



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Π.Μ.Σ. «ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

*Αγγελική Τόμπρου*

**A.M.217551**

**Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ  
ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΤΗΣ  
ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΜΕΛΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

ΟΜΟΤ. ΚΑΘ/. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

ΑΝΑΠΛ. ΚΑΘΗΓ. ΜΑΙΡΗ ΖΩΡΑ

ΕΠΙΚ. ΚΑΘΗΓ. ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ

ΑΘΗΝΑ 2023

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	4
Αγγλικά, Λέξεις-Κλειδιά.....	5
Εισαγωγή.....	6

### 1<sup>ο</sup> ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΑ, ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΑ

#### ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

1.1 Ιστορικοί προσδιορισμοί του σωματικού θεάτρου.....	9
1.2 Εννοιολογικοί προσδιορισμοί .....	16
1.3 Από τον Artaud ως τον Θ. Τερζόπουλο: προσεγγίσεις και «ιδιώματα» που συγκροτούν το σωματικό θέατρο.....	20
1.4 Οι φιλοσοφικές παράμετροι και προεκτάσεις του σωματικού θεάτρου...	41

### 2<sup>ο</sup> ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΑΡΧΕΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ

#### ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

2.1 Εισαγωγή: Οι αρχές που οικοδομούν την διδακτική του Σωματικού Θεάτρου.....	47
2.2 Η σύνδεση νου-σώματος και οι αρχές της κίνησης.....	55
2.3 Η μεταβλητή του χώρου.....	60
2.4 Δομή της γλώσσας: «Ο λόγος του σώματος ή το σώμα του λόγου;» .....	62
2.5 Δραματικές δομές και ρόλος στο σωματικό θέατρο.....	65

### 3<sup>ο</sup> ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

3.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις για τη σύνδεση σωματικού θεάτρου με το θέατρο στην εκπαίδευση.....	67
3.2 Σύγκλιση τεχνικών και εμπλουτισμός του θεάτρου στην εκπαίδευση από τη διδακτική του σωματικού θεάτρου.....	71
3.3. Ο ρόλος του εμπυχωτή.....	80

#### 4° ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΟΦΕΛΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ

##### ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

4.1 Γνωστικά οφέλη.....	86
4.2 Ψυχοπαιδαγωγικά οφέλη.....	88
4.3 Κοινωνικές δεξιότητες.....	90

#### 5° ΚΕΦΑΛΑΙΟ : ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΘΕΑΤΡΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΩΝ

##### ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΣΤΙΣ ΤΡΕΙΣ ΒΑΘΜΙΔΕΣ ΤΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

5.1 Εισαγωγή .....	94
5.2 Αρχές του σωματικού θεάτρου στην διδασκαλία του εκπαιδευτικού δράματος στο νηπιαγωγείο (μάθημα εκπαιδευτικού δράματος στο νηπιαγωγείο της ΣΧΟΛΗΣ ΧΙΛΛ).....	95
5.3 Θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα με θέμα την Οδύσσεια για την Γ Τάξη (διαθεματική προσέγγιση του μαθήματος της ιστορίας- περίπτωση εφαρμογής στα εκπαιδευτήρια ΕΛΛΗΝΟΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΑΓΩΓΗ ) .....	99
5.4 Δημιουργία εργαστηρίου θεάτρου και παράστασης στο Λύκειο. Περίπτωση εφαρμογής από το πρόγραμμα «Θέατρο στο Νέο Σχολείο» του ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.....	106
Συμπεράσματα .....	111
Βιβλιογραφία.....	113
Παράρτημα με ασκήσεις που συνοδεύουν τις προτάσεις εφαρμογής.....	117

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το θέμα της παρούσας εργασίας αφορά στην παιδαγωγική διάσταση του σωματικού θεάτρου και στην αναζήτηση της συνεισφοράς του στην διδασκαλία του θεάτρου στην εκπαίδευση. Η προσέγγιση που επιχειρείται στα πλαίσια αυτής της εργασίας δίνει αρχικά προτεραιότητα στην αναλυτική μελέτη της ιστορίας και της εννοιολογικής αμφισημίας του όρου «σωματικότητα» και των φιλοσοφικών παραμέτρων της, και ακολούθως στην προσέγγιση μίας κοινής μεθοδολογίας των «σωματικών θεάτρων» του 20<sup>ου</sup> αιώνα για την διδασκαλία της θεατρικής τέχνης. Στόχος της προτεραιοποίησης αυτών των παραμέτρων μελέτης είναι η αναζήτηση και ανάδειξη των «ριζικών» στοιχείων του σωματικού θεάτρου που συνδέονται με τις αρχές της σύγχρονης παιδαγωγικής, ώστε να εντοπιστούν επιπλέον τεχνικές αλλά και επιχειρήματα υπέρ της σωματικότητας στην διδασκαλία του θεάτρου στην εκπαίδευση.

Μέσα από μία σύντομη ιστορική διερεύνηση διαπιστώνεται ότι εκτός από προϋπόθεση της θεατρικής τέχνης, η σωματικότητα είναι και ένα διαχρονικό αίτημα που διατρέχει την ιστορία του θεάτρου από τους αρχαίους χρόνους ως το σύγχρονο Physical Theatre, χωρίς ωστόσο να διαμορφώνει ένα ενιαίο είδος με σαφείς καταβολές και συμπαγή χαρακτηριστικά. Ως εκ τούτου για τον προσδιορισμό του σωματικού θεάτρου θα παρατεθούν τα ιδιωματικά χαρακτηριστικά της εργασίας των εκφραστών της σωματικότητας στο θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, από τους Stanislavski, Meyerhold, M.Chekhov, Artaud, Brecht, Lecoq, μέχρι τους Boal, Grotowski, Barba, Τερζόπουλο, Suzuki και Brook.

Στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας θα επιχειρηθεί η σύγκλιση των χαρακτηριστικών αυτών σε κοινές αρχές διδακτικής μεθοδολογίας. Από το «ως εάν» του Stanislavski ως την «παρόρμηση» του Grotowski, την «ουδετερότητα» του Lecoq κ.α., διαπιστώνεται ότι τα ξεχωριστά ιδιώματα της εργασίας των μεγάλων δασκάλων του θεάτρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα συγκλίνουν στις ακόλουθες κοινές μεθοδολογικές αρχές: την εστίαση και ενδυνάμωση της ζωτικής ενέργειας με στόχο τη σύνδεση σώματος-νου, τη νέα προσέγγιση του ρόλου μέσα από την απελευθέρωση της προφορικής ομιλίας και την φυσική παρουσία, την χρήση του χώρου και του χρόνου στο «Εδώ και Τώρα», τη βιωματική γνώση και την διαρκή έρευνα, την ομαδικότητα και το θέατρο συνόλου. Στο τρίτο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η σύνδεση των κοινών μεθοδολογικών αρχών με τις αρχές του θεάτρου στην εκπαίδευση. Η συμβολοποίηση και οι διαδικασίες εγγραμμισμού, η ολόπλευρη συμμετοχή και ψυχοσωματική σύνδεση των μαθητών, η κοινωνικοποίηση, η ενσυναίσθηση και οι μεταγνωστικές δεξιότητες συνδέονται με τα οφέλη από την συμμετοχή του σωματικού θεάτρου στο θέατρο στην εκπαίδευση, τα οποία θα αναλυθούν στο τέταρτο κεφάλαιο.

Τέλος στο πέμπτο κεφάλαιο θα παρατεθούν παραδείγματα εφαρμογής του σωματικού θεάτρου στην εκπαίδευση τα οποία αφορούν σε προγράμματα που εκπονήθηκαν από την γράφουσα και στις τρεις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Πρόκειται για θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα τα οποία εμπλουτίστηκαν με τεχνικές του σωματικού θεάτρου και υλοποιήθηκαν στη σχολή Χίλλ (εκπαιδευτικό δράμα στο νηπιαγωγείο), στα εκπαιδευτήρια Ελληνογερμανική αγωγή (θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα στο

Δημοτικό) και στα πλαίσια του προγράμματος «Θέατρο στο νέο Σχολείο» του Εθνικού Θεάτρου (θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα για το Γυμνάσιο και το Λύκειο).

## Abstract

Physicality in theater and its connection with theater in education is the main interest of this paper. Through a brief historical investigation, physicality is proved to be established not only as a prerequisite of theater art, but also as a timeless request, which runs through its history from ancient times to the modern physical theater, without, however, forming a single genre with clear origins and solid features. Therefore, we will use for the definition of physical theater the idiomatic characteristics of the work of the exponents of physicality in the theater of the 20th century, from Stanislavski, Artaud, Meyerhold, Suzuki etc., to Theodoros Terzopoulos.

In the second part of this thesis, the convergence of these characteristics will be attempted in common teaching methodology principles. From the "as if" of Stanislavski to the "impulse" of Grotowski, the "neutrality" of Lecoq etc, all the tools of the great practitioners/teachers are connected in a common methodological line with basic principles: the focus and empowerment of the vital energy with the aim of the body-mind connection, the new approach to the role through the liberation of orality and the use of space in the "Here and now", the experiential knowledge and the continuous research.

In the third chapter, the connection of this methodology with theater in education will be presented. Symbolization, literacy, students' holistic participation and psychosomatic connection, socialization, empathy and metacognitive skills are related to the benefits of physical theater participation in theater in education, and will be analyzed in chapter four.

Finally, in the fifth chapter, examples of the application of physical theater in education will be presented, concerning programs developed at all three levels of education. These theater-pedagogical programs were enriched with techniques of physical theater and were implemented in the "Hill school" (educational drama in kindergarten), in the "Greek-German education schools" (theatre-pedagogical program in Elementary), and in the context of the "Theatre in the new school" program of the National Theater (High-School).

## ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ

### Ελληνικά

Σωματικό θέατρο, θεατροπαιδαγωγική, σύνδεση σώματος-νου, κριτική παιδαγωγική, βιωματική μάθηση, γνωστικές και μεταγνωστικές δεξιότητες

### Αγγλικά

Physical theatre, theatre in education, body-mind connection, critical pedagogy, experiential learning, cognitive and metacognitive skills.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μέσα από μία σύντομη ιστορική διαδρομή από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη εκδοχή των «σωματικών θεάτρων» του 20<sup>ου</sup> αιώνα αναδύεται η διαχρονικότητα του αιτήματος για σωματικότητα στο θέατρο. Μέσω αυτής της επισκόπησης παρατηρείται ότι το νήμα που ενώνει την αρχαία μάσκα με το μεσαιωνικό καρναβάλι και την commedia dell arte με τη σύγχρονη μιμική, διατρέχει τους αιώνες μέσα από αναδιπλώσεις και καταβυθίσεις που φτάνουν ως την διαμόρφωση του σύγχρονου Σωματικού Θεάτρου την δεκαετία του 1980 στην βρετανική θεατρική σκηνή.

Οι καταβολές της σωματικότητας στο ευρωπαϊκό θέατρο ξεκινούν από την Γερμανία (από την είσοδο του εξπρεσιονισμού στο χορό ως τον Brecht), την Ρωσία (Stanislawski, Chekhov, Meyerhold), το Πολωνικό Θέατρο και την γαλλική γραμμή της μιμικής και των μετεξελιξιών της (από τους Decroux και Coreau ως τον Artaud και τον Lecoq). Η ανάγκη για μία αναλυτική παρουσίαση των κύριων εκφραστών της σωματικότητας που αναδύθηκαν στο ευρωπαϊκό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα αναδείξει μία τεράστια γκάμα επιρροών, η οποία συνδέεται με τις φιλοσοφικές και πολιτικές παραμέτρους του είδους αυτού. Το αίτημα για σωματικότητα συνδέεται με την αμφισβήτηση της καρτεσιανής λογικής και διερευνά την βιωματική γνώση και τη σύνδεση σώματος-νου δημιουργώντας ρωγμές στην πρόσληψη της υποκριτικής ως «τέλειας ενσάρκωσης» ενός γραπτού κειμένου. Ως εκ τούτου το αίτημα για σωματικότητα στον εικοστό αιώνα θα αντιτεθεί στις πρακτικές του θεάματος και θα αναζητήσει την αυθεντικότητα του ηθοποιού μέσα από την προσέγγιση του «ενσαρκωμένου πνεύματος» και του «πεφωτισμένου σώματος».

Ωστόσο το σωματικό θέατρο αδυνατεί να συγκροτηθεί ως ενιαίο είδος με συμπαγή χαρακτηριστικά και οδηγεί στην αναζήτηση του προσδιορισμού του μέσα από την διερεύνηση των πρακτικών και της θεωρίας των μεγάλων δασκάλων- εκφραστών της σωματικότητας στο θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η σύγκλιση των χαρακτηριστικών της εργασίας τους σε βασικά αξιώματα μίας κοινής διδακτικής μεθοδολογίας θα επιχειρηθεί στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας και θα αποδειχθεί εφικτή, χωρίς ωστόσο να αναιρείται η επιστημολογική δυσκολία στην κατάταξη και ταξινόμηση ενός είδους του οποίου κύριο χαρακτηριστικό είναι το σώμα και η ασυνείδητη πλευρά του «είναι» του ηθοποιού.

Παράλληλα με τις αισθητικές αναζητήσεις των μεγάλων σκηνοθετών και δασκάλων το «αίτημα για σωματικότητα» αποκαλύπτεται ως ένα ευρύτερο ζητούμενο της σκέψης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, της κριτικής στις επιπτώσεις των παγκοσμίων πολέμων και την επικράτηση του καπιταλιστικού τρόπου ζωής: απομάκρυνση από την χειρωνακτική εργασία, μαζική κουλτούρα, υπερκατανάλωση, αποξένωση-αλλοτρίωση. Η κριτική αυτή εγγράφεται στις προσλαμβάνουσες των καλλιτεχνών του θεάτρου, διαμορφώνει τις αναζητήσεις και τα ερευνητικά τους ερωτήματα και προετοιμάζει την έλευση του εφαρμοσμένου-κοινωνικού θεάτρου.

Μέσα από αυτή την κριτική και με την είσοδο της ψυχανάλυσης που έδωσε φως στην αθέατη πλευρά της υλικότητας του υποκειμένου, το σώμα του καλλιτέχνη δεν μπορεί

πλέον να εννοηθεί μόνο ως η προϋπόθεση της θεατρικής διαδικασίας, αλλά ούτε και ως «αντικείμενο» της σημειωτικής-διανοητικής διεργασίας για την προσέγγιση ενός ρόλου. Η προσέγγιση του σώματος ως φορέα αναγκών, ενστίκτων αλλά και ως φορέα γνώσης και επιθυμίας αμφισβητεί τον καρτεσιανό διχασμό σώματος-πνεύματος που επικράτησε στους προηγούμενους αιώνες, και δημιουργεί τον «κενό χώρο» για νέες αναζητήσεις στην θεωρία και την πρακτική του θεάτρου.

Το σώμα του ηθοποιού μέσα σε όλη του την υλικότητα δεν μπορεί να προσδιοριστεί απόλυτα ως αναλυτική κατηγορία μίας διδακτικής μεθοδολογίας, ούτε όμως και να προσεγγίζεται πια ως ένας υπηρέτης του νου που εκτελεί ατελώς την διαδικασία ενσάρκωσης ενός πλασματικού ήρωα του θεατρικού έργου. Η ανάδυση του «νέου παραδείγματος» που εισάγεται μέσα από το σωματικό θέατρο θα επιφέρει πολλές σημαντικές ρήξεις στην πρόσληψη της θεατρικής λειτουργίας.

Οι αισθητικές και κοινωνικές αμφισβητήσεις και μετατοπίσεις που προκάλεσε η αναζήτηση της σωματικότητας οδήγησαν κατά την δεκαετία του 1980 στην ανάδειξη ενός νέου αφηγηματικού είδους στο οποίο εντάσσονται η performance, το επινοημένο (devised theatre), το σωματικό θέατρο (physical theatre) και οι δημιουργικές τους «επιμιξίες». Η σύνδεση του θεάτρου στην εκπαίδευση με αυτό το νέο αφηγηματικό είδος θα προσδώσει πλούσια υλικά στη θεατροπαιδαγωγική εμπλουτίζοντας την διδασκαλία της θεατρικής αγωγής σε κάθε βαθμίδα της σχολικής εκπαίδευσης, από τον σχεδιασμό ενός μαθήματος εντός της σχολικής τάξης, μέχρι την επινόηση ή την επεξεργασία του δραματικού κειμένου και τον σχεδιασμό των προβών για την κατασκευή της θεατρικής παράστασης. Η επίδραση αυτού του νέου αφηγηματικού είδους στο εκπαιδευτικό δράμα δίνει ώθηση για την δημιουργία ενός συνεκτικού πλαισίου που ενοποιεί τη σωματική με τη λεκτική επικοινωνία, προωθεί την αυθεντική αυτοέκφραση των μαθητών και εστιάζει στην «δια ζώσης και «επί τόπου» κοινωνικοποίηση, δηλαδή σε μία εκπαιδευτική διαδικασία εντός της οποίας όλοι ανεξαιρέτως οι συμμετέχοντες έχουν ίσα δικαιώματα στην απρόσκοπτη δημιουργικότητα και τις αποφάσεις της ομάδας τους. Ως εκ τούτου η φαντασία γίνεται ομαδική κοινωνική επιτέλεση και ενδυναμώνεται η πίστη στον κοινωνικό δεσμό, προάγοντας τις παιδαγωγικές αρχές της βιωματικής και ομαδοσυνεργατικής μάθησης.

Παρά τις εμφανείς επιδράσεις τους στην θεατροπαιδαγωγική, η performance, το devised και το physical theatre παραμένουν ανεξάρτητα και αλληλοσυμπληρούμενα μέρη ενός σύγχρονου είδους το οποίο, όπως επισημάνθηκε ήδη δεν συγκροτείται ενιαία με απόλυτα συγκεκριμένα και συμπαγή χαρακτηριστικά. Ως εκ τούτου η ολοκλήρωση της εννοιολογικής διερεύνησης των σημαινόμενων του όρου «σωματικό θέατρο» δεν είναι εφικτή, τουλάχιστο για τα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Ωστόσο η μελέτη της πολυπλοκότητας του όρου «σωματικότητα» αποδεικνύει την χρησιμότητα της στην θεατροπαιδαγωγική και διαυγάζει την κρισιμότητα που μπορεί να προσδώσει στα αιτούμενα της. Συγχρονισμένο με τις ανάγκες, τα προτάγματα και τις προκλήσεις της εποχής μπορεί να συμβάλει στην θεατροπαιδαγωγική για την ολόπλευρη ανάπτυξη και καλλιέργεια γνωστικών και μεταγνωστικών δεξιοτήτων των παιδιών και των νέων, όπως και στην ψυχοκοινωνική τους θωράκιση απέναντι στα κρίσιμα ζητήματα που προκύπτουν από τις ραγδαίες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές της σημερινής εποχής και την υπέρχρηση της ψηφιακής επικοινωνίας.

Στην παρούσα εργασία περιλαμβάνονται πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο με τίτλο «Ιστορικά, εννοιολογικά και φιλοσοφικά σημαινόμενα του σωματικού θεάτρου» αναλύεται η ιστορική διαδρομή του «αιτήματος» για σωματικότητα ανά τους αιώνες, η μελέτη του εννοιολογικού περιεχομένου του όρου «σωματικότητα», αλλά και η σύγχρονη «αλλαγή παραδείγματος»<sup>1</sup> που επέφερε το αίτημα για σωματικότητα στη δομή του θεάτρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Για την παρουσίαση αυτής της «αλλαγής παραδείγματος» και εφόσον δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο είδος σωματικού θεάτρου, παρατίθενται αναλυτικά στοιχεία της εργοβιογραφίας των βασικών εκφραστών του αιτήματος για σωματικότητα και η ανάλυση των ιδιωμάτων που προέκυψαν από την έρευνά τους για την προσέγγιση της σωματικότητας. Επίσης αναλύονται οι φιλοσοφικές και πολιτικές παράμετροι και προεκτάσεις του σύγχρονου αιτήματος για σωματικότητα και αναδύεται μία πρώτη σύνδεσή τους με τις αρχές και τους προβληματισμούς της σύγχρονης παιδαγωγικής.

Το δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «Αρχές διδακτικής μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου» αναφέρεται στην σύγκλιση των ιδιωμάτων που παρουσιάστηκαν στο πρώτο κεφάλαιο προκειμένου, με στόχο την σκιαγράφηση μίας κοινής μεθοδολογίας που εξάγεται εκ των ιδιωμάτων των μεγάλων πρακτικών και στοχαστών του σωματικού θεάτρου. Οι κοινές αρχές που εντοπίστηκαν χωρίζονται στις εξής κατηγορίες: α. σύνδεση νου-σώματος και αρχές της κίνησης, β. η πρόσληψη του χώρου, γ. η πρόσληψη του λόγου, δ. οι δραματικές δομές και η πρόσληψη του ρόλου στο σωματικό θέατρο.

Στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «Συμβολή του σωματικού θεάτρου στο θέατρο στην εκπαίδευση» θα παρουσιαστεί ο εμπλουτισμός των τεχνικών του θεάτρου στην εκπαίδευση από τις μεθοδολογικές αρχές και τεχνικές του σωματικού θεάτρου και η σκιαγράφηση του ρόλου του εμπυχωτή εντός της εκπαιδευτικής του λειτουργίας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «Οφέλη από την εφαρμογή του σωματικού θεάτρου στο θέατρο στην εκπαίδευση» θα παρουσιαστούν τα γνωστικά και ψυχοπαιδαγωγικά οφέλη και η καλλιέργεια των κοινωνικών δεξιοτήτων που προσφέρει ο εμπλουτισμός του εκπαιδευτικού δράματος από τις μεθοδολογικές αρχές του σωματικού θεάτρου.

Η εργασία αυτή ολοκληρώνεται με ένα πέμπτο κεφάλαιο υπό μορφή παραρτήματος, στο οποίο παρουσιάζονται παραδείγματα εφαρμογής θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων σχεδιασμένων με την μεθοδολογία του σωματικού θεάτρου, τα οποία εφαρμόστηκαν από την γράφουσα και στις τρεις βαθμίδες της εκπαίδευσης.

---

<sup>1</sup> Για την «αλλαγή παραδείγματος» βλ. Kuhn T. «Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων», εκδ. Σύγχρονα Θέματα, 2008.



## ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΑ, ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΑ ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

#### 1.1 Ιστορικοί προσδιορισμοί του σωματικού θεάτρου.

Το σωματικό θέατρο είναι ένα υβριδικό είδος θεάτρου που πρωτοεμφανίζεται στην βρετανική θεατρική σκηνή της δεκαετίας του 1980. Οι ρίζες του ωστόσο εκκινούν πολύ πριν την διατύπωσή του ως αυτόνομου είδους, καθώς η αναζήτηση για τον προσδιορισμό της σωματικότητας ξεκινά από την έρευνα και την πρακτική των μεγαλύτερων καλλιτεχνών του θεάτρου ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα.<sup>2</sup>

Η σύνθετη ορολογία «σωματικό θέατρο» υποδηλώνει την ύπαρξη πολλαπλών παραμέτρων που προσδιορίζουν το συγκεκριμένο είδος, και επιτονίζει μία έννοια σύμφυτη του θεάτρου, αυτή της σωματικότητας. Επακόλουθη αυτού του επιτονισμού είναι η ερώτηση σχετικά με το γιατί χρειάζεται η αυτονόητη επεξήγηση «σωματικό» στον προσδιορισμό της αρχαίας τέχνης του θεάτρου. Οι πιθανές απαντήσεις και οι απόπειρες προσδιορισμού του όρου αυτού δεν οδηγούν σε εύκολα συμπεράσματα.

Στην δεκαετία του 1980 εμφανίζεται ο όρος «Σωματικό θέατρο»<sup>3</sup> ως κατηγορία ενός υβριδικού καλλιτεχνικού ρεύματος το οποίο συνδέθηκε κυρίως με την βρετανική σκηνή και τις ομάδες που πειραματίστηκαν με την ένωση του σύγχρονου χορού με το θέατρο. Γύρω στο 1986 υπάρχει ήδη ένα πλήθος καλλιτεχνών η εργασία των οποίων εντάσσεται σε αυτό το υβριδικό είδος, όπως οι DV8, Theatre de Complicite, Moving Picture Mime Show, David Glass, Geoffrey Buckley, Black Mime, Steven Berkoff κ.α.<sup>4</sup> Η ποικιλία στον τρόπο εργασίας όλων αυτών των καλλιτεχνών σημασιοδοτεί μία διαφορετική προσέγγιση της θεατρικής τέχνης η οποία εμπίπτει στον προσδιορισμό «Σωματικό Θέατρο», ενώ το 1993 εκδίδεται υπό την χρηματοδότηση του Arts Council of Great Britain, το *Mime and Physical Theatre Training Directory* στο οποίο καταγράφονται περισσότερα από 200 ονόματα που σχετίζονται με το πεδίο του σωματικού θεάτρου.<sup>5</sup>

Στην γέννηση και εξέλιξη του σύγχρονου αυτού ρεύματος είναι διακριτές τρεις βασικές κατευθύνσεις<sup>6</sup>: η γαλλική γραμμή που πηγάζει από τους Copeau, Decroux και Lecoq (συμπεριλαμβάνοντας και τον Dario Fo, ως επίγονο της commedia dell arte η οποία εντάσσεται στην παράδοση της μιμικής), η γερμανική γραμμή με υπόβαθρο το χορό (από την Mary Wigman ως την Pina Bausch), και μία τρίτη κατεύθυνση που πηγάζει από την κληρονομιά των μεγάλων Artaud, Meyerhold και Grotowski και η

<sup>2</sup> Η αναζήτηση της σωματικότητας του ηθοποιού εκκινείται ήδη από τον πρώτο εκ των δασκάλων που θα αναλυθούν στην συνέχεια της παρούσας εργασίας, τον Stanislavski, και την σύνδεση του «as if» με την σωματική-μνημονική καταγραφή. Βλ. σχετικά στο Στανισλάφσκι Κ., «Η δουλειά του ηθοποιού με τον εαυτό του-1.Το βίωμα», Πλέθρον, 2016, σελ. 16

<sup>3</sup> Η πρώτη «επίσημη χρήση» του όρου έγινε το 1986, όταν ο Lloyd Newson δημιούργησε τους DV8 Physical Theatre, μια ομάδα η οποία βρίσκοντας την έξοδό της από το χορό, ανέπτυξε ένα στυλ που μέχρι το 1994 είχε ταυτιστεί με το Σωματικό θέατρο- τόσο για το ευρύ κοινό αλλά και από κριτικούς και ακαδημαϊκούς, βλ. Chamberlain, F. Gesturing towards post-physical performance, στο Keefe J. και Murray S., “Physical Theatres A critical reader”, 2007, Routledge, σελ..119

<sup>4</sup> ο.π. σελ.117

<sup>5</sup> ο. π. σελ. 119

<sup>6</sup> Παρόλο που το κεφάλαιο αυτό έχει ιστορικό περιεχόμενο, στο σημείο αυτό σχολιάζεται η υφολογική και ειδολογική γραμμή των κατευθύνσεων που επισημαίνονται εδώ από την γράφουσα και θα αναλυθούν εκτενέστερα παρακάτω, βλ. σελ 13-14. Μέσα από αυτές τις κατευθύνσεις θα ενεργοποιηθεί το ξέσπασμα του devised-physical theatre της βρετανικής σκηνής της δεκαετίας του 1980, κύριο υπόβαθρό του οποίου είναι ο χορός/ χοροθέατρο και η υβριδική πρόσμιξη πολλών τάσεων των παραστατικών τεχνών.

οποία, αν και στηρίζεται σε «γερά θεμέλια» εξασθενεί στην δεκαετία του 1980. Μέχρι το 1996 ο όρος *Physical Theatre* επικρατεί του όρου *Mime* ως πιο «ευέλικτος», ενώ η παράλληλη παρουσία υβριδικών όρων και τρόπων εργασίας<sup>7</sup> και οι μεταξύ τους αποκλεισμοί και συμπεριλήψεις, οδηγούν στην επικράτηση του πιο διεξοδικού όρου *Total theatre*<sup>8</sup> και διευρύνουν το φάσμα των προσεγγίσεων εκτατικά και εξαντλητικά. Μέχρι το 2005 και ενώ το «physical theatre» διδάσκεται στα πανεπιστημιακά ιδρύματα της Βρετανίας, έχει ξεκινήσει ήδη η αντίστροφη μέτρηση της «μόδας» του Σωματικού θεάτρου καθώς δεν συνδέεται πια μόνο με το ξέσπασμα της δεκαετίας του 1980 και το ρεύμα αναθεώρησης των πεδίων του χορού και του θεάτρου της βρετανικής σκηνης. Στην αυγή του 21<sup>ου</sup> αιώνα το περιεχόμενό του όρου *physical theatre* γίνεται όλο και πιο «ασαφές» καθώς χρησιμοποιείται πλέον πληθωριστικά συμπεριλαμβάνοντας πολλά και ετερόκλητα θεάματα, τα οποία όμως ταυτόχρονα επαληθεύουν την διαπιστωμένη αξία της σωματικότητας στο σύγχρονο θέατρο.

Αν και η πρώτη επίσημη χρήση του όρου στην δεκαετία του 1980 συνδέεται με την φρενίτιδα της δεκαετίας αυτής και την επακόλουθη «μόδα» που αυτή επέβαλε, τόσο η ονοματοδοσία όσο και η έρευνα γύρω από τα όρια των παραστατικών τεχνών και τις δημιουργικές τους προσμίξεις έχουν προγενέστερες διαδρομές στις προηγούμενες δεκαετίες του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ονόματα όπως ο Grotowski, ο Brook αλλά και η Pina Bausch από την πλευρά του χορού, έχουν νοηματοδοτήσει σημανόμενα του όρου «Physical Theatre» από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 και έχουν συνδράμει καθοριστικά στην εξερεύνηση της επί σκηνης σωματικότητας. Η μελέτη της εργασίας των μεγάλων δασκάλων της σκηνικής γλώσσας του 20<sup>ου</sup> αιώνα και η επισήμανση των ιδιωμάτων που αυτοί επινόησαν κρίνονται απαραίτητα για τον προσδιορισμό της έννοιας της σωματικότητας στα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Το κύρος αυτών των ανακαλύψεων και αντίθετα ο κορεσμός που διαδέχτηκε τη φρενίτιδα της βρετανικής σκηνης της δεκαετίας του 80, αναδεικνύουν την ανάγκη για μία πιο ψύχραιμη μελέτη του πλέον κρίσιμου όρου για το θέατρο, δηλαδή του σώματος και της διαδικασίας ενσάρκωσης στην υποκριτική τέχνη.

Το θεωρητικό πρόβλημα του ορισμού του σύνθετου είδους του σωματικού θεάτρου οδηγεί πολλούς μελετητές στην επιλογή του πληθυντικού αριθμού για την διαχείρισή του<sup>9</sup>, καθώς «κάτω από την ομπρέλα» του καταγράφεται πληθώρα τεχνικών και παραδόσεων που έχουν αναπτυχθεί μέσα στον εικοστό αιώνα.

Η πληθυντική ταξινόμηση των «σωματικών θεάτρων» προτείνεται ως το πρώτο βήμα για την αντιμετώπιση της επιστημολογικής δυσκολίας κατάταξης του είδους σε μία αναγνωρίσιμη κατηγορία με σαφείς ρίζες, εξέλιξη και σύγχρονο αισθητικό στίγμα. Για το λόγο αυτό στην πορεία της παρούσας εργασίας θα αναζητηθούν τα ιδιώματα αυτών των σωματικών θεάτρων, της εργασίας δηλαδή των μεγάλων δασκάλων, θεωρητικών και πρακτικών της θεατρικής τέχνης που δημιούργησαν μεθόδους και σκηνικές εκδοχές της σωματικότητας<sup>10</sup>. Τηρώντας μία χρονική σειρά και προσεγγίζοντας το «είδος» αυτό

---

<sup>7</sup> Προσμίξεις και υβριδικά είδη των παραστατικών τεχνών, από το dance theatre, το happening ως το Live art, τη site specific performance και το installation, πρωτο-παρουσιάστηκαν πολύ νωρίτερα, αλλά στην δεκαετία του 1980 εξελίσσονται και συνδέονται στον όρο devised-physical theatre” όπως αναφέρεται στο Goldberg R., «Performance Art», Thames and Hudson, 1999.

<sup>8</sup> <http://totaltheatre.org.uk> και Chamberlain Mark, «MAG, The next five years» (Murray:2007 σ.1553-155).

<sup>9</sup> (Murray:2007 σελ.1-4)

<sup>10</sup> Η διερεύνηση των ιδιωμάτων των μεγάλων δημιουργών του σωματικού θεάτρου, θα παρουσιαστεί στο δεύτερο υποκεφάλαιο με τίτλο «Από τον Artaud ως τον Θεόδωρο Τερζόπουλο: προσεγγίσεις και ιδιώματα που συγκροτούν το σύγχρονο σωματικό θέατρο»

ως παλίμψηστο της θεατρικής τέχνης, οφείλουμε να αναφερθούμε επιγραμματικά στη σύνδεση των «σωματικών θεάτρων της πρωτοπορίας» με τις καταγωγικές ρίζες της θεατρικής παράδοσης. Η ιχνηλάτηση των καταβολών του σωματικού θεάτρου ανάγεται στην πηγή όλων των ειδών θεάτρου, την τελετουργία και τα δρώμενα, δηλαδή στις «προθεατρικές εκδηλώσεις του μιμητικού ορμέμφυτου»<sup>11</sup>. Η τελετουργία του αρχαίου δρώμενου είναι «ένα σύστημα επικοινωνίας στηριγμένο στο συμβολικό χαρακτήρα της σωματικής-μιμικής αναπαραγωγής πραγματικού και φαντασιακού, υπαρκτού και ονειρικού (...) το οποίο ξεκινά από την μίμηση φωνής-κίνησης των ζώων και φτάνει ως την ιερουργία και την αναζήτηση του ιερού και του κοσμικού, δια της σαμανιστικής άμεσης συμμετοχής του σώματος του δρώντος»<sup>12</sup>. Η έννοια της τελετουργίας και της επιδραστικότητας της στην κοινότητα τέθηκε ως βασική μεταβλητή για τις έρευνες του σύγχρονου σωματικού θεάτρου αποδεικνύοντας την σύνδεση που αυτό έχει με τις «ρίζες» του θεατρικού φαινομένου. Όπως το προσδιορίζει ο Schechner στην «Θεωρία της Επιτέλεσης»<sup>13</sup>, η τελετουργία αναγνωρίζεται ως «άμεση σωματοποίηση των ιδεών»<sup>14</sup> και συνδέεται με το θέατρο σε τέτοιο βαθμό ώστε το θέατρο «να αναπτύσσεται μέσα από την τελετουργία αλλά και αντιστρόφως, όπως συμβαίνει στη σύγχρονη εποχή, η τελετουργία να αναπτύσσεται μέσα από το θέατρο»

Ίχνη της παρουσίας της σωματικότητας στα δρώμενα του ελλαδικού χώρου ανιχνεύονται ήδη στον διθύραμβο, το λατρευτικό τραγούδι των τράγων, από το οποίο κατάγεται η τραγωδία<sup>15</sup>. Στην αρχαία τραγωδία στην οποία διατηρούνται ίχνη των προγενέστερων δρώμενων τόσο στη δομή του κειμένου της (μετρική, χορικά) όσο και στην απόδοση των αρχαίων ρόλων, διακρίνεται έντονη σωματοποίηση, χειρονομίες και προσωπεία και προσδίδουν έντονη θεατρικότητα<sup>16</sup>. Γνωρίζουμε επίσης ότι οι μεγάλες θεατρικές γιορτές στις οποίες παρουσιάζονταν οι τραγωδίες και οι κωμωδίες<sup>17</sup> είχαν τελετουργικό χαρακτήρα και η δυναμική τους ήταν ισχυρότατη για τις αρχαίες πόλεις. Στο αρχαίο θέατρο συναντάται κατεξοχήν η σύνδεση φώνησης-ρυθμού-χορού και η αναζήτηση-επιπόνηση της τελετουργίας, στοιχεία που μπορούν να θεωρηθούν θεμελιώδη και για τον προσδιορισμό του σωματικού θεάτρου. Αντίστοιχα δρώμενα και παραδόσεις των πολιτισμών της ασιατικής ηπείρου όπως το ινδικό Κατακάλι, τα γιαπωνέζικα είδη θεάτρου Νο και Καμπούκι, η Όπερα του Πεκίνου και το Μπαλινέζικο παραδοσιακό θέατρο, μελετήθηκαν τόσο ως καταβολές αλλά και ως πεδίο έρευνας για το σωματικό θέατρο, καθώς παραμένουν ζωντανές παραδόσεις<sup>18</sup>.

Μία ακόμη πηγή του σωματικού θεάτρου από την αρχαία Ελλάδα είναι ο μίμος, παράδοση για την οποία γνωρίζουμε ότι στηριζόταν σε σατιρικές μιμήσεις ζώων και επώνυμων προσώπων με περιπαικτικό και βωμολοχικό χαρακτήρα.<sup>19</sup> Στην Ελληνιστική και Ρωμαϊκή περίοδο ο μίμος πήρε την μορφή του λαϊκού θεάματος, διασώθηκε στα χρόνια του Μεσαίωνα εξαιτίας των πλανόδιων θιάσων και της καρναβαλικής

<sup>11</sup> Γραμματάς Θ., «Ιστορία και Θεωρία του θεάτρου», Εξάντας 2011, σελ.23-24

<sup>12</sup> Γραμματάς, Θ., «Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο», Παπαζήση, Αθήνα, 2015, σελ.110

<sup>13</sup> Schechner., «Θεωρία της επιτέλεσης», Τελέθριον, 2011, σελ.50

<sup>14</sup> ο.π. σελ.135.

<sup>15</sup> σύμφωνα με το θεωρητικό μοντέλο της δημιουργίας του δράματος του Αριστοτέλη.

<sup>16</sup> όπως μαρτυρούν οι απεικονίσεις των αγγείων

<sup>17</sup> Για τις συνδεδεμένες με τη λατρεία του Διονύσου γιορτές, βλ. Blume, H.D., «Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο», εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1993,σελ29-46.

<sup>18</sup> Οι παραδόσεις αυτές καταγράφονται ως βασικές αναφορές και πηγές έμπνευσης για το ασκησιολόγιο, την αισθητική αλλά και το ήθος του performer, στους Grotowski, Barba, Suzuki, Staniewski κ.α.

<sup>19</sup> Πρόκειται για παράδοση γνωστή από τα έργα του Συρακούσιου μιμογράφου Σώφρονα (5ος αι. π.Χ.), σύμφωνα με την οποία Θεατρίνοι (ή μίμοι) γύριζαν στα χωριά της Αττικής και έδιναν μουφόνικες παραστάσεις, αλλά έπαιζαν και στα συμπόσια. Ψήγματα από τους μίμους θα βρούμε και στον Αριστοφάνη, με απομιμήσεις γνωστών προσώπων και ζώων.

παράδοσης και αποκρυσταλλώνεται στην αναγεννησιακή Ιταλία με την *commedia dell' arte*<sup>20</sup>

Από αυτή την μικρή ιστορική επισήμανση των καταβολών του σωματικού θεάτρου γίνεται εμφανές ότι η τεράστια κλίμακα εξέλιξη του θεάτρου από την αρχαιότητα ως σήμερα στηρίζεται εν πολλοίς στην ανακύκλωση πρακτικών της σωματικής έκφρασης που εδράζονται σε πολύ προγενέστερες παραδόσεις. Αν και είναι εμφανής η σύνδεση της έννοιας της σωματικότητας με τις θεατρικές παραδόσεις, η πρόσληψη και η χρήση του σώματος στο σύγχρονο σωματικό θέατρο στηρίζεται σε δύο φαινομενικά αντικρουόμενες κατευθύνσεις: αφενός στην αναζήτηση των επιμέρους και κατά τόπους παραδόσεων και της «ρίζας» τους, και αφ' ετέρου στην αναζήτηση «καθολικών νόμων» του σώματος που υπερβαίνουν τα σύνορα γλώσσας, φύλου και φυλής. Η κατεύθυνση αυτή στηρίζεται στην πεποίθηση ότι το σώμα κουβαλά μνήμες και ρίζες που συνδέονται με το καθολικά «ανθρώπινο» το οποίο υπερβαίνει τους γλωσσικούς, ταξικούς, έμφυλους και φυλετικούς περιορισμούς. Η τάση αυτή εκφράστηκε στις αναζητήσεις των μεγάλων δημιουργών του θεάτρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα από τον Peter Brook, τον Grotowski, τον Eugenio Barba κ.α. Αυτές οι δύο φαινομενικά αντικρουόμενες κατευθύνσεις συνθέτουν την βασική προβληματική του σύγχρονου σωματικού θεάτρου. Η διαλεκτική ανάμεσα στην ανακύκλωση ή αμφισβήτηση θεατρικών παραδόσεων και την αναζήτηση μίας «κοινής» γλώσσας που υπερβαίνει περιορισμούς και στερεότυπα δημιουργούν τα θεμελιώδη ερωτήματα που εμπνέουν την έρευνα του σύγχρονου σωματικού θεάτρου, αλλά ταυτόχρονα δυσχεραίνουν μία ξεκάθαρη καταγωγική σύνδεση του με τις θεατρικές παραδόσεις.

Τόσο η ποικιλία των καταβολών του Ευρασιατικού θεάτρου<sup>21</sup> όσο και η αμφισημία του όρου «σωματικό θέατρο», δεν επιτρέπουν τη σύνδεσή του με μία μόνο παράδοση που θα σημάνει το καθαρό σημείο αναφοράς του. Η μη γραμμική σύνδεση των «σωματικών θεάτρων» με το παρελθόν αλλά και η αναδιαπραγμάτευση της παράδοσης ως πεδίου έρευνας και «δρόμου» για τον πειραματισμό και την επινόηση, ταιριάζουν στο μεταμοντέρνο ρεύμα του *physical theatre* και υπερθεματίζουν στην πρόσληψη των καταβολών (roots) ως δρόμων (routes)<sup>22</sup>. Πρόκειται για την λειτουργία που περιγράφει ο Eugenio Barba, σύμφωνα με την οποία η παράδοση γίνεται «το μέσο αυτοπροσδιορισμού για την κατάκτηση της διαφορετικότητας»<sup>23</sup>. Αυτή η λειτουργία περιγράφεται και από τον Suzuki ως «η προσπάθεια να συνεχιστεί η παράδοση μέσω της μεταμόρφωσης»<sup>24</sup>. Έτσι η σχέση του σωματικού θεάτρου με την παράδοση ορίζεται μέσα από την διαφορετικότητα και όχι την ομοιότητα και την πιστή αναπαραγωγή παραδοσιακών τεχνικών ή αντιλήψεων για το θέατρο. Η σύνδεση των «σωματικών θεάτρων» της πρωτοπορίας με την θεατρική παράδοση προσδιορίζεται από την διαλεκτική αντιπαράθεση και την σύνθεση που προκύπτει εξ αυτών, καθώς εύλογα υπάρχει μία ένταση ανάμεσα στην παράδοση ήδη κατατεθειμένων τεχνικών και τον

---

<sup>20</sup> Η πορεία του μίμου στον 20ο αιώνα και η συμβολή του στην δημιουργία του σύγχρονου σωματικού θεάτρου θα σχολιαστούν παρακάτω με την αναφορά στους Decroux, Copeau και Marceau.

<sup>21</sup> Οι Barba-Savarese παραθέτουν ένα κεφάλαιο με τίτλο «Eurasian Theatre» στο βιβλίο τους «Dictionary of Theatre Anthropology» όπου και καταγράφουν την πληθώρα καταβολών και παραδόσεων που ενοποιούν την θεατρική κουλτούρα πέραν των γεωγραφικών προσδιορισμών Ευρώπης-Ασίας (Barba-Savarese, “Dictionary of Theatre Anthropology, 2006, Routledge).

<sup>22</sup> Όπως αναγράφεται στον τίτλο του κεφαλαίου «Roots or Routes» στο Murray, *Physical Theatres, A critical reader*, 2007.

<sup>23</sup> (Barba 2006:115)

<sup>24</sup> (Suzuki, 2021:205).

κριτικό έλεγχο για το δυναμικό φορτίο που αυτές μπορούν να κληροδοτήσουν στο μέλλον.

Παρόλο που οι ρίζες της σωματικότητας χάνονται βαθιά μέσα στην προ-ιστορία του θεάτρου και συνδέονται με τις πρωταρχικές πηγές του, οι διακλαδώσεις, οι καταβυθίσεις και οι επανεμφανίσεις τους «ακολουθούν» την ιστορία του θεάτρου. Ακολουθώντας το νοητό νήμα που συνδέει την αρχαιότητα με το σύγχρονο θέατρο, οι ρίζες της σωματικότητας διατρέχουν ως «υπόγεια ρεύματα» τον Μεσαίωνα (τελετουργικά του εκκλησιαστικού δράματος, Καρναβάλι<sup>25</sup>) και την Αναγέννηση (Lazzi, Commedia dell'arte, buffoons), για να προσκρούσουν στην υποτίμηση της σωματικότητας από τον Κλασικισμό και τον Ρομαντισμό<sup>26</sup> και να αναδυθούν εκ νέου μέσα από τις αναθεωρητικές τάσεις του χορού και του θεάτρου που ξεκινούν στην αυγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι τάσεις αυτές εμβαπτισμένες στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής και μέσα από τις αναζητήσεις και ανακαλύψεις των φυσικών και ανθρωπιστικών επιστημών θα προετοιμάσουν το μεταγενέστερο ξέσπασμα της βρετανικής σκηνης του 80.

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ως και την περίοδο του μεσοπολέμου, τα καλλιτεχνικά ρεύματα και οι έρευνες στο πεδίο του θεάτρου και του χορού επιδρούν καταλυτικά στην ανάδειξη της σωματικότητας ως κεντρικού ερωτήματος των παραστατικών τεχνών. Σημείο εκκίνησης αυτής της τάσης στη Γερμανία είναι η είσοδος του εξπρεσιονισμού στο χορό, η οποία εμπνέει μία σειρά από καλλιτέχνες από την Duncan<sup>27</sup> και τον Delcroze,<sup>28</sup> ως την Mary Wigman<sup>29</sup> και τον Rudolf von Laban<sup>30</sup> ώστε να αμφισβητήσουν την εξάρτηση της τέχνης τους από την μιμική και τους περιορισμούς της παράδοσης (μέσα στην οποία τοποθετούν και τη χρήση της μουσικής!), και να δημιουργήσουν νέες τεχνικές και συστήματα με τα οποία θα συνδέσουν το σύγχρονο χορό με την έκφραση σοβαρών κοινωνικών θεμάτων της ανθρωπότητας.

Στην ίδια χρονική περίοδο στη Γαλλία, θα αμφισβητηθούν δυναμικά οι δομές της παραδοσιακής μιμικής και της σωματικής έκφρασης. Από τον Coreau<sup>31</sup> και τον Decroux<sup>32</sup> μέχρι τον «τραγικό μίμο» του Barreau<sup>33</sup> και τον Marceau<sup>34</sup> (και λίγο αργότερα τον Lecoq), η αναθεώρηση της geste mimique και του mime corporel θα

<sup>25</sup> Στην σύνδεση σωματικότητας-τελετουργίας στο Μεσαίωνα αναφέρεται ο Schechner στο βιβλίο του Schechner, R., «Θεωρία της Επιτέλεσης», Routledge, 2011, σελ. 149. Στο μεσαιωνικό καρναβάλι ως λαϊκή γιορτή του σώματος αναφέρθηκε ο Μπαχτίν στο βιβλίο του Μπαχτίν, Μ. «Ο Ραμπλαί και ο κόσμος του», Παν/κες Εκδόσεις Κρήτης, 2017.

<sup>26</sup> Η «εχθρότητα» του Ρομαντισμού απέναντι στην σωματικότητα καταδεικνύεται από την κυρίαρχη θέση της, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Πατσαλίδης σχετικά με το πέρασμα από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο: «όσον αφορά τον εαυτό και τη λειτουργία του, βασικά χαρακτηριστικά της καρτεσιανής πρόσληψης της γνώσης και του εαυτού, είναι το ρομαντικό ιδεώδες της ιδιοφυίας της ατομικότητας και της ταυτότητας του 18<sup>ου</sup> αιώνα., το λογοκεντρικό υποκείμενο ως κάτοχος της γνώσης», βλ. Πατσαλίδης, «Θέατρο και Θεωρία II», University Studio Press, σελ. 589-595.

<sup>27</sup> Η Duncan (1877-1923) θεωρείται η μητέρα του σύγχρονου χορού, συνδέθηκε εξ αρχής με το κίνημα του εξπρεσιονισμού, από το Germain, P. «Ο χορός μέσα στην Ιστορία», 2004

<sup>28</sup> Ιδρυτής της σχολής Ρυθμικής, δάσκαλος της Mary Wigman, dalcrozeusa.org/about-dalcroze/what-is-dalcroze/

<sup>29</sup> Wigman Mary, χορεύτρια και χορογράφος, γνωστή ως πρωτοπόρος του εξπρεσιονιστικού χορού, εξαιτίας της καινοτόμου δράσης της έγινε σημείο αναφοράς για το σύγχρονο χορό, Germain, P. «Ο χορός μέσα στην Ιστορία», 2004.

<sup>30</sup> Ιδρυτής του εξπρεσιονιστικού χορού και του συστήματος καταγραφής και ανάλυσης της κίνησης, όπως περιγράφεται αναλυτικά στο [www.labaninstitute.org](http://www.labaninstitute.org)

<sup>31</sup> Από τους πρώτους σκηνοθέτες που εστίασαν στην σωματική άσκηση των ηθοποιών, στην σωματική εργασία του οποίου αφιερώνεται ξεχωριστό κεφάλαιο στο Hodge A. Actor Training, 2010 (σ. 43-63)

<sup>32</sup> (1898-1991) Ιδρυτής της σχολής Mime Corporel μέσω της οποίας μετεξέλιξε τις παραδοσιακές φόρμες της μιμικής.

<sup>33</sup> (1910-1994) Ηθοποιός και μίμος, μαθητής του Decroux

<sup>34</sup> (1923-2007), ο πλέον διάσημος μίμος του αιώνα, με το όνομα «Bip the clown»

οδηγήσουν την σωματική έκφραση σε νέες τεχνικές και θεωρητικές αναζητήσεις. Στην ίδια εποχή στη Γαλλία εισάγεται και ακμάζει το κίνημα του σουρεαλισμού, ενώ από το 1900 έχει κυκλοφορήσει το πλέον επιδραστικό βιβλίο του S.Freud «Η ερμηνεία των ονείρων», το οποίο και θα συνδράμει σε μεγάλο βαθμό στη μετατόπιση της σκέψης και της αισθητικής των ευρωπαϊών καλλιτεχνών. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Antonin Artaud γράφει το «Θέατρο και το είδωλό του», το πύρινο μανιφέστο του θεάτρου της σκληρότητας, με το οποίο ασκεί δριμύτατη κριτική στην τροπή που έχει πάρει το θέατρο της Ευρώπης. Εξίσου σημαντική είναι και η επιρροή της επαναστατικής Ρωσίας με το κίνημα του κονστρουκτιβισμού, τον Meyerhold και την Βιομηχανική του. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η εισαγωγή της μεθοδολογίας για την υποκριτική από τον Stanislavski, αν και προηγείται του Meyerhold, έχει ήδη ενσωματώσει την έννοια της σωματικότητας: το περίφημο «αν» (“as if”) της διδασκαλίας του Stanislavski αναφέρεται στη σωματική εμπειρία του δρώντος υποκειμένου και στη νευροφυσιολογική καταβολή των μνημονικών του καταγραφών, μέσα από την λειτουργία της συναισθηματικής μνήμης.

Οι έρευνες αυτής της εποχής ανάμεσα στα πεδία χορού και θεάτρου που εφορμώνται κυρίως από τις τρεις αυτές χώρες (Ρωσία, Γερμανία, Γαλλία), εξαπλώνονται σε όλη την Ευρώπη, μετακινούν στεγανά, δομές και όρια και διαμορφώνουν νέες τεχνικές και συστήματα. Η *geste mimique* απελευθερώνει τον μίμο από τον αυστηρό φορμαλισμό (και θα οδηγήσει λίγο αργότερα τον Le Coq στις ανακαλύψεις και την διδασκαλία του), ενώ ο Laban δημιουργεί ένα σύστημα μελέτης και ανάλυσης της κίνησης, το *labanotation*, το οποίο διδάσκεται σήμερα ως βασικό μάθημα στις σχολές χορού και θεάτρου. Αλλά και σε επίπεδο στοχασμού και θεωρίας δημιουργούνται τομές που φέρνουν το σώμα στο κέντρο της προβληματικής του θεάτρου, καθώς ο Meyerhold με τις τεχνικές της Βιομηχανικής ενώνει τις παραδόσεις του σωματικού θεάτρου και την υψηλή αισθητική με το θέατρο για μεγάλη πλήθη, ενώ ο Artaud με το «θέατρο της σκληρότητας» και την ακραία σωματικότητα που προτείνει, ταράσσει τις τέχνες και τα γράμματα τόσο εντός όσο και εκτός του σουρεαλιστικού κινήματος της εποχής και δημιουργεί την «παλιά Διαθήκη» (και παρακαταθήκη) του θεάτρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>35</sup>

Παρά το μέγεθος και την σπουδαιότητα αυτών των μελετών/ανακαλύψεων, και με εμφανές δεδομένο ότι η σωματικότητα τοποθετείται πλέον στο επίκεντρο των ερωτημάτων και των αναζητήσεων της πρώτης γραμμής του θεάτρου του μεσοπολέμου, ως το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν θα συσταθεί ένα συμπαγές καλλιτεχνικό κίνημα που να προσδιορίζει ένα νέο είδος θεάτρου. Μάλλον πρόκειται περισσότερο για ένα επίμονο αίτημα για την επανανοηματοδότηση του σώματος, το οποίο αναδύεται και ανιχνεύεται στις αναζητήσεις των περισσότερων θεωρητικών και πρακτικών του θεάτρου της εποχής.

Στο αίτημα της εποχής θα επιδράσει και ο Brecht με το δικό του καταλυτικό τρόπο, αντλώντας από την ήδη διαμορφωμένη τάση του γερμανικού εξπρεσιονισμού και προσδιορίζοντας τα τεχνικά και πολιτικά αιτήματα του δικού του Επικού Θεάτρου και της «επιστημονικότητάς» του στο «Μικρό Όργανο για το Θέατρο». Σε αυτό το εγχειρίδιό του για την υποκριτική, όπου εισάγει και την περίφημη τεχνική της αποστασιοποίησης, περιγράφει την απομάκρυνσή του από το ψυχολογικό θέατρο και την αριστοτελική κάθαρση, και εστιάζει στο *gestus* του ρόλου προσδίδοντας στη μιμική σωματικότητα την κοινωνικοπολιτική της σημασία. Το *gestus* ορίζεται ως μιμική χειρονομία, η οποία ταυτοχρόνως εκπέμπει και τις κοινωνικές-ταξικές σημασίες του

---

<sup>35</sup> σχολιασμός σε αντιστοιχία προς την «Καινή Διαθήκη του θεάτρου», τίτλος του 6<sup>ο</sup> κεφαλαίου στο Γκροτόφκι Γ., «Για ένα φτωχό θέατρο», Θεωρία.

προσώπου που υποδύεται-μιμείται<sup>36</sup>. Το αίτημα για σωματικότητα θα αναδυθεί για να διατυπωθεί σαφέστερα στην συνέχεια της ιστορίας, καθώς θα συνδεθεί με την προβληματική και τις αμφισβητήσεις της μεταπολεμικής Ευρώπης.

Στην επόμενη φάση της ιστορίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μαζί με την επόμενη μέρα από τους πολέμους έρχεται και ο απολογισμός των πληγών που άφησαν, όπως και η κριτική στην αυξανόμενη βιομηχανοποίηση και την αλλοτρίωση του καπιταλιστικού τρόπου ζωής (καταναλωτισμός, μιντιοποίηση και θέαμα). Αυτές οι παράμετροι μαζί με την εξάπλωση της ψυχανάλυσης μες στην οποία κεντρική θέση παίρνουν η προβληματική του σώματος, η σεξουαλικότητα και η «δυσφορία στον πολιτισμό»<sup>37</sup>, δημιουργούν το πλέον πρόσφορο πλαίσιο για την επανανοηματοδότηση του σώματος στην τέχνη και την διερεύνηση του αντίστοιχου αιτήματος που είχε εμφανιστεί από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και τον Μεσοπόλεμο. Μέχρι την δεκαετία του 1960 έχουν πλέον διαμορφωθεί οι νέες συντεταγμένες των αναζητήσεων του σωματικού θεάτρου: καταγγελία της κοινωνίας του θεάματος και ανάγκη για αυτονόμηση της τέχνης από το θέαμα, απελευθέρωση από το φορμαλισμό και επιστροφή της έρευνας στις ρίζες του θεάτρου και των μεγάλων παραδόσεων, αναζήτηση της αυθεντικότητας και της απελευθέρωσης από τη δυσφορία-κακοποίηση του σώματος από το δυτικό τρόπο ζωής και τη βία της αποικιοκρατικής και καπιταλιστικής πολιτικής της Ευρώπης, διεθνισμός και αναζήτηση της έννοιας της συλλογικότητας. Σε αυτές τις νέες συντεταγμένες καλλιτέχνες όπως ο Brook, ο Grotowski, ο Barba και ο Suzuki παραλαμβάνουν το «αίτημα για σωματικότητα» που τους κληροδοτήθηκε από την εποχή του Μεσοπολέμου και του προσδίδουν νέα αισθητικά και πολιτικά χαρακτηριστικά μέσα από τα ιδιώματα της δουλειάς τους.

Στην αμφισβήτηση που κορυφώνει στην Ευρώπη την δεκαετία του 1960, το θέατρο φωτίζει εκ νέου την «σωματική παρόρμηση» και τη «ζωική ενέργεια»<sup>38</sup> στον «άδειο χώρο»<sup>39</sup> ενός θεάτρου το οποίο, απαλλαγμένο από τις εμμονές του καταναλωτισμού και του θεάματος ταξιδεύει εκτός Ευρώπης ώστε να συνδεθεί και να αναδείξει άλλους πολιτισμούς, αντιστρέφοντας τις σχέσεις κυριαρχίας της αποικιοκρατίας. Ένα νέο «είδος» θεάτρου αρχίζει να αναδύεται και να ανταποκρίνεται συγκροτημένα και συνεκτικά στο «αίτημα για σωματικότητα», τροφοδοτώντας τις ρήξεις που θα επιφέρει η βρετανική σκηνή του 1980. Ταυτόχρονα, από την πλευρά του χορού αναπτύσσονται υβριδικά προσμίξεις του με τεχνικές και αρχές του θεάτρου, οι οποίες οδηγούν στην δημιουργία του χοροθεάτρου στην Ευρώπη και την Αμερική<sup>40</sup>. Εμβληματική μορφή και ιερέιά του η Pina Bausch, οι παραστάσεις της οποίας θα επηρεάσουν την αισθητική και τις αναζητήσεις όλης της Ευρωπαϊκής σκηνης του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Η χειρονομία του ρόλου περιγράφεται από τον Brecht ως «συνέπεια της στάσης του σώματος με τις προκαθορισμένες φράσεις». Αυτά τα λόγια του Brecht αναφέρονται στο Muller W. “Το θέατρο του σώματος και η commedia dell arte” University Studio Press, 1996, σελ. 37

<sup>37</sup> Αναφορά στον ομώνυμο τίτλο του βιβλίου του S.Freud, «Πολιτισμός πηγή δυστυχίας-Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό», Επίκουρος

<sup>38</sup> όρος που εισάγεται από τον Suzuki, βλ. Suzuki, T. Πολιτισμός είναι το σώμα, Κείμενα, 2021 και ο οποίος αφορά τόσο στην ζωική προέλευση/συνιστώσα της ανθρώπινης ενέργειας, όσο και στην ζωτικότητα της. Ως εκ τούτου στην παρούσα εργασία θα αναγράφεται άλλοτε ως «ζωική» και άλλοτε ως «ζωτική» ενέργεια, υπηρετώντας τις ανάγκες του συγκεκριμένου χωρίς την δυνατότητα επιπλέον ανάλυσης η οποία θα ξεπερνούσε τα πλαίσια της παρούσας εργασίας.

<sup>39</sup> Τα εισαγωγικά υποδεικνύουν την αναφορά στους αντίστοιχους όρους των Grotowski, Suzuki, Brook

<sup>40</sup> Σχετικά με την εξάπλωση του dance theatre και των πειραματικών προσμίξεων θεάτρου-χορού στην Αμερική, αναφέρεται η Goldberg Roselee στο βιβλίο της Performance Art (1999), με ιδιαίτερη μνεία στο Judson Church Dance Group και την Anna Halprin, στο κεφάλαιο «Living Art 1933-1970» σελ. 133-140.

<sup>41</sup> βλ. σχετικά στο κεφάλαιο «Η μεταμοντέρνα Pina Bausch», από το Πατσαλίδης Σ., «Θέατρο και Θεωρία Π», σελ.318-320

Ξεκινώντας από την Βραζιλία στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Augusto Boal συνδέεται με τις τάσεις της εποχής και δημιουργεί ένα ολόκληρο σύστημα τεχνικών και ασκήσεων για την απελευθέρωση από κάθε μορφής καταπίεση. Η εργασία του Augusto Boal με το «Θέατρο του Καταπιεσμένου» και το «Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας»<sup>42</sup> αποτελούν ένα πρότυπο σύνδεσης των προταγμάτων του σωματικού θεάτρου με αυτόν της θεατροπαιδαγωγικής, για τους λόγους που θα αναλυθούν στα επόμενα κεφάλαια της παρούσας εργασίας.

## **1.2 Εννοιολογικοί προσδιορισμοί και παράμετροι της σωματικότητας στο θέατρο**

Η ολοκληρωμένη εννοιολογική διερεύνηση των σημαινόμενων του όρου «σωματικό» θέατρο δεν είναι εφικτή στα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Ωστόσο η μελέτη της πολυπλοκότητας του όρου και οι απόπειρες για την διατύπωση του πληρέστερου δυνατού προσδιορισμού του, διαυγάζουν την χρησιμότητα και την κρισιμότητα που μπορεί να έχει η σωματική έκφραση και το «θέατρό της» στο συσχετισμό τους με την θεατροπαιδαγωγική και τα προτάγματά της. Ως εκ τούτου, στο πλαίσιο που ορίζει η ιστορική αναδρομή που προηγήθηκε και με δεδομένη την μη γραμμική σύνδεση του σωματικού θεάτρου με τις μεγάλες θεατρικές παραδόσεις, χρειάζεται να αναζητηθεί ο εννοιολογικός προσδιορισμός του όρου «σωματικότητα».

Παρόλο που ο όρος «σωματικό θέατρο» κυκλοφορεί πλέον επίσημα στην δεκαετία του 1980<sup>43</sup>, ούτε σε αυτή την εποχή μπορεί να μιλήσει κανείς ξεκάθαρα για ένα συνεκτικό θεατρικό είδος. Οι πειραματισμοί και τα παραγόμενα των προσμίξεων θεάτρου και χορού γεννούν συνεχώς νέες μορφές παραστατικότητας, οι οποίες αλληλοσυμπληρώνονται και αναδιαμορφώνονται έως σήμερα χωρίς να σκιαγραφείται εύκολα και με επάρκεια το όριο διαχωρισμού και αυτοπροσδιορισμού τους.

Ωστόσο η δυναμική της εποχής αυτής μετακίνησε αποφασιστικά τα στεγανά ανάμεσα στα πεδία των παραστατικών τεχνών. Οι προσμίξεις τεχνικών του θεάτρου και του χορού και η αμφισβήτηση των παλιών δεδομένων προκαλούν μετατοπίσεις στην μορφή, τα περιεχόμενα αλλά και τους τρόπους παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου. Από την ανάδυση μεικτών τεχνικών λόγου και κίνησης μέχρι την «αποκαθήλωση» της πρωτοκαθεδρίας του γραπτού λόγου, και από την μεθοδολογία και την δομή της πρόβας, μέχρι τη θέση και την λειτουργία του σκηνοθέτη οι διαφοροποιήσεις που παρήχθησαν από την έρευνα της εποχής συνθέτουν και αναδεικνύουν ένα μεταμοντέρνο αφηγηματικό είδος, μέσα στο οποίο εντάσσονται η performance, το επινοημένο (devised theatre) και το σωματικό θέατρο (physical theatre) και οι δημιουργικές τους «επιμιξίες». Το νέο αυτό αφηγηματικό είδος δεν είναι αποκωδικοποιήσιμο όπως επισημαίνει η Callery<sup>44</sup>, ωστόσο επιχειρεί να του προσδώσει κάποια βασικά χαρακτηριστικά τα οποία και ταξινομεί ως εξής: α. η επινόηση του κειμένου, β. η σπουδαιότητα του ηθοποιού ως δημιουργού, γ. η πρόσμιξη πεδίων όπου ο χορός διασταυρώνεται με το θέατρο, τα εικαστικά, τη μουσική, το video-art/multimedia και, δ. η υπονόμευση της παραδοσιακής σχέσης ερμηνευτή-κοινού και η πιο «ανοιχτή επαφή» μεταξύ τους.

<sup>42</sup> Τεχνικές του Α. Boal αλλά και τίτλοι των πιο γνωστών βιβλίων του.

<sup>43</sup> Ως τότε επικρατούν προσδιορισμοί όπως “mime corporel” του Decroux, και “ theatre corporel du mime” του Jacques Lecoq κ.α., αλλά ο προσδιορισμός Physical Theatre διατυπώνεται επίσημα στην βρετανική σκηνή του 1980 με την ομάδα Devised-physical theatre DV8.

<sup>44</sup> Callery D., “Through the Body, Practical Guide on Physical Theatre”, Routledge, 2002, p. 5



Τα χαρακτηριστικά αυτού του αφηγηματικού είδους περιγράφουν και τις τρεις νέες μορφές θεάτρου (devised, performance, physical). Στην προσέγγιση της Callery γίνεται εξ αρχής φανερό ότι η μετατόπιση που επέφερε το σωματικό θέατρο δεν αφορά μόνο στην υποκριτική αλλά και στην δραματουργία και την συμμετοχή του καλλιτέχνη σε όλη την διαδικασία παραγωγής της παράστασης, σε μία «ολιστική» προσέγγιση της δημιουργικότητας, χάρη στην οποία διαφαίνονται και οι συσχετισμοί του «είδους» αυτού με το θέατρο στην εκπαίδευση.

Στην ευρεία χρήση του ο όρος «σωματικότητα» χρησιμοποιείται ως βασικός μοχλός εκκίνησης της δημιουργικής διαδικασίας στο σύγχρονο θέατρο και θα μπορούσε να εννοηθεί ως «δάνειο» από τον αθλητισμό που αναζητείται συνήθως πριν την έναρξη της «κυρίως» θεατρικής πρόβας, συνοδεύοντας διαδικασίες όπως το «ζέσταμα» και το «training»<sup>45</sup>. Σε άλλες χρήσεις της, η έννοια της σωματικότητας συνδέεται με την «ολόπλευρη» δέσμευση του καλλιτέχνη στο παραστασιακό γεγονός και συχνά περιγράφει τη δεξιοτεχνική χρήση των εκφραστικών του μέσων και την «υψηλή θερμοκρασία» της ερμηνευτικής του δεινότητας στο επίπεδο της επιτελεστικότητας. Εξίσου συχνά αφορά στο περιεχόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, στην σκηνική ελικρίνεια και την προσέγγιση της «αλήθειας». Εξ αυτών των σχολιασμών εύλογα μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι το σώμα του ηθοποιού είναι η θεμελιώδης μεταβλητή στη θεατρική εξίσωση και δεν είναι δυνατό να νοηθεί σκηνική συνθήκη «μη σωματική». Ωστόσο η έννοια της σωματικότητας είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ένα σαφή τρόπο, καθώς αφενός οι σημασίες που εμπεριέχει ο όρος ως σημαίνον φαίνονται «προφανείς» και αυτονόητες (ως «σωματικές») και αφετέρου, ως σημαινόμενο ο όρος προσεγγίζεται κατά περίπτωση μέσα από τις καταγεγραμμένες πρακτικές της θεατρικής τέχνης, και όχι μέσα από κάποιο μανιφέστο ή/και ένα συμπαγές καλλιτεχνικό ρεύμα<sup>46</sup>.

Η διαφορετική αντίληψη που πρεσβεύει το σωματικό θέατρο για την χρήση του σώματος στο χώρο και στο χρόνο της ανα-παραστατικής λειτουργίας υποστηρίζεται σημειολογικά και από συνοδούς όρους στους οποίους χρειάζεται να προστρέξουμε για τον εννοιολογικό προσδιορισμό αυτού του είδους θεάτρου<sup>47</sup>. Βασικά σημαίνοντα της σκηνικής σωματικής λειτουργίας τα οποία αποτυπώνονται στην σχετική βιβλιογραφία είναι η *μιμική*, η *ενσάρκωση*, η «*σωματοποίηση*» αλλά και η «*φυσική παρουσία*», δηλαδή η παρουσία της «σωματικότητας» χωρίς απαραίτητα επιτελεστική ή αναπαραστατική διάσταση<sup>48</sup>. Ξεκινώντας την εννοιολογική διερεύνηση από τον όρο *μιμική*, παρατηρεί κανείς ότι ανατέμνει την αναπαραστατική λειτουργία της «μίμησης πράξεως»<sup>49</sup> σε δύο βασικές κατευθύνσεις. Από τη μία μεριά αντιγράφει την μορφή σε μία στέρη σωματοποιημένη αναπαράστασή της σύμφωνα με τις παραδοσιακές φόρμες

<sup>45</sup> Στο «Le corps poétique» ο Lecoq αναφέρει την αθλητική του εμπειρία ως αφετηρία της καλλιτεχνικής αναζήτησης. Επίσης στο κεφάλαιο «Sport, aesthetic and art» του Arnold, P. (Murray:2007 σ. 93), παρουσιάζεται η αισθητική φόρμα των αθλημάτων ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην άθληση και την τέχνη. Να υπενθυμίσουμε τέλος ότι στο «Θέατρο και το είδωλό του», ο Artaud ονόμαζε τον ηθοποιό «αθλητή της καρδιάς».

<sup>46</sup> Όπως ευκολότερα θα μπορούσε να εννοηθεί για τη σήμανση του ρεαλισμού ή του νατουραλισμού στο θέατρο, στο επίπεδο της γραφής, της σκηνοθεσίας κ.κ.

<sup>47</sup> Στο «Λεξικό του θεάτρου» του Patrice Pavis, δεν υπάρχει η ορολογία σωματικό θέατρο, ωστόσο καταγράφονται έννοιες γύρω από αυτήν όπως: ανθρώπινος οργανισμός ή μαριονέτα, σωματική γλώσσα/γλώσσα του σώματος, ιεράρχηση του σώματος, εικόνα του σώματος, ανθρωπολογία του ηθοποιού, σωματική έκφραση, σωματική τέχνη (Pavis,2006)

<sup>48</sup> Οι «αρχές της φυσικής παρουσίας» προσδιορίζονται από τον Barba στο «Χάρτινο Κανό» (Barba,2008)

<sup>49</sup> παραπέμποντας στον γνωστό ορισμό του Αριστοτέλη.

της παντομίμας και της Commedia dell Arte<sup>50</sup>. Από την άλλη μεριά η δεύτερη (και μετεγενέστερη) κατεύθυνση εκδηλώνει μία εσωτερικεύμενη εκδοχή της μορφής προς την ποιητική ανασύνθεση του εξωτερικού κόσμου. Αυτή ακριβώς την διάκριση διαύγασε ο νεολογισμός «μimισμός» του Lecoq, ώστε να επισημάνει την διαφορά ανάμεσα στην επιφανειακή αντιγραφή-μίμηση, και την εσωτερικευμένη εκδοχή της στην αναπαράσταση της κίνησης<sup>51</sup> που γεννά την ποιητική μορφή. Στην παράδοση της μιμικής όπως προσδιορίζεται από τον Werner Muller και τις τεχνικές της commedia dell arte, η πρόσληψη της σωματικότητας δεν εμπεριέχει κώδικες και χαρακτηριστικά γλώσσας καθώς «το μιμικό κυριαρχεί του λεκτικού», υπάρχει ωστόσο αυστηρή πειθαρχία, γλωσσάρι κινήσεων και τύπων (Arlequin, Pantalone, Dottore, κοκ), και τεχνικές για την προσέγγισή τους. Η κύρια μεθοδολογική γραμμή της commedia ωστόσο, είναι ότι το θέατρο του σώματος ψάχνει το δρόμο του για την αναπαράσταση κάποιου προσώπου όχι με βάση τη γνώση, αλλά «από την κοιλιά»,<sup>52</sup> χωρίς φυσικά να παραμελείται εξ ολοκλήρου η σκέψη. Έτσι το σώμα του καλλιτέχνη δεν είναι απλά άλλος ένας κώδικας που απαιτεί λιγότερη ή/και περισσότερη προσοχή στην διαδικασία δημιουργίας και παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου. Ήδη διαφαίνεται ότι ακόμα και για την παραδοσιακή μιμική ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να διαχωριστεί από το υλικό του και να το αντιγράψει/μιμηθεί, καθώς παράγει το έργο του σε ένα εντελώς ιδιαίτερο υλικό, το σώμα του, και πρωτίστως με αυτό, με «το υλικό της «ίδιας του της ύπαρξης»<sup>53</sup>. Έτσι η υλική παρουσία του σώματος του καλλιτέχνη είναι πάντοτε παρούσα και επαφίεται στον βαθμό εμπλοκής του ίδιου με το έργο του το κατά πόσο θα υπερβεί τους αισθητικούς ή θεωρητικούς περιορισμούς της τεχνικής που υπηρετεί.

Η δυσκολία του καλλιτέχνη να διαχωριστεί από το σώμα του ώστε να το «δαμάσει» αφορά τόσο στην φόρμα της παραδοσιακής μιμικής, όσο και στην επιτέλεση και την επί σκηνής σωματική εμπειρία του ηθοποιού, οι οποίες προσδιορίζονται από τους σύγχρονους όρους του embodiment και της «φυσικής παρουσίας». Ο ηθοποιός δεν μπορεί να διαχωριστεί από το σώμα του καθώς «το υλικό του είναι ο ίδιος» και αυτό συνεπάγεται την «conditio humana» και το μεγαλείο της τέχνης του<sup>54</sup>, καθώς επίσης δεν μπορεί και να συνδεθεί μαζί με το σώμα χωρίς τη διαμεσολάβηση μίας αλλοτρίωσης, δηλαδή της επίγνωσης ότι «είναι το σώμα του» μέσα από την ταυτόχρονη και διαρκώς παρούσα αυτό-παρατήρηση αυτού του «είναι». Ο οντολογικός διαχωρισμός του καλλιτέχνη από το ίδιο του το σώμα και η δομική αλλοτρίωσή του από την είσοδο της γλώσσας και της σκέψης, αποκαλύπτουν την αδυναμία των παραδοσιακών «τεχνικών» προσδιορισμών του σωματικού θεάτρου και οδηγούν στην «καρδιά» της δυσκολίας αλλά και της πρόκλησης για την σύγχρονη πρόσληψη και εννοιολόγηση της σωματικότητας στο θέατρο. Ως εκ τούτου η προσέγγιση της σκηνικής σωματικότητας ως απόλυτα «αυθόρμητης» και «άμεσης» εμπειρίας καταργείται πλέον οριστικά, τόσο ως προς την εκδήλωσή της από τον καλλιτέχνη, όσο και ως προς την πρόσληψή της από τον θεατή.

---

<sup>50</sup> Όπως περιγράφεται από Werner Muller στο βιβλίο του «Το θέατρο του σώματος και η commedia dell arte».

<sup>51</sup> Η αναπαράσταση της κίνησης ξεκινά από τα στοιχεία της φύσης και τα αντικείμενα, μέχρι τις λέξεις αλλά και τις τυπολογίες που γεννούν οι αναπαραστάσεις των ψυχικές καταστάσεων, όπως περιγράφεται από τον Lecoq στο βιβλίο του “Le Corps poetique”.

<sup>52</sup> Από το Muller, «Το θέατρο του σώματος και η commedia dell arte», 1996, (σελ.39).

<sup>53</sup> από Fischer-Lichte E., Θέατρο και Μεταμόρφωση, 2004, σελ.155.

<sup>54</sup> (ο.π. σελ.155 )

Συνεπώς η προσέγγιση του όρου «σωματικότητα» προσκρούει στην πόλωση δύο σημείων ανεξάρτητων από την τεχνική προσέγγιση, είτε της παραδοσιακής είτε της σύγχρονης σωματικής «μιμικής». Η προβληματική που υποκρύπτει ο όρος «σωματικότητα» αναδεικνύει την διχαστική αντίληψη ανάμεσα στις φυσικές και τις διανοητικές λειτουργίες και διερευνά την δυνατότητα τόσο της υπέρβασης του διαχωρισμού όσο και της κυριαρχίας των μεν έναντι των δε.<sup>55</sup> Η πρόσληψη του κόσμου μέσω της γλώσσας καθιστά αδύνατη την άμεση πρόσβαση στη φυσική εμπειρία και προσδίδει στην σωματικότητα έναν αυτοσαρκαστικό ή ευφημιστικό χαρακτήρα. Ωστόσο αυτό δεν επιτρέπει την υποτίμηση της υλικότητάς μας οπότε και την χρήση του σώματος ως μηχανής, ή απλού εργαλείου στην υπηρεσία των ανώτερων πνευματικών λειτουργιών. Καθώς το σώμα του καλλιτέχνη δεν μπορεί πλέον να εννοηθεί μόνο ως μία «παράμετρος» ή μία «προυπόθεση» της θεατρικής διαδικασίας, ούτε ως «αντικείμενο» ή σημειωτική λειτουργία της διανοητικής διεργασίας του ρόλου, η σύγχρονη θεώρηση της σωματικότητας αμφισβητεί την επικράτεια του καρτεσιανού διαχωρισμού σώματος-πνεύματος. Το «είμαι σώμα» και το «έχω σώμα» στη θεατρική διαδικασία είναι μέρη μίας διαλεκτικής που οδηγεί στη δράση του σώματος ως ενσαρκωμένου πνεύματος (embodied mind)<sup>56</sup>, δηλαδή μια διαλεκτική που αποκαλύπτει «τη λειτουργία του σώματος ως πεφωτισμένου και την λειτουργία του πνεύματος ως ενσαρκωμένου»<sup>57</sup>.

Μέσα από τις αναφορές αυτών των παραγράφων γίνεται αντιληπτό ότι η σύγχρονη έννοια της σωματικότητας αναπτύχθηκε μέσα από το διάλογο της παράδοσης με την πρωτοπορία και την έρευνα σε πολλά επίπεδα. Έτσι από την αρχαιότητα ως σήμερα η σωματικότητα αναδεικνύεται ως η *sine qua non* προϋπόθεση για την θεατρική δημιουργία, η οποία παρά τον πληθυντικό (και τον πληθωρισμό) των «σωματικών θεάτρων» δεν παγιώθηκε σε μία συγκεκριμένη δογματική τεχνολογία, ούτε σε ένα διακριτό υφολογικό και αισθητικό στίγμα. Η αναζήτηση της σωματικότητας ως απαραίτητης εκκίνησης κάθε εκφραστικής διαδικασίας διαπνέει όλες τις φάσεις της θεατρικής δημιουργίας και τις αναζωογονεί θέτοντας υπό διαρκή υπενθύμιση την αναγκαιότητα συμπερίληψης μίας «ενσυνειδήτης» σωματικότητας. Η έννοια της σωματικότητας εκφράζει ταυτόχρονα την βεβαιότητα του σώματος ως «πρώτης ύλης» του θεάτρου αλλά και την ποιότητά του ως ασυνειδήτο, «άπιαστο» σώμα το οποίο δεν εγγράφεται στη γλώσσα και το χρόνο, δεν αποκρυπτογραφείται και είναι μη προσβάσιμο στις δυνατότητες της αφαιρετικής-κριτικής σκέψης, καθώς εμπίπτει στην «αρχή της απόλαυσης»<sup>58</sup>, απέναντι στην οποία το ίδιο το υποκείμενο δεν μπορεί να έχει παρά μόνο μερική και υποκειμενική θέση.

Το αίτημα για την σωματικότητα στο θέατρο αποδεικνύει την ένταση και την διαχρονικότητά του, καθώς προσέκρουσε στα απρόσφορα ιδεώδη του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού<sup>59</sup> αλλά αναδύθηκε εκ νέου επικαιροποιημένο μέσα από τα αισθητικά

<sup>55</sup> Η προβληματική αυτή οδηγεί στις φιλοσοφικές προεκτάσεις του «φαινομένου» της σωματικότητας στο θέατρο και θα σχολιαστεί εκτενέστερα στην αντίστοιχη ενότητα με τίτλο «Φιλοσοφικές παράμετροι και προεκτάσεις του σωματικού θεάτρου».

<sup>56</sup> Από Fischer-Lichte, E. *Θέατρο και Μεταμόρφωση*, Πατάκη, 2012 (σελ.168)

<sup>57</sup> (ο.π. σελ.170)

<sup>58</sup> Για τις μείζονες έννοιες της φροϋδικής θεωρίας « αρχή της πραγματικότητας» και «αρχή της ευχαρίστησης» και την μεταξύ τους διαλεκτική εντός της οποίας εγγράφεται η σχέση με το σώμα, βλ. Pontalis, «Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης», 2008

<sup>59</sup> Σχετικά με τον Ρομαντισμό, όπως θα περιγραφεί και παρακάτω, η στάση του απέναντι στην σωματικότητα καταδεικνύεται από την κυρίαρχη θέση του, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Πατσαλίδης στον συγκριτικό πίνακα για την ποιητική μοντέρνου-μεταμοντέρνου : «όσον αφορά τον εαυτό και τη λειτουργία του, βασικά χαρακτηριστικά της καρτεσιανής πρόσληψης της γνώσης και του εαυτού είναι το ρομαντικό ιδεώδες της ιδιοφυίας της ατομικότητας και της ταυτότητας του 18<sup>ου</sup> αιώνα., το

και πολιτικά προτάγματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μέσα από την διαχρονικότητα του όρου «σωματικότητα» διαπιστώνεται ότι παρόλο που δεν μπορεί να εδραιωθεί ως συμπαγής εννοιολογικός και αισθητικός προσδιορισμός της θεατρικής διαδικασίας, άλλο τόσο δεν γίνεται να «επιλέγεται» κατά περίπτωση ή κατά βούληση και να υποτιμάται ή να ευτελίζεται σε γενικόλογες «απομιμήσεις» της. Καθώς το σώμα είναι ο πλέον ζωτικός «γνωστός- άγνωστος» φορέας της ιστορίας και της παρουσίας μας καθ όλη την διάρκεια της ζωής μας, αντιστοίχως και στο θέατρο η σωματικότητα δεν μπορεί να νοηθεί παρά ως ο ορίζοντας ενός «διαρκούς αιτήματος» που ζωογονεί και εξελίσσει το θέατρο, ένας παράγοντας απόλυτα ταυτισμένος με την καταστατική ιδιαιτερότητα αυτής της τέχνης που στηρίζεται στο εύφλεκτο και εύθραστο «εδώ και τώρα» της σωματικής αλληλεπίδρασης.

Όπως ειπώθηκε και στην αρχή της ενότητας αυτής, η ολοκλήρωση της εννοιολογικής διερεύνησης των σημαινόμενων του όρου «σωματικό» θέατρο δεν είναι εφικτή στα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Ωστόσο η μελέτη της πολυπλοκότητας του όρου και οι απόπειρες για την πληρέστερη δυνατή προσέγγισή του, διαυγάζουν την χρησιμότητα και την κρισιμότητα που μπορεί να έχει η σωματική έκφραση και το «θέατρό της» στον συσχετισμό τους με την θεατροπαιδαγωγική και τα προτάγματά της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα συνεχιστεί η διερεύνηση του «αιτήματος για σωματικότητα» μέσα από τα ιδιώματα των μεγάλων σκηνοθετών-θεωρητικών του 20<sup>ου</sup> αιώνα ώστε να προσεγγιστούν εκτενέστερα τα επιμέρους μορφολογικά και φιλοσοφικά χαρακτηριστικά του.

### ***1.3 Από τον Artaud ως τον Τερζόπουλο: προσεγγίσεις και «ιδιώματα» που συγκροτούν το σύγχρονο σωματικό θέατρο.***

Μετά από την σύντομη ιστορική αναφορά και την εννοιολογική διερεύνηση του αιτήματος για τη σωματικότητα έγινε εμφανές ότι το σωματικό θέατρο δεν είναι εύκολα προσδιορίσιμο. Ως εκ τούτου στην παρούσα ενότητα θα ανατρέξουμε στα ιδιώματα της θεωρητικής και πρακτικής εργασίας των κύριων εκφραστών του σωματικού θεάτρου στην παγκόσμια σκηνή του 20<sup>ου</sup> αιώνα, κρίνοντας αναγκαία την αναζήτηση του στίγματος τους εξαιτίας των επιστημολογικών δυσκολιών που αναιρούν την κατάταξη του σωματικού θεάτρου σε ένα είδος με σαφείς ρίζες, εξέλιξη και σύγχρονο αισθητικό «στίγμα». Όπως ήδη ειπώθηκε στην προηγούμενη ενότητα, πολλοί μελετητές προκρίνουν την πληθυντική ταξινόμηση του ως «σωματικά θέατρα» και την προσέγγιση των «κατά περίπτωση» χαρακτηριστικών του, όπως αυτά αναδύονται εκ των ανακαλύψεων και επί των καταγεγραμμένων πρακτικών των εκφραστών του. Η μη γραμμική σύνδεση των «σωματικών θεάτρων» με το παρελθόν της θεατρικής τέχνης και η πρόσληψη της παράδοσης ως πεδίου έρευνας για την διαλεκτική αντιπαράθεση και τον πειραματισμό, προτρέπουν στην μελέτη της καινοτομίας εμβληματικών ερευνών και διδασκαλιών προτού προβεί κανείς στην εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων για τα κοινά χαρακτηριστικά του είδους.

Η προσήλωση στην έρευνα του σκηνικού σώματος και της λειτουργίας του είναι το κληροδότημα του προπολεμικού «αιτήματος» που αναδύθηκε στην αυγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα και η κοινή βάση σε όλες τις πρακτικές που θα σχολιαστούν στην παρούσα ενότητα. Η

---

λογοκεντρικό υποκείμενο ως κάτοχος της γνώσης», βλ. Πατσαλίδης, «Θέατρο και Θεωρία» σελ.589-595. Αντιστοίχως και ο κλασικισμός προτάσσει ένα ιδεώδες σώμα κατά τα πρότυπα της ελληνικής αρχαιότητας και όχι την ατελή και διαφοροποιημένη υπόσταση του «καθημερινού» σώματος.

χρήση του σώματος ως κέντρου της «προσοχής» και «παρουσίας» επί της σκηνικής πράξης περιγράφεται και ως βασικό χαρακτηριστικό του μεταμοντέρνου κινήματος συνολικά, το οποίο χρονολογείται από την δεύτερη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και στο οποίο θα ενταχθεί στη συνέχεια και το σύγχρονο physical theatre, όπως προσδιορίζεται από τον Σάββα Πατσαλίδη στο πρόσφατο βιβλίο του «Θέατρο και Θεωρία II»<sup>60</sup>. Στον συγκριτικό πίνακα του κεφαλαίου του «Πρακτικός οδηγός μεταμοντέρνων διαδρομών», ο συγγραφέας παραθέτει και ταξινομεί όψεις και θέσεις της ποιητικής της μεταμοντερνικότητας στο συσχετισμό της με τον απερχόμενο μοντερνισμό.<sup>61</sup> Σταχυολογώντας τις αισθητικές και μορφολογικές κατηγορίες αυτού του πίνακα και προκειμένου για την κατανόηση του πλαισίου αναφοράς της παρούσας ενότητας, διακρίνονται οι παρακάτω κρίσιμες διαφοροποιήσεις της μεταμοντερνικότητας στην θεατρική τέχνη: αντί του κειμένου προτάσσεται το διακείμενο, και αντί της καθαρής καταγωγής και δομής έχουμε «παστίς» με μείξη στυλ και μορφών, υβριδικά είδη και προσέγγιση της παράδοσης ως τράπεζας μνήμης που μπορεί να ξαναχρησιμοποιηθεί. Στην κατηγορία της «δομής», και ως συνέπεια της αντίστασης στην καθαρή φόρμα και την «ένδοξη» κληρονομιά, ο Πατσαλίδης καταγράφει την ακύρωση στην διάκριση υψηλού-λαϊκού, στη θέση της οποίας μπαίνει η μεταμόρφωση και η επιτέλεση. Η θέση αυτή με τη σειρά της «διαβρώνει» τη σχέση με την «πραγματικότητα», η οποία παύει να είναι απτή και εγνωσμένη και προσεγγίζεται μέσα από μία κατάσταση διαρκούς ανακάλυψης στην οποία η μόνη σταθερά είναι η φυσική παρουσία του επιτελεστή και οι αρχές της. Στις κατηγορίες του πίνακα «ηθοποιός», «γλώσσα» και «εαυτός» γίνονται και οι πιο κρίσιμες επισημάνσεις για την κατανόηση του φαινομένου του σύγχρονου σωματικού θεάτρου. Το σώμα από προ-ορισμένο θεωρείται πλέον τόπος αγώνα και απόπειρας αυτοπροσδιορισμού, κέντρο της προσοχής και της παρουσίας, ενώ η γλώσσα έρχεται σε ρήξη με το νόημα και γίνεται υλικό του συμβάντος. Ακόμα πιο ενδιαφέροντα είναι η επισημάνση ότι η χειρονομία αυτονομείται από τη σχέση της με τη γλώσσα, προηγείται της σκέψης και της γνώσης, με συνέπεια το παραγόμενο νόημα να ταυτίζεται με την υλικότητα και την επιτέλεση της παρουσίας. Τέλος, όσον αφορά τον εαυτό και τη λειτουργία του, ο Πατσαλίδης καταγράφει ως χαρακτηριστικά της μοντερνικότητας την καρτεσιανή πρόσληψη της γνώσης και του εαυτού, το λογοκεντρικό υποκείμενο ως κάτοχο της γνώσης, και το ρομαντικό ιδεώδες της ιδιοφυίας, της ατομικότητας, και της ταυτότητας του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Αντιθέτως, το πέρασμα στον μεταμοντερνισμό σηματοδοτεί το υπο διαρκή κατασκευή και αυτό-επινοήση υποκείμενο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, για το οποίο η «αυθεντικότητα» και η επιστροφή στον «παράδεισο» της αδιαμεσολάβητης εμπειρίας μέσω της τέχνης είναι πλέον παρελθόν.

Με αυτή την γρήγορη επισκόπηση της μεταμοντερνικότητας δίνεται το πλαίσιο αναφοράς μέσα στο οποίο θα ενταχθεί η μελέτη της πρακτικής των στοχαστών, σκηνοθετών και δασκάλων που διερεύνησαν την σωματικότητα στο σύγχρονο θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο και καθώς το σωματικό θέατρο δεν συγκροτεί ένα ενιαίο ρεύμα, η πρόσληψή του σχεδόν ταυτίζεται με την επακόλουθη σύνθεση που θα γεννηθεί από την εργασία του κάθε ερευνητή. Ως μεταμοντέρνα και επιτελεστική πράξη η άσκηση του σωματικού θεάτρου δεν αφορά στην εφαρμογή κάποιας θεωρίας ή στην αφομοίωση ενός συμπαγούς αισθητικού ρεύματος, αλλά στηρίζεται στην αναζήτηση της μοναδικής διαδρομής που κάνει ο καλλιτέχνης εντός των αρχών της

<sup>60</sup> Πατσαλίδης Σ. «Θέατρο και Θεωρία II», 2019, University Studio Press

<sup>61</sup> ο.π., σελ.589-595

επιτέλεσης και της μεταμορφωτικής λειτουργίας ώστε να ικανοποιήσει το αίτημα για απελευθέρωση καταρχάς της ίδιας της σωματικότητας του από τους αισθητικούς και κοινωνικούς περιορισμούς της κάθε εποχής.

Ως εκ τούτου η επιλογή της λέξης «ιδιώματα» στον τίτλο αυτής της ενότητας στηρίζεται στην επίγνωση ότι το συντακτικό και η γραμματική της νέας θεατρικής γλώσσας στηρίχθηκαν περισσότερο στην επινόηση καινοτόμων προσεγγίσεων και ιδιόλεκτων που διαμόρφωσαν ένα πολύμορφο γλωσσικό καλειδοσκόπιο παρά μία κυρίαρχη καθομιλουμένη θεατρική γλώσσα, και για αυτό ο όρος «ιδιώματα» κρίνεται ως πιο δόκιμος για την περιγραφή της εργασίας τους. Μέσω των ιδιωμάτων τους ο Artaud, ο Lecoq, Suzuki, ο Grotowski και οι υπόλοιποι εμβληματικοί καλλιτέχνες που επιλέχθηκαν για να παρουσιαστούν σε αυτή την ενότητα, κληροδότησαν μία σειρά από αρχές και επινοήσεις που συγκροτούν πολύτιμες εγγραφές στο συντακτικό και το λεξιλόγιο μίας νέας σκηνικής γλώσσας, η οποία μπορεί να εμπλουτίσει την εργαλειοθήκη όσων αναλαμβάνουν να απαντήσουν στο αίτημα για την σωματικότητα στο θέατρο. Η ευκρίνεια στη διατύπωση των ιδιωμάτων και η επιδραστικότητα τους στο σύγχρονο θέατρο είναι το κριτήριο επιλογής των συγκεκριμένων σκηνοθετών, στοχαστών και δασκάλων που θα παρουσιαστούν εδώ, με στόχο την αναζήτηση κοινών αρχών για τον προσδιορισμό του λεξιλογίου και της εργαλειοθήκης όσων αναζητούν την σωματικότητα στο σύγχρονο θέατρο. Οφείλουμε εδώ να σημειώσουμε επίσης ότι επιμέρους πρακτικές όπως οι Body Mind centering, Contact Improvisation, Authentic Movement, Feldenkrais κ.α. θα παρατεθούν στη συνέχεια της παρούσας εργασίας ως συμπληρωματικές τεχνικές που ενισχύουν την κεντρική μεθοδολογία, αλλά δεν παρατάσσονται εδώ καθώς δεν μπορούν να ενταχθούν σε μία κοινή κατηγορία πλάι στα συστήματα των Stanislavski, Meyerhold, Chekhov, Brook, Lecoq, Brecht, Barba, Grotowski, Boal, Suzuki και Τερζόπουλου, στα οποία παρατηρείται συνοχή μεταξύ θεωρίας, αισθητικής και πρακτικής. Τέλος, ένα ακόμη κριτήριο για την επιλογή των συγκεκριμένων στοχαστών/σκηνοθετών, είναι η συνολική μορφοπαιδευτική διάσταση της διδασκαλίας τους και όχι η μόνο η δημιουργία κάποιων επιμέρους τεχνικών εκ μέρους τους, καθώς αξίωση της παρούσας εργασίας είναι ότι η μελέτη των κοινών αρχών αυτών των συστημάτων/τεχνικών μπορεί να τροφοδοτήσει αντίστοιχα και την θεατροπαιδαγωγική πρακτική.

Ωστόσο η εκκίνηση στην επισκόπηση των ιδιωμάτων του σύγχρονου σωματικού θεάτρου ανήκει σε ένα θεωρητικό στοχαστή, τον Antonin Artaud. Αν και δεν άφησε μία συγκεκριμένη τεχνική ούτε συγκαταλέγεται στους πρακτικούς της θεατρικής τέχνης, ο Γάλλος οραματιστής εμφύσησε κυριολεκτικά την πνοή της σωματικής τέχνης στο θέατρο του προηγούμενου αιώνα με γραπτά και τραγικό βίο που ακόμα και σήμερα προκαλούν δέος. Γεννημένος το 1886 στη Μασσαλία, έζησε και δραστηριοποιήθηκε στο Παρίσι των αρχών του αιώνα αρχικά ως ηθοποιός. Όντας ήδη εμβληματικό μέλος του σουρεαλιστικού κινήματος θεμελίωσε το θέατρο «Αλφρέντ Ζαρρύ» μεταξύ 1927 και 1929, και το 1938 παρουσιάζει το βιβλίο «Το Θέατρο και το Είδωλό του». Παρόλο που το βιβλίο γράφεται υπό μορφή δοκιμίου, δεν μπορεί να περιγραφεί ως τέτοιο καθώς η οριακή γλώσσα, η παραληρηματική δύναμη των οραματισμών και οι αφορισμοί του για την «πανουκλιασμένη» θεατρική και κοινωνική σκηνή της Ευρώπης του μεσοπολέμου, διαπερνούν τον αναγνώστη του μανιφέστου που προκηρύσσει ο Artaud μέσα από την ταραγμένη ποιητικότητα της γραφής του.

Ο Artaud διατυπώνει την άποψη ότι το θέατρο πρέπει να φέρει αντιμέτωπο το κοινό με τους φόβους του ώστε να καταφέρει να τους αντιμετωπίσει. Όπως το λέει ο ίδιος, «δεν είμαστε ελεύθεροι, και ο ουρανός ακόμη μπορεί να μας έρθει κατακέφαλα, και το θέατρο έχει δημιουργηθεί για να μας διδάξει πρώτα πρώτα ακριβώς αυτό»<sup>62</sup>. Ο Artaud, πιστός στο κίνημα των σουρεαλιστών, στηρίζεται στο ασυνείδητο αλλά καταφέρεται και εναντίον του καθώς δεν αναγνωρίζει τις κοινωνικές συνθήκες ως αίτια των προβλημάτων του ανθρώπου αλλά τις θηριώδεις ασυνείδητες παρορμήσεις του υποκειμένου, τις οποίες θα ελέγξει εάν έρθει αντιμέτωπος με την βία πίσω από τις επιθυμίες του. Έτσι εκκινώντας από την μεταφορά του θεάτρου ως πανούκλας ο Artaud συλλαμβάνει τη μεγαλοφυή ιδέα ενός βίαιου τελετουργικού θεάτρου, ενός «ειδώλου της σκληρότητας» που ενέχει η ανθρώπινη φύση, το οποίο «δι ελέου και φόβου» ηθοποιών και θεατών θα καταφέρει μία απάντηση στο ένστικτο προς όφελος της ποίησης. Η αποστολή του θεάτρου είναι να εγείρει το φόβο, όπως η πανούκλα, και να γίνει μία επίκληση «προς δυνάμεις που επαναφέρουν το νου στην πηγή των συγκρούσεων του»<sup>63</sup>.

Όπως γράφει ο ίδιος, «όταν εκφέρουμε τη λέξη «ζωή» δεν αναφερόμαστε στην επιφάνεια των γεγονότων, αλλά στην εύθραυστη ασπαίρουσα εστία, το κέντρο το απροσπέλαστο από τις μορφές (...). Αν στον καιρό μας υπάρχει ακόμα κάτι κολασμένο είναι το γεγονός ότι καθόμαστε και χαρμιζουμε το χρόνο μας με φόρμες αντί να μετατραπούμε σε κατάδικους καιγόμενους στην πυρά που κάνουν σήματα μέσα στις φλόγες (...) Αλλιώς ας αφεθούμε στη μοίρα μας, κι ας παραδεχτούμε ότι το μόνο που μας αξίζει είναι η αταξία, η πείνα, ο πόλεμος και οι επιδημίες»<sup>64</sup>. Αν και δεν συγκαταλέγεται στους «πολιτικοποιημένους» στοχαστές, μέσα στα λόγια του φλογισμένου οραματιστή εγγράφεται ένα κατεπείγον αίτημα που μπορεί να εκφράσει ακόμα και τις σημερινές θέσεις και διεκδικήσεις της τέχνης απέναντι στις ακραίες κοινωνικοπολιτικές παθολογίες.

Οι θέσεις του Artaud βρίσκονται στο κέντρο της αναζήτησης για το «ποιητικό σώμα» στο θέατρο, καθώς η προβληματική του δεν απαιτεί από το θέατρο να καταστρέψει τα κακώς κείμενα «αυτό ας το κάνουν τα όπλα»<sup>65</sup>-, αλλά να βρει τρόπους να μεταφέρει στη σκηνή την εσωτερική ποίηση (*mise en abyme*), δηλαδή να εκμαιεύσει μια μεταφυσική μέσα από τη γλώσσα, τις χειρονομίες, το ντεκόρ, την μουσική. Για τον Artaud το ιδανικό θέατρο είναι το θέατρο που συμφιλιώνεται με την ιδέα του γίνεσθαι. «Η μιλημένη λέξη του δυτικού κόσμου» όπως λέει, «δεν έχει μαγεία, δεν έχει τη δύναμη να θέλξει»<sup>66</sup>. Γι αυτό και συγκινείται από πολιτισμούς που ξεφεύγουν από τα δυτικά πρότυπα, στηρίζονται πιο πολύ στην προφορικότητα και βρίσκονται σε επαφή με το φυσικό κομμάτι του ανθρώπου, τον κόσμο του ασυνείδητου. Για να επιστρέψει κανείς σε αυτή τη «φυσικότητα» χρειάζεται μια άλλη επικοινωνιακή γλώσσα που θα αναστατώσει τους καθιερωμένους νόμους του θεάτρου και θα οδηγεί σε σημεία πιο απομακρυσμένα από τη σκέψη. Όπως εξηγεί στον Paullhan η «απολίθωση της ομιλίας» οφείλεται στο γεγονός ότι το θέατρο αντιγράφει και μεταδίδει τον γραπτό λόγο του κειμένου και όχι σε «μία οργανική λειτουργία στηριγμένη σε αρχές που μεταγγίζουν

<sup>62</sup> Artaud, A. «Το θέατρο και το είδωλό του», Δωδώνη, σελ. 90

<sup>63</sup> ο.π. σελ 34

<sup>64</sup> ο.π. σελ. 16 και σελ.91 αντιστοίχως

<sup>65</sup> ο. π. σελ. 91

<sup>66</sup> επιστολή στον Jean Paulhan στις 23 Σεπτεμβρίου 1932, ο. π. σελ. 113

ποιητικά τη ζωτικότητα τους στο λόγο»<sup>67</sup>. Η κατεστημένη σκηνοθεσία και υποκριτική συρρικνώνουν το θέατρο στο επίπεδο της γραφής, αποδίδουν την ίδια αξία στην ομιλία και στη γραφή, παραβλέποντας ότι «οι ρίζες της γλώσσας είναι σωματικές»<sup>68</sup>.

Το έργο του Artaud με την ορμητική πίστη του προς την ποιητική δύναμη της θεατρικής τέχνης και τις σπαρακτικές επικλήσεις του για την ανάδυσή της μοιάζει με πειρατικό χάρτη όπου κάποιος, μέσα στις τρικυμίες και τον ωκεανό των ταραχών της ιστορίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σημάδεψε το σημείο για ένα χαμένο θησαυρό. Το αποτύπωμα της σκέψης του χρειάζεται αποκωδικοποίηση, καθώς όπως και ο Nietzsche στη «Γένεση της τραγωδίας», ο Artaud νοιάζεται λιγότερο για την τεχνική και περισσότερο για τις εξωθεατρικές πηγές της δραματικής ενέργειας. Αν και δεν έφτιαξε σύστημα ασκήσεων<sup>69</sup>, οι οδηγίες του για την χειρονομία έναντι της «πεθαμένης λέξης», για το σώμα, το ρυθμό και την αναπνοή, χαρτογραφούν όντως ένα δημιουργικό δρόμο για την αναζήτηση της σωματικής θεατρικής γλώσσας, και «απηχούν» ή καλύτερα, προαναγγέλλουν τις μεταγενέστερες διαδρομές όλων των μεγάλων καλλιτεχνών του θεάτρου, οι οποίοι εμπνεύστηκαν από την ταραγμένη μεγαλοφυΐα του και μετέγραψαν την σύλληψη του «θεάτρου της σκληρότητας» σε τεχνική. Από τον Grotowski ως τον Θεόδωρο Τερζόπουλο, η κοινή σε όλους τους σκηνοθέτες και εμμονική, σχεδόν «μεταφυσική» πίστη στην ποιητική υλικότητα του σώματος του ηθοποιού ανάγεται στο βιβλικό σύμπαν του Artaud καθώς το ρήγμα που επέφερε η «σεισμική» γραφή του δημιούργησε τον «καινό» χώρο για την έρευνα και την μεθοδική επεξεργασία όσων ο ίδιος ενέπνευσε στους συνομήλικους και μεταγενέστερους στοχαστές.

Η ιδιαίτερη μνεία και η έκταση της αναφοράς στον Artaud οφείλεται στην εξαιρετική θέση που έχει στο πάνθεον της ιστορίας του θεάτρου και στην αξία των ανακαλύψεων του μέσα από την ταραγμένη του σκέψη. Όσο περιθωριοποιημένος ήταν την εποχή που έζησε, τόσο αποδεκτός θα γίνει μετά θάνατον ο Artaud, σε σημείο που ο Brook θα αναγνωρίσει ότι «αυτός ο τρελός οραματιστής είχε περισσότερο νόημα για το σύγχρονο θέατρο όσο κανένας άλλος». Αντιστοίχως η Susan Sontag θα γράψει ότι «το θέατρο του 20<sup>ου</sup> αι. χωρίζεται σε πριν και μετά τον Artaud, ενώ στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της δεκαετίας του 1960 οι ανατολικές φιλοσοφίες και η σωματικότητα που ανέδειξε ο Γάλλος οραματιστής θα επιστρέψουν μέσα από τις σκηνοθεσίες του Peter Brook, όπως αναφέρει και ο Σάββας Πατσαλίδης<sup>70</sup>.

Οι πρώτες μεθοδολογίες της υποκριτικής που στηρίχτηκαν στη σωματικότητα πριν τον Artaud ανήκουν στην γενεαλογία της «ρωσικής οικογένειας» καλλιτεχνών, με πρώτο απ' όλους τον εμβληματικό σκηνοθέτη-δημιουργό και δάσκαλο Stanislavski. Αν και καταχωρημένος ως δάσκαλος του περίφημου «as if» και της ψυχολογικής προσέγγισης στην υποκριτική, ο Stanislavski είναι ο πρώτος που μίλησε για σωματικές, «φυσικές δράσεις» και όχι για αφηρημένη διανοητική εργασία. Η εμμονή του Stanislavski να συστηματοποιήσει την τέχνη της υποκριτικής απέδωσε μία σειρά γραπτών που συγκροτούν ένα συνεκτικό σώμα ιδεών και τεχνικών στις οποίες αναφέρεται κάθε εργαζόμενος στο θέατρο από όποια θέση κι αν βρίσκεται. Η πιο επιδραστική από αυτές

<sup>67</sup> ο. π. σελ.104

<sup>68</sup> επιστολή στον Paullhan, 28 Σεπτεμβρίου 1932, ο. π. σελ. 123

<sup>69</sup> οι απόπειρες σύνταξης μεθοδολογίας και ασκησιολόγιου στα κεφάλαια του βιβλίου του είναι ατελείς, και όπως θα πει και ο ίδιος, «οι περισσότερες ιδέες του είναι υπερβολικά τρελές για να εφαρμοστούν», βλ. Πατσαλίδης, Σ. «Θέατρο και Θεωρία II» University Studio Press, 2019, σελ.130

<sup>70</sup> (Πατσαλίδης 2019: 124)



είναι η πίστη ότι μυαλό, σώμα και πνεύμα αντιπροσωπεύουν ένα ψυχοφυσικό συνεχές. Επηρεασμένος από τον Γάλλο ψυχολόγο Theodore Ribot και την τοποθέτηση του τελευταίου ότι «ένα αποσωματοποιημένο αίσθημα είναι ένα ανύπαρκτο αίσθημα», ο Stanislavski παραδέχεται ότι «σε κάθε σωματική δράση υπάρχει κάτι ψυχολογικό, και μέσα σε κάθε τι ψυχολογικό υπάρχει κάτι σωματικό»<sup>71</sup>. Στο ολιστικό σύστημα του ο Stanislavski ενσωματώνει τη Yoga και επιμένει ότι η οργανική σύνδεση ψυχής και σώματος είναι τόσο δυνατή που «η τεχνητή αναπνοή αναζωογονεί όχι μόνο τη σάρκα αλλά και τη ζωή του πνεύματος»<sup>72</sup>. Ο Stanislavski ενσωματώνει τη Yoga στην διδασκαλία του από το 1911 όταν συζητώντας τις ιδέες του με την οικογένειά του, ο δάσκαλος του γιου του (φοιτητής Ιατρικής), αναγνώρισε στα λόγια του τη φιλοσοφία της Yoga και του προτείνει το βιβλίο Hatha Yoga Ramacharaka. Από τότε δανείζεται από την ινδουιστική φιλοσοφία όρους, ιδέες και ασκήσεις με την ίδια σαφήνεια που χρησιμοποιεί όταν ενσωματώνει τη δυτική Ψυχολογία. Ενσωματώνοντας καθαρά τα προτάγματα της σύνδεσης σώματος-πνεύματος, το σύστημα Stanislavski χωρίζεται σε δύο μεγάλα μέρη: τις τεχνικές για την απόκτηση «αίσθησης εαυτού» και έπειτα, την ανάλυση του ρόλου, η οποία εμπεριέχει τεχνικές για την δραματουργική ανάγνωση των κειμένων και για την επιτυχή δημιουργία των δραματικών προσώπων. Είναι πολύ σημαντικό να ειπωθεί ότι η δημιουργία του ρόλου για τον Stanislavski εμπεριέχει τις αντιδράσεις του κοινού και τα «κενά» της, μέσα στα οποία ο ηθοποιός καλείται να αυτοσχεδιάσει και να ανταποκριθεί με όρους εμπειρίας και όχι απόδοσης ή «εκτέλεσης». Η αναζήτηση αυτής της κατάστασης «εμπειρίας» συνδέει το πρώτο με το δεύτερο μέρος του συστήματος και το προετοιμάζει, καθώς η «εμπειρία» συγκρίνεται με την αίσθηση εαυτού ως απόλυτα παρόντος μέσα στο κάθε λεπτό, στην σπάνια χαρά του να καταλαμβάνεται από το ρόλο.

Αναζητώντας τα μεθοδολογικά εργαλεία του στανισλαφσκικού ιδιώματος, στο πρώτο μέρος του συστήματος του, στο χτίσιμο της σκηνικής «αίσθησης εαυτού» ο Stanislavski απαιτεί την απόλυτη σωματική και πνευματική συγκέντρωση επί σκηνης και ονομάζει αυτή την ψυχοφυσική κατάσταση «δημόσια μοναξιά». Για να περιγράψει την σημασία της τη συνδέει με μια ινδουιστική ιστορία ενός βασιλιά που πρόσφερε θέση υπουργού σε αυτόν που θα κουβάλαγε ένα δοχείο με γάλα πάνω από τους τοίχους της πόλης χωρίς να χύσει ούτε μία σταγόνα<sup>73</sup>. Για την επίτευξη αυτής της αυτοσυγκέντρωσης καταγράφει ασκήσεις αισθητηριοκινητικές, συγκέντρωσης, επικοινωνίας, συνδυασμού αναπνοής-έκφρασης και αυτοσχεδιασμού και προσδιορίζει ως βασικό πρόβλημα για την καλλιέργεια της αυτοσυγκέντρωσης την σωματική ένταση. Γι αυτό το λόγο προτείνει ότι οι ηθοποιοί πρέπει να ασκηθούν στις αναπνοές της yoga ώστε να χτίσουν συνήθειες χαλάρωσης και μυικού συντονισμού για να ελέγχουν το σφίξιμό τους.

Οι επίγονοι του Stanislavski θα ταξιδέψουν στην Αμερική και θα δημιουργήσουν το Group Theatre και στη συνέχεια το Actors Studio, στα πλαίσια του οποίου η εξέλιξη της μεθόδου θα συνδεθεί και με την ψυχολογία του βάθους και την ψυχανάλυση, ενώ στην Σοβιετική Ένωση οι σωματικές δράσεις της μεθόδου θα συνδεθούν με τις αρχές του μαρξιστικού υλισμού<sup>74</sup>. Για τον Stanislavski η πνευματικότητα είναι συνδεδεμένη με

<sup>71</sup> Από το κεφάλαιο για τον Stanislavski στο βιβλίο της Ali Hodge, Actor Training, Routledge, 2010, σελ.7.

<sup>72</sup> ο.π. σελ 8.

<sup>73</sup> Hodge, A., «Actor Training», Routledge, 2010, σελ. 16.

<sup>74</sup> Hodge, A. “Actor Training”, Routledge, 2010, σελ.8.

την υλικότητα καθώς η μέθοδός του στηρίζεται στην αναζήτηση της συνοχής ανάμεσα στο σώμα και το πνεύμα του ηθοποιού και στην καλλιέργεια της «αίσθησης του εαυτού» για την προσέγγιση της σκηνικής αλήθειας.

Το νήμα για την αναζήτηση της σωματικότητας στο θέατρο μας οδηγεί στο επόμενο μεγάλο όνομα της ρωσικής γενεαλογίας, τον Meyerhold, ο οποίος και θα εστιάσει εμμονικά στο αίτημα για το θεατρικό σώμα μέσα από την «Βιο-μηχανική» του. Γεννημένος το 1874, εμπνέεται και συνδέεται με το κίνημα της Ρώσικης Πρωτοπορίας πριν συλλάβει και αρθρώσει το εξ ολοκλήρου δικό του σύστημα που έμελλε να επηρεάσει το παγκόσμιο θέατρο και τη διδασκαλία του ηθοποιού. Αφού συνδεθεί με του καλλιτέχνες της Ρώσικης Πρωτοπορίας και θητεύσει δίπλα στον Nemirovich-Danchenko, θα αποσυρθεί στην επαρχία ιδρύοντας το θίασό του και αναπαράγοντας το νατουραλιστικό κώδικα του δασκάλου του. Δεν λαμβάνει την αποδοχή που χρειάζεται και θα επιστρέψει αναλαμβάνοντας την διεύθυνση του Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας και μέσω αυτού θα αναζητήσει νέες φόρμες εικαστικές και υποκριτικές, για την έκφραση των «αιώνιων μυστηρίων». Όπως γράφει σε μια επιστολή του στον Meyerhold ο Andreyev, ένας από τους εκπροσώπους της Ρώσικης Πρωτοπορίας, «το θέατρο είναι κάτι ανάλογο με τον ζωγραφικό πίνακα, σε καμία περίπτωση δεν ξεχνάς ότι είναι μπογιά, μουσαμάς και πινέλο, παρόλα αυτά, όμως, προσλαμβάνεις μια υψηλότερη και καθαρότερη αίσθηση ζωής. Όσο πιο έντονα μάλιστα ο πίνακας προβάλλει τον εαυτό του ως ζωγραφικό επίτευγμα, τόσο πιο έντονη είναι η αίσθηση της ζωής που αποπνέει»<sup>75</sup>. Αυτή η θέση ότι η προσήλωση στο νατουραλιστικό κώδικα μοιραία συρρικνώνει τον εγγενή δυναμισμό των θεατρικών συμβάσεων και κατά συνέπεια ακυρώνει το ίδιο το είδος, είναι η εναρκτήρια θέση και για το θέατρο του Meyerhold. Παρά τις εύλογες επιφυλάξεις του Stanislavski ο Meyerhold θα προσπαθήσει να αντικαταστήσει την απολλώνεια λογική του νατουραλισμού με το παραλήρημα της διονυσιακής αισθητικής, υπό την εκκωφαντική επίδραση των Νίτσε και Βάγκνερ. Ο στόμφος, η ένταση, η αληθοφάνεια και τα ρητορικά σκαμπανεβάσματα της φωνής κάθε άλλο παρά βοηθούν την υλοποίηση του νέου θεάτρου που οραματίζεται. Αντιπροτείνει ως μέθοδο διδασκαλίας των ηθοποιών την «Βιο-μηχανική», όπου αντί για τη γλώσσα, την ψυχολογία και το συναίσθημα (βασικοί άξονες του συστήματος Stanislavski), πρωτεύοντα ρόλο τώρα παίζει η σωματική και φωνητική πειθαρχία και καθαρότητα, σύμφωνα με την αισθητική του ρωσικού κονστρουκτιβισμού. Για το όνομα της μεθόδου του εξηγεί «ότι περιγράφει τους νόμους της ζωής», με πρώτο το ότι «το σώμα συμμετέχει σε κάθε κίνηση». Πρόκειται για μια μέθοδο με την οποία αποχαιρετά το γκροτέσκο και η οποία θα επηρεάσει καθοριστικά την μετέπειτα εξέλιξη του σωματικού θεάτρου τόσο στη Ρωσία όσο και στον υπόλοιπο κόσμο. Την περίοδο αναζήτησης και καλλιτεχνικής δημιουργίας θα διαδεχτεί η «στρατευμένη» περίοδος του Meyerhold, όταν θα αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του τμήματος θεάτρου του Κόμματος (Proletkult ) μετά την Οκτωβριανή επανάσταση.

Αποποιούμενος την απολιτική θέση, έχει στόχο να συσχετίσει την τέχνη της υποκριτικής με τη νέα εποχή της μηχανής και τη νέα πολιτική τάξη, και διακρίνει ότι η ρωσική κοινωνία αναζητεί ένα νέο όραμα για το θέατρό της το οποίο ο ίδιος θα προσεγγίσει κάνοντας την υποκριτική μέσω της σωματικότητας προσιτή σε όλο και μεγαλύτερα τμήματα του κοινωνικού συνόλου. Εφόσον η εργασία δεν είναι πια κατάρτα

---

<sup>75</sup>(Πατσαλίδης: 2019, σ.167)

αλλά ζωτική αναγκαιότητα που υπηρετεί το όραμα για μια νέα κοινωνία, ο στόχος του ηθοποιού είναι να μελετήσει τις λειτουργίες και τη μηχανική του σώματος αναζητώντας σωματική και όχι ψυχολογική καθαρότητα, δηλαδή ένα επίπεδο «υπερδιέγερσης» που θα μεταδίδεται στον θεατή και θα τον αναγκάζει να μοιράζεται την εμπειρία που ζει ο ίδιος στο σανίδι. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να μάθει να χρησιμοποιεί τον περιβάλλοντα χώρο και να συσχετίζεται με τους άλλους ηθοποιούς στα όρια αυτού του χώρου ώστε να λειτουργήσει σε μια τέλεια μηχανή. Συμπυκνώνοντας την τεράστια διαδρομή του σε τρεις αρχές, η αναζήτηση του Meyerhold εστιάζει στους νόμους του χώρου, της κίνησης και της αντίδρασης-ανταπόκρισης του ηθοποιού σε αυτές, και επινοεί ένα μεγάλο ασκησιολόγιο με αφετηρία στυλιζαρισμένες μορφές υπόκρισης του συμβολισμού. Άλλες φτάνουν κατευθείαν από τη γυμναστική, το τσίρκο, την κίνηση των ζώων και το θέατρο της Ανατολής, ενώ αντλούν και από τη θεωρία του Ρανίον και την ρεφλεξολογία.

Η αναφορά στα ιδιώματα που συγκροτούν το αίτημα για σωματικότητα και πηγάζουν από την ρωσική θεατρική γενεαλογία ολοκληρώνεται με τον Michael Chekov. Ο ιδιοφυής ηθοποιός που «άφησε εποχή» με τις ερμηνείες των ρόλων του ασχολήθηκε ενδελεχώς και με την διδασκαλία και την θεωρία της στο βιβλίο του «Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό»<sup>76</sup>. Η σύνδεσή του με την σωματικότητα στο θέατρο είναι μεγάλη καθώς προκειμένου να σπάσει το στεγανό της ψυχολογικής προσέγγισης επινοεί τις «ψυχοφυσικές» ασκήσεις. Η πρόθεσή του είναι να καλύψει το κενό ανάμεσα στην αναλυτική προσέγγιση του ρόλου και την ενσάρκωση του ρόλου. Χρησιμοποιώντας παραδείγματα μέσα από το λόγο, όπως «πιάνω το νόημα», «αρπάζω την ευκαιρία», «εξάγω συμπεράσματα» κοκ, αποκαλύπτει την εσωτερική εικόνα του λόγου και την δυναμική του στο να παράγει κινήσεις. Μέσω αυτών ο ηθοποιός σωματοποιεί την κίνηση του λόγου σε εικόνες που φυσικά δεν αναπαράγουν το πρώτο επίπεδο του νοήματος, αλλά την βαθύτερη του διάσταση. Η προσέγγιση και το ασκησιολόγιο του προστίθενται στην εργαλειοθήκη του σωματικού θεάτρου και προσδίδουν ένα ακόμη ιδίωμα στο καλειδοσκόπιο του είδους.

Επόμενος σταθμός στην εξερεύνηση των ιδιωμάτων γύρω από την σωματικότητα που κληροδότησαν οι μεγάλοι σκηνοθέτες-δημιουργοί του περασμένου αιώνα είναι ο Bertold Brecht, ο οποίος, μέσα στο σύμπαν της εποποιίας που έφτιαξε και πρόσφερε στο παγκόσμιο θέατρο θα επινοήσει και το σημαίνον Gestus για τον προσδιορισμό της σωματικότητας του ηθοποιού. Επηρεασμένος από τον γερμανικό εκπροσωπισμό και σταθερά προσηλωμένος στη σύνδεση αισθητικών και πολιτικών προταγμάτων της τέχνης στην υπηρεσία της κοινωνικής αλλαγής, οραματίζεται και υλοποιεί το Επικό θέατρο<sup>77</sup>. «Υποδειγματικά» πολιτικός καλλιτέχνης, ο Brecht διαγιγνώσκει τη ρίζα της αλλοτρίωσης του ανθρώπου στην οικονομική και πολιτική καταπίεση και υπηρετεί την καταγγελία της με απόλυτη συνέπεια. Τόσο ως προς τη διδασκαλία του ηθοποιού όσο και ως προς την «καθοδήγηση» του θεατή, απώτερος στόχος της μεθόδου του είναι να δούμε το ρόλο και τον άνθρωπο ως κοινωνικό παράγωγο (και κατ'επέκταση ως υποκείμενο στις σχέσεις αλλοτρίωσης/ καταπίεσης). Παρόλο που η διανοητική γραμμή της μεθόδου του είναι πολύ ισχυρή, ο Brecht κατορθώνει να δημιουργήσει συνοχή μεταξύ

<sup>76</sup> Τσέχοφ, Μ. «Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό», εκδ. Δωδώνη

<sup>77</sup> Σχετικά με το Επικό θέατρο βλ. Μενδρινού Ι., «Bertolt Brecht, Η ποιητική της αποστασιοποίησης», ΟΤΑΝ, 2021

των αισθητικών και ιδεολογικών γραμμών τέτοια που να δικαιολογεί την επιδραστικότητα που έχει το θέατρο του ως και στην σημερινή εποχή.

Η δομική μονάδα της μεθόδου του Brecht για την διδασκαλία του ηθοποιού είναι το *gestus*. Αρχικά το *gestus* αφορά στην κοινωνικά φορτισμένη έκφραση η οποία περιλαμβάνει και την συνειδητή κίνηση και την υποσυνείδητη γλώσσα του σώματος που προδίδει ταξικές καταβολές (π.χ πρωτόκολλα ευγενικής συμπεριφοράς, ή αδεξιότητα, πείνα, βαρβαρότητα κοκ). Το *gestus* μας δίνει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας σχέσης των ανθρώπων-για παράδειγμα η εκτέλεση μιας εργασίας αποτελεί *gestus* μόνο εάν εμπεριέχει μια κοινωνική σχέση, δηλαδή τις σχέσεις εκμετάλλευσης ή συνεργασίας. Στην περίπτωση που το *gestus* εκφράζεται μόνο λεκτικά όπως για παράδειγμα εάν το ακούμε από το ραδιόφωνο, ταυτόχρονα με τις λέξεις υπονοούνται συγκεκριμένες χειρονομίες και μιμική, που μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε. Αντιστρόφως, οι χειρονομίες και η μιμική εμπεριέχουν τις λέξεις που δεν ακούγονται. Οι λέξεις μπορούν να αντικατασταθούν από λέξεις, οι χειρονομίες από χειρονομίες, χωρίς όμως να αλλάξει το ίδιο το *gestus*<sup>78</sup>. Ένα από τα πλέον αποκαλυπτικά πρακτικά παραδείγματα του *gestus* είναι εγκιβωτισμένο στο κείμενο του «Κύκλου με την κιμωλία», ως υπόδειξη για την μεταμφίεση του Δούκα σε φτωχό: «Τέλειωσε το τυρί σου, αλλά κοίταξε να το φας όπως το τρώει ένας φτωχός. Ακούμπησε τους αγκώνες στο τραπέζι, και βάλε τα χέρια γύρω από το τυρί που είναι στο πιάτο λες και θα αρπάξουν».<sup>79</sup> Το ενδιαφέρον στο παράδειγμα είναι το πώς χειρίζεται ο Brecht την γλώσσα του σώματος σε σχέση με την πράξη της βρώσης. Η εσωτερική διαδρομή που θα επέλεγε η στανισλαβσκή μεθοδολογία για να εκφράσει την εσωτερικευση της ταξικής βίας, στον Brecht γίνεται συνειδητή και εξωστρεφής λειτουργία του ηθοποιού, καθώς κρίνει ότι ακόμα και το υποσυνείδητο έχει διαβρωθεί από τους κοινωνικούς θεσμούς<sup>80</sup>.

Στην συνέχεια της έρευνάς του ο Brecht, και με δεδομένη την αντιπάθεια του προς το «ψυχολογικό θέατρο», θα υπογραμμίσει την σημασία όλου του σώματος στην προσέγγιση του *gestus*. Η σκόπιμη εξωστρέφεια του *gestus* εμπεριέχεται στον άλλο περίφημο όρο του «παραξενίσματος», και οδηγεί τον Brecht στο να αποκαλύψει την αξία της ενσυνείδητης επίδειξης μίας έντονα χειρονομιακής συμπεριφοράς που εμπεριέχει όλο το σώμα στην λειτουργία του ηθοποιού. «Όπως παρατηρεί η Ελένη Βαροπούλου, ο επικός ηθοποιός είναι «χειρονομιακός, κινητικός, πυκνός, δυναμικός. Οι χειρονομίες του δεν είναι μετάφραση συναισθημάτων ούτε εικονογράφηση του λόγου. Είναι μέρος μιας σωματικής γλώσσας, που σε συνάρτηση με το λόγο αποβλέπει να μεταδώσει το *gestus* των προσώπων. Καθώς συνθέτει, αποσυνθέτει και ανασυνθέτει μπροστά στα μάτια του θεατή τις συμπεριφορές, ο ηθοποιός προχωρεί με χιούμορ, ελαφράδα, οξύτητα. Κινείται σαν να χορεύει γιατί επιμένει πρώτα απ όλα στην ιδιότητα του ηθοποιού».<sup>81</sup>

Για τον Brecht το επίκεντρο της καταπίεσης βρίσκεται στη κοινωνική συνθήκη και το σώμα του ηθοποιού γίνεται το κύριο όργανο για την καταγγελία της. Τα βασικά

<sup>78</sup> Muller, W. *Θέατρο του σώματος και Commedia dell arte*, University Studio Press, 1996

<sup>79</sup> Ο δικαστής Αζντακ στον μεταμφιεσμένο Δούκα, στην τέταρτη πράξη του έργου «Ο Καυκασιανός Κύκλος με την Κιμωλία»

<sup>80</sup> (Πατσαλίδης: 2019 σελ. 152)

<sup>81</sup> Βαροπούλου, Ελένη «Επικός Ηθοποιός και Περφόρμερ» Εφ. Το Βήμα 1 Νοεμβρίου 1998:33 (από Πατσαλίδης: 2019 σελ. 154)

χαρακτηριστικά της λειτουργίας της σωματικότητας στο επικό θέατρο γίνονται: α. η ανάγλυφη παρουσίαση του *gestus* (είτε ατομικά είτε ομαδικά όπως στην αναπαράσταση του υπόκοσμου στην «Όπερα της Πεντάρας», ή των θεών στον «Καλό άνθρωπο του Σε-Τσουνάν» κοκ), β. η ανά πάσα στιγμή χρήση του τραγουδιού και της φόρμας του cabaret, γ. η αποστασιοποίηση που επιτρέπει στον ηθοποιό να υπάρξει σκηνικά ταυτόχρονα εντός και εκτός του προσωπείου του, επιτελώντας τις αρχές της φυσικής του παρουσίας, δ. η σθεναρή υποστήριξη της αφήγησης με διευρυμένες τις εκφραστικές δεξιότητες του ηθοποιού (κίνηση, φωνή, απεύθυνση στην πλατεία). Η σημασιодότητα του σώματος είναι δομικό εργαλείο για την επίτευξη της βασικής πρόθεσης του Brecht να διαχωρίσει τον ηθοποιό από το προσωπείο του, και να οργανώσει τόσο την εκπαίδευση του ηθοποιού για την κατασκευή του προσωπείου αυτού όσο και την θεατρική αποστασιοποίηση του από αυτό. Η μορφή εξπρεσιονισμού που δημιουργεί το ιδίωμα του Brecht είναι εξαιρετικά χρήσιμη και για την θεατροπαιδαγωγική, καθώς προτάσσει ως ρυθμιστική μονάδα της καλλιτεχνικής δημιουργίας την κριτική σκέψη και το συνειδητό μέρος του μυαλού του ηθοποιού, ώστε μέσω αυτού να καλλιεργείται η κοινωνική γνώση και η χειραφέτηση του ατόμου.

Στην δεκαετία του 1950 εκκινεί από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού ο Βραζιλιάνος Augusto Boal μέχρι να περάσει εξόριστος στην Ευρώπη, όπου και εξελίσσει περαιτέρω την μπρεχτική παράδοση συνδυάζοντας την με την παιδαγωγική του καταπιεσμένου του Paulo Freire<sup>82</sup>. Ο Boal αντιλαμβάνεται το θέατρο ως τρόπο ζωής και παιδαγωγικό μέσο για την χειραφέτηση των ανθρώπων από κάθε μορφής καταπίεση, τόσο εντός όσο και εκτός του «αισθητικού στίβου», και δημιουργεί μία τεράστια γκάμα τεχνικών και μεθόδων ώστε να προάγει το πρόταγμα του για προσωπική και κοινωνική αλλαγή. Το Θέατρο του Καταπιεσμένου, το Θέατρο των εικόνων, το Νομοθετικό και το Αόρατο θέατρο, το Θέατρο της εφημερίδας, το Forum Theatre, το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας θα γίνουν εργαλεία κοινωνικής παρέμβασης σε σχολεία και κάθε μορφής ιδρύματα ταυτίζοντας το έργο του Boal με πρακτικές χειραφέτησης και ακτιβισμού. Αν και για πολλούς το θέατρο του Boal φαντάζει ανεφάρμοστη ουτοπία, τα ιστορικά παραδείγματα επιτυχούς εφαρμογής του είναι πολλά<sup>83</sup>.

Η υποδειγματική συνοχή θεωρίας-πράξης στο έργο του Boal προσφέρει πρωτίστως θεωρητική βάση και εργαλεία που εγγυώνται την τεκμηρίωση του έργου του πολύ πριν από τις επιτυχείς ιστορικές εφαρμογές της. Στο κεφάλαιο αυτό θα αναφερθούμε στην προτεραιότητα που δίνει ο Boal στην ενεργοποίηση και απελευθέρωση του σώματος του συμμετέχοντα από την αυτολογοκρισία και την εσωτερίκευση καταπιεστικών μηχανισμών της κοινωνίας. Παρόλο που η καταπίεση αφορά στο συλλογικό σώμα (με την μαρξιστική έννοια), οι ρίζες της προσβάλλουν καταρχάς το ατομικό σώμα, καθώς «ο μπάτσος κρύβεται στο κεφάλι». Με αυτή την έκφραση (“le flic dans la tete”) ονομάζει ένα από τα εργαλεία των τεχνικών του που βοηθούν στον εντοπισμό και την άρση της καταπίεσης που επιτελείται από τον συμμετέχοντα στο θέατρο του Καταπιεσμένου μέσα από μία σειρά δράσεων. Αρχικά οι εκατοντάδες ατομικών και ομαδικών παιχνιδιών που

<sup>82</sup> Freire, P. “Η αγωγή του καταπιεζόμενου», Ράππα, 1977

<sup>83</sup> Ένα από τα πιο εντυπωσιακά παραδείγματα είναι όταν αυτό το είδος θεάτρου εφαρμόστηκε σε αγροτικές περιοχές της Βραζιλίας που δοκιμάζονταν από τη φτώχεια και τις σκληρές συνθήκες εργασίας, και οι «spect-actors» κατάφεραν μετά τις παραστάσεις στις οποίες συμμετείχαν, να διεκδικήσουν και να καταργήσουν νόμους που αδικούσαν τη θέση τους.

παραθέτει στην εκτεταμένη βιβλιογραφία του ενεργοποιούν και ενδυναμώνουν τα αντανακλαστικά και την αυτοεικόνα του συμμετέχοντα. Έπειτα μέσα από ασκήσεις που αναλύονται εκτενώς στο «Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας»<sup>84</sup> θα εντοπίσει την καταπίεση και στα υποκειμενικά βιώματα του κάθε «παίκτη», ο οποίος θα κληθεί να απελευθερωθεί από αυτή την καταπίεση μέσω του παιχνιδιού εντός της ομάδας. Οι τεχνικές αυτές εμπίπτουν στο ευρύ φάσμα του ψυχοδράματος, ωστόσο ενέχουν μία ιδιαιτερότητα που φανερώνει και το «ιδίωμα» της προσέγγισης του Boal στην πρόσληψη της σωματικότητας. Ακόμα και μέσα από ακροβατικές ασκήσεις και αμιγώς σωματικές σκηνικές δράσεις προσαρμοσμένες στο μέσο αποδέκτη (καθώς δεν απευθύνεται μόνο σε επαγγελματίες/καλλιτέχνες), το ιδίωμα του Boal αφορά στην πρόσληψη και την σκηνική επεξεργασία των σωματικών εικόνων, στις οποίες αφιερώνει και μία ολοκληρωμένη τεχνική του, «το θέατρο των εικόνων».

Η θεωρητική βάση αυτών των εργαλείων στηρίζεται στην θέση του Boal σχετικά με την αυτοπαρατήρηση και την θέαση του εαυτού «απ έξω», και η οποία αφορά πρωτίστως τη σχέση/σχάση της σκέψης με το σώμα και την ασυνείδητη αυτοεικόνα μας. Όπως λέει ο ίδιος το θέατρο είναι «η πρώτη ανθρώπινη επινόηση» καθώς γεννιέται τη στιγμή που ο άνθρωπος παρατηρεί τον εαυτό του<sup>85</sup>. Αυτό-παρατηρούμενο το ανθρώπινο αντισταμαίνεται τί είναι, τί δεν είναι, και τί θα μπορούσε να είναι. Το «εγώ-παρατηρητής», το «εγώ-στη θέση μου» και το «όχι εγώ», δηλαδή ο άλλος, συγκροτούν την δομική τριχοτόμηση του υποκειμένου κατά τον Boal, η οποία ανατέμνεται σε μία σειρά από εσωτερικές εικόνες. Η εργασία της σωματικής αναπαράστασης των εικόνων και της επεξεργασίας τους μέσω ενός «φανταστικού καθρέφτη» που θα αναπτυχθεί αργότερα ως «αισθητικός χώρος» στις τεχνικές του Boal, σχετίζεται αμιγώς με την περιοχή του σωματικού θεάτρου, της έρευνας «έξω» και «πριν» από ένα γραμμένο κείμενο/ρόλο, και της πεποίθησης ότι το θέατρο ξεκινά από τη ζωή. Σε συνάφεια με την βασική του αναφορά στην παιδαγωγική του καταπιεσμένου του Freire, ο Boal θα αναλυθεί εκτενέστερα και στη συνέχεια της παρούσας εργασίας καθώς αποτελεί υποδειγματικό τεκμήριο της συνεκτικής εφαρμογής σωματικού και εκπαιδευτικού θεάτρου.

Επιστρέφοντας στην Ευρώπη, στη Γαλλία του 1940 εμφανίζεται ένας άλλος μεγάλος δάσκαλος που παίρνει τη σκυτάλη απαντώντας στο αίτημα της σωματικότητας με το «μimικό-ποιητικό σώμα». Η συμβολή του Jacques Lecoq στην αισθητική και την παιδαγωγική του σωματικού θεάτρου ξεκινά από την ανα-νοηματοδότηση της έννοιας της μίμησης με τον όρο «μimισμός»<sup>86</sup>, για να την απαλλάξει από τις αγκυλώσεις και την στερεοτυπική πρόσληψη που την καταστρέφει. Λίγα χρόνια αργότερα προχωρά στη δόμηση ενός παιδαγωγικού συστήματος για την εργασία του ηθοποιού, και δημιουργεί την πρώτη σχολή «Σωματικού Θεάτρου» στο Παρίσι. Συνοψίζοντας τις αρχές της διδασκαλίας του<sup>87</sup>, ο Lecoq προκρίνει την παρατήρηση της φύσης, των πραγμάτων και της ανθρώπινης συμπεριφοράς και δηλώνει πίστη στην «αέναη μορφή» όπως αυτή

<sup>84</sup> Boal Augusto, *The Rainbow of Desire-The Boal Method of Theatre and Therapy*, 1995, Routledge

<sup>85</sup> Boal, Augusto, «Legislative Theatre: Using Performance to make politics», 1998, London, Routledge Press σελ.9

<sup>86</sup> Όρος που θα δώσει ο ίδιος μελετώντας την «Ανθρωπολογία της κίνησης» του Marcel Jousse

<sup>87</sup> Όπως αυτές καταγράφονται αναλυτικά στο μνημειώδες «Ποιητικό Σώμα» του Jacques Lecoq, εκδ. ΚΟΑΝ, 2005

εκδηλώνεται στα φυσικά φαινόμενα και εσωτερικεύεται από τον καλλιτέχνη μέσω της άσκησης του μιμισμού. Στο δεύτερο έτος σπουδών, το παιδαγωγικό σύστημα του Lecoq εστιάζει στην ανάλυση της κίνησης, η οποία προσεγγίζεται ως δυναμική και όχι ως γραμμική διαδρομή. Μέσω της ανάλυσης της κίνησης περνά στην υποκριτική, και φτάνει ως το βάθος του περιεχομένου της με την κωδικοποίηση των ποιοτήτων της σε πέντε περιοχές του δράματος (μελόδραμα, κομμέντια, μπουφόνοι, τραγωδία, κλόουν). Πρόκειται για την πρώτη συνεκτική προσέγγιση της σωματικότητας της θεατρικής τέχνης σε ένα ολοκληρωμένο παιδαγωγικό σύστημα, το οποίο ανατέμνει την ανθρώπινη συμπεριφορά προσλαμβάνοντας την με όρους *κίνησης*, την ανασυνθέτει μέσα από αμιγώς σωματικά εργαλεία (ουδέτερη μάσκα, ακροβατικά, ανάλυση της κίνησης κ.α.) και τέλος την μετουσιώνει σε καλλιτεχνικό έργο, μέσα από το «ποιητικό σώμα» του ηθοποιού<sup>88</sup>.

Η επόμενη συστηματική μεθοδολογία για την διερεύνηση της σωματικότητας στο θέατρο ανήκει στην «πολωνική οικογένεια» και τον θεμελιωτή της Jerzi Grotowski. Εγκατεστημένος στο Opole της Πολωνίας ξεκινά την έρευνά του το 1960 και αμέσως κερδίζει μεγάλη απήχηση με την τολμηρή σκηνοθετική του προσέγγιση για το «φτωχό θέατρο». Σύντομα μετονομάζει την ομάδα του Teatr Laboratorium και μεταξύ άλλων το 1967 δημιουργεί ένα από τα μεγαλύτερα θεατρικά έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τον «Ταπεινό Πρίγκηπα», ενώ ο μαθητής του Eugenio Barba φροντίζει για την διάδοση του έργου του εκτός των «τειχών» της Πολωνίας, και για την έκδοση του βιβλίου «Για ένα φτωχό Θέατρο». Σύμφωνα με τις θέσεις που διατυπώνονται στο βιβλίο αυτό<sup>89</sup>, το θέατρο του Grotowski δεν ανταγωνίζεται το σινεμά και το θέαμα, αντίθετα στηρίζεται στην μοναδική επαφή ηθοποιού-θεατή, και τη ρίζα της σκηνικής παρουσίας του καλλιτέχνη, η οποία αφορά στην αυτό-αποκάλυψη του μέσω μίας *via negativa*, μίας αφαιρετικής διαδικασίας σκληρής σωματικής πειθαρχίας που οδηγεί στην «ουσία» της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η προσέγγιση του Grotowski δεν αφορά στην δημιουργία ενός ρόλου που «προστίθεται» στο σώμα του ηθοποιού. Αντίθετα η μέθοδος του σωματικού θεάτρου του Grotowski στηρίζεται στην αφαιρετική οδό (*via negativa*), δηλαδή στην απελευθέρωση της σωματικής παρόρμησης μέσα από την έκθεσή του ηθοποιού στην σκληρή πειθαρχία ακραίων σωματικών και φωνητικών συνθηκών, ώστε να αποκαλύψει την ανθρώπινη κατάσταση στην «ουσία» της, την αυθεντική ψυχοσωματική του αντίδραση και την ενσάρκωση της υλικής «αγιότητάς» του. Όπως ήταν επόμενο, η ακτινοβολία ενός τέτοιου εγχειρήματος βρήκε αμέσως τεράστια ανταπόκριση εκτός πολωνικών συνόρων, και ο Grotowski συνέχισε τις έρευνες του με το «Θέατρο των Πηγών» ταξιδεύοντας στην Ινδία, το Μεξικό, την Αιτή κ.α. έχοντας μαζί του το δεύτερο μεγάλο συνεργάτη του Włodzimierz Staniewski.

Στην επόμενη φάση του έργου του, ο Grotowski θα ασχοληθεί με το «Αντικειμενικό Δράμα» ψάχνοντας για τις τεχνικές που προκαλούν αποτελέσματα ανεξάρτητα από την δομή του χαρακτήρα, τις πεποιθήσεις και από την κουλτούρα προέλευσης. Στη δεκαετία του 1980 θα εγκατασταθεί στην Pontendera της Ιταλίας για να εντυπώσει στην φωνητική εργασία στην μη λεκτική φώνηση, με την πίστη ότι ο ήχος της ανθρώπινης

<sup>88</sup> Ο πλούτος και το βάθος της παιδαγωγικής του Lecoq υπερβαίνει τις δυνατότητες αυτής της αναφοράς και θα σχολιαστεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο.

<sup>89</sup> Βλ. Γκροτόφκι, «Για ένα φτωχό θέατρο», Δωδώνη

φωνής εκφράζει σωματικές και νοητικές πτυχές του ψυχισμού βαθύτερες και συνδεδεμένες με αυτό που ο Carl Young ονόμασε συλλογικό ασυνείδητο. Οι μέθοδοι και τα πειράματα αυτής της εποχής θα καταγραφούν από τον μαθητή και συνεργάτη του Tomas Richards στο βιβλίο «Η Τέχνη ως Όχημα»<sup>90</sup>. Στο τελευταίο μέρος της ζωής του ο Grotowski αποσύρεται από τη δημόσια σφαίρα και την ανοιχτή παρουσίαση των παραστάσεων του (που δίνονται σε μικρό κοινό μέσα στα εργαστήρια του), και θεωρεί πλέον το είδος του θεάτρου που επινόησε και υπηρέτησε ανάλογο της ψυχοθεραπείας τόσο για τον ηθοποιό όσο και για τον θεατή.

Στο θέατρο του Grotowski συμπυκνώνονται όλα τα χαρακτηριστικά του σωματικού θεάτρου, από αυτά που αντλούνται από τις ιστορικές του καταβολές μέχρι αυτά που του προσδίδει η σύγχρονη έρευνα της μεταμοντερνικότητας στον 20<sup>ο</sup> αιώνα: η χρήση αρχαίων μύθων-αρχέτυπων, η «ψυχή τε και σώματι» παρουσία και κατάθεση του ηθοποιού επί σκηνής, η φόρμα της τελετουργίας και η πίστη στην κάθαρση και τη θεραπεία. Με εμφανείς τις αναφορές στα οράματα του Artaud, το θέατρο του Grotowski συγκροτεί το υπόδειγμα του σωματικού θεάτρου και γίνεται η «μεγάλη αναφορά» για όσους ασχολούνται με το συγκεκριμένο είδος, με παγκόσμια εμβέλεια μέχρι τη σημερινή εποχή. Μαζί με την φήμη της, η εργασία του ακτινοβολεί το σφρίγος της απόλυτης πειθαρχίας σε ένωση με την εσωτερική ηθική της αυτό-αποκάλυψης. Η ηθική αυτή ακτινοβολία του έργου του Grotowski στηρίζεται όχι μόνο στα καλλιτεχνικά αποτελέσματα των μεγάλων παραστάσεων που πρόσφερε, όσο κυρίως στην ανάληψη ευθύνης απέναντι σε δύο μεγάλα αιτήματα. Το πρώτο αίτημα αφορά στην επαναπροσέγγιση της «θεραπευτικής» τελετουργίας που υπηρετούσε το αρχαίο δράμα, και το δεύτερο αίτημα στην ηθική αναγκαιότητα που ήγειραν οι επιπτώσεις της ιστορίας του 20<sup>ου</sup> (παγκόσμιοι πόλεμοι και αλλοτρίωση που επέβαλλε η επικράτηση του καπιταλιστικού μοντέλου).

Το έργο του σπουδαίου Πολωνού δεν αποτιμάται εύκολα. Στην περιγραφή του ιδιώματος του μπορούν να καταγραφούν οι μνημειώδεις και τόσο επιδραστικές τεχνικές, όπως οι «πλαστικές» και «ψυχοφυσιολογικές» ασκήσεις, η αναζήτηση της σωματικής παρόρμησης, τα ακροβατικά και η εργασία με τη φώνηση<sup>91</sup>. Ωστόσο η μεγαλύτερη συμβολή του αφορά στην διατύπωση του αξιώματος για την ενσάρκωση μέσα από την ψυχοσωματική ολότητα του ηθοποιού, και η επακόλουθη ηθική της αυτό-αποκάλυψης, σε ευθεία αναφορά προς τον Artaud και την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της τέχνης ενάντια στο θέαμα.

Στη συνέχεια της διερεύνησης του «πολωνικού ιδιώματος» στην μελέτη της σωματικότητας στο θέατρο, προστίθεται το έργο των μαθητών του Grotowski, Eugenio Barba και Włodzimierz Staniewski. Ο Eugenio Barba, μέσα από μία μακρά πορεία στην έρευνα του ευρασιατικού θεάτρου θεμελίωσε την «Θεατρική Ανθρωπολογία» και εστίασε στην μελέτη της «προ-εκφραστικής» σκηνικής συμπεριφοράς, πάνω στην οποία βασίζονται όλα τα είδη τεχνικών στις παραδόσεις του θεάτρου. Μέσα από την θεατρική ανθρωπολογία<sup>92</sup> και την διαπολιτισμική μελέτη των ευρασιατικών θεατρικών

<sup>90</sup> Richards, T. «Για τη δουλειά με τον Γκροτόφσκι πάνω στις σωματικές δράσεις και ένα πρόλογο και το δοκίμιο «Από τη θεατρική ομάδα στην τέχνη ως όχημα» του Γκροτόφσκι», Δωδώνη, 1998

<sup>91</sup> Grotowski, J., «Για ένα φτωχό θέατρο», Θεωρία, κεφ.11-16.

<sup>92</sup> Barba-Savarese, A dictionary of Theatre Anthropology, Routledge, 2005



παραδόσεων απέδειξε ότι υπάρχουν βασικές αρχές οι οποίες επαναλαμβάνονται σε όλες τις τεχνικές ώστε να γεννήσουν τις εξω-καθημερινές ποιότητες που χρειάζεται η σκηνηκή ενέργεια (και οι οποίες μπορούν να διδαχθούν!).

Οι αρχές που αφορούν την χρήση του βάρους, την ισορροπία, την σπονδυλική στήλη, τα μάτια και την σύνδεση σώματος-νου, με στόχο την απαραίτητη αυτοσυγκέντρωση, ώστε να καθίσταται το σώμα θεατρικώς αποφασισμένο, ζωντανό, πιστευτό. Οι πρακτικές που αναπτύσσει ο Barba αδράχγουν την προσοχή του θεατή και επιτρέπουν την εστίαση στην παρουσία του ηθοποιού πριν από την μετάδοση του όποιου μηνύματος. Όπως λέει ο ίδιος, «η εκπαίδευση περιλαμβάνει μια ολοκληρωτική κινητοποίηση. Η πιο θεαματική εκπαίδευση είναι εκείνη στην οποία το σώμα ζει στην ολότητά του. Η "ψυχολογική" εκπαίδευση από μόνη της έχει ένα υπνωτικό αποτέλεσμα. Το μυστικό είναι πως να ακτινοβολείς ενέργεια χωρίς να τη διασκορπίζεις, αφήνοντάς την να συναντήσει μια κάποια αντίσταση, έτσι που η ταχύτητα και το βάρος να μετατρέπονται σε δύναμη. Η πρώτη αντίσταση που συναντά κανείς στην εκπαίδευση είναι η σταθερή άσκηση που δημιουργεί μια σειρά από δυσκολίες. Η ενέργεια προσκρούει σε ένα εμπόδιο και αναγκάζεται να αλλάξει μορφή. Και εδώ γεννιέται η δραματική στιγμή».<sup>93</sup> Το ιδίωμα της εργασίας του Barba γύρω από την «προ-έκφραση» των παραστατικών τεχνών, αφορά πρωτίστως την έρευνα γύρω από τη σωματικότητα και αποτελεί ένα εργαλείο αποφασιστικής σημασίας για την παιδαγωγική του θεάτρου.

Αντιστοίχως στηριγμένος στα διδάγματα του Teatr Laboratorium και του «Θεάτρου των Πηγών», μαθητής και συνεργάτης του Grotowski, ο Włodzimierz Staniewski εξελίσσει την αισθητική και το training του δασκάλου του μέσα από την ομάδα Gardzinièce. Εμφανώς επηρεασμένος από τον Μπαχτίν και την ανάλυσή του για την καρναβαλική παράδοση<sup>94</sup>, προσδιορίζει το ύφος του πολωνικού θιάσου με μία φρενήρη απόδοση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, με πολυφωνίες και ακροβατισμούς στα χορικά και μία άκρως ενδιαφέρουσα σωματική προσέγγιση. Αν και οι ιδιαιτερότητες της εργασίας αυτής της σπουδαίας ομάδας που περιοδεύει ενεργά σε όλη την Ευρώπη από το 1990 είναι πολλές, το πιο σημαίνον ιδίωμα που προσθέτει η εργασία του Staniewski είναι η αμοιβαιότητα. Η εξάσκηση των ηθοποιών στα ακροβατικά, την μουσική και την φωνητική στηρίζεται και καλλιεργεί αυτή τη βασική ποιότητα, και τα σχετικά ασκησιολόγια που τους κληροδότησε το σωματικό θέατρο του Grotowski έχουν παραλλαχθεί από τον Staniewski για να την συμπεριλάβουν<sup>95</sup>.

Η πλέον εμβληματική θεωρητική και πρακτική τοποθέτηση στην προσέγγιση της σωματικότητας, η οποία επηρέασε βαθύτατα τον σύγχρονο προσδιορισμό του σωματικού θεάτρου, έρχεται από τον Tantzaki Suzuki και ξεκινά στην Ιαπωνία της δεκαετίας του 1960. Η τεράστια εμβέλεια της μεθόδου που αναπτύσσει στην εταιρεία Scott και διδάσκεται σε όλο τον κόσμο, αναλύεται σε τρία θεμελιακά σημεία: παραγωγή ενέργειας, έλεγχος της αναπνοής και του κέντρου βάρους<sup>96</sup>. Το θέατρο του είναι άλλο ένα θέατρο των πηγών, όπου ο ηθοποιός προσπαθεί να συνδεθεί με το όλον, να αυτοαποκαλυφθεί και να απεκδυθεί τις πολιτισμικές νόρμες που αλλοτριώνουν την πρόσβασή του στην ανθρώπινη εμπειρία. Το σώμα του γίνεται όχημα για την άμεση

<sup>93</sup> Barba, E. «Τα πλωτά νησιά- Πέρα απ τα πλωτά νησιά», Δωδώνη 2018.

<sup>94</sup> Μπαχτίν, Μ., «Ο Ραμπέλαι και ο κόσμος του», Παν/κες Εκδόσεις Κρήτης, 2017

<sup>95</sup> Hodge A. "Gardzinièce and the Naturalised Actor" στο Hodge A., "Actor Training", Routledge 2010

<sup>96</sup> Suzuki, T. "Πολιτισμός είναι το σώμα», Κείμενα, 2021, σελ. 88

εμπειρία και το training το μέσο-και όχι ο σκοπός- για την μετάβασή του στο μεταφυσικό και τη σύνδεσή του με το Θεό, όπως ήταν και στην αρχαιοελληνική τραγωδία. Ταυτόχρονα η κατεύθυνση του θεάτρου Suzuki δεν είναι αισθητικοποιημένη ή αναχωρητική, καθώς συνδέεται με την πραγματική ζωή έξω από τη θεατρική σκηνή. Μαζί με την πρακτική ο Suzuki θεμελιώνει και την θεωρητική του τοποθέτηση ενάντια στην απαξίωση της ζωικής ενέργειας του σώματος, την οποία ταυτίζει με τον ανθρώπινο πολιτισμό. Εξερευνώντας την πρωτόγονη ζωική ενέργεια που κείται ανενεργή στο σώμα του σύγχρονου ανθρώπου, προτρέπει και κινητοποιεί ώστε να ανακτηθεί η κοινωνική δυνατότητα και η έξοδος από το «φάντασμα της παγκόσμιας ατροφίας»<sup>97</sup>. Με αυτήν την φράση ο Suzuki συμπυκνώνει τα ακραία προβλήματα του σύγχρονου πολιτισμού, ενάντια στα οποία ασκεί την «πολεμική» του θεάτρου του από το 1960, όπως θα σχολιαστεί στην επόμενη παράγραφο.

Στο πάνθεον των μεγάλων σκηνοθετών-δημιουργών που εξέλιξαν το αίτημα για σωματικότητα στο θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα εντάσσεται και ο Έλληνας Θεόδωρος Τερζόπουλος. Γεννημένος στον Μακρύγιαλο Πετρίας, σπουδάζει θέατρο στην Αθήνα και από το 1972 μέχρι το 1976 μαθητεύει στο Berliner Ensemble δίπλα στον Hainer Muller, ενώ ταυτόχρονα σπουδάζει κλασσικό μπαλέτο και βλέπει τις πρώτες δουλειές της Pina Bausch. Το 1985 δημιουργεί την ομάδα ΑΤΤΙΣ και την επόμενη χρονιά, με την παράσταση ΒΑΚΧΕΣ ανιχνεύει τα στοιχεία μίας μεθόδου που διδάσκεται πλέον στα μεγαλύτερα πανεπιστήμια διεθνώς και συνδέεται με την μεθοδολογία του Suzuki μέσα από μακροχρόνιες συνεργασίες των δύο καλλιτεχνών. Ο Τερζόπουλος περιγράφει τη μέθοδό του ως έρευνα των «ενεργειογόνων πηγών» του σώματος και της φωνής, η οποία στοχεύει στην έκσταση, την προσέγγιση της διονυσιακής υπέρβασης και την ανίχνευση της γλώσσας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας<sup>98</sup>.

Στο όριο του υποδειγματικά σωματικού, το στίγμα του θεάτρου του Θεόδωρου Τερζόπουλου δημιουργείται από γεωμετρικές φόρμες που υπηρετούν το κείμενο αναδεικνύοντας το sub-text μέσα από μία ροή συνεχών κινήσεων, εικόνων και ήχων που υπαγορεύουν μία απειλητική ατμόσφαιρα, η οποία αναφέρεται σταθερά στο θέατρο της σκληρότητας του Artaud<sup>99</sup>. Από τα βιβλία που παρέχονται στην ελληνική βιβλιογραφία<sup>100</sup> σταχυολογούνται ασκήσεις και σημεία της μεθόδου που στοχεύουν στο σπάσιμο της ρεαλιστικής αναπαράστασης και την προσέγγιση της υλικότητας του «εδώ και τώρα» εντός του παραστάσιμου χωροχρόνου. Η *via negativa*<sup>101</sup>, η οδός του πρώτος ονόμασε ο Grotowski, ωθεί τον ηθοποιό μέσα από την πίστη στη σοφία του σώματος, στην απέκδυση από την «ασφαλή» χρήση του νοήματος και την καθημερινή χρήση του σώματος, προκειμένου να εντοπίσει την βαθύτερη διαθεσιμότητά του. Η επίπονη διαδικασία για την αυτό-αποκάλυψη του ηθοποιού στη μέθοδο του Θ. Τερζόπουλου, η «καλή» καταπόνηση ή αλλιώς ο «κάματος τ ευκάματος» όπως τον περιγράφουν οι

---

<sup>97</sup> Suzuki, T. «Πολιτισμός είναι το σώμα», εκδ. Κείμενα, 2021

<sup>98</sup> Από συνέντευξή του Θ. Τερζόπουλου στην ελληνική τηλεόραση, πηγή: [utube Θ.ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΣ Art Week \(21.05.19\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)

<sup>99</sup> Όπως καταγράφεται στο κεφάλαιο «Τα οντολογικά τοπία του Θεόδωρου Τερζόπουλου» από το Πατσαλίδης, Σ. «Θέατρο και Θεωρία II» σελ.128-130

<sup>100</sup> «Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο ΑΤΤΙΣ», εκδ. ΑΓΡΑ, «Η Κάθοδος του Διονύσου», έκδοση του θεάτρου ΑΤΤΙΣ, Σαμπατακάκη Γ., «Γεωμετρώντας το χάος», ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

<sup>101</sup> Σχετικά με τη *via negativa*, βλ. Μουδατσάκης Τ., «Το θέατρο ως πρακτική τέχνη στην εκπαίδευση», Εξάντας, 2005.

Βάχγες, αναλύεται στα χαρακτηριστικά της από τον ίδιο στο κεφάλαιο «Αναδρομή και Μέθοδος»<sup>102</sup>: η δουλειά σε κύκλο, η διαρκής χρήση του ρυθμού και του λογικού πυρήνα του, η πίστη ότι ένα κείμενο αποτελείται από «ρυθμικές ενότητες» τις οποίες καλείται να αποδομήσει, να αναλύσει και να ανασυνθέσει ο ερμηνευτής<sup>103</sup>.

Στην διαδικασία αυτή, ο ηθοποιός δεν πρέπει να αντιμετωπίζει το κείμενο ως αναγνώστης λογοτεχνίας με συναισθηματικές αντιδράσεις. Το κείμενο για τον ηθοποιό είναι ένας χάρτης σημείων<sup>104</sup>, όπου καταργείται η στίξη και αποκαλύπτεται η πρώτη ύλη που κρύβεται πίσω από αυτή, δηλαδή η συγκρουσιακή διαλεκτική σημαινόντων που οδηγούν στην πυρηνική αίσθηση των πραγμάτων<sup>105</sup>. Παρά την εμμονική πίστη στην απροσδιόριστη (και πάντα υλική) σοφία του σώματος, γίνεται φανερό ότι η μέθοδος του Τερζόπουλου δεν είναι μεταφυσική. Αντίθετα στηρίζεται σε μία διαλεκτική μέθοδο (αποδόμηση- ανάλυση- ανασύνθεση), και μέσω αυτής στην ανάληψη του αιτήματος για σωματικότητα στο «εδώ και τώρα» του σκηνικού χωροχρόνου.

Τέλος δεν θα μπορούσε να λείπει η αναφορά στον μεγαλύτερο μεταρρυθμιστή της σύγχρονης σκηνης Peter Brook. Η έρευνά του, που ξεκινά από το 1960, σχεδόν ταυτίζεται με την αναζήτηση του σωματικού θεάτρου καθώς είναι ο πρώτος σκηνοθέτης που προσπαθεί να μεταγράψει τα οράματα του Artaud σε πρακτική μεθοδολογία και θέτει ως πρωταρχικό του σκοπό την αναζήτηση ενός θεατρικού λεξιλογίου που δεν ξεκινά από το λόγο<sup>106</sup>. Ο Brook αντιλαμβάνεται την πένθιμη ένδεια του «κατεστημένου/νεκρού θεάτρου», όπως ευθέως το αποκαλεί στο βιβλίο του «Η σκηνή χωρίς όρια»<sup>107</sup>, και από την αρχή της πορείας του τάσσεται εναντίον αυτού του είδους. Στη συνέχεια αποσαφηνίζει τί σημαίνει το «θέατρο της ωμότητας» (το οποίο υπήρξε η αρχική έμπνευση του Artaud), ανακαλεί την αξία του «τελετουργικού/ιερού θεάτρου» και αρχίζει να εξερευνά την τέταρτη μεγάλη κατηγορία που διατυπώνει ως «θέατρο της αμεσότητας». Το 1968 δημιουργεί το Διεθνές Κέντρο Θεατρικής Έρευνας στο Παρίσι, ταξιδεύει και συνεργάζεται με ηθοποιούς από όλο τον κόσμο προκειμένου να αποκαλύψει την διεθνή γλώσσα του θεάτρου σκηνοθετώντας επικές παραστάσεις που συγκαταλέγονται στα αριστουργήματα του εικοστού αιώνα. Μέσα από το βασικό αξίωμα του «κενού» ή «άδειου» χώρου ο Brook αποκαλύπτει ένα τρόπο εργασίας που ξεκινά από τη σιωπή και την διαλογιστική σύνδεση με το σώμα, για να οδηγήσει σε μία νέα προσέγγιση στην εκφορά του σκηνικού λόγου και της κίνησης.

Στην πλούσια βιβλιογραφία του, αλλά και στα βιβλία που υπογράφει ο Ιάπωνας ηθοποιός του Γιόσι Οιντα, ξεδιπλώνεται μία τεράστια έρευνα για την προσέγγιση της σωματικότητας στο θέατρο: πειράματα για την αναζήτηση και ενδυνάμωση της ομαδικότητας, ασκήσεις ξυλοπόδαρων, κονταριών, ακροβατικών, ισορροπίας, παραδοσιακών κρουστών, φωνητικής κ.α. Ο Brook αν και «Βρετανός ορθολογιστής», αναζητά την θεατρικότητα και τα όρια της σε πολλούς πολιτισμούς της Ανατολής και στα μυστήριά τους (Σούφι, Σαμάνοι κ.α.), αλλά και σε τεχνικές προσέγγισης του σώματος που έρχονται από το χορό και τον αθλητισμό (Contact improvisation, body-

<sup>102</sup> «Θεόδωρος Τερζόπουλος και θέατρο ΑΤΤΙΣ», ΑΓΡΑ, σελ.47

<sup>103</sup> Περισσότερα για την μέθοδο του Τερζόπουλου στο Χατζηδημητρίου Π. «Θεόδωρος Τερζόπουλος, Από το προσωπικό στο παγκόσμιο», University Studio Press, 2010.

<sup>104</sup> ο.π. σελ 58

<sup>105</sup> ο.π. σελ 81

<sup>106</sup> Brook, P. «Ο άδειος χώρος», ΚΟΑΝ, σελ. 76

<sup>107</sup> Μπρουκ, Π. «Η σκηνή χωρίς όρια», Θεωρία, 1982

mind centering, Feldenkrais). Η σύζευξη του μυστηρίου με την εμπειριοκρατία του αγγλοσαξονικού πνεύματος είναι ίσως η έκφραση που θα μπορούσε να εμπεριέχει το ιδίωμα του θεάτρου του Brook, ο οποίος με την έκταση του έργου και της παραστασιογραφίας του, απαντά σε όλες τις αισθητικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις του αιτήματος γύρω από την σωματικότητα του ηθοποιού.

Στο κλείσιμο της εκτεταμένης επισκόπησης των χαρακτηριστικών του σωματικού θεάτρου, όπως αυτά διατυπώθηκαν μέσα από την έρευνα των μεγάλων σκηνοθετών και δημιουργών, είναι φανερό ότι τα «σωματικά θέατρα» συνδέονται με το ρεύμα της μεταμοντερνικότητας, το οποίο προσδιόρισε εν πολλοίς την τέχνη και τα γράμματα στο μεγαλύτερο μέρος του προηγούμενου αιώνα. Αν και συνδεδεμένο με τα ριζικά στοιχεία και τις καταβολές του θεάτρου, το σωματικό θέατρο τροφοδοτείται από την αμφισβήτηση και τον πειραματισμό και οδηγεί στην αναθεώρηση πολλών δομών του θεάτρου του Ρομαντισμού και της μοντερνικότητας, όπως καταγράφηκε μέσα από την επισκόπηση των ιδιωμάτων των μεγάλων δημιουργών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και την προσέγγιση της σωματικότητας μέσα από το έργο τους.

Όπως αναφέρθηκε στον πίνακα του Σάββα Πατσαλίδη που χρησιμοποιήθηκε στην αρχή της ενότητας, το ρομαντικό ιδεώδες της ιδιοφυίας, της ατομικότητας, και της ταυτότητας του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αντικαταστάθηκε στον μεταμοντερνισμό από το υπό διαρκή κατασκευή και αυτό-επινόηση υποκείμενο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, για το οποίο η «αυθεντικότητα» και η επιστροφή στον «παράδεισο» της αδιαμεσολάβητης εμπειρίας μέσω της τέχνης είναι πλέον παρελθόν. Στο σημείο αυτό χρειάζεται η παρακάτω διευκρίνιση. Αν και αποδομητικό ως προς την κυριαρχία του λόγου, του ρόλου, της ψυχολογίας και της «επίκλησης στο συναίσθημα», το σωματικό θέατρο δεν εμπίπτει σε όλες τις κατηγορίες του μεταμοντερνισμού, καθώς αναζητά την ενότητα και τη συνεκτική λειτουργία του σώματος και του νου και επικαλείται την συνοχή τους. Μέσα από την αναγνώριση της ετερότητας τους, η σκέψη και οι σωματικές λειτουργίες ενώνονται σε ένα συνεχές με τέτοιο τρόπο, ώστε ακόμα κι αν διαχωρίζονται εντός της σκηνικής ζωής της παράστασης, να μην επιβάλλεται καμία από τις δύο ως απόλυτος υποκριτικός κώδικας. Η αισθητική πολλών τάσεων του μεταμοντέρνου σωματικού θεάτρου ανατέμνει τις σωματικές λειτουργίες και παρουσιάζει αποσπασματικά την σκηνική τους αναπαράσταση και πολλά ιδιώματα αναπτύσσονται σε αυτή την κατεύθυνση της αποσπασματικότητας, ωστόσο η επιτελεστικότητα του σώματος στο «εδώ και τώρα» απαιτεί μία συνοχή που παραμένει κεντρικό ζητούμενο τόσο στην αναλυτική διαδικασία της έρευνας, όσο και στη σκηνική σύνθεση της θεατρικής παράστασης. Κατά αυτή την έννοια η αυθεντικότητα στην σκηνική παρουσία είναι ζητούμενο όλων των μεγάλων δημιουργών που αναφέρθηκαν στο υποκεφάλαιο αυτό. Το σωματικό θέατρο, αν και μεταμοντέρνο, αναζητά την αυθεντικότητα και την ενότητα, όχι όμως επί τη βάση μιας προκαθορισμένης γνώσης, αλλά ενός γίγνεσθαι, της αέναης διάδρασης και της διαλεκτικής της αδιαχώριστης ενότητας «σώμα-νου».

Μέσω αυτής της παρατήρησης γίνεται εμφανές ότι η έρευνα για τη σωματικότητα στο θέατρο δεν είναι μόνο μία αισθητικοποιημένη αναζήτηση φόρμας, αποκομμένη από την υπαρξιακή και φιλοσοφική τοποθέτηση των περισσότερων καλλιτεχνών απέναντι στα κρίσιμα ερωτήματα του καιρού τους. Η αναζήτηση του σώματος στο θέατρο αφορά μία ευρύτερη προβληματική απέναντι στον τρόπο ζωής στις καπιταλιστικές χώρες της

Δύσης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, και στη γενίκευση της απαξίωσης του σώματος κατά την παγκόσμια επικράτηση της ψηφιακής τεχνολογίας στον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Από την πρόσληψη του σώματος ως βιο-μηχανής από τον Meyerhold, και από την κοινωνική-πολιτική σημασιодότηση του gestus του Brecht, μέχρι το ενσαρκωμένο πνεύμα του «άγιου ηθοποιού» κατά Grotowski, τα ερωτήματα που έθεσε ιστορικά και εξακολουθεί να θέτει το σωματικό θέατρο, απαντούν σε κρίσιμα προβλήματα του πολιτισμού μας υπερβαίνοντας τον επιμερισμό τους σε αμιγώς «καλλιτεχνικά». Κατά αυτήν την έννοια, η διαλεκτική του σύγχρονου σωματικού θεάτρου έχει φιλοσοφικές και πολιτικές παραμέτρους που εγγράφονται σε μία προβληματική που αφορά στα πλέον επείγοντα ζητήματα του καιρού μας, και υπό αυτή την υπόθεση θα διερευνηθούν τα φιλοσοφικά και πολιτικά της προτάγματα στο επόμενο υποκεφάλαιο.

## ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΔΙΩΜΑΤΩΝ

### ΤΩΝ ΕΚΦΡΑΣΤΩΝ ΤΗΣ ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

(με χρονολογική σειρά)

<p>STANISLAVSKI Μέθοδος 1863-1938</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «ως αν», «σωματική δράση», «αίσθηση εαυτού», «δημόσια μοναξιά»</li> <li>• Τεχνική: Α) αναζήτηση της «αίσθησης εαυτού»-εισαγωγή της yoga στο σύστημα εκπαίδευσης για τον ψυχοσωματικό συντονισμό και την απελευθέρωση του ηθοποιού από το μυϊκό σφίξιμο Β) ανάλυση ρόλου-αναζήτηση αντικρύσματος (as if) μέσα από σωματικές δράσεις που συνθέτουν το χτίσιμο του ρόλου.</li> <li>• Φιλοσοφία: ολιστική πρόσληψη της λειτουργίας σώματος-πνεύματος ως ένα ψυχοφυσικό συνεχές, αναζήτηση προσωπικής σύνδεσης του ηθοποιού με το επί σκηνής ζητούμενο.</li> </ul>
<p>MEYERHOLD Βιομηχανική 1874-1940</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «Βιο-μηχανική» και νόμοι της υποκριτικής, πρόσληψη σώματος του ηθοποιού ως «τέλειας μηχανής», ακροβατικά και τσίρκο</li> <li>• Τεχνική-Νόμοι της βιομηχανικής: α. το σώμα συμμετέχει σε κάθε κίνηση, β. νόμοι του χώρου, γ. της κίνησης, δ. της αντίδρασης.</li> </ul>

	<p>Ασκησιολόγιο με αλληλουχίες σωματικών δράσεων εμπνευσμένες από το τσίρκο, την κίνηση των ζώων, το θέατρο της Ανατολής, την ρεφλεξολογία και την ψυχολογία του Ρανλον. Ενεργειακή προθέρμανση και φορμαλισμός-σωματική πειθαρχία και καθαρότητα.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Φιλοσοφία: ρωσικός κονστρουκτιβισμός ενάντια στον νατουραλισμό, πρόσληψη του σώματος ως τέλειης μηχανής που μεταδίδει υπερδιέγερση προσιτή στον κάθε θεατή. Όραμα για ένωση των παραδόσεων του σωματικού θεάτρου με την υψηλή αισθητική και το θέατρο για μεγάλη πλήθη.</li> </ul>
<p>MICHAEL CHECOV Για την ανάλυση του χαρακτήρα 1891-1955</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «Ψυχολογική χειρονομία», «ψυχοφυσικές ασκήσεις», εσωτερική εικόνα, κίνηση του λόγου</li> <li>• Τεχνική: Έρευνα για το κενό ανάμεσα στην ανάλυση του ρόλου και στην υλοποίηση-ενσάρκωση του από τον ηθοποιό. Εξόρυξη της εσωτερικής εικόνας του λόγου μέσα από λέξεις-φράσεις κλειδιά και ανίχνευση της κίνησης που τις εκφράζει ώστε να αποδοθεί το βαθύτερο συχνά κρυμμένο νόημα του λόγου</li> <li>• Φιλοσοφία: Δημιουργική πορεία και αναζήτηση της «ουσίας» μέσα από τη διαρκή μαθητεία και το παίξιμο</li> </ul>
<p>ARTAUD Το θέατρο και το είδωλό του 1896-1948</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «θέατρο της σκληρότητας», τελετουργία, θέατρο της Ανατολής</li> <li>• Φιλοσοφία: Το θέατρο όχι ως καθρέφτης της κοινωνίας ούτε ως πηγή της ζωής, αλλά ως είδωλο των επιθετικών παρορμήσεων και χώρος κάθαρσης τους</li> <li>• «Οι ρίζες της γλώσσας είναι σωματικές», νεκρή λέξη vs έναρθρη χειρονομία. Ποιητικό θέατρο εικόνων, κραυγών και ακραίας σωματικότητας, αλλά με εμμονή στην ποιητική συμβολοποίηση-επικαλείται το χάος προκειμένου να παράγει ποίηση</li> </ul>

<p>BRECHT Επικό θέατρο και gestus 1898-1956</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «Gestus», «Επικό θέατρο», «παραξένισμα», «αποστασιοποίηση»</li> <li>• Τεχνική: αφήγηση, αποστασιοποίηση, μουσικό θέατρο, επιστημονική προσέγγιση</li> <li>• Φιλοσοφία: άρση στερεοτύπων, πολιτικοποίηση, αντι-αριστοτελική κάθαρση μέσω χειραφέτησης του θεατή</li> </ul>
<p>LECOQ Το ποιητικό σώμα 1921-1999</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «Μιμισμός» και «μιμοεικόνες», «elan» (ορμή), «ουδέτερη μάσκα», «ποιητικό σώμα»</li> <li>• Τεχνική: μάσκες, μιμοεικόνες, μπουφόνοι, autocours (αυτοδιδασκαλίες), ανάλυση της κίνησης σε 7 επίπεδα, «οι 5 περιοχές του δράματος» κ.α.</li> <li>• Φιλοσοφία: παρατήρηση της φύσης, θέατρο των αέναων μορφών, ποιητική του σώματος</li> </ul>
<p>BROOK Άδειος χώρος 1925-2022</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «Κενός/άδειος χώρος» και αξιώματά του, διαπολιτισμική προσέγγιση και διεθνισμός</li> <li>• Τεχνική: πρακτικές από πολεμικές τέχνες/ Σούφι/Σαμάνους, contact improvisation και Feldenkrais techniques, σύνδεση με το σώμα μέσω διαλογισμού και ατομικής-ομαδικής άσκησης, διαπολιτισμική σύνθεση θιάσων</li> <li>• Φιλοσοφία: Διεθνισμός, φιλοσοφίες της Ανατολής σε διάλογο με τον δυτικό ορθολογισμό</li> </ul>
<p>BOAL Το θέατρο του καταπιεσμένου 1931-2009</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «Θέατρο Forum», «spect-actor», «Joker»</li> <li>• Τεχνική: θέατρο εικόνων, τεχνικές θεάτρου Forum, Arena, τεχνικές ψυχοδράματος και Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Φιλοσοφία: Ακτιβισμός και χειραφέτηση, «Το θέατρο είναι πρόβα ζωής, η ζωή είναι θέατρο».</li> </ul>
<p>GROTOWSKI Φτωχό θέατρο 1933-1999</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «Παρόρμηση», «πλαστικές» και «ψυχοφυσιολογικές» ασκήσεις, ακροβατικά και ακραία σωματικότητα, «αντικειμενικό δράμα».</li> <li>• Τεχνική: Via negativa και πρόσληψη της τεχνικής «εκρίζωσης εμποδίων», τεχνικές αναπνοής/φώνησης/τραγουδιού, ακροβατικά και τελετουργία</li> <li>• Φιλοσοφία: Θέατρο των πηγών, «Φτωχό θέατρο» και η «τέχνη ως όχημα», για τη σύνδεση με την ψυχολογία του βάθους ρήξη με το θέαμα, αυτό-αποκάλυψη, Θεματική από μυθολογία και Βίβλο. «Ενσαρκωμένο πνεύμα» και «πεφωτισμένο σώμα»</li> </ul>
<p>BARBA Θεατρική Ανθρωπολογία 1936</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «Προ-έκφραση», «φυσική παρουσία» «θεατρική ανθρωπολογία»</li> <li>• Τεχνική: αρχές για την παραγωγή σκηνικής ενέργειας μέσω μετατροπής της ενέργειας/ταχύτητας/βάρους σε δύναμη-προσέγγιση της υποκριτικής με όρους φυσικής επιστήμης. Διαπολιτισμικές τελετές</li> <li>• Φιλοσοφία: Θέατρο των πηγών, θεατρική ανθρωπολογία. Κοινές αρχές υποκριτικής σε όλους τους πολιτισμούς που μπορούν να διδαχθούν σε όλους για την άρση φυλετικών, έμφυλων και λοιπών κοινωνικών στερεοτύπων μέσω του θεάτρου</li> </ul>
<p>SUZUKI Πολιτισμός είναι το σώμα 1939</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: ενέργεια, γείωση, πειθαρχία, σύνδεση με τη μεταφυσική</li> <li>• Τεχνική: Οι τρεις αρχές της μεθόδου είναι η παραγωγή ενέργειας, ο έλεγχος της αναπνοής και του κέντρου βάρους</li> </ul>



	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Φιλοσοφία: Θέατρο των πηγών. Ρήξη με την κουλτούρα της «παγκόσμιας ατροφίας», «πολιτισμένος δε σημαίνει καλλιεργημένος», καθώς «Πολιτισμός είναι το σώμα».</li> </ul>
<p>ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΣ Τελετουργία και θέατρο των πηγών 1947</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ιδιώματα: «ενεργειογόνες πηγές του σώματος» έκσταση, «λογικός και ρυθμικός πυρήνας» στη «γλώσσα της τραγωδίας», τελετουργική κίνηση και ακραία σωματικότητα</li> <li>• Τεχνική: Ο ρυθμός δημιουργεί την δραματουργία. Το κείμενο ως όχημα για την ανάδυση του βαθύτερου περιεχομένου του λόγου. Τελετουργία, ομαδική εργασία σε κύκλο και επιρροές από ιαπωνικό θέατρο (Suzuki, Butoh)</li> <li>• Φιλοσοφία: Ανάλυση βάθους και διαλεκτική. Επιρροή από Brecht : αποδόμηση, ανάλυση, ανασύνθεση</li> </ul>

#### 1.4 Οι φιλοσοφικές παράμετροι και προεκτάσεις του σωματικού θεάτρου

Η καταγραφή των κύριων ιδιωμάτων που ανέπτυξε η επισκόπηση της σωματικότητας στο έργο των μεγαλύτερων στοχαστών και δημιουργών της θεατρικής τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα μας επιτρέπει να ταυτίσουμε την εξέλιξη της υποκριτικής τέχνης με την ανάδυση ενός αιτήματος για την εκ νέου διερεύνηση της σωματικότητας στο θέατρο και με την επακόλουθη μετατόπιση της αντίληψης για το σώμα του ηθοποιού από το «έχω σώμα» στο «είμαι-και- σώμα»<sup>108</sup>. Η «αλλαγή παραδείγματος» για το σώμα στο θέατρο έχει συντελεστεί από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα σταδιακά και μέσα από μετατοπίσεις που συμπυκνώνονται στη διαμάχη ανάμεσα στο «ψυχολογικό» και το «φορμαλιστικό» θέατρο. Η επινόηση/ανακάλυψη του σωματικού θεάτρου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα επέφερε μια τομή σε αυτό το δίπολο, καθώς η κύρια φιλοσοφική διαφορά του νέου αυτού «είδους» θεάτρου έγκειται στην αναζήτηση της σύνδεσης «ψυχολογίας» και «σωματικής φόρμας», και όχι στο διαχωρισμό τους.

Κατά τη διατύπωση της «νέας» τέχνης της υποκριτικής στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η σκέψη σχετικά με την υλική ιδιότητα του ηθοποιού βρίσκεται στο επίκεντρο. Είναι παραπάνω

<sup>108</sup> Lichte- Fischer, «Θέατρο και Μεταμόρφωση», Πατάκη, 2012, σελ. 155

από βέβαιο ότι η αλλαγή παραδείγματος στην αισθητική της θεατρικής τέχνης συνδέεται με μία ευρύτερη αλλαγή στην πρόσληψη του σώματος και της λειτουργίας του, η οποία απηχεί τα κοινωνικά προτάγματα και τις ιδεολογικές/φιλοσοφικές προεκτάσεις της εποχής απέναντι στα προβλήματα που αυτή η ίδια η εποχή θέτει. Αυτές τις φιλοσοφικές προεκτάσεις προτίθεται να διερευνήσει το τελευταίο μέρος αυτού του κεφαλαίου με στόχο την πληρέστερη κατανόηση της έννοιας της σωματικότητας στο σύγχρονο θέατρο και την συμβολή της στο πεδίο της θεατροπαιδαγωγικής.

Από τα μισά του 18<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι την διατύπωση και διερεύνηση του αιτήματος για την σωματικότητα στον 20<sup>ο</sup> καταγράφεται μία τεράστια αλλαγή στις «διαδικασίες ενσάρκωσης» της υποκριτικής τέχνης, όπως παρατηρεί η Fischer-Lichte στο βιβλίο της «Θέατρο και Μεταμόρφωση»<sup>109</sup> μέσα από μία πυκνή διαδρομή που θα συνοψιστεί εδώ ώστε να αξιοποιηθούν τα άκρως σημαίνοντα συμπεράσματα της. Η πορεία που ακολουθεί η Lichte εκκινεί από την τομή που συμβαίνει στο γερμανικό εξπρεσιονιστικό θέατρο στα μισά του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όταν αυτό εγκαταλείπει την πρωτοκαθεδρία του ηθοποιού ως «καμποτίνου», τέλειου παλιάτσου, ο οποίος ανάλογα με τις ορέξεις του αυτοσχεδιάζει εκθέτοντας και ικανοποιώντας το ναρκισσισμό του. Η αποστολή του θεάτρου αφορά πλέον στην μετάδοση του κειμένου και επισημαίνει το «αμφίβολο» κέρδος από την ατελή θεατρική ενσάρκωση<sup>110</sup>. Σύμφωνα με την αντίληψη που διαμορφώνεται εκείνη την περίοδο στο γερμανικό θέατρο, οι σημασίες είναι πνευματικές οντότητες και το θέατρο οφείλει να επινοήσει τα αντίστοιχα σημεία για την εμφάνιση τους επί σκηνής, εξαφανίζοντας όσο γίνεται την δική του υλικότητα προκειμένου για την «ενσάρκωση του ρόλου».

Προφανώς η πρωτοκαθεδρία του γραπτού λόγου έναντι της σωματικής και σκηνικής απόδοσης εδράζεται σε μία δυστική αντίληψη που αντλεί από την καρτεσιανή διάσταση σώματος/πνεύματος και την επιτείνει. Σύντομα οι μεγάλοι θεωρητικοί και πρακτικοί της ρωσικής γενεαλογίας που σχολιάστηκαν στην προηγούμενη ενότητα (Stanislavski, Meyerhold, Chekhov), θα συγκρουστούν με αυτή τη θεωρία της «ενσάρκωσης» του γραπτού λόγου. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα προχωρήσουν στην αντίστροφη κατεύθυνση, προασπιζόμενοι ότι το σώμα δεν είναι φορέας σημασιών που ενυπάρχουν στο δραματικό γραπτό κείμενο, και άρα, το σώμα του ηθοποιού δεν εκδηλώνεται σημειακά, αλλά υλικά<sup>111</sup> στη «συνάντηση» του με το κείμενο. Έτσι εστιάζουν στις κινητικές ιδιότητες και δυνατότητες του σώματος και στην ευερεθιστότητα της αντίδρασής του, η οποία φυσικά δεν αποκλείει τις διαδικασίες σημασιοδότησης και την επικείμενη «ερμηνεία» του δραματικού κειμένου.

Η εμφατική υπογράμμιση της υλικότητας του σώματος του ηθοποιού και των παρορμήσεων/αντιδράσεων που γεννιούνται στην συνάντησή του με το γραπτό λόγο του θεατρικού κειμένου προσφέρουν στο θεατή μοναδικές δυνατότητες να δημιουργήσει νέες σημασίες και μαζί με τον ηθοποιό να συνθέσει νέα νοήματα. Μέσα από αυτή την προβληματική αρθρώνεται η έρευνα, οι νέες μεθοδολογικές αρχές και τα «ιδιώματα» που καταγράφηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, από την αναζήτηση του

<sup>109</sup> ο.π. 157

<sup>110</sup> Όπως επισημαίνει Fischer-Lichte, το 1785 ο Engel κατακρίνει στη «Μιμική» του, τους ηθοποιούς που κατευθύνουν την προσοχή του θεατή στο φαινομενικό τους σώμα και όχι στο σώμα τους ως σημείο του ρόλου (Fischer-Lichte, «Θέατρο και Μεταμόρφωση», ο. π. σελ.158)

<sup>111</sup> ο.π. σελ. 165

«χαλαρού σώματος» και της «αίσθησης εαυτού» στον Stanislavski, μέχρι τις «ψυχοφυσικές» ασκήσεις του Chekhov και την «Βιο-μηχανική» του Meyerhold ως τον άδειο/κενό χώρο του Peter Brook.

Η συμβολή της ρωσικής γενεαλογίας είναι σπουδαία για το αναποδογύρισμα της πρόσληψης του σώματος του ηθοποιού ως «σήματος» αναμετάδοσης του γραπτού λόγου. Ωστόσο η αντίληψη του Meyerhold για το σώμα βρίσκεται ακόμα εντός μιας ουτοπικής τοποθέτησης. Η ένταση της διάστασης ανάμεσα στο «είμαι σώμα» και στο «έχω σώμα» έχει αρθεί, καθώς αίρεται η εκμηδένιση της σωματικότητας, αλλά το σώμα ακόμα εννοείται μέσα στο πλαίσιο μίας σχέσης που το προσδιορίζει ως αντικείμενο απόλυτου ελέγχου της διανοητικής εργασίας του ηθοποιού. Ο Meyerhold εκλαμβάνει το σώμα ως μία διαρκώς τελειοποιούμενη μηχανή (εξ ου και ο όρος «Βιο-μηχανική»), επικαλούμενος την ουτοπική κυριαρχία του καλλιτέχνη επί του σώματός του.

Η πραγματική τομή σε αυτή τη διχαστική αντίληψη θα προέλθει, από τον Grotowski σύμφωνα με την Fischer-Lichte<sup>112</sup>. Η προσέγγιση του αφορά όχι στην συλλογή «τεχνικών ικανοτήτων», όπως λέει ο ίδιος, αλλά στην «εκρίζωση εμποδίων<sup>113</sup>». Το σώμα δεν είναι πια εργαλείο, ούτε μέσο έκφρασης ή υλικό για την δημιουργία σημείων, άρα το ζητούμενο δεν είναι η κατοχή και η τελειοποίησή του αλλά η προσέγγιση μιας κατάστασης όπου η σκέψη και οι ελεγκτικοί μηχανισμοί της νόησης «σωπαίνουν» για να αφήσουν το σώμα να δράσει ως «ενσαρκωμένο πνεύμα». Φυσικά η προσέγγιση αυτής της κατάστασης του «είναι» προϋποθέτει μία πολύ αυστηρή μεθοδολογία εξάσκησης και αυτοπειθαρχίας για τον «άγιο ηθοποιό»<sup>114</sup>. Πρόκειται για μία πρόταση που υλοποιήθηκε μέσα από τις παραστάσεις του θεάτρου του Grotowski και η οποία άλλαξε ριζικά την πρόσληψη της υλικότητας του σώματος φτάνοντας στην υπέρβαση χωρίς την επίκληση της μεταφυσικής.

Ακολουθώντας την ανάλυση της Lichte, αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο στην μετατόπιση που κατάφερε το σωματικό θέατρο του Grotowski είναι η προσέγγιση ενός ριζικού επαναπροσδιορισμού της γνώσης μέσω της εμπειρίας και ο εμφανής παραλληλισμός του προς την «φαινομενολογία της αντίληψης» του Μερλώ-Ποντύ<sup>115</sup>. Η φιλοσοφία του τελευταίου αποτελεί μία φιλόδοξη απόπειρα επικοινωνίας των εννοιών σώμα-ψυχή, αισθητηριακό-μη αισθητηριακό κατά τρόπο μη διστακτικό και μη μεταφυσικό. Σύμφωνα με την φαινομενολογία της αντίληψης, εφόσον το σώμα είναι ο συνδετικός κρίκος μας με τον κόσμο, δεν μπορεί να προσεγγιστεί μόνο μέσα από τις οργανικές και σημειωτικές του λειτουργίες. Όπως το προσδιόρισε ο Grotowski,

---

<sup>112</sup> ο.π.σελ.167

<sup>113</sup> ο.π.σελ.168

<sup>114</sup> Θρησκευτικός όρος από τους πολλούς που χρησιμοποιούσε ο ίδιος ο Grotowski για να περιγράψει τη δουλειά του ("άγιος ηθοποιός", "τελετουργία", "μετενσάρκωση", "κοινωνία"), ενώ οι οραματισμοί του για ένα θέατρο "αποκάλυψης" που βασίζεται αποκλειστικά στον ηθοποιό αναλύονται διεξοδικά στο "μανιφέστο" του, βλ. Γκροτόφσκι Γ., "Για ένα φτωχό θέατρο" (1965)

<sup>115</sup> «Η φαινομενολογία της αντίληψης επέδρασε καταλυτικά στη σκέψη του 20<sup>ου</sup> αιώνα και διαμόρφωσε ένα νέο φιλοσοφικό ρεύμα στη μεταπολεμική Ευρώπη, «φωτίζοντας» μια υποτιμημένη διάσταση της ύπαρξής μας: το ζωντανό σώμα και τον κόσμο των φαινομένων. «Ο Μερλώ-Ποντύ, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της αντίληψης, φέρνει το σώμα στο προσκήνιο της φιλοσοφίας και υποστηρίζει ότι θα πρέπει να το θεωρούμε όχι ως απλή βιολογική μονάδα, αλλά ως την αρχή που συγκροτεί την ύπαρξή μας και την εμπειρία μας μέσα στον κόσμο», όπως αναγράφεται στο οπισθόφυλλο του βιβλίου Μερλώ-Ποντύ, Μ. «Η φαινομενολογία της αντίληψης», Νήσος, 2016

«ενσαρκώνω σημαίνει αναδεικνύω στο σώμα κάτι που υπάρχει μόνο λόγω του σώματος»<sup>116</sup>.

Αυτή η μεταιχμιακή ταλάντωση ανάμεσα στην αισθητηριακή λειτουργία του σώματος και την υπερβατική λειτουργία του ως ενσαρκωμένου πνεύματος (αλλά χωρίς χριστιανικές/μεταφυσικές συνυποδηλώσεις), είναι η μεγάλη αλλαγή παραδείγματος που επιφέρει το σύγχρονο σωματικό θέατρο στην φιλοσοφική θεώρηση του σώματος και φανερώνει, όπως γράφει η Lichte, ότι «το σωματικό είναι-στον-κόσμο είναι προϋπόθεση για κάθε άλλη ερμηνεία και χρήση του, ως αντικείμενο, θέμα, πηγή συμβολοποίησης, προϊόν πολιτισμικών εγγραφών κοκ»<sup>117</sup>.

Οι φιλοσοφικές προεκτάσεις της προσέγγισης αυτής είναι τεράστιας σημασίας για την κατανόηση της έννοιας της σωματικότητας στο θέατρο και για την αξιοποίησή τους στο πεδίο της θεατροπαιδαγωγικής. Το παράδειγμα του σωματικού θεάτρου του Grotowski και η εστίαση στο «σωματικό είναι-στον-κόσμο» ως προϋπόθεση και όχι ως εργαλείο για την καλλιτεχνική δημιουργία, φωτίζει την αντιπαράθεση ανάμεσα στην έννοια της «αναπαράστασης» και της «εμπειρίας» προκειμένου για την κατάκτηση της γνώσης, και έχει πολύ σημαντικές προεκτάσεις τόσο για την θεατρολογία, όσο και για την γνωσιολογία και την παιδαγωγική, οι οποίες υπερβαίνουν τις δυνατότητες της παρούσας εργασίας. Έτσι θα περιοριστούμε στην παρακάτω επισήμανση σχετικά με τις φιλοσοφικές προεκτάσεις που ενέχονται στο αίτημα για τη σωματικότητα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα και στην παιδαγωγική παράμετρο που αναδύεται εξ αυτών.<sup>118</sup>

Σχετικά με την πρόσληψη της γνώσης στο σωματικό θέατρο και την αντιπαράθεση που αναδεικνύει το γκροτοφσκικό «σωματικό είναι-στον-κόσμο» ανάμεσα στην αναπαράσταση και το βίωμα, η Lichte παραθέτει τον ανθρωπολόγο Thomas Csordas. Στο «Embodiment and Experience»<sup>119</sup> σημειώνει ότι οι θεωρίες του πολιτισμού τον προσλαμβάνουν ως «κείμενο» κι όχι ως «ενσάρκωση», θεμέλιο της οποίας είναι ο σώμα και άρα το βίωμα, και όχι η σημειακή αναπαράσταση. Έτσι, συνεχίζει ο Csordas, οι θεωρίες του πολιτισμού «δεν πήραν στα σοβαρά ότι ο πολιτισμός θεμελιώνεται στο ανθρώπινο σώμα»<sup>120</sup> και αυτή η «παράλειψη» γίνεται όλο και πιο τρανταχτή μέσα από τις επιπτώσεις που επιφέρει η σύγχρονη εξέλιξη του πολιτισμού, η υπέρχρηση των ψηφιακών μέσων και η υπερβολική πίστη στην εικονική «αναπαράσταση» του κόσμου.

Στο βιβλίο του «Πολιτισμός είναι το σώμα»<sup>121</sup> ο Suzuki ξεκινά από την διαπίστωση ότι η πορεία της ανάπτυξης του πολιτισμού είναι εγγενώς συνδεδεμένη με τις σωματικές λειτουργίες και την σταδιακή διεύρυνση των αισθητηριακών δυνατοτήτων. Εφευρέσεις όπως το τηλεσκόπιο ή το μικροσκόπιο ανέκυσαν από τη φιλοδοξία να οξυνθεί μία αίσθηση (η όραση) προκειμένου για την ανάπτυξη επιτευγμάτων που επισωρεύτηκαν στοιχειοθετώντας τον μοντέρνο πολιτισμό. «Προοδευτικά» η αντικατάσταση της ζωικής ενέργειας από τον ηλεκτρισμό, το πετρέλαιο, την πυρηνική ενέργεια κτλ, προσδιόρισε το επίπεδο μοντερνοποίησης μιας κοινωνίας αναλογικά προς την ποσότητα της μη

<sup>116</sup> (Lichte:2012,σελ. 170)

<sup>117</sup> ο.π. σελ.181

<sup>118</sup> και η οποία θα διερευνηθεί εκτενέστερα στα επόμενα κεφάλαια.

<sup>119</sup> Chordas Thomas, (επιμ), Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self, Cambridge, 1994, σελ.1-24

<sup>120</sup> ο. π. (Chodras: 1994 σελ.1-24)

<sup>121</sup> Suzuki, T.,” Πολιτισμός είναι το σώμα», Κείμενα, 2021

ζωικής ενέργειας που χρειάζεται και καταναλώνει, και αυτό το καθοριστικό κριτήριο προσδιόρισε την διαφορά ανάμεσα στην λέξη culture και την λέξη civilization.

Στο σημείο αυτό ο Suzuki υπενθυμίζει ότι ο πολιτισμός δεν αφορά στην συσσώρευση τεχνολογικής ανάπτυξης, όσο στην επίτευξη και διατήρηση υγιών σχέσεων εμπιστοσύνης και ασφάλειας. Έτσι διαπιστώνει ότι όσο ο άνθρωπος απομακρύνεται από τον δύσκολο δρόμο της επίπονης καλλιέργειας της ζωικής και ζωτικής του ενέργειας (και του πολιτισμού που αυτή κατασκευάζει), τόσο αυτή συρρικνώνεται και ταυτόχρονα από-ανθρωποποιεί και εργαλειοποιεί τις σχέσεις του με τους άλλους. Με άλλα λόγια όσο εκλείπουν οι επίπονες σωματικές δραστηριότητες της αγροτικής κοινωνίας, τόσο συρρικνώνεται η ζωτική ενέργεια των ανθρώπων δημιουργώντας σοβαρές επιπτώσεις στις σχέσεις τους. Όλες οι καινοτομίες που εφευρέθηκαν, από το αυτοκίνητο μέχρι τον υπολογιστή, και από το διαδίκτυο μέχρι τις ψηφιακές εφαρμογές-«υπηρεσίες» για κάθε γνωστική-επικοινωνιακή ανάγκη, αποτελούν το υλικό απότοκο προσπαθειών να ελαχιστοποιηθεί η χρήση της ζωικής ενέργειας. Με αποτέλεσμα οι δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος και διάφορες λειτουργίες του να έχουν συρρικνωθεί έχοντας ως επακόλουθο την αποδυνάμωση της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, η οποία βασίζεται στη ζωική ενέργεια και δεν μπορεί να υποκατασταθεί από την εικονική-ψηφιακή αναπαράσταση, χωρίς αυτό φυσικά να αποκλείει την αξία και την λειτουργία της τελευταίας.

Στον ορίζοντα της ψηφιακής εποχής και εν όψει των επιπτώσεων που αναδύονται από την υπέρχρηση των μέσων της, τα διακύβευμα για την συμπερίληψη της ζωικής ενέργειας του ανθρώπου σε κάθε μορφής εκπαιδευτική διαδικασία και η πρόσληψη της γνώσης ως (σωματικής) εμπειρίας, γίνονται ακόμα πιο κρίσιμα. Η πρόσληψη του σώματος ως φορέα «ζωικής ενέργειας» που δεν περιορίζεται στις οργανικές και σημειωτικές του λειτουργίες, αλλά αποπνέει την ολότητα του είναι μας-στον-κόσμο, είναι ένα διεπιστημονικό ζήτημα που αφορά τόσο στην θεατρολογία όσο και στην γνωσιολογία και την παιδαγωγική. Η «έννοια της ενσάρκωσης μπορεί να λειτουργήσει ως μεθοδολογική διορθωτική αρχή η οποία δε λαμβάνει μόνο τα νευροφυσιολογικά/βιολογικά δεδομένα αλλά ολόκληρο το σώμα», δηλαδή την πρόσληψη της γνώσης ως ενσαρκωμένης δράσης (embodied activity).<sup>122</sup>

Η προβληματική του σύγχρονου σωματικού θεάτρου υπερβαίνει συχνά την πρόσληψη του σώματος ως εργαλείου, εκφραστικού μέσου ή σημείου προς μετάδοση του γραπτού λόγου του δραματικού κειμένου. Από τον Stanislavski ως τον Grotowski και από τον Brecht ως τον Boal, οι μεγάλοι δημιουργοί και οραματιστές του σύγχρονου θεάτρου διερεύνησαν τη σχέση σώματος-πνεύματος μέσα στην θεατρική διαδικασία και έφτασαν ως την υπέρβαση των ορίων της, αποδίδοντας στο σώμα την δυνατότητα του να λειτουργήσει ως «ενσαρκωμένο πνεύμα» και να καταργήσει την διστιτική καρτεσιανή αντίληψη. Η θεατρική πρακτική φωτίζει το «είναι μας -στον-κόσμο» ως προϋπόθεση πριν από κάθε άλλη ερμηνεία και χρήση του σώματος, και επιμένει τόσο στην αναγνώριση των βίαιων ενστίκτων του (Artaud και «Θέατρο της Σκληρότητας») όσο και στην καλλιέργεια της ζωτικής καλλιέργειας για την υγιή ανθρώπινη ανταλλαγή (Suzuki και «Πολιτισμός είναι το σώμα»). Οι θέσεις αυτές απηχούν επίσης και την κριτική στάση του θεάτρου απέναντι στο θέαμα και την μαζική κουλτούρα και

---

<sup>122</sup> Lichte- Fischer, «Θέατρο και Μεταμόρφωση», Πατάκη, 2012, σελ. 183

προσπίζονται την ζωτική ενέργεια και την θεατρικότητα ως «αντίδοτα» στην εμπορευματοποίηση. «Θέαμα είναι η εκπλήρωση του υπεσχημένου, η ικανοποίηση από την τήρηση των κανόνων του παιχνιδιού και μάλιστα με άμεσο και εύληπτο τρόπο, ενώ η θεατρικότητα διαφυλάσσει ακόμη την δυνατότητα του θεατή να βιώσει ως αληθινό αυτό που ξέρει ότι είναι καλλιτεχνικό, διασώζοντας επίσης την παιδευτική ικανότητα της τέχνης, καθώς δεν ικανοποιεί ένα περιορισμένο ορίζοντα προσδοκίας αλλά την πιθανότητα της ανατροπής, της έκπληξης και του απρόοπτου και τη δύναμη της αυτό-αποκάλυψης»<sup>123</sup>.

Χωρίς να σκιάζει την ηθική και κοινωνική αποστολή του, το σωματικό θέατρο μέσα από τους εκφραστές του υπερασπίζεται την αισθητική αυτονομία και χειραφέτηση από το θέαμα αλλά και από την κάθε μορφής καταπίεση (Boal), την ανατροπή της οικονομικής/ταξικής ανισότητας (Brecht), την απελευθέρωση της θεατρικής δημιουργίας από το ασφυκτικό πλαίσιο του θεάματος (Grotowski και «Φτωχό θέατρο»), και τον διεθνισμό μέσα από μεγάλες, «ενωτικές» αφηγήσεις (Brook).

Χωρίς να δίνει εύκολες απαντήσεις, το σύγχρονο σωματικό θέατρο απηχεί επίσης θεμελιώδη αιτήματα και αρχές της σύγχρονης Παιδαγωγικής σχετικά με την διαλεκτική ανάμεσα στην απελευθέρωση και την οριοθέτηση του σώματος, την διδακτική πράξη ως αφαιρετική μέθοδο εξάλειψης εμποδίων και καταπίεσης, αλλά και την προσέγγιση της γνώσης ως εμπειρίας μέσα στην οποία υπερβαίνονται οι διαχωρισμοί νου-σώματος και διευρύνονται τα όρια για την πρόσληψη της γνώσης.

Μέσα από τα ιδιώματα της θεατρικής έρευνας των μεγάλων δημιουργών όσο και μέσα από την κριτική ματιά και τον στοχασμό τους απέναντι στη σύγχρονη κοινωνική παθογένεια, το σύγχρονο σωματικό θέατρο φωτίζει την παρουσία της ζωτικής ενέργειας του «είναι μας στον κόσμο», η οποία διαμορφώνει την εμπειρία μας ως «ομιλούντων ζώων» εντός του πολιτισμού.

---

<sup>123</sup> Γραμματάς, Θ. «Εισαγωγή στην Ιστορία και Θεωρία Θεάτρου», Εξάντας, 2011, σελ. 126

## ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### ΑΡΧΕΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

#### *2.1 Αρχές και αξιώματα που οικοδομούν την διδακτική του σωματικού θεάτρου*

Η αναζήτηση της σωματικότητας στο θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα επέφερε σημαντικές αλλαγές στην πρόσληψη του σώματος στην θεατρική δημιουργία, καθώς και νέα μεθοδολογικά εργαλεία για την έρευνα και την εφαρμογή των αλλαγών αυτών. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναζητήσουμε τις παιδαγωγικές θέσεις του «νέου παραδείγματος»<sup>124</sup> που έφερε το σωματικό θέατρο στις παραστατικές τέχνες, καθώς η σύγχρονη προσέγγιση της θεατρικής «ενσάρκωσης» αναδεικνύει αρχές και αξιώματα που ξεπερνούν τα όρια του καλλιτεχνικού έργου και συνδέονται με την μορφοπαιδευτική του διάσταση.

Στην διερεύνηση του σύγχρονου σωματικού θεάτρου που προηγήθηκε παρατέθηκαν οι κύριοι εκφραστές του είδους και τα ιδιώματα των «σωματικών θεάτρων» που επινόησαν, μέσα από τα οποία διατυπώθηκαν οι βασικές αρχές και τα αξιώματα του σύγχρονου σωματικού θεάτρου. Ταυτόχρονα με την διατύπωση αυτών των αρχών αναπτύχθηκε και το ενδιαφέρον των μεγάλων σκηνοθετών-δασκάλων για την εκπαίδευση, οι οποίοι συχνά εντρύφησαν στην καταγραφή μεθοδολογίας που εκκινεί από το σώμα και εστιάζει στη διδακτική, χωρίς να συνδέεται με την στοχοθεσία παράστασης. Από τον Meyerhold (εργαστήρια «Βιο-μηχανικής») και τον Grotowski (Teatr Laboratorium) έως την Παιδαγωγική του Lecoq και τον Barba, οι δημιουργοί αυτοί συνδέθηκαν με τη διδασκαλία και ανέπτυξαν παιδαγωγικές προσεγγίσεις σε μακροχρόνια και συστηματική βάση στα εργαστήρια, τις σχολές και τα σεμινάρια στα οποία εργάστηκαν, μέσα από τα οποία προσδιορίστηκε σε μεγάλο βαθμό και ο τρόπος έρευνας και μετάδοσης του σωματικού θεάτρου<sup>125</sup>. Η παιδαγωγική αυτή αναπτύχθηκε και εφαρμόστηκε στους μαθητές των Lecoq, Grotowski, Suzuki, κ.α. όσο και στις αντίστοιχες σχολές που άνοιξαν από την δεκαετία του 1980 και μετά, όπως το School of Physical Theatre στο Λονδίνο και το Ecole Philippe Gaulier στο Παρίσι. Μέσα από τις σχολές και τα εργαστήρια αυτά αναπτύχθηκαν μεθοδολογίες που αφορούν στην μαθητεία και την εκπαίδευση των ηθοποιών. Ωστόσο, αρχές και τεχνικές της παιδαγωγικής του σωματικού θεάτρου ανιχνεύονται «άτυπα» από πολύ νωρίς και στο θέατρο στην εκπαίδευση, με πολλαπλά παιδαγωγικά οφέλη. Το σωματικό θέατρο είναι ήδη εγκιβωτισμένο στο εφαρμοσμένο θέατρο, αρκεί κανείς να ρίξει μία πρόχειρη ματιά στις τεχνικές του τελευταίου. Από τις τεχνικές εμπύχωσης και δημιουργίας ομάδας μέχρι την χρήση του παιχνιδιού και την προσέγγιση του λόγου, η σύνδεση των δύο πεδίων είναι εμφανής. Ωστόσο η μεθοδολογία που θα προσεγγιστεί εδώ χρειάζεται τεχνικές προσαρμογές και επεξεργασία προκειμένου να χρησιμοποιηθεί για μαθητικούς

<sup>124</sup> όπως προσδιορίζεται στο Kuhn, T. «Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων», εκδ. Σύγχρονα Θέματα, 2008

<sup>125</sup> Όπως γράφει ο Eugenio Barba, «στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα αναπτύχθηκε ένα πλέγμα εργαστηρίων, σεμιναρίων, ateliers, studio, etudes, το οποίο θυμίζει τον τρόπο εκμάθησης μίας τέχνης-Χάρτινο κανό σελ. 181-183

και νεανικούς πληθυσμούς, και μία τέτοια επεξεργασία θα περιγραφεί στο πέμπτο κεφάλαιο με την αναφορά σε κάποιες περιπτώσεις εφαρμογής.

Όπως γράφει ο Eugenio Barba στο «Χάρτινο Κανό», «η εστία της νέας θεατρικής παιδαγωγικής δεν είναι η μελλοντική ερμηνεία κειμένων, αλλά αυτή καθαυτή η διδασκαλία ως ενεργητική εμπειρία θεάτρου (...). Κατά αυτή την έννοια η εκπαίδευση στο σωματικό θέατρο είναι ένα θέατρο πριν το δράμα, μία αρχιτεκτονική εν κινήσει εξίσου σημαντική με την σκηνοθεσία και την δημιουργία παράστασης<sup>126</sup>». Από τον Lecoq και τον Suzuki μέχρι τον Τερζόπουλο, οι περισσότεροι μεγάλοι σκηνοθέτες του σωματικού θεάτρου εργάστηκαν συστηματικά ως δάσκαλοι οικοδομώντας μέσα από τα εργαστήρια και τις σχολές τους, τις παιδαγωγικές αρχές και την διδακτική τους μεθοδολογία. Παρά τις αισθητικές, ιδεολογικές και φιλοσοφικές αποκλίσεις τους, οι εργασίες αυτές συγκλίνουν σε κοινές αρχές, αξιώματα και τεχνικές και συγκροτούν εν πολλοίς το συντακτικό της σκηνικής σωματικής γλώσσας θεμελιώνοντας την σύγχρονη υποκριτική/σκηνοθεσία. Οι αρχές και τα αξιώματα που δομούν τη θεωρία και πρακτική του σωματικού θεάτρου προηγούνται της επιμέρους αισθητικής γλώσσας και των ιδιωμάτων του κάθε δημιουργού, καθώς ανιχνεύονται σε κάθε έρευνα και εφαρμογή στο πεδίο του σωματικού θεάτρου.

Το πρώτο κοινό αξίωμα της διδακτικής του σωματικού θεάτρου στηρίζεται στο αίτημα για την υπέρβαση του διχασμού σώματος-νου, την πρόσληψη του υποκειμένου ως ψυχοσωματικής ενότητας και την αναζήτηση της ολόπλευρης και αυθεντικής συμμετοχής του στο παραγόμενο έργο. Αυτό το βασικό διακύβευμα της θεωρητικής και πρακτικής εργασίας στο σωματικό θέατρο απαντάται σε όλες τις πρακτικές και τα καλλιτεχνικά συστήματα των εκφραστών του. Η σύνδεση νου-σώματος στοχεύει στη μέγιστη δυνατή συγκέντρωση της προσοχής και των αντιληπτικών δεξιοτήτων του σπουδαστή-καλλιτέχνη, ώστε να τον οδηγήσει βαθμηδόν στην αυτό-αποκάλυψη (Grotowski) και την μοναδικότητα της αυθεντικής αυτο-έκφρασης. Από αυτή την «καταστατική αρχή» πηγάζουν και τα επόμενα αξιώματα που αναπτύσσονται στην μεθοδολογία του σωματικού θεάτρου, και τα οποία αφορούν στην προσέγγιση του λόγου, του ρόλου, της βιωματικής και ομαδικής δουλειάς σε όλα τα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας.

Η γκάμα των τεχνικών που αντιστοιχούν στην πρώτη και «καταστατική αρχή» της διδακτικής μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου εκτείνεται από τις τεχνικές αυτοσυγκέντρωσης και αναπνοής (διαλογισμός, τεχνικές χαλάρωσης, yoga κ.α.) ως τις τεχνικές μελέτης και καλλιέργειας της κίνησης («προέκφραση» του Barba, «ουδέτερη μάσκα» του Lecoq, βιο-μηχανική Meyerhold, πλαστικές ασκήσεις Grotowski κ.α.). Μέσα από όλες αυτές τις τεχνικές, η εστίαση και ενεργοποίηση της ζωτικής ενέργειας του σπουδαστή-καλλιτέχνη προκρίνεται ως πρώτος μεγάλος στόχος της μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου. Μαζί με τη ζωτική ενέργεια ενεργοποιούνται και όλες οι αντιληπτικές ικανότητες, οι οποίες συνδέονται με τη σκέψη και την επηρεάζουν δημιουργώντας αυτό που ο Barba ονομάζει «σώμα-νου».<sup>127</sup>

Η δεύτερη κοινή μεθοδολογική αρχή είναι η βιωματική διαδικασία παραγωγής της γνώσης, είτε πρόκειται για την γνώση που συνδέεται με την εκμάθηση της υποκριτικής, είτε για την γνώση που απαιτείται για την δημιουργία παράστασης. Η βιωματική διαδικασία απαντάται σε όλους τους δασκάλους-σκηνοθέτες και στηρίζεται στην

<sup>126</sup> Barba, E. “Το χάρτινο κανό», Δωδώνη, 2008, σελ. 181

<sup>127</sup> ο. π. Barba (2008), σελ. 145-148 και 187



καλλιέργεια των εκφραστικών δυνάμεων του καλλιτέχνη-σπουδαστή μέσα από την χρήση του χώρου, της δραματικής συνθήκης και της ομαδικής εργασίας, διαπερνώντας όλα τα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας, από τους αρχικούς αυτοσχεδιασμούς με τη γλώσσα μέχρι την επινόηση της δραματολογίας και την σύνθεση. Από το πρώτο στάδιο της προθέρμανσης και της εστίασης στο «σωματικό είναι» που περιγράφηκε πριν, μέχρι τις συνθέσεις των μαθημάτων όπως για παράδειγμα οι αυτοδιδασκαλίες (autocours) του Lecoq<sup>128</sup>, η βιωματική διαδικασία είναι η βασική αρχή για την εργασία με την δραματική συνθήκη και στη συνέχεια με το κείμενο και το ρόλο-. Η βιωματική διαδικασία ως η δεύτερη μεθοδολογική αρχή του Σωματικού Θεάτρου ακολουθεί ως «λογική συνέπεια» την πρώτη αρχή -της σύνδεσης σώματος-νου- και αποσκοπεί στην εκκίνηση και εξέλιξη της δημιουργικής διαδικασίας του καλλιτέχνη και στην σύνδεση εμπειρίας-γνώσης.

Η ερευνητική διάσταση είναι η επόμενη κοινή αρχή που διέπει όλες τις πρακτικές του σωματικού θεάτρου. Από τον τρόπο εργασίας για την δημιουργία παραστάσεων μέχρι την οργάνωση εργαστηρίων, σεμιναρίων και ateliers, η έρευνα τέθηκε ως προϋπόθεση όχι μόνο για την μετάδοση αλλά και για την εξέλιξη του είδους αυτού. Η εργασία του σωματικού θεάτρου στηρίζεται στην έρευνα και την αποδόμηση των κυρίαρχων τρόπων εργασίας στο θέατρο, καθώς αμφισβητεί την στείρα εκμάθηση και αναπαραγωγή πρότερων μοντέλων και αξιωμάτων, τα οποία είτε ανήκαν στις παραδοσιακές τεχνικές (commedia, χορός, ακροβατικά, μιμική), είτε προέκυπταν εξ ολοκλήρου από την έμπνευση και πρωτοκαθεδρία του παντοδύναμου δασκάλου-σκηνοθέτη, ο οποίος αναζητούσε την «τέλεια» ενσάρκωση τους από τον σπουδαστή-υποκριτή. Η εργασία του σωματικού θεάτρου στηρίζεται σε αρχές και αξιώματα που στοχεύουν στην αποδόμηση της παραδοσιακής έννοιας του ρόλου και της ερμηνείας του, στην έρευνα για την επανεγγραφή του γραπτού λόγου στο φυσικό και σκηνικό χώρο και στην σύνδεση δραματικού και φυσικού προσώπου. Από τον Grotowski ως τον Boal, η έννοια του ρόλου για τον ηθοποιό «είναι ένα νυστέρι για να ανατάμει τον εαυτό του»<sup>129</sup>. Όπως γράφει η Lichte, ο ηθοποιός δεν δανείζει πια το σώμα του στο ρόλο, σε προκαθορισμένες σημασίες, αντίθετα αποκαλύπτει το «πνεύμα» μέσα από τη σωματική του δράση<sup>130</sup>.

Με την ερευνητική διάσταση του σωματικού θεάτρου συνδέεται και η επόμενη μεγάλη αρχή της διδακτικής του προσέγγισης, η οποία αφορά στην προσέγγιση διαχείριση του λόγου ως θεατρικού/λογοτεχνικού κειμένου και της σκηνικής μεταγραφής/εκφοράς του. Ο γραπτός λόγος στο σωματικό θέατρο προσεγγίζεται ως κείμενο που πρέπει να επινοηθεί εκ νέου, προκειμένου να «ζωντανέψει» και να εγγραφεί εντός της «φυσικής παρουσίας» του ηθοποιού ώστε να «σωματοποιηθεί» και όχι να αναπαρασταθεί -συμβολικά, σημειωτικά κοκ-. Η επίδραση της σκέψης του Artaud είναι καθοριστική για την πρόσληψη του λόγου από το σωματικό θέατρο, καθώς σύμφωνα με αυτόν «οι ρίζες της γλώσσας είναι σωματικές» και η γραπτή λέξη (ακόμα κι αν είναι γραμμένη από τον ίδιο τον ηθοποιό) είναι «νεκρή λέξη»<sup>131</sup> και πρέπει να αντικατασταθεί από την έναρθη χειρονομία. Στόχος αυτής της μεταγραφής δεν είναι η απομάκρυνση του λόγου από την σκηνική επικράτεια. Αντιθέτως πρόκειται για την αφετηρία μίας

<sup>128</sup> Κύκλος μαθημάτων σύνθεσης στον οποίο οι μαθητές εισάγονται από το πρώτο έτος, βλ. Lecoq J. « Το ποιητικό σώμα», ο.π. σελ.129

<sup>129</sup> Γκροτόφσκι, Γ. «Για ένα φτωχό θέατρο», ο. π. σελ.65

<sup>130</sup> Lichte, ο.π. σελ. 167

<sup>131</sup> Συχνή αναφορά του Artaud, διάχυτη σε όλο το βιβλίο «Το θέατρο και το είδωλό του».

διαδρομής που οδηγεί στο λόγο και τον εμβαπτίζει σε μία ολιστική προσέγγιση της έκφρασης, γιατί «η γνήσια γλώσσα του θεάτρου έχει στόχο όχι να ξεκαθαρίσει σκέψεις, αλλά να παρασύρει το πνεύμα ώστε να δώσει έναυσμα για σκέψεις»<sup>132</sup>. Η θέση αυτή θέτει την αφετηρία και όχι το τέρμα της δημιουργικής διαδρομής, η οποία στοχεύει στην αφύπνιση του πνεύματος και τη σύνδεση της υλικότητας με την πνευματικότητα της σωματικής -χειρωνακτικής εργασίας<sup>133</sup>.

Ως εκ τούτου από την φώνηση και την εκφορά μέχρι την σκηνική επεξεργασία των κειμένων η δημιουργική σχέση με το λόγο εφευρίσκεται από τον καλλιτέχνη-σπουδαστή μέσα από την ατομική εργασία. Η ανάπτυξη της προφορικότητας και η απελευθέρωση της ομιλίας είναι σε άμεση συνάρτηση με την απελευθέρωση του σώματος και την καλλιέργεια της εκφραστικής πλαστικότητας του. Συνεπώς η τέταρτη κοινή αρχή στις μεθοδολογία του σωματικού θεάτρου η οποία θα μελετηθεί εκτενέστερα στην αντίστοιχη ενότητα αυτού του κεφαλαίου, είναι η αρχή της προφορικότητας. Βασική στόχευση αυτής της αρχής είναι η απελευθέρωση της ομιλίας και η υπέρβαση του διαχωρισμού χειρωνακτικής-πνευματικής εργασίας μέσα από το «πεφωτισμένο σώμα» και το «ενσαρκωμένο πνεύμα»<sup>134</sup>.

Στη συνέχεια της διερεύνησης για μία κοινή μεθοδολογία που εξάγεται από τις πρακτικές των κυρίων εκφραστών της σωματικότητας, παρατηρείται ότι στο σωματικό θέατρο καταργείται η παντοδυναμία του σκηνοθέτη-δασκάλου και αποδομείται η παραδοσιακή ιεραρχία των θιάσων του πρωταγωνιστή-δευτεραγωνιστή κοκ. Αντί αυτών, πολυπρόσωπες και πολυσυλλεκτικές ομάδες τέθηκαν στο κέντρο της διαδικασίας, τα μέλη των οποίων συμμετέχουν συχνά ισότιμα σε όλα τα στάδια παραγωγής. Συνεπώς η ομαδικότητα αναδεικνύεται σε δομική έννοια για την λειτουργία του σωματικού θεάτρου. Από τον Lecoq μέχρι τον Τερζόπουλο, η δυναμική του συνόλου είναι βασική αρχή της διδασκαλίας και της σκηνοθεσίας και οι περισσότερες πρακτικές στις μεθοδολογίες των μεγάλων δασκάλων όπως ο Grotowski, ο Suzuki, ο Brook κ.α., απευθύνονται αποκλειστικά σε ομάδες. Το θέατρο συνόλου, η πολυφωνία και η λειτουργία του «χορού» κατά αναλογία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας<sup>135</sup>, προσδιορίζουν μία ακόμα αρχή στην διδακτική του σωματικού θεάτρου, αυτή της ομαδικότητας.

Με βάση τα φιλοσοφικά και κοινωνικά προτάγματα που παρουσιάστηκαν στο πρώτο κεφάλαιο, γίνεται φανερό ότι το σωματικό θέατρο συνδέεται επίσης με την διερεύνηση και αμφισβήτηση των κοινωνικών ρόλων, την άρση των στερεοτύπων και την χειραφέτηση του υποκειμένου μέσα από την αναζήτηση της αυθεντικής ψυχοσωματικής έκφρασης. Αντλώντας και συνομιλώντας με τις παραδόσεις του ευρασιατικού θεάτρου, με καίρια κριτική στην παθολογία του σύγχρονου κόσμου, οι μεγάλοι δάσκαλοι οικοδομούν τις κοινωνικές αρχές του σωματικού θεάτρου μέσα από συγκεκριμένες

---

<sup>132</sup> Artaud, ο.π. σελ.78

<sup>133</sup> Η πνευματικότητα της χειρωνακτικής εργασίας απηχεί και την τοποθέτηση του Suzuki, όπως αυτή περιγράφηκε στον πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας και αναλύεται στο επίσης προαναφερθέν βιβλίο του Suzuki "Culture is the Body".

<sup>134</sup> (Lichte: 2012, σελ.170)

<sup>135</sup> Ο χορός της αρχαίας τραγωδίας και το συλλογικό σώμα των ηθοποιών αποτελούν κεντρικό ζητούμενο της παιδαγωγικής του Lecoq, βλ. «Ο χορός και ο ήρωας» στο Lecoq ,J. «Το ποιητικό σώμα», 1997, ΚΟΑΝ. Αντίστοιχα και στις μεθόδους των Meyerhold, Grotowski, Suzuki, Τερζόπουλου κ.α.

πτυχές της εργασίας και της διδασκαλίας τους. Από την πλευρά του πολωνικού θεάτρου και της θεατρικής ανθρωπολογίας των Barba-Savarese, η αναζήτηση της αυθεντικής «φυσικής παρουσίας» και της αυτό-αποκάλυψης του ηθοποιού εγείρει την αμφισβήτηση των κοινωνικών, έμφυλων και φυλετικών στερεοτύπων του δυτικού πολιτισμού. Η μελέτη των καθολικών νόμων της κίνησης και της φυσικής παρουσίας ταυτόχρονα με την εξατομικευμένη προσέγγιση της σωματικότητας που οδηγεί στην αποκάλυψη της προσωπικής «φυσικής παρουσίας» του ηθοποιού-σπουδαστή, και η χρήση τεχνικών και αισθητικής της Ανατολής αμφισβητούν τα κυρίαρχα πρότυπα συμπεριφοράς και τα στερεότυπα του δυτικού πολιτισμού.

Η διερεύνηση των κοινωνικών ρόλων και η αποδόμησή τους απασχολεί εξίσου και τον Lecoq, η παιδαγωγική του οποίου ξεκινά από την «ουδέτερη μάσκα» για να φτάσει στην ποιητική ανασύνθεση των κοινωνικών σχέσεων και την μελέτη των μεταξύ τους δυνάμεων (status). Την διαύγαση των κοινωνικών ανισοτήτων μέσα από την εργασία του θεάτρου προτείνει και ο Brecht, καθώς μέσα από το *gestus* αναδεικνύονται οι σχέσεις συνεργασίας ή εκμετάλλευσης τις οποίες καλείται να αποκαλύψει η μελέτη του ρόλου. Στην ίδια προβληματική η διδακτική μεθοδολογία του Boal οδηγεί στην απελευθέρωση της φωνής του καταπιεσμένου και στην χειραφέτηση του από κάθε μορφή λογοκρισία και καταστολή, ενώ το θέατρο του Brook δηλώνει τον ενωτικό και διεθνιστικό χαρακτήρα του, τόσο μέσα από την θεματολογία των παραστάσεων και την πολυφυλετική σύνθεση των ομάδων του, όσο και μέσα από την διδασκαλία και τη φιλοσοφία του.

Οι κοινές αξιώσεις και αρχές που διερευνήθηκαν μέσα από την εργασία των μεγάλων δασκάλων του σωματικού θεάτρου διατυπώνονται συνοπτικά στον παρακάτω πίνακα. Τα πέντε βασικά αξιώματα του σωματικού θεάτρου που περιγράφουν εδώ διατρέχουν κάθε στάδιο της δημιουργικής διαδικασίας μίας πρόβας ή ενός εργαστηρίου/μαθήματος, εν τούτοις μπορούν να σειραθετηθούν στην παρακάτω σχηματική διαδρομή και να αντιστοιχηθούν με τα στάδια εργασίας σε ατομικό ή/και ομαδικό επίπεδο. Στο πρώτο στάδιο ενεργοποίησης και προετοιμασίας, το εργαστήριο σωματικού θεάτρου διερευνά τη σύνδεση σώματος/νου μέσα από ασκήσεις χαλάρωσης και επικέντρωσης της προσοχής (*mindfulness*), ασκήσεις μυϊκού συντονισμού και ενεργοποίησης αισθήσεων, αντίληψης, και εγρήγορης.

<b>ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ</b>	<b>ΣΤΑΔΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ</b>
<b>Αρχή της σύνδεσης σώματος-νου</b>	<p><b>1<sup>ο</sup> στάδιο ενεργοποίησης:</b> <i>Εστίαση στην ζωτική ενέργεια μέσα από παιγνιώδη επεξεργασία:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• στις «πρώτες ύλες» της ακινησίας και της εστίασης του βλέμματος, της αναπνοής, του χώρου/ρυθμού και μηχανικής της κίνησης και με ασκήσεις «σωματικών δράσεων»</li> <li>• στην διερεύνηση της ουδετερότητας (Lecoq), της απλότητας (Brook) και της γείωσης (Suzuki).</li> </ul> <p>Επιπλέον τεχνικές :</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.Αναπνευστική επανεκπαίδευση (Alexander)</li> <li>2.Αυτοεπίγνωση μέσω κίνησης (Feldenkrais)</li> <li>3.Σωματική ενσυνειδητότητα (mindfulness)</li> <li>4.Εμπειρική ανατομία-ενσυναίσθηση (BMC)</li> </ol>
<b>Αρχή της βιωματικής διαδικασίας</b>	<p><b>2<sup>ο</sup> στάδιο ενεργοποίησης:</b> <i>Σύνδεση με την γλώσσα και την μεταφορά. Σύνδεση εμπειρίας-γνώσης:</i></p> <p>χρήση μεταφοράς, δημιουργία αισθητικού χώρου (Boal), πρώτη έκθεση στη δημιουργία φόρμας, στην έκθεση, στην θεατρική εμπειρία. Αυτενέργεια του καλλιτέχνη-σπουδαστή.</p>
<b>Αρχή της διαρκούς έρευνας</b>	<p><b>3<sup>ο</sup>στάδιο ενεργοποίησης:</b> <i>Άρση στερεοτύπων και σύνθεση νέας γνώσης μέσα από:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. την αποδόμηση/εκρίζωση εμποδίων (Grotowski)</li> <li>2. την εργασία με τη «σωματική δράση», την εκτενή χρήση της μεταφοράς και της «παρόρμησης» (Grotowski)</li> <li>3. την ποιητική προσέγγιση του ρόλου (Lecoq)</li> </ol>
<b>Αρχή της προφορικότητας</b>	<p><b>4<sup>ο</sup> στάδιο ενεργοποίησης:</b> <i>Απελευθέρωση της ομιλίας</i></p> <p>Άλμα στην παραγωγή του σκηνικού λόγου μέσα από αρχές του θεάτρου των πηγών (Grotowski, Suzuki, Τερζόπουλος), και τις σύγχρονες εκδοχές της ρυθμικής αφήγησης (rap, spoken word, stand-up)</p> <p>Σύνδεση χειρωνακτικής-πνευματικής εργασίας (Suzuki)</p> <p>Επεξεργασία δραματικών δομών: ρόλος και δραματολογία (Boal)</p>
<b>Αρχή της ομαδικότητας</b>	<p><b>5<sup>ο</sup> στάδιο ενεργοποίησης:</b> <i>Θέατρο συνόλου</i></p> <p>Σύνθεση όλων των προηγούμενων σταδίων εντός της εργασίας της ομάδας ως κοινότητα.</p> <p>Άρση στερεοτύπων, χειραφέτηση</p>

Η μεθοδολογία και οι πρακτικές εφαρμογές των αρχών που ακολούθησαν οι μεγάλοι δάσκαλοι-σκηνοθέτες του σωματικού θεάτρου συγκλίνουν σε πολλά κοινά σημεία μεταξύ τους, χωρίς να αναιρούνται οι επιμέρους μεθοδολογικές διαφοροποιήσεις και τα αισθητικά ιδιώματα που αναπτύχθηκαν από τον καθένα ξεχωριστά. Οι μελετητές που διερεύνησαν συστηματικά αυτές τις μεθοδολογικές γραμμές καταλήγουν στα παρακάτω συμπεράσματα.

Όπως παραθέτει η Anne Dennis στο «The articulate body»<sup>136</sup>, οι έννοιες που προσδιορίζουν τα βασικά σημεία αναφοράς για κάθε πρακτική του σωματικού θεάτρου είναι αρχικά η ουδετερότητα, η ακινησία και η αναπνοή, οι οποίες εξυπηρετούν την εστίαση στην ζωτική ενέργεια του ηθοποιού. Στη συνέχεια παρατίθενται τα τρία στοιχεία της κίνησης, δηλαδή της σχέσης που αναπτύσσει το κινούμενο σώμα με το χώρο μέσα από το σχήμα, την ένταση και το ρυθμό, δηλαδή μία πιο σύνθετη ενεργοποίηση της ζωτικής ενέργειας. Τέλος έρχεται η συνάντηση με την δραματική συνθήκη και η δημιουργία του «αισθητικού χώρου»<sup>137</sup>, δηλαδή ο μετασχηματισμός της αλληλεπίδρασης με το περιβάλλον και τα άτομα, μέσα από τη χρήση της μεταφοράς, του ρόλου και της συνθήκης. Η πορεία της μεθοδολογίας ξεκινά από την εστίαση στη ζωτική ενέργεια<sup>138</sup> του υποκειμένου και την ενεργοποίηση της (α' φάση), αναπτύσσεται μέσα από την σύνδεση της ενέργειας αυτής με το χώρο και το χρόνο/ρυθμό, το περίφημο «εδώ και τώρα» της θεατρικής διαπραγμάτευσης με την πραγματικότητα (β φάση), για να φτάσει στην σύνδεση της κίνησης με τον έναρθρο λόγο και τη δραματική /δραματουργική συνθήκη, προκειμένου για την αναζήτηση και εξέλιξη της αυθεντικής σύνδεσης του καλλιτέχνη-σπουδαστή με το ποιητικό κείμενο (γ φάση)<sup>139</sup>.

Η Lorna Marsall στο «Το σώμα Μιλά»<sup>140</sup> χαρτογραφεί τα στάδια της διδακτικής του σωματικού θεάτρου από την «αυτό-ανακάλυψη» και την «προετοιμασία», μέχρι τις σύνθετες λειτουργίες της δόμησης του ρόλου και της επεξεργασίας κειμένου, τονίζοντας ότι η διεκδίκηση μίας ουσιαστικής σωματικότητας είναι το βασικό θέμα της «μη τυπικής εκπαίδευσης» που προτάσσει το σωματικό θέατρο. Όταν αυτή η «ουσιαστική σωματικότητα» δομηθεί μέσα από την κατάκτηση του ελέγχου στην αναπνοή, το κέντρο βάρους του σώματος και την κίνηση, τότε ο σπουδαστής κατακτά το ποιοτικό άλμα της έκφρασης με ολιστικό και καλλιτεχνικό τρόπο και μπορεί με ενισχυμένη αντιληπτικότητα και δυναμική να περάσει στην μελέτη των κειμένων, στην δραματουργία και στην εφαρμογή όσων ανακάλυψε. Αυτή η πορεία, από την εστίαση στη «φυσική δράση» και την καλλιέργειά της, μέχρι την επεξεργασία του γραπτού λόγου και την σύνθεση, αναγνωρίζεται στις μεθοδολογίες του Barba, του Boal, του Brook και

<sup>136</sup>Dennis, A. "The articulate Body", στο Keefe J και Murray S., Physical Theatres, ο.π. σελ. 184

<sup>137</sup> Όπως τον προσδιορίζει ο Boal, βλ. Physical Theatres, ο.π. σελ. 33-37

<sup>138</sup> Αν και η έννοια «ενέργεια» προσδιορίστηκε ποικιλότροπα στο προηγούμενο κεφάλαιο μέσα από τις αναφορές του Barba, Suzuki, Grotowski κ.α., οφείλουμε να προσθέσουμε την επισήμανση του Patrice Pavis ότι πρόκειται για μη επιστημονικό ή σημειολογικό όρο (Pavis, P., Analysing Performance, Theatre, Dance and Film, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, σ.24). Αντιστοίχως και ο Eugenio Barba επισημαίνει ότι «η ορολογία είναι παρμένη από την πρακτική (...) μη ζητάτε επιστημονική ενδοχώρα μέσα της (...) μιλάμε για τέχνη και η γλώσσα της μεταφοράς ωφελεί αντί να απομακρύνει» (Barba, E., ο.π. σελ 229-230 και 233-234)

<sup>139</sup> Προφανώς οι διαδικασίες αυτές αλληλοσυμπληρώνονται και η διάκρισή τους εξυπηρετεί την μελέτη και την ταξινόμηση χωρίς να δεσμεύεται από τον αυστηρό διαχωρισμό τους στην πρακτική εφαρμογή.

<sup>140</sup> Μάρσαλ Λ. «Το σώμα μιλά», εκδ. ΚΟΑΝ, 2003, σελ 140.

των βιβλίων του ηθοποιού του Yoshi Oida, στον Lecoq και φυσικά στον Suzuki και τον Τερζόπουλο.

Συνεπώς μία κοινή μεθοδολογική γραμμή όλων των καταγεγραμμένων πρακτικών του σωματικού θεάτρου όπως καταγράφεται από τους μελετητές του είδους<sup>141</sup>, συνοψίζεται στο ότι η πορεία ξεκινά από την ζωτική ενέργεια<sup>142</sup> και την αφύπνισή της, και φτάνει μέχρι την ενσωμάτωση του λόγου ώστε να εξελιχθεί η αυθεντική αυτό-έκφραση του καλλιτέχνη/σπουδαστή. Ως εκ τούτου, η μεθοδολογία αυτή αποδομεί την θεατρική διαδικασία/υποκριτική και την επανασυνθέτει σταδιακά σε μία εξελικτική πορεία: από τα απλά, «φυσικά» υλικά της ενέργειας και της αναπνοής, του χώρου, του ρυθμού, της μηχανικής της κίνησης και της σωματικής δράσης, ως τη σύνθεση και την επεξεργασία του λόγου και της συμβολικής αναπαράστασης.

Μέσα από το «νέο παράδειγμα» του σωματικού θεάτρου» προκύπτει μία αναταξινόμηση των σταδίων ανάπτυξης της θεατρικής διαδικασίας. Η νέα διδακτική μεθοδολογία τοποθετεί την συνθετότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας στις βάσεις μίας προσέγγισης που δανείζεται όρους της επιστήμης: από τη φυσική<sup>143</sup> (ενέργεια, νόμοι και μηχανική της κίνησης, συσχετισμός δυνάμεων) και την τοπολογία-αρχιτεκτονική<sup>144</sup> (χώρος, σχήματα, διαστάσεις και ιδιότητες, μετρική) μέχρι την ιατρική (οργανικότητα, ευεξία, σεβασμός στις λειτουργίες του σώματος) και την ψυχοδυναμικές θεωρίες (ενσυνειδητότητα, αυθεντικότητα, ψυχοσωματική σύνδεση, αυτοεικόνα-αυτοέκφραση). Ενδεικτικά αναφέρουμε τους όρους «γεωδραματική», «δυναμικές της φύσης», «αρχιτεκτονική του δράματος», «κινητήρες υπόκρισης»<sup>145</sup>, «Βιο-μηχανική» του Meyerhold, αλλά και θέατρο της «αυτοαποκάλυψης», των «πηγών» και του «βάθους», όπως το προσέγγισε ο Grotowski, ο Suzuki και ο Τερζόπουλος. Πρόκειται για μία παιδαγωγική και επιστημολογική διαφοροποίηση στη διδακτική προσέγγιση του θεάτρου, η οποία αναιρεί την ψυχολογική<sup>146</sup>-μεταφυσική προσέγγιση που συσκοτίζει την απλότητα<sup>147</sup> της σωματικής «φύσης» του θεάτρου.

Η μεθοδολογία αναπτύσσεται από το απλό στο σύνθετο, και από το «φυσικό»-σωματικό στο συμβολικό στάδιο, δηλαδή ξεκινά από τις φυσικές δράσεις και την εστίαση στο σώμα και το «εδώ-και-τώρα», και προχωρά στην εισαγωγή της δραματικής συνθήκης και του λόγου-κειμένου. Ο Suzuki αναγνωρίζει ως αρχές του συστήματός του την ενέργεια, τον έλεγχο της αναπνοής και την διαχείριση του κέντρου βάρους,<sup>148</sup> και εξελικτικά φτάνει ως την πλέον αφαιρετική-ποιητική χρήση του λόγου. Η δυναμική της μεθοδολογίας αυτής διαπνέει έντονα και την διδασκαλία του Lecoq. Αντιστοίχως και σε

---

<sup>141</sup> Για την καταγραφή των πρακτικών και της μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου, βλ. τα βιβλία των Lorna Marsall, Anne Dennis, και Dumna Callery.

<sup>143</sup> Ο αγγλικός όρος του σωματικού θεάτρου είναι «physical» theatre, και μπορεί να ερμηνευτεί μέσα από αυτή την προσέγγιση.

<sup>144</sup> Ο Λεκοκ στο προαναφερθέν βιβλίο του «Το ποιητικό Σώμα» αναφέρεται συχνά στην αρχιτεκτονική. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ο οποίος αναφέρθηκε ως καταβολή του σωματικού θεάτρου στο πρώτο κεφάλαιο, συνδέθηκε στενά με το Bauhaus και την αρχιτεκτονική.

<sup>145</sup> Όροι του Lecoq που αναλύονται στο γλωσσάρι του βιβλίου του Lecoq, «Το ποιητικό σώμα», ο.π. σελ.220-230

<sup>146</sup> «το θέατρο ξεπερνά την επαγωγική λογική και την ψυχολογία», από Γκροτόφκι Γ. ο.π. σελ 101

<sup>147</sup> Η απλότητα δεν ταυτίζεται με την απλοϊκότητα, καθώς μπορεί να εμπεριέχει τη συνθετότητα της «φυσικής» πράξης, δράσης, κατάστασης.

<sup>148</sup> Suzuki, T. «Πολιτισμός είναι το σώμα», Κείμενα, 2021, σελ. 88

αυτόν η μελέτη ξεκινά από την «ουδετερότητα», την «αέναη κίνηση και τις αρχές της», για να φτάσει στη σύνθετη δραματουργία και στην ποιητική μετουσίωση του ρόλου<sup>149</sup>.

Η νέα προσέγγιση στη διδασκαλία του θεάτρου κάνει άλλο ένα άλμα ως προς την διάχυση της θεατρικής τέχνης, καθώς γίνεται προσβάσιμη σε όλο και περισσότερους πληθυσμούς της κοινωνίας. Αυτό γίνεται ορατό γιατί μέσα από τα εργαστήρια, την έρευνα και τα σχολεία του σωματικού θεάτρου, μπόρεσε να συνδεθεί με περισσότερους πληθυσμούς της κοινωνίας και κατ'επέκταση να γίνει χρήσιμο και στο εφαρμοσμένο θέατρο, το θέατρο για νέους κ.α. Ταυτόχρονα και μέσα από την απλότητα της η νέα αυτή προσέγγιση συνδέεται με στόχους της αισθητικής αγωγής. Μαζί με την αντίθεση στην ψυχολογία, το σωματικό θέατρο αντιτίθεται στην εύκολη και «εύπεπτη» αισθητική που υπηρετεί τους όρους του θεάματος και της μαζικής κουλτούρας<sup>150</sup>, αναλαμβάνοντας μία σαφή θέση ως προς τον κοινωνικό ρόλο του θεάτρου.

Όπως ήδη περιέγραψε η Lichte, η πρόσληψη της τέχνης του θεάτρου μέσα από τις «διαδικασίες ενσάρκωσης» του γραπτού κειμένου ξεπεράστηκε από το «νέο παράδειγμα» το οποίο στηρίζεται στις αρχές της «φυσικής παρουσίας» του ηθοποιού επί σκηνής. Τη θέση της τέλει μετάδοσης του γραπτού κειμένου πήρε η αποθέωση της ατελούς σωματικότητας του ηθοποιού, καθώς τελεί εν πλήρη «ύπαρξη» μέσα σε αυτή, «λουσμένος στο φως και εν δόξη παρά την αδυναμία του»<sup>151</sup>. Αυτή η αλλαγή παραδείγματος ενσωματώθηκε στη διδακτική του θεάτρου και την διαμόρφωσε εκ νέου. Οι αρχές και ο τρόπος εργασίας στο σωματικό θέατρο απελευθερώνουν την ενέργεια του καλλιτέχνη-σπουδαστή μέσα σε ένα πλαίσιο που προσδιορίζει την μαθησιακή-δημιουργική διαδικασία ως εμπειρία και βιωματική πράξη, μέσα από την οποία παράγεται η γνώση-καλλιτεχνική δημιουργία. Μέσα από τις πρακτικές μεθόδους και την διδακτική που αναπτύσσεται εξ αυτών, οι κοινές αρχές και τα αξιώματα στα οποία συγκλίνουν οι εργασίες των μεγάλων δασκάλων μπορούν να μετασηματιστούν σε εκπαιδευτικές διαδικασίες και μεθοδολογικά εργαλεία για την διδακτική πράξη σε κάθε πλαίσιο και εφαρμογή με πολλαπλά οφέλη, όπως θα σχολιαστεί και στα επόμενα κεφάλαια.

## **2.2 Η σύνδεση σώματος-νου και οι αρχές της κίνησης**

Το ζήτημα της συγκέντρωσης και εστίασης στο «εδώ και τώρα» με χαλαρή και ολόπλευρη συμμετοχή του υποκειμένου, είναι καίριο ζητούμενο της πρώτης κοινής αρχής στην διδακτική του σωματικού θεάτρου, όπως ειπώθηκε στην αμέσως προηγούμενη ενότητα. Η συγκέντρωση είναι ζήτημα που αφορά πρωτίστως τη μεθοδολογία ενός είδους που επικαλείται τη σύνδεση σώματος-πνεύματος, την αναζήτηση της αυθεντικής παρουσίας και την ολόπλευρη και βιωματική συμμετοχή του σπουδαστή της στην καλλιτεχνική/διδακτική πράξη. Η προσέγγιση της αυτοσυγκέντρωσης μέσα από την «φυσική» παρουσία είναι κομβικής σημασίας για την

<sup>149</sup> Αναφορές διάχυτες σε όλο το βιβλίο του Λεκοκ, οι όροι είναι εμβληματικοί για τη διδασκαλία του και περιγράφονται στο γλωσσάρι του βιβλίου του, ο.π. σελ 220-230.

<sup>150</sup> Η θέση αυτή απηχεί τη διδασκαλία του Μπρεχτ για την σύνδεση ψυχαγωγίας και διδακτικού θεάτρου.

<sup>151</sup> Lichte, ο.π. σελ. 189

διδασκτική του σωματικού θεάτρου, όπως και για τα οφέλη της τα οποία θα σχολιαστούν στο τέταρτο κεφάλαιο.

Η έννοια της προθέρμανσης στην διδασκτική του σωματικού θεάτρου αντλεί από τις θεατρικές παραδόσεις των χωρών της Ανατολής, τις τεχνικές του διαλογισμού και των πολεμικών τεχνών, αλλά και από τις σύγχρονες τεχνικές Feldenkrais, Alexander και Body-Mind Centering, οι οποίες στηρίζονται στην προσεκτική παρατήρηση του σώματος και την σύνδεση σκέψης-κίνησης. Η τεχνική του Alexander<sup>152</sup> ονομάζεται και «αναπνευστική επανεκπαίδευση» και στοχεύει στην απελευθέρωση της κίνησης του σώματος και των ψυχοφυσικών λειτουργιών που εγγράφονται στον αναπνευστικό μηχανισμό και τον συντονισμό (θέσεις και κινήσεις του σώματος σε συνδυασμό με την αναπνευστική λειτουργία). Η μελέτη του Alexander εκκινεί από την παρατήρηση της λειτουργίας της φώνησης και του τραγουδιού και εστιάζει στην συσσώρευση έντασης από τις κακές συνήθειες συντονισμού. Δεδομένου ότι η σωματική ένταση επιδρά στην σκέψη και τα συναισθήματα του υποκειμένου, η τεχνική Alexander είναι μία μέθοδος ολιστικής προσέγγισης του αναπνευστικού μηχανισμού.. Η «αναπνευστική επανεκπαίδευση» επιδρά βελτιωτικά στην πλαστικότητα, την ελευθερία και την ενσυνειδητότητα στην κίνηση, την ισορροπία και το συντονισμό των λειτουργιών του ανθρώπινου οργανισμού.

Η μέθοδος του Mosche Feldenkrais εστιάζει επίσης σε μία μορφή επανεκπαίδευσης του συστήματος του ηθοποιού-σπουδαστή μέσα από την παρατήρηση της «φυσικής λειτουργίας» του σώματος και της αναπνοής και με στόχο «να κάνει το δύσκολο εύκολο και το εύκολο ευχάριστο»<sup>153</sup>. Η μέθοδος του Feldenkrais αντιγράφει κινητικά μοτίβα από την κίνηση των βρεφών και των ζώων και αναλύει τον μυοσκελετικό συντονισμό για την οργάνωση της κίνησης του κάθε σώματος ξεχωριστά, ώστε να προσδώσει ενσυνειδητότητα μέσα από την γνώση της πλαστικότητας αλλά και των ορίων που το κάθε σώμα θέτει, πριν από την επιβολή των κοινωνικών και ατομικών στερεοτύπων. Το σύστημα αναπνοής και κίνησης του Feldenkrais διδάσκεται σε πολλά πανεπιστήμια ανά τον κόσμο και επηρέασε πολύ δραστικά την πρακτική στο σύγχρονο χορό και το σωματικό θέατρο. Ο ίδιος ο Feldenkrais ανέλαβε επί μακρόν το training ομάδων θεάτρου μεγάλων σκηνοθετών, από τον Peter Brook μέχρι τον Peter Stein κ.α., και οι ασκήσεις του είναι οι πλέον διαδεδομένες σε όλα τα είδη σύγχρονου χορού και σωματικής προετοιμασίας για τις αναπαραστατικές τέχνες. Η μέθοδος αυτή εφαρμόζεται εξίσου αποτελεσματικά και για την θεραπεία μυοσκελετικών και άλλων παθήσεων, επιβεβαιώνοντας με τη δραστηκότητά της την αξία της ολιστικής της προσέγγισης στη σύνδεση της λειτουργίας σώματος-νου.

Η ομώνυμη τεχνική Body-Mind Centering (BMC) είναι μια διεθνώς αναγνωρισμένη μέθοδος η οποία βασίζεται στη σύγχρονη δυτική επιστημονική έρευνα αλλά και σε αρχαίες ανατολικές προσεγγίσεις γύρω από το ανθρώπινο σώμα και τον τρόπο λειτουργίας του. Το BMC εστιάζει στην επανεκπαίδευση του σώματος μέσα από την παρατήρηση του «διαλόγου» που αναπτύσσεται ανάμεσα στην δομή του σώματος (σκελετική ανατομία) και τη λειτουργική κίνηση του ατόμου. Η φιλοσοφία του BMC συμπυκνώνεται στη φράση της βασικής εισηγήτριας Bonnie Bainbridge Cohen «Το μυαλό είναι σαν τον άνεμο και το σώμα σαν την άμμο: για να δεις πώς κινείται ο άνεμος,

---

<sup>152</sup> Βλ. Brennan, R. “Εγχειρίδιο: Τεχνική Alexander”, εκδ. Παρισιάνου, 2021. Για περισσότερες πληροφορίες για την θεωρία και την πρακτική της μεθόδου Alexander, βλ [www.atcenter.gr](http://www.atcenter.gr), <https://youtu.be/-6mvi8iXaQs>, <https://youtu.be/7WZ9f3oLE6w> , <https://youtu.be/isz5XVqFrFU>

<sup>153</sup> Οι αναφορές της παρούσας εργασίας στηρίζονται στο βασικό βιβλίο του, το Feldenkrais, M. “Awareness through movement”, Penguín, 1977.



πρέπει να παρατηρήσεις την άμμο»<sup>154</sup>. Η στόχευση της τεχνικής είναι η μεταμορφωτική δυνατότητα μέσα από μία οργανική διαδικασία, κεντρικοί άξονες της οποίας είναι η ενσυναίσθηση, η εμπειρική ανατομία, η εξελικτική κίνηση και η κυτταρική αναπνοή.

Από τις πολεμικές τέχνες, το διαλογισμό, το tai-chi και την yoga, ως το Body-mind centering και τις τεχνικές των Feldenkrais και Alexander,<sup>155</sup> τα κυριότερα εκπαιδευτικά συστήματα/τεχνικές από τα οποία αντλεί το σωματικό θέατρο για να συνθέσει τις εναρκτήριες πρακτικές αυτοσυγκέντρωσης, εκκινούν από το “σημείο-μηδέν” της ενεργητικής ακινησίας για την ενεργοποίηση της ψυχο-σωματικής ενσυνειδητότητας. Ωστόσο όπως εξηγεί ο Barba, ακόμα και στα ακροβατικά ο στόχος δεν είναι η κατάπληξη και ο εντυπωσιασμός αλλά η εστίαση της προσοχής στο σώμα, η ακρίβεια και η αυτοσυγκέντρωση <sup>156</sup>.

Παρά τις επιμέρους διαφορές τους στην ανάλυση και προσέγγιση της διαδικασίας, το κοινό σημείο των προσεγγίσεων όλων των μεθόδων είναι η λεπτομερής κατανόηση της ατομικής δυναμικής της σωματικής παρουσίας, αρχικά μέσα από την σιωπή και την ακινησία και έπειτα μέσα από δομημένες πρακτικές της ίδιας στόχευσης. Όλες ανεξαιρέτως οι τεχνικές συγκέντρωσης εστιάζουν στην σύνδεση της αναπνοής με την μηχανική του σώματος και την λειτουργία της κίνησης, και οδηγούν στην διεύρυνση της αίσθησης του σώματος και της κιναισθητικής αντίληψης. Η παιδαγωγική στόχευση τους αφορά αρχικά στην εστίαση στην υποκειμενική σωματική αίσθηση, και έπειτα στην διεύρυνσή της και την «Αυτό-επίγνωση μέσα από την κίνηση»<sup>157</sup>. Η συστηματική μελέτη και άσκηση στις μεθόδους αυτές διευρύνει την αντιληπτικότητα, οξύνοντας τις αισθητηριακές λειτουργίες και την «σωματική αίσθηση του είναι» του σπουδαστή και οδηγεί στην επίτευξη της συγκέντρωσης.

Πλήθος από τεχνικές και ασκήσεις για την ανάλυση της εσωτερικής ενέργειας, την ενεργοποίηση και ενοποίηση των μελών του σώματος, την παρουσία<sup>158</sup> και για το διάλογο σώματος-συνείδησης, και όχι «άδειας γυμναστικής»<sup>159</sup>, παρατίθενται αναλυτικά και από την Lorna Marshall<sup>160</sup>. Η χαλαρότητα και η αυτοσυγκέντρωση είναι σταθερά ζητούμενα της υποκριτικής τέχνης από την εποχή του Stanislavski μέχρι τον Peter Brook και τον «Άδειο χώρο». Όπως σημειώνει ο Feldenkrais<sup>161</sup>, θα πρέπει να ασχοληθούμε με «το να μάθουμε πώς να μαθαίνουμε, όπως ταιριάζει στα σοβαρά θέματα της ανθρώπινης ζωής». Και περιγράφει την συγκέντρωση ως «μία κατάσταση με γαλήνη, αλλά χωρίς επισημότητα, με υπομονετική αντικειμενικότητα, αλλά χωρίς ψυχαναγκαστική σοβαρότητα. «Το να σφίγγουμε τις γροθιές, τα φρύδια, το σαγόνι, όλα αυτά είναι εκδηλώσεις ανίσχυρης προσπάθειας (...). Παρ' όλα αυτά τα λάθη, μπορούμε

<sup>154</sup> Bainbridge C.B. “*Sensing, feeling, and action. The experimental anatomy of Body-Mind Centering*”, Wesleyan University Press, 2012. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρακτική του BMC συνδέεται με το Contact Improvisation και την έκδοση του περιοδικού contactquarterly μέσω του οποίου η έρευνα γύρω από τα somatics περνά στην Ευρώπη την δεκαετία του 1980 (βλ. contactquarterly.com)

<sup>155</sup> Η τεχνική Alexander είναι άλλη μία επιδραστική τεχνική σωματικής αυτογνωσίας και αυτοβελτίωσης, όπως αναφέρεται στο Marsall, Lorna, «Το σώμα μιλά», ΚΟΑΝ, 2003, σελ. 141 και 200. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. links που παρατίθενται στην βιβλιογραφία

<sup>156</sup> (Barba:2007, σελ.200)

<sup>157</sup> Τίτλος του βιβλίου του Feldenkrais, ο. π.

<sup>158</sup> ο.π. σελ. 73

<sup>159</sup> ο.π. σελ 47

<sup>160</sup> Μάρσαλ, Λ., «Το σώμα μιλά», ΚΟΑΝ, 2001, σελ. 133

<sup>161</sup> Feldenkrais, M., «Ο ικανός εαυτός - η απελευθέρωση της δυναμικής του σώματος και του νου», εκδ. Θυμάρι

να πετύχουμε, αλλά σε βάρος της αληθινά υγιούς χαράς της ζωής μας. Η μάθηση θα πρέπει να επιχειρείται και είναι πραγματικά επωφελής, όταν πραγματοποιείται σε ένα κλίμα ευχάριστο, όπου το χαμόγελο μπορεί να μετατραπεί σε γέλιο, χωρίς να μεσολαβεί τίποτε το ιδιαίτερο, φυσικά, αυθόρμητα»<sup>162</sup>. Η επίτευξη αυτής της συγκεντρωμένης «χαλαρότητας» είναι η βασική προτεραιότητα για την εκκίνηση της δημιουργικής διαδικασίας στο σωματικό θέατρο.

Στη συνέχεια αυτής της διερεύνησης, οι πρακτικές μορφοποιούν τη ζωική ενέργεια μέσα από το «άνοιγμα» της κίνησης στο χώρο. Οι αρχές της βιο-μηχανικής του Meyerhold και οι αρχές της κίνησης του Laban και του Lecoq, οι «πλαστικές κινήσεις» του Grotowski κινητοποιούν την σχέση του σπουδαστή με το σώμα και την έκφρασή του στο χώρο και «προσθέτουν» άλλο ένα επίπεδο επεξεργασίας. Αντίστοιχα η «προ-έκφραση» όπως την ονομάζει ο Barba, εστιάζει στα πρώτα εκφραστικά εργαλεία, μάτια, χέρια, σπονδυλική στήλη, κέντρο βάρους και άξονες του σώματος<sup>163</sup>. Ο κάθετος και ο οριζόντιος άξονας του σώματος και το κέντρο βάρους αποτελούν εναρκτήριο σημείο αναφοράς και για την παραδοσιακή τεχνική της *commedia dell'arte*, καθώς η προσέγγιση των ρόλων γίνεται μέσα από το χαρακτηριστικό κέντρο του σώματος για τον κάθε τύπο. Στο σύστημα του Lecoq αντίστοιχως, οι αρχές της κίνησης, οι άξονες και το βάρος του σώματος δημιουργούν βαθμηδόν τους πρώτους τύπους και τον «ρόλο».

Οι πρακτικές που αναφέρονται σε αυτή την ενότητα και στοχεύουν στην επικέντρωση της ζωτικής ενέργειας και το «άνοιγμα» της στο χώρο, απαντούν στα θεμελιακά ζητήματα της διδακτικής του σύγχρονου θεάτρου: την συγκέντρωση και την ενεργοποίηση του «σώματος-νου». Ο Peter Brook<sup>164</sup> περιγράφει την συγκέντρωση ως ένα συνεχές που αφορά τόσο την επικέντρωση σε ένα αντικείμενο, όσο και την ελευθερία του πνεύματος, πράγμα που σημαίνει ότι δεν μπορούμε να έχουμε απόλυτο έλεγχο αυτής της κατάστασης. Η ρευστή ποιότητα της συγκέντρωσης που προσφέρουν οι τεχνικές εξάσκησης<sup>165</sup> στο σωματικό θέατρο, καθαρίζει το σώμα από περιττές κινήσεις και προσεγγίζει μία κινητική και εκφραστική απλότητα<sup>166</sup>, η οποία είναι η σημαντικότερη ποιότητα του θεάτρου. Όπως εξηγεί ο Brook όμως, η «απλή πράξη» δεν είναι φυσική, με την καθημερινή έννοια του όρου. Για να ανακαλύψουμε τη φυσικότητα πρέπει να απαλλαγούμε από συνήθειες που φαίνονται τελείως «φυσικές», καθώς η «απλή» και «φυσική» κίνηση για π.χ. του χεριού, είναι πολύ διαφορετική από άνθρωπο σε άνθρωπο και δεσμευμένη από συνήθειες και αυτοματισμούς. Αντίστοιχα, ο Eugenio Barba χρησιμοποιεί τον όρο «εξω-καθημερινή κίνηση» για να προσεγγίσει την ηρεμία, την ακρίβεια αλλά και την «προ-εκφραστικότητα» (το στάδιο προετοιμασίας πριν την εργασία με το ρόλο, στο κείμενο κοκ). Η «εξωκαθημερινή κίνηση» ορίζεται από τον Barba ως αυτή που στοχεύει στην πληροφορία και την πειστικότητα, και η δέσμευση σε αυτή δημιουργεί ένα οργανικό περιορισμό και όχι μία αυθαίρετη επιβολή (που μπορεί

<sup>162</sup> ο.π. σελ.12

<sup>163</sup> η ενεργοποίηση αυτών των σημείων καταγράφεται σε όλες τις παραδοσιακές τεχνικές του ευρασιατικού θεάτρου και περιγράφεται αναλυτικά στο Barba E., Savarese N., *Dictionanary of Theatre Anthropology*, Routledge, 2005

<sup>164</sup> Oida, Y. «Ο ακυβέρνητος ηθοποιός», ΚΟΑΝ, 2001, σελ.16

<sup>165</sup> Oida Y. «Ο αόρατος ηθοποιός», 2003, εκδ. ΚΟΑΝ, σελ 44

<sup>166</sup> Ο Oida περιγράφει την εσωτερική ηρεμία ως κατάσταση στην οποία δεν υπάρχουν μπερδεμένα συναισθήματα, ο. π. σελ 73

να προέρχεται από την ίδια την καθημερινότητα του καλλιτέχνη), ή μία «στεγνή γυμναστική εκτέλεση».<sup>167</sup>

Αν και το πρόταγμα της απλότητας είναι κατά βάση αισθητικό, επιτελεί και παιδαγωγικές στοχεύσεις, όπως θα φανεί αμέσως παρακάτω. Ο λόγος της επιμονής στην αναζήτηση της απλότητας είναι γιατί το θέατρο αναγνωρίζει ότι «το απλό, είναι καθολικό»<sup>168</sup>, και γι αυτό είναι το ύψιστο ζητούμενο της καλλιτεχνικής εργασίας και της επικοινωνιακής της δύναμης. Για την κατάκτηση της απλότητας ο Brook δηλώνει ότι «εξευγενίζω σημαίνει αφαιρώ» και όχι στολίζω, φορτώνω κοκ. Αυτή η τοποθέτηση που συνδέεται με την ουδετερότητα του Lecoq, την αφαιρετική μέθοδο του Grotowski και την «γείωση» του Suzuki, έχει αισθητικές και παιδαγωγικές παραμέτρους. Δουλεύοντας το σώμα, την προσέγγιση της ουδετερότητας και των απλών δράσεων, ο σπουδαστής παρασύρει και το πνεύμα στο να καθαρίσει και να εστιάσει σε νέες πρωτότυπες και αυθεντικές σκέψεις. Όπως λέει ο Artaud, το σωματικό θέατρο «εστιάζει στο σώμα για να παρασύρει το πνεύμα». Η ίδια αρχή προσεγγίζεται με τις τεχνικές του «ουράνιου τόξου της επιθυμίας»<sup>169</sup> του Boal, ο οποίος περιγράφει την παιδαγωγική της χειραφέτησης ως αφαιρετική μέθοδο εξάλειψης εμποδίων καταρχάς από το σώμα και την αναπνοή του καταπιεσμένου.

Η εξάλειψη εμποδίων από το σώμα αφορά, σύμφωνα με τον Boal, συνειδητές ή απωθημένες καταπιέσεις που εσωτερικεύει το υποκείμενο στο σώμα, την αναπνοή και τη σκέψη του, και τις οποίες πρέπει να λεκτικοποιήσει και να δραματοποιήσει ώστε να χειραφετηθεί επιλέγοντας μία ενεργητική, καθαρτική δράση. Η διαδικασία ξεκινά από το σώμα, τα παιχνίδια χαλάρωσης και την ενεργοποίηση του μέσα από τις εικόνες που αυτό παράγει «αυθόρμητα», μέσω των οποίων ενεργοποιείται ταυτόχρονα και η νοητική λειτουργία εντός του «αισθητικού χώρου», δηλαδή του θεάτρου. Ο Boal βλέπει το σώμα στο πλαίσιο του Δράματος ως το κλειδί για την προσέγγιση του νοήματος, την κατανόηση και την κατάκτηση της αυτοδυναμίας του υποκειμένου. Τα τρία στάδια που αναγνωρίζει είναι «Γνωρίζοντας το σώμα», «Κάνοντας το σώμα εκφραστικό» και τέλος «Το θέατρο ως γλώσσα επικοινωνίας»<sup>170</sup>. Αυτή η εργασία στοχεύει στο να αποκτήσουν οι συμμετέχοντες συνείδηση του σώματός τους και της δυνατότητάς τους για ανακάλυψη των «παραμορφώσεων»<sup>171</sup> που η κοινωνία και η εργασία επιβάλλουν στον τρόπο με τον οποίο το ίδιο το άτομο χειρίζεται το σώμα του. Στον «αισθητικό χώρο» του θεάτρου και χάρη στη χρήση μεταφορών και την δημιουργική χρήση του λόγου και του διαλόγου, θα γίνει η επαναδιαπραγμάτευση του ατόμου με την πηγή και τους φορείς της καταπίεσης του. Η διαδικασία αυτή απηχεί καταφανώς και την σκέψη του Αρτώ για το σώμα που παρασύρει το πνεύμα όταν το πρώτο εμπλέκεται στην δημιουργική και παιγνιώδη δράση του θεάτρου, και καταφέρνει να συμβολοποιήσει εκ νέου τόσο την αυτοεικόνα του, όσο και την στρατηγική και την επιδραστικότητά του στο εξωτερικό περιβάλλον.

Παρόλο λοιπόν που το πρόταγμα της απλότητας στην κίνηση του ηθοποιού είναι κατά βάση αισθητικό, επιτελεί και παιδαγωγικές στοχεύσεις σχετικές με την εξάλειψη

---

<sup>167</sup> (Barba 2008: 31-67)

<sup>168</sup> Oida, Y. “Ο ακυβέρνητος ηθοποιός», ΚΟΑΝ σελ 14

<sup>169</sup> Boal, A. “Rainbow of desire. The Boal method of theatre and therapy”, Routledge, 1994

<sup>170</sup> Boal, A., ” Poetics of the oppressed: Experiments with the People’s Theatre in Brazil, Pluto, 1974, p. 127

<sup>171</sup> (Boal : 1974, σελ. 128)

εμποδίων-αντιστάσεων, ατομικών προκαταλήψεων και στερεοτύπων, ώστε ο μαθητής-σπουδαστής να απελευθερωθεί και να μπορέσει να εστιάσει στο δυναμικό του και στα ζητούμενα των επόμενων σταδίων της καλλιτεχνικής-παιδαγωγικής διαδικασίας.

Η μεθοδολογία αυτού του σταδίου εργασίας στη διδακτική του σωματικού θεάτρου, υπαγορεύει και την αρχή του παιχνιδιού τόσο για τον σπουδαστή, όσο και για τον δάσκαλο/σκηνοθέτη/εμπυχωτή. Η παιγνιώδης προτροπή του εμπυχωτή υποδέχεται και διαδέχεται κάθε διάθεση του σπουδαστή, και η δυναμική της ομάδας εργασίας δεσμεύει χωρίς να καταπιέζει και να επιβάλλει την πειθαρχία<sup>172</sup>. Η επικέντρωση στην αναπνοή, τη διατήρηση της χαλαρότητας του σώματος και της λειτουργίας του, δίνουν τον έλεγχο στο κάθε υποκείμενο να αυτορυθμιστεί και να ακολουθήσει τις οδηγίες μέσα από τη δική του κατάσταση όπως ακριβώς το ορίζει η λέξη «εν-εργώ». Ο Barba επισημαίνει την ετυμολογία της λέξης, σύμφωνα με την οποία «εν-εργώ με άμεση λειτουργική αξία, την οποία προσλαμβάνω μόνος μου ως σπουδαστής και αναλαμβάνω την ρύθμιση της χωρίς εξωτερικό κριτή»<sup>173</sup>.

Δουλεύοντας εντός ενός παιγνιώδους περιβάλλοντος και με όλες τις προαναφερθείσες τεχνικές (για την ακινησία, την αναπνοή, την ισορροπία, την εστίαση του βλέμματος, και την χρήση του χώρου-χρόνου, ρυθμών, ταχυτήτων), αποκαλύπτεται και καλλιεργείται η ταυτόχρονη δυνατότητα διανοητικής συγκέντρωσης και αντίληψης. Στο πρώτο αυτό στάδιο της μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου, όλες οι διδακτικές προσεγγίσεις καθοδηγούνται από τον δάσκαλο/σκηνοθέτη/εμπυχωτή χωρίς αυστηρές υποδείξεις και υψηλούς στόχους, ώστε ο σπουδαστής να αντιλαμβάνεται την υποκειμενική ψυχοσωματική του κατάσταση στο παρόν του και να προσδιορίζει με αυτενέργεια «από πού εκκινεί ο ίδιος». Μέσα από τη «φυσική» δράση-την αλληλουχία κινήσεων και απλών σωματικών δράσεων- ο καλλιτέχνης/σπουδαστής αντιλαμβάνεται τις δυνατότητες και προσδιορίζει τις ανάγκες του καλλιεργώντας την αυτό-επίγνωση (Feldenkrais), την αντίληψη αλλά και την επίδοσή του με ατομική ευθύνη και κριτική σκέψη.

### ***2.3 Η Μεταβλητή του χώρου***

Η πρόσληψη και η χρήση του χώρου στο σωματικό θέατρο ακολουθεί το επιστημολογικό-μεθοδολογικό μοντέλο που περιεγράφηκε στην αρχή του κεφαλαίου αυτού. Ξεκινά από την πρόσληψη και οικειοποίηση του απλού-«φυσικού χώρου» και προχωρά σταδιακά στην δημιουργία του «αισθητικού» χώρου και το πέρασμα στον μεταβατικό χώρο των συμβόλων, των ρόλων και της δραματικής μεταφοράς. Ο χώρος στο σωματικό θέατρο αφορά στο σχηματισμό γεωμετρίας και σχέσης με το κοινό αλλά εστιάζει κυρίως στην επιτέλεση. “Όπως το προσδιορίζει η Lichte στο κεφάλαιό της για την χωρικότητα<sup>174</sup>, ο χώρος είναι ρευστός και αλλάζει ανάλογα με την ατμόσφαιρα και τη δράση δημιουργώντας νέες προοπτικές αντίληψης για το θεατή. Η συγκρότησή του παράγει νέα χωρικότητα και αμφισβητεί την κυριαρχία ενός μοντέλου χώρου αναζητώντας την έννοια της κοινότητας. Τα ιστορικά πρωτοποριακά κινήματα αναζήτησαν πειραματικά μη προκαθορισμένες χρήσεις του χώρου και της σχέσης με το

<sup>172</sup> Σχετικά με το ρόλο του εμπυχωτή, βλ. σχετική ενότητα στο επόμενο κεφάλαιο

<sup>173</sup> (Barba:2008, σελ. 37)

<sup>174</sup> (Lichte: 2012, σελ. 219-221)

κοινό<sup>175</sup>, αλλάζοντας τις θέσεις της ιταλικής σκηνης και διεκδικώντας τη «νέα κίνηση» που μπορεί να συνδέσει τη σχέση ηθοποιού-θεατή.

Η βασική στόχευση της μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου σε αυτό το σημείο είναι η ενεργοποίηση της σχέσης του μαθητή με το χώρο και το χρόνο, το «εδώ και τώρα» της δημιουργικής διαδικασίας, αλλά και η προσέγγιση του χώρου ως οργανικού πεδίου και όχι ως κώδικα της σκηνογραφίας, καθώς στο σωματικό θέατρο ο χώρος επινοείται και «βιώνεται» μέσα από τη δράση των ηθοποιών. Η καταβολή του είδους αυτού από το χορό, τον αθλητισμό και το χοροθέατρο προσδιορίζει το χώρο ως προϋπόθεση και οργανικό «υλικό» της δημιουργικής διαδικασίας, με την ίδια έννοια που προσδιορίζεται και το σώμα του ηθοποιού, ως υλική βάση για την μετουσιωτική καλλιτεχνική εμπειρία και το παιχνίδι. Ο Grotowski με το «φτωχό θέατρο» προσδιόρισε την ανάγκη αφαίρεσης περιττών σκηνικών και την πίστη στην μεταμορφωτική λειτουργία του ίδιου του ηθοποιού. Ο Brook στηρίζεται στο αξίωμα του Grotowski ότι στη σκηνή, χρειάζονται μόνο όσα υλικά παίζουν οργανικό ρόλο στη δράση και την ιστορία, και αφαιρείται «ο τι δεν χρησιμοποιείται».

Εμπνευσμένος από τον Grotowski και συνεχιστής του, ο Brook προσδιορίζει μέσα από αυτή την οπτική τον «άδειο χώρο», και ξεκινά την έρευνα του με ένα μόνο χαλί<sup>176</sup>, πάνω στο οποίο θα γεννηθεί η μετουσίωση της δραματικής συνθήκης και του παιχνιδιού. Η έννοια του «κενού χώρου» του Brook εισάγει τη δραματική μεταφορά και το συμβολικό επίπεδο στο φυσικό χώρο, αλλά και ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της φυσικής παρουσίας και της ψυχοσωματικής λειτουργίας του ηθοποιού. Καθώς η έρευνα είναι βασικός μοχλός στη μεθοδολογία του σωματικού θεάτρου, ο άδειος χώρος που εισήγαγε ο Brook αφορά στην έκθεση στο άγνωστο, στην έρευνα και την διαχείριση του ψυχικού και γνωστικού πεδίου που ενεργοποιείται μέσω αυτού του «κενού χώρου».

Σε μία άλλη προσέγγιση ο φυσικός χώρος και οι σημάνσεις του εμπνέουν και προσδιορίζουν ακόμη πιο επιδραστικά την καλλιτεχνική εργασία. Η τεχνική του site specific και των υβριδικών μορφών της performance, του live-art κ.α., ξεκινούν από την δυναμική του χώρου, ή οποία δηλώνει ή υποστηρίζει την ανάπτυξη του θέματος που έχει επιλεγεί- χώροι όπως εργοστάσια, φυσικά τοπία, ή ιστορικοί χώροι επιλέγονται για να ενεργοποιήσουν την κίνηση των σωμάτων, την φαντασία και να τροφοδοτήσουν την καλλιτεχνική εργασία<sup>177</sup>. Είτε ως «άδειος» είτε ως «συγκεκριμένος» (site specific), ο χώρος παίζει μεγάλο ρόλο στο σωματικό θέατρο καθώς προσεγγίζεται ως οργανικό μέρος της καλλιτεχνικής άσκησης, της έμπνευσης και της δραματουργίας.

Ο Boal ονομάζει «αισθητικό» το χώρο όπου λαμβάνει χώρα η καλλιτεχνική εμπειρία, και τον προσδιορίζει εξ ολοκλήρου μέσα από τη συμβολική λειτουργία της επινόησης. Παρόλο που οι συγκρούσεις και η διαπραγμάτευση του Θεάτρου του Καταπιεσμένου

---

<sup>175</sup> Η Lichte παραθέτει αναλυτική περιγραφή παραστάσεων και προσεγγίσεων της χρήσης του χώρου από την πρωτοπορία των επιτελεστικών-σωματικών θεάτρων του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο. π. σελ.218-232

<sup>176</sup> Αναφορά στα ταξίδια στην Αφρική κ.α., όπως περιγράφεται στο βιβλίο του Brook «Ο Άδειος Χώρος», KOAN, 2008

<sup>177</sup> Στη συνέχεια του κειμένου της για τη χωρικότητα, η Lichte παραθέτει αναλυτική περιγραφή παραστάσεων και προσεγγίσεων της χρήσης του χώρου από την πρωτοπορία των επιτελεστικών-σωματικών θεάτρων του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο. π. σελ.218-232

συμβαίνουν στον ανοιχτό χώρο της αρένας και του forum<sup>178</sup>, μπροστά στα μάτια και με τη συμμετοχή των spectators, ο Boal θεωρεί ότι ο αισθητικός χώρος της θεατρικής εμπειρίας είναι καταρχάς εσωτερικός και υποκειμενικός. Σύμφωνα με την αντίληψή του ο χώρος είναι «πεδίο του χρόνου»- (time space), και υπάρχει όσο κρατά η μετουσιωτική δύναμη της καλλιτεχνικής εργασίας και η ανάγκη για απεύθυνση, ακόμα κι αν οι θεατές είναι υποθετικοί<sup>179</sup>.

Η θέση του Boal για τον αισθητικό χώρο απηχεί την έννοια του μεταβατικού χώρου του Winnicot, ως εσωτερική περιοχή που αναπτύσσεται για να «μεταβεί» το υποκείμενο από ένα στάδιο ωρίμανσης σε ένα επόμενο, μέσα από αντικείμενα που βοηθούν την συμβολοποίηση και την ανάπτυξη της φαντασίας. Για την σύνδεση τεχνικών του σωματικού θεάτρου με το «μεταβατικό στάδιο» του Winnicot και τα οφέλη από την χρήση τους από το θέατρο στην εκπαίδευση θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στα επόμενα κεφάλαια.

## **2.4 Η δομή της γλώσσας: «Ο λόγος του σώματος ή το σώμα του λόγου;»**

Η εργασία του σωματικού θεάτρου πάνω στη γλώσσα και το λόγο καταρρίπτει την πεποίθηση ότι αυτό το είδος θεάτρου «ανταγωνίζεται», υποτιμά ή εξορίζει το λόγο. Αντιθέτως οι μεθοδολογίες που ακολουθεί και προτείνει για την προσέγγιση του λόγου αναπτύσσονται σε πολλά επίπεδα. Από την έρευνα σχετικά με τον ήχο και τη φώνηση ως τον αυτοσχεδιασμό και την σύνθεση-δραματουργική επεξεργασία, η μεθοδολογία του σωματικού θεάτρου αφορά κυρίως τη σχέση με το λόγο και τη γλώσσα. Η «αλλαγή παραδείγματος» και η αυτονομία του ως είδους έγκεινται στην μετακίνηση από σημασίες που έχει προκαθορίσει η λογοτεχνία και στην μεταγραφή τους σε σκηνικές σημασιοδοτήσεις μέσα από «φυσικές», οργανικές λειτουργίες, πάντοτε με στόχευση την αποκαλυπτική και ποιητική μετουσίωση των πηγών του λόγου<sup>180</sup>.

Στην διερεύνηση αυτής της μετατόπισης εντάσσονται όλες οι πρακτικές για την αναζήτηση του ήχου, της φώνησης, της εκφοράς και της σύνδεσης του λόγου με τη σκέψη και το σώμα. Από την άναρθρη κραυγή και τους ήχους ζώων ή τραγουδιών της Ανατολής, μέχρι την όπερα ή τους ακραίους φωνητικούς πειραματισμούς, το σωματικό θέατρο εστιάζει πρωτογενώς στην αποδόμηση του καθημερινού λόγου μέσα από τον ήχο, την άρθρωση, τον συλλαβισμό και την αποδόμηση της σειράς λέξεων, φράσεων, κειμένων, ώστε να αναδυθεί ο εξωκαθημερινός-ποιητικός και ταυτόχρονα αυθεντικός και προσωπικός ήχος και το ύφος του καλλιτέχνη-σπουδαστή. Οι τεχνικές αυτές και τα αισθητικά ιδιώματα που αναπτύσσουν παρουσιάστηκαν σε πολυάριθμες παραστάσεις, από τον «Φτωχό Πρίγκηπα» του Grotowski<sup>181</sup> μέχρι τις παραστάσεις των Suzuki και

---

<sup>178</sup> Arena και Forum theatre είναι όροι των τεχνικών και των συστημάτων που συνοδεύουν το Θέατρο του Καταπιεσμένου

<sup>179</sup> Boal, A. "Theatre, Human Beings", στο Keefe J., Murray S. "Physical Theatres", Routledge, 2007, σελ.32-37

<sup>180</sup> Όπως τονίζουν όλοι οι δάσκαλοι-σκηνοθέτες του είδους, από τον Grotowski ως τον Τερζόπουλο.

<sup>181</sup> Διάσημη παράσταση του Γκροτόφσκι που συγκαταλέγεται στις δέκα καλύτερες του θεάτρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Θ. Τερζόπουλου και κατακλύζουν τις τεχνικές και τα ασκησιολόγια της σχετικής βιβλιογραφίας.

Ανεξάρτητα από τις αισθητικές φόρμες που προκύπτουν από την σύνδεση του σωματικού θεάτρου με το λόγο και την ομιλία, οι τεχνικές αυτές και η λειτουργία τους είναι πολύ χρήσιμες σε κάθε εφαρμογή της παιδαγωγικής του θεάτρου, καθώς αναζητούν εκ νέου τον ήχο και τις σημασίες του λόγου χωρίς να αναιρούν ή να υποβαθμίζουν την αναγκαιότητα του. Αντιθέτως συχνά μοιάζουν με την σπαραχτική κραυγή καλλιτεχνικής αναζήτησης του αυθεντικού ήχου/σημασίας και της εκφοράς τους. Από την εστίαση σώματος-πνεύματος μέχρι τη σύνδεση με τον ήχο και το λόγο, αναζητάται η μοναδικότητα της έκφρασης του καλλιτέχνη-σπουδαστή. Η προσέγγιση του λόγου<sup>182</sup>, από την αναπνοή και τη φώνηση μέχρι την απόδοση του γραπτού λόγου, επιτελείται μέσα από ένα σωματικό τρόπο προσέγγισης του εγγραμματος του σπουδαστή, και στοχεύει στην καλλιέργεια και όχι στην υποκατάσταση του λόγου από μία γενικώς εννοούμενη «σωματική έκφραση».

Η ακρότητα της ψυχοσωματικής πειθαρχίας που απαιτεί η αυτοσυγκέντρωση και η σωματική άσκηση των εκφραστικών μέσων του σώματος και της φωνής, δεν στοχεύουν στην καταπόνηση και την διαστρέβλωση των εκφραστικών μέσων. Αντίθετα η εκπαιδευτική διαδικασία συνδέεται συχνά με τον διαλογισμό και τις θεραπείες λόγου και ακοής<sup>183</sup>. Η τεχνική «Via negativa» του Grotowski «βλέπει» την διδακτική ως μέθοδο εξάλειψης εμποδίων και αντιστάσεων και γίνεται η σωματική εκπαιδευτική διαδικασία που βοηθά στην ανακάλυψη της «φυσικής» φωνής και της προσωπικής αυθεντικής φώνησης και εκφοράς του λόγου.

Συνεπώς στο στάδιο αυτό αναζητείται εξίσου η οριοθέτηση, η οποία συνδέεται με την μεθοδολογική αρχή του σωματικού θεάτρου για την διαλεκτική ανάμεσα στην απελευθέρωση και την οριοθέτηση του ασυνείδητου-σώματος. Ξεκινώντας από το «φυσικό» μέχρι το συμβολικό επίπεδο, οι ασκήσεις και η έρευνα γύρω από τη φωνή, την εκφορά και τη μουσικότητα της γλώσσας, διαπραγματεύονται το όριο ανάμεσα στο αυθεντικό και το βλαβερό (είτε αυτό αφορά τον τραυματισμό αυτού που ασκείται, είτε αφορά σε μία αχαλίνωτη/αντικοινωνική κατεύθυνση). Η ανακάλυψη των ορίων της φωνής, των τόνων και των ηχείων της, η μουσικότητα και η κραυγή, εκπαιδεύουν τους σπουδαστές στην ανακάλυψη του προσωπικού στίγματος, της αυθεντικής φωνής τους. Το παιχνίδι και η ελαφρότητα, η ουδετερότητα, η μάσκα, διευκολύνουν και απελευθερώνουν τους σπουδαστές. Ταυτόχρονα όμως τους ωθούν να εκπαιδεύονται στην αναγνώριση και προσαρμογή τους σε καθολικούς νόμους που υπαγορεύονται από τη φύση και το σώμα τους. Τα ακροβατικά και τα κοντάρια στις επικές παραστάσεις του Peter Brook και του Grotowski και τα λοιπά ασκησιολόγια του σωματικού θεάτρου στοχεύουν τόσο στην καλλιέργεια της «πλήρους» και «φυσικής» αυτοέκφρασης όσο και

---

<sup>182</sup> Η Lichte στο κεφάλαιο «Φωνές» εξηγεί ότι το πέρασμα από το νατουραλισμό στο σύγχρονο θέατρο πέρασε από την αμφισβήτηση της «ρητορικής εκφώνησης», όμως η φώνηση, όσο κι αν αποδεσμεύεται από το νόημα του λόγου παραμένει δρόμος για την προσέγγισή του (Lichte: 2004 σελ. 252-261)

<sup>183</sup> Οι μέθοδοι Feldenkrais, Alexander, Authentic Movement, Contact Improvisation, τεχνικές αναπνοής και φώνησης- οι περισσότερες από τις οποίες αντλούν από την yoga, το διαλογισμό και τις πολεμικές τέχνες-, χρησιμοποιούνται στην δραματοθεραπεία, τη φυσικοθεραπεία και αλλού για θεραπευτικούς σκοπούς,

του αυτοελέγχου. Η διαλεκτική ανάμεσα στην αυτό-έκφραση και τον αυτοέλεγχο είναι βασική παράμετρος της διδακτικής μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου.

Ακολουθώντας την εμβληματική φράση του Artaud ότι «η γλώσσα έχει ρίζες σωματικές»<sup>184</sup>, το επόμενο στάδιο στο οποίο αφορά η διαχείριση του λόγου από το σωματικό θέατρο είναι η απελευθέρωση της ομιλίας και η αρχή της προφορικότητας. Έχοντας ήδη ασκηθεί στην απελευθέρωση και εκγύμναση του ήχου και της φώνησης, οι σπουδαστές-καλλιτέχνες περνούν στην δραματουργική επεξεργασία των θεματικών, είτε των γραπτών κειμένων του θεάτρου, είτε της επινοημένης δραματουργίας. Οι τεχνικές στηρίζονται κυρίως στον αυτοσχεδιασμό, ελεύθερο (συνειρμική επινοήση) ή δομημένο (story telling). Στις τεχνικές αυτοσχεδιασμού πάνω σε θέματα/κείμενα, ο σπουδαστής ουσιαστικά καλείται να μεταγράψει τα προτεινόμενα θέματα/κείμενα στο προσωπικό ύφος, στην σύνταξη και στην σημασιολόγηση που αυτός προκρίνει. Η τεχνική της επινοήσης-devising- είναι βασική μέθοδος που χρησιμοποιείται για την ανεύρεση των πηγών<sup>185</sup> του θεατρικού έργου και όχι για την διόρθωση ή την στείρα αποδόμηση των κειμένων, και αυτό θα αναλυθεί εκτενέστερα στην επόμενη παράγραφο σχετικά με την εισαγωγή της δραματικής συνθήκης και του ρόλου.

Από την παράδοση της ιταλικής γενεαλογίας της commedia dell arte και των buffoons μέχρι την σύγχρονη μεταγραφή τους από την παιδαγωγική του Lecoq και τους Complicite<sup>186</sup>, ο αυτοσχέδιος λόγος και το σωματικό θέατρο είναι ταυτισμένα. Αυτό το στάδιο προσέγγισης του γραπτού λόγου συνδέεται με την επιστροφή στον προφορικό λόγο και την αφηγηματική παράδοση και στοχεύει στην αναζήτηση της ρυθμικής και συντακτικής εκφοράς που επιχειρεί να αποδώσει το βαθύτερο νόημα του κειμένου, της «πηγής» όπως την προσδιορίζουν ο Grotowski, ο Τερζόπουλος κ.α. Το story telling είναι βασική μέθοδος της διδακτικής του Lecoq και του Τερζόπουλου, αλλά και βασική δραματουργική γραμμή για την σκηνοθεσία στο σωματικό θέατρο συνολικά. Η αφήγηση άλλωστε συνδέεται με την απελευθέρωση της δυναμικής της προφορικής λειτουργίας, η οποία έχει τεράστια παιδαγωγική αξία<sup>187</sup>.

Η δυναμική σύνδεση του σωματικού θεάτρου με το λόγο και την γλώσσα δεν στοχεύει στην αλλοίωση ή την αναίρεση του «σώματος» του λόγου, αντιθέτως αναζητά τη δυναμική που εμπεριέχουν οι λέξεις και οι έννοιες για να αναδείξει αυτό ακριβώς το «σώμα» του λόγου. Ονομάζοντας μία τεχνική της διδακτικής του «σώμα του λόγου», ο Lecoq θεωρεί τη γλώσσα ζωντανό οργανισμό καθώς, όπως λέει παραδειγματικά, «ανακαλύπτουμε ότι στα αγγλικά το butter είναι πάντα σε πακέτο, ενώ στα γαλλικά, το beurre έχει κιόλας αλειφθεί!»<sup>188</sup>. Ένα μεγάλο μέρος της διδακτικής μεθοδολογίας του Lecoq επικεντρώνεται στην έρευνα της δυναμικής της γλώσσας, την αναζήτηση του ήχου, της εκφοράς, της σωματοποίησης και της μεταγραφής σε κινούμενη εικόνα. Μέσα από αυτή τη διδακτική μεθοδολογία, ο Lecoq στοχεύει ξεκάθαρα στην αναγνώριση της γλώσσας ως ζωντανού οργανισμού και στην μετουσίωσή της σε ποίηση.

<sup>184</sup> Φράση διάσπαρτη στο βιβλίο του «Το θέατρο και το είδωλό του»

<sup>185</sup> Τερζόπουλος, Θ. «Θέατρο Αττις, Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια», ΑΓΡΑ, 2000

<sup>186</sup> Εμβληματική ομάδα σωματικού θεάτρου με ευθείες αναφορές στη διδασκαλία του Lecoq.

<sup>187</sup> και γι αυτό θα σχολιαστεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο.

<sup>188</sup> (Λεκοκ 2005:78)



«Η σωματική εργασία είναι καθαρά διανοητική», λέει ο Barba και καταγράφει ότι μέσα από την ουδετερότητα-οργανικότητα και την εξω-καθημερινή δράση, αναζητείται η σκέψη και η άρση της στερεοτυπικής εκφοράς του λόγου<sup>189</sup>. Η αναζήτηση του άναρθρου, του πρωτότυπου, «αρχετυπικού» ήχου συνδέεται με την έκφραση του λόγου και αναζητά την αυθεντική έκφρασή του. Στόχος της τεχνικής αυτής προσέγγισης είναι το να ανατραπούν οι αντιστάσεις και τα «σφιζίματα» απέναντι στην φυσική εκφορά του λόγου αλλά και απέναντι στα στερεότυπα. Η απελευθέρωση της ομιλίας και της προφορικότητας συνδέεται με την καλλιέργειά της συμβολικής σκέψης και του λόγου μέσα από ένα κιναισθητικό-σωματικό τρόπο προσέγγισης. Αυτή η διάσταση του σωματικού θεάτρου θα αξιοποιηθεί περαιτέρω στο επόμενο κεφάλαιο για να συνδεθεί με το θέατρο στην εκπαίδευση.

## 2.5 Δραματικές δομές /Παιχνίδια Ρόλων

Η επιστημολογική προσέγγιση του σωματικού θεάτρου από το απλό στο σύνθετο οδηγεί από την απλή, «φυσική» ενεργοποίηση της ζωτικής ενέργειας με παιχνίδια και δράσεις, στην σύνθετη επεξεργασία των δραματικών δομών. Στο δεύτερο έτος σπουδών το παιδαγωγικό σύστημα του Lecoq εστιάζει στην ανάλυση της κίνησης, και μέσω της δυναμικής του προσέγγισης περνά στην υποκριτική φτάνοντας ως το βάθος του περιεχομένου της, με την κωδικοποίηση των ποιοτήτων της σε πέντε περιοχές του δράματος: μελόδραμα, commedia, μπουφόνοι, τραγωδία, κλόουν<sup>190</sup>. Η προσέγγιση του Lecoq όπως και η ανάλυση που ακολουθεί, υποστηρίζουν μία νέα προσέγγιση του ρόλου η οποία μπορεί να δώσει πολύ μεγάλη ώθηση στο εφαρμοσμένο θέατρο.

Η επεξεργασία των δραματικών δομών από το σωματικό θέατρο στηρίζεται συχνά στην «τυπολογία» της commedia dell arte και την αισθητική- και όχι ψυχολογική- προσέγγιση των «περιοχών του δράματος». Η μεγαλύτερη συμβολή της ωστόσο έγκειται στην αποδόμηση και ανασύνθεση της έννοιας του ρόλου, η οποία γίνεται με την παραδοχή της «υλικότητας του είναι» του καλλιτέχνη-σπουδαστή και την επεξεργασία της γλώσσας και του λόγου, μέσα από την προσέγγιση που περιεγράφηκε στην προηγούμενη ενότητα. Το ζητούμενο είναι η αυθεντική «αυτό-εκπροσώπηση» του ηθοποιού-σπουδαστή, η αναζήτηση της μοναδικότητας του προσώπου και η ανάδειξή της μέσα από το ρόλο, και όχι η υποταγή του στις «διαδικασίες ενσάρκωσης» του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως τις περιέγραψε η Lichte στην παράγραφο με τις φιλοσοφικές προεκτάσεις του σωματικού θεάτρου<sup>191</sup>. Μέσα από την διεργασία της ουδέτερης μάσκας και το παιχνίδι με τους τύπους της commedia dell arte, εισάγεται η αποστασιοποίηση στην προσέγγιση του ρόλου και της δραματικής δομής. Ως εκ τούτου διανοίγεται ο χώρος για την επινόηση και «αυτοεκπροσώπηση» του σπουδαστή και για την μελέτη των μηχανισμών που διέπουν τις κοινωνικές συνθήκες (gestus και status, σχέσεις συνεργασίας/εκμετάλλευσης, καταπίεσης κτλ.). Μέσα από το παιχνίδι του ρόλου οι σπουδαστές μπορούν να προσδιορίσουν τις δυναμικές των κοινωνικών σχέσεων και να

---

<sup>189</sup> ο. π. σελ. 167

<sup>190</sup> (Λεκοκ: 2005)

<sup>191</sup> βλ στη σελίδα 34 της παρούσας εργασίας και στο Ficher-Lichte, «Θέατρο και Μεταμόρφωση», ο.π. σελ.158

εμπλουτίσουν ή/και να παραλλάξουν τις αρχικές συνθήκες που δίνονται από τον εμπυχωτή ή το κείμενο, με αυτοσχεδιασμούς και ντοκουμέντα της δικής τους ζωής.

Ο Augusto Boal οραματίζεται και πραγματώνει ένα θέατρο της ζωής και αποδεικνύει ότι «το θέατρο είναι η ζωή μας»<sup>192</sup>. Αντίστοιχα και ο Barba αντιλαμβάνεται το δράμα ως μέρος της ίδιας της αντιληπτικής μας ικανότητας, το οποίο μορφοποιεί την αντίληψη μας για τον κόσμο σε μία εκπαίδευση «διαρκείας». Έτσι το θέατρο «διερύνεται» και σχετίζεται με το «είναι» των καλλιτεχνών έξω από το δραματολόγιο και μέσα στην κοινωνία. Ο Richard Schechner προσδιορίζει το θέατρο ως ένα είδος συντονισμού ανάμεσα στο παιχνίδι και την τελετουργία και διαπιστώνει την ανοιχτή σχέση του μαζί της ακόμη και σήμερα. Στη συνέχεια προσδιορίζει τους όρους «κοινωνικό» και «αισθητικό» δράμα και την αλληλοδιαπλοκή τους, καθώς και τα δύο οδηγούν σε ανοιχτές τελετουργίες της «καθημερινής ζωής» και καθιστούν το δραματικό πρόσωπο συχνά ισχυρότερο του «ρόλου» που προκαθορίζεται από το γραπτό κείμενο<sup>193</sup>. Μέσω των τεχνικών του επινοημένου θεάτρου (devised theatre) και των άλλων υβριδικών μορφών που συνδέονται με το σωματικό θέατρο (performance, live art, doc theatre κ.α.), το τελευταίο επινοεί μία πιο διευρυμένη δραματική δομή η οποία δανείζεται γεγονότα από την πραγματική ζωή και την ιστορία και διαμορφώνει την δραματολογία της πάνω στο ντοκουμέντο και την συλλογική συγγραφή του σκηνικού κειμένου.

Η προσέγγιση του Brecht στην πρόσληψη της δραματικής δομής και της δραματολογίας με το gestus, τις τεχνικές κολλάζ, την αποστασιοποίηση και την αφηγηματικότητα έχει επιδράσει καταλυτικά στο σωματικό θέατρο. Σαφώς επηρεασμένος από τον Brecht, ο Boal δημιουργεί νέες δραματολογικές τεχνικές για την χειραφέτηση των καταπιεσμένων, ενώ ο Τερζόπουλος, εξίσου επηρεασμένος από τον Brecht, μιλά για τις πηγές του λόγου. Στην διαδικασία που περιγράφει ο Τερζόπουλος, ο ηθοποιός δεν πρέπει να αντιμετωπίζει το κείμενο ως αναγνώστης λογοτεχνίας με συναισθηματικές αντιδράσεις. Το κείμενο, επινοημένο ή όχι, είναι για τον ηθοποιό ένας χάρτης σημείων<sup>194</sup>, όπου καταργείται η στίξη και αποκαλύπτεται η πρώτη ύλη που κρύβεται πίσω από αυτή, δηλαδή η συγκρουσιακή διαλεκτική σημαινόντων που οδηγούν στην πυρηνική αίσθηση των πραγμάτων<sup>195</sup>. Μέσω των τεχνικών προσέγγισης των πηγών του λόγου, ο καλλιτέχνης αυτό-αποκαλύπτεται και συμβάλλει στην δραματολογία μέσα στις χωροχρονικές συνθήκες του «εδώ-και-τώρα».

Η δραματικότητα στο σωματικό θέατρο δεν προσεγγίζεται πια μόνο στο στενό πλαίσιο της σημειολογικής ανάλυσης μιας παράστασης, στη θεατρολογική ή λογοτεχνική προσέγγιση ενός κειμένου και στην αισθητική εντύπωση που προκαλεί η δραματική έκφραση στο θεατή. Εξίσου σημαντικό ρόλο, αν όχι τον καταλυτικότερο, διαδραματίζει και το υποκείμενο της δράσης, το πρόσωπο που ενσαρκώνει το ρόλο, οι διεργασίες που συντελούνται σ' αυτό, οι μηχανισμοί που δραστηριοποιούνται, η αναπτυσσόμενη σχέση μεταξύ του υποκειμένου με το Εγώ, τον Άλλο και την κοινωνική συνθήκη.<sup>196</sup>

<sup>192</sup> Boal, A "Theatre, Human beings" στο (Murray: 2007, σελ 32)

<sup>193</sup> Schechner, R. "Θεωρία της Επιτέλεσης", σελ. 115, 217, Τελέθριο, 2011

<sup>194</sup> Θεόδωρος Τερζόπουλος και θέατρο ΑΤΤΙΣ», ΑΓΡΑ, σελ 58

<sup>195</sup> ο.π. σελ 81

<sup>196</sup> Λενακάκης «Η μορφοπαιδευτική αξία του παιχνιδιού και του θεάτρου στην εκπαίδευση» στο <https://theodoregrammatas.com/>

## ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

#### *3.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις για τη σύνδεση σωματικού θεάτρου με το θέατρο στην εκπαίδευση*

Η «αλλαγή παραδείγματος» που επέφερε το σωματικό θέατρο στο πεδίο των παραστατικών τεχνών και οι παιδαγωγικές της προεκτάσεις, δημιουργούν τις προϋποθέσεις για μία δημιουργική σύνδεση του σωματικού με το πεδίο του εφαρμοσμένου θεάτρου και τις εξελίξεις αυτού στη σύγχρονη εποχή. Όπως επισημαίνει ο Λενακάκης<sup>197</sup>, « η Θεατροπαιδαγωγική ως νέα καλλιτεχνική επιστήμη (...) αφορά τώρα σε μια αλλαγή των διαπροσωπικών σχέσεων, σε μια ανανέωση του συστήματος παροχής γνώσης και τελικά στην ανάπτυξη μιας νέας μορφής διδασκαλίας, με την οποία πραγματοποιείται κατεξοχήν η παιδεία των παιδιών και νέων». Το σωματικό θέατρο ως νέο καλλιτεχνικό «παράδειγμα» μπορεί να εμπλακεί σε αυτή την αλλαγή που εντοπίζει ο Λενακάκης στη σύγχρονη θεατροπαιδαγωγική και να αποτελέσει μέρος της. Από την αναζήτηση της σωματικότητας που έθεσε ο Artaud στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, μέχρι τα σύγχρονα «σωματικά θέατρα» και τις υβριδικές μορφές του devised theatre, της performance, του live art, του doc theatre κ.α., το σωματικό θέατρο εμπεριέχει τεχνικές μεθοδολογίες και παιδαγωγικές-φιλοσοφικές αρχές που συνδέονται δομικά με την παιδαγωγική του εφαρμοσμένου θεάτρου.

Πράγματι αρχές και τεχνικές του σωματικού θεάτρου εντάσσονται στην παιδαγωγική του εφαρμοσμένου θεάτρου ποικιλοτρόπως και από τις απαρχές της εμφάνισης του δεύτερου. Από τις παραδοσιακές τεχνικές της μιμικής, της μάσκας, των τεχνικών με ακροβατικά, κοντάρια, πανιά κ.α., μέχρι τις κοινές μεθοδολογικές γραμμές που εντοπίστηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο σχετικά με την «διαρκή έρευνα», την πολυφωνία και το θέατρο συνόλου, το σωματικό θέατρο συνδέεται έμπρακτα με το εφαρμοσμένο θέατρο ως ήδη εγγεγραμμένο στις τεχνικές της θεατροπαιδαγωγικής.

Εκκινώντας από την βάση ότι το ανθρώπινο σώμα είναι η «πρώτη λέξη» του λεξιλογίου της θεατρικής τέχνης ως μέσο επικοινωνίας, φορέας γνώσης και βασικό συστατικό της δημιουργίας νοημάτων, το σώμα κατέχει κυρίαρχη θέση στο εκπαιδευτικό δράμα που έχει χαρακτηριστεί και ως «ενσώματη παιδαγωγική».<sup>198</sup> Καθώς οι φυσικοί και κοινωνικοί περιορισμοί στην συμπεριφορά της καθημερινής ζωής ανατρέπονται μέσω της θεατρικής δραστηριότητας, το μάθημα/εργαστήριο θεάτρου είναι το κατάλληλο περιβάλλον για την κατάκτηση της γνώσης και της αλληλεπίδρασης των σωμάτων. Ο κινησιολογικός πειραματισμός, η συστηματική ένταξη του σώματος στην επικοινωνία και η συνεργασία των σωμάτων στη δημιουργική διαδικασία αποτελούν διεργασίες και πλαίσια αναδημιουργίας της σωματικής συνείδησης των συμμετεχόντων, οι οποίες τους επιτρέπουν να απαλλαγούν από πολιτισμικούς και κοινωνικούς επικαθορισμούς που οδηγούν σε διαχωρισμούς και αποκλεισμούς, καθώς και από τον μονόδρομο της παθητικότητας. Η κιναισθητική διάσταση στην διαδικασία του εκπαιδευτικού

<sup>197</sup> Λενακάκης «Η μορφοπαιδευτική αξία του παιχνιδιού και του θεάτρου στην εκπαίδευση» στο <https://theodogrammatas.com/>

<sup>198</sup> Nicholson, H. "Applied Drama. The gift of theatre", Pallgrave Mcmillan, 2005, p.56-61.

δράματος, πλήρως διαφοροποιημένη από την απλή σωματική εξάσκηση των μαθητών, αποτελεί μία από τις βασικότερες αξίες της θεατρικής εκπαίδευσης, η οποία μάλιστα είναι εξαιρετικά δυσεύρετη στα υπόλοιπα μαθήματα του αναλυτικού προγράμματος.

Το σωματικό θέατρο ως «συστατική ύλη» του του εκπαιδευτικού δράματος και ιδίως του θεατρικού παιχνιδιού και των τεχνικών προθέρμανσης και ενεργοποίησης δυναμικής της ομάδας, θα παρουσιαστεί στην επόμενη ενότητα αυτού του κεφαλαίου. Στη συνέχεια θα παρατεθεί ο εμπλουτισμός άλλων τεχνικών και μορφών του εφαρμοσμένου θεάτρου όπως η διερευνητική δραματοποίηση, το σκηνικό δοκίμιο, ο αυτοσχεδιασμός και η προσέγγιση του ρόλου, αλλά και η προσέγγιση του λόγου και η θέση του εμψυχωτή. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να υπενθυμίσουμε ότι, σύμφωνα με την ταξινόμηση της Callery<sup>199</sup> το σωματικό θέατρο είναι μέρος του νέου αφηγηματικού είδους που γεννήθηκε στην δεκαετία του 1980, μες το οποίο εντάσσονται και η performance και το devised theatre, τρεις μορφές που συχνά αλληλεπιδρούν για την δημιουργία παράστασης. Μέσω αυτής της επισήμανσης υπενθυμίζεται η «ολιστική» προσέγγιση της δημιουργικότητας του καλλιτέχνη-σπουδαστή, καθώς η συμμετοχή του δεν αφορά μόνο στην υποκριτική αλλά και στην δραματολογία και την συμμετοχή του καλλιτέχνη σε όλη την διαδικασία παραγωγής της παράστασης. Η ποικιλία των τεχνικών και η σύνδεση πολλών τεχνών σε μία, μέσα από την μεταμοντέρνα οπτική του σωματικού θεάτρου και του θεάτρου της επινόησης, συνδέονται με μία πολυαισθητηριακή και διαφοροποιημένη διδασκαλία, την «Πάμμουσο παιδαγωγία» όπως την περιγράφει ο Θ. Γραμματάς. Η συνάντηση με τις Τέχνες «οφείλει να δρομολογείται και μέσω πολύτεχνων δράσεων και εκδηλώσεων πολιτισμού στη σχολική πράξη και ζωή, μέσα και έξω από τη σχολική κοινότητα. Με την έννοια αυτή, η μουσική, το θέατρο, τα εικαστικά, αλλά και ο χορός, η οπτικοακουστική έκφραση, η video art, οι εγκαταστάσεις διαπλέκονται και ενυπάρχουν σε μία «Πάμμουσο Παιδαγωγία».<sup>200</sup>

Σε μία απόπειρα να φέρουμε κοντά την παιδαγωγική θεωρία με τις εφαρμογές του σωματικού θεάτρου που πηγάζουν από την έρευνα και πρακτική των μεγάλων εκφραστών του στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, μπορούμε να υποστηρίξουμε κάποιες εξόχως σημαίνουσες αντιστοιχίες. Από τον Lecoq ως τον Suzuki, η δομή της νέας διδακτικής του θεάτρου που αναπτύσσεται από τα «σωματικά θέατρα» απηχεί τα εξελικτικά/αναπτυξιακά μοντέλα στη θεωρία των Piaget<sup>201</sup>, Vygotsky<sup>202</sup>, Dewey<sup>203</sup>, την παιδαγωγική του Freinet<sup>204</sup> αλλά και την παιδαγωγική του καταπιεζόμενου του Freire<sup>205</sup>, και αυτούς τους συσχετισμούς θα αναδείξουμε στις επόμενες ενότητες. Η υποκριτική μέσω του σωματικού θεάτρου πλέον διδάσκεται αξιοποιώντας παιδαγωγικά προτάγματα που ενσωματώνουν την σωματικότητα, την καλλιέργεια αντιληπτικών/γνωστικών,

<sup>199</sup> Βλ. σχετικά στην σελ.16 της παρούσας εργασίας.

<sup>200</sup> Γραμματάς, Θ. (2011). Το Θέατρο ως Πάμμουσος Παιδαγωγία – Προκλήσεις και ζητούμενα της Εκπαίδευσης στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας, στο: Αργυρίου, Μ. & Καμπύλης, Π. (επιμ.). *Τέχνες και Εκπαίδευση: Δημιουργικοί τρόποι εκμάθησης των γλωσσών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου* (σε cd), τ. Α', σσ. 71-76

<sup>201</sup> Ουάντσγουερθ, Μ. «Η θεωρία του Πιαζέ για τη γνωστική και συναισθηματική ανάπτυξη», εκδ.Καστανιώτη, 2001

<sup>202</sup> Vygotsky, L.S. «Νους στην Κοινωνία», (Επιμ. Σ. Βοσνιάδου), Εκδόσεις Gutenberg, 1997

<sup>203</sup> Ντιουι Τ. «Δημοκρατία και Εκπαίδευση», Καστανιώτη, 2016

<sup>204</sup> Σχετικά με την παιδαγωγική του Freinet βλ. [skasiarxeio.wordpress.com](http://skasiarxeio.wordpress.com)

<sup>205</sup> Freire, P. «Η αγωγή του καταπιεζόμενου», Ράππα, 1977

αισθητηριακών και ψυχοκοινωνικών δεξιοτήτων, καθώς και αρχών της βιωματικής και ομαδοσυνεργατικής διδασκαλίας. Οι ασκήσεις και τα παιχνίδια του σωματικού θεάτρου δημιουργούν ένα περιβάλλον πλούσιο σε ερεθίσματα, παιγνιώδες και πρόσφορο στην αυτενέργεια, ώστε να διευκολύνεται η κατάκτηση της γνώσης και η ομαδική αλληλεπίδραση, αναδεικνύοντας ομοιότητες με την ζώνη επικείμενης ανάπτυξης του Vygotsky<sup>206</sup>.

Η ανάπτυξη του τρόπου εργασίας από το απλό στο σύνθετο και από το «φυσικό» στο συμβολικό-λόγο, η οποία αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο ως βασική μεθοδολογική κατεύθυνση των «σωματικών θεάτρων», απηχεί τα στάδια ανάπτυξης του Piaget από την αισθητηριακή ως την αφαιρετική σκέψη, αλλά και πιο σύγχρονα θεωρητικά εργαλεία που απομυθοποιούν και καταρρίπτουν την μονοδιάστατη πρόσληψη και κατάκτηση της γνώσης σε μία ευθύγραμμη πορεία από τον δάσκαλο-πομπό της γνώσης προς τον μαθητή-δέκτη της. Η μεθοδολογία του σωματικού ξεκινά από την «φυσική δράση» και την εμπειρία και κλιμακώνεται μέσω αυτής, δηλαδή δεν αφορά στη μετάδοση μίας προυπάρχουσας γνώσης μέσα από αισθητικές φόρμες και τεχνικές, όσο στην αποκάλυψη της γνώσης από τον ίδιο τον καλλιτέχνη-σπουδαστή. Η διδακτική αυτή προσλαμβάνεται ως μια μέθοδος εξάλειψης εμποδίων και καταπίεσης και περιγράφεται από τον Grotowski ως *via negativa*<sup>207</sup>, δηλαδή εφορμάται από την διαλεκτική ανάμεσα στην απελευθέρωση της ζωτικής ενέργειας του σώματος-νου και την οριοθέτηση-αυτοπειθαρχία εντός των ορίων της διαρκούς «ψυχο-σωματικής προπόνησης». Αυτή η προσέγγιση διαπνέεται από μία αντιαυταρχική αντίληψη τόσο για τις σχέσεις δασκάλου-μαθητή όσο και για την μετάδοση και κατάκτηση της γνώσης, και συνδέεται εμφανώς με τις προθέσεις και τις στοχεύσεις της σύγχρονης θεατροπαιδαγωγικής.

Ο «αισθητικός χώρος» της θεατρικής εργασίας, όπως τον ονομάζει ο Boal<sup>208</sup>, συνδέεται με τον μεταβατικό χώρο του Winnicot<sup>209</sup> και με άλλες αρχές της ψυχανάλυσης και της εξελικτικής ψυχολογίας. Αυτή η σύνδεση στηρίζεται κατεξοχήν στην πρόσληψη του θεάτρου ως μεταβατικού χώρου ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό-δυνητικό, ο οποίος προσφέρεται για την επαναδιαπραγμάτευση ζητημάτων που αφορούν τους συμμετέχοντες<sup>210</sup>. Η χρήση της μεταφοράς, των συμβολισμών, το βιωματικό παιχνίδι του θεάτρου και του *role playing* αλλά και η σωκρατική «μαιευτική» στον διάλογο με τα παιδιά, πλαισιώνουν τη δράση ώστε να λειτουργήσει όπως το περιγράφει ο Winnicot: ως μεταβατικό αντικείμενο ανάμεσα στον εσωτερικό χώρο του παιδιού (αυτοεικόνα, αντίληψη, διανοητική επεξεργασία) και την εξωτερική πραγματικότητα. Στόχος αυτής της μεθόδευσης του σωματικού και του εκπαιδευτικού θεάτρου είναι να λειτουργήσει ως εφόρμηση για διαδικασίες συμβολοποίησης που προωθούν την πρόσληψη και αφομοίωση της γνώσης. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η «επιστημονική» πλέον προσέγγιση της διδακτικής του θεάτρου κάνει ένα άλμα στον

<sup>206</sup> Vygotsky, L.S. «Νους στην Κοινωνία», (Επιμ. Σ. Βοσνιάδου), Gutenberg, 1997

<sup>207</sup> *Via negativa*, όρος που προσιδιάζει στην αφαιρετική διαδικασία και περιγράφεται στο κεφάλαιο με τίτλο «Μεθοδική Διερεύνηση», από το Γκροτόφσκι, Γ. «Για ένα φτωχό θέατρο», Θεωρία, σελ.111

<sup>208</sup> Για τον αισθητικό χώρο αναφέρεται αναλυτικά ο Boal στο κείμενο του Boal, A. "Theatre, human beings", στο *Physical Theatres*, ο.π. σελ.32-35

<sup>209</sup> Winnicot, «Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα», Καστανιώτη, 1979

<sup>210</sup> και για την χειραφέτησή τους από εξωτερικούς και εσωτερικούς καταπιεστές όπως το προσδιόρισε ο Boal.

τρόπο μετάδοσης της θεατρικής τέχνης, μέσα από μία πολύ σημαντική μετατόπιση στον τρόπο προσέγγισης της γνώσης ως εμπειρίας. Η προσέγγιση αυτή ταυτόχρονα αναβαθμίζει το κύρος της διδακτικής του θεάτρου, η οποία, από τεχνική εκμάθησης και μετάδοσης των μίας τέχνης αποσυνδέεται από μυστικά και αναχρονιστικές πρακτικές και εξελίσσεται μέσα από παιδαγωγικές αξιώσεις.

Η δομή του παιχνιδιού και ο τρόπος που προσεγγίζεται από το σωματικό θέατρο είναι πρωταρχικής αξίας για το εκπαιδευτικό δράμα. Τα είδη παιχνιδιού, η επεξεργασία και η επανεγγραφή τους στις εργαλειοθήκες και τις αρχές της θεατροπαιδαγωγικής, όπως και οι συσχετισμοί τους με την θεωρία και τα κείμενα των Winnicot, Vygotsky, Huizinga<sup>211</sup> έχουν επιδράσει καταλυτικά στην αισθητική και την διδακτική μεθοδολογία του είδους. Όλες οι τεχνικές, από τα παιχνίδια προθέρμανσης, ενεργοποίησης της ομάδας μέχρι την διαχείριση του χώρου, του σώματος, της επαφής, του κειμένου κοκ, στηρίζονται και διαπνέονται από την παιγνιώδη δράση που το σωματικό θέατρο «θέσπισε» στην υποκριτική τέχνη.

Οι αρχές και η μεθοδολογία του σωματικού θεάτρου προσεγγίζουν πολλαπλά και κρίσιμα ζητήματα της παιδαγωγικής όπως η συγκέντρωση, η εμπειρική/βιωματική προσέγγιση, η αυτενέργεια και η χειραφετητική παιδαγωγική και η αντιμετώπιση των στερεοτύπων, του ρατσισμού και της κοινωνικής ανισότητας. Η ανάγκη για *εξατομικευμένη και διαφοροποιημένη προσέγγιση* του κάθε σπουδαστή μέσα από τις τεχνικές του σωματικού θεάτρου, όπως τονίστηκε και στα προηγούμενα κεφάλαια, είναι απαραίτητη προϋπόθεση της διδακτικής του προσέγγισης και δίνει σε αυτή μία άκρως παιδαγωγική προέκταση. Τα ερεθίσματα που δίνονται είναι πολλαπλά: το παιχνίδι με το σώμα και την γλώσσα-φώνηση και εκφορά-, η απελευθέρωση της ομιλίας με τον αυτοσχεδιασμό, ο ρόλος, η μελέτη της κοινωνικής συνθήκης και των σχέσεων συνεργασίας/εκμετάλλευσης. Μέσα από αυτά τα ερεθίσματα δρομολογείται η καλλιέργεια της προσωπικής σχέσης του μαθητή με την γλώσσα, το λόγο και την κοινωνία. Αν η εκμάθηση της επίσημης εκδοχής της γλώσσας και της κοινωνικής νόρμας είναι καθήκον του σχολείου και του κάθε εκπαιδευτικού-παιδαγωγικού θεσμού, άλλο τόσο είναι καθήκον του να δημιουργήσει τη συνθήκη για την δημιουργική σχέση του μαθητή με τη γλώσσα και το λόγο, και την ψυχοσωματική έκφρασή του. Η καλλιέργεια της αυτοπεποίθησης και του πολιτισμικού εγγραμματισμού δεν μόνο προϊόν επίδοσης, αλλά και αναγνώρισης της μοναδικότητας του κάθε ανθρώπου και της αυθεντικότητας του εκφοράς και έκφρασης.

Σχετικά με το ζήτημα της παιδαγωγικής διάστασης της αισθητικής αγωγής, το θέατρο που θέλει να εκπαιδεύσει, μπορεί να το κάνει μόνο αν εμπλέξει τις αισθήσεις και τη δύναμη του παιχνιδιού και της διασκέδασης. Σύμφωνα με τον Antony Jackson η αισθητική, η παιδαγωγική και η καλλιτεχνική εμπειρία αλληλοδιαπλέκονται, κάνοντας προσβάσιμες, απτές και επικοινωνήσιμες τις ιδέες στις αισθήσεις μας. Κάθε διαδικασία που συμβολοποιεί τις ιδέες των μετεχόντων της και τις καθιστά μεταδόσιμες, είναι ταυτόχρονα αισθητική-καλλιτεχνική και παιδαγωγική-διδακτική<sup>212</sup>.

Υπενθυμίζοντας την ηθική και κοινωνική αποστολή του, το σωματικό θέατρο υπερασπίζεται την αισθητική αυτονομία και χειραφέτηση από το θέαμα, αλλά και από

<sup>211</sup> Χουιζινγκα, Γ. «Ο άνθρωπος και το παιχνίδι», Γνώση, 2010.

<sup>212</sup> ο.π. σελ 26-27

την κάθε μορφής καταπίεση (Boal), την αμφισβήτηση της οικονομικής και μορφωτικής ανισότητας (Brecht), την απελευθέρωση της θεατρικής δημιουργίας από το ασφυκτικό πλαίσιο της παραγωγής του θεάματος (Grotowski και «Φτωχό θέατρο») και τον διεθνισμό μέσα από μεγάλες και «ενωτικές» αφηγήσεις (Brook). Μέσω αυτών των θέσεων του και χωρίς να υπόσχεται απαντήσεις, το σύγχρονο σωματικό θέατρο μπορεί να προσφέρει τις εφαρμογές της έρευνάς του ώστε να συνδεθεί με τα θεμελιώδη αιτήματα και τις αρχές της σύγχρονης θεατροπαιδαγωγικής. Έτσι παρόλο που το σωματικό θέατρο έχει προ πολλού ενσωματωθεί στο εκπαιδευτικό θέατρο, μπορεί να το εμπλουτίσει κι άλλο καθώς μέσα από τις τεχνικές του: ενεργοποιεί την διαλεκτική ανάμεσα στην απελευθέρωση και την οριοθέτηση του σώματος, προσεγγίζει την διδακτική πράξη ως αφαιρετική μέθοδο εξάλειψης εμποδίων και καταπίεσης, αλλά και την προσέγγιση της γνώσης ως εμπειρίας μέσα στην οποία υπερβαίνονται οι διαχωρισμοί νου-σώματος και διευρύνονται τα όρια για την πρόσληψη της γνώσης.

Η σύγχρονη θεατροπαιδαγωγική και η συμβολή του σωματικού θεάτρου σε αυτήν αφορούν πτυχές που κατά κανόνα παραμελούνται στην τυπική εκπαιδευτική δομή (ψυχή και σώμα, έναντι της νόησης μόνο). Η γνώση που αποκτά κανείς από τη συνάντηση με τις Τέχνες μεταφράζεται σύμφωνα με την Ardouin ως «γνώση του εαυτού μέσα από την πράξη της κατασκευής και της λεκτικής έκφρασης του ορατού, γνώση των άλλων μέσα από την ερμηνεία που κατακτούν οι ίδιοι επί της κατασκευής και του ορατού»<sup>213</sup>. Μέσα από εκπαιδευτικές μεθόδους και τεχνικές εμπλουτισμένες με την «τέχνη» του, το σωματικό θέατρο μπορεί να συμβάλει στην βασική στόχευση του σχολείου, που είναι να καταστήσει πολιτισμικά εγγράμματο το μαθητή, «να επιτρέπει στο μαθητή και τη μαθήτριά να ολοκληρωθεί ως άνθρωπος, να αποκτήσει ανθρωπιστική παιδεία και να συμμετάσχει στη συνεχώς ανανεούμενη δημιουργία του ανθρώπινου σύμπαντος».<sup>214</sup>

### **3.2 Σύγκλιση τεχνικών και εμπλουτισμός του θεάτρου στην εκπαίδευση από το σωματικό θέατρο**

#### **Θεατρικό παιχνίδι**

Η πρώτη μεγάλη συμβολή του σωματικού θεάτρου στο εκπαιδευτικό θέατρο συνδέεται με την ήδη καταγεγραμμένη σύνδεσή του με το θεατρικό παιχνίδι, το οποίο λειτουργεί ως αυτόνομη τεχνική αλλά εντάσσεται και στο σύνολο της θεατροπαιδαγωγικής πρακτικής ως μέσο ενεργοποίησης, απελευθέρωσης της φαντασίας, ευαισθητοποίησης και καλλιέργειας της ψυχοκινητικής έκφρασης των παιδιών. Ζητούμενό του όπως γράφει ο Λάκης Κουρετζής, «δεν είναι η αναπαραγωγή μηχανικών κινήσεων και μελωδικής εκφοράς του λόγου, η αποστήθιση και απαγγελία κειμένου από το παιδί. Αυτό που αναζητούμε μέσω του θεατρικού παιχνιδιού είναι το παιδί να εκφράσει με το δικό του αυθεντικό τρόπο καταστάσεις και ρόλους, να εκφράσει

<sup>213</sup> Ardouin, I., «*Η καλλιτεχνική αγωγή στο σχολείο*», εκδ. Νεφέλη, 2000.

<sup>214</sup> ο.π. σελ.92

τη θέαση του για τον κόσμο και να αποσαφηνίσει τις ανθρώπινες σχέσεις και τα προβλήματα τους»<sup>215</sup>.

Συνεπώς, οι ασκήσεις-τεχνικές που στοχεύουν στην σύνδεση σώματος-νου (η πρώτη αρχή της μεθοδολογίας που καταγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο), μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο θεατρικό παιχνίδι και τις στοχεύσεις του. Από την εστίαση στην ακινησία και την αναπνοή, την «ουδέτερη μάσκα» (Lecoq), τις ασκήσεις προ-έκφρασης (Barba) και τις πλαστικές ασκήσεις (Grotowski), μπορούν να δημιουργηθούν πολλά παιχνίδια και δράσεις στο θεατρικό παιχνίδι, με στόχο την ενεργοποίηση της φωνής και του σώματος, της δυναμικής της ομάδας και της κινητοποίησης του σώματος-νου. Επίσης χρήσιμα για την συνέχεια της δημιουργικής διαδικασίας στο θεατρικό παιχνίδι, είναι τα εργαλεία που δίνουν οι «ψυχοφυσικές ασκήσεις» του M.Chekhov<sup>216</sup> και το πλήθος εργαλείων του Lecoq: οι «μιμοεικόνες», τα μιμο-cartoons, οι μπουφόνοι, οι μάσκες (προ-εκφραστική, εκφραστική, του ευγενούς κ.α.), η «τεχνική των κινούμενων εικόνων», και τα παιχνίδια με τις 5 περιοχές του δράματος<sup>217</sup>. Αντίστοιχης χρησιμότητας για το θεατρικό παιχνίδι είναι και όλα τα παιχνίδια που αναφέρονται στα βιβλία του Boal «Θέατρο του Καταπιεσμένου»<sup>218</sup> και «Θεατρικά παιχνίδια για ηθοποιούς και μη ηθοποιούς»<sup>219</sup>. Στο θεατρικό παιχνίδι εντάσσονται και τα παιχνίδια με το κέντρο βάρους και τα στοιχεία της φύσης από την commedia dell arte<sup>220</sup>, οι τεχνικές λεκτικού-μη λεκτικού παιξίματος<sup>221</sup> με φανταστικά αντικείμενα, χώρους, δυνάμεις, πρόσωπα, και τα παιχνίδια αναπαράστασης με ζώα, φυτά, έργα τέχνης (πίνακες, αγάλματα, μουσικά έργα κ.α.). Για την προσέγγιση της αναπαράστασης ζώων και στοιχείων της φύσης ενδείκνυται και η χρήση πρακτικών όπως η yoga και η Feldenkrais method<sup>222</sup>, καθώς μέσα από τις στάσεις τους δίνεται οργανική φόρμα στην στάση και την κίνηση του σώματος των παιδιών.

Παραδοσιακά το θεατρικό παιχνίδι απευθύνεται σε μικρότερα παιδιά, είναι ωστόσο εγκιβωτισμένο και στις δράσεις των πιο απαιτητικών και εξελιγμένων σταδίων του θεάτρου στην εκπαίδευση και συμπεριλαμβάνει με άνεση πιο σύνθετες τεχνικές όπως ο δάσκαλος σε ρόλο, το θέατρο Forum, ο συλλογικός ρόλος και ο διάδρομος συνείδησης κ.α., όπως θα αναλυθεί στο παράδειγμα εφαρμογής που δίνεται στο κεφάλαιο 5 της παρούσας εργασίας<sup>223</sup>.

### *Διερευνητική Δραματοποίηση*

---

<sup>215</sup> Κουρετζής, Λ. «Το θεατρικό παιχνίδι. Παιδαγωγική θεωρία, πρακτική και θεατρολογική προσέγγιση», Καστανιώτης, 2010

<sup>216</sup> Αναφορές στις ψυχοφυσικές ασκήσεις γίνονται σε κάθε κεφάλαιο του βιβλίου Τσέχοφ, Μ., «Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό», Δωδώνη

<sup>217</sup> Λεκόκ, Ζ.: 2005, παραπομπές για τους όρους εμπεριέχονται στο γλωσσάρι στο τέλος του βιβλίου)

<sup>218</sup> και ειδικότερα στα κεφάλαια «Γνωρίζοντας το σώμα», «Κάνοντας το σώμα εκφραστικό» και «Το θέατρο ως γλώσσα επικοινωνίας», βλ. Boal:1974, σελ.127

<sup>219</sup> Boal, A., «Θεατρικά παιχνίδια για ηθοποιούς και μη ηθοποιούς», Σοφία, 2013

<sup>220</sup> (Muller: 1996, σελ.41-66)

<sup>221</sup> ο.π. σελ.25-35

<sup>222</sup> στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας υπάρχει εκτενής αναφορά σε αυτές τις πρακτικές

<sup>223</sup> βλ. σελ. 90-93 της παρούσας εργασίας



Η διερευνητική δραματοποίηση<sup>224</sup> είναι μία στέρεη και αξιόπιστη μέθοδος για την προσέγγιση της επικοινωνιακής-δημιουργικής χρήσης της γλώσσας. Την ίδια στόχευση έχουν και οι τεχνικές του σωματικού θεάτρου που ανταποκρίνονται στην αρχή της προφορικότητας και την απελευθέρωση της προφορικής ομιλίας του καλλιτέχνη-σπουδαστή. Ως εκ τούτου στην παρούσα ενότητα θα εστιάσουμε στην χρήση της διερευνητικής δραματοποίησης για την προσέγγιση του λόγου, του ρόλου και της δραματουργίας και στην συμβολή των τεχνικών του σωματικού θεάτρου σε αυτή.

Για να διατυπωθεί πληρέστερα η μεθόδευση του σωματικού θεάτρου προς το στόχο αυτό, θα ξεκινήσουμε από μία σύντομη αναφορά στις θεωρητικές βάσεις των τεχνικών που προσφέρει το σωματικό θέατρο για την προσέγγιση της γλώσσας. Η λειτουργία των τεχνικών αυτών αφορά στην απελευθέρωση από την γραπτή εκδοχή της γλώσσας και την κανονιστικότητά της, η οποία συνοδεύει την εφαρμογή των κανόνων της γραμματικής και του συντακτικού ως «παράπλευρη απώλεια». Όπως γράφει ο Πατσαλίδης «όποιος προσδίδει στη γλώσσα τη λογική της γραμματικής, μοιραία ελέγχει την ελεύθερη διακίνηση ανάμεσα στις σωματικές πηγές της γλώσσας και την αναπαράσταση»<sup>225</sup>. Αντίθετα, ο Artaud στις θεωρητικές του περιπλανήσεις τονίζει ότι ζητείται ένα σώμα που θα αναπνέει και θα βιώνει την τοπογραφία της σωματικής και ψυχικής του ολότητας «εδώ και τώρα». Ο χώρος της δραματικής αναπαράστασης μετατρέπεται στο μυαλό του Γάλλου στοχαστή σε χώρο του φαντασιακού και συνδέεται μορφικά και θεματικά με την ιδέα του εσωτερικού-ψυχικού χώρου ως κενού. Εισάγοντας αυτή τη θεατρική γλώσσα, ο Artaud αγκαλιάζει το χώρο και τον κάνει να μιλά τη δική του «γλώσσα», μια γλώσσα εικόνων, ήχων, χειρονομιών-ικανή να αντισταθεί στις «σειρήνες του επιστημονικού ορθολογισμού»<sup>226</sup>.

Η θέση αυτή συνδέει την διαμόρφωση της σκέψης και του λόγου με την παρουσία και την καλλιέργεια της σωματικότητας του υποκειμένου, και ως εκ τούτου είναι ύψιστης σημασίας για μία ολιστική προσέγγιση στη διδακτική της γλώσσας και την κατάκτηση της γλωσσικής επάρκειας του καλλιτέχνη-σπουδαστή μέσα από το θέατρο. Προς αποφυγή παρερμηνειών πρέπει να σημειωθεί ότι η αποστροφή του Artaud για την καθυπόταξη της σωματικής διάστασης της υποκριτικής τέχνης στην «τυπική φόρμα» του γραπτού λόγου και της άκαμπτης πλέον δομής του, δεν ταυτίζεται με την υποταγή στο χάος και το αχαλίνωτο παραλήρημα. Ο Artaud επισημαίνει ότι στόχος του θεάτρου της σκληρότητας είναι η ανάδυση της ποίησης, μιας ποίησης που συνδέεται τόσο με την απελευθέρωση της προσωπικής έκφρασης του καλλιτέχνη, όσο και με δομές της παράδοσης και της προφορικότητας, όπως αυτές εδράζονται στο ασυνείδητο.

Η προσέγγιση αυτής της ασυνείδητης περιοχής είναι καθοριστικής σημασίας για την απελευθέρωση της ομιλίας του μαθητή, καθώς μέσα από αυτή αποκαλύπτεται η «πυρηνική αίσθηση των πραγμάτων», όπως λέει ο Τερζόπουλος<sup>227</sup>. Σε επίπεδο τεχνικής η προσέγγιση του θεάτρου ΑΤΤΙΣ αφαιρεί τη στίξη από το γραπτό κείμενο, ακολουθεί το ρυθμό της καρδιάς ή των κρουστών, και επιτρέπει την ανάδυση του συνειρμού και της σωματικής χειρονομίας ώστε να παρασύρουν την προφορική ομιλία του σπουδαστή.

<sup>224</sup> Παπαδόπουλος, Σ., «Με τη γλώσσα του Θεάτρου», Κέδρος, 2007

<sup>225</sup> για την τομή που επέφερε η σκέψη του Artaud σχετικά με τη γλώσσα και το σώμα στο θέατρο, βλ. Πατσαλίδης, Σ. «Θέατρο και Θεωρία», .University Studio Press, 2019,σελ. 123

<sup>226</sup> (Πατσαλίδης: 2019, σελ.123)

<sup>227</sup> «Θεόδωρος Τερζόπουλος και θέατρο ΑΤΤΙΣ», εκδ. ΑΓΡΑ, σελ 58

Κατόπιν της σύντομης αυτής θεωρητικής τεκμηρίωσης, μπορούν να εισαχθούν στην θεατρική αγωγή σύγχρονες ελκυστικές μορφές αφήγησης όπως το rap, το stand-up και το story telling, αλλά και νεότερες μορφές προφορικής δημιουργίας όπως η slam poetry και το spoken word<sup>228</sup>, και οι δημιουργικές επιμιξίες που μπορούν να προκύψουν από την ενασχόληση των μαθητών με αυτές τις μορφές αφήγησης-ρυθμικής και ενσώματης απαγγελίας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι η λειτουργία της προφορικής τέχνης έχει πολύ βαθιές ρίζες με μεγάλη σημασία για το ζήτημα που μας απασχολεί εδώ. Ο Lord<sup>229</sup> έχει αποδείξει με την μελέτη του για την προφορικότητα και την αφήγηση ότι τα έπη των μεγαλύτερων παραδόσεων (ομηρικά έπη, ινδικά έπη κοκ) δεν μεταδόθηκαν απλώς από γενιά σε γενιά, αλλά γράφτηκαν μέσα από την προφορική σύνθεση των αφηγητών τους. Η προσθήκη γραφίδων της αφήγησης από τους αυτοσχεδιαστές-αφηγητές είναι η επικρατέστερη εκδοχή για την δημιουργία τους. Με γνώση αυτής της δύναμης μπορούμε να φανταστούμε την δυνατότητα σύνθεσης μέσω αυτοσχεδιασμών πάνω σε δοσμένα ποιήματα μεγάλων λογοτεχνών και τη σύνδεση του σωματικού θεάτρου με το εργαστήρι λόγου και δημιουργικής γραφής του σχολείου. Επίσης η αξιοποίηση της ψηφιακής τεχνολογίας και των διαδραστικών μέσων μπορούν να δώσουν εξαιρετικά αποτελέσματα στην δημιουργία σκηνικού δοκιμίου, χάπενινγκ, παράστασης<sup>230</sup>

Η δύναμη της προφορικής ομιλίας συνδέεται επίσης και με την παράδοση των μπουφόνων και της commedia dell arte, η οποία στηριζόταν στην «επί σκηνής συγγραφή» των αυτοσχεδιαστών-ηθοποιών. Η πλέον σημαίνουσα αναφορά για το ζήτημα ανήκει στην δουλειά του Dario Fo, ο οποίος απέδειξε με την έρευνά του ότι οι guigliarate, τα κείμενα του λαϊκού θεάτρου του Μεσαίωνα πριν την commedia dell arte, δεν είχαν γραφτεί για να ερμηνεύονται από πολλούς ηθοποιούς σε χαρακτήρα διαλόγου, αλλά να «εξιστορούνται» από ένα βασικό ηθοποιό-αφηγητή. Σε αυτή τη φόρμα στηρίζεται ο Dario και παίζει όλους τους χαρακτήρες των ιστοριών του σε αυτοσχέδιες σκηνές μέσα σε εργοστάσια, πανεπιστήμια κοκ, επισημαίνοντας ότι «το λαϊκό θέατρο χρησιμοποιεί ανέκαθεν το γκροτέσκο για να αναπτύξει τους πιο δραματικούς του διαλόγους, κι αυτό ίσχυε σε όλη την παράδοση του θεάτρου, και του ελληνικού και του ρωμαϊκού»<sup>231</sup>.

Το γλωσσικό όργανο που χρησιμοποιεί ο Dario Fo για να καταφέρει τις μεταβάσεις από τον ένα χαρακτήρα στον άλλο είναι το grammelot, ή gibberish ή «μαύρη γλώσσα»<sup>232</sup>, η

---

<sup>228</sup> Παρόλο που δεν υπάρχει ακόμη βιβλιογραφία για την slam poetry και το spoken word, είναι ήδη διαδεδομένες στο ελληνικό κοινό και πολύ δημοφιλείς στις νεαρές ηλικίες, μέσα από την διοργάνωση βραδιών, διαγωνισμών, φεστιβάλ κοκ, βλ. [www.iefimerida.gr/stories/spoken-word-nea-tasi-stin-elliniki-nea-niki-moysiki](http://www.iefimerida.gr/stories/spoken-word-nea-tasi-stin-elliniki-nea-niki-moysiki) Πρόκειται για είδη προφορικής δημιουργίας σε μορφή έμμετρου ή πεζού λόγου, ο δημιουργός των οποίων αναλαμβάνει και την δημόσια παρουσίαση-διάδραση με μουσική/ψηφιακά μέσα κτλ. Παράδειγμα για το spoken word, η δημοφιλέστατη στους νέους Kae Tempest, η οποία εργάζεται επίσης στην θεατρική συγγραφή για το Εθνικό θέατρο της Αγγλίας. Οι νέες αυτές τεχνικές που στο εξωτερικό εντάχθηκαν ήδη στις παραστατικές τέχνες και προσελκύουν το νεανικό κοινό, είναι πρόσφορες για το θέατρο στην εκπαίδευση και μπορούν να το εμπλουτίσουν θεαματικά.

<sup>229</sup> Lord, Bates, A, «The singer of Tales», Cambridge, Harvard, 1960

<sup>230</sup> Βλ. [www.theodregrammatas.com](http://www.theodregrammatas.com)

<sup>231</sup> Πριοβόλου, Σ. «Dario Fo, ένας σύγχρονος golliardus», ΠΕρίπλους, 2001, σελ.13

<sup>232</sup> Για την διδασκαλία του grammelot πληροφορίες παρέχουν επίσης τα εκπαιδευτικά videos του National Theatre of England, βλ. <https://youtu.be/9gTs9xWJegg>

περίφημη τεχνική αυτοσχεδιασμού που μιμείται τις ομιλούμενες γλώσσες παίζοντας με το ρυθμό, τον ήχο, την αναπνοή, την χειρονομία και την εκφορά χωρίς όμως να τις χρησιμοποιεί «κατά γράμμα». Το *grammelot* είναι μια ονοματοποιημένη μορφή θεατρικής αναπαράστασης, που σημαίνει «να καταφέρεις να γίνεις κατανοητός μη χρησιμοποιώντας λέξεις ή φράσεις με την υπάρχουσα σημασία, αλλά κυρίως ήχους που επινοούνται και υπαινίσσονται έννοιες και εικόνες τοποθετημένες με χειρονομίες και μουσικούς ρυθμούς κατάλληλους ώστε να αντιληφθείς μια αφήγηση. Με λίγα λόγια το *grammelot* είναι μία γλώσσα που επινοείται κάθε φορά και δεν μπορεί να καθοριστεί και να κλειστεί σε κανόνες και πλαίσια. Είναι μία γλώσσα που δεν μπορεί να είναι προνόμιο μίας εξουσίας, δεδομένου ότι κάθε εξουσία έχει ανάγκη να κωδικοποιήσει μία γλώσσα (την «επίσημη» εκδοχή της), για να μπορέσει να την επιβάλλει με τους δικούς της κανόνες στις κατώτερες τάξεις»<sup>233</sup>.

Είναι εντυπωσιακή η ομοιότητα με τις σημερινές έντεχνες μορφές προφορικού λόγου όπως το *stand-up* και το *rap*. Ο ελεύθερος συνειρμός, η ονοματοποιία, ο ρυθμός και η θέση του performer ως μόνου αφηγητή, αλλά και ο ταξικός χαρακτήρας, η επίθεση στην υποκρισία, η αργκό και τα ιδιόλεκτα που χλευάζουν και ταυτόχρονα προστατεύουν από την λογοκρισία, είναι κοινά χαρακτηριστικά του προφορικού αυτοσχεδιαστικού λόγου. Από το λαϊκό θέατρο του Μεσαίωνα ως τις σύγχρονες εκδοχές του *stand-up*, του *spoken word* και του *rap*, οι τρόποι αυτοί απελευθερώνουν την ομιλία και τον ελεύθερο συνειρμό αλλά ταυτόχρονα επιτρέπουν και νομιμοποιούν την παραγωγή κριτικού λόγου και συλλογικού ελέγχου των πολιτών επί των κοινωνικών και πολιτικών συμβάσεων της κάθε εποχής.

Άλλες τεχνικές για την απελευθέρωση της ομιλίας είναι το παιχνίδι με το «σώμα της λέξης» του Λεκοκ<sup>234</sup>, η συνειρμική γραφή μέσα από ακίνητες-κινούμενες εικόνες, η αυτόματη γραφή, η ρυθμική συνεκφώνηση και μορφές διαλόγου σε ζευγάρια ή σε συλλογικό ρόλο/χορό κ.α. Η εργασία με αυτές τις τεχνικές μπορεί να συνδυαστεί και να εμπλουτίσει τεχνικές του θεάτρου στην εκπαίδευση όπως ο διάδρομος συνείδησης, η παρακολούθηση της σκέψης, η ανακριτική καρτέλα, τα ανολοκλήρωτα υλικά, η τηλεφωνική συνομιλία, τα αντικείμενα του χαρακτήρα, η αναδρομή στο παρελθόν και η προβολή στο μέλλον κ.α. Το παιχνίδι με αυτές τις τεχνικές παράγει πλούσιο υλικό και μπορεί να συνδυαστεί με τις τεχνικές της διερευνητικής δραματοποίησης για να δημιουργήσει δραματικές δομές που εξελίσσουν την διαδικασία της πρόβας/μαθήματος και δημιουργούν νέες αφορμήσεις για έρευνα, παιχνίδι και σύνθεση. Αυτή η διαδικασία «ταυτόχρονης δραματοποίησης»<sup>235</sup> κατά τον ορισμό του Boal, μπορεί κάλλιστα να υπηρετήσει μορφές σύνθεσης του θεάτρου στην εκπαίδευση όπως το *χάπενινγκ*, το σκηνικό δοκίμιο, την δημιουργία αναλογίου ή/και παράστασης.

Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε σε τρεις ακόμη πρακτικές που εντάσσονται στο πεδίο του σωματικού θεάτρου και μπορούν αμιγώς να εμπλουτίσουν την διερευνητική δραματοποίηση και το θέατρο στην εκπαίδευση.

*Πρωτόγονη έκφραση* της France Scott-Billman. Πρόκειται για μία πρακτική που στηρίζεται σε απλούς ρυθμούς και εύκολα κινησιολογικά μοτίβα («πρωτόγονες

<sup>233</sup> ο.π. Πριοβόλου, σελ. 17

<sup>234</sup> Τεχνικές που σχολιάστηκαν στην ενότητα 2.4

<sup>235</sup> (Simultaneous dramaturgy, Boal: 2005, εισαγωγή)

«έκφρασης», μιμητικών μοτίβων φύσης και φυλών), με στόχο την σωματική αυτό-έκφραση και κυρίως τον ομαδικό συντονισμό, την ανάπτυξη διαλόγου μικρότερων υποομάδων, αλλά και τον διάλογο ατόμου-ομάδας. Η τεχνική αυτή βοηθά στα πρώτα στάδια εμπύχωσης για την ενεργοποίηση και εξέλιξη της δυναμικής της ομάδας, αλλά και στην διερεύνηση υλικού, με αφαιρετικό-σωματικό τρόπο. Μέσα από τον κοινό ρυθμό και τα παιχνίδια ρυθμικής επιτάχυνσης και διαλογικής αλληλεπίδρασης εντός της ομάδας, επιτείνεται η εκστατική κίνηση και υποστηρίζονται οι συμμετέχοντες στο να εκφραστούν ελεύθερα μέσω του σώματος και της κίνησης του. Επίσης ενθαρρύνονται στο να δημιουργήσουν δικά τους κινητικά μοτίβα, με αφηρημένη ή συγκεκριμένη αφηγηματική γραμμή (σε δοσμένα θέματα ή μέσω συνειρμών και σωματικών παρορμήσεων). Όπως γράφει η ίδια η France Schott-Billmann<sup>236</sup>, στην προσπάθειά της να βρει μια τεχνική που να βοηθάει το άτομο να απελευθερωθεί, οδηγήθηκε σε ένα νέο σύστημα «θεραπείας» με το χορό που βασίζεται σε αρχέτυπα παρμένα από όλες τις φυλές του κόσμου, με την επανάληψή των οποίων ο άνθρωπος ξαναπάει στις ρίζες του, ξυπνάει το ασυνείδητό του και ελευθερώνεται από την καθημερινή συμβατικότητα μιας κοινωνίας που θέλει να καθορίσει το άτομο σύμφωνα με τα συμφέροντά της. Είναι μία πρακτική η οποία διδάσκεται εύκολα και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ενδυνάμωση της ομάδας και για την απελευθέρωση από εντάσεις και αντιστάσεις (φόβος έκθεσης/κοινωνικοποίησης, υπερκινητικότητα κοκ). Κατά αυτή την έννοια μπορεί να υποστηρίξει θαυμάσια τις στοχεύσεις του θεάτρου στην εκπαίδευση.

*Αυθεντική κίνηση* της Janet Adler. Η πρακτική της αυθεντικής κίνησης (authentic movement)<sup>237</sup> εισέρχεται στο πεδίο του σωματικού θεάτρου μέσα από το χορό και την χοροθεραπεία, και συνδέθηκε με τις πρακτικές ενσυνειδητότητας και εστίασης στη ζωτική ενέργεια του σώματος (όπως περιγράφονται στο 2.2). Η αξία και μεγάλη χρησιμότητα της πρακτικής αυτής αφορά στο ότι μπορεί πολύ εύκολα να απελευθερώσει βαθιά στρώματα της σκέψης και να εξορύξει «υλικό» από τον συμμετέχοντα με τον πιο απλό τρόπο. Η θεωρία πίσω από την πρακτική είναι πολύ πιο σύνθετη καθώς αντλεί από την ψυχολογία του βάρθους και ερευνά τα όρια χορού-θεάτρου-θεραπείας. Ωστόσο σε μία πρώτη περιγραφή της η διαδικασία έχει ως εξής: με ή χωρίς δοσμένο θέμα, και αφού τα μέλη της ομάδας γνωριστούν, χωρίζονται σε ζευγάρια. Ο ένας εκ των δύο γίνεται «μάρτυρας» και ο άλλος κλείνει τα μάτια και είναι ελεύθερος να κινηθεί όπως του έρχεται, στα πλαίσια και τα όρια που επιτρέπει το σώμα του. Η καταγραφή του υλικού από τον μάρτυρα γίνεται κατά την διάρκεια αλλά και αφού ολοκληρωθεί η συνεδρία κίνησης. Σε παραλλαγή της, ο «μάρτυρας» μπορεί να είναι και σε ρόλο, αρκεί να έχει προηγηθεί η εξάσκηση της ομάδας και να έχει ήδη αποδώσει αποτελέσματα. Μέσα από τις σημειώσεις και την υποκειμενική ματιά του «μάρτυρα» ανακαλείται το υλικό της κίνησης και, αφού κατατεθούν και οι δύο «ματιές», του χορευτή-δράστη και του «μάρτυρα», συγκεντρώνεται μία πρώτη σύνθεση της μαρτυρίας ή οποία ήδη έχει θεματικό, συναισθηματικό και εν ολίγοις δραματικό περιεχόμενο. Η επεξεργασία του μπορεί να οδηγήσει σε επόμενες συνεδρίες αυθεντικής κίνησης (και ενδεχομένως σε χορογραφία/μονόλογο), σε εργαστήριο αυτόματης γραφής, σε συζήτηση/brain storming της ομάδας για την δημιουργία δραματοποιήσεων κοκ. Η μέθοδος αυτή μπορεί να

<sup>236</sup> Scott-Billman France, «Χοροθεραπεία με την Πρωτόγονη έκφραση», Τρόπος ζωής, 1997

<sup>237</sup> Adler, J. "Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement" Vermont, Inner Traditions, 2002 και Adler, J. "The Mandorla and the Discipline of Authentic Movement. In Journal of Dance & Somatic Practices", Authentic Movement: A field of practices. 2015, Volume 7, (Number 2), 217-22

χρησιμοποιηθεί από την διερευνητική δραματοποίηση του θεάτρου στην εκπαίδευση και να συνδεθεί με τεχνικές της (ανολοκλήρωτα υλικά, διάδρομος συνείδησης, ανακριτική καρτέλα κ.α.) παράγοντας πλούσια αποτελέσματα.

*Αυτοσχεδιασμός με επαφή* Ο αυτοσχεδιασμός με επαφή (Contact Improvisation)<sup>238</sup> είναι μία τεχνική χορού που αναπτύχθηκε στα όρια της έρευνας χορού και θεάτρου στην Αμερική και πέρασε στο σύγχρονο θέατρο ως μέθοδος εξάσκησης της κίνησης και της σωματικής διάδρασης των ηθοποιών. Η τεχνική της είναι πολύ απλή, απλώς ζητείται να κινηθούν δύο σώματα έχοντας ένα σημείο του σώματος τους διαρκώς σε επαφή (όποιο σημείο υποβάλλει κάθε στιγμή η ροή της κίνησης των σωμάτων). Η πρακτική αυτή έχει ήδη διαδοθεί στο θεατρικό παιχνίδι ως αυτοσχεδιασμός για τα πρώτα στάδια εμπύχωσης μίας ομάδας, αλλά είναι σημαντικό και χρήσιμο να εμπλουτιστεί εκ νέου από την θεωρία και την καταγεγραμμένη πρακτική του contact improvisation. Η πρακτική του C.I. βοηθά στην ανάπτυξη εμπιστοσύνης και τον πλήρη σωματικό αυτοέλεγχο των μαθητών με πολύ ευχάριστο και δημιουργικό τρόπο. Είναι κατάλληλο εργαλείο για την διερευνητική δραματοποίηση και για τις ανάγκες θεατρικών σκηνών όπου πρέπει να διερευνηθεί για π.χ. η εξάρτηση ή η σύνδεση δύο προσώπων κοκ. Παράλληλα είναι μία τεχνική για το θέατρο συνόλου και την δημιουργία χορογραφίας.

Το πλαίσιο που δημιουργούν όλες οι τεχνικές του σωματικού θεάτρου για την κατάκτηση της προφορικότητας και την απελευθέρωση της ομιλίας μέσω της σωματικής δράσης συνδέεται άμεσα με την στόχευση της διερευνητικής δραματοποίησης και μπορεί να εμπλουτίσει τις τεχνικές και τις μεθοδεύσεις της. Παράλληλα υποστηρίζει την ανάγκη για εξατομικευμένη και διαφοροποιημένη προσέγγιση του κάθε σπουδαστή, ώστε να επιτευχθεί η καλλιέργεια της προσωπικής του σχέσης με την γλώσσα και το λόγο. Όπως σημειώθηκε ήδη στο δεύτερο κεφάλαιο, αν η εκμάθηση της επίσημης γλώσσας είναι καθήκον του σχολείου και του κάθε εκπαιδευτικού-παιδαγωγικού θεσμού, άλλο τόσο καθήκον του είναι να δημιουργήσει τη συνθήκη για την ψυχοσωματική έκφραση του μαθητή και την δημιουργική σχέση του με τη γλώσσα και το λόγο. Η καλλιέργεια της αυτοπεποίθησης και του πολιτισμικού εγγραμματισμού δεν μόνο προϊόν επίδοσης, αλλά και αναγνώρισης της μοναδικότητας του κάθε ανθρώπου και της αυθεντικής του εκφοράς και έκφρασης.

## *Ρόλος*

Το σωματικό θέατρο προσεγγίζει τον ρόλο μέσα από τις αρχές της φυσικής παρουσίας, τον αυτοσχεδιασμό και την ταυτόχρονη δραματοουργία<sup>239</sup>, κοινώς ο ρόλος επινοείται από την δημιουργική φαντασία και τα παιχνίδια χωρίς απαραίτητα να προϋπάρχει δοσμένος από ένα γραπτό θεατρικό έργο. Αυτή η προσέγγιση μπορεί να τροφοδοτήσει το εκπαιδευτικό θέατρο και να συνδυαστεί με τις τεχνικές του (δάσκαλος σε ρόλο, ανακριτική καρτέλα, διάδρομος συνείδησης κοκ), δίνοντας ώθηση στη δημιουργική φαντασία και την επινοητικότητα των παιδιών. Μέσα από την προσέγγιση των τεχνικών και της παιδαγωγικής του Λεκοκ για παράδειγμα, ο εκπαιδευτικός μπορεί να δημιουργήσει της συνθήκες για την ανάδυση ρόλου επινοημένου από τα ίδια τα παιδιά, χωρίς την σχηματικότητα της συμβατικής προσέγγισης.

<sup>238</sup> [contactquarterly.com/contact-editions/title/contact-improvisation-and-body-mind-centering](http://contactquarterly.com/contact-editions/title/contact-improvisation-and-body-mind-centering)

<sup>239</sup> Με τη διαδοχή ελεύθερου, δομημένου αυτοσχεδιασμού και ταυτόχρονης δραματοουργίας (instant dramaturgy) κατά την μεθόδευση και ορολογία του A. Boal

## *Προτεινόμενη σύνθεση τεχνικών*

Στο σημείο αυτό θα δοθεί μία προτεινόμενη διαδρομή για την σύνθεση των πρώτων συναντήσεων ενός εργαστηρίου, την οποία μπορεί να ακολουθήσει ο εκπαιδευτικός-εμπυχωτής μέσα από την παρακάτω συνοπτική περιγραφή. Η κίνηση των μαθητών στο χώρο ξεκινά με παιγνιώδη τρόπο μέσα από την διερεύνηση της κίνησης των στοιχείων της φύσης (φωτιά, νερό, αέρας, γη), και των αντικειμένων (πραγματικών ή φανταστικών), μέσα από την «μελέτη των αέναων μορφών» και την τεχνική των ακίνητων-κινούμενων εικόνων, κατά την διδασκαλία του Λεκοκ<sup>240</sup>. Προτείνεται η έναρξη των εργαστηρίων σε φυσικό χώρο έξω από τη σχολική αίθουσα και ει δυνατόν έξω από το σχολικό κτίριο. Στη συνέχεια και χωρίς να σταματήσει η κίνηση των μαθητών στο χώρο, η έρευνα (στον εσωτερικό πλέον χώρο του σχολείου) περνά στην απελευθέρωση της υποκειμενικής κίνησης (περπατάμε ανακαλώντας προσωπικούς χώρους όπως το σπίτι κ.α., ανακαλούμε το καθημερινό μας τελετουργικό, συνήθειες, επιλογές κ.ο.κ). Έπειτα παίζουμε με την χρήση της κλίμακας έντασης, ζητώντας από τους μαθητές να επιλέξουν ένα κινητικό μοτίβο από όσα ανέπτυξαν στον αυτοσχεδιασμό τους και να το επαναλάβουν ανεβάζοντας την ένταση, το μέγεθος και το ρυθμό της κίνησής τους ώστε να την «ακροποιήσουν»<sup>241</sup>. Το παιχνίδι αυτό βοηθά στην ενδυνάμωση της υποκειμενικής κίνησης-αυτοέκφρασης, χωρίς να ζητείται κάποια εκφραστική-ερμηνευτική δεινότητα που μπορεί να μπλοκάρει το μαθητή.

Αφού σκιαγραφηθεί η κίνηση που ανακάλυψε ο μαθητής εξερευνούμε τον «τύπο» που προκύπτει από τον αυτοσχεδιασμό και εξετάζουμε πιο συγκεκριμένα το πώς περπατάει αυτός που κινήθηκε μέσα στα προηγούμενα περιβάλλοντα καθώς εξερευνούσε νοερά το σπίτι του, τα στοιχεία της φύσης, το καθημερινό του τελετουργικό κίνησης μέσα στους οικείους του χώρους κοκ. Ο κάθε συμμετέχων εξερευνά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, το περπάτημα, την στάση του σώματος, την διάθεση, και σωματοποιεί τα χαρακτηριστικά αυτά με χιούμορ και ελαφρότητα, αναζητώντας το κωμικό στοιχείο μέσα από τη μορφή που αναδύεται. Η κωμωδία απελευθερώνει τους μαθητές και ο εμπυχωτής απλώς υπενθυμίζει ότι το μόνο που ζητείται είναι η πίστη στην αυθεντικότητα αυτού του πλάσματος που φτιάχνει ο κάθε μαθητής, χωρίς λογοκρισία ή «εκπτώσεις» απέναντι στην δέσμευσή του επί της διαδικασίας. Παίζουμε με την ουδέτερη μάσκα και τα παιχνίδια έκφρασης του Lecoq (εκφραστικές μάσκες, επίπεδα κίνησης και μορφές δράματος). Αφού έχει ήδη σκιαγραφηθεί ένα πρώτο σκίτσο του προσώπου που φτιάχνει ο κάθε μαθητής, περνάμε στην διερευνητική δραματοποίηση, η οποία στηρίζεται στην βιωματική διαδικασία (την δεύτερη αρχή της διδακτικής του σωματικού θεάτρου). Αναζητούμε τα αισθήματα του προσώπου και τις εσωτερικές του εντάσεις, και τις σωματοποιούμε, ψάχνουμε τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του (gestus), τη σχέση του με τους άλλους, τη δουλειά, την οικογένεια, το αφεντικό κοκ. Βρισκόμαστε ήδη στον «αισθητικό χώρο» του θεάτρου και στο στάδιο αυτό, η βιωματική διερευνητική δραματοποίηση μπορεί να χρησιμοποιήσει τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος για να φέρει στο φως στοιχεία του ήρωα, όπως ανακριτική καρέκλα, διάδρομος συνείδησης, συλλογικός ρόλος κοκ.

<sup>240</sup> Η κίνηση των αέναων μορφών, τα στοιχεία της φύσης και οι κινούμενες εικόνες είναι τεχνικές που αναλύονται στο «Ποιητικό Σώμα» (Λεκοκ:2005), σελ.220-230

<sup>241</sup> Νεολογισμός που χρησιμοποιείται στη γλώσσα του θεάτρου, και συνοδεύει το παιχνίδι με την κλίμακα έντασης-τεχνική που περιγράφεται από τον Λεκοκ, (2005), σελ.59-60

Μέσα από τη χρήση του σώματος και χωρίς να σταματήσει η εμπύχωση, η ομάδα είναι έτοιμη να κινήσει τους ήρωές της στο επόμενο στάδιο. Στο τρίτο στάδιο της διδακτικής μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου περνάμε στην απελευθέρωση της προφορικής ομιλίας και μέσω αυτής στην δραματουργία. Εδώ έχουμε την ελευθερία να αυτοσχεδιάσουμε πάνω στη γλώσσα και τον προφορικό λόγο, και μέσα από θέματα που έχουν προκύψει να δημιουργήσουμε σκηνές, μονολόγους- διαλόγους κ.ο.κ. Πηγές έμπνευσης για αυτό το στάδιο είναι οι τεχνικές του Dario Fo, οι τυπολογίες διαλόγων της commedia, του Καραγκιόζη, αλλά και τα παραμύθια, η μυθολογία αλλά και η κριτική ματιά στην σύγχρονη κοινωνία και τους τύπους της. Για την επινόηση σκηνικών εικόνων και την κατασκευή μεγαλύτερων ψηφιδών της δραματουργίας μέχρι την τελική σύνθεση της πλοκής ενός πρωτότυπου έργου, μπορούμε να ανατρέξουμε στο «φανταστικό διώνυμο» και την Γραμματική της Φαντασίας του Τζάνι Ροντάρι<sup>242</sup> και στην Μορφολογία του Παραμυθιού του Προπ<sup>243</sup>.

Μοχλός εκκίνησης στο σημείο αυτό είναι η αναζήτηση του εμποδίου και η καταπίεση που προκαλεί αυτό στα πρόσωπα/ρόλους που δημιουργούν οι μαθητές. Η μυθοπλασία που αρχίζει να δημιουργείται στο εργαστήριο υπόκειται στον κριτικό έλεγχο των μαθητών, δηλαδή στην διερεύνηση του εμποδίου με κριτική και διερευνητική ματιά. Οι τεχνικές που προκρίνει το θέατρο του καταπιεσμένου είναι οι πλέον κατάλληλες για τον εντοπισμό και την διαχείριση των εμποδίων και της καταπίεσης του ήρωα/ρόλου. Σε αυτό το στάδιο μπορούν να χρησιμοποιηθούν εργαλεία από το «θέατρο των εικόνων» και το «Ουράνιο τόξο της επιθυμίας» του Boal και να συνδεθεί η διαδικασία επινόησης της μυθοπλασίας με τα πραγματικά προβλήματα που θα αναζητήσουν να εκφράσουν οι μαθητές μέσα από το ρόλο και τη διερεύνησή του. Στο στάδιο αυτό και μέσα από τις σκηνικές εικόνες και την επεξεργασία του ρόλου, ο κάθε μαθητής αποκτά ένα επινοημένο πρόσωπο/ρόλο που καταπιέζεται από ένα εμπόδιο εντός μία συγκεκριμένης κοινωνικής συνθήκης, και προετοιμάζεται να συμμετάσχει στην διαδικασία επίλυσης των προβλημάτων του ήρωα/ρόλου.

Στη συνέχεια οι ρόλοι θα ενταχθούν στην δραματουργία που αρχίζει να προκύπτει μέσα από τη χρήση τεχνικών του εκπαιδευτικού δράματος (διάδρομος συνείδησης, ανακριτική καρτέλα, “ανολοκλήρωτα υλικά”, παρακολούθηση της σκέψης του ήρωα, τα 5 επίπεδα νοήματος της Heathcote<sup>244</sup>, τίτλοι, ρόλος στον τοίχο, αναδρομή και προβολή στο μέλλον του ήρωα, κ.α.). Η ομάδα σημειώνει και επεξεργάζεται τα στοιχεία της δραματουργίας που έχουν προκύψει και αναζητά τη σύνθεσή τους σε μία ιστορία μέσα από το brain storming: ποιός είναι ο κοινός τόπος όλων αυτών των προσώπων, πώς συνδέονται τα προβλήματά τους και οι ίδιοι μεταξύ τους, ποιες σχέσεις και δραματικές συνθήκες μπορούν να προκύψουν ώστε να ενωθούν όλοι οι ρόλοι σε μία ιστορία κ.ο.κ.

---

<sup>242</sup> Ροντάρι, Τ. «Γραμματική της Φαντασίας. Εισαγωγή στην τέχνη να επινοείς ιστορίες», εκδ. Μεταίχμιο, 2003

<sup>243</sup> Προπ, Β.Π. «Μορφολογία του Παραμυθιού» εκδ. Καρδαμίτσα, 2009

<sup>244</sup> Πράξη, (action), κίνητρο (motivation), επένδυση (investment), μοτίβο (model), βλ. Oneil, C. “Dorothy Heathcote on Education and Drama-Essential writings”, Routledge, 2014

Τα στάδια εργασίας για την δημιουργία ρόλου/ιστορίας μέσα από το συνδυασμό εκπαιδευτικού και σωματικού θεάτρου, συνοψίζονται ως εξής:

- Παρατήρηση μέσα από την κίνηση στο χώρο- δημιουργία υλικού
- Διερεύνηση της κίνησης με ασκήσεις αντίληψης και ακρίβειας, ακροβατικά, ασκήσεις επαφής/συντονισμού. Διεύρυνση της κίνησης μέσω μίμησης των στοιχείων της φύσης και των ζώων με θεατρικό παιχνίδι.
- Απελευθέρωση της κίνησης μέσω «υποκειμενικών» αυτοσχεδιασμών (καθημερινό τελετουργικό, ταξίδι σε προσωπικούς χώρους-εσωτερικά τοπία κοκ). Αναζήτηση της δραματικότητας, αναζήτηση του ρόλου-τύπου που προκύπτει από το περπάτημα, την σωματική στάση, την έκφραση του προσώπου, την διάθεση.
- «Δυναμοποίηση» της κίνησης του μαθητή μέσω του παιχνιδιού με την κλίμακα έντασης και τη μάσκα και «ταυτόχρονη δραματουργία»: δημιουργία «τύπου»-μπουφόνου, με χιούμορ και ελαφρότητα
- Διερευνητική δραματοποίηση. Δυναμική των σχέσεων του ρόλου με άλλους (gestus, status, σύγκρουση). Επιπόηση σκηνικών εικόνων, διαλόγων, σκηνών και έργου με κλειδιά τις έννοιες της καταπίεσης και χειραφέτησης και το θέατρο του καταπιεσμένου, αλλά και την δυναμική των μύθων και τις αρχές δραματουργίας που αυτοί θέτουν.

Ο κάθε εκπαιδευτικός/εμπυχωτής έχει την ελευθερία να συνθέσει άπειρες παραλλαγές στον συνδυασμό των τεχνικών των δύο πεδίων (εκπαιδευτικό και σωματικό θέατρο), ώστε να διευκολύνει την επινοητικότητα και τη συνθετική σκέψη των μαθητών. Στο στάδιο της σύνθεσης ο εμπυχωτής θα υποστηρίξει τις ιδέες των μαθητών μέχρι την ολοκλήρωση της επινοημένης- διακειμενικής δραματουργίας, τροφοδοτώντας τους μαθητές με κοινωνικά/ιστορικά γεγονότα, γραπτά θεατρικά έργα, λογοτεχνικά κείμενα, τραγούδια κοκ. Στόχος της διαδικασίας αυτής είναι η επεξεργασία αισθητικών και κοινωνικών αιτημάτων, η σύνδεση της επιπόησης με τα πραγματικά ερωτήματα των μαθητών και η δημιουργία μίας ιστορίας που έχει ζωτικό ενδιαφέρον για αυτούς. Ταυτόχρονα υπηρετούνται οι παιδαγωγικές στοχεύσεις για την καλλιέργεια γνωστικών και κοινωνικών δεξιοτήτων μέσα από την χρήση της γλώσσας σε διαφορετικές κοινωνικές συνθήκες και μέσα από την απελευθέρωση της προφορικής ομιλίας. Το διευρυμένο πεδίο του σωματικού θεάτρου όπου ζωή και θέατρο ταυτίζονται ως αναλυτικές κατηγορίες του «παιχνιδιού στη σκηνή της κοινωνικής ζωής», θέτει στην υπηρεσία της παιδαγωγικής το κατάλληλο πλαίσιο για την έρευνα και την δημιουργική επεξεργασία ζητημάτων που συνδέονται με την πραγματική ζωή των μαθητών.

### 3.3 Για τον εμπυχωτή

Ο ρόλος του εμπυχωτή είναι διαφορετικός από εκείνον του δασκάλου, του σκηνοθέτη ή του θεατροπαιδαγωγού, παρ' όλα αυτά δανείζεται στοιχεία από αυτές και άλλες κατηγορίες καθοδήγησης ομάδας. Ο μανδύας του ειδικού, η εμβληματική επιπόηση της Heathcote<sup>245</sup> και η μετεξέλιξη του «ο δάσκαλος σε ρόλο», επιλέγονται συχνά από τον

---

<sup>245</sup> Heathcote, D. & Bolton, G., «Drama for Learning», Heinenmann, 1995



εμπυχωτή για να επενδύσει το σχεδιασμό μίας συγκεκριμένης δράσης. Επίσης ο Joker<sup>246</sup> του Augusto Boal είναι ένας ρόλος που ο εμπυχωτής συχνά επιλέγει για να υπηρετήσει τους στόχους του θεάτρου Forum ή άλλων τεχνικών που χρειάζονται την παρέμβασή του. Ακόμη, ο εμπυχωτής συχνά δανείζεται μεθόδους του θεραπευτή (παιχνίδια ρόλων, αντιστροφή ρόλων, προβολές των συμμετεχόντων στο πρόσωπό του κοκ) με σκοπό να διαχειριστεί εντάσεις και συγκρούσεις εντός της ομάδας και στοχευμένα να την βοηθήσει να εξελιχθεί. Τόσο στο μάθημα θεατρικής αγωγής, όσο και στα εργαστήρια θεάτρου για την υλοποίηση θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων ή την προετοιμασία παράστασης, η εμπύχωση στο εφαρμοσμένο θέατρο είναι μία ξεχωριστή λειτουργία με βασικό προαπαιτούμενο να λαμβάνονται υπόψη τα ηλικιακά χαρακτηριστικά και οι αναπτυξιακές ανάγκες της ομάδας που αναλαμβάνει ο εμπυχωτής, όπως και η στόχευση του προγράμματος που καλείται να υλοποιήσει.

Η προσέγγιση του εμπυχωτή στο σωματικό θέατρο έχει ως βασική σταθερά την αντι-αυταρχική θέση μέσα από την οποία αυτός προπονεί την ομάδα για μία γνώση που θα αναδυθεί και θα κατακτηθεί από την κοινή πράξη. Μη καθοδηγητικός αλλά εναργής ρυθμιστής των ορίων (τα οποία άλλωστε αποζητούν τα μέλη για να νιώθουν ασφαλή και ελεύθερα), ο εμπυχωτής λειτουργεί σε διαρκή διάλογο με την ομάδα και σταθμίζει διαρκώς το όριο των στόχων και των υποδείξεων του. Ο εμπυχωτής δρα με παιγνιώδεις προτροπές που υποδέχονται και διαδέχονται κάθε διάθεση του σπουδαστή, ώστε η δυναμική της ομάδας που αναπτύσσεται να δεσμεύει τον κάθε σπουδαστή χωρίς να καταπιέζει και να επιβάλλει την πειθαρχία.

Κατά την διάρκεια των μαθημάτων/εργαστηρίων, ο εμπυχωτής πρέπει να υπενθυμίζει στους μαθητές την επικέντρωση στην αναπνοή, τη διατήρηση της χαλαρότητας του σώματος και της λειτουργίας του, αλλά και την σταθερή επαφή με την ομάδα και τις οδηγίες της κάθε δράσης, ώστε να δίνεται η δυνατότητα στο κάθε υποκείμενο να αυτορυθμιστεί και να ακολουθήσει το εργαστήριο μέσα από τη δική του κατάσταση, όπως ακριβώς το ορίζει η λέξη «εν-εργώ»<sup>247</sup>. Συνεπώς εκτός από τον σχεδιασμό και την εκτέλεση ενός προγράμματος, ο βασικός στόχος του εμπυχωτή είναι ο σπουδαστής να αντιλαμβάνεται την υποκειμενική ψυχοσωματική του κατάσταση από μόνος του (ή με την παραίνεση του εμπυχωτή) και να προσδιορίζει με αυτενέργεια «από πού εκκινεί ο ίδιος» και μέχρι πού μπορεί να φτάσει στην προσπάθειά του εντός της ομάδας.

Μέσα από την αλληλουχία και την διαδοχή απλών ή σύνθετων σωματικών δράσεων, ο καλλιτέχνης/σπουδαστής αντιλαμβάνεται τις δυνατότητες του και προσδιορίζει τις ανάγκες του ασκούμενος σε ένα κλίμα σεβασμού και αντιαυταρχικής εκπαίδευσης, καλλιεργώντας την αυτό-επίγνωση, την αντίληψη αλλά και την επίδοσή του με ατομική ευθύνη και κριτική σκέψη. Επίσης ο εμπυχωτής πρέπει πάντα να θυμάται ότι η τεχνική υπηρετεί την ανάγκη της ομάδας και όχι αντίστροφα. Ως εκ τούτου, ο σχεδιασμός του εμπυχωτή διαρκώς ανανεώνεται και αναπροσαρμόζεται ανάλογα με τις ανάγκες της

---

<sup>246</sup> Ο Joker αναλαμβάνει το ρόλο του διαμεσολαβητή ανάμεσα στην σκηνή και την πλατεία και ο καταλύτης για την ενεργοποίηση των spect-actors, περιγράφεται αναλυτικά στο βιβλίο του Boal «Θέατρο του Καταπιεσμένου».

<sup>247</sup> Υπενθυμίζουμε εδώ κάτι που σχολιάστηκε ήδη, την σημασία που δίνει ο Barba στην ετυμολογία της λέξης, σύμφωνα με την οποία «εν-εργώ με άμεση λειτουργική αξία, την οποία προσλαμβάνω μόνος μου ως σπουδαστής και αναλαμβάνω την ρύθμιση της χωρίς εξωτερικό κριτή».

ομάδας στο «Εδώ και τώρα», ώστε να διατηρείται το ισοζύγιο ανάμεσα στην προσπάθεια και την ευχαρίστηση της ομάδας.

Στο «Book of Devising Theatre»<sup>248</sup> της ομάδας Devised-Physical Theatre «Frantic Assembly», οι συγγραφείς Scott Graham και Steven Hogget γράφουν ότι το βασικό ζητούμενο για να δημιουργηθεί δημιουργικό κλίμα και να παραχθεί καλή δουλειά, είναι το να κερδηθεί η εμπιστοσύνη μεταξύ των μελών της ομάδας, αλλά πρωτίστως η πίστη όλων στο πρόσωπο του εμπυχωτή. Στον παρακάτω κατάλογο οι συγγραφείς καταγράφουν μία σειρά από συνηθισμένες στερεοτυπικές συμπεριφορές στις οποίες καταφεύγει ο εμπυχωτής και οι οποίες δεν χρειάζονται. Για να επιτευχθεί η εμπιστοσύνη ο εμπυχωτής δεν χρειάζεται να:

- προσπαθεί να γίνει συμπαθητικός
- να επιμένει με υπερβολικά παιχνίδια εμπιστοσύνης
- να μοιραστεί με τους συμμετέχοντες κρυφές και σκοτεινές πλευρές και μυστικά του
- να επιτεθεί στις αντιστάσεις των συμμετεχόντων
- να προσπαθεί να τους κερδίσει με δώρα, παιχνίδια ανταμοιβής κοκ

Αντιθέτως πρόκειται για μία στάση που αφορά στο:

- να θέτει υψηλούς στόχους και να τους κρατάει
- να οδηγεί αλλά και να αφουγκράζεται
- να διαβάζει τη γλώσσα του σώματος και τη δυναμική της ομάδας
- να έχει ένα πλάνο αλλά και να έχει την ετοιμότητα να το πετάξει αν χρειαστεί
- να εμπνεύσει κίνητρα, να ενθαρρύνει και να επαινεί όταν χρειάζεται

Μέσα στην τεχνική του εμπυχωτή εμπεριέχεται η χρήση των παρακάτω δίπολων τα οποία παρατηρήθηκαν από την εμπειρία της γράφουσας και συνδέονται με τα αξιώματα του σωματικού θεάτρου (όπως υποδεικνύεται από τις παρενθέσεις στους τίτλους).

*Το σχεδιασμένο και το ελεύθερο (αυθεντικότητα και διαλεκτική)*

Πρέπει να υπάρχει πάντα μια ισορροπία ανάμεσα στο δομημένο ασκησιολόγιο (με κανόνες και όρια) και στην ελεύθερη έκφραση (αυτοσχεδιασμοί, χορός κλπ). Για να ανθίσει η δημιουργικότητα χρειάζεται ελευθερία αλλά και οριοθετημένο πλαίσιο γιατί μέσα σε αυτό αισθανόμαστε πιο ασφαλείς και ως εκ τούτου μπορούμε να διαχειριστούμε την ελευθερία μας. Τα όρια τίθενται μέσα από τη συμφωνία και το «συμβόλαιο» που θέτει η ομάδα προς όλα τα μέλη της και το οποίο καθορίζεται στην αρχή της σύστασής της.

*Η επιφάνεια και το βάθος (άδειος χώρος αυτό-αποκάλυψης και ελαφρότητα)*

Η ελαφρότητα του παιχνιδιού και το χιούμορ, η χρήση του μεταφορικού λόγου και το δημιουργικό πήγαινε-έλα ανάμεσα στην κυριολεξία και το λογοπαίγνιο είναι βασικά κλειδιά για την εμπύχωση, καθώς μέσα από το παιχνίδι μπορούμε να «βουτήξουμε» ευκολότερα στο βάθος του εσωτερικού μας κόσμου. Το «μεταβατικό στάδιο» του

<sup>248</sup> Scott, G. “The Frantic Assembly Book of Devising Theatre”, Routledge, 2014, σελ. 88

Winnicott και ο «αισθητικός χώρος» του Boal περιγράφουν το πλαίσιο εργασίας του εμπυχωτή, το ένα όριο του οποίου είναι το βάθος, και το άλλο η επιφάνεια. Η ισορροπία και το παιχνίδι ανάμεσα σε αυτά τα δύο όρια είναι κάτι που δεν πρέπει να διαφεύγει από τον εμπυχωτή, καθώς δημιουργεί το χώρο και την αισθητική ποιότητα της εργασίας της ομάδας. Όπως γράφει άλλωστε και ο Freud στο βιβλίο του «Τέχνη και Ψυχανάλυση», «το αντίθετο του παιχνιδιού δεν είναι η σοβαρότητα, αλλά η πραγματικότητα»<sup>249</sup>, την οποία το θέατρο στην εκπαίδευση οφείλει να μετουσιώσει και να μετασηματίσει.

#### *Το κέντρο και η περιφέρεια (αντι-ιεραρχικές διαδικασίες και αυστηρή οριοθέτηση)*

Αν τα μέλη του γκρουπ καθίσουν σε έναν κύκλο αυτό σημαίνει ότι ο καθένας έχει ίση πρόσβαση στο κέντρο του κύκλου. Με έναν πιο κυριολεκτικό τρόπο το κοινό ορίζει τη σκηνή. Αν κοιτάξουμε στο κέντρο δεν υπάρχει τίποτα άλλο πέρα από χώρο. Αυτοί που έχουν δημιουργήσει αυτό το χώρο βρίσκονται στην περιφέρεια, άρα λοιπόν το κέντρο δεν θα μπορούσε να υπάρξει το κέντρο χωρίς την περιφέρεια. Στόχος του εμπυχωτή είναι να αντιληφθεί και να διαχειριστεί αυτή τη σχέση μεταξύ του κέντρου και της περιφέρειας και να δημιουργήσει την πίστη στο ότι όλα τα μέλη είναι ζωτικά κομμάτια της ομάδας. Το ενδιαφέρον που δημιουργεί η δουλειά μίας ομάδας μετακινείται διαρκώς, και η δράση άλλοτε είναι στο κέντρο κι άλλοτε στην περιφέρεια, χωρίς αυτό όμως να περιθωριοποιεί ή να δυναμώνει κανένα. Ο εμπυχωτής οφείλει να μπορεί να διαχειρίζεται το δίπολο προς όφελος του συνόλου.

#### *Το ατομικό και το συλλογικό*

Για να επιτευχθεί η αίσθηση του ανήκειν πρέπει το κάθε μέλος ξεχωριστά να εμπιστευτεί, να δεσμευτεί και να ρισκάρει, αλλά και να αποδεχτεί το εξής παράδοξο: αν η ομάδα στηρίζει τα μέλη της, τότε το κάθε μέλος ενισχύεται ατομικά, αποκτά μια δυνατή ταυτότητα και αντανακλαστικά και κατά συνέπεια ενισχύει την ομάδα, σε ένα συνεχές μες το οποίο η ομάδα τροφοδοτεί το άτομο και το άτομο την ομάδα. Ο εμπυχωτής, στοχεύοντας στην ενδυνάμωση της ομάδας, ενδυναμώνει το κάθε μέλος ξεχωριστά υπενθυμίζοντας στην ομάδα ότι ο καθένας είναι ξεχωριστός και απαραίτητος, όχι όμως πιο πάνω από την ίδια την ομάδα.

#### *Οι ηθοποιοί και οι θεατές (actors and spectators)*

Κάθε στιγμή το κάθε μέλος αναλαμβάνει έναν ρόλο και ο εμπυχωτής οφείλει να υπενθυμίζει ότι ο κόσμος δεν είναι χωρισμένος σε ηθοποιούς και θεατές, αλλά σε ανθρώπους που περνούν και από τις δύο θέσεις σε διαφορετικές στιγμές δοκιμάζοντας τις ικανότητές τους, διατηρώντας όμως πάντα ενεργητική στάση<sup>250</sup>.

#### *Το απλό και το περίπλοκο (μεθοδολογική αρχή του σωματικού θεάτρου)*

Ένα μάθημα πρέπει να περιέχει την πιο απλή μορφή έκφρασης (παιχνίδια) και ταυτόχρονα την πιο πολύπλοκη (συνδυασμό αυτοσχεδιασμού και ασκησιολογίου κλπ). Ένα μάθημα μόνο με απλά συστατικά μπορεί να γίνει βαρετό ή να χάσει το στόχο του, όπως ακριβώς κι αν τροφοδοτείται μόνο με περίπλοκα στοιχεία. Μια σωστή δομή

<sup>249</sup> Φρόντ, Σ. «Τέχνη και Ψυχανάλυση», Κοροντζή, 2006, σελ.8

<sup>250</sup> Όπως την προσδιόρισε ο Boal με τον «spect-actor». Η ενεργητική θέση του θεατή μέσα στην ομάδα πρέπει να διατηρείται ακόμα κι όταν η ομάδα δεν εργάζεται με τις τεχνικές του θεάτρου του Καταπιεσμένου.

μαθήματος ξεκινά από τα απλά και εξελίσσεται στα πολύπλοκα. Φυσικά το επίπεδο της ομάδας παίζει ρόλο στο σχεδιασμό του κάθε μαθήματος.

#### *Παρατηρήσεις για τις οδηγίες του εμπυχωτή*

Ιδιαίτερη μνεία χρειάζεται να γίνει για τον τρόπο διατύπωσης και εκφοράς των ασκήσεων, παραγγελμάτων, οδηγιών κοκ. Η εμπειρία της εμπύχωσης διδάσκει ότι όσο καλά και να έχει σχεδιαστεί το μάθημα/πρόβα, η πράξη είναι πάντοτε απρόβλεπτη και γι αυτό ο τρόπος μετάδοσης των οδηγιών προς την ομάδα συμμετεχόντων έχει τεράστια σημασία. Ο τρόπος και οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο εμπυχωτής όταν δίνει τις οδηγίες μιας άσκησης επηρεάζουν την πορεία της άσκησης, το κλίμα μέσα στο οποίο γίνεται, καθώς και τη συμμετοχή των μελών. Ως εκ τούτου οι οδηγίες πρέπει να είναι ακριβείς, σαφείς και να διατυπώνονται ξεκάθαρα, να είναι συγκεκριμένες αλλά συγχρόνως ανοιχτές, χωρίς να κατευθύνουν τη σκέψη προς συγκεκριμένη κατεύθυνση ή να περιορίζουν τη φαντασία και τον αυθορμητισμό. Συχνά δεν αποκαλύπτουμε από την αρχή τον λόγο για τον οποίο κάνουμε την άσκηση για να μην επηρεάσουμε τον αυθορμητισμό της ομάδας, ωστόσο, πριν ξεκινήσει η δράση ο εμπυχωτής φροντίζει να απαντήσει σε τυχόν απορίες και να σιγουρευτεί ότι έχουν όλοι καταλάβει. Εάν μια οδηγία δεν είναι κατανοητή, την επαναλαμβάνουμε και ενισχύουμε την ομάδα στο να ανακαλύψει κάτι μέσα από την πράξη και όχι μέσα από την περιγραφή/συζήτηση. Η οδηγία δίνει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθεί η ομάδα για περιορισμένο χρόνο. Όσο περισσότερο οριοθετημένο είναι το πλαίσιο, τόσο πιο ασφαλής αισθάνεται η ομάδα και τόσο πιο ελεύθερα εκφράζεται!

Οι οδηγίες δεν σταματούν όταν η άσκηση ξεκινά. Αντιθέτως η ποιότητα της εμπύχωσης διακρίνεται από τον τρόπο ενίσχυσης της ομάδας στα διάκενα ανάμεσα στις βασικές οδηγίες και τον χρόνο εκτέλεσης-αφομοίωσης από την ομάδα, στις λεπτομέρειες, στον τρόπο χρήσης της μεταφοράς, του χιούμορ, της παρατήρησης του εμπυχωτή στο «Εδώ και Τώρα» της δημιουργικής διαδικασίας. Ειδικά στις ασκήσεις ενεργοποίησης, στα ζεστάματα ή στις πιο τεχνικές ασκήσεις, η συμβολή του εμπυχωτή κατά την διάρκεια της άσκησης είναι καίριας σημασίας. Δίνει τον τόνο, εμπυχώνει, παρακινεί, επικροτεί ή περιορίζει, υπενθυμίζει, τονίζει και συγκεντρώνει την προσοχή. Έτσι η άσκηση/δράση γίνεται πιο αποτελεσματική. Ο ίδιος ο εμπυχωτής μπορεί να παίζει μαζί με την ομάδα ή όχι. Αυτό εξαρτάται από το από ποιά απόσταση θέλει να κρατήσει σε σχέση με την ομάδα και ανάλογα με τη στόχευση και τον σχεδιασμό του. Το σίγουρο είναι ότι η φωνή του εμπυχωτή πρέπει να είναι ως επί το πλείστον σταθερή και ήρεμη, ώστε να μην μεταφέρει ένταση ή αμφιβολία στην ομάδα.

Ο εμπυχωτής γίνεται ένας απελευθερωτικός διδάσκων κατά τον Freire<sup>251</sup>, ο οποίος δεν κάνει κάτι στους εκπαιδευόμενους, αλλά μαζί με τους εκπαιδευόμενους. Έτσι από τη μια λαμβάνει υπόψη την εμπειρία του ατόμου, τις αντιλήψεις, τις δυσκολίες και τις αξίες του, και από την άλλη αναγνωρίζει την δυναμική της αλλαγής και του μετασχηματισμού στην συλλογική διαδικασία διερεύνησης θεμάτων διά της θεατρικής πράξης. Επομένως, στον αντίποδα μιας εκπαίδευσης όπου ακολουθούνται γνωστά νοητικά ερμηνευτικά σχήματα σύμφωνα με τη λογική της ομοιογένειας και της κυρίαρχης κουλτούρας, μέσω του θεάτρου αναδεικνύονται διαδικασίες διαλόγου, συνεργασίας, νέων ρόλων

---

<sup>251</sup> Freire, P. « Η αγωγή του καταπιεζόμενου», εκδ. Ράππα, 1976

θέσης/αντιπαράθεσης και αναζήτησης με επιχειρήματα, σε ένα πλαίσιο δημοκρατικού διαλόγου και ισότιμης συμμετοχής.

## ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΟΦΕΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

#### *4.1 Ψυχοπαιδαγωγικά οφέλη από την συμβολή του σωματικού θεάτρου στην θεατροπαιδαγωγική*

Η συμμετοχή του μαθητή σε μία θεατρική ομάδα και η εξάσκηση του σε τεχνικές και αρχές του σωματικού θεάτρου στοχεύουν στο να ενεργοποιήσουν και να βελτιώσουν μία σειρά από σημαντικές δεξιότητες και γνώσεις που εντάσσονται σε πολλά γνωστικά πεδία. Στην ενότητα αυτή θα εστιάσουμε στην ανάπτυξη ψυχοπνευματικών δεξιοτήτων που επιτυγχάνεται μέσα από την καλλιέργεια της σωματικότητας και μέσα από την αναζήτηση της «αυθεντικής» έκφρασης της ψυχοσωματικής ενότητας του σπουδαστή.

Όπως αναφέρθηκε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι δεξιότητες που αναπτύσσονται στο σωματικό θέατρο ξεκινούν από την αυτοσυγκέντρωση και την ενεργοποίηση της εξωκαθημερινής-«φυσικής» παρουσίας του σπουδαστή εντός του «αισθητικού χώρου» της θεατρικής πράξης. Από την απλή εστίαση της προσοχής στο σώμα και την αναπνοή, μέχρι την κίνηση στο χώρο και στο ρυθμό/χρόνο, η ενεργοποίηση της ζωτικής ενέργειας του μαθητή τον ωθεί στην κατάκτηση μιας ψυχο-σωματικής συνοχής και εγρήγορης. Η στόχευση αυτή κρίνεται ωφέλιμη σε πολλαπλά επίπεδα καθώς:

- ενισχύει τα κίνητρα και τη φυσική κατάσταση των συμμετεχόντων σε μία συνεκτική προσέγγιση φυσικής και διανοητικής εγρήγορης
- καλλιεργεί την αυτοσυγκέντρωση που συνδέεται με τις αναζητήσεις της σύγχρονης παιδαγωγικής για την ενσυνειδητότητα -mindfulness- και την αντιμετώπιση προβλημάτων όπως η διάσπαση προσοχής, το stress κ.α.
- δημιουργεί μία ομάδα και ένα «χώρο» εκτόνωσης και επεξεργασίας της ζωτικής ενέργειας των μαθητών, χωρίς λογοκρισία, με αίσθημα του «ανήκειν», αλλά και με αυστηρά όρια και δεσμεύσεις που προάγουν την «αυτορρύθμιση» και τον αυτοέλεγχο
- ωθεί προς την αυτό-αποκάλυψη και την κατάκτηση νέων, «συμβολογόνων» εμπειριών για τον ψυχισμό του σπουδαστή
- δημιουργεί ένα «μεταβατικό χώρο» για την επεξεργασία και συμβολοποίηση τους (με αναφορές στον «μεταβατικό χώρο» του Winnicott και την «ζώνη επικείμενης ανάπτυξης» του Vygotsky)
- ενδυναμώνει την αυτοεικόνα και την «ασυνείδητη εικόνα του σώματος» (όπως την προσδιόρισε η Dolto<sup>252</sup>)

Η συμμετοχή και συνεργασία μέσα σε ομάδα με υψηλή δημιουργικότητα, ψυχοσωματική έκφραση και συνεκτική δράση, συντελούν στην ψυχική και κοινωνική θωράκιση και την δημιουργία μίας ισορροπημένης εικόνας του εαυτού. Η παιγνιώδης και συμπεριληπτική δράση της ομάδας οδηγεί στην αποδοχή του εαυτού και του άλλου, στο αίσθημα του ανήκειν και στην κοινωνικοποίηση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το πρώτο μεγάλο όφελος που μπορεί να αποδοθεί στο σωματικό θέατρο αφορά στην «ασυνείδητη εικόνα του σώματος» και την ενδυνάμωση του εγώ μέσα από την καλλιέργεια της ενσυνειδητότητας του υποκειμένου.

Η μεγάλη παιδοψυχολόγος Francoise Dolto διευκρινίζει τη διαφορά του σωματικού σχήματος από την ασυνείδητη εικόνα του σώματος. Ενώ το εξωτερικό σωματικό σχήμα-

---

<sup>252</sup> Ντολτό, Φ. «Η ασυνείδητη εικόνα του σώματος», Εστία, 1999

εικόνα- του σώματος είναι «αντικειμενικό» και ανταποκρίνεται στον όρο «φυσικό σώμα», η ασυνείδητη εικόνα του σώματος είναι προσωπική για τον καθένα και μεταβάλλεται διαρκώς, μορφοποιούμενη από το ίδιο το υποκείμενο σε συνδυασμό με την ιστορία του (και ανταποκρίνεται στον ψυχαναλυτικό όρο «ενορμητικό σώμα»<sup>253</sup>). Η ασυνείδητη εικόνα του σώματος είναι έκθετη στα τραύματα, τις υπερ-εγωτικές επιταγές, τις απαγορεύσεις και το βλέμμα του Άλλου. Μέσω αυτών των μηχανισμών που έφερε στο φως η ψυχανάλυση, δημιουργούνται φίλτρα που διαστρεβλώνουν την εικόνα του εαυτού και προσβάλλουν την αυτοπεποίθηση, την αποδοτικότητα και σταδιακά την ψυχική υγεία του υποκειμένου. Η παρέμβαση του σωματικού θεάτρου με την εξατομικευμένη μεθοδολογία του συμβάλλει στην προσέγγιση της ασυνείδητης εικόνας του σώματος και στην «αποκατάσταση» της αυτοεικόνας του υποκειμένου με στόχο την ενσυνειδητότητα. Μέσα από το παιχνίδι του θεάτρου ενδυναμώνεται η φυσική κατάσταση (αναπνοή, κίνηση, «άνοιγμα στο χώρο»), η επαφή με τους άλλους, διερευνώνται θέματα που απασχολούν το υποκείμενο και τελικά αποβάλλονται πεποιθήσεις, στερεότυπα και ενδοβολές που εδρεύουν στην ασυνείδητη εικόνα του σώματος και οδηγούν στην αυτοκαταπίεση, κατά την ορολογία του Augusto Boal.

Σύμφωνα πάλι με τον Boal, το θέατρο είναι «η πρώτη ανθρώπινη επινόηση», καθώς γεννιέται τη στιγμή που ο άνθρωπος παρατηρεί τον εαυτό του<sup>254</sup>. Παρατηρώντας, το ανθρώπινο ον αντιλαμβάνεται τί είναι, τί δεν είναι, και τί θα μπορούσε να είναι. Το «εγώ-παρατηρητής», το «εγώ- στη θέση μου» και το «όχι εγώ», δηλαδή ο άλλος, συγκροτούν την δομική τριχοτόμηση του υποκειμένου κατά τον Boal<sup>255</sup>, η οποία ανατέμνεται σε μία σειρά από εσωτερικές εικόνες. Η εργασία της σωματικής αναπαράστασης των εικόνων και της επεξεργασίας τους μέσω ενός «φανταστικού καθρέφτη» (που στη συνέχεια των τεχνικών του Boal γίνεται ο «αισθητικός χώρος»), σχετίζεται αμιγώς με την ανάδυση της ασυνείδητης εικόνας του σώματος και την έρευνα σε μία περιοχή «έξω» και «πριν» από ένα γραμμένο κείμενο/ ρόλο, με την πεποίθηση ότι το θέατρο ξεκινά από τη ζωή και καταλήγει σε αυτή.

Μέσα από τις αρχές και τις τεχνικές του, το σωματικό θέατρο εστιάζει και διευρύνει την εικόνα του σώματος του υποκειμένου, αλλά ταυτόχρονα οδηγεί στην παραγωγή του «ενσώματου» λόγου και την ποιητική μετουσίωσή του. Το σωματικό θέατρο, ως «εικόνα και σώμα του λόγου», προκρίνει τη σύνδεση σκέψης-δράσης, νου-σώματος, και την συνεκτική θεώρηση του υποκειμένου μέσα στην καλλιτεχνική πράξη. Το βάθος αυτής της διεργασίας αποτυπώνεται στα ποικίλα παιδαγωγικά οφέλη που αποκομίζει ο σπουδαστής από την άσκηση και την μαθητεία στο σωματικό θέατρο: εκτονωτική, εξισορροπητική, «καθαρτική» και συμπεριληπτική δράση, ισορροπημένη εικόνα εαυτού μέσα από την συμμετοχή στην ομάδα σε κάθε βαθμίδα εκπαίδευσης, ηλικία ή επίπεδο εμπλοκής με το θεατρικό αντικείμενο.

Η υποστήριξη της ψυχοσυναισθηματικής ανάπτυξης και η θωράκιση της ψυχικής υγείας των παιδιών και νέων είναι ευθύνη και καθήκον της παιδαγωγικής, πολλώ δε μάλλον

---

<sup>253</sup> Για το ενορμητικό σώμα βλ. Δημητριάδης, Γ., «Το σώμα σε κρίση στον ψυχαναλυτικό και ιατρικό λόγο», Κουκκίδα, 2020

<sup>254</sup> Boal, Augusto, «Legislative Theatre: Using Performance to make politics», 1998, London, Routledge Press σελ.9

<sup>255</sup> Η θεωρία του Boal για το εγώ και την αυτοεικόνα συνδέεται και με την θεωρία των Freud-Lacan σχετικά με το εγώ, το υπερεγώ και το ασυνείδητο.

της παιδαγωγικής του θεάτρου. Η συμβολή του σωματικού θεάτρου μπορεί να προσφέρει πολλαπλά οφέλη στην κατεύθυνση αυτή και να αποτελέσει αντί-σωμα για τις επιπτώσεις του σύγχρονου τρόπου ζωής και της κατάχρησης της ψηφιακής τεχνολογίας.

#### **4.2 Γνωστικά οφέλη από τον εμπλουτισμό του εκπαιδευτικού θεάτρου από το σωματικό θέατρο**

Η δραστηριοποίηση των αισθήσεων και του σώματος που δρομολογείται στο σωματικό παιχνίδι αυξάνει τη συμμετοχή του μαθητή στη μαθησιακή διαδικασία, ενδυναμώνει τα εσωτερικά του κίνητρα για μάθηση, ενώ καλλιεργεί την αποκλίνουσα/δημιουργική σκέψη του<sup>256</sup>. Μέσα από το παιχνίδι και την καλλιέργεια της «αισθητικής παιδείας» διακινούνται και οξύνονται ερεθίσματα που καλλιεργούν τις γνωστικές και μεταγνωστικές δεξιότητες των σπουδαστών, σε ένα πλαίσιο βιωματικής προσέγγισης και «ελεύθερης» έκφρασης. Όπως επισημαίνει ο Θ. Γραμματάς, «ο αξιακός και εννοιολογικός πλούτος, τα σημαίνονα και οι αισθητικο -καλλιτεχνικές εμπειρίες που προκύπτουν από την εκδήλωση της θεατρικής δράσης, σε όποια μορφή, ποιότητα και έκταση κι αν πραγματοποιείται αυτή, διαθέτουν ένα διαχρονικό και μόνιμο χαρακτήρα, που προστίθεται αθροιστικά στις επιδιώξεις και τα αποτελέσματα της παρεχόμενης από το σχολείο αγωγής και παιδείας στους νέους»<sup>257</sup>.

Η παραπάνω επισήμανση αφορά σε μια γενικότερη αντίληψη απέναντι στη βιωματική πολυαισθητηριακή προσέγγιση και διαπραγμάτευση της γνώσης. Ο μύθος περί μονόδρομης και μονοδιάστατης κατάκτησης ενός γνωστικού ρεπερτορίου από το μαθητή έχει πλέον καταρριφθεί στις Επιστήμες της Αγωγής με βάση τα ερευνητικά πορίσματα περί πολλαπλών τύπων νοημοσύνης, κριτικού εγγραμματισμού και μεταγνωστικών δεξιοτήτων<sup>258</sup>. Οι σύγχρονες έρευνες επισημαίνουν την ανάγκη για ποικιλία και διαφοροποίηση των διδακτικών χειρισμών του εκπαιδευτικού, ενώ οι εναλλακτικές, επικοινωνιακές βιωματικές και αναπτυξιακά κατάλληλες διδακτικές προσεγγίσεις καταλαμβάνουν πλέον σημαίνοντα ρόλο στα διδακτικά εγχειρίδια.

Οι αρχές και τεχνικές του σωματικού θεάτρου οξύνουν τις γνωστικές αντιληπτικές λειτουργίες του κάθε σπουδαστή, μέσα από την έκθεσή του στα παιχνίδια και την εγρήγορση που αυτά απαιτούν. Η συστηματική μελέτη και άσκηση στις μεθόδους αυτές διευρύνει την αντιληπτικότητα και τις αισθητηριακές λειτουργίες μέσα από την εστίαση στην «ψυχο-σωματική αίσθηση του είναι» του σπουδαστή, ενώ παράλληλα οδηγεί στην επίτευξη της συγκέντρωσης και την «αυτό-επίγνωση μέσα από την κίνηση»<sup>259</sup>. Τα

---

<sup>256</sup>Όπως επισημαίνει η Άλκηστις στο βιβλίο της Κοντογιάννη, Α. «Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση», Πεδίο, 2012

<sup>257</sup> Από το άρθρο του Γραμματά Θ. «Το θέατρο στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση: προβλήματα μεθόδου και εφαρμογής» στην έκδοση των πρακτικών από την 1<sup>η</sup> Διεθνή συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην εκπαίδευση, Αθήνα 2000, επιμ. Γκόβας, Ν. και Κακλαμάνη Φ. , σελ. 65

<sup>258</sup> Οι αναφορές αντλούνται από τη σχετική βιβλιογραφία που κατατίθεται στο τέλος της παρούσας εργασίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε για την συναισθηματική νοημοσύνη βλ. Goleman: 1998, για τους πολλαπλούς τύπους νοημοσύνης στο Gardner 2010, και αντίστοιχα για τις πρακτικές γραμματισμού στο Baynham: 2002.

<sup>259</sup> Μετάφραση του τίτλου του βιβλίου του Feldenkrais, Μ. “Awareness through movement”, Peguin, 1977



γνωστικά οφέλη από την άσκηση σε αυτές τις τεχνικές είναι πολλαπλά. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

- Γνωστικές / αντιληπτικές δεξιότητες : διάρκεια συγκέντρωσης-προσοχής, κατάλληλο επίπεδο διέγερσης, κατανόηση, εκτέλεση εντολών, μνήμη, οργάνωση, χωροχρονικός προσανατολισμός, οπτική – ακουστική αντίληψη
- Αισθητηριακές δεξιότητες (δεξιότητες που επιτρέπουν στον εγκέφαλο να επεξεργάζεται και να οργανώνει κατάλληλα τις αισθητηριακές πληροφορίες του περιβάλλοντος)
- Ψυχοκοινωνικές δεξιότητες: ακολουθία κανόνων, οπτική επαφή, πρωτοβουλία, αυτοέλεγχος, αυτοέκφραση, φαντασία
- Γλωσσικές δεξιότητες: απελευθέρωση της προφορικής, άσκηση της ρητορικής: σύνθεση επιχειρημάτων «επί του πεδίου» -χρήση της γλώσσας εντός της συνθήκης (επίσημη εκδοχή της γλώσσας και διάλεκτοι, ύφος κτλ)

Η καλλιέργεια των δεξιοτήτων αυτών δεν είναι μονοδιάστατη ούτε εστιασμένη σε γνωστικά αντικείμενα, αντίθετα παράγεται μέσα από τον «αισθητικό χώρο» και το παιγνιώδες περιβάλλον της καλλιτεχνικής διαδικασίας, με διαρκές «δίχτυ ασφαλείας» την συνεργατική και συμπεριληπτική δυναμική της ομάδας. Η παιδαγωγική αξία της εφαρμογής των τεχνικών του σωματικού θεάτρου στην εκπαίδευση αναδεικνύεται από την σύνδεσή τους με βασικές έννοιες της θεωρίας του Vygotsky, όπως αυτές που καταγράφονται επιγραμματικά εδώ:

- Τα παιδιά αντιμετωπίζονται ως ενεργά στη διαδικασία μάθησης.
- Η αποστήθιση είναι χωρίς νόημα
- Συνιστάται η ολιστική προσέγγιση του γραμματισμού.
- Ενισχύεται η αλληλεπίδραση στην τάξη.
- Το αναλυτικό πρόγραμμα βασίζεται στα ενδιαφέροντα των παιδιών.
- Αποκλείονται οι εξωτερικές αμοιβές.
- «Το παιχνίδι προσποίησης» παίζει σημαντικό ρόλο στη μάθηση<sup>260</sup>

Όπως επισημάνθηκε ήδη στα προηγούμενα κεφάλαια, η εστίαση στο «σωματικό είναι-στον-κόσμο» φωτίζει την αντιπαράθεση ανάμεσα στην έννοια της «αναπαράστασης» και της «εμπειρίας» προκειμένου για την κατάκτηση της γνώσης, και έχει πολύ σημαντικές προεκτάσεις τόσο για την θεατρολογία, όσο και για την γνωσιολογία και την παιδαγωγική, οι οποίες υπερβαίνουν τις δυνατότητες της παρούσας εργασίας. Με αυτό το δεδομένο οφείλουμε να περιοριστούμε στην επισήμανση ότι το σωματικό θέατρο μπορεί να προσφέρει στο σπουδαστή ένα κατάλληλο και πλούσιο σε ερεθίσματα περιβάλλον που τον ωθεί στην βιωματική προσέγγιση της γνώσης.

Η ανάγκη για εξατομικευμένη και διαφοροποιημένη προσέγγιση του κάθε σπουδαστή είναι απαραίτητη προϋπόθεση της διδακτικής μεθοδολογίας του σωματικού θεάτρου. Τα ερεθίσματα που δίνονται είναι πολλαπλά: το παιχνίδι με το σώμα, η γλώσσα-φώνηση και εκφορά-, η απελευθέρωση της ομιλίας με τον αυτοσχεδιασμό, ο ρόλος, η μελέτη της

---

<sup>260</sup> Vygotsky, L.S. «Νους στην Κοινωνία», (Επιμ. Σ. Βοσνιάδου), Εκδόσεις Gutenberg, 1997 (σημειώσεις της γράφουσας)

κοινωνικής συνθήκης και των σχέσεων συνεργασίας/εκμετάλλευσης. Μέσα από αυτά τα ερεθίσματα δρομολογείται η καλλιέργεια της προσωπικής σχέσης του μαθητή με την γλώσσα, το λόγο και την κοινωνία. Αν η εκμάθηση της επίσημης εκδοχής της γλώσσας και της κοινωνικής νόρμας είναι καθήκον του σχολείου και του κάθε εκπαιδευτικού-παιδαγωγικού θεσμού, άλλο τόσο είναι καθήκον του να δημιουργήσει τη συνθήκη για την δημιουργική σχέση του μαθητή με τη γλώσσα και το λόγο, και την ψυχοσωματική έκφρασή του. Η καλλιέργεια της αυτοπεποίθησης και του πολιτισμικού εγγραμματισμού δεν μόνο προϊόν επίδοσης, αλλά και αναγνώρισης της μοναδικότητας του κάθε ανθρώπου και της αυθεντικής του εκφοράς και έκφρασης.

### **4.3 Κοινωνικές δεξιότητες και άρση στερεοτύπων**

«Το θέατρο παίζεται παντού, ακόμα και στην φαντασία του ηθοποιού, το θέατρο είναι οι ηθοποιοί κι ηθοποιοί είμαστε όλοι, άρα το θέατρο είμαστε εμείς»<sup>261</sup>. Η παραπάνω τοποθέτηση του Boal τονίζει την απελευθερωτική δύναμη της καλλιτεχνικής εργασίας και διευρύνει το πεδίο έρευνας του θεάτρου. Υπενθυμίζοντας ότι η σύγχρονη εκπαίδευση οφείλει να ανταποκρίνεται στις ανάγκες πολυπολιτισμικών κοινωνιών, να καλλιεργεί την σύνδεση με την παράδοση αλλά και την συμπερίληψη του «άλλου» σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, το διευρυμένο πεδίο του σωματικού θεάτρου όπου ζωή και θέατρο ταυτίζονται ως αναλυτικές κατηγορίες του «παιχνιδιού στη σκηνή της κοινωνικής ζωής», θέτει στην υπηρεσία της παιδαγωγικής το κατάλληλο πλαίσιο για την έρευνα, την επεξεργασία και την άρση κάθε μορφής καταπίεσης και διχαστικών στερεοτύπων. Μέσω αυτής της διεύρυνσης του πεδίου του, το σωματικό θέατρο προκρίνει τις τεχνικές που δημιουργούν προϋποθέσεις και περιβάλλοντα κατάλληλα να υποδεχτούν την εμπειρική διαδικασία παραγωγής της γνώσης, και βοηθά στην αφομοίωση των δεδομένων που προκύπτουν από την αλληλεπίδραση εντός ενός εργαστηρίου «προσομοίωσης» και μελέτης του κοινωνικού δεσμού.

Η έμφαση στην κοινωνική αλληλεπίδραση και η καλλιέργεια της ομαδικότητας ως αρχή του σωματικού θεάτρου έχουν και ιστορική διάσταση. Τόσο ως προς την αισθητική όσο ως προς την δόμηση του θιάσου, το σωματικό θέατρο στηρίχτηκε στις συνθήκες πολυφωνίας και αυτενέργειας-αυτορρύθμισης: θέατρο συνόλου, συλλογικός ρόλος-χορός, αλλά και αποδόμηση ιεραρχίας και διακρίσεων, πολλές ειδικότητες σε πολλούς-όλα τα μέλη αναλαμβάνουν αρμοδιότητες-, κοινές αποφάσεις, συμμετοχή σε όλα τα στάδια της δημιουργίας, από το κείμενο και την δραματολογία μέχρι τη σκηνογραφία. Η εξέλιξη του σύγχρονου σωματικού θεάτρου στηρίχτηκε στην δημιουργία πολυσυλλεκτικών ομάδων με αντι-ιεραχική δόμηση, δημιουργώντας μία «αλλαγή παραδείγματος»: DV8, Complicite, Teatr Laboratorium, Staniewski Theatre-Son of Goat, Suzuki Scott Theatre, είναι μόνο λίγα από τα ονόματα των ομάδων με τις οποίες εργάστηκαν συστηματικά και μακροχρόνια μεγάλοι σκηνοθέτες δάσκαλοι, δημιουργώντας το πέρασμα από το θέατρο των σκηνοθετών στο «θέατρο των ομάδων».

---

<sup>261</sup> Boal, A “Theatre, Human beings” στο (Murray: 2007, σελ 32)

Μέσα από την ομάδα μπορούν να διερευνηθούν βιωματικά τα όρια ανάμεσα στην ευθύνη και το δικαίωμα, την ενεργό συμμετοχή και την «ανάθεση», την συνυπευθυνότητα και την συμπερίληψη-αποδοχή κοκ. Η αλλαγή παραδείγματος μέσα από το θέατρο των ομάδων έχει και εννοιολογικά χαρακτηριστικά, καθώς το σωματικό θέατρο εστιάζει στις κοινωνικές σχέσεις και επεξεργάζεται την χειραφέτηση από την καταπίεση. Από την πολιτική στράτευση του Brecht και το «θέατρο του Καταπιεσμένου» του Boal ως τον διεθνισμό του Brook και την θεατρική ανθρωπολογία του Barba, ο προσανατολισμός του σωματικού θεάτρου είναι στραμμένος στην έρευνα και επεξεργασία των κοινωνικών σχέσεων με στόχο την απελευθέρωση του υποκειμένου σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Επιγραμματικά αναφέρουμε κάποια «κοινωνικά οφέλη» από την συμβολή του σωματικού θεάτρου στην εκπαίδευση:

- Κοινωνικές δεξιότητες και κοινωνική γνώση- κοινωνικός ρόλος (και gestus του Brecht), πλέγμα σχέσεων και κοινωνικών δυναμικών.
- Δομές ανάπτυξης της κοινωνικής συνείδησης και πολιτική αγωγή, μελέτη των σχέσεων συνεργασίας/εκμετάλλευσης, αναγνώριση της πολυπλοκότητας της ζωής εντός του κοινωνικού ιστού.
- Αναγνώριση της ταυτότητας μας ως πολίτες και της αξίας της συμμετοχής μας σε συλλογικές διαδικασίες, υπεράσπιση του κοινωνικού δεσμού.
- Αναγνώριση των στερεοτύπων και τεχνικές για την άρση τους, χειραφέτηση από την καταπίεση.

Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται ενδεικτικά οφέλη από τον εμπλουτισμό του εκπαιδευτικού θεάτρου από το σωματικό θέατρο

### **ΠΙΝΑΚΑΣ ΓΙΑ ΤΑ ΨΥΧΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ, ΓΝΩΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΟΦΕΛΗ ΑΠΟ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΣΗ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Εστίαση της προσοχής στη δράση/σκέψη</li> <li>• Έλεγχος της συγκέντρωσης</li> <li>• Διαχείριση διάσπασης της προσοχής</li> <li>• Ανάπτυξη της μνήμης εντός του δοσμένου πλαισίου εργασίας</li> </ul>
ΕΓΓΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Πρόσβαση και κατανόηση της πληροφορίας</li> <li>• Κατασκευή νοημάτων</li> <li>• Ανάπτυξη παθητικού και ενεργητικού λεξιλογίου</li> </ul>
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Μετάδοση νοημάτων/ιδεών</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Προσαρμογή μηνυμάτων αναλόγως τον παραλήπτη/κοινό</li> <li>• Έκφραση προσωπικών ιδεών, επιθυμιών, αυτό-έκφραση και «αυθεντικότητα»</li> <li>• Ενεργητική ακρόαση</li> <li>• Εξελιγμένες δεξιότητες ομιλίας (άρθρωση, ένταση, τόνος ομιλίας)</li> </ul>
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΕΞΙΟΤΗΤΕΣ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Συνεργασία με τα μέλη της ομάδας</li> <li>• Αυτοπεποίθηση σε κοινωνικές συνθήκες</li> <li>• Διαχείριση συγκρούσεων εντός ομάδας</li> <li>• Αμφισβήτηση στερεοτύπων και κοινωνικών αποκλεισμών</li> </ul>
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Δημιουργική πρόσληψη ιδεών</li> <li>• Δημιουργική έκφραση ιδεών</li> <li>• Υλοποίηση ιδεών-σύνδεση ιδέας με δράση</li> </ul>
ΣΤΟΧΟΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΟΤΗΤΑ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Λήψη αποφάσεων</li> <li>• Ηγετικές ικανότητες</li> <li>• Επίλυση προβλημάτων</li> <li>• Διαχείριση χρόνου</li> </ul>
ΑΝΘΕΚΤΙΚΟΤΗΤΑ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Δέσμευση με την ομάδα και τους στόχους της</li> <li>• Διατήρηση κινήτρων</li> <li>• Επίτευξη στόχων</li> <li>• Αποδοχή και αντοχή στην αποτυχία</li> </ul>
ΣΩΜΑΤΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Βελτίωση σωματικής επίγνωσης</li> <li>• Αποτελεσματική μη-λεκτική έκφραση</li> <li>• Συγχρονισμός σωματικής και λεκτικής έκφρασης</li> </ul>

## ΦΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

- Βελτίωση συντονισμού
- Αύξηση φυσικής δύναμης και ευελιξίας

## ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΘΕΑΤΡΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΣΤΙΣ ΤΡΕΙΣ ΒΑΘΜΙΔΕΣ ΤΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

### 5.1 Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρηθεί μια πρόταση εφαρμογής των αρχών και τεχνικών του σωματικού θεάτρου στην πρακτική εργασία του θεάτρου στην εκπαίδευση σε όλες τις σχολικές βαθμίδες. Από το μάθημα θεάτρου μέχρι την προετοιμασία της παράστασης, το εφαρμοσμένο θέατρο συνομιλεί με το σωματικό θέατρο και εμπνέεται από αυτό, ενώ ταυτόχρονα αναδιατυπώνει στόχους και αξίες του τελευταίου, καθώς αναδεικνύει την κοινωνική λειτουργία και χρησιμότητα της τέχνης.

Η σωματικότητα είναι αναντίρρητη συνιστώσα και των δύο πεδίων του θεάτρου, καθώς όπως λέει η Helene Beauchamp<sup>262</sup> «τα παιδιά αυθόρμητα είναι πολύ θετικά με ο, τι σχετίζεται με την κίνηση, το σχήμα, το χρώμα, το ρυθμό ενώ φτάνουν αργά σε μια λογική προσέγγιση των φαινομένων». Ένα θεατροπαιδαγωγικό πλαίσιο που ενοποιεί τη σωματική και τη λεκτική επικοινωνία και προωθεί την κοινωνικοποίηση μέσω του παιχνιδιού και του θεάτρου, είναι άκρως απαραίτητο και για τους έφηβους/νέους κυρίως στην εποχή μας, όπου η επικοινωνία «αποσωματοποιείται» συχνά λόγω της κυριαρχίας των ψηφιακών μέσων. Στο πλαίσιο αυτής της παραδοχής αναδεικνύεται πόσο σημαντική είναι η εμπλοκή του σώματος των μαθητών/νέων στην θεατρική διαδικασία, τόσο για την αισθητική όσο και για την παιδαγωγική της λειτουργία.

Στις περιπτώσεις εφαρμογής που καταγράφονται εδώ παρουσιάζεται η συμβολή του σωματικού θεάτρου στο εφαρμοσμένο θέατρο σε τρεις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Η πρώτη καταγραφή αφορά στο σχεδιασμό και την υλοποίηση μαθημάτων εκπαιδευτικού δράματος για το νηπιαγωγείο, με την προσθήκη επιπλέον στοιχείων του σωματικού θεάτρου. Σε αυτά συγκαταλέγονται το happening με σωματική ενεργοποίηση μέσω του ρυθμού και της ρυθμικής συνεκφώνησης, η ανάλυση και δραματοποίηση παραμυθιών μέσω forum theatre και θεάτρου εικόνων του Boal, όπως και η διερεύνηση του χώρου, του ρυθμού και των αρχών της κίνησης, μέσα από παιχνίδια με ζώα, μάσκα, σωματικές φόρμες και «ρόλους». Οι τεχνικές και η μεθοδολογία που καταγράφεται εφαρμόστηκε στο νηπιαγωγείο της σχολής Χιλλ κατά το έτος 2018-19 από την γράφουσα, στα πλαίσια της διδασκαλίας του εκπαιδευτικού δράματος.

Η δεύτερη καταγραφή αφορά στο εβδομαδιαίο μάθημα θεατρικής αγωγής της Τρίτης Δημοτικού και παρουσιάζει την προετοιμασία παράστασης στα πλαίσια της διαθεματικής αγωγής με το μάθημα της Ιστορίας και με θέμα την Οδύσσεια. Για την παράσταση χρησιμοποιήθηκαν πολλές τεχνικές του σωματικού θεάτρου όπως σκηνική πάλη, κοντάρια, ουδέτερη μάσκα, χορικά-ρυθμική συνεκφώνηση και χορογραφία κ.α. Ο χώρος διεξαγωγής ήταν τα εκπαιδευτήρια Ελληνογερμανική αγωγή, και το πρόγραμμα διδάχτηκε κατά το έτος 2017-18.

---

<sup>262</sup> Beauchamp, H. «Τα παιδιά και το δραματικό παιχνίδι», εκδ Δάρδανος, 1998

Το τρίτο πρόγραμμα που παρουσιάζεται απευθύνεται στο Λύκειο και εκτείνεται από την δημιουργία ομάδας και θεατρικού εργαστηρίου, μέχρι τον σχεδιασμό και την υλοποίηση παράστασης. Το πρόγραμμα σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε από την γράφουσα στα πλαίσια του προγράμματος «ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ» του Εθνικού Θεάτρου, και εκπονήθηκε στο Λύκειο Βουνάργου Ηλείας το έτος 2019-20 σε εβδομαδιαία βάση (μέσα στην οποία εντάχθηκε και η μετατροπή των διαζώσης προβών σε διαδικτυακές συναντήσεις λόγω του ξεσπάσματος της πανδημίας). Στο σχολιασμό αυτού του προγράμματος προστίθεται και ένα ασκησιολόγιο εμπλουτισμένο από τεχνικές της «πρωτόγονης έκφρασης», του θεάτρου συνόλου και θεάτρου της επινόησης (devised/ ensemble theatre)<sup>263</sup>.

## **5.2 Αρχές του σωματικού θεάτρου στην διδασκαλία του εκπαιδευτικού δράματος στο νηπιαγωγείο**

Η εστίαση στο σώμα και την κίνηση των νηπίων είναι μία βασική προϋπόθεση για την διδασκαλία του εκπαιδευτικού δράματος στο νηπιαγωγείο. Ο εμπλουτισμός των μαθημάτων με τεχνικές του σωματικού θεάτρου στοχεύει στο «άνοιγμα στην εμπειρία» και την αρχή της κοινωνικοποίησης των μικρών παιδιών, καθώς οι απαιτήσεις για βιωματική μάθηση και δημιουργία κατάλληλου περιβάλλοντος- η δημιουργία της «ζώνης επικείμενης ανάπτυξης»<sup>264</sup> του Vygotsky- είναι ενισχυμένες στην ηλικία αυτή και θέτουν τα θεμέλια για την σχολική ζωή και την μαθησιακή πορεία των παιδιών. Η βασική δομή της θεατρικής εμπύχωσης που θα παρουσιαστεί εδώ εισάγει τους κανόνες και τις τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος στην ομάδα, οδηγεί στην επεξεργασία τους και κλείνει με την επιστροφή από τη μυθοπλασία στην πραγματικότητα και τον αναστοχασμό που προκύπτει από τον συσχετισμό τους. Η δομή των μαθημάτων που απευθύνθηκαν στην ομάδα του νηπιαγωγείου της σχολής Χιλλ προσαρμόστηκε στις αναπτυξιακές ανάγκες των παιδιών προσχολικής ηλικίας, καθώς το εκπαιδευτικό δράμα δεν μπορεί να εφαρμοστεί στην έκταση που εφαρμόζεται στο Δημοτικό και ακόμη περισσότερο στο Γυμνάσιο/Λύκειο. Στηρίζεται ωστόσο στην ίδια δομή, η οποία είναι: α) η ανίχνευση του θέματος, β) η διατύπωση της διερευνητικής ερώτησης, γ) η αφόρμηση- η ιστορία και δ) η επεξεργασία του με τεχνικές του εκπαιδευτικού δράματος. Οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν στα πρόγραμμα αυτό είναι: παγωμένες εικόνες, ομαδικά γλυπτά, συλλογικός ρόλος και δάσκαλος σε ρόλο, ανακριτική καρτέκλα, διάδρομος συνείδησης, συμβούλια-θέατρο Forum. Για το πρόγραμμα χρησιμοποιήθηκαν μύθοι του Αισώπου οι οποίοι συνδέθηκαν με αντίστοιχες έννοιες-θέματα, όπως για παράδειγμα «ο λαγός και η χελώνα» και η υπομονή και η σταθερότητα για την επίτευξη στόχων. Για την ανάπτυξη και επεξεργασία των θεμάτων χρησιμοποιήθηκαν οι ενότητες του βιβλίου της Ελένης Λαμπρονίκου, και εμπλουτίστηκαν οι ήδη σχεδιασμένες δραστηριότητες που παραθέτει η συγγραφέας<sup>265</sup>. Όπως ειπώθηκε ήδη από το τρίτο κεφάλαιο, πολλές τεχνικές σωματικού θεάτρου είναι εγκιβωτισμένες στο εφαρμοσμένο

<sup>263</sup> Για τις τεχνικές αυτές βλ. Scott, G, "Frantic Assembly book of devising theatre, Routledge, 2005, και Scott-Billman France, «Χοροθεραπεία με την Πρωτόγονη έκφραση», Τρόπος ζωής, 1997

<sup>264</sup> (Vygotsky: 1997)

<sup>265</sup> Λαμπρονίκου, Ε. «Το εκπαιδευτικό δράμα στο νηπιαγωγείο», εκδ. Πηγή, 2007

θέατρο και το εκπαιδευτικό δράμα. Από τις αισθητηριακές ασκήσεις και το «συλλογικό ρόλο» μέχρι το θέατρο Forum του Boal, οι αναφορές στις αρχές και τα ιδιώματα του σωματικού θεάτρου εντοπίζονται σε κάθε σχεδιασμό της θεατρικής εμφύχωσης στο νηπιαγωγείο. Στο συγκεκριμένο πρόγραμμα, ο νέος εμπλουτισμός που καταγράφεται εδώ με πιο «εστιασμένα» στοιχεία σωματικού θεάτρου, αφορά:

α) στην προθέρμανση της ομάδας,

β) στην «αισθητηριακή ενεργοποίηση» μέσα στην εμφύχωση και

γ) στην εξέλιξη της διερεύνησης και ανάπτυξης του θέματος μέσα από την «άμεση δραματοποίηση» που δημιουργεί η ομάδα, χωρίς να διακόπτεται η ροή της κίνησης και του παιχνιδιού (χαρακτηριστικό της εργασίας στο σωματικό θέατρο και των καταβολών του από τη μιμική και το χορό).

Η προθέρμανση στηρίζεται σε μία πιο «λεπτομερειακή» εστίαση στο σώμα. Αντλούμε από την Θεατρική ανθρωπολογία των Barba-Savarese ασκήσεις για την «φυσική παρουσία και την προ-έκφραση» και τις μεταφέρουμε στη διδακτική του εκπαιδευτικού δράματος στο νηπιαγωγείο, ώστε να ενισχύσουμε την εικόνα του σώματος και την «αίσθηση εαυτού»<sup>266</sup>, αλλά και την επαφή με τον άλλο και την παιγνιώδη επικοινωνία. Έτσι στο ξεκίνημα των συναντήσεων, αρχικά σε κύκλο και μετά στο «άνοιγμα» στο χώρο, η ομάδα ενεργοποιεί τα μάτια, τα πέλματα, τα δάχτυλα και αντιλαμβάνεται την αίσθηση της βαρύτητας και της άνωσης, τα κέντρα βάρους και τους άξονες του σώματος, μέσα από παιχνίδια και με τη χρήση της παρομοίωσης και της μεταφοράς. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα παρακάτω:

- στάσεις ζώων- απλοποιημένες στάσεις της yoga με ονόματα ζώων-
- ασκήσεις αναπνοής, «το ταξίδι του αέρα», «χρωματίζω τον αέρα με την εκπνοή μου», «φουσκώνουμε το αόρατο μπαλόνι που βρίσκεται στο κέντρο του κύκλου»
- παιχνίδια με τους άξονες του σώματος -ο κάθετος άξονας της σπονδυλικής στήλης είναι «το κορδόνι που τεντώνει» και ο οριζόντιος ανιχνεύεται με την διάταση των χεριών ως «αγκαλιά», «κρατάω ένα σύννεφο» (όπως ονομάζει την άσκηση αυτή το tai-chi).
- Παιχνίδια με το κέντρο βάρους του σώματος. Ανιχνεύουμε τη βαρύτητα -τις «ρίζες» μας-, δοκιμάζουμε την άνωση με πηδήματα, και το περπάτημα με διαφορετικό κέντρο βάρους-κοιλιά, πλάτη, κεφάλι κοκ- (ασκήσεις της commedia dell arte).
- Οριοθετούμε το σχήμα του σώματος και το συντονισμό των μελών, και ανιχνεύουμε την «ασυνείδητη εικόνα» του, διευρύνοντας και συρρικνώνοντας το μέγεθος, τη δυναμική και τη γεωμετρία που δημιουργεί στο χώρο (ψυχο-φυσικές ασκήσεις του Chekhov<sup>267</sup>)

<sup>266</sup> Όρος του Stanislavski, όπως αναφέρεται στα προηγούμενα κεφάλαια

<sup>267</sup> Chekhov, M. "Don-Quichote was true to life?" στο Hodge, A. "Actor Training", Routledge 2010



- Αρχικά το κάθε νήπιο δουλεύει ατομικά και στατικά και μετά η ομάδα μπαίνει σε κίνηση στο χώρο με τα παιχνίδια αυτά, όπου δουλεύουμε και με τις ταχύτητες και τις αλλαγές επιπέδων (βιο-μηχανικές ασκήσεις στο χώρο, του Meyerhold).
- Διαχειριζόμαστε και εμπιστευόμαστε το βάρος του σώματος μας στα άλλα παιδιά και στο πάτωμα (contact improvisation) και παίζουμε με την ισορροπία μας δημιουργώντας ομαδικά γλυπτά (και εύκολα ακροβατικά).
- Παίζουμε με τα 4 στοιχεία της φύσης και τα αντίστοιχα κέντρα του σώματος -η φωτιά στα πέλματα, ο αέρας στο κεφάλι, το νερό στη σπονδυλική στήλη. Επιστούμε την κίνηση ζώων και ανθρώπων «τύπων» με βάση τους συνδυασμούς αυτών. Η ενότητα αυτή στηρίζεται στις τεχνικές της commedia dell arte<sup>268</sup>.

Στο δεύτερο μέρος όπου εισάγεται και αναπτύσσεται η ιστορία, θα χρησιμοποιηθούν όλα τα στοιχεία που αυτή παρέχει (ήχοι, ατμόσφαιρες και περιβάλλοντα, καιρικές συνθήκες, γεύσεις, κιναισθητικά ερεθίσματα), για να καλλιεργηθεί η αισθητηριακή ενεργοποίηση των νηπίων. Η ομάδα θα εξερευνήσει τους χώρους και τα περιβάλλοντα της ιστορίας με ομαδικές, οπτικές και ηχητικές εικόνες, στατικές και κινούμενες (αντλώντας από τις τεχνικές του Boal και του Lecoq). Η ανάπτυξη των χώρων δράσης της ιστορίας βοηθά στο να διατηρείται μία διαρκής ροή στην εμπύχωση της ομάδας, και η μία εικόνα-δράση να διαδέχεται την επόμενη, με τη λιγότερη δυνατή παρέμβαση από οδηγίες και εξηγήσεις από την μεριά του δασκάλου. Στο στάδιο αυτό χρησιμοποιούνται οι εφαρμοσμένες τεχνικές του δράματος:

- δάσκαλος σε ρόλο
- ομαδικές εικόνες (στατικές και κινούμενες), ομαδικά γλυπτά
- διάδρομος συνείδησης, ατομική συνέντευξη-σχολιασμός της από την ομάδα
- συλλογικός ρόλος, συμβούλια και κυκλικό δράμα
- Θέατρο Forum, συνέλευση και συλλογικές αποφάσεις

Η διαφοροποίηση που προτείνεται σε αυτό το σημείο αφορά στην «ταυτόχρονη δραματοποίηση»<sup>269</sup> και την απόπειρα για μία ακόμα πιο μαθητοκεντρική και ομαδοσυνεργατική προσέγγιση. Ο εμπυχωτής/δάσκαλος (σε ρόλο ή όχι) είναι υπεύθυνος την εξέλιξη της ιστορίας, αλλά προσπαθεί να την κάνει να αναδυθεί μέσα από τη δράση των παιδιών, ώστε να μην σταματά η ροή του παιχνιδιού και η χαρά της ανακάλυψης. Για την επίτευξη αυτού του στόχου, ο κεντρικός ήρωας δεν είναι ένα πρόσωπο της ιστορίας, ούτε ο αφηγητής/δάσκαλος, αλλά το συλλογικό πρόσωπο-χορός (το σύνολο της ομάδας νηπίων) το οποίο κατευθύνει τη δράση, «παθαίνει», παίρνει αποφάσεις, και ορίζει την τελική έκβαση της ιστορίας (με την υποστήριξη του εμπυχωτή). Τα σημεία-κλειδιά για αυτή την διαδικασία είναι τα παρακάτω:

<sup>268</sup> Werner M., «Θέατρο του σώματος και Commedia dell arte», University Studio Press, 1996

<sup>269</sup> Σύνδεση με τον όρο simultaneous dramaturgy ο οποίος προέρχεται από τον Boal, βλ. Boal. A., “Rainbow of Desire”, Routledge, 1995, εισαγωγή.

- Παιχνίδια με τον ήχο και την παραγωγή των λέξεων, τραγούδι, ρυθμική συνεκφώνηση φράσεων που προχωρούν την αφήγηση και δίνονται από τον εμπυχωτή στο «χορό» των νηπίων-σε-ρόλο
- Μιμική- σωματοποίηση λέξεων, κινητικά μοτίβα και αλληλουχίες κινήσεων που αντιγράφονται και επαναλαμβάνονται ομαδικά για να συσπειρώσουν και να κινητοποιήσουν την ομάδα σε δράση και την λειτουργία του «χορού».
- Αξιολόγηση και αξιοποίηση των αυθόρμητων αντιδράσεων και προτάσεων των παιδιών, όπως προκύπτουν μέσα από τη δράση και το παιχνίδι.

Στο παράδειγμα που ακολουθεί αποφασίστηκε η επεξεργασία του μύθου του Αισώπου «Το λιοντάρι πάει στον πόλεμο». Θέμα της ιστορίας είναι η συμπερίληψη και η ανάδειξη των προτερημάτων κάθε μέλους μίας ομάδας. Στην προθέρμανση προτάθηκε ένα παιχνίδι με τις τέσσερις εποχές στη ζούγκλα, όπου δουλεύτηκε και η αισθητηριακή ενεργοποίηση των νηπίων. Στην συνέχεια αναπτύχθηκε η ιστορία του μύθου του Αισώπου, όπου οι παπαγάλοι κάνουν επίθεση στο βασίλειο και ο αρχηγός-λιοντάρι οργανώνει τα ζώα και αξιοποιεί όλα τα μέλη του βασιλείου του. Ο συλλογικός ρόλος-χορός της δραματοποίησης είναι τα ζώα, που αρχικά ζουν ανέμελα στη ζούγκλα (το κάθε νήπιο διαλέγει το ζώο του και συντονίζεται με το χορό όλων των ζώων), έπειτα ανησυχούν-τρομοκρατούνται με την έφοδο των παπαγάλων και τέλος υπακούν στο πρόσταγμα του βασιλιά για επιφυλακή και συσπείρωση. Καθώς πλησιάζουμε προς τη «λύση του δράματος», σύμφωνα με το μύθο η ζούγκλα θα νικήσει τους παπαγάλους γιατί αξιοποιεί μέχρι και τα πιο «αδύναμα» ζώα, τον «ανόητο» γαΐδαρο, και τον «φοβιτσιάρη» λαγό. Αξιοποιώντας τη φωνή του γαϊδάρου και την ταχύτητα του λαγού για την ταχύτερη ενημέρωση, ο βασιλιάς λιοντάρι και το βασίλειο της ζούγκλας ξεπερνούν τον κίνδυνο από την έφοδο των παπαγάλων. Ωστόσο κατά την επεξεργασία της ιστορίας η ομάδα-χορός των ζώων της ζούγκλας (τα νήπια-σε-ρόλο) δημιούργησε αυθόρμητα μία ανατροπή, γιατί πρότεινε «ότι είναι πια καλοκαίρι» και έθεσε το ζήτημα «της ζέστης στη ζούγκλα». Τα νήπια, ανακαλώντας τις ιδιαιτερότητες του κάθε ζώου όπως δουλεύτηκαν στην προθέρμανση, επινόησαν ένα άλλο πρόβλημα που προώθησε τη δράση σε μία άλλη κατεύθυνση και τροφοδότησε την έννοια που διαπραγματευόμασταν με νέο περιεχόμενο. Εξαιτίας της ζέστης στη ζούγκλα, όσα ζώα έχουν «βαριές γούνες» αναγκάζονται να τις βγάλουν (!) και έτσι ο βασιλιάς λιοντάρι μένει γυμνός: τώρα ποιός θα είναι ο αρχηγός αφού κανείς δεν ξεχωρίζει;

Τα ερεθίσματα που δόθηκαν στην προθέρμανση, ενεργοποίησαν τη φαντασία αλλά και την κριτική σκέψη των παιδιών και τα οδήγησαν σε ένα καίριο ερώτημα που αφορά την συμπερίληψη και την διαφορετικότητα: τί αξία έχουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καθενός μας, και τί συμβαίνει όταν τα χάνουμε; Η δύναμη ενός αρχηγού εξαρτάται από την υπεροχή κάποιων χαρακτηριστικών του, ή από την εφευρετικότητα και την ευθύνη του στο να βρει λύσεις για τα προβλήματα της ομάδας;

Ο εμπυχωτής έθεσε το θέμα στην συνέλευση όλων των ζώων, τα οποία έψαξαν ποιό ζώο μπορεί να τα βοηθήσει να αντιμετωπίσουν τη ζέστη. Η λύση που βρέθηκε από όλη την ομάδα είναι ότι «το λιοντάρι βγάζει τη γούνα του αλλά παραμένει αρχηγός, γιατί

προτείνει να πάνε όλη στη θάλασσα και να περάσουν εκεί το καλοκαίρι, και αναλαμβάνει να τους οδηγήσει σε αυτή». Η συνάντηση κλείνει με κινητικό αυτοσχεδιασμό περπατήματος πάνω στην καυτή άμμο και ρυθμική κολύμβηση στα δροσερά νερά ενός εξωτικού νησιού δίπλα στη ζούγκλα, όπου όλοι είναι «ακόμα πιο ίσοι» μέσα στα μαγικά-τα καλοκαιρινά τους ενδύματα.

Μέσα από την καταγραφή αυτού του παραδείγματος εμπλουτισμού του σχεδιασμού εκπαιδευτικού δράματος με τεχνικές σωματικού θεάτρου, αναδύονται οι επιπλέον δυνατότητες που δίνει η αισθητηριακή ευαισθητοποίηση των νηπίων και η χρήση του «συλλογικού ρόλου»-χορού όταν ενεργοποιείται από τις τεχνικές του σωματικού θεάτρου. Μέσα από το παιχνίδι και την εμπιστοσύνη στην αυτενέργεια και την επινοητικότητα αναπτύσσεται βαθμηδόν η κριτική σκέψη τόσο ατομικά όσο και ομαδικά. Οι τεχνικές του σωματικού θεάτρου εμπλουτίζουν την εργαλειοθήκη του εκπαιδευτικού -εμψυχωτή προς αυτή την κατεύθυνση και δημιουργούν ένα περιβάλλον πλούσιο σε ερεθίσματα και ικανό να υποστηρίξει τις ανάγκες των παιδιών της προσχολικής ηλικίας.

### ***5.3 Θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα με θέμα την Οδύσσεια για την Γ Τάξη***

Το πρόγραμμα αυτό απευθύνθηκε σε παιδιά της Γ τάξης του Δημοτικού στα πλαίσια της διαθεματικής προσέγγισης του μαθήματος της Ιστορίας, και υλοποιήθηκε στα εκπαιδευτήρια Ελληνογερμανική Αγωγή κατά το σχολικό έτος 2017-18. Στο πλαίσιο της προσέγγισης αυτής και με βάση τις παιδαγωγικές αρχές και τους στόχους της διδακτικής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, τεχνικές του σωματικού θεάτρου που χρησιμοποιήθηκαν εδώ στοχεύουν στην ενεργοποίηση και ανάπτυξη γνωστικών, γλωσσικών και κοινωνικών δεξιοτήτων και στην στήριξη της ψυχοσυναισθηματικής ζωής των παιδιών.

Η διερεύνηση δεν περιορίζεται στη σωματική ενεργοποίηση και χορογράφιση των επικών περιπετειών της Οδύσσειας, αλλά προχωρά στη σύνδεση της «ομηρικής μάχης» με τις ασυνείδητες παρορμήσεις, την δυναμική βούληση και την πολυμήχανη νοητική κατάσταση του ήρωα. Με την είσοδο στο υπερφυσικό τοπίο των ραψωδιών της Οδύσσειας εικονογραφούμε και ταυτόχρονα αναζητούμε τα σημανόμενα των αλληγοριών αυτών, τα κρυμμένα νοήματα που αφορούν την πραγματική ζωή και εστιάζουμε την σωματική και παιγνιώδη αναζήτησή μας στο να αποκαλύψουμε τα μυστικά που μας κληροδότησαν οι «αρχαίοι προ παππούδες μας». Στόχος του προγράμματος είναι η επεξεργασία της «ασυνείδητης εικόνας του σώματος»<sup>270</sup>, η ενδυνάμωση της αίσθησης εαυτού και της μοναδικότητάς του μέσα από τις δυνατότητες που δίνουν οι τεχνικές του σωματικού θεάτρου σε συνδυασμό με τα αιτήματα της παιδαγωγικής θεωρίας.

---

<sup>270</sup> Όπως ορίστηκε από την παιδοψυχολόγο Françoise Dolto στο βιβλίο της «Ασυνείδητη εικόνα του σώματος», ΕΣΤΙΑ, 2011

Η χρήση της μεταφοράς, των συμβολισμών, το βιωματικό παιχνίδι του θεάτρου και του role playing αλλά και η σωκρατική «μαιευτική» στον διάλογο με τα παιδιά, πλαισιώνουν το πρόγραμμα ώστε να λειτουργήσει όπως το περιγράφει ο Winnicott: ως μεταβατικό αντικείμενο ανάμεσα στον εσωτερικό χώρο του παιδιού (αυτοεικόνα, αντίληψη, διανοητική επεξεργασία) και την εξωτερική πραγματικότητα. Στόχος του προγράμματος είναι να λειτουργήσει ως εφόρμηση για διαδικασίες συμβολοποίησης που προωθούν την πρόσληψη και αφομοίωση της γνώσης.

Στην παρούσα ενότητα επιλέχθηκε και θα παρουσιαστεί επιγραμματικά η επεξεργασία επτά θεματικών της Οδύσσειας, η επεξεργασία των οποίων στηρίζεται σε τεχνικές σωματικού θεάτρου:

- στην εισαγωγή και την διερευνητική ερώτηση της ομάδας απέναντι στην Οδύσεια
- στους Λωτοφάγους ή « πόσο κρατάει η μέθη;»
- στην περιπέτεια του Κύκλωπα ή «πότε γίνεται κανείς τέρας;»
- στην περιπέτεια με τους ασκούς του Αιόλου ή «η περιέργεια στήνει παγίδες»
- Κίρκη ή «η μανία για κατοχή»
- Νέκυια ή «η δύναμη της μνήμης»
- Επιστροφή και μνηστήρες ή «η επιστροφή»

Κάθε συνάντηση ξεκινά με την σωματική προθέρμανση της ομάδας, που στηρίζεται στην προσαρμογή των «πλαστικών ασκήσεων» και των «ξυπνημάτων» (awakenings) του Grotowski, και σε παιχνίδια ενδυνάμωσης της δυναμικής της ομάδας.

Στην εισαγωγή καταθέτουμε τί ξέρουμε σχετικά με την Οδύσεια και διερευνούμε ποιο είναι το βαθύτερο ερώτημα που θεωρούμε ότι «γεννά» αυτή την περιπέτεια: η γνωστή μεταφορά της Ιθάκης ως τελικού προορισμού-σκοπού της ζωής, η ύβρις που διαπράττει ο ήρωας η οποία εγείρει την «μήνιν» του Ποσειδώνα, τα «πάθη» του χαρακτήρα του Οδυσσέα και οι αδυναμίες των συντρόφων, είναι προκλήσεις για το ταξίδι αυτογνωσίας του ήρωα. Δράσεις διερεύνησης:

- Η ομάδα δημιουργεί στατικές εικόνες- «αγάλματα» με τα θέματα της Οδύσσειας που αναφέρθηκαν, και ένας μαθητής ανα φορά ξεπαγώνει και περιδιαβαίνει το μουσείο αυτό ψάχνοντας σε ποιο θέμα αντιστοιχεί κάθε άγαλμα.
- Στη συνέχεια η ομάδα βλέπει τις σελίδες από το εικονογραφημένο παραμύθι «Το κομμάτι που λείπει», του Silverstein<sup>271</sup>: τα θέματα της περιπλάνησης, της ολοκλήρωσης του εαυτού και της συνάντησης με τον άλλο, όπως τέθηκαν ήδη, εμπεριέχονται στο συγκεκριμένο παραμύθι χωρίς καθόλου λόγια, και χωρίς να υπάρχει καμία φαινομενική συνάφεια με την Οδύσεια.
- Χωρίς να φανερώσουμε τις συνδέσεις, εξερευνούμε το υλικό με το σώμα και τη φωνή μας. Η ομάδα γίνεται «δρόμος»: όλοι ξαπλώνουν κολλητά ο ένας στον άλλο μπρούμυτα και στη σειρά, δημιουργώντας ένα χαλί-δρόμο, πάνω στο οποίο θα ξαπλώσει στην συνέχεια κάθετα ο «πρωταγωνιστής-το κομμάτι που λείπει».

---

<sup>271</sup> Silverstein, S., «Το μεγάλο Ο και το κομμάτι που λείπει», ΔΩΡΙΚΟΣ, 1989

Καθώς τα ξαπλωμένα σώματα γυρνάνε από μπρούμυτα προς ανάσκελα, το σώμα του πρωταγωνιστή μετακινείται σαν «πακέτο σε κυλιόμενο δάπεδο» (δράση που στην πορεία θα γίνει το επαναλαμβανόμενο μοτίβο για την μετάβαση του Οδυσσέα από την μία περιπέτεια στην άλλη).

- Εξερευνούμε την σωματική αφήγηση της ιστορίας του «κομματιού που λείπει» ώστε να δημιουργήσουμε ένα «πρόπλασμα» για την εξερεύνηση της Οδύσσειας: πώς μπορούμε να αφηγηθούμε την ιστορία αυτή χωρίς λόγια;
- Ένας μαθητής διαβάξει τα παρακάτω διλήμματα: «η ανάγκη του ήρωα να ανήκει κάπου ή η ανάγκη του να περιπλανηθεί;» η ανάγκη του «να μην πέσει στις παγίδες και να σωθεί ή η ανάγκη του να τις εξερευνήσει, και να ρισκάρει;», η «νοσταλγία για επιστροφή ή η περιπέτεια και η ελευθερία;» κοκ.

Οι υπόλοιποι πρέπει να απαντήσουν στην κάθε ερώτηση παίρνοντας θέση στο χώρο. Η μία άκρη της αίθουσας είναι το σημείο που πρέπει να πάει αν συμφωνεί απόλυτα με το πρώτο σκέλος του κάθε ερωτήματος, η άλλη άκρη είναι για το δεύτερο σκέλος του κάθε ερωτήματος. Όλα τα σημεία ανάμεσα στα δύο άκρα, είναι επίσης πιθανά σημεία τοποθέτησης, ανάλογα με το ποσοστό συμφωνίας ή διαφωνίας που νιώθει ο καθένας. Στο τέλος κάθε φράσης βλέπουμε την οπτική αποτύπωση των θέσεων της ομάδας για κάθε δίλημμα που βασανίζει τον ήρωα μας.

- Στο τέλος τα παιδιά απαντούν προσωπικά για τις θέσεις που πήραν και τις εκφράζουν και σωματικά με μία παγωμένη εικόνα. Οι ομοιότητες με το υλικό της Οδύσσειας, αν και εμφανείς, δεν πρέπει να τονιστούν ακόμη, ώστε να μην εκβιάσουμε αλλά να δώσουμε χώρο στην κριτική σκέψη των παιδιών όταν έρθει η ώρα. Στόχος της πρώτης συνάντησης είναι η δημιουργία φαντασιακού υπόβαθρου για την μεγάλη ενότητα των επόμενων συναντήσεων όπου θα διερευνηθεί το κύριο μέρος του προγράμματος.

Μετά από την προθέρμανση της ομάδας ανοίγουμε τη συζήτηση για την διαφορά ανάμεσα στην έννοια του μύθου και της ιστορίας. Παίζουμε το παιχνίδι του «Μιλάω χωρίς σταματημό για ένα ολόκληρο λεπτό!», με στόχο την καλλιέργεια της προφορικής ομιλίας. Κάθε παιδί-ομιλητής παίρνει το λόγο για ένα λεπτό και πρέπει να μιλήσει για μια ιστορία από τη ζωή του χωρίς να σταματήσει καθόλου παρά μόνο για να πάρει ανάσα. Νικητής είναι αυτός που θα μπορέσει, μέσα σ αυτή τη βιασύνη και το «κατρακύλισμα λέξεων», να μας γοητεύσει-να μας κάνει να γελάσουμε, να συγκινηθούμε κοκ. Εμείς δεν ξέρουμε τί είναι αλήθεια και τι όχι από όσα λέει, και άρα αυτό που έχει την μεγαλύτερη σημασία για την αφήγησή του είναι η συγκέντρωση και η πειστικότητά του. Έτσι αντιλαμβανόμαστε βιωματικά ότι ο μύθος συνδέεται με την ιστορία σχεδόν οργανικά, δημιουργείται μέσα από αυτήν και έχει αληθοφάνεια (αλλιώς δεν μπορεί να μας γοητεύσει), αλλά κυρίως έχει ενδιαφέρον, δημιουργεί συγκίνηση και suspense. Ο εμπυχωτής προσθέτει ένα ακόμα στοιχείο του μύθου που δεν φαίνεται από το παιχνίδι: ο μύθος λέει πράγματα που δεν μπορεί να πει η ιστορία, ο μύθος είναι σαν ένα σεντούκι που κρύβει και προστατεύει τα μυστικά της αλήθειας, γιατί όπως έλεγαν

οι αρχαίοι προπαππούδες μας «η φύσις κρύπτεσθαι φιλεί» (εξηγούμε συνοπτικά τη φράση, όπου «φύσις» για τους αρχαίους είναι ό τι «αλήθεια» για τους σύγχρονους). Με βάση αυτό το χαρακτηριστικό του μύθου, «νομιμοποιούμε» το δημιουργικό «ξεσκεπάσμα» της λειτουργίας του μύθου που θα επιχειρήσουμε στην πορεία, την επεξεργασία του μύθου μέχρι να βρούμε τί «κρύβει για τον καθένα χωριστά», και τη διαλεκτική που θα ακολουθήσουμε ανάμεσα στη μεταφορά και το νόημα, αυτό το δημιουργικό «πήγαινε-έλα» της θεατροπαιδαγωγικής.

Στην επόμενη ενότητα με την περιπέτεια των Λωτοφάγων, δημιουργούμε εικόνες με μπαλάκια-«λωτούς», μαθαίνουμε να παίζουμε με τρία μπαλάκια στον αέρα, και παίζουμε με τεχνικές ισορροπίας, στηρίξεις και πτώσεις στο πάτωμα, για να αποδώσουμε τους μεθυσμένους.

Στην ενότητα του Κύκλωπα, η δραστηριότητα στοχεύει στη δημιουργία του «τέρατος» και στην εστίαση στις αιτίες που το δημιούργησαν.

- Κάθε μαθητής δημιουργεί το δικό του τέρας- με την τεχνική των «μπουφόνων»- και αναζητά τόσο τα εξωτερικά όσο και τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του. Κάθε τέρας πρέπει να συστηθεί στους άλλους και να προσπαθήσει να ταιριάζει με κάποιον.
- Παίζουμε «ψείρες-μαγνήτες», δηλαδή όλοι επιλέγουν κάποιον που ακολουθούν σα μαγνήτη, και κάποιον που αποφεύγουν σαν ψείρα.
- Όποιος ακούει το όνομά του γίνεται Κύκλωπας, δηλαδή όλοι του γυρνάνε την πλάτη. Ο κάθε Κύκλωπας αντιδρά με όποιο τρόπο επιλέξει.
- Status game. Η Ομάδα των Κυκλώπων και η ομάδα των συντρόφων, παλεύουν με κινήσεις και επιχειρήματα να επιβάλλουν το κύρος τους ή μία στην άλλη. Ποια θα κερδίσει και πώς;
- Τώρα οι σύντροφοι παλεύουν με τον Κύκλωπα, χωρίς λόγια. Εσωτερικεύουν την προηγούμενη δράση και προσπαθούν με εικόνες, χειρονομίες και δράσεις στο χώρο, να επαναλάβουν το διάλογο που επινόησαν πριν, όπως και το «παιχνίδι κύρους», χωρίς λόγια
- Οι σύντροφοι μπαίνουν στην σπηλιά του Κύκλωπα. Περιπατούν στο σκοτάδι, σκύβουν να περάσουν από στενά περάσματα, γλυστράνε στα νερά της σπηλιάς, φοβούνται, παγιδεύονται κοκ.
- Χορογραφία με κοντάρια για την τύφλωση, και χορογραφία με τεχνικές επαφής και στήριξης βάρους (contact improvisation) για την σκηνή όπου κρύβονται κάτω από τα «πρόβατα» για να μην τους πιάσει ο Κύκλωπας.

Ερωτήσεις: τί κάνει κάποιον τέρας; Είναι θέμα εξωτερικής εμφάνισης; Τί θα μπορούσε να πει ο Κύκλωπας στους συντρόφους αντί να τους φάει; Τί θα μπορούσε να πει για την μοναξιά και το φόβο του: είναι πραγματικά τέρας, ή κάτι άλλο συμβαίνει που τον κάνει να αντιδρά με τέτοια βία; Και τί είναι αυτό; Πότε γίνεται πραγματικά τέρας, και τι θα μπορούσε να κάνει για να το αποφύγει;

Στην περιπέτεια με τους ασκούς του Αιόλου, εξερευνούμε τα στοιχεία της φύσης με το σώμα μας μέσα από τις τεχνικές της *commedia dell'arte*, και δημιουργούμε ανθρώπινους τύπους. Ο «τύπος-αέρας» είναι επιπόλαιος, ο «τύπος-φωτιά» οξύθυμος, κοκ. Για την διερεύνηση του συμβολισμού της ιστορίας, θέτουμε τις ερωτήσεις: γιατί ανοίγουν τους ασκούς, ήταν δώρο ή παγίδα; Γιατί δεν εμπιστεύτηκαν τον Οδυσσέα, υπήρχε λόγος να τους πει ψέματα; Τι είναι αυτό που τους σπρώχνει να πάνε κρυφά, να μπορούσε να το πει κανείς απλή περιέργεια; Υπήρχε περίπτωση να κρύβεται θησαυρός; Θα τους το έκρυβε ο Θεός Αίολος; Αφού καταλήξουμε ότι ούτε απλή ήταν η περιέργειά τους, (εφόσον ήξεραν ήδη τι κρύβουν οι ασκοί και ο Θεός Αίολος τους το είχε πει καθαρά), ούτε θησαυρός κρυβόταν, αντιλαμβανόμαστε το «πάθος της περιέργειας» και ανιχνεύουμε αντίστοιχα παραδείγματα από την καθημερινή μας ζωή. Η ανάγκη να δοκιμάζουμε τα όρια, τόσο της ασφάλειας όσο και της αντοχής των άλλων και του εαυτού μας, μπορεί να γίνει επικίνδυνη. Στην περίπτωση των συντρόφων, τους κόστισε μια επώδυνη επιστροφή και μια χοντρή κατσάδα απ το θεό και απ' τον αρχηγό Οδυσσέα.

Η περιπέτεια της Κίρκης δίνει μία θαυμάσια δυνατότητα για το παιχνίδι με την μεταμόρφωση.

- Ξεκινώντας από την ακινησία και την σιωπή, οι μαθητές εξερευνούν την ουδέτερη στάση, το περπάτημα, την απλότητα και την αφαίρεση περιττών χαρακτηριστικών μέχρι να φτάσουν στην ουδέτερη μάσκα.
- Στην συνέχεια κρύβουν πίσω από τη μάσκα ένα αίσθημα, και εμείς πρέπει να το μαντέψουμε από την κίνησή τους χωρίς να κάνουν μορφασμό και να «σπάσουν» τη μάσκα.
- Έπειτα η ουδέτερη μάσκα αρχίζει να παραμορφώνεται. Η κίνηση δημιουργεί αλλαγές και τα πλάσματα που προκύπτουν είναι αδιευκρίνιστα.
- Η παραμόρφωση οδηγεί στην μεταμόρφωση. Οι μορφές γίνονται ζώα, ο καθένας επιλέγει το δικό του. Το ταξίδι μοιάζει να έχει ολοκληρωθεί, αλλά η μνήμη της διαδρομής μένει μέσα μας.
- Παρόλο που πια γίναμε όλοι γουρούνια δεν έχουμε ξεχάσει ποιοί είμαστε-πώς είναι να είσαι άνθρωπος μέσα στο σώμα ενός ζώου; Τα γουρούνια προσπαθούν να δείξουν ποιοί είναι, ακριβώς όπως έγινε με την ουδέτερη μάσκα και το κρυμμένο αίσθημα. Θα τα καταφέρουν να τα αναγνωρίσει ο Οδυσσέας;

Στην ενότητα με την περιπέτεια της Νέκυιας, αναζητούμε το χώρο των νεκρών. Τώρα δουλεύουμε προς την αντίθετη κατεύθυνση από όπως κάναμε πριν με την εξωτερική μεταμόρφωση.

- Ενώ εξωτερικά η εικόνα μας είναι η ίδια, εμείς είμαστε «αλλού». Παίζουμε με την αίσθηση που προκαλεί αυτή η πληροφορία- πώς μοιάζουν οι κάτοικοι του κάτω κόσμου, τα «φαντάσματα»; Περπατάνε αργά; Είναι αφηρημένοι; Τί προδίδει την απουσία της ζωής από μέσα τους; Παίζουμε με την τεχνική της αργής κίνησης, αλλά και της αποστασιοποίησης από τη δράση και της αφήγησης μέσα από αυτή (Brecht, Lecoq).

- Αντιστρόφως, ένας-ένας οι μαθητές γίνονται ο Οδυσσέας. Πώς θα καταφέρει να επικοινωνήσει με τις σκιές; Πρέπει να βρει ένα τρόπο να τους συγκινήσει, να τους ενεργοποιήσει, και πώς; Πρέπει να χρησιμοποιήσει όλες τις δυνατότητες επικοινωνίας εκτός από τα λόγια.
- Κλίμακα εντάσεων. Από την αργή κίνηση, οι μαθητές μοιράζονται σε ζευγάρια και εξερευνούν τη συνάντηση Οδυσσέα-μητέρας. Ξεκινώντας από την ουδέτερη μάσκα και το σημείο μηδέν πρέπει να φτάσουν ως τη συγκίνηση της αναγνώρισης σε διακριτά επίπεδα, ώστε να φτιάξουν ξεχωριστές εικόνες. Το κάθε ζευγάρι παρουσιάζει την ιστορία εικόνων που έφτιαξε.

Στην ενότητα για την «Νέκυια» καλό είναι να προηγηθεί η διερεύνηση/συζήτηση για την απαραίτητη αποστασιοποίηση των παιδιών από το «βάρος» του θέματος που εγείρει πιθανά φόβους και άγχος γύρω από το θέμα των νεκρών και του θανάτου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο είναι χρήσιμο να αναρωτηθούμε γιατί ο Οδυσσέας αναζητά λύσεις για το μέλλον του ανατρέχοντας στο παρελθόν του; Γιατί του δίνει δύναμη η συνάντηση με την μητέρα του αφού μέσα απ αυτήν μαθαίνει το θάνατο της; Έμαθε ότι οι δικοί του ζουν και τον περιμένουν, άρα θα του είναι αυτό αρκετό για να αντέξει όσα τον περιμένουν; Θα μπορούσε να συνεχίσει τις δοκιμασίες του αν δεν είχε την ελπίδα της τελικής συνάντησης; Τελικά ήταν πραγματικό ή υποθετικό αυτό το μέρος και οι συναντήσεις με τις σκιές;

Η ενότητα με την επιστροφή στην Ιθάκη ξεκινά με την αναγνώριση του νησιού και δίνει ευκαιρία για αισθητηριακές ασκήσεις και ασκήσεις μνήμης.

- Τα παιδιά κλείνουν τα μάτια και επισκέπτονται μέρη που αγαπούν, με όσο περισσότερες λεπτομέρειες μπορούν να θυμηθούν, ακούγοντας την καθοδηγητική φωνή του εμπυχωτή. Με κλειστά ή ανοιχτά μάτια, μπαίνουν στον «αισθητικό χώρο» (Boal) της εσωτερικής διερεύνησης της μνήμης τους και τον εξερευνούν. Όταν ολοκληρωθεί το ταξίδι, μας το περιγράφουν όσο πιο ανάγλυφα μπορούν.
- Τώρα θα φτιάξουμε τον «αισθητικό χώρο» του παλατιού του Οδυσσέα. «Βλέπουμε» νοερά και με βάση τις πληροφορίες μας τα σημεία του παλατιού, και τοποθετούμε κολλητική ταινία και αντικείμενα για να προσδιορίσουμε τα σημεία που μας αφορούν. Ολοκληρώνουμε αφού τοποθετήσουμε και την αίθουσα του θρόνου όπου βρίσκονται οι μνηστήρες.
- Οι μνηστήρες, με βάση τα ονόματά τους (Αντίνοος, Ευρύμαχος, Αμφίνομος, Αγέλαος κ.α.) δίνουν πληροφορίες και για τα «ελαττώματά» τους. Είναι ίσως λαοπλάνοι (Αγελ-αος), φαντασμένοι και ανόητοι (Αντίνοος, αντί του νου), παραβατικοί-gangsters (Αμφί-νομος), και γυμνασμένοι αλλά χωρίς μυαλό, «φουσκωτοί» (Ευρύμαχος). Διαλέγουμε έναν και φτιάχνουμε τον clown του (Lecoq). Αφού κάνουν την παρέλασή τους, μαντεύουμε ποιόν διάλεξε ο καθένας.



- Το γλέντι ξεκινά. Ο κάθε μνηστήρας προσεγγίζει την Πηνελόπη και βάζει τα δυνατά του να τον διαλέξει. Ποιες δράσεις θα κάνει, και πώς θα κερδίσει τη βασίλισσα; Στο τέλος, και αφού τους απορρίψει όλους η Πηνελόπη, θα αρχίσει η τελική αναμέτρηση με τον αγώνα τοξοβολίας.
- Μιμική απεικόνιση της τοξοβολίας-από την άρση του τόξου μέχρι την αποτυχία (κανείς δεν μπόρεσε να το σηκώσει εκτός από τον Οδυσσέα), δουλεύουμε με μιμική και κλιμάκωση της έντασης από την ουδετερότητα ως την τραγωδία (Lecoq) και την τελική της έκβαση στη «γελοιότητα» του clown-μνηστήρα.
- Αφού σηκώσει το τόξο ο «ρακένδυτος γέρος»-Οδυσσέας, και αποκαλυφθεί η ταυτότητά του, ξεκινά η μάχη σώμα με σώμα με τους μνηστήρες. Τα παιδιά διαλέγουν ρόλο (Οδυσσέας ή μνηστήρας) και παλεύουν σε ζευγάρια (push-pull και «δράση-αντίδραση», τεχνικές του Lecoq), contact improvisation και αρχές σκηνικής πάλης, με το σώμα και με κοντάρια.

Τα θέματα που θέτει το τελευταίο κεφάλαιο είναι πολλά. Μαζί με το θέμα της επιστροφής και της ερωτικής πίστης της Πηνελόπης, τίθεται και το θέμα της τιμής, καθώς ο Οδυσσέας είναι αντιμέτωπος με μια τεράστια δοκιμασία, και μία μεγάλη προσβολή. Πώς σχετίζεται η συμπεριφορά των μνηστήρων με την αλαζονεία που έδειξαν οι Έλληνες στην Τροία; Πώς θα την αντιμετωπίσει ο ήρωας; Συζητάμε για την κλιμάκωση της έντασης στο σπίτι του Οδυσσέα: πρώτα ξαναβρίσκει τους ανθρώπους του, έπειτα βρίσκει και αποχαιρετά το σκύλο του, και έπειτα συναντά τους μνηστήρες που προσβάλλουν την τιμή και κατασπαταλούν τα πλούτη του παλατιού του. Μέσα από αυτές τις εμπειρίες «οπλίζεται», από την συγκίνηση αλλά και από την οργή προς την συμπεριφορά των μνηστήρων απέναντι του. Μέσα από αυτές τις εμπειρίες φορτίζεται και ετοιμάζεται να απαντήσει στις προσβολές, σαν γνήσιος πολεμιστής. Γιατί βγάζει την μπέρτα την ώρα που είναι να κάνει τους φόνους; Γιατί τώρα είναι η ώρα να πει ποιος πραγματικά είναι, και να τους τρομάξει ακόμα περισσότερο. Το θέμα της εκδίκησης και του μακελειού, μας οδηγεί να παραδεχτούμε ότι παρόλο που δεν μπορούσε να γίνει αλλιώς, αναγνωρίζουμε τη φρίκη της βίας.

Η ψυχοσυναισθηματική και νοητική ανάπτυξη των παιδιών του Δημοτικού επιτρέπει την χρήση σύνθετων τεχνικών όπως κοντάρια, σκηνική πάλη, μάσκα και επεξεργασία της-διάσταση ανάμεσα στην αλήθεια της εσωτερικής ζωής και το προσωπείο που επιλέγουμε προς τα έξω, και αντίστροφα-. Χάρη στο παιχνίδι και το υλικό που αναδύεται από τις τεχνικές που περιεγράφηκαν, δίνεται η δυνατότητα για την βαθύτερη επεξεργασία του κειμένου και την ανάλυση των συμβόλων και των μεταφορών της Οδύσσειας. Μαζί με τα παιδιά αναζητούμε τις συνδέσεις με την πραγματική ζωή, τη συλλογική-κοινωνική αλλά και την προσωπική μας ζωή, και εξάγουμε συμπεράσματα από τα διδάγματα που μας κληροδότησαν οι «αρχαίοι προπαπούδες μας».

#### **5.4 Δημιουργία εργαστηρίου θεάτρου και παράστασης στο Λύκειο. Περίπτωση εφαρμογής από το πρόγραμμα «Θέατρο στο Νέο Σχολείο» του Εθνικού θεάτρου**

Η εργασία αυτή πραγματοποιήθηκε με τους μαθητές της Β και Γ Λυκείου του Γενικού Λυκείου Βουνάργου Ηλείας, στα πλαίσια του προγράμματος «Το ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ» του Εθνικού Θεάτρου για το έτος 2019-20, με υπεύθυνη σχεδιασμού-υλοποίησης του προγράμματος την διευθύντρια της Εφηβικής σκηνης του Εθνικού θεάτρου Σοφία Βγενοπούλου. Στόχος του προγράμματος ήταν η δημιουργία ετήσιων εργαστηρίων θεάτρου σε δημόσια σχολεία δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης της περιφέρειας της χώρας και η δημιουργία μίας παράστασης επινοημένου θεάτρου ώστε να αναδεικνύονται τα ενδιαφέροντα και οι προβληματισμοί των ίδιων των μαθητών. Ο σχεδιασμός του προγράμματος περιελάμβανε εβδομαδιαίες επισκέψεις-πρόβες εντός του σχολικού κτιρίου, με την παρουσία της επιμορφούμενης καθηγήτριας του σχολείου, και συναντήσεις εποπτείας από την επιβλέπουσα υπεύθυνη του προγράμματος. Οι ώρες και η διάρκεια των συναντήσεων καθορίζονταν από την ομάδα, ενώ δόθηκαν και στοιχεία προτεινόμενης μεθοδολογίας και ασκησιολόγιου, τα οποία αναπτύχθηκαν σε εργαστήρια μαζί με τους επιμορφούμενους εκπαιδευτικούς.

Σε συνεργασία με την υπεύθυνη του προγράμματος και με δεδομένη την ελευθερία επιλογών σχετικά με το σχεδιασμό των μαθημάτων, το δικό μου εργαστήριο στηρίχτηκε στις αρχές του σωματικού θεάτρου και αυτός είναι και ο λόγος παρουσίας του στην παρούσα εργασία. Ο σχεδιασμός της μεθοδολογίας και των ασκήσεων του εργαστηρίου αντλεί από την μελέτη των προαναφερθέντων σκηνοθετών/δασκάλων των προηγούμενων κεφαλαίων, και αντιστοιχεί στα παρακάτω διαδοχικά στάδια:

A. Προετοιμασία-το στάδιο αυτό αντιστοιχεί στην αρχή της ενεργοποίησης της ζωτικής ενέργειας των μαθητών, την σύνδεση με το «σώμα-νου», αλλά και με το χώρο, το ρυθμό και τον άλλο, με στόχο την αυτοσυγκέντρωση και προετοιμασία των μαθητών. την αμοιβαιότητα και την καλλιέργεια δημιουργικής δυναμικής στην ομάδα. Μέσα σε αυτό το στάδιο εντάσσονται ασκήσεις ατομικής και ομαδικής ενεργοποίησης, γνωριμίας και αυτοπαρουσίας, ασκήσεις με βάση τις «αρχές παρουσίας» και «προ-εκφραστικότητας» και ασκήσεις για την απελευθέρωση της προφορικής ομιλίας και ενδυνάμωση της αυτοέκφρασης.

B. Διερεύνηση του θέματος, ανίχνευση υλικού και βάσεις δραματοουργίας μέσα από την δράση και τη συλλογική συμμετοχή. Στο στάδιο αυτό τίθεται η διερευνητική ερώτηση της ομάδας, η επεξεργασία της οποίας δημιουργεί μία υπόθεση εργασίας και θέτει τις βάσεις για την δημιουργία ιστορίας. Μέσα σε αυτό το στάδιο εκκινείται και η διερεύνηση των κοινωνικών ρόλων που σχετίζονται με την θεματική και την υπόθεση εργασίας που θέτει η ομάδα. Ακολουθούμε τις αρχές του σωματικού θεάτρου που αφορούν στην απέκδυση τόσο από κοινωνικά στερεότυπα όσο και από κανονιστικά πρότυπα γύρω από την προφορικότητα (και την επίσημη εκδοχή της γλώσσας), την σωματικότητα, την θεατρικότητα και τις θεματικές των θεατρικών παραστάσεων. Οι αρχές της ανάπτυξης του προφορικού λόγου και της αυθεντικής έκφρασης των μελών

της ομάδας που εφαρμόστηκαν στο προηγούμενο στάδιο εξελίσσονται ώστε να ενισχύσουν την διερεύνηση των κοινωνικών ρόλων και των στερεοτύπων που τους ακολουθούν.

Γ. Διαδικασία επεξεργασίας της δραματουργίας της παράστασης. Μέσα σε αυτό το στάδιο διερευνούμε το πώς μεταφράζονται οι αρχικές ιδέες μας σε θεατρική δράση, και δημιουργούμε τη δομή της ιστορίας και του σκηνικού κειμένου. Στις διεργασίες αυτού του σταδίου προστίθεται η επεξεργασία του λόγου. Οι μαθητές τροφοδοτούνται με κείμενα που σχετίζονται με τη θεματική/προβληματική που έχει τεθεί και ενθαρρύνονται να παράγουν δικό τους λόγο εντός και εκτός της πρόβας. Ταυτόχρονα συνεχίζονται οι δράσεις και οι τεχνικές που εξασκούν τις αρχές της φυσικής παρουσίας και της ολόπλευρης συμμετοχής στην παιγνιώδη δράση, σε πιο απαιτητικά επίπεδα, όπως αυτοσχεδιασμοί, διάλογοι, ρόλος και δραματικές συνθήκες, τεχνικές θεάτρου συνόλου και λειτουργία του συλλογικού ρόλου-χορού.

Δ. Σύνθεση-παρουσίαση. Στο στάδιο των προβών, ασχολούμαστε με τον κριτικό έλεγχο του σκηνικού κειμένου και την σκηνοθεσία του, όπως και με τους κώδικες της σκηνογραφίας, της μουσικής επιμέλειας, του φωτισμού και της ενδυματολογίας. Η ομάδα δεσμεύεται μέσα από συλλογικές διαδικασίες να ολοκληρώσει το έργο της, με την πλήρη και ισότιμη συμμετοχή όλων των μελών της.

Το εργαστήριο ξεκίνησε με 26 παιδιά της Β και Γ Λυκείου και ο πρώτος μήνας (Νοέμβριος) αφιερώθηκε στην εμψύχωση της ομάδας. Οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν στηρίχτηκαν στις ασκήσεις επαφής μέσα από την κίνηση, στην ουδέτερη μάσκα και τους τύπους της commedia dell arte, στις τεχνικές με μπάλες και κοντάρια, και την τεχνική της «πρωτόγονης έκφρασης», με ομαδική ρυθμική και κινητική έκφραση.

Στους δύο επόμενους μήνες (Δεκέμβρης-Γενάρης), η ομάδα διερεύνησε και συνένωσε τους ατομικούς προβληματισμούς σε ένα κοινό θέμα που αφορά όλα τα μέλη, το ζήτημα της «επικοινωνίας στην εποχή των ψηφιακών μέσων». Έπειτα δημιούργησε την υπόθεση εργασίας, «τί θα γίνει αν υποθέσουμε ότι κόβεται η παροχή του διαδικτύου;». Μέσα από την δημιουργική φαντασία των παιδιών δημιουργήθηκε μία σειρά σκηνών με κεντρικό άξονα την δημιουργία «ενός συνδρόμου στέρησης των ψηφιακών μέσω κοινωνικής δικτύωσης», το οποίο ξεσπά σε όλο τον πλανήτη και παίρνει διαστάσεις πανδημίας.

Ξεκινήσαμε την διερεύνησή του με σωματικούς αυτοσχεδιασμούς σχετικά με την εξάρτηση από το διαδίκτυο και το σύνδρομο στέρησης του, την αμηχανία στην διαζώσης επαφή, την δημιουργία ψηφιακού προσωπίου-πίσω από το οποίο κρύβεται κανείς δηλώνοντας ψεύτικα σωματικά χαρακτηριστικά, συμπεριφορά, όνομα κοκ-. Επίσης διερευνήσαμε μέσα από τις τεχνικές του Boal και του Lecoq τις εικόνες συλλογικής παράκρουσης που υπαινίσσεται η υπόθεση εργασίας μας και τις ευφάνταστες δραματικές συνθήκες που επινόησαν οι μαθητές για την ανάπτυξη σκηνών. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις παρακάτω:

- την κατάσταση στα νοσοκομεία όπου καταφεύγουν οι εξαρτημένοι για την παροχή ιατρικής υποστήριξης,
- τις μαζικές διαδηλώσεις για την διεκδίκηση της αποκατάστασης του internet
- «το κυνήγι» των εξαρτημένων από τους «μανιασμένους» δημοσιογράφους που «κανιβαλίζουν» την απελπισία και τον πανικό των εξαρτημένων
- Την παραμόρφωση των εθισμένων που γίνονται «τέρατα» από τη στέρηση και καταφεύγουν στο «δάσος της αγωνίας» για να κρυφτούν
- Την εκμετάλλευσή τους από επιτήδειους πολιτικούς και «μεσσίες» που τους υπόσχονται παράνομη χρήση του διαδικτύου με αντάλλαγμα τη ζωή τους
- Τα «μέντιουμ» που υπόσχονται στους εθισμένους την υποκατάσταση του ψηφιακού μέσου με τη γυάλινη σφαίρα και την μαντεία (!) κοκ

Επεξεργαστήκαμε όλες αυτές τις αφορμήσεις με τις τεχνικές της ουδέτερης και της μπουφόνικης μάσκας, του συλλογικού ρόλου-χορού, με ρυθμικά παιχνίδια που δημιουργούν την «φυλή» των εξαρτημένων, με ασκήσεις ρόλων μέσα από ζώα και status game. Μέσα από αυτή την διερεύνηση και την ψυχοσωματική εκφραστικότητα των μαθητών, προέκυψαν πολύ ενδιαφέρουσες σκηνές-αυτοσχεδιασμοί, και οι μαθητές προχώρησαν στην επινόηση της πλοκής και του σκηνικού κειμένου, με τίτλο «The LIKE! Project». Η τελική δομή του σκηνικού κειμένου αφορούσε την διαδρομή μίας ομάδας που υφίσταται το ξέσπασμα της «πανδημίας στέρησης των ψηφιακών μέσων κοινωνικής δικτύωσης», ανακαλύπτει ότι οι άνθρωποι έχουν ξεχάσει να επικοινωνούν από κοντά και αποφασίζει να καταφύγει στη φύση για να ανακαλύψει τους κανόνες και τη χαρά της συλλογικής ζωής από την αρχή και χωρίς τις ανέσεις του πολιτισμού που έχει «βραχυκυκλώσει» με την στέρηση της ψηφιακής υποστήριξης.

Παρόλο που το συλλογικό δημιούργημα της σκηνικής αυτής ιστορίας κρίθηκε «μεγαλειώδες» και αγκαλιάστηκε από την ομάδα με ενθουσιασμό, τον Φλεβάρη του 2020 αναγκαστήκαμε να διακόψουμε τις πρόβες μας στο θέατρο ΑΠΟΛΛΩΝ του Πύργου Ηλείας, εξαιτίας του ξεσπάσματος της πανδημίας. Η σύμπτωση με την πανδημία στέρησης που είχαν επινοήσει τα παιδιά ήταν εντυπωσιακή και λειτούργησε θετικά στο να μην παραιτηθούν. Η αίθουσα πρόβας έγινε παράθυρα zoom στον υπολογιστή, οι δραματικοί χώροι έγιναν εσωτερικά τοπία, η σωματικότητα των εξαρτημένων μεταγράφηκε σε πιο ρεαλιστικά μοτίβα κινητικής συμπεριφοράς. Αφού μελετήσαμε για λίγο τις βασικές αρχές της γλώσσας του σινεμά και κάναμε τα αντίστοιχα πειράματα, ανακαλύψαμε πώς πρέπει να χειριστούμε το υλικό μας (και τα κινητά μας τηλέφωνα) και αποφασίσαμε την μεταγραφή της παράστασης σε ταινία<sup>272</sup>. Οι πρόβες μας αρχικά περιόρισαν την εξωστρέφεια της διαζώσης θεατρικότητας, αλλά τα παιδιά μετέγραψαν τους ρόλους με κριτήρια που είχαν ήδη σχετικά με τους

<sup>272</sup> Η ολοκληρωμένη εκδοχή της οποίας υπάρχει στο utube <https://youtu.be/mNpB-3819XU?list=PL7BdjobFN7PXZiHeG-ebX7Y10S24gJL05->

κινηματογραφικούς κώδικες (μέσα από τις ταινίες και τα σήριαλ που έχουν παρακολουθήσει), και έτσι τους «ενσάρκωσαν» με ακρίβεια στην εκτέλεση των δράσεων. Η εργασία συνεχίστηκε στο διαδίκτυο και ολοκληρώθηκε τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς.

Στο κλείσιμο της χρονιάς, και αφού επιτράπηκε ξανά η δια ζώσης λειτουργία του σχολείου, οι μαθητές παρουσίασαν την ταινία τους πλαισιωμένη από δρώμενα και σχολιασμούς, ώστε να κάνουν πιο ανάγλυφη την παρακολούθησή της. Μετά από τόσες ανατροπές και πρωτόγνωρες δυσκολίες, η επιμονή και η αφοσίωση των παιδιών στέφθηκε με μεγάλη αναγνώριση από την μαθητική και εκπαιδευτική κοινότητα την ημέρα της εκδήλωσης. Η ταινία τους, γυρισμένη εξ ολοκλήρου μέσα στα δωμάτιά τους και τα χωράφια όπου κατέφευγαν για να κάνουν τα γυρίσματα εν τω μέσω της απαγόρευσης κυκλοφορίας, είναι πραγματικά εντυπωσιακή και με πολύ χιούμορ, και επιτρέπει την διεξαγωγή πολλών χρήσιμων συμπερασμάτων για την δύναμη και την αξία του εφαρμοσμένου θεάτρου στην εκπαίδευση.

Το πρώτο εξ αυτών των συμπερασμάτων είναι η ευελιξία των μαθητών στην προσαρμογή τους στο ψηφιακό μέσο. Αν και είχαν ήδη αναπτύξει κώδικες που αφορούν την θεατρικότητα, δεν είναι αυτονόητη η δυνατότητα προσαρμογής του θεατρικού εργαστηρίου σε συνθήκες ψηφιακού δράματος. Η υψηλή ενέργεια, η ενεργητική ακρόαση και -στον συμπαίκτη, ο αυτοσχέδιος λόγος και η ολόπλευρη δέσμευση στην καλλιτεχνική διαδικασία διατηρήθηκαν με συνέπεια, και αίσθημα ευθύνης από την ομάδα. Η μεταγραφή της δραματουργίας σε σενάριο από τους μαθητές έγινε μεθοδικά και με έμπνευση, ενώ η επινοήση λύσεων και η λήψη αποφάσεων για τους χώρους και τους τρόπους γυρίσματος ήταν εντυπωσιακή. Το δεύτερο σημαντικό συμπέρασμα λοιπόν αφορά στην συνυπευθυνότητα όλων απέναντι στην ομάδα και το έργο της. Ανέλαβαν τα γυρίσματα μέσα στα δωμάτια και τους χώρους των σπιτιών, τράβηξαν τις σκηνές με τα κινητά τηλέφωνα και έκαναν το μοντάζ και την ηχοληψία με αυτοσχέδιους τρόπους μέσα από τα προγράμματα που βρήκαν στο διαδίκτυο. Η προσαρμογή των μαθητών στους περιορισμούς και την έλλειψη γνώσης του ψηφιακού δράματος, είναι επίσης ένα στοιχείο που επιτείνει την συνυπευθυνότητα και την υψηλή λειτουργικότητα της ομάδας αυτής.

Το τρίτο και πιο ενδιαφέρον συμπέρασμα από τη λειτουργία των μαθητών σε αυτή την εμπειρία, ήταν η εγρήγορσή τους απέναντι στα γεγονότα και η κοινωνική κριτική που άσκησαν μέσα από αυτή την εγρήγορση. Καθώς πολλές από τις ομαδικές σωματικές δράσεις δεν μπορούσαν να μεταγραφούν στο σενάριο της ταινίας, οι μαθητές χρησιμοποίησαν την επικαιρότητα της πανδημίας για να επινοήσουν νέους ρόλους και σκηνές της ταινίας τους. Έτσι επινοήσαν τον υγειονομικό υπάλληλο του ΕΟΔΥ, τον δήμαρχο, τον αστυνόμο κ.α., και δημιούργησαν νέα πλοκή εμπλουτισμένη με σκηνές εξαπάτησης του ελέγχου τήρησης της απαγόρευσης, παράνομου σουβλίσματος αρνιού κ.α. Οι νέες σκηνές που άλλαξαν την θεατρική δραματουργία, ασκούσαν σκληρή κριτική στην επικαιρότητα της πανδημίας με το χιούμορ και τη φρεσκάδα της εφηβικής ματιάς. Μέρος αυτής της κριτικής ήταν και η αλλαγή του τίτλου του έργου σε ANTIVIRUS. Με αυτό τον τίτλο αποφάσισαν να σχολιάσουν την σύνδεση της ιστορίας

τους με τα προβλήματα της πραγματικής ζωής, μέσα στα οποία ενέτασσαν και την διαχείριση της πανδημίας του covid-19.

Η καταγραφή αυτής της εμπειρίας αναδεικνύει μία σειρά από πολύ σημαντικά επιτεύγματα της δημιουργικότητας των μαθητών : την ευελιξία στο χειρισμό και την διατήρηση των θεατρικών κωδίκων μέσα από την οθόνη του zoom, την υπευθυνότητα απέναντι στην ομάδα και το έργο της με την δέσμευση, την λήψη αποφάσεων, την επίλυση προβλημάτων, και τέλος την κοινωνική ματιά, την εγρήγορση στην άσκηση κριτικής σκέψης και σχολιασμού μίας πρωτόγνωρης επικαιρότητας. Μέσα από αυτή την περίπτωση εφαρμογής του εκπαιδευτικού θεάτρου σε άκρως ιδιότυπες κοινωνικές συνθήκες, φαίνεται ότι οι αρχές του εκπαιδευτικού και σωματικού θεάτρου μπορούν να συμβάλλουν ακόμα και σε ιδιάζουσες κοινωνικές συνθήκες, στην καλλιέργεια της ομαδικότητας, της αυθεντικής και ολόπλευρης έκφρασης και στην οικοδόμηση της κοινωνικής γνώσης μέσα από την κριτική σκέψη.



*Φωτογραφία από την προβολή της ταινίας στο προαύλιο του ΓΕΛ Βουνάργου Ηλείας, με ζωντανή συμμετοχή και δρώμενα των μαθητών, τον Ιούνιο του 2020.*

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η αναζήτηση της σωματικότητας στο θέατρο επέφερε μία «αλλαγή παραδείγματος» στις παραστατικές τέχνες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, και διαμόρφωσε τις υβριδικές μορφές που ξεπήδησαν στην δεκαετία του 1980 με την performance, το devised theatre και την επίσημη διατύπωση του σύγχρονου physical theatre. Το φιλοσοφικό βάθος αυτής της αλλαγής απηχεί κρίσιμα ερωτήματα σχετικά με το διχασμό σώματος-πνεύματος και την επακόλουθη δυσφορία που προκαλεί ο σύγχρονος τρόπος ζωής. Οι αρχές που καλλιέργησε το σύγχρονο σωματικό θέατρο για να αντιμετωπίσει αυτά τα κρίσιμα ερωτήματα, μπορούν να τροφοδοτήσουν θεμελιακά ζητούμενα της θεατροπαιδαγωγικής πράξης όπως

- Η σύνδεση σώματος-πνεύματος, η αυτοσυγκέντρωση και η ενσυνειδητότητα του μαθητή
- Η βιωματική μάθηση και η δημιουργία του μεταβατικού και «αισθητικού» χώρου της θεατρικής εμπειρίας, οι οποίες μπορούν να προσληφθούν ως κατάλληλα περιβάλλοντα για την σύνδεση εμπειρίας-γνώσης και την άρση διαχωρισμών χειρωνακτικής-πνευματικής εργασίας.
- Η απελευθέρωση της προφορικής ομιλίας και η σύνδεσή της με την ολόπλευρη ψυχοσωματική έκφραση, δηλαδή η αναζήτηση του «σώματος του λόγου» του κάθε μαθητή και η εξατομικευμένη προσέγγισή του, ζητήματα που συνδέονται άμεσα με τον εγγραματισμό και την διαφοροποιημένη διδασκαλία.

Η εφαρμογή του σωματικού θεάτρου στο εκπαιδευτικό δράμα έχει πολλαπλά ψυχοπαιδαγωγικά, γνωστικά και κοινωνικά οφέλη, καθώς η πολυεπίπεδη εμπειρία του σωματικού θεάτρου και της επινόησης ή/και επεξεργασίας του θεατρικού έργου μέσα από τις τεχνικές του ενεργοποιούν μία πολυπρισματική προσέγγιση αντί για την μονοδιάστατη πρόσληψη και κατάκτηση της γνώσης από ένα παντογνώστη σκηνοθέτη/εμφυχωτή/δάσκαλο. Η ομαδική και πολυφωνική εργασία, η συμπερίληψη και η χειραφέτηση από την καταπίεση που ασκούν τα στερεότυπα κάθε μορφής, είναι αρχές που αφορούν άμεσα τις αναγκαιότητες στις οποίες οφείλει να απαντά η εκπαίδευση στις σύγχρονες πολυπολιτισμικές κοινωνίες.

Η προβληματική του σύγχρονου σωματικού θεάτρου υπερβαίνει την πρόσληψη του σώματος ως εργαλείου, εκφραστικού μέσου ή σημείου προς μετάδοση του γραπτού λόγου του δραματικού κειμένου, καθώς το «σωματικό είναι στον κόσμο» γίνεται φορέας εμπειρίας και γνώσης, και βασικός μοχλός για την καλλιτεχνική δημιουργία. Στον ορίζοντα της ψηφιακής εποχής και εν όψει των επιπτώσεων που αναδύονται από την υπέρχρηση των μέσων της, τα διακυβεύματα για την συμπερίληψη της ζωτικής ενέργειας του ανθρώπου σε κάθε μορφής εκπαιδευτική διαδικασία και για την πρόσληψη της γνώσης ως (σωματικής) εμπειρίας γίνονται ακόμα πιο κρίσιμα. Η πρόσληψη του σώματος ως φορέα ζωτικής ενέργειας που δεν περιορίζεται στις οργανικές και σημειωτικές του λειτουργίες αλλά αποπνέει την ολότητα του είναι μας-στον-κόσμο, είναι ένα διεπιστημονικό ζήτημα που αφορά τόσο στην θεατρολογία όσο και στην γνωσιολογία και την παιδαγωγική. Η «έννοια της ενσάρκωσης μπορεί να

λειτουργήσει ως μεθοδολογική διορθωτική αρχή η οποία δε λαμβάνει μόνο τα νευροφυσιολογικά/ βιολογικά δεδομένα αλλά ολόκληρο το σώμα», δηλαδή την πρόσληψη της γνώσης ως ενσαρκωμένης δράσης (embodied activity).<sup>273</sup>

Χωρίς να δίνει απαντήσεις, το σύγχρονο σωματικό θέατρο απηχεί θεμελιώδη αιτήματα και αρχές της σύγχρονης Παιδαγωγικής σχετικά με την διαλεκτική ανάμεσα στην απελευθέρωση και την οριοθέτηση του σώματος, την διδακτική πράξη ως αφαιρετική μέθοδο εξάλειψης εμποδίων και καταπίεσης, αλλά και την προσέγγιση της γνώσης ως εμπειρίας, μέσα στην οποία υπερβαίνονται οι διαχωρισμοί νου-σώματος και διευρύνονται τα όρια για την πρόσληψη της γνώσης. Τα ιδιώματα της θεατρικής έρευνας των μεγάλων δημιουργών και η αξιοποίησή τους από το εφαρμοσμένο θέατρο, φωτίζουν την παρουσία της ζωικής ενέργειας του «είναι μας στον κόσμο» και διαμορφώνουν την εμπειρία μας ως «ομιλούντων ζώων» εντός του πολιτισμού.

Μέσω αυτών των παρατηρήσεων γίνεται εμφανές ότι η έρευνα για τη σωματικότητα στο θέατρο δεν είναι μόνο μία αισθητικοποιημένη αναζήτηση φόρμας, αποκομμένη από την υπαρξιακή και φιλοσοφική τοποθέτηση των περισσότερων καλλιτεχνών απέναντι στα κρίσιμα ερωτήματα του καιρού τους. Τα ερωτήματα που έθεσε ιστορικά και εξακολουθεί να θέτει το σωματικό θέατρο απαντούν σε κρίσιμα προβλήματα του πολιτισμού μας υπερβαίνοντας τον επιμερισμό τους σε αμιγώς «καλλιτεχνικά». Κατά αυτήν την έννοια, η διαλεκτική του σωματικού θεάτρου έχει φιλοσοφικές και πολιτικές παραμέτρους που εγγράφονται στην προβληματική της σύγχρονης παιδαγωγικής καθώς αφορούν στα πλέον επείγοντα ζητήματα του καιρού μας, και δίνει κλειδιά για την υπεύθυνη και επικαιροποιημένη άσκηση της θεατροπαιδαγωγικής σε κάθε βαθμίδα της εκπαίδευσης.

---

<sup>273</sup> Lichte- Fischer, «Θέατρο και Μεταμόρφωση», Πατάκη, 2012, σελ. 183



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αυδή Α. και Χατζηγεωργίου Μ., «Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση», Μεταίχμιο, 2007
- Ανδρεάδη, Ι., «Performance, Από τη θεωρία στην Πράξη», Καστανιώτη, 2020
- Adler, J. “Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement” Vermont, Inner Traditions, 2002
- Adler, J. “The Mandorla and the Discipline of Authentic Movement. In Journal of Dance & Somatic Practices”, Authentic Movement: A field of practices. 2015, Volume 7, (Number 2)
- Adnan, E. «Ο ελληνικός κόσμος του Θόδωρου Τερζόπουλου», Άγρα, 2019
- Albright A. & Gere, D., “Taken by Surprise: A dance Improvisation Reader”, Wesleyan University Press, 2003
- Ardouin, I., «Η καλλιτεχνική αγωγή στο σχολείο», Νεφέλη, 2020
- Artaud, A. «Το θέατρο και το είδωλό του», Δωδώνη
- Barba-Savarese, “Dictionary of Theatre Anthropology, 2006, Routledge
- Barba, E. «Τα πλωτά νησιά- Πέρα απ τα πλωτά νησιά», Δωδώνη 2018.
- Bainbridge Cohen, B., “*Sensing, feeling, and action. The experimental anatomy of Body-Mind Centering*”, Wesleyan University Press, 2012
- Baynham, M., Πρακτικές γραμματισμού, Μεταίχμιο, 2002
- Beauchamp, H. «Τα παιδιά και το δραματικό παιχνίδι», Δάρδανος, 1998
- Brennan, R. “Εγχειρίδιο: Τεχνική Alexander”, εκδ. Παρισιάνου, 2021.
- Boal, A., “Poetics of the oppressed: Experiments with the People’s Theatre in Brazil”, Pluto, 1974
- Boal, Augusto, “Legislative Theatre: Using Performance to make politics”, 1998, London, Routledge Press
- Boal, A. “Rainbow of desire. The Boal method of theatre and therapy”, Routledge, 1994
- Brook, P. «Ο άδειος χώρος», ΚΟΑΝ
- Γραμματάς Θ., «Ιστορία και Θεωρία του θεάτρου», Εξάντας 2011
- Γραμματάς, Θ., «Το Θέατρο ως Πάμμουσος Παιδαγωγία – Προκλήσεις και ζητούμενα της Εκπαίδευσης στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας,» στο: Αργυρίου, Μ. & Καμπύλης, Π. (επιμ.). *Τέχνες και Εκπαίδευση: Δημιουργικοί τρόποι εκμάθησης των γλωσσών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου* (σε cd), τ. Α’, 2011.

Γραμματάς Θ., «Το θέατρο στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση: προβλήματα μεθόδου και εφαρμογής» στην έκδοση των πρακτικών από την 1<sup>η</sup> Διεθνή συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην εκπαίδευση, Αθήνα 2000, επιμ. Γκόβας, Ν. και Κακλαμάνη Φ.

Γκροτόφκσι Γ., «Για ένα φτωχό θέατρο», Θεωρία.

Callery D., “Through the Body, Practical Guide on Physical Theatre”, Routledge, 2002

Chordas Thomas (edit.), «Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self», Cambridge, 1994

Carlson, M., « Performance, ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ », Παπαζήση, 2014

Δημητριάδης, Γ., «Το σώμα σε κρίση στον ιατρικό και ψυχαναλυτικό λόγο», Κουκκίδα, 2020

Δημόπουλος, Β. (επιμ. Μαράτου Ο.), «Εσωτερική και Εξωτερική Πραγματικότητα», Νήσος, 2015

Feldenkrais, M. “Awareness through movement”, Peguin, 1977

Fischer-Lichte E., Θέατρο και Μεταμόρφωση, Πατάκη, 2012.

Freire, P. “Η αγωγή του καταπιεζόμενου», Ράππα, 1977

Freud S., «Πολιτισμός πηγή δυστυχίας», Νίκας, 2011

Gunawardana J.a., Το θέατρο στην Ασία, Δωδώνη, 1989

Goldberg R., «Performance Art», εκδ. Thames and Hudson, 1999

Heathcote, D. & Bolton, G., «Drama for Learning», Heinenmann, 1995

Heathcote, D. & Bolton, G., «Drama for Learning», Heinenmann, 1995

Hodge A., «Actor Training», Routledge, 2010

Jackson, A. “Theatre, Education and the creation of meanings-Art or instrument?”, Manchester University Press, 2007

Κοντογιάννη, Α. «Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση», Πεδίο, 2012

Keefe J. και Murray S., “Physical Theatres A critical reader”, Routledge, 2007

Kuhn T. «Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων», εκδ. Σύγχρονα Θέματα, 2008

Λαμπρονίκου, Ε. «Το εκπαιδευτικό δράμα στο νηπιαγωγείο», Πηγή, 2007

Λεκόκ, Ζ., «Ποιητικό Σώμα», εκδ. ΚΟΑΝ, 2005

Linklater, K. “Freeing the natural voice”, London, 2006

Lord, Bates, A, «The singer of Tales», Cambridge, Harvard, 1960

Μάρσαλ Λ. «Το σώμα μιλά», ΚΟΑΝ, 2003

Μέγιερχολντ, Β., Για το Θέατρο, Τόπος, 2021

- Μενδρινού Ι., «B.Brecht. Η ποιητική της αποστασιοποίησης», ΟΤΑΝ, 2021
- Μερλό- Ποντύ, Μ., «Η φαινομενολογία της αντίληψης», Νήσος, 2016
- Μουδατσάκης, Τ., «Το θέατρο ως πρακτική τέχνη στην εκπαίδευση», Εξάντας, 2005
- Μπάρμπα, Ε., «Το χάρτινο κανό. Ένας οδηγός προς τη θεατρική ανθρωπολογία», Δωδώνη, 2008
- Μπάρμπα, Ε., «Θέατρο. Μοναξιά, Δεξιοτεχνία, Εξέγερση». ΚΟΑΝ, 2001
- Μπάρμπα, Ε., «Κάψε το σπίτι. Για την Σκηνοθεσία και τη Δραματουργία», Δωδώνη, 2019
- Μπαχτίν, Μ., «Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του», Παν/κες Εκδόσεις Κρήτης, 2017
- Μπρουκ, Π., «Η σκηνή χωρίς όρια», Θεωρία, 1982
- Miller G.W., “Exploring Body-Mind Centering: An Anthology of Experience and Method”, North Atlantic Books, 2011
- Muller, «Το θέατρο του σώματος και η commedia dell arte», University Studio Press, 1996
- Ντιουι Τ., «Δημοκρατία και Εκπαίδευση», Καστανιώτη, 2016
- Ντολτό, Φ. «Η ασυνείδητη εικόνα του σώματος», Εστία, 1999
- Nicholson, H. “Applied Drama. The gift of theatre”, Pallgrave Mcmillan, 2005
- Ουάντσγουερθ, Μ. «Η θεωρία του Πιαζέ για τη γνωστική και συναισθηματική ανάπτυξη», Καστανιώτη, 2001
- Oida Y., «Ο αόρατος ηθοποιός», ΚΟΑΝ, 2003.
- Oida Y., «Ο ακυβέρνητος ηθοποιός», ΚΟΑΝ, 2001
- Παπαδόπουλος, Σ., «Με τη γλώσσα του Θεάτρου», Κέδρος, 2007
- Παπακώστα, Α., «Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές» στο Γραμματάς, Θ., «Στη χώρα του Το Τώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές», Πατάκης, 2010
- Πατσαλίδης Σ., «Θέατρο και Θεωρία II», University Studio Press, 2019
- Πίγκου-Ρεμπούση Μ., «Εκπαιδευτικό Δράμα: Από το θέατρο στην εκπαίδευση», εκδ.Καστανιώτη, 2019

- Πριοβόλου, Σ. «Dario Fo. Ένας σύγχρονος goliardus», εκδ. Περίπλους, 2001
- Προπ, Β.Π. «Μορφολογία του Παραμυθιού» εκδ. Καρδαμίτσα, 2009
- Patrizia Pallaro (edit.), “Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow”, Jesika Kingsley Publishers, 1999
- Pavis, P., «Λεξικό του Θεάτρου», Gutenberg, 2006
- Pontalis J., Laplanche J., «Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης», Κέδρος, 2008
- Ροντάρι, Τ. «Γραμματική της Φαντασίας. Εισαγωγή στην τέχνη να επινοείς ιστορίες», εκδ. Μεταίχμιο, 2003
- Richards, T. «Για τη δουλειά με τον Γκροτόφσκι πάνω της σωματικές δράσεις και ένα πρόλογο και το δοκίμιο «Από τη θεατρική ομάδα στην τέχνη ως όχημα» του Γκροτόφσκι», Δωδώνη, 1998
- Σαμπατακάκης Γ., «Γεωμετρώντας το χάος» Μορφή και Μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου, ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, 2008
- Σέξτου, Π., «Θεατρο-παιδαγωγικά προγράμματα στα σχολεία», Μεταίχμιο, 2005
- Στανισλάφσκι, Κ. , «Η δουλειά του ηθοποιού με τον εαυτό του, 1. Το βίωμα», Πλέθρον, 2016
- Στανισλάφσκι, Κ., «Η δουλειά του ηθοποιού με τον εαυτό του, 2. Η ενσάρκωση», Πλέθρον, 2016
- Sellin, E., “The Dramatic Concepts of Antonin Artaud”, University of Chicago Press, 1975.
- Scott-Billman F., «Χοροθεραπεία με την Πρωτόγονη έκφραση», Τρόπος ζωής, 1997
- Scott, G. “The Frantic Assembly Book of Devising Theatre”, Routledge, 2014
- Schechner, R., «Θεωρία της Επιτέλεσης», Τελέθριο, 2011
- Silverstein, S., «Το μεγάλο Ο και το κομμάτι που λείπει», ΔΩΡΙΚΟΣ, 1989
- Schumacher, C. “Artaud on Theatre”, Methuen Drama, 1989
- Suzuki, T., «Πολιτισμός είναι το σώμα», Κείμενα, 2021
- Vygotsky, L.S. «Νους στην Κοινωνία», (Επιμ. Σ. Βοσνιάδου), Gutenberg, 1997
- Winnicott, «Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα», Καστανιώτη, 1979
- «Θεόδωρος Τερζόπουλος και θέατρο ΑΤΤΙΣ», ΑΓΡΑ
- Τσέχοφ, Μ., «Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό», Δωδώνη

- Φανουράκη Κ. και Πεφάνη Γ. «Εφαρμοσμένο Θέατρο», εκδ. Παπαζήση, 2021
- Φελντενκραις, Μ., «Ο ικανός εαυτός - η απελευθέρωση της δυναμικής του σώματος και του νου», Θυμάρι
- Φρόνυτ, Σ. ,«Τέχνη και Ψυχανάλυση», Κοροντζή, 2006
- Χατζηδημητρίου Π., «Θεόδωρος Τερζόπουλος, Από το προσωπικό στο παγκόσμιο», University Theatre Press, 2010.
- Χουζινγκα, Γ. «Ο άνθρωπος και το παιχνίδι», Γνώση, 2010.

## ΔΙΑΔΙΚΥΤΑΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

«ANTIVIRUS»: <https://youtu.be/mNpB-3819XU?list=PL7BdjobFN7PXZlheG-ebX7Y10S24gJL05-VIDEO ΓΕΛ ΒΟΥΝΑΡΓΟΥ>

Γαλάνη Μάρω, «Δημιουργική Μέθοδος Ρυθμικού και Θεατρικού Παιχνιδιού». Έκδοση: 1.0. Πάτρα 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <https://eclass.upatras.gr/courses/PDE1464/>

[contactquarterly.com/contact-editions/title/contact-improvisation-and-body-mind-centering](http://contactquarterly.com/contact-editions/title/contact-improvisation-and-body-mind-centering)

[disciplineofauthenticmovement.com](http://disciplineofauthenticmovement.com)

[www.labaninstitute.org](http://www.labaninstitute.org)

Λενακάκης «Η μορφολογική αξία του παιχνιδιού και του θεάτρου στην εκπαίδευση» στο <https://theodoregrammatas.com/>

[skasiarxeio.wordpress.com/αρχεσ-και-τεχνικες-φρενε/](http://skasiarxeio.wordpress.com/αρχεσ-και-τεχνικες-φρενε/)

<https://theodoregrammatas.com>

utube Θ.ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΣ Art Week (21.05.19)

## ***Παράρτημα για το εργαστήριο του ΓΕΛ Βουνάργου Ηλείας***

Οι συναντήσεις με την ομάδα των 23 μαθητών ξεκίνησαν με ασκήσεις και παιχνίδια γνωριμίας, εστιασμένα στις αρχές του σωματικού θεάτρου : ασκήσεις συγκέντρωσης και εστίασης της προσοχής, ενεργοποίηση του σώματος μέσα από την σχέση του με το χώρο, το ρυθμό, και τους άλλους. Το σύνολο των ασκήσεων που παρατίθενται εδώ έχει σχεδιαστεί κατόπιν προσωπικής μελέτης της σχετικής βιβλιογραφίας και εφαρμόστηκε από τον Οκτώβριο ως τον Δεκέμβριο του 2018 στην αίθουσα πολλαπλών χρήσεων του Λυκείου Βουνάργου του Πύργου Ηλείας, κατά την διάρκεια εβδομαδιαίων πεντάωρων

εργαστηρίων. Οι στόχοι των ασκήσεων αναγράφονται στις επικεφαλίδες και τις επιμερίζουν σε κατηγορίες, οι οποίες αφορούν στην καλλιέργεια γνωστικών και εκφραστικών δεξιοτήτων που θέτει το θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα. Η σειρά με την οποία παρουσιάζονται οι ασκήσεις στο παράρτημα αφορά στα πρώτα στάδια εμπύκωσης της ομάδας, και δεν ολοκληρώνει την αναφορά της στους πίνακες κοινής μεθοδολογίας, όπως αυτή περιγράφεται στο 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο. Επίσης, η σειρά με την οποία παρουσιάζονται οι ασκήσεις δεν αντιστοιχεί στην ακριβή σειρά με την οποία διδάχτηκαν, καθώς συχνά η δυναμική της ομάδας ανατρέπει τις σχεδιασμένες δράσεις, και απαιτεί από τον εμπυκωτή να επινοήσει παραλλαγές ή να επιμείνει σε κάποιες έναντι άλλων ασκήσεων. Γι αυτό το λόγο και για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας κρίθηκε σκόπιμο να παρουσιαστεί το παρακάτω ενδεικτικό ασκησιολόγιο αντί του ημερολογίου εργασίας.

*Ασκήσεις ενεργοποίησης της «φυσικής παρουσίας», της αντίληψης και της πλαστικότητας του σώματος*

-Περπατήματα στο χώρο με αλλαγές ταχύτητας στην κλίμακα από το 0-ακίνησια ως το 5-τρέξιμο. Προσθέτουμε αλλαγές κατεύθυνσης και επιπέδων (από το έδαφος ως πάνω από το κεφάλι), εξερεύνηση στον οριζόντιο και τον κάθετο άξονα του σώματος, όπως διαγράφεται από την σπονδυλική στήλη (κάθετος άξονας) και το άνοιγμα των χεριών (οριζόντιος), αλλά και τους άξονες και τα επίπεδα της κίνησης στο χώρο (labanotation<sup>274</sup>). Εξερευνούμε τις ποιότητες της κίνησης, μέσα από τη χρήση του βάρους και του ρυθμού του σώματος.

-Ακίνησια σε όρθια θέση στον κύκλο, εστίαση της προσοχής στην φυσική κατάσταση του σώματος και ασκήσεις αναπνοής με αυτοπαρατήρηση και χρήση των δυνάμεων βαρύτητας-άνωσης. Ασκήσεις αναπνοής και φωνής από την τεχνική της Linklater<sup>275</sup>

-Άσκηση *ισορροπίας*. Εμπνευσμένη από τις «πλαστικές ασκήσεις» του Grotowski, εκτελείται σε όρθια θέση όπου εναλλάσσουμε το κέντρο βάρους από το ένα πόδι στο άλλο, και διερευνούμε το όριο της ισορροπίας μέχρι το σημείο ακριβώς πριν την πτώση. Στο σημείο αυτό αλλάζουμε πόδι και κέντρο βάρους και συνεχίζουμε την άσκηση, και έπειτα εξελίσσουμε την άσκηση μέσα από την μετακίνηση στο χώρο και την επαφή με τους άλλους «ισορροπιστές».

-*Σημείο-σκέψη-κίνηση-λόγος*. Κινούμαστε ατομικά και παρατηρούμε την κίνηση τριών σημείων: των ματιών, της σπονδυλικής στήλης και του «σταυρού» που δημιουργεί ο οριζόντιος και κάθετος άξονας του σώματός μας. Παρατηρούμε την σταθερή δύναμη της βαρύτητας μέσω της παρατήρησης των πελμάτων μας στο έδαφος και την αίσθηση σταθερότητας που μας δίνουν. Έπειτα κινούμαστε προσπαθώντας να παρατηρούμε συνειδητά την σύνδεση αυτών των τριών σημείων (μάτια, σπονδυλική στήλη, πέλματα). Αυτή τη σύνδεση θα την κρατήσουμε σε όλη τη διάρκεια της άσκησης. Έπειτα καθορίζουμε ένα σημείο στο χώρο μακριά από εμάς, και μετακινούμαστε προς αυτό. Παρατηρούμε την σκέψη που γεννιέται κατά τη στιγμή της μετακίνησης αυτής και όταν φτάσουμε στο σημείο που επιλέξαμε, κάνουμε μία κίνηση (προς αυτό ή/και ανεξάρτητα), όποια προκύπτει αυθόρμητα κάθε φορά. Στο επόμενο στάδιο προσθέτουμε

<sup>274</sup> Το σύστημα καταγραφής της κίνησης από τον Laban, βλ. [www.labaninstitute.org](http://www.labaninstitute.org)

<sup>275</sup> Βλ. [www.thelinklatercenter.com](http://www.thelinklatercenter.com)

λόγο μετά την κίνηση, εκφωνώντας κάθε φορά δυνατά την όποια φράση γεννηθεί συνειρμικά. Αφού παίζουμε αρκετά με το «σημείο-σκέψη-κίνηση-λόγος», συνεχίζουμε παρατηρώντας τη σύνδεση που προκύπτει ανάμεσα στο σημείο επιλογής, τη σκέψη την κίνηση και το λόγο και τα θέματα που αναδύονται από τις αλληλουχίες που δημιουργούμε.

-Ακολουθούμε ένα κοινό ρυθμό 4/4 σε αργό tempo και περπατάμε χωρίς να αλληλεπιδρούμε αρχικά. Δοκιμάζουμε πολλούς τρόπους περπατήματος με προτεινόμενες συνθήκες, π.χ. καιρικές συνθήκες, επικλινή εδάφη κοκ, αλλά και «silly walks» και αυτοσχέδιοι αστείοι τρόποι βαδίσματος, και με αλλαγές στο κέντρο βάρους του σώματος (οδηγεί η κοιλιά, το κεφάλι, η πλάτη κοκ).

-«Μικρή σύνθεση» Έπειτα συνδυάζουμε ατομικά όλες τις προηγούμενες ασκήσεις σε ατομική σύνθεση: ταχύτητες, ρυθμοί και ποιότητες της κίνησης, ισορροπίες, αλλαγές στα κέντρα βάρους του σώματος και τρόποι βαδίσματος, σε συνδυασμό με την αναπνοή και την εστίαση της προσοχής στα μάτια, το κέντρο βάρους και την αίσθηση των πελμάτων/βαρύτητα.

Στην συνέχεια, μέσα από το ατομικό περπάτημα στο χώρο, εστιάζουμε στην επαφή με τους άλλους, με διάφορους τρόπους χειραψίας και μελών του σώματος, και περνάμε στις ασκήσεις σε ζευγάρια

#### *Πρώτες ασκήσεις επικοινωνίας σε ζευγάρια*

-Η γνωστή άσκηση του καθρέφτη εμπλουτίζεται με την παρακάτω προέκταση: τα ζευγάρια ασκούνται εναλλάξ στη θέση αυτού που οδηγεί την κίνηση, και στο επόμενο στάδιο ο ρόλος του οδηγού εναλλάσσεται από τον ένα στον άλλο ανάλογα με το πώς το υποδεικνύει η ίδια η κίνηση. Ο στόχος είναι να φτάσει το ζευγάρι σε μία «κατάσταση» όπου οδηγός και οδηγούμενος αλλάζουν ρόλους προκειμένου να μην σταματήσει η ροή της κίνησης, κι αυτό είναι τώρα το βασικό μέλημα. Ο αρχικός στόχος είναι η σύνδεση-επικοινωνία, αυτή η σύνδεση τώρα διαπνέεται μόνο από την ροή της κίνησης του ζευγαριού, και όχι από την ατομική επιβολή κινητικών προτάσεων. Η εξάσκηση οδηγεί σε μία κατάσταση όπου ο θεατής «απ-έξω» να μην μπορεί να διακρίνει από ποιόν ξεκινά η κίνηση, ούτε ποιος «αντιγράφει» ποιόν, αλλά παρατηρεί ένα ζευγάρι εν «κινήσει».

-Η άσκηση του ζευγαριού συνεχίζεται με τις παρακάτω ασκήσεις: γλυπτό-γλύπτης και οδηγός -οδηγούμενος (από τον Boal), contact improvisation (σύγχρονη τεχνική χοροθεάτρου εύκολα εφαρμόσιμη), push-pull (όπως αναλύεται από τον Lecoq), δράση-αντίδραση.

#### *Ασκήσεις συγχρονισμού-ομαδικότητας*

-«Η χορογραφία της ημέρας». Η ομάδα σε κύκλο, ο πρώτος που ξεκινά κάνει μία απλή και καθαρή κίνηση σε ένα χρόνο, και η ομάδα επαναλαμβάνει. Στην επόμενη επανάληψη θα προσθέσει και την πρώτη κίνηση, και σε κάθε προσθήκη θα ξεκινά από την αρχή τις επαναλήψεις, ώστε στο τέλος του κύκλου να έχει δημιουργηθεί μία μικρή αλληλουχία κινήσεων με κινήσεις όσες και τα μέλη του κύκλου. Στην επόμενη φάση της άσκησης θα παίζουμε με αυτή την αλυσίδα κινήσεων. Σε κάθε γύρο επαναλαμβάνουμε την «χορογραφία» και αλλάζουμε: ταχύτητα (αργά-γρήγορα), μέγεθος (μικρή-μεγάλη κίνηση), ποιότητα των κινήσεων (μαλακά-σκληρά, νυσταγμένα-

θυμωμένα κοκ). Έπειτα δοκιμάζουμε χωρίς αρχηγό, με κλειστά μάτια και με στόχο να ολοκληρώσουμε την χορογραφία ταυτόχρονα όλοι μαζί.

-«*Πρωτόγονη έκφραση*». Η ομάδα ακολουθεί ένα κοινό tempo σε ρυθμό 4/4, και κάθε μέλος προτείνει δύο κινήσεις που εντάσσονται στο ρυθμό αυτό. Η ομάδα αντιγράφει και επαναλαμβάνει, μέχρι ο επόμενος στη σειρά του κύκλου να προτείνει τις δικές του κινήσεις. Στον επόμενο γύρο το κάθε μέλος μπαίνει στον κύκλο και δίνει κινήσεις, τις οποίες η ομάδα ακολουθεί. Η άσκηση συνεχίζεται με επιτάχυνση και επιβράδυνση του tempo, προσθήκες κινήσεων και φωνής.

*Ασκήσεις με χρήση μεταφορών, αντικειμένων και θεατρικής σύμβασης*

*Μαύρη γλώσσα (grammelot)*. Η ομάδα ασκείται στην φώνηση ακατανόητης, αυθόρμητης γλώσσας, προσπαθώντας να εννοήσει μέσω αυτής το αυθόρμητο νόημα που επιλέγεται ως “sub-text”, και ακολουθώντας τις σκέψεις που προκύπτουν από τον αυτοσχεδιασμό. Ξεκινάμε από τη λέξη-μικρή φράση, όπως «τί κάνεις;», και το χτίσιμο μικρού διαλόγου και προχωράμε σταδιακά στην «μεταγραφή» σκηνών σε μαύρη γλώσσα.

Μάσκα, μπάλες, κοντάρια, αντικείμενα, και παιχνίδια/ ασκήσεις με αυτά σε τρία στάδια:

α. εκμάθηση τεχνικής (ουδέτερη μάσκα, κοντάρια, μπάλες, πανιά) αλλά και παιχνίδι με αντικείμενα σε «ρεαλιστική χρήση», ανάλογη της χρήσης του αντικειμένου στην καθημερινή ζωή.

β. αλλαγή χρήσης του αντικειμένου και «επαλήθευση», δηλαδή «δικαιολόγηση» της νέας χρήσης του αντικειμένου από τη δράση/συνθήκη. Παράδειγμα: το καπέλο γίνεται σκεύος για νερό, και χρησιμοποιείται από τον «διψασμένου» για να πει νερό από μία βρύση, αφού δεν υπάρχει ποτήρι.

Γ. Μετουσιωτική-ποιητική χρήση. Το καπέλο γίνεται το μυαλό του ήρωα, μόνο όταν το φοράει μπορεί να σκεφτεί. Τα μαντήλια γίνονται πουλιά, τα κοντάρια μαγικές σκούπες κοκ.



---