παρούσας έρευνας είναι ελάχιστα. Ίσως ένας συνδυασμός ποιοτικής και ποσοτικής έρευνας, θα μπορούσε να ενθαρρύνει τους νέους ερευνητές να ασχοληθούν με τέτοιου είδους θέματα.
- Είναι αναγκαίο να συνεχιστούν μελλοντικές έρευνες σε συνέχεια της παρούσας έρευνας, οι οποίες θα μπορούσαν να προωθήσουν τη μελέτη όχι μόνο του συγκεκριμένου θέματος, αλλά και περισσότερων θεμάτων που έχουν σχέση με το θεματικό άξονα τέχνη και αναπηρία.
- Στην εφαρμογή ενός τέτοιου προγράμματος είναι δυνατόν να υιοθετηθούν ανάλογες δημιουργικές μέθοδοι, οι οποίες δίνουν ευκαιρίες για αυτοέκφραση και ενίσχυση της αυτοεκτίμησης.
- Η αναμόρφωση των στόχων και ευρημάτων της παρούσας έρευνας μπορεί να οδηγήσει σε μελλοντικές μελέτες, οι οποίες θα έχουν ως θέμα τους τη σχέση μεταξύ ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) και ομιλούντων ερμηνευτών και τον θετικό αντίκτυπο που μπορεί να έχει η συμμετοχή και των δυο πλευρών σε μια τέτοια έρευνα.
- Ενθάρρυνση της συμμετοχής ατόμων με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B) σε προγράμματα που εμπεριέχουν τέχνες, ώστε το άτομο να καλλιεργείται και να εμπλουτίζει τις γνώσεις του μέσα από τη δημιουργικότητα που αναπτύσσει.
- Είναι επιτακτική ανάγκη το Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού να δώσει την προσοχή που αξίζει σε παρόμοια καλλιτεχνικά εγχειρήματα, τα οποία μπορούν να εμπλουτίσουν την γνώση σχετικά με την παιδεία που λείπει σχετικά με τις ομάδες με αναπηρία.
- Δημιουργία εκπαιδευτικών προγραμμάτων σε σχολεία της πρωτεύουσας και της περιφέρειας μέσω του Υπουργείου Πολιτισμού & Αθλητισμού, αλλά και Παιδείας, τα οποία θα ενημερώνουν όλες τις σχολικές βαθμίδες για τα ζητήματα της κώφωσης/βαρηκοΐας (K/B) μέσω ενός καλλιτεχνικού και διαδραστικού προγράμματος.



Εικόνα 6.1: Πρόβα "Από το Σκοτάδι στο Φως"-Οκτώ Αποσπάσματα Αρχαίων Ελληνικών Τραγωδιών (Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη) (2015), χώρος προβών Πυξίδα
(Πηγή: Φωτογράφος Κάσσυ Χρυσάκη, 2015)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Abrams, M.H. (2005). *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων- Θεωρία, Ιστορία,, Κριτική Λογοτεχνίας*. (μτφ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου). Αθήνα: Πατάκη.
- Αγγελοπούλου-Σακαντάμη, Ν. (2004). *Ειδική Αγωγή – Αναπτυξιακές διαταραχές και χρόνιες μειονεξίες*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Adler, E.P. (1970). *Research Trends in Deafness–State of the Art*. Department of Health, Education and Welfare Social and Rehabilitation Service Office of Research and Demonstrations, 1-91. Ανακτήθηκε στις 17 Φεβρουαρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED062745.pdf>.
- Αντζάκας, Γ. (2010). Η Ιστορία των Κωφών. *Enet.gr ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*. Ανακτήθηκε στις 23 Οκτωβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=132964>.
- Άντλερ, Σ. (2007). *Η τέχνη του ηθοποιού* (2^η έκδοση) (μτφ. Σ.Τζουμέρκας) (επιμ-καταγρ. Χ.Κισσέλ). Αθήνα: Ίνδικτος. (έτος πρωτότυπης έκδοσης 2000).
- Αριστοτέλης (1982). *Ποιητική* (εισαγωγή, μτφ. και σχόλια. Σ.Ι. Δρομάζου). Αθήνα: Κέδρος.
- Arnheim, R. (2007). *Οπτική Σκέψη*. (μτφ-επιμ. Ι.Ποταμιάνος, & Γ.Βρυώνη). Αθήνα: University Studio Press.
- Babbie, E. (2011). *Εισαγωγή στην Κοινωνική Έρευνα* (μτφ. Γ.Βογιατζής) (εισαγ-επιμ. Κ. Ζαφειρόπουλος). Αθήνα: Κριτική.
- Banes, S. (1977/79). *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Connecticut: Wesleyan University Press. Ανακτήθηκε στις 14 Ιανουαρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38339444/146706379-Terpsichore-inSneakers.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1524641795&Signature=COxIx2wUYUaC011In%2BztxRb0WwY%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D146706379-Terpsichore-in-Sneakers.pdf>
- Βασίλειος, Α. (2010). *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*. (μτφ. Δ.Σαραφείδου). Αθήνα: Κοάν.
- Batten, G., Oakes, P. M., & Alexander, T. (2014). Factors associated with social interactions between deaf children and their hearing peers: A systematic

- literature review. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 19, 285-302. Ανακτήθηκε στις 27 Απριλίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://academic.oup.com/jdsde/article/19/3/285/416899>.
- Bauman, R. & Briggs, C.L. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88. Ανακτήθηκε στις 6 Σεπτεμβρίου 2018, από τον διαδικτυακό τόπο: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36870516/Bauman_Briggs_90.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1524642146&Signature=SNrp%2BwiJh5TFel%2FrgVg18WFzbKM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DPoetics_and_Performance_as_Critical_Pers.pdf
- Βενετσάνου, Φ., & Κουτσούμπα, Μ. (2015) Μελέτη της Φυσικής Κατάστασης των Χορευτών/-τριών: Παρούσα Κατάσταση και Προοπτικές. *Επιστήμη του Χορού*, 8, 1–26. Ανακτήθηκε στις 3 Νοεμβρίου 2018, από τον διαδικτυακό τόπο: http://www.elepex.gr/images/stories/ogdoostomos/venetsanou_koutsouba_full_text_gr.pdf.
- Βέργου, Μ., Κουτσούμπα, Μ., & Μουζάκης, Χ. (2016). Η συμπληρωματική εξ αποστάσεως εκπαίδευση στη νηπιακή ηλικία μέσα από το παράδειγμα μιας έρευνας δράσης στη μουσειακή αγωγή. *Open Education-The Journal for Open and Distance Education and Educational Technology*, 12(2), 24-38. Ανακτήθηκε στις 3 Νοεμβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/openjournal/article/view/10860/10887.5>
- Bergman, E. (1981). *Arts Accessibility for the Deaf.*, 4-23. Ανακτήθηκε στις 3 Μαρτίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED213235.pdf>.
- Bergman, B. (1994). Signed Languages. Στο E.I. Algren & K. Hyltenstam (Επιμ.), *Bilingualism in Deaf Education*. (σελ.15-36). Sighum: Hamburg.
- Blake, G.D. & Kronenberg, H.H. (1966). *Young Deaf Adults-An Occupational Syrvey: A Study of the Occupational Status of the Deaf of the Southwest and Their Need for Specialized Vocational Rehabilitation Facilities in Vocational Rehabilitation Administration & Department of Heath, Education and Welfare*. Washington D.C: Arkansas Rehabilitation Services, 1-154. Ανακτήθηκε στις 8 Ιουνίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED011414.pdf>.
- Βλαχάβα, Φ. (2016). *Καλές Πρακτικές στη σχολική αξιοποίηση παραμυθιών με αναπαραστάσεις αναπηρίας*. (Μεταπτυχιακή Διατριβή). Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών στις Επιστήμες της Αγωγής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

- Βλάχου, Β.Π. (1990). *Τα Ρήματα Ομαλά & Ανώμαλα της Αρχαίας Ελληνικής*. Αθήνα: Gutenberg.
- Blewitt, E. (1976). *The Relationship Between Communication Skills of Young Deaf Adults and Their Success in Employment in Department of Health, Education and Welfare*. Pennsylvania: Pennsylvania Department of Education-Bureau of Vocational Education, 1-63. Ανακτήθηκε στις 12 Σεπτεμβρίου 2018, από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED133605.pdf>
- Boatner, E.B., Stuckless, E.R., & Moores, D.F. (1964). *Occupational Status of the Young Adult Deaf of New England and the Need and Demand for a Regional Technical-Vocational Training Center in Vocational Rehabilitation Administration & Department of Health, Education and Welfare*. West Hartford: American School for the Deaf, 1-141. Ανακτήθηκε στις 17 Οκτωβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED014167.pdf>.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1997). *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από το ρεαλισμό στην πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1998). Αναστοχασμός, ετερότητα και ανθρωπολογία οίκοι: διλήμματα και αντιπαραθέσεις. Στο Δ.Γκέφου-Μαδιανού (Επιμ), *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις* (σελ. 365-435). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό Ρεαλισμό στην πολιτική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γκροτόφσκι, Γ. (1982). *Για ένα φτωχό θέατρο* (2^η έκδοση) (μτφ. Φώντας Κονδύλης-Μαίρη Γαϊτή-Βορρέ). Αθήνα: Θεωρία.
- Chieffi, S., Conson, M., & Carlomagno, S. (2004). Movement velocity effects on kinaesthetic localisation of spatial positions. *Experimental Brain Research*, 158, 421-426. Ανακτήθηκε στις 10 Σεπτεμβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.researchgate.net/profile/Sergio_Chieffi2/publication/257920123_06_EBR_04/links/0046352614a2980d79000000/06-EBR-04.pdf.
- Cooper, M. (2013). *Deaf and disabled people, employment, and the Cultural sector: A Literature Review*. Legacy Trust UK, 1-35. Ανακτήθηκε στις 6 Φεβρουαρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: https://scholar.google.gr/scholar?hl=el&as_sdt=0%2C5&q=Deaf+and+disabled+people%2C+employment%2C+and+the+Cultural+sector%3A+A+Literature+Review&btnG=.
- Crowe, T.C. & Horak, F.B. (1998). Motor Proficiency Associated with Vestibular Deficits in Children with Hearing Impairments. *Physical Therapy – Journal of American Physical Therapy Association*, 68, 1493-1499. Ανακτήθηκε στις 3 Απριλίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://media.kenanaonline.com/files/0019/19099/1493.pdf>.

- Cordero-Martínez, F. (1995). A visual-spatial approach to ESL in a bilingual program with deaf international students. *Bilingual Research Journal*, 19, 469-482. Ανακτήθηκε στις 2 Ιουνίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15235882.1995.10162685>.
- Δανιά, Α. (2009). *Κατασκευή Οργάνου Αξιολόγησης της Χορευτικής Επίδοσης: Η Εφαρμογή του στον Ελληνικό Παραδοσιακό Χορό*. (Μεταπτυχιακή διατριβή). Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Δανιά, Α. (2016). Analyzing the Aesthetics of Dance Instructional Design. An Example from Greek Traditional Dance Teaching. *Congress on Research in Dance Conference Proceedings* (pp. 116–126). Cambridge: Cambridge University Press. Ανακτήθηκε στις 13 Ιανουαρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.researchgate.net/profile/Aspasia_Dania/publication/279955820_Analyzing_the_aesthetics_of_dance_instructional_design_An_example_from_Greek_traditional_dance_teaching/links/5829d47b08ae102f071ed5cc.pdf.
- Δανιά, Α., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2017). Προς μια παιδαγωγική του χορού στην εκπαίδευση των μαθητών σχολικής ηλικίας. *Choros International Dance Journal*, 6, 85–99. Ανακτήθηκε στις 11 Μαρτίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: http://chorosjournal.com/docs/choros6/7_CHOROS_6_DANIA_KOUTSOUBA_TYROVOLA.pdf.
- Department for Culture, Media and Sport (DCMS). Taking Part 2012/13 quarter 1: statistical release. Ανακτήθηκε στις 2 Σεπτεμβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/77537/TakinPart_2012-13_Quarter-1_Report.pdf.
- Δήμας, Η., Τυροβολά, Κ., Κουτσούμπα, Μ. (2010). *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός: Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Δημόπουλος, Κ., Τυροβολά, Β., & Κουτσούμπα, Μ. (2013). Το «ιερό» και το «κοσμικό». Η διάκρισή τους στις επιτελεστικές διαδικασίες και χορευτικές πρακτικές στην κοινότητα της Κρανιάς Καρδίτσας. *Proceedings of the 35th World Congress on Dance Research* (σελ. 1-4). Ανακτήθηκε στις 24 Ιανουαρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.cid-portal.org/cdr/athens2013/index.php/program/14-sample-data-articles/99-the-sacred-and-the-secular-their-distinction-on-the-performative-processes-and-dance-practices-in-the-community-of-krania-karditsa>.
- Διεθνής Οργανισμός Υγείας Οικογένειας (Family Health International-FHI 360). Ανακτήθηκε στις 1ο Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.fhi360.org/>.

- Earling, P.E (επιμ.) (2007). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*. (μτφ-επιμ: Ρόζη Λ.-Βαλάκας Κ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Εγκυκλοπαίδεια Δομή (2004). *Ανθρωπολογία* (Τόμος 3, σελ. 19). Αθήνα: ΔΟΜΗ.
- Εγκυκλοπαίδεια Δομή (2004). *Μουσική* (Τόμος 19, σελ. 393). Αθήνα: ΔΟΜΗ.
- Εθνικό Κέντρο Διάχυσης της Πληροφορίας για Παιδιά με Αναπηρίες - National Dissemination Center for Children with Disabilities-NICHCY. Ανακτήθηκε στις 9 Δεκεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.fhi360.org/projects/national-dissemination-center-children-disabilities-nichcy>.
- Emmons, P.G. & Anderson, L.M. (2005). *Understanding Sensory Dysfunction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Εφημερίδα Πρώτο Θέμα (2014). *Η κώφωση θεραπεύεται στα δύο πρώτα χρόνια της ζωής*. Ανακτήθηκε στις 5 Ιανουαρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.protothema.gr/ugeia/article/355457/i-kofosi-therapeuetai-sta-duo-prota-hronia-tis-zois>.
- Ευρωπαϊκό Συμβούλιο-Συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης για τα Δικαιώματα των Ατόμων με Αναπηρία (20018). *Πρόταση Απόφασης του Συμβουλίου σχετικά με τη σύναψη, από την Ευρωπαϊκή Κοινότητα, της σύμβασης των Ηνωμένων Εθνών για τα δικαιώματα των ατόμων με αναπηρία* (2008). Ανακτήθηκε στις 4 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-12892-2008-INIT/el/pdf>.
- Φιλιππίδου, Ε.Φ. (2011). *Χορός και Ταυτοτική Αναζήτηση: Τακτικές Επιπολιτισμού και Επαναφλετισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη*. (Μεταπτυχιακή Διατριβή). ΤΕΦΑΑ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φούτζουλας, Γ. (2016). *Χορός και Πολιτική. Θέσεις και Αντιθέσεις στο χορευτικό δρώμενο "Γαϊτανάκι" στη Σκάλα και τη Λάφνη Ναυπακτίας*. (Μεταπτυχιακή Διατριβή). ΤΕΦΑΑ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φούντζουλας, Γ., Κουτσούμπα, Μ., Δημόπουλος, Κ., & Τυροβολά, Β. (2016). Μετασχηματίζοντας τον λόγο, μετασχηματίζοντας τον χορό: Η περίπτωση του δρωμένου «Ντιβάνι» στην Καλλιθέα Βοιωτίας. *Proceedings of the 44th World Congress on Dance Research*, (σελ. 1-27). Ανακτήθηκε στις 8 Νοεμβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.2016congressathens.cidworld.org/images/cloud/Projects/Foutzoulas>.
- Fraleigh, S.H. (1987). *Dance and the lived body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Geertz, C. (2003). *Η ερμηνεία των πολιτισμών*. (μτφ. Θ. Παραδέλλης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Glennie, E. (2015). Hearing Essay. *Evelyn Glennie –Teach the World to Listen*. Ανακτήθηκε στις 13 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/>.
- Hanna, T. (1991). What is somatics? *Journal of Behavioral Optometry*, 2, 31-35. Ανακτήθηκε στις 6 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://somatics.org/library/biblio/html-wis1>.
- Harris, J.R. (1995). Where is the child's environment? A group socialization theory of development. *Psychological Review*, 102(3), 458-489. Ανακτήθηκε στις 6 Απριλίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://psycnet.apa.org/record/1995-40091-001>.
- Harris, R., Holmes, H.M., & Mertens, D.M. (2009). Research ethics in sign language communities. *Sign Language Studies*, 9(2), 104-131. Ανακτήθηκε στις 4 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.researchgate.net/profile/Donna_Mertens/publication/234650089_Research_Ethics_in_Sign_Language_Communities/links/54184bcc0cf2218008bf343c.pdf.
- Hodapp, R.M. (1998). *Development and Disabilities*. Cambridge: University Press.
- Horak, F.B., Shymway-Cook, A., Crowe T.C., & Black, F.O. (1988). Vestibular Function and Motor Proficiency of Children with impaired hearing or with learning disability and motor impairments. *Development Medicine & Child Neurology*, 30(1), 64-79. Ανακτήθηκε στις 8 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1469-8749.1988.tb04727.x>.
- Hooper, S., Rose, S., & Miller, C. (2005). Assessing American Sign Language performance: Developing an environment for capturing, evaluating, and monitoring student progress. *Proceedings of the IASTED International Conference Web-based Education* (σελ. 452-457). Ανακτήθηκε στις 12 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://experts.umn.edu/en/publications/assessing-american-sign-language-performance-developing-an-enviro>.
- Johnson, D., W. & Johnson, F. P. (1994). *Joining Together Group Theory and Group Skills*. (5th Ed.). Boston: Allyn & Bacon.
- Κάβουρας, Π. (1996). Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών. Στο *Λαϊκά δρώμενα: παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις. Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου* (σελ. 65-81). Αθήνα: Υπ. Πολιτισμού – Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού.
- Καλδή, Μ. (2003). Εισαγωγή στην ανθρωπολογία του θεάτρου του Ευγένιου Μπάρμπα. Σημειώσεις από το: "A Dictionary of Theatre Anthropology -The secret art of the performer":Eugenio Barba-Nicola Savarese, London-N.York (1991, 1993, 1995): Routledge. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, (3), 8-23.

- Ανακτήθηκε στις 14 Δεκεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.theatroedu.gr/Portals/38/main/images/stories/files/Magazine/T3/T3%20Kaldi.pdf>.
- Κατσιμάνης, Κ.Σ. (2003). *Πλάτων και Αριστοτέλης: Φιλοσοφική Ερμηνεία Επιλεγμένων Κειμένων*. Αθήνα: Gutenberg.
- Keating, E. & Mirus, G. (2003). American sign language in virtual space: Interactions between deaf users of computer-mediated video communication and the impact of technology on language practices. *Language in Society*, 32(5), 693-714. Ανακτήθηκε στις 10 Δεκεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.cambridge.org/core/journals/language-in-society/article/american-sign-language-in-virtual-space-interactions-between-deaf-users-of-computer-mediated-video-communication-and-the-impact-of-technology-on-language-practices/8904A1FE2FA2D0663BA0C87282DB9850>.
- Keilmann, A., Limberger, A. & Mann, W.J. (2007) Psychological and physical well-being in hearing-impaired children. *International Journal of Pediatric Otorhinolaryngology*, 71(11), 1747–1752. Ανακτήθηκε στις 10 Μαρτίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0165587607003588>
- Klykova, N., A., Bjorndal, I., Kryszatowska, M., Gluszcak, B., Burno-Nowakowska, H. & Wisner, P. R. (1967). Cultural Activities for the Deaf. *Paper presented at the 15th Congress of the World Federation of the Deaf. Warsaw, Poland*. Ανακτήθηκε στις 2 Ιουνίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED021389.pdf>.
- Κnoors, H., & Marschark, M. (2015). *Διδασκαλία κωφών και βαρήκοων. Αναπτυξιακή και ψυχολογική προσέγγιση* (μτφ: Χ. Λυμπεροπούλου) (επιμ. Β. Λαμπροπούλου, Α.Οκαλίδου, Κ.Χατζηκάκου). Αθήνα: Πεδίο.
- Κουρμπέτης, Β. & Χατζοπούλου, Μ. (2010). *Μπορώ και με τα μάτια μου*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in Motion: Dance and Cultural Identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. (Ph.D. thesis). London: Music Department, Goldsmiths College, University of London.
- Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία της Χορευτικής κίνησης. Το πέρασμα από την προϊστορία στη ιστορία του χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2016α). Ανθρωπολογική Έρευνα: Εισαγωγή στην εθνογραφική μέθοδο. Διάλεξη στο ΠΜΣ «Φυσική Αγωγή και Αθλητισμός». ΣΕΦΑΑ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 30/03/2016, 1-28.
- Κουτσούμπα, Μ. (2016β). *Ανθρωπολογική Έρευνα: Εθνογραφία*. Διάλεξη ΣΕΦΑΑ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 30/03/2016, 1-68.
- Κωφίδου, Χ. (2015). *Απόψεις Κωφών και Βαρήκοων Φοιτητών Σχετικά με την Ένταξή τους στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση*. (Μεταπτυχιακή Διατριβή).

- ΤΕΦΑΑ, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης & Τμήμα Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
- Λαλιώτη, Β. (2008-2010). Επιτέλεση, μουσική και ταυτότητα: Μια εθνογραφική προσέγγιση των παραστάσεων Αρχαίου Δράματος. *Εθνολογία*, 1, 247-266.
- Lalioti, V. (2002). Social memory and ethnic identity: ancient Greek drama performances as commemorative ceremonies. *History and Anthropology*, 2, 113-137. Ανακτήθηκε στις 16 Νοεμβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0275720022000001200>.
- Lartz, M.N., Stoner, J.B. & Stout, L.J. (2008). Perspectives of Assistive Technology from Deaf Students at a Hearing University. *Assistive Technology Outcomes and Benefits*, 5, 72-91. Ανακτήθηκε στις 16 Οκτωβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ884369.pdf>.
- Λαμπροπούλου, Β. Η. (χ.χ). Κοινωνία και οι Κωφοί. Κοινότητα και κουλτούρα Κωφών. *Εκπαιδευτικά Πακέτα Επιμόρφωσης στη Μονάδα Ειδικής Αγωγής Κωφών Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Πατρών*, 1, 1-133. Ανακτήθηκε στις 3 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.specialeducation.gr/frontend/article.php?aid=208&cid=69>.
- Λέκκας, Δ. (2003). Το Πρωτογενές Δρώμενο: Ιστορική Βάση και Λειτουργίες. Στο *Τέχνες II Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού: Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής* (Τομ. Α, σελ. 217-230). Πάτρα: Εκδόσεις Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Λεκός, Ζ. (2005). *Το Ποιητικό Σώμα: Μια Διδασκαλία της Θεατρικής Πράξης*. (μτφ: Ε. Βόγλη) (επιμ: Γ. Βουδικλάρης). Αθήνα: Εκδόσεις Κοάν.
- Levi-Strauss, C. (1958). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68(270), 428-444. Ανακτήθηκε στις 30 Οκτωβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://users.uoa.gr/~cdokou/MythLitMA/levi-strauss.pdf>.
- Lishman, J.R & Lee, D.N. (1973). The autonomy of visual kinaesthesia. *Perception*, 2, 287-294. Ανακτήθηκε στις 2 Δεκεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.researchgate.net/profile/David_Lee45/publication/18618704_The_autonomy_of_visual_kinaesthesia/links/553a0b000cf2239f4e7dc0fa.pdf.
- Μάρσαλ, Α. (2003). *Το σώμα μιλά: Ζητήματα ερμηνείας και έκφρασης*. (μτφ: Α. Πιπίνη, & Ν. Προδρομίδου). Αθήνα: Κοάν.
- Μαυρέας, Δ. (2011). *Γλωσσικός σχεδιασμός: Η περίπτωση της ελληνικής νοηματικής γλώσσας (ΕΝΓ)*. (Διδακτορική διατριβή). Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας στον Τομέα Γλωσσολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Marmor, M.F. (2014). Vision loss and hearing loss in painting and musical composition. *Ophthalmology*, 121(7), 1480-1485. Ανακτήθηκε στις 23

- Μαρτίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο:
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0161642014000189>.
- Marschark, M., Lampropoulou, V., & Skordilis, K. E. (2016). *Diversity in Deaf Education*. New York: Oxford University Press.
- Martin, F. N., & Clark, J.G. (2006). *Introduction to Audiology*. (9th ed.). Boston: Allyn & Bacon.
- McCarthy, K. F. (2001). *The performing arts in a new era*. Santa Monica, CA: Rand Corporation.
- McLeish, K. (2001). *Αριστοτέλης: Η Ποιητική του Αριστοτέλη*. (μτφ: Λ. Θεοδωρίδου). Αθήνα: Ενάλιος.
- Meadow, K. P. (2005). Early manual communication in relation to the deaf child's intellectual, social, and communicative functioning. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 10(4), 321-329. Ανακτήθηκε στις 3 Ιουνίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο:
<https://academic.oup.com/jdsde/article/10/4/321/363383>.
- Memman, S.B. (1988). *Case Study Research in Education*. San Francisco, CA: Jolley-Bass.
- Μιχαηλίδης, Σ. (1989). *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Miller, B. K. (1968). Teaching office arts to the deaf. *The Vocational Aspect of Secondary and Further Education*, 20(47), 195-199. Ανακτήθηκε στις 5 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο:
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/03057876880000201>.
- Moeller, M.P. (2000). Early intervention and language development in children who are deaf and hard of hearing. *Pediatrics*, 106, 1-9. Ανακτήθηκε στις 28 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο:
<http://pediatrics.aappublications.org/content/106/3/e43.short>.
- Moen, J. (2007). From Hand-Held to Body-Worn: Embodied Experiences of the Design and Use of a Wearable Movement-Based Interaction Concept. Στο *Proceedings of the 1st international conference on Tangible and embedded interaction* (p. 251-258). New York, LA, USA. Ανακτήθηκε στις 14 Ιουλίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο:
<https://www.semanticscholar.org/paper/From-hand-held-to-body-worn%3A-embodied-experiences-a-Moen/20a57a9383321382f9564572039a95afb8c744b8>.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (Β' Έκδοση). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μπάρμπα, Ε. (2008). *Το χάρτινο κανό-Ένας οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία*. (μτφ. Κ.Α. Θέμελης). Αθήνα: Δωδώνη (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1993).

- Μπάρμπα, Ε., Σαβαρέζε, Ν. (2008). *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού-Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας* (μτφ. Μ.Χατζηεμμανουήλ). Αθήνα: Κοάν (έτος πρωτότυπης έκδοσης 2005).
- Μπαρμπούση, Β. (2004). *Ο χορός στον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Mueller, V. & Hurtig, R. (2010). Technology-enhanced shared reading with deaf and hard-of-hearing children: The role of a fluent signing narrator. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 15(1), 72-101. Ανακτήθηκε στις 16 Μαρτίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://academic.oup.com/jdsde/article/15/1/72/406184>.
- Newlove, J. & Dalby, J. (2004). *Laban for all*. Great Britain: Nick Hern Books Limited.
- Νιώρα, Ν. (2009). *Τα Πασχαλιόγιορτα σε μια μακεδονική κοινότητα: βιωμένη εμπειρία ή δραματουργική πειθαρχία;* (Μεταπτυχιακή Διατριβή). ΤΕΦΑΑ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Νιώρα, Ν., Λουτζάκη, Ρ., Κουτσούμπα, Μ. & Τυροβολά, Μ.Β. (2011). Χορός και Θεωρία της Επιτελέσης: Όψεις των Παραστασιακών Πολιτισμικών Πρακτικών. Ανασκοπική Μελέτη. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, 9(1), 24-43. Ανακτήθηκε στις 9 Απριλίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.hape.gr/emag.asp>.
- Norris, A. G. (1972). Deafness Annual. *Professional Rehabilitation Workers with the Adult Deaf*, 2, 1-265. Ανακτήθηκε στις 17 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED084750.pdf>.
- OHE (2006). Σύμβαση του Ο.Η.Ε. για τα Δικαιώματα των Ατόμων με Αναπηρία και Προαιρετικό Πρωτόκολλο-United Nations Convention on the Rights of Persons with Disabilities. Ανακτήθηκε στις 2 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-e.pdf>.
- Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας. Θέματα Υγείας (2017a). Αναπηρία. Ανακτήθηκε στις 2 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.who.int/topics/disabilities/en>.
- Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας. Θέματα Υγείας (2017b). Αναπηρία και Υγεία. Ανακτήθηκε στις 2 Δεκεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs352/en>.
- Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας. Θέματα Υγείας (2017c). Κώφωση και Απώλεια Ακοής. Ανακτήθηκε στις 11 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.who.int/topics/deafness/en>.
- Padden, C. & Humphries, T. (1988). *Deaf in America: Voices from a culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Παναγιωτοπούλου, Ε. (2009). *Χοροθεραπευτικές διαδικασίες και Παραδοσιακός χορός: μια ανθρωπολογική προσέγγιση*. (Μεταπτυχιακή διατριβή). ΤΕΦΑΑ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Πανόπουλος, Π. (2007). Τετράδια 3. Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων. ΤΕΙ Ηπείρου. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
- Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 11-26. Ανακτήθηκε στις 4 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.researchgate.net/profile/Jaana_Parviainen/publication/279397120_Bodily_Knowledge_Epistemological_Reflections_on_Dance/links/55c9d02308aeb9756747df3c/Bodily-Knowledge-Epistemological-Reflections-on-Dance.pdf.
- Παπακώστας, Χ. (2013). *Σαχά ισί βαρό νι νάι: Ρόμικες μουσικές και χορευτικές ταυτότητες στη Μακεδονία*. Αθήνα: Πεδίο.
- Παπαφράγκος, Κ.Γ. (1996). *Ακουολογία*. Αθήνα: Παρισιάνος.
- Paxton, S. (2003). Drafting interior techniques. Στο *Taken by surprise: A dance improvisation reader* (σελ. 174-183). Ανακτήθηκε στις 13 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: [https://books.google.gr/books?id=OYbHhwUpXAMC&pg=PA175&lpg=PA175&dq=Paxton,+S.+\(2003\).+Drafting+interior+techniques.&source=bl&ots=utxnumgNkj&sig=LcqZevNqqfmrSlnlRMDIzTGIZeY&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwj2jdjrm9XaAhXQJFAKHUaXCLwQ6AEITzAL#v=onepage&q=Paxton%2C%20S.%20\(2003\).%20Drafting%20interior%20techniques.&f=false](https://books.google.gr/books?id=OYbHhwUpXAMC&pg=PA175&lpg=PA175&dq=Paxton,+S.+(2003).+Drafting+interior+techniques.&source=bl&ots=utxnumgNkj&sig=LcqZevNqqfmrSlnlRMDIzTGIZeY&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwj2jdjrm9XaAhXQJFAKHUaXCLwQ6AEITzAL#v=onepage&q=Paxton%2C%20S.%20(2003).%20Drafting%20interior%20techniques.&f=false).
- Πέτρου, Α. (2015). *Η αισθητική των Αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Ζήτρος (έτος πρωτότυπης έκδοσης 2011).
- Pinker, S. (1984). *Language Learnability and Language Development*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Πλάκα, Χ. (2016). *Οι λαϊκοί χοροί απ' όλο τον κόσμο ως μέσο συνεργασίας και αποδοχής της διαφορετικότητας στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση*. (Μεταπτυχιακή Διατριβή). ΤΕΦΑΑ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Πλούταρχος (1997). *Περί μουσικής* (μτφρ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου). Αθήνα: Κάκτος
- Polat, F. (2003). Factors affecting psychosocial adjustment of deaf students. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 8(3), 325-339. Ανακτήθηκε στις 8 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://academic.oup.com/jdsde/article/8/3/325/364960>.
- Rachford, D. & Furth, H. G. (1986). Understanding of friendship and social rules in deaf and hearing adolescents. *Journal of Applied Developmental*

- Psychology*, 7(4), 391-402. Ανακτήθηκε στις 4 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0193397386900080>.
- Rainer, J.D., Altshuler, K.Z., Kallman, F.J. & Deming, W.E. (1963). *Family and Mental Health Problems in a Deaf Population*. New York State Psychiatric Institute: Columbia University. Ανακτήθηκε στις 15 Ιουνίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED018016.pdf>.
- Richard, J.R. (1992). *A Descriptive Analysis of Two Approaches to the use of Drama with persons with disability*. (Master thesis). Concordia University, Canada. Ανακτήθηκε στις 28 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://spectrum.library.concordia.ca/4517/1/MM73696.pdf>.
- Rieffe, C., Terwogt, M. M., & Smit, C. (2003). Deaf children on the causes of emotions. *Educational Psychology*, 23(2), 159-168. Ανακτήθηκε στις 6 Ιανουαρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.researchgate.net/profile/Carolien_Rieffe/publication/240239357_Deaf_Children_on_the_Causes_of_Emotions/links/560a4eda08ae1396914bb3b4.pdf.
- Rieffe, C. & Terwogt, M. M. (2006). Anger communication in deaf children. *Cognition and Emotion*, 20(8), 1261-1273. Ανακτήθηκε στις 27 Ιανουαρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: http://dare.uvu.vu.nl/bitstream/handle/1871/18564/Rieffe_Cognition%20and%20Emotion_2-_2006_u.pdf?sequence=2.
- Roberson, L. (2001). Integration of computers and related technologies into deaf education teacher preparation programs. *American Annals of the Deaf*, 146(1), 60-66. Ανακτήθηκε στις 8 Σεπτεμβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: https://digitalcommons.unf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://scholar.google.gr/&httpsredir=1&article=1002&context=eexc_facpub.
- Robson, C. (1993). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου-Ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*. (μτφ Β.Νταλάκου-Κ.Βασιλικού), (επιμ. μτφ Φ.Καλύβα), (επιμ Κ.Μιχαλοπούλου). Αθήνα: Gutenberg.
- Rosen, R. S. (2009). Surveys of the American Deaf Population: A Critical Review. *International Journal of Special Education*, 24(1), 82-99. Ανακτήθηκε στις 14 Φεβρουαρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ842122.pdf>.
- Rosenstein, J. & Lerman, A. (1963). *Vocational Status and Adjustment of Deaf Women*. New York: Lexington School for the Deaf Research Publications Series 1, 1-172. Ανακτήθηκε στις 21 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.835.8409&rep=rep1&type=pdf>.

- Saby, L., Guarracino, G. & Premat, E. (2005). Being Deaf or Hard of Hearing in an Urban Environment. *Forum Acusticum, Budapest* (σελ. 1859-1864). Ανακτήθηκε στις 19 Οκτωβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.conforg.fr/acoustics2008/cdrom/data/fa2005-budapest/paper/433-0.pdf>.
- Said, E.A.F. (2013). Clinical balance tests for evaluation of balance dysfunction in children with sensorineural hearing loss. *The Egyptian Journal of Otolaryngology*, 29(3), 189-201. Ανακτήθηκε στις 10 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.ejo.eg.net/article.asp?issn=1012-5574;year=2013;volume=29;issue=3;spage=189;epage=201;aulast=Said>.
- Sahoo, A.K., Mishra, G.S., & Ravulakollu, K.K. (2014). Sign recognition: state of the art. *ARPN Journal of Engineering and Applied Sciences*, 9(2), 116-134. Ανακτήθηκε στις 23 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.researchgate.net/profile/Ashok_Sahoo2/publication/262187093_Sign_language_recognition_State_of_the_art/links/02e7e53b246791ce2a000000/Sign-language-recognition-State-of-the-art.pdf.
- Σάλμοντ, Ε. (2004). *Συμβουλευτική οικογένειας ατόμων με ειδικές ανάγκες – Πρώιμη Παρέμβαση: Η περίπτωση της κώφωσης*. (Διδακτορική Διατριβή). Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Σαρακατσιάνου, Ζ. (2011). *Εθνοτικές ομάδες και χορευτικές πρακτικές στο Στενήμαχο Ν.Ημαθίας Μακεδονίας. Το έθιμο του Αγίου Τρύφωνα ως δείκτης της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας*. (Μεταπτυχιακή Διατριβή). ΤΕΦΑΑ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Schick, B., De Villiers, P., De Villiers, J. & Hoffmeister, R. (2007). Language and theory of mind: A study of deaf children. *Child Development*, 78(2), 376-396. Ανακτήθηκε στις 20 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.473.8685&rep=rep1&type=pdf>.
- Siegel, J.C., Marchetti, M. & Tecklin, J.S. (1991). Age-Related Balance Changes in Hearing-Impaired Children. *Physical Therapy*, 71(3), 183-189. Ανακτήθηκε στις 13 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://academic.oup.com/ptj/article-abstract/71/3/183/2728743>.
- Σολομός, Α. (1989). *Θεατρικό Λεξικό*. Αθήνα: Κέδρος.
- Στανισλάβσκι, Κ. (2001). *Πλάθοντας ένα ρόλο*. (μτφ: Α. Νίκα). Αθήνα: Γκόννη. (έτος πρωτότυπης έκδοσης 1962).
- Στεφανιδάκη, Ε.Α. (2013). *Σύγχρονος Χορός και Αναπηρία: Υπό το πρίσμα μιας μικτής ομάδας χορού*. (Μεταπτυχιακή Διατριβή). ΤΕΦΑΑ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Stokoe, W.C. (2005). Sign language structure: An outline of the visual communication systems of the American deaf. *Journal of Deaf Studies and*

- Deaf Education*, 10(1), 3-37. Ανακτήθηκε στις 22 Οκτωβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://academic.oup.com/jdsde/article/10/1/3/361306>.
- Sutton-Spence, R. & Woll, B. (1999). *The Linguistics of British Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Suzuki, T. (1993). *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. (μτφρ. Kameron Steele). Great Britain: Theatre Communications Group. (1st Edition: 1986).
- Svirsky, M.A., Teoh, S.W & Neuburger, H. (2004). Development of language and speech perception in congenitally, profoundly deaf children as a function of age at cochlear implantation. *Audiology and Neurotology*, 9(4), 224-233. Ανακτήθηκε στις 14 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.teohent.net/docs/Language%202003.pdf>.
- Taub, S.F. (2001). *Language from the Body: Iconicity and Metaphor in American Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ter Horst, A.C. (2013). *Modulating motor imagery: Contextual, spatial and kinaesthetic influences*. The Netherlands, Nijmegen: Radboud University Nijmegen. Ανακτήθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://repository.ubn.ru.nl/bitstream/handle/2066/105816/105816.pdf>.
- Terwogt, M. M. & Rieffe, C. (2004). Behavioural problems in deaf children: Theory of mind delay or communication failure? *European Journal of Developmental Psychology*, 1(3), 231-240. Ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: https://www.researchgate.net/profile/Carolien_Rieffe/publication/247506181_Behavioural_problems_in_deaf_children_Theory_of_mind_delay_or_communication_failure/links/577f77d708ae01f736e4592e.pdf.
- Terwogt, M.M. & Rieffe, C. (2004). Deaf children's use of beliefs and desires in negotiation. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 9(1), 27-38. Ανακτήθηκε στις 8 Μαρτίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://academic.oup.com/jdsde/article/9/1/27/481872>.
- The Independent Living Institute (ILI)-Promoting the self-determination of people with disabilities. Ανακτήθηκε στις 19 Οκτωβρίου 2019 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.independentliving.org/files/WPAC DP.pdf>.
- Theunissen, S. C., Rieffe, C., Kouwenberg, M., Soede, W., Briaire, J.J., & Frijns, J. H. (2011). Depression in hearing-impaired children. *International Journal of Pediatric Otorhinolaryngology*, 75(10), 1313-1317. Ανακτήθηκε στις 16 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S016558761100348X>.
- Thomas, J.K. & Nelson, J. K. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα*. (Επιμ. Κ.Καρτερολιώτης). Αθήνα: Broken Hill Publishers LTD.
- Τσιάντης, Ι. (1996) (επιμ.). *Τα παιδιά του ΠΙΚΠΑ Λέρον*. Αθήνα: Καστανιώτη.

- Turner, V.W. & Schechner, R. (1988). *The anthropology of performance*. New York: PAJ. Ανακτήθηκε στις 7 Σεπτεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: [http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology%20of%20performance\(2\).pdf](http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology%20of%20performance(2).pdf).
- United Nations (1997). *Decade of Disabled Persons 1983-1992: World Programme of Action Concerning Disabled Persons*. Ανακτήθηκε στις 15 Ιανουαρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://www.independentliving.org/files/WPACDP.pdf>.
- Van der Kolk, B. (2003). The neurobiology of childhood trauma and abuse: Child and Adolescence. *Psychiatric Clinics North America*, 12(2), 293-317. Ανακτήθηκε στις 6 Φεβρουαρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: http://www.traumacenter.org/products/pdf_files/neurobiology_childhood_trauma_abuse.pdf.
- Vernant, J.P. & Naquet, P.V. (1988). *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. Πρώτος Τόμος. (μτφ. Σ. Γεωργούδη). Αθήνα: Ι.Ζαχαρόπουλος.
- Vidraski, T. & Farkas, D. (2015). Motor Skills in Hearing Impaired Children with or without Cochlear Implant-A Systematic Review. *Collegium Antropologicum*, 39(1), 173-179. Ανακτήθηκε στις 12 Απριλίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <http://collantr.lin30.host25.com/antropo/article/view/1340>.
- Vogel-Walcutt, J. J., Schatschneider, C. & Bowers, C. (2011). Social-emotional functioning of elementary-age deaf children: A profile analysis. *American Annals of the Deaf*, 156(1), 6-22. Ανακτήθηκε στις 23 Δεκεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://muse.jhu.edu/article/429631/summary>.
- Wikipedia, The Free Encyclopedia (2018). *Performing arts*. Ανακτήθηκε στις 6 Οκτωβρίου 2018 από τον διαδικτυακό τόπο: https://en.wikipedia.org/wiki/Performing_arts.
- Wiles, D. (2009). *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως παράσταση* (μτφ: Ε.Οικονόμου). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Τραπεζης.
- Winn, S.L. (2007). Employment outcomes for the congenitally deaf in Australia: Has anything changed? *American Annals of the Deaf*, 152(4), 382-390. Ανακτήθηκε στις 7 Ιουνίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://muse.jhu.edu/article/228509/summary>.
- Wong, T.P.S., Leung, E.Y.W., Poon, C.Y.C., Leung, C.Y.F & Lau, B.P.S. (2013). Balance performance in children with unilateral and bilateral severe-to-profound-grade hearing impairment. *Hong Kong Physiotherapy Journal*, 31(2), 81-87. Ανακτήθηκε στις 15 Νοεμβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1013702513000675>.
- Yin, R.K. (1981). The case study as a serious research strategy. *Knowledge*, 3(1), 97-114. Ανακτήθηκε στις 11 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο:

<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/107554708100300106?journalCode=scxa>.

Yoshida, M. (2008). *Barriers for Telecommunication Accessibility and Needs Assessment of Video Relay Services (VRS): Utilization of VRS for the Deaf Community*. (Master thesis). Rochester Institute of Technology: New York.
Ανακτήθηκε στις 9 Οκτωβρίου 2017 από τον διαδικτυακό τόπο:
<https://search.proquest.com/openview/47f3ea0b8906148eabcade57a729e2d1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα 1. Τα μέλη της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα"

Όλγα Δαλέκου

Η Όλγα Δαλέκου είναι εκ γενετής κωφή από κωφούς γονείς. Είναι προφορίστρια και νοηματίστρια. Κατά τη διάρκεια των της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης φοίτησε σε διαφορετικά σχολεία. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα να έχει συναναστραφεί με άτομα που έχουν κώφωση/βαρηκοΐα (Κ/Β) ή που δεν έχουν κανενός είδους αναπηρία. Έχει σπουδάσει διακοσμητική στο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Αθηνών (ΤΕΙ), μα παράλληλα είναι δασκάλα νοηματικής, αφού διαθέτει μια ισχυρή αίσθηση της μητρικής της γλώσσας. Η Όλγα είναι ιδρυτικό μέλος της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα", στην οποία επιμελείται και την απόδοση όλων των κειμένων στην νοηματική γλώσσα, μαζί με την βασική διερμηνεία της ομάδας, την Μυρτώ Γκανούρη, αλλά και υπό την ταυτόχρονη καθοδήγηση της ερευνήτριας ως θεατρολόγου, συμβάλλει στην απόδοση των κειμένων στην νοηματική γλώσσα και παράλληλα συμμετέχει και ως ηθοποιός σε όλες τις παραστάσεις.

Ως ηθοποιός έχει συμμετάσχει σε όλες τις παραστάσεις της ομάδας. Επίσης, συμμετείχε ως performer σε συνεργασία με την κωφή εικαστικό Christine Sun Kim στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (2014). Είναι επίσης, εικαστική καλλιτέχνης που ασχολείται με την ζωγραφική και την κατασκευή κοσμημάτων. Υπήρξε μέλος της Επιτροπής Νεολαίας της Ομοσπονδίας Κωφών Ελλάδος που συμμετείχε σε διάφορες δράσεις. Σε συνεργασία με την Μαριλένα Παπακωνσταντίνου επιμελήθηκε την απόδοση των κειμένων στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα σε αρχαία τραγωδία της παράστασης "Αντιγόνη" του Ειδικού Σχολείου Κωφών και Βαρήκοων Αγίας Παρασκευής. Επίσης, έχει επιμεληθεί τα σκηνικά της παράστασης "Τα Ψέμματα και τα Μάτια" του Μιχάλη Σπέγγου, σε σκηνοθεσία Ζωής Ξανθοπούλου (2011).

Έχει συνεργαστεί με τον πολυχώρο Myrtillo-καφέ της διαφορετικότητας, το οποίο ειδικεύεται στην εκπαίδευση των ευπαθών-ευάλωτων ομάδων για την ένταξή τους στην κοινωνία. Έχει διδάξει στο Ειδικό Δημοτικό Σχολείο Πεύκης το μάθημα της θεατρικής αγωγής. Εργάζεται ως δασκάλα νοηματικής στην Σχολή Νοηματικής Γλώσσας ΚΕΤ. Επίσης, συνεργάζεται με την Κοιν.Σ.Επ Κοινωνικής και Συλλογικής Ωφέλειας Μ.Α.Ν.Α, η οποία προσφέρει επαγγελματική αποκατάσταση σε άτομα Αμεα, αξιοποιώντας το δικαιώματά τους στην εργασία. Συμμετείχε στα εξής σεμινάρια: Workshop θεάτρου με τον Wojtek Ziemilski/Βόϊτεκ Ζιεμίλσκι, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα (2015-16) και σε αρκετά σεμινάρια με θέμα την έρευνα της υποκριτικής και της κίνησης στην σκηνή με την ηθοποιό-θεατρολόγο Έλλη Μερκούρη.

Σοφία Ζάγκα

Η Σοφία Ζάγκα έχει επίκτητη κώφωση που σημαίνει ότι γεννήθηκε με φυσιολογική ακοή, αλλά έχασε την ακοή της λόγω ασθένειας στην ηλικία των επτά ετών. Προέρχεται από ακούντες γονείς και είναι προφορίστρια και νοηματίστρια. Ως εικαστικός εστιάζει στο κομμάτι της εικαστικής σύνθεσης, καθώς φιλοτεχνεί όλες τις αφίσες των παραστάσεων, προσδίδοντας έτσι την εικαστική ματιά στην ομάδα. Σπούδασε ζωγραφική στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Αθηνών από όπου αποφοίτησε με “Άριστα” (2008). Είναι μέλος της Θεατρικής Ομάδας Κωφών “Τρελά Χρώματα”, ενώ παράλληλα συμμετέχει σε χορευτικές παραστάσεις, σχεδιάζει κοσμήματα, και εκθέτει τα έργα της σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις. Το ντοκυμαντέρ “Ο Δρόμος της Σοφίας” της Κινηματογραφικής Ομάδας του Συλλόγου Αρχαιολόγων Ελλάδος, στο οποίο και πρωταγωνιστεί αναφέρεται στην προσωπική της ιστορία. Είναι κάτοχος της Επάρκειας στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα (2009).

Έχει συνεργαστεί με την Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (2015) στο Εργαστήριο για Ακούοντα και Κωφά Παιδιά σε Συνεργασία με την Ομάδα Πλεύσις. Από το 2009 μέχρι και σήμερα εργάζεται ως εκπαιδευτικός με την ειδικότητα της εικαστικού σε δημοτικά σχολεία της Αττικής, αλλά και της περιφέρειας. Στο θέατρο έχει συμμετάσχει σε όλες τις παραγωγές της Θεατρικής Ομάδας Κωφών “Τρελά Χρώματα” σε πολιτιστικούς χώρους, σε φεστιβάλ και σε θέατρα. Έχει συμμετάσχει στο Workshop θεάτρου με τον Wojtek Ziemilski/Βόϊτεκ Ζιεμίλσκι, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (2015-16), στο “Ένα Δωμάτιο μετά”, Θεατρικό Δρώμενο με Απόδοση Ποιητικού Βιωματικού Κειμένου στην Ελληνική Νοηματική Γλώσσα του Αντώνη Αντζουλίδη (2015-16), Εκθεσιακός Χώρος της ΑΣΚΤ, στο «Τέχνη & Εκπαίδευση: Διδακτικές και Παιδαγωγικές Προσεγγίσεις στο Σχολείο του 21ου αιώνα» (2015), στο Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, στην Ημερίδα Εικαστικής Θεραπείας «Αν το Εγώ γινόταν Εμείς.... Μια σύγχρονη πρόταση της εικαστικής ψυχοθεραπείας» (2011), Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, στο 28ο Ετήσιο Πανελλαδικό Συνέδριο Ένωσης Εκπαιδευτικών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων (2010), Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Έχει συμμετοχές με ατομικές εκθέσεις. Ενδεικτικά στο DEAFestival 2016-Ένωση Κωφών Ελλάδος, στο Πολιτιστικό Κέντρο Μελίνας Μερκούρη, στο Κέντρο Τέχνης Καστέλας, στην Τεχνόπολις Δήμου Αθηναίων, στο Art House.

Κώστας Ρίκκου

Ο Κώστας Ρίκκου είναι βαρήκοος από κωφούς γονείς. Είναι προφοριστής και νοηματιστής. Είναι απόφοιτος του Τεχνολογικού Ιδρύματος Αθηνών (ΤΕΙ) (2015) με ειδικότητα computer services και εργάζεται ως μηχανικός πληροφορικής. Από το 2014 μέχρι και σήμερα έχει επιμεληθεί και σχεδιάσει διάφορες ιστοσελίδες, μεταξύ άλλων: τη Διαδικτυακή πύλη των κεντρικών υπηρεσιών του Υπουργείου

Οικονομικών για τον Πολίτη, το Σύστημα απομακρυσμένης διαχείρισης δικτύου ηλεκτροφ/σμου, συμμετοχή στην ανάπτυξη του ηλεκτρονικού συστήματος-πλατφόρμας παρακολούθησης και δημιουργία-διαχείριση εθνικών φυλλών συλλογής δεδομένων, συμμετοχή στο έργο Greenberth για το Ινστιτούτο Βιώσιμης Κινητικότητας και Δικτύου μεταφορών και της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα", όπου είναι και μέλος της και συμμετείχε ως ηθοποιός από το 2009 σε όλες τις παραστάσεις της ομάδας. Είναι πατέρας δυο μικρών κοριτσιών.

Μαρία Ρίκκου

Η Μαρία Ρίκκου είναι εκ γενετής κωφή από κωφούς γονείς. Είναι νοηματίστρια και τελειόφοιτη φοιτήτρια στο τμήμα Μαθηματικών στο Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ε.Κ.Π.Α). Ως μαθηματικός συμμετέχει στο κομμάτι της οικονομικής διαχείρισης της ομάδας, μαζί με την ερευνήτρια που διαχειρίζεται και τον τομέα της επικοινωνίας στα μέσα μαζικής δικτύωσης. Υπήρξε μέλος των σωματείων της Πανελλήνιας Ένωσης Κωφών, του Αθλητικού Συλλόγου Κωφών Πειραιώς και Νήσων, της Παγκύπριας Οργάνωσης Κωφών και της Ευρωπαϊκής Ένωσης Νεολαίας Κωφών (Βρυξέλλες, Βέλγιο). Είναι μέλος της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα" και έχει συμμετέχει ως ηθοποιός από το 2009 σε όλες τις παραστάσεις της ομάδας. Έχει συμμετάσχει στα εξής σεμινάρια: Workshop θεάτρου με τον Wojtek Ziemilski/Βόϊτεκ Ζιεμίλσκι, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (2015-16), «Αναπηρία και η πολιτική της ένταξης στην Αθήνα» (2009), στο Πρόγραμμα ανταλλαγής νέων «Listentomyhands – Mediaforall», Χαλκιδική (2010), στο Ευρωπαϊκό Κάμπινγκ Νεολαίας Κωφών, Σεράγεβο, Βόσνια Ερζεγοβίνη (2012), στην «Εκπαίδευση των Κωφών: Looking at the present, working for the future», Βουδαπέστη (2014). Επίσης, στο παρελθόν και ανά τακτά χρονικά διαστήματα συμμετείχαν ακόμη τέσσερα μέλη: ο Βαλέριο Πετρούτσιο-Κοκκόλης, η Βίλμα-Κωνσταντίνα Μπόζο, ο Κωνσταντίνος Σαμαράς και η Θεοδώρα Πούλου.

Μαρία Στεφανή

Η Μαρία Στεφανή -Μία όπως είναι το υποκοριστικό της- είναι βαρήκοη από ακούντες γονείς. Είναι προφορίστια και νοηματίστρια. Στην ομάδα ασχολείται και με την επεξεργασία, ενώ ταυτόχρονα είναι συνυπεύθυνη για τον σχεδιασμό του ηλεκτρονικού ιστότοπου της ομάδας μαζί με τον Κώστα Ρίκκου, ο οποίος είναι μηχανικός πληροφορικής. Είναι απόφοιτη του Ανώτατου Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος Αθηνών (ΤΕΙ) του Τμήματος Τεχνολογίας Γραφικών Τεχνών (2010). Εργάστηκε ως γραφίστρια και διορθώτρια εγγράφων. Συνεργάστηκε με το Τμήμα λογιστικής της επαγγελματικής κατάρτισης του ΟΑΕΔ (2014-16). Είναι υπεύθυνη για όλο το γραφιστικό υλικό της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα", όπου ως μέλος έχει συμμετάσχει σε όλες τις παραγωγές από το 2009 ως ηθοποιός. Έχει συμμετάσχει στο Workshop θεάτρου με τον Wojtek Ziemilski/Βόϊτεκ Ζιεμίλσκι, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (2015-16). Έχει λάβει την πιστοποίηση γνώσης του συστήματος γραφής και ανάγνωσης

Τυφλών Braille, καθώς και την Επάρκεια της Ελληνικής Νοηματικής Γλώσσας (2011-12). Είναι μητέρα δυο μικρών κοριτσιών.

Έλλη Μερκούρη

Είναι απόφοιτη της Δραματικής Σχολής του (Κ.Θ.Β.Ε) Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (2004), του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Κάλων Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ) (2011), του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί» (2011). Έχει συμμετάσχει σε διάφορα σεμινάρια με τους Λ. Κονιόρδου, Φ. Κομνηνού, Θ. Τερζόπουλο, Μ. Μαρμαρινό, Γ. Παρασκευόπουλο, Ε. Lewinson, V. Novarina, Ε. Παπάζογλου, Α. Μανωλικάκη. Στο θέατρο και στον κινηματογράφο έχει συνεργαστεί με διάφορους σκηνοθέτες: Δ. Κωνσταντινίδη, Γ. Καλαβριανό, Μ. Βακούση, Ε. Φεζολλάρι, Κ. Ρήγο, Κ. Σπανού, Ξ. Αηδονοπούλου, V. Lourba, Φ. Αθανασιάδου, Ν. Βεργίδη, Α. Φραντζή, Α. Τζίμα, Γ. Σιμόνα και με διάφορους οργανισμούς Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε), ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ Ρούμελης, Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου της Τεχνόπολης του Δήμου Αθηνών. Ως θεατρολόγος έχει συνεργαστεί με δήμους και δημοτικά σχολεία όπου εργάζεται από το 2004 μέχρι και σήμερα. Μεταξύ άλλων με την Μαράσλειο Παιδαγωγική Ακαδημία, το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, τον Δήμο Υμηττού, τον Δήμο Χαλανδρίου. Είναι συνεργάτης του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου της Τεχνόπολης του Δήμου Αθηνών για τα καλοκαιρινά προγράμματα με παιδιά από το 2017 και είναι υπεύθυνη για το τμήμα του Θεατρικού Εργαστηρίου στο ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ Ρούμελης από το 2015. Έχει σκηνοθετήσει παιδικά θεατρικά έργα στην Αττική, αλλά και στην περιφέρεια, τη Θεατρική Ομάδα Νηπιαγωγών και Δασκάλων Θεσ/νίκης, διάφορες εκδηλώσεις φιλανθρωπικού κυρίως χαρακτήρα (Παιδικά Χωριά SOS) και την Θεατρική Ομάδα Κωφών «Τρελά Χρώματα», της οποίας είναι υπεύθυνη από το 2011 και επιμελείται όλες τις παραγωγές.

Παράρτημα 2. Οι συντελεστές της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα"

Μυρτώ Γκανούρη

Διερμηνέας Ελληνικής Νοηματικής Γλώσσας. Σπούδασε στο Τμήμα Ψυχολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Από το 2009 μέχρι και σήμερα έχει συνεργαστεί με την Ομοσπονδία Κωφών Ελλάδος, τον ΟΑΕΔ, την Βουλή των Ελλήνων, το ψηφιακό κανάλι της ΕΡΤ Πρίσμα+, το κανάλι Channel 9, το κανάλι Alpha και το Ελληνικό Ινστιτούτο Νοηματικής Γλώσσας «Γέφυρες Επικοινωνίας» (2007-09). Είναι μόνιμη συνεργάτης της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα" από το 2009, με την οποία και έχει συμμετοχές με παραστάσεις στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, στην Αρχαία Ολυμπία, στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε), στο Ανοιχτό Θέατρο Κολωνού, στα Μερκούρεια 2018, στα Θερμοπύλεια 2018.

Μεταξύ άλλων έχει συνεργαστεί με το γραφείο γραφικών Τεχνών "The Artscan Lab" (2001-04) και με τον Πολυχώρο "Αθηναΐς" (2000). Εργάζεται στο Εθνικό Ίδρυμα Κωφών Ελλάδος και παράλληλα συμμετέχει στην καινούρια υπηρεσία που έγινε για πρώτη φορά στην Ελλάδα, την "Relay Service", η οποία είναι η εξ αποστάσεως διερμηνεία και χειλεανάγνωση. Είναι συνεργάτης της "HandsUp", του πρώτου πρακτορείου Διερμηνέων Νοηματικών Γλωσσών στην Ελλάδα και της "Liminal", ένας καινοτόμου πολιτιστικού οργανισμού που ειδικεύεται σε θέματα προσβασιμότητας στην Θεατρική τέχνη.

Ελεάννα Γεροντοπούλου

Είναι μουσικός και έχει παρακολουθήσει τον Διετή Επαγγελματικό Κύκλο Σπουδών Μουσικοκινητικής Αγωγής Carl Orff στη Σχολή Μωραΐτη, όπου αποφοίτησε το 2009. Πήρε το Πτυχίο Αρμονίας με "Άριστα" το 2013 από το Ωδείο Μουσικός Σύνδεσμος Αθηνών. Παρακολούθησε τη Σχολή Αφηγηματικής Τέχνης του Κέντρου Μελέτης και Διάδοσης Μύθων και Παραμυθιών και αποφοίτησε το 2011. Εργάστηκε στο Σύλλογο Προστασίας Παιδιών Χολαργού, όπου και συνδύασε τη Μουσικοκινητική με το Παραμύθι. Εργάζεται σε παιδικούς σταθμούς ως δασκάλα Μουσικοκινητικής Αγωγής, αλλά και ως αφηγήτρια, διοργανώνοντας εργαστήριο αφήγησης για παιδιά προσχολικής ηλικίας. Είναι μέλος της ομάδας "Μικροί Ταξιδευτές" ως αφηγήτρια, με την οποία διοργανώνουν εκπαιδευτικές δράσεις για παιδιά προσχολικής ηλικίας.

Εργάστηκε εθελοντικά στην Παιδοψυχιατρική Κλινική του Νοσοκομείου Παίδων (ΤΕΝ) ως μουσικοπαιδαγωγός. Έχει συμμετάσχει σε καλλιτεχνικές και εκπαιδευτικές εκδηλώσεις, καθώς και σε φεστιβάλ αφήγησης. Έχει παρακολουθήσει το επιμορφωτικό πρόγραμμα για την "Ειδική Αγωγή και Εκπαίδευση" του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ). Έχει παρακολουθεί μαθήματα Κρουστών, όπου και εξειδικεύτηκε. Παρακολουθεί

το επιμορφωτικό πρόγραμμα του Πανεπιστημίου Αιγαίου με κατεύθυνση στην Ειδική Αγωγή-Παράλληλη Στήριξη. Είναι μόνιμη συνεργάτης της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα".

Γεωργία Μπούρδα

Είναι ενδυματολόγος-σκηνογράφος. Πτυχιούχος του Τμήματος Θεάτρου της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ). Έχει παρακολουθήσει το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του ίδιου πανεπιστημίου. Είναι πτυχιούχος Αρμονίας του Δημοτικού Ωδείου Θεσσαλονίκης. Έχει εργαστεί ως σκηνογράφος ενδυματολόγος ή ως κατασκευάστρια στο Κ.Θ.Β.Ε, στο Θέατρο του Νέου Κόσμου, στο Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου, στην Εθνική Λυρική Σκηνή, στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, στο Θέατρο Ιλίσια, στο Θέατρο Χώρα, στο ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Κομοτηνής, στο Θέατρο Αμαξοστοιχία στο Τρένο στο Ρουφ, στο Από Μηχανής Θέατρο, στο Θέατρο 104, με τους σκηνοθέτες Π. Δεντάκη, Θ. Χαλκιά, Ι. Σιδέρη, Γ. Λεοντάρη, Θ. Ζερίτη, Δ. Αδάμη, Δ. Φοινίτση, Φ. Γέμτου, Μ. Μαγκανάρη, Ε. Μερκούρη, Μ. Σκούφου, Κ. Μάρκελλο κ.α., σε διάφορα σχήματα στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα, σε ταινίες μικρού μήκους και σε διαφημιστικά σποτ. Επίσης, υπήρξε από το 2007 μόνιμη συνεργάτης του θιάσου «Κανιγκούντα». Παράλληλα εργάστηκε ως εκπαιδύτρια σε μαθήματα σκηνογραφίας, ενδυματολογίας, ιστορίας θεάτρου και κινηματογράφου σε δήμους και ιδιωτικά Ι.Ε.Κ. Είναι μόνιμη συνεργάτης της Θεατρικής Ομάδας Κωφών "Τρελά Χρώματα".

Ελίζα Αλεξανδροπούλου

Ασχολείται με την φωτιστική επιμέλεια. Είναι απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ) του Τμήματος Θεάτρου, με κατεύθυνση στην Σκηνογραφία-Ενδυματολογία. Απέσπασε το Α' Βραβείο Unesco (Prize For The Promotion Of The Arts) για τη σκηνική πρόταση πάνω στο θέμα «Βαβέλ», στη διεθνή έκθεση σκηνογραφίας Prague Quadriennial 2007. Εργάζεται ως σχεδιάστρια φωτισμού για παραστάσεις θεάτρου και χορού, έχοντας δουλέψει με διακεκριμένους σκηνοθέτες όπως: Θ. Μοσχόπουλος – Ξ. Καλογεροπούλου, Γ. Κιμούλης, Θ. Γκόνης αλλά και νέους ανερχόμενους σκηνοθέτες όπως Ε. Λασκαρίδης, Ε. Γούση, Α.Αζάς, Π. Τσινικόρης, Ε. Φεζολλάρι, Χ. Χατζηβασιλείου. Είναι μέλος της ομάδας εικαστικού φωτισμού Beforelight από το 2007 στο σχεδιασμό φωτιστικών εγκαταστάσεων και αστικών δρώμενων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Επίσης είναι μέλος ως επιμελήτρια φωτισμού από το 2015 της πλατφόρμας META, στόχος της οποίας είναι η σύμπραξη καλλιτεχνών με σκοπό το σχεδιασμό, την εξέλιξη και δημιουργία, στα πλαίσια αυτής, σύγχρονων παραστατικών έργων. Απέσπασε το βραβείο Theatre & Technology Awards creative innovation in Lighting London (2018) για τους φωτισμούς της στο έργο Relic. Είναι μόνιμη συνεργάτης της Θεατρικής Ομάδας Κωφών «Τρελά Χρώματα».

Παράρτημα 3. Υπόδειγμα δήλωσης συγκατάθεσης

Υπόδειγμα δήλωσης συγκατάθεσης

Η Έλλη Μερκούρη σας προσκαλεί να συμμετάσχετε σε έρευνα που διεξάγεται στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής έρευνας του Τμήματος Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η έρευνα γίνεται υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Μαρίας Κουτσούμπα. Η ερευνητική πρόταση έχει εγκριθεί.

Τα αποτελέσματα της έρευνας ενδεχομένως να δημοσιευθούν σε επιστημονικά περιοδικά ή μπορεί να χρησιμοποιηθούν για διδακτικούς σκοπούς και έχετε τη δυνατότητα ενημέρωσης για τα γενικά αποτελέσματα, αν επιθυμείτε. Η έρευνα γίνεται για καθαρά επιστημονικούς λόγους και δεν υπάρχει εκμετάλλευση. Επίσης, δεν υπάρχει άλλο όφελος για τους συμμετέχοντες πέραν της ικανοποίησης από τη συμμετοχή τους στο συγκεκριμένο επιστημονικό έργο.

Τίτλος της εργασίας: «Παραστατικές Τέχνες και άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Η βιωματική εμπειρία μέσω μιας σκηνική ερμηνείας».

Οφέλη που θα προκύψουν από την εργασία:

Δηλώνω ότι: α) διάβασα και κατανόησα το περιεχόμενο της έρευνας με τίτλο «Παραστατικές Τέχνες και άτομα με κώφωση/βαρηκοΐα (K/B). Η βιωματική εμπειρία μέσω μιας σκηνική ερμηνείας» που διεξάγεται από επιστημονικό προσωπικό της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού & Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, β) μου δόθηκε το δικαίωμα να αποφασίσω αν θα συμμετάσχω ή όχι, γ) μου δόθηκε το δικαίωμα να κάνω διευκρινιστικές ερωτήσεις, δ) η συμμετοχή μου είναι εντελώς εθελοντική και ε) έχω δικαίωμα να διακόψω όποτε θελήσω.

Ονοματεπώνυμο του/της συμμετέχοντα:

Υπογραφή

Σας ευχαριστώ πολύ για τη συμμετοχή σας στην έρευνα.

Υπογραφή ερευνητή/τριας:

Ημερομηνία:

Τηλέφωνο: 6932216423

E-mail: ellimerkouri@gmail.com