

«...όλοι οι άνθρωποι είμαστε καλλιτέχνες: Είμαστε οι εφευρέτες του κόσμου. Όλοι μας είμαστε ικανοί να παράγουμε τέχνη-όχι οι μεν καλύτερα από τους δε, αλλά καθένας καλύτερα από τον εαυτό του. Αυτός είναι ο μοναδικός ανταγωνισμός που πρέπει να δεχόμαστε στην Τέχνη: Εγώ απέναντι σ' εμένα. Όπως έγραψε ο Πορτογάλος ποιητής του 16<sup>ου</sup> αιώνα Sá de Miranda: 'Μ' εμένα έχω μαλώσει, είμαι εκτεθειμένος σε κάθε κίνδυνο, δεν μπορώ να ζήσω μαζί μου, δεν μπορώ να ξεφύγω από μένα'. Αυτό είναι Τέχνη: Όλοι μας να «μαλώνουμε» μ' εμάς τους ίδιους και, καθώς είμαστε καλλιτέχνες, θα μαλώνουμε πάντα μ' εμάς και με τον κόσμο, μέχρι να αλλάξουμε τον κόσμο που έχουμε, αλλά και αυτό που κάνουμε» (Augusto Boal).

Ο εγωιστής γίγαντας ήταν στ' αλήθεια πολύ εγωιστής, τόσο που επέλεγε συνεχώς να το αγνοεί. Καθώς στεκόταν στον άχαρο κήπο του, κουβαλώντας αναγκαστικά το ανοικονόμητο σώμα και το χαμηλό αυτοσυναίσθημά του, προβληματισμένος για τα αίτια καθυστέρησης του ερχομού της άνοιξης, αποδέχτηκε πως η ζωή ήταν αδύνατο να συνεχιστεί χωρίς την παρέμβαση των παιδιών. Τα παιδιά της ιστορίας έγιναν παιδιά-ερευνητές της ομάδας, βίωσαν οι ίδιοι την έννοια του γιγαντιαίου, καθοδήγησαν τη φαντασία του Γίγαντα, αποτύπωσαν το περίγραμμά του, τον βοήθησαν να ανιχνεύσει τη σκέψη του, να τηρεί με συνέπεια και αγάπη ημερολόγιο, να αποκαλύψει και να αποκαλυφθεί, και πράγματι ο κήπος ζωήρεψε από το άρωμα και τη γεύση φρέσκων προτοκαλιών. Απροσδόκητα όμως ένα θαυμαστό παλίμψηστο ύφασμα μισοέκρυσε ό,τι είχε μέχρι στιγμής συμβεί. Ο χώρος γέμισε νερό, οι άνθρωποι έπαιζαν μαζί του, μετά όμως κουράστηκαν, οι μισοί έγιναν σκοτάδι, οι άλλοι μισοί φως. Το σκοτάδι έβλεπε σταθερά το φως, το φως κοιτούσε δυνατά το σκοτάδι, μα πάλι άλλαξαν γνώμη, αποφάσισαν να γίνουν πεταλούδες κι αστέρια, φεγγάρι, ήλιος και σύννεφα. Και το φεγγάρι έπεσε στα δίχτυα του έρωτα του ήλιου, με τον οποίο μάλωνε συνεχώς, αφού όμως δεν μπορούσαν να χωρίσουν ούτε να ζήσουν μαζί, διάλεξαν διαφορετικές θέσεις στον ουρανό, κι από τότε συναντιούνται μόνο στις εκλείψεις...Με κοιτάς, σε ακούω. Ή αλλιώς ακούω το κοίταγμά σου. Καθώς το εργαστήριο διερευνητικής δραματοποίησης εξελίσσεται και ξαφνιάζει τον εμψυχωτή και τους συμμετέχοντες, ζητώντας τους να ακονίσουν κι άλλο την ψυχική και δραματική τους ευφυΐα, καθώς στο θεατρικό παιχνίδι ο γύρω και μέσα μας κόσμος μετωνυμικά δημιουργείται, αποδομείται κι επανακαθορίζεται, πραγματοποιούμε ένα βήμα προς τη συναρμολόγηση των ψηφίδων του εαυτού μας.

Το ανά χείρας βιβλίο του Σίμου Παπαδόπουλου *Παιδαγωγική του Θεάτρου* κρίνεται ιδιαίτερα επωφελές για τον εκπαιδευτικό που προτίθεται να εμπλακεί στην παιδαγωγική πράξη του θεάτρου ή είναι ήδη κοινωνός της τελευταίας, εφόσον αποσκοπεί στη σφαιρικά πολιτική αφύπνιση και συνειδητοποίηση του αποδέκτη και του προσφέρει μια δίολου ευκαταφρόνητη, ιδιότυπη χορηγία. Πρόκειται για την επιστημονικά εμβριθή εξέταση της μεθοδολογίας και του περιεχομένου μιας βαθιά ανθρωποποιητικής και πλουραλιστικής παιδείας, σε συνδυασμό με την ανάδειξη της χρηστικής και φιλοπαίγμονος φυσιογνωμίας της.

Ο συγγραφέας πραγματεύεται ορισμένες θεμελιώδεις πτυχές του αντικειμένου του Θεάτρου στην Εκπαίδευση, σεβόμενος την αυτοτέλειά τους και καταδεικνύοντας παράλληλα την αλληλεπίδρασή τους. Συνθέτει και διαχειρίζεται τον πολύ μεγάλο όγκο του πληροφοριακού του υλικού κατά τρόπο τέτοιο ώστε να αποφεύγεται η παρατακτική δόμηση και ο αναγνώστης να αποκομίζει την αίσθηση της ενότητας των επιμέρους παραμέτρων. Στην εισαγωγή γίνεται αναφορά στις εκπαιδευτικές διαστάσεις του θεάτρου υπό ιστορικό πρίσμα, οροθετείται το επιστημονικό πεδίο και ο οικοσυστημικός του χαρακτήρας υπό το φως της σύγχρονης θεατρικής τέχνης και επιστημών όπως η γνωστική ψυχολογία, η κοινωνική ανθρωπολογία, η ερμηνευτική και κριτική παιδαγωγική, επίσης διερευνάται η ψυχοκοινωνική υπόσταση της σχολικής θεατρικής παιδαγωγικής. Στο κύριο μέρος προβάλλονται διεξοδικά οι πυλώνες της διδακτικής μεθοδολογίας. Ως αυθεντικός βιότοπος αναπαραστάσεων και

σημασιοδοτήσεων, το παιχνίδι επιτελεί λειτουργίες νοητικής ανάπτυξης για το παιδί και διαδραματίζει διαμεσολαβητικό ρόλο στην επαφή του με το κοινωνικό-πολιτισμικό περιβάλλον. Μέσω του θεατρικού παιχνιδιού, ο κόσμος των παιδιών εγκολλώνεται τη γλώσσα του θεάτρου και προχωρά στα μονοπάτια της διαισθητικής γνώσης. Με αφετηρία τις πρωτογενείς φαντασιώσεις τους, υπαγορευόμενες από το βιοψυχολογικό τους υπόστρωμα, τα παιδιά υπερβαίνουν τις αναστολές, αναδομούν την εσωτερική τους τοπιογραφία στις αναπαραστάσεις τους, οι οποίες εμπλουτίζονται με το λόγο του σώματος και όχι με το ιδεολογικό φορτίο του γραπτού κειμένου. Με την παροχή των κατάλληλων ερεθισμάτων και κινήτρων, ανασύρονται μνημονικά ίχνη, που οπτικοποιούνται με τα διάφορα σήματα του σώματος και με τη σκηνική δράση στο χώρο, ενόσω ενεργοποιούνται νευροφυσιολογικές-αισθητηριακές λειτουργίες.

Πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα, προσωπικές ιστορίες, ιστορικά και φαντασιακά γεγονότα μπορούν να αποτελέσουν πυρήνες διερεύνησης, με στόχο πρωτίστως παιδαγωγικό και διδακτικό, κατά τη διαδικασία της διερευνητικής δραματοποίησης και της συνακόλουθης διαθεματικής οργάνωσης της διδασκαλίας και μάθησης. Η έναρξη γίνεται με τη δημιουργία ομαδικής ατμόσφαιρας και με την γνωριμία με το αρχικό περιβάλλον. Την επαφή των παιδιών με λογοτεχνικό ή άλλο κείμενο διαδέχεται η επινόηση του νέου δραματικού περιβάλλοντος, με αυτοσχέδιες δράσεις και με τη διαμόρφωση της ιστορίας. Η αξιολόγηση καταλήγει σε κατανόηση από την οποία προκύπτει νέα δράση και μετα-γνώση, ενώ η τελική παρουσίαση αρθρώνεται ως απλή, όχι σε βάθος προετοιμασμένη θεατρική παράσταση. Κατά τη δραματοποίηση, προκαλείται η έκφραση και η κριτικο-στοχαστική εξωτερίκευση όλων, σε ρόλο και εκτός ρόλου. Όπως σημειώνει ο συγγραφέας: *«Το πέρασμα από την ενεργητική παρατήρηση στην αποστασιοποιημένη δράση και το αντίστροφο δημιουργεί συνθήκες έντονης κινητικότητας και δυσδιάκριτα όρια, που κρατούν όλους τους συμμετέχοντες σε διερευνητική ετοιμότητα. Δεν υπάρχουν θεατές καθλωμένοι σε μια καρέκλα, να παρακολουθούν μια νατουραλιστική παράσταση. Αντίθετα, υπάρχουν παρατηρητές συνδημιουργοί, με ανοιχτή κάθε δυνατότητα παρέμβασης στην εξέλιξη των καταστάσεων»* (σελ. 139). Αντίστοιχα, σύγχρονοι πρωτοπόροι σκηνοθέτες (B.Brecht, J. Grotowski, P. Brook, A. Boal) μιλούν για την αναμέτρηση του θεατή με την παράσταση, όπου αφαιρούνται τα σύνορα σκηνης-πλατείας, καταργείται η απόσταση ηθοποιού-θεατή και συντελείται η διαμόρφωση ενός συμμετοχικού θεάτρου.

Αμέσως έπειτα από μια σύντομη αναφορά στην ένταξη της θεατρικής εισαγωγής στο αναλυτικό πρόγραμμα και στην επιμόρφωση των εκπαιδευτικών, στην καρδιά του έργου, που εύλογα σηματοδοτεί και το επίκεντρο της συναισθηματικής επένδυσης του συγγραφέα, επιχειρείται η «μικροχειρουργική» προσέγγιση του προσώπου του δασκάλου-εμψυχωτή με αφετηρία το φαινομενολογικό προσωποκεντρικό μοντέλο ερμηνείας. Ο εμψυχωτής αυτοπροσδιορίζεται, αναζητά την ανθρωπινή του ολότητα, μελετά το διανθρώπινο δεσμό, βιώνει την ασκητική της διαλεκτικής της αγάπης κατά το πρότυπο του Unamuno. Έτσι, διευρύνει τα όρια της πίστης, της αυτοπειθαρχίας, της θέλησης, της επιμονής και της υπομονής, αφουγκράζεται τα παιδιά και το σφυγμό της ομάδας, παρακολουθεί τη συμβατότητα της δικής του αίσθησης και της κατάστασης της ομάδας, καθώς ενισχύεται η αυτο-έρευνα των συμμετεχόντων, η εξοικείωση με τις μύχιες προσωπικές τους τάσεις. Ως αποτέλεσμα, απελευθερώνονται διαλεκτικές δυνάμεις αλλαγής που επιτρέπουν τη μετάβαση από το επίπεδο πραγματικής στο επίπεδο δυνητικής ανάπτυξης.

Σε καμιά περίπτωση τα παιδιά δεν αντιμετωπίζονται ως μικρογραφίες ηθοποιών-performers. Ωστόσο, μέσα από την πρόσληψη και την αφομοίωση του δραματικού περιβάλλοντος, είναι δυνατό να μνηθούν σε τεχνικές του δραματικού κειμένου όπως η πλοκή, οι χαρακτήρες, οι δραματικές εντάσεις, να εξερευνήσουν δομικά στοιχεία του θεάτρου όπως το εστιακό κέντρο, ο χώρος, ο χρόνος, τα σύμβολα, να εμβαθύνουν σε τεχνικές όπως η εικονική αναπαράσταση, η στοχαστική διερεύνηση, το θέατρο Φόρουμ, η συμβολική αναπαράσταση

και η τελετουργία, το θέατρο μάσκας και παντομίμας. Όλοι οι προηγούμενοι θεματικοί άξονες αναλύονται στο τρίτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους με τη συνδρομή των πορισμάτων της ψυχανάλυσης, της ανθρωπολογίας, της σημειολογίας, των θεωρητικών σχημάτων και μοντέλων των μορφών του δράματος στην εκπαίδευση.

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι σημαντικός αριθμός ποιοτικών χαρακτηριστικών του θεάτρου στην εκπαίδευση, όπως είναι οι αποστασιοποιητικές τεχνικές που ακυρώνουν τη μίμηση και την οικοδόμηση της αναπαραστατικής ψευδαισθητικής πραγματικότητας, οι αιφνίδιες μετατροπές, η πολυμορφία, ο υπερρεαλισμός, η κινητικότητα των ρόλων και η «παράλυση» του προδιαγεγραμμένου χαρακτήρα, η σχεδόν αυτονομία της αισθησιοκινητικής δράσης, η πολιτική και διαπολιτισμική προέκταση της τέχνης, η υποχώρηση του καθαρώς θεατρικού γεγονότος μπροστά στο φαινόμενο του θεάματος, έρχονται να διαλεχθούν με τα πρότυπα του μεταμοντέρνου θεάτρου ως αμιγώς καλλιτεχνικής έκφρασης.

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου περιλαμβάνονται εκατόν τριάντα παιχνίδια και ασκήσεις, ταξινομημένα σε έξι κατηγορίες (παιχνίδια γνωριμίας, σωματική κίνηση και έκφραση, παιχνίδια μεταμορφώσεων, χαλάρωση, παρατηρητικότητα και συγκέντρωση της προσοχής, λεκτικά και ρυθμικά παιχνίδια, αυτοσχεδιασμοί), ανάλογα με το είδος ευαισθητοποίησης στο οποίο κάθε φορά αυτά προσβλέπουν και τις συγκεκριμένες δεξιότητες (ψυχοκοινωνικές, γλωσσικές, επικοινωνιακές, θεατρικές) που εξασκούν. Σε κάθε παιχνίδι, παρακολουθούμε αρχικά με άμεσο, εποπτικό τρόπο τη συνοπτική περιγραφή και τα σχετικά διευκρινιστικά σχόλια των φάσεων διεξαγωγής, έπειτα προτεινόμενες λεκτικές παρεμβάσεις του εμπυχωτή (με έμφαση στην ποιητική γλώσσα, που καθιστά τη λεκτική παρέμβαση του εμπυχωτή υπαινικτική και όχι δηλωτική), τέλος σημειώνονται εναλλακτικές εκδοχές (αλλαγές και διαβαθμίσεις στην ποιότητα της δράσης, στη σειρά των διαδοχικών βημάτων κατά την εκτέλεση της άσκησης, στα μέσα πραγμάτωσης, η μουσική λόγου χάρη μπορεί κάποτε να αντικατασταθεί με φυσικούς ήχους ή με την ανθρώπινη φωνή κλπ.) και συναφείς παρατηρήσεις. Ας προστεθεί ότι, μέσα στο παραπάνω σύνολο, συχνά απαντώνται ασκήσεις απαραίτητες για τη σμίλευση των υποκριτικών τρόπων και κωδικών του επαγγελματία ηθοποιού ή καθιερωμένες στη σύγχρονη σκηνοθετική φιλοσοφία (ας αναφέρουμε ενδεικτικά την αφήγηση ιστορίας από τον παίκτη και την αυθόρμητη αντίδραση της ομάδας με λαρυγγισμούς και σωματικούς ήχους, με κίνηση και έκφραση στο χώρο, την ταυτόχρονη έκφραση δύο παικτών, όπου γίνεται εναλλάξ επιλεκτική χρήση των εκφραστικών μέσων με στόχο την καλλιέργεια ενός γκροτέσκου αποτελέσματος, τη γενικότερη λειτουργικότητα των δυναμικών εικόνων γύρω από μοτίβα δοσμένων κειμένων και πολλά άλλα).

Ακολουθούν έντεκα θεατρικά παιχνίδια που αναπτύσσονται με άξονα μικρά αφηγηματικά κείμενα, δρώμενα που προσφέρονται για παραστασιακή επεξεργασία ή για εφαρμογή στη φύση, καθώς και ποικίλα παραδείγματα ρόλων, καταστάσεων και αυτοσχεδιασμών στο θεατρικό παιχνίδι. Στα δύο ενδεικτικά εργαστήρια με τα οποία ολοκληρώνεται το βιβλίο (*Ένας κόσμος κόσμημα*-θεατρικό παιχνίδι, *Το θαυμαστό ταξίδι στον κόσμο του εγωιστή γίγαντα*-διερευνητική δραματοποίηση), η αναλυτική παρουσίαση της δράσης συσχετίζεται με τις τεχνικές που αξιοποιούνται.

Δεν θα έπρεπε να παραλειφθεί, τέλος, η επισήμανση ενός επιπλέον θέλητρου του παρόντος εγχειριδίου: πρόκειται για την εικονογράφηση. Τα αφαιρετικά έργα της Δήμητρας Λαμπρέτσα αιχμαλωτίζουν στιγμιότυπα των εργαστηρίων στην αχλύ ενός λυρικά ομιχλώδους χωροχρόνου. Η θεατρική ενέργεια ανασυγκροτείται εικαστικά στη βάση μιας ρευστής, μετέωρης αίσθησης θαλωρής, από την οποία γεννιέται μια ατμόσφαιρα παραμυθιού.

Οι στάσεις και οι προσδοκίες αλλάζουν μέσα από την ατομική και συλλογική εμπειρία, υπό την επίδραση συνθηκών διαφορετικών από τις εκάστοτε υπάρχουσες. Ο Β. Brecht είδε στο κοινό μια ζωντανή διάνοια, στο θεατρικό κείμενο ένα διαλεκτικό ξεδίπλωμα. Η σύγχρονη εποχή χρειάζεται αυτή τη δημόσια πρόκληση, την κινητοποίηση θεατών και ηθοποιών για την εύρεση των αντηχήσεων των νοημάτων μέσα από τις πολλαπλές πιθανότητες ερμηνειών τους. Η μετανεωτερική εποχή μας έχει ακόμη (απεγνωσμένα) ανάγκη να δομηθεί από την ενεργητικότητα κριτικά εγγράμματων υποκειμένων, ικανών να δημιουργούν συμμετοχικές δημοκρατίες, να αντιδρούν στην αδρανοποίηση της σκέψης και στις επιταγές της μαζικής κουλτούρας. Για να γίνει επομένως επιτευκτή η κινητικότητα του *habitus* (όρου με τον οποίο ο P. Bourdieu εννοεί τους επίκτητους τρόπους αντίληψης που διεισδύουν μέσω του κηρύγματος της πολιτισμικής αναπαραγωγής, την πολιτισμική προδιάθεση και τις έξεις που εντυπώνονται στα άτομα από την παιδική ηλικία), είναι αναγκαία η εγκατάλειψη των ανταγωνιστικών, στεγανοποιημένων διαδικασιών μάθησης που αναπαράγουν την ορθολογικότητα των κοινωνικών μηχανισμών και καθοσιώνουν τη συγκλίνουσα νόηση, έτσι ώστε η εκπαίδευση να εμβαπτιστεί εκ νέου στην πολιτική παιδαγωγική των τεχνών. Ο Α. Schopenhauer παρομοιάζει το νου με μεροκαματιάρη στην υπηρεσία της βούλησης. Δουλεύει από το πρωί μέχρι το βράδυ για να διεκπεραιώσει καθήκοντα. Όταν κάποια στιγμή ο δούλος εργαστεί χωρίς να στοχεύει σε πρακτικές και υποχρεωτικές φροντίδες, τότε εισχωρεί στην περιοχή της τέχνης.

Λίνα Μπασούκου