

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Οργανώνοντας ένα θεατροπαιδαγωγικό εργαστήριο : κίνηση, κοστούμι, μάσκα με αφορμή το *Τριαδικό Μπαλέτο* του Oskar Schlemmer.

Ελένη Καρτσιώτη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Κλειώ Φανουράκη

Ιανουάριος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές
Σπουδές***

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Οργανώνοντας ένα θεατροπαιδαγωγικό εργαστήριο :
κίνηση, κοστούμι, μάσκα με αφορμή το *Τριαδικό
Μπαλέτο* του Oskar Schlemmer.**

Ελένη Καρτσιώτη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Κλειώ Φανουράκη

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

Ιανουάριος 2017

Περίληψη

Η παρούσα ερευνητική εργασία αφορά αρχικά στη μελέτη του *Τριαδικού Μπαλέτου* του Oskar Schlemmer (*Das Triadische Ballett*, Oskar Schlemmer 1912-1922) και εστιάζει στα σκηνικά στοιχεία που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν, ώστε να σχεδιαστεί και να οργανωθεί ένα θεατρικό εργαστήρι με αφορμή το έργο του Schlemmer, το οποίο να απευθύνεται σε παιδιά του δημοτικού σχολείου. Η κίνηση, η μάσκα, το κοστούμι, αποτελούν εν γένει σκηνικά εργαλεία, που έχουν μελετηθεί και αναλυθεί από ιστορικούς και θεωρητικούς επιστήμονες του θεάτρου. Στόχος της εργασίας είναι η ιστορική και θεωρητική επισκόπηση των δομικών στοιχείων (κίνηση μάσκα, κοστούμι), του *Τριαδικού Μπαλέτου* και η μελέτη της θεατροπαιδαγωγικής αξίας που παρουσιάζει η εφαρμογή του έργου του Schlemmer στο πλαίσιο μαθημάτων θεατρικής αγωγής στο δημοτικό σχολείο. Στο ερευνητικό μέρος της εργασίας υλοποιείται μελέτη σε μαθητές δημοτικού σχολείου, κατά τη διάρκεια της οποίας σχεδιάζονται και εφαρμόζονται δράσεις και τεχνικές στο πλαίσιο των μαθημάτων της θεατρικής, αλλά και της εικαστικής αγωγής. Στόχος της ερευνητικής προσπάθειας είναι τα παιδιά να γνωρίσουν και να προσεγγίσουν βιωματικά το *Τριαδικό Μπαλέτο*.

Abstract

This research paper relates to the study of the Triadic Ballet of Oskar Schlemmer (Das Triadic Ballet, Oskar Schlemmer 1912-1922) and focuses on the particular components of a theatric set that could be used in order to design and organize a theater workshop addressed to primary school children. Many historians and theater theorists have studied and analyzed the use of motion, masks and costumes in theater as they are generally considered to be parts of a theatric set. The objective of this thesis is the historical and theoretic overview of these structural components (motion, masks, costumes), as well as the study of the theatrical-pedagogical value of implementing Schlemmer's work in courses regarding theatrical education in primary school. In the research part of my study, an inquiry is conducted amongst primary school students, during which, actions and techniques are designed and applied in the context of the courses of theater and artistic education. This research aims to help children acknowledge and experientially approach the Triadic Ballet.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ πολύ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κ. Κλειώ Φανουράκη, για την καθοδήγηση και την υποστήριξή της, καθώς και την κ. Καρακώστα Λίλα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Σκηνογραφίας Τμήματος Θεάτρου Θεσσαλονίκης (Σχολή Καλών Τεχνών) και κ. Τσιάρα Αστέριο, Επίκουρο Καθηγητή Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου για την συνεργασία τους και τη συγκατάθεσή τους να αποτελέσουν μέλη της τριμελούς επιτροπής.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την αδερφή μου, Βιβή, για τη βοήθειά της σε όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών, τη φίλη μου Κατερίνα, τον σύντροφό μου Γιώργο και τους γονείς μου, Θωμά και Βασιλική, για την ηθική τους συμπαράσταση και κατανόηση σε αυτή μου την προσπάθεια.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
1 Oskar Schlemmer : Το Τριαδικό Μπαλέτο.....	3
1.1. Η σχολή του Bauhaus.....	4
1.2. Oskar Schlemmer : Η ζωή και το έργο του.....	6
1.3. Το <i>Τριαδικό Μπαλέτο</i>	8
1.4. Τα σκηνικά στοιχεία στο <i>Τριαδικό Μπαλέτο</i>	11
1.4.1. Το κοστούμι.....	11
1.4.2. Η μάσκα.....	14
1.4.3. Η κίνηση.....	16
2.1. Ο Oskar Schlemmer στην Εκπαίδευση.....	21
2.1.1. Η παιδαγωγική αξία της θεατρικής αγωγής στο σχολείο.....	21
2.1.2. Οργάνωση θεατρικού εργαστηρίου με αφορμή το <i>Τριαδικό Μπαλέτο</i> του Oskar Schlemmer.....	25
2.1.3. Μελετώντας την Ιστορία του Θεάτρου και την Ιστορία της Τέχνης.....	27
2.1.4. Εικαστικό εργαστήρι κατασκευής μάσκας και κοστούμιού.....	30
2.1.5. Ασκήσεις κίνησης και σωματικής έκφρασης.....	32
2.2. Ερευνητικό μέρος : Αξιοποίηση του Τριαδικού Μπαλέτου σε μαθητές Δημοτικού Σχολείου.....	34
2.2.1 Εισαγωγή.....	34
2.2.2. Σκοπός και στόχοι της έρευνας.....	36
2.2.3. Μέθοδος και ερευνητικά εργαλεία	37
2.2.4. Σχεδιασμός και περιγραφή σχεδίου δράσεων.....	40
2.2.5. Αποτελέσματα της έρευνας.....	52
2.2.5.1 Ευρήματα από τις συναντήσεις.....	52
2.2.5.2. Ευρήματα από τα ερωτηματολόγια.....	59
2.2.6. Συμπεράσματα έρευνας.....	69
Επίλογος.....	72
Βιβλιογραφία.....	74
Παράρτημα.....	79

Εισαγωγή

Το θέατρο, από το ελεύθερο θεατρικό παιχνίδι μέχρι και τη θεατρική παράσταση, είναι ένα μέσο αγωγής ήδη από την αρχαιότητα. Το σχολείο οφείλει να φέρει τα παιδιά σε επαφή με αυτό, όπως και με κάθε μορφή τέχνης, διότι μέσα από τις τέχνες ενισχύεται η γνωστική, συναισθηματική και ψυχοκινητική εξέλιξη του ανθρώπου. Η θεατρική αγωγή εν γένει, με τη χρήση εναλλακτικών μεθόδων διδασκαλίας, ανανεώνει τη μαθησιακή-διδασκτική διαδικασία, η οποία θα πρέπει να μετασχηματίζεται και να προσαρμόζεται στις σύγχρονες τάσεις της εποχής, της κοινωνίας και της αγωγής.¹ Ο μαθητής βρίσκεται στο επίκεντρο, γίνεται ενεργός συμμετέχων της διδακτικής διαδικασίας και διαφοροποιείται σημαντικά η παραδοσιακή, τυπική σχέση μαθητή-εκπαιδευτικού. Τα παιδιά συμμετέχουν σε συλλογικές διαδικασίες, ασκούν την κριτική τους σκέψη, καλλιεργούν την έκφρασή τους, αναπτύσσοντας τις γνωστικές, ψυχικές και καλλιτεχνικές τους δεξιότητες. Μέσω της κίνησης, του λόγου, του αυτοσχεδιασμού, της μίμησης, της θεατρικής παράστασης οι μαθητές αποκτούν γνώσεις για τον κόσμο και τις αρχές του θεάτρου.²

Στο πλαίσιο της ερευνητικής προσπάθειας, που περιγράφεται στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, οργανώνεται ένα θεατρικό εργαστήριο στο σχολείο με θέμα το *Τριαδικό Μπαλέτο*. Εφαρμόζεται το θέατρο ως μορφή τέχνης, οι συμμετέχοντες ασχολούνται με την καλλιτεχνική γλώσσα και μορφή, γνωρίζοντας όρους όπως : χορογραφία, κοστούμι, μάσκα, ρυθμός, μουσική, σκηνογραφία κ.α. Τα παιδιά θα έχουν τη δυνατότητα να συμμετέχουν ενεργά και βιωματικά στη δημιουργία της γνώσης σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασε ο Schlemmer, να έρθουν σε επαφή με θεατρικά στοιχεία και ποικίλους θεατρικούς κώδικες. Όσον αφορά το κοστούμι, την κίνηση και τη μάσκα, θα χρησιμοποιηθούν διαφορετικές τεχνικές, μορφές και κατευθύνσεις κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου, οι οποίες θα έχουν ως στόχο την ενεργό συμμετοχή των παιδιών, την ανάπτυξη της επικοινωνίας και της συνεργασίας, την αυτενέργεια και την ελεύθερη έκφραση. Επιχειρείται, επομένως, μια

¹ Φανουράκη (2010) 11.

² Αυδή & Χατζηγεωργίου (2007) 19-21.

προσέγγιση που συνδυάζει την εικαστική ματιά του Schlemmer με την παιδαγωγική του θεάτρου.

Η εργασία αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο μέρος επικεντρώνεται σε ιστοριογραφική έρευνα και μελέτη θεωρητικών κειμένων σχετικών με την κίνηση, το κοστούμι και τη μάσκα στο θέατρο. Ο μελετητής καλείται μέσω της βιβλιογραφικής ανασκόπησης να συλλέξει τα στοιχεία εκείνα που θα τον βοηθήσουν να κατανοήσει, να ερευνήσει και να αναλύσει ειδικότερα το *Τριαδικό Μπαλέτο*. Στο δεύτερο μέρος ο μελετητής, έχοντας τη γνωστική θεωρητική κατάρτιση, που αφορά το έργο του Schlemmer, επιχειρεί να αναλύσει τους παιδαγωγικούς σκοπούς, που θα επιτευχθούν από την εφαρμογή του συγκεκριμένου έργου στη σχολική τάξη. Στη συνέχεια, στο πλαίσιο της ερευνητικής του προσπάθειας, σχεδιάζει δράσεις για ένα θεατρικό-εικαστικό εργαστήριο, το οποίο απευθύνεται σε μαθητές δημοτικού και στόχο έχει την αξιοποίηση και την εφαρμογή του Τριαδικού Μπαλέτου, που θα οδηγήσει στην γνωριμία των παιδιών με το συγκεκριμένο έργο.

Κεφάλαιο 1

Oskar Schlemmer : *Το Τριαδικό Μπαλέτο*

Το πρώτο μέρος της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής αφορά στη μελέτη και ανάλυση του *Τριαδικού Μπαλέτου* του Oskar Schlemmer, εστιάζοντας κυρίως στα επιμέρους σκηνικά του στοιχεία, την κίνηση, το κοστούμι και τη μάσκα. Η μελέτη του συγκεκριμένου έργου αποτελεί το ερέθισμα για την υλοποίηση ενός θεατροπαιδαγωγικού εργαστηρίου σε μαθητές δημοτικού σχολείου. Λαμβάνοντας υπόψη η εκπαιδευτικός-ερευνήτρια την ιδιαίτερη μορφή των κοστούμιών και των μασκών του έργου, καθώς και την κίνηση των ερμηνευτών του, που δε μοιάζουν με συνηθισμένες και οικείες χορευτικές κινήσεις, σχεδιάζονται και υλοποιούνται βιωματικά εργαστήρια με θεωρητικό και πρακτικό υπόβαθρο. Το *Τριαδικό Μπαλέτο* ενσωματώνει διάφορες μορφές τέχνης, που δύνανται να εκφραστούν μέσω των εικαστικών, του θεάτρου, του χορού και της μουσικής. Εφαρμόζονται ποικίλες θεατρικές και εικαστικές τεχνικές, μέσω των οποίων τα παιδιά έχουν την ευκαιρία να εκφράσουν απόψεις και συναισθήματα και να κατακτήσουν τη γνώση και τη μάθηση μέσα σε ένα περιβάλλον δημιουργικό, ευέλικτο και μαθητοκεντρικό. Τα παιδιά εμπλέκονται ενεργά στη μάθηση και υιοθετούν μια νέα αντίληψη γύρω από αυτή, ενώ ο εκπαιδευτικός έχει τη δυνατότητα να γνωρίσει διαφορετικές πτυχές των μαθητών, που αφορούν στα ενδιαφέροντά τους, τις ανάγκες και τις ικανότητές τους.

Στα επόμενα κεφάλαια παρουσιάζεται συνοπτικά το έργο του Schlemmer, ο χρόνος και ο χώρος στον οποίο έδρασε, τα κύρια γνωρίσματα του έργου του και πιο συγκεκριμένα του *Τριαδικού Μπαλέτου*, από πού επηρεάστηκε και πώς κατέληξε στις επιλογές του, που το καθιστούν ένα πρωτότυπο και ξεχωριστό έργο για την εποχή του.

1.1.Η σχολή του Bauhaus

Το διάστημα που εκτείνεται ανάμεσα στη Γερμανική αυτοκρατορία και την επικράτηση του ναζιστικού καθεστώτος του Γ' Ράιχ συμπίπτει με τη γέννηση και τη λειτουργία ενός νέου πρωτοποριακού εκπαιδευτικού ιδρύματος. Η νέα αυτή σχολή ονομάστηκε σχολή του Bauhaus και περιέκλειε στους κόλπους της το σύνολο σχεδόν των εικαστικών τεχνών: αρχιτεκτονική, σχέδιο, ζωγραφική, γλυπτική, βιομηχανικό σχεδιασμό και σκηνογραφία.³ Παράλληλα, σημαντικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες της εποχής (Kadinsky, Moholy-Nagy, Schlemmer κ.α.) δίδαξαν και δημιούργησαν στη σχολή συμβάλλοντας στην ανανέωση των τεχνών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Επίσημα η σχολή του Bauhaus ιδρύεται το 1919 στη Βαϊμάρη, ενώ σύντομη θεωρείται η διάρκεια λειτουργίας της (1919-1933), καθώς η ανάληψη της εξουσίας από το Χίτλερ σήμανε το τέλος της.⁴ Σύμφωνα με τον Mannheim οι ραγδαίες οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της εποχής επιφέρουν «τεράστια κρίση πολιτισμού».⁵ Σε αυτές τις συνθήκες ιδρύεται η Δημοκρατία της Βαϊμάρης. Στο πνεύμα της εποχής ο Schlemmer υποστηρίζει : «Σε αυτούς τους δύσκολους καιρούς τα πάντα κραυγάζουν για ανανέωση. Φιλοσοφικές θεωρίες, θρησκευτικές πεποιθήσεις τίθενται υπό αμφισβήτηση. Εν μέσω αυτής της κρίσης ο καλλιτέχνης καλείται να αναζητήσει τη σταθερότητα μέσα από την ύπαρξή του.»⁶

Οι θιασώτες της σχολής επιδιώκουν την συγχώνευση των καλών τεχνών με τις εφαρμοσμένες σε ένα ενιαίο πλαίσιο, ώστε να επιτύχουν μία νέα ισορροπία. Κύριος στόχος τόσο των καθηγητών όσο και των μαθητών της σχολής είναι η

³ Gropius (1961) 1, «introduction», στο συλλογικό Schlemmer κ.α, *The theater of the Bauhaus*.

⁴ Πετρίδου (2009) 12.

⁵ Ferranti (2004) 38.

⁶ Ο.π. 38.

σύνδεση των σύγχρονων τεχνολογικών μέσων με την τέχνη.⁷ Τα προηγούμενα αντιθετικά σχήματα, όπως τέχνη-τεχνολογία, καλές-εφαρμοσμένες τέχνες, φαντασία του καλλιτέχνη-ακριβής και λογικός κόσμος του επιστήμονα, αισθητική της καλλιτεχνικής δημιουργίας- ποικιλία της βιομηχανικής παραγωγής, αρχίζουν πλέον να εμφανίζουν μία νέα δυναμική σχέση. Η συνένωση αισθητικών και τεχνικών μέσων, που ως στόχο είχε την αναβάθμιση της ποιότητας ζωής σε καθημερινή βάση, αποτέλεσε το πεδίο ευρείας έρευνας των εργαστηρίων του Bauhaus.⁸

Ο Gropius επιθυμούσε να συμπεριλάβει στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα της σχολής όλο το φάσμα των οπτικών τεχνών με την αρχιτεκτονική να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Επιπλέον από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της σχολής έντονο ήταν το ενδιαφέρον και για το θέατρο⁹, όπως εκφράστηκε αρχικά στη διοργάνωση διάφορων εκδηλώσεων της σχολής (γιορτές μεταμφιεσμένων, γιορτές των φαναριών, των χαρταετών κ.ά).

Η λειτουργία θεατρικού εργαστηρίου¹⁰ καταδεικνύει την ιδιαιτερότητα της σχολής, πρωταρχική επιδίωξη της οποίας ήταν η ενασχόληση με μία τέχνη δημόσιου χαρακτήρα, όπως είναι κατεξοχήν το θέατρο. Το θέατρο εισάγεται σταδιακά στο πρόγραμμα της σχολής το 1921 μέσω των προσπαθειών του Schreyer, ο οποίος το προσέγγιζε ως τελετουργία, μέσα σε ένα πνεύμα «ιερότητας» και μυστικισμού. Το 1923 τη διεύθυνση του θεατρικού εργαστηρίου αναλαμβάνει ο Oskar Schlemmer. Ο ίδιος επιθυμεί τη ριζική ανανέωση του θεάτρου ως εκφραστικού μέσου. Στην προσπάθειά του να το διαφοροποιήσει από το κλασικό θέατρο της εποχής και τις συμβατικές παραστάσεις, δίνει έμφαση στον χορό, στις τυποποιημένες κινήσεις, στα κοστούμια και στη μάσκα και στα στοιχεία της ιεροτελεστίας γενικότερα.¹¹

⁷ Gropius (1961) 7, «introduction», στο συλλογικό Schlemmer κ.α, *The theater of the Bauhaus*.

⁸ Ceylan (2011) 2.

⁹ Ο Gropius στο αρχικό маниφέστο και πρόγραμμα του Bauhaus στη Βαϊμάρη, δεν αναφέρει το θέατρο. Στο τετρασέλιδο φυλλάδιο που δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1919 ανακηρύσσει πως : «Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλύπτες, πρέπει όλοι να επιστρέψουμε στις τέχνες». Η σκηνογραφία σύντομα έρχεται στο προσκήνιο και το θέατρο αποδεικνύεται μια μορφή τέχνης, που ενοποιεί και περικλείει όλες τις υπόλοιπες. Koss (2003) 724.

¹⁰ Το Bauhaus διέθετε για μεγάλο χρονικό διάστημα (1921 – 1929) ένα δυναμικό θεατρικό εργαστήρι, όπου καλλιεργήθηκαν ανατρεπτικές ιδέες και ανανεωτικές προτάσεις για το θέατρο.

¹¹ Ουίτφορντ (1993) 82-83.

1.2. Oskar Schlemmer : Η ζωή και το έργο του.

Ο Oskar Schlemmer γεννήθηκε το 1888 στη Στουτγάρδη. Απόφοιτος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Στουτγάρδης υπήρξε ζωγράφος, γλύπτης, τοιχογράφος, σκηνογράφος και χορογράφος. Άσκησε σημαντική επιρροή με την τέχνη του στο Bauhaus, όπου δίδαξε ζωγραφική, γλυπτική, τοιχογραφία και θέατρο, στρέφοντας το ενδιαφέρον του στη χορογραφία, στην αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής και στη σχέση του σώματος με τον χώρο.¹² Κατάφερε να διαχωρίσει το έργο του από τις κυρίαρχες τάσεις της εποχής, υιοθετώντας όμως επιμέρους στοιχεία αυτών, χωρίς να τις απορρίπτει. Ο Rainer Wick κατονομάζει τον Schlemmer ως τον καλλιτέχνη που ενασχολούμενος με τα μεγάλα κινήματα πριν και μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο – κυβισμό, εξπρεσιονισμό, ντανταϊσμό, κονστρουκτιβισμό, σουρεαλισμό – λειτούργησε μεταξύ αντίθετων τάσεων και ρευμάτων (υποκειμενική επιθυμία για έκφραση – αντικειμενική πρόθεση για σχεδιασμό, μεταφυσικό – ορθολογικό, καλές – εφαρμοσμένες τέχνες), έχοντας ως γνώμονα την ανθρώπινη ύπαρξη.¹³

Διαφοροποιημένος από τις επικρατούσες τάσεις της εποχής του, έχρισε την ανθρώπινη μορφή ως κυρίαρχο θέμα του, προσδίδοντας όμως σ' αυτή ένα αυστηρό γεωμετρικό ιδίωμα, το οποίο δίνει στα έργα του αρχιτεκτονικό χαρακτήρα. Οι φιγούρες που χρησιμοποίησε συχνά θυμίζουν μορφές που υπακούουν σε μαθηματικούς τύπους, ενώ πάντα στο επίκεντρο των εργασιών του βρισκόταν η αποτύπωση και η ανάλυση του ανθρώπινου σώματος, έχοντας εμφανή επιρροή στα μαθήματά του στο εργαστήριο γλυπτικής (Διδασκαλία των Μορφών), τοιχογραφίας και θεατρικής τέχνης.¹⁴ Το μάθημά του περιελάμβανε θέματα ανατομίας, κινησιολογίας, φιλοσοφίας και κοινωνιολογίας. Στο μάθημά του «Άνθρωπος» εμβάθυνε στην ανθρώπινη βιολογία και χημεία, αφού ο «Άνθρωπος» αποτελούσε για αυτόν αντικείμενο μελέτης ως μορφή αλλά και ως ύλη και πνεύμα.¹⁵ Ασχολήθηκε με όλα τα στάδια της ανθρώπινης ανάπτυξης, από την κυοφορία ως την ενηλικίωση, καθώς και με φιλοσοφικές και ψυχολογικές θεωρίες. Δίνοντας έμφαση στη μηχανική και στην κινητική

¹² Hedge (2009) 2.

¹³ Wick (2000) 256 στην Καρακώστα (2011) 150.

¹⁴ Ουίτφορντ (1993) 82 · Lahusen (1986) 67.

¹⁵ Mello (2011) 136.

λειτουργία του ανθρώπινου σώματος οργάνωσε διαγράμματα για την κίνηση στον χώρο.¹⁶ Το σύνολο των μελετών του αποτέλεσαν το θεωρητικό υπόβαθρο των χορογραφιών του, το οποίο εφαρμόστηκε στη συνέχεια και στο *Τριαδικό Μπαλέτο*.

Μέσω της παιδαγωγικής, καλλιτεχνικής και θεωρητικής προσέγγισης του Schlemmer το θέατρο του Bauhaus αναδείχθηκε και απέκτησε μια πιο ολοκληρωμένη μορφή, αναδεικνύοντας τη χρήση του σώματος στη σκηνή, το οποίο πλέον κινείται σε δεδομένο γεωμετρικό χώρο με συγκεκριμένες μηχανικές κινήσεις, παραπέμποντας περισσότερο σε τεχνητή φιγούρα.¹⁷

Σύντομα ο Schlemmer αναδείχτηκε σε έναν από τους σημαντικότερους δασκάλους του Bauhaus. Χαρακτηριστική θεωρείται η συμβολή του στον τρόπο που χρησιμοποίησε τη σκηνή ως γεωμετρικό-αρχιτεκτονικό χώρο και δούλεψε με το σώμα και την κίνηση του χορευτή/ηθοποιού, διευρύνοντας τα όρια του σκηνικού οπτικού πεδίου.¹⁸ Στιγματίστηκε από τους Ναζί ως ένας «εκφυλισμένος καλλιτέχνης» και πέθανε το 1943, βυθισμένος στην κοινωνική εξορία, στην πόλη Μπάντεν-Μπάντεν της Γερμανίας.

¹⁶ Mello (2011) 136.

¹⁷ Nicolic (2014) 43.

¹⁸ Αθανασόπουλος (1976) 148.

1.3. Το Τριαδικό Μπαλέτο

Το θέατρο του Bauhaus ταυτίστηκε με το *Τριαδικό Μπαλέτο* του Schlemmer, μια ατομική του δουλειά, που είχε ξεκινήσει πολύ πριν γίνει κοινό κτήμα του Bauhaus. Το *Τριαδικό Μπαλέτο* αποτελούσε μια ανατρεπτική πρόταση για την ανανέωση του χορού εν γένει, τόσο «ως προς την κίνηση όσο και ως προς την όψη».¹⁹ Στο έργο ο Schlemmer εφάρμοσε τη θεωρία του σχετικά με τον τρόπο μεταμόρφωσης της ανθρώπινης φιγούρας μέσω του κοστουμιού και της μάσκας, η οποία διατυπώνεται στο δοκίμιό του «*Άνθρωπος και καλλιτεχνική μορφή*»²⁰. Με το συγκεκριμένο έργο επιχείρησε να εξετάσει τη σχέση ανάμεσα στον χώρο και την κίνηση αξιοποιώντας τη χρήση των κοστουμιών και των τεχνητών μελών τους, της μάσκας και του σκηνικού. Αυτό που τον ενδιέφερε κυρίως στη θεατρική σκηνή ήταν η οργάνωση και η χρήση του χώρου και η ένταξη του σώματος του ερμηνευτή μέσα σε αυτόν. Η έννοια της σκηνοθεσίας (θέτω στη σκηνή) αποκτά εδώ την κυριολεκτική της σημασία, εφόσον τον ενδιαφέρει να τοποθετήσει στη σκηνή το σώμα του ερμηνευτή. Ενώ στη ζωγραφική και στο σχέδιο εξερευνούσε τις δύο διαστάσεις του χώρου, στη σκηνή μελετούσε την τρισδιάστατη υπόστασή του.²¹ Ήταν μια προσπάθεια οργάνωσης της κίνησης στον χώρο, μία συνένωση της ζωγραφικής και της κίνησης. Το οπτικό αποτέλεσμα αφορούσε το συγχρονισμό και όχι μια σειρά διαδοχικών κινήσεων. Η κίνηση των χορευτών, οι οποίοι στη σκηνή λειτουργούν ως χρωματικά σύνολα ή χρωματικές φιγούρες, εστιάζει στην επανάληψη και τον ρυθμό.²²

Όσον αφορά στην επιλογή του ονόματος (Τριαδικό) ο Schlemmer γράφει πως ο αριθμός «τρία» είναι ένας ιδιαίτερος αριθμός, καθώς υπερβαίνει τον ατομικισμό και τη μοναχικότητα του «ένα» και τον ανταγωνισμό του «δύο» και οδηγεί στο πνεύμα της ομαδικότητας και της δράσης μέσα στο σύνολο. Θα μπορούσε να ονομαστεί και «ένas χορός για τρεις», που επίσης προέρχεται άμεσα από τη λέξη «τριάς», παρόλο που συχνά περιέχει παραλλαγές για έναν και δύο ερμηνευτές. Ο

¹⁹ Καρακώστα (2011) 18.

²⁰ Schlemmer (1925) 25-27, «Man and Art Figure», στο συλλογικό Schlemmer κ.α., *The theater of the Bauhaus*.

²¹ Καραϊσκού (2009) 117.

²² Hedge (2009) 2.

αριθμός «τρία» εμφανίζεται είτε αυτούσιος είτε σε πολλαπλάσιά του (μία χορεύτρια και δύο χορευτές, δώδεκα χοροί και δεκαοχτώ κοστούμια), ενώ το μπαλέτο του διέπεται στο σύνολό του από «τριάδες»: φόρμα-χρώμα-χώρος, οι τρεις διαστάσεις του χώρου, τα τρία βασικά γεωμετρικά σχήματα (σφαίρα, κύβος, κώνος), τα τρία βασικά χρώματα (κόκκινο, κίτρινο, μπλε), χορός-κοστούμι-μουσική κ.ά.²³ Δεν παρέλειψε, επίσης, να αιτιολογήσει την επιλογή του για τη χρήση του όρου «Μπαλέτο» στον τίτλο του έργου. Σύμφωνα με την άποψή του, παρά το γεγονός ότι το μπαλέτο, κατά την εποχή λειτουργίας της σχολής, θεωρούνταν μια παρακμάζουσα μορφή τέχνης, ο ίδιος ήταν πεπεισμένος πως οι νέες συνθήκες της εποχής μπορούσαν να οδηγήσουν στην αναβίωσή του.²⁴ Τέλος, σύμφωνα με τον Schlemmer, τρία είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του Τριαδικού Μπαλέτου: 1. τα κοστούμια, που είναι τρισδιάστατες, χρωματιστές, γεωμετρικές κατασκευές, 2. το ανθρώπινο σώμα και 3. οι κινήσεις του σώματος στον χώρο.²⁵ Στην πιο ολοκληρωμένη του μορφή το *Τριαδικό Μπαλέτο* απαρτιζόταν από τρεις «σειρές» σύντομων χορογραφιών. Σε κάθε «σειρά» αντιστοιχούσε ένα χρωματικό φόντο με σκοπό να προκαλέσει στο κοινό διαφορετικά συναισθήματα. Η πρώτη, μια παρωδία σε κίτρινο φόντο, η δεύτερη σοβαρή και τελετουργική σε ροζ φόντο και η τρίτη μυστικιστική, φανταστική σε μαύρο φόντο. Δεκαοχτώ διαφορετικοί ρόλοι εναλλάσσονταν με τη βοήθεια δεκαοχτώ διαφορετικών κοστούμιών που φορούσαν οι τρεις χορευτές, δύο άντρες και μία γυναίκα. Συνολικά εκτελούνταν δώδεκα χοροί: πέντε για την κίτρινη σειρά, τρεις για την ροζ και τέσσερις για την μαύρη.²⁶

Σε αντίθεση με το κλασικό μπαλέτο που χαρακτηρίζεται από αυστηρούς κανόνες κίνησης, το *Τριαδικό Μπαλέτο* αποτελεί ένα νέο ανατρεπτικό είδος, έναν συνδυασμό μουσικής, χορού, παντομίμας και κοστούμιών, με τους ερμηνευτές να παραπέμπουν σε μαριονέτες. Δεν έχει σενάριο, πλοκή ή διαλόγους, ενώ η δράση εξελίσσεται μέσω της κίνησης στον χώρο. Για τον λόγο αυτόν τα έργα του χαρακτηρίζονται χορευτικά παρά το γεγονός ότι δεν απαιτείται καμιά χορευτική

²³ Mello (2011) 136 · Nicolici (2014) 54 · Καρακώστα (2011) 21.

²⁴ Αλληλογραφία και ημερολογιακές καταχωρήσεις του Oskar Schlemmer κατά τα έτη 1910-1943, Schlemmer (1990) 196.

²⁵ Wingler (1981) 119.

²⁶ Schlemmer (1925) 34, «Man and Art Figure», στο συλλογικό Schlemmer κ.α., *The theater of the Bauhaus*

ικανότητα από τους ερμηνευτές. Κάποιοι χοροί ακολουθούν τη δομή του κλασικού μπαλέτου με συγκεκριμένες, κωδικοποιημένες κινήσεις, ενώ κάποιοι άλλοι ωθούνται προς το αφηρημένο, ακολουθώντας την επίπεδη γεωμετρία της επιφάνειας της σκηνής. Ο χορευτής ορίζεται πλέον ως μια υπαρξιακή οντότητα απαλλαγμένος από τους βασικούς κανόνες του θεάτρου. Αυτό που προκύπτει ως δράση έχει την αφετηρία του αποκλειστικά στα στοιχεία της φόρμας²⁷: υπερβολικά καπέλα και μάσκες, παραγεμισμένοι κορμοί που μοιάζουν με βολβούς, κοστούμια φτιαγμένα με σύρματα και ομόκεντρα στεφάνια, άκρα παραμορφωμένα με κωνικά ή σφαιρικά εξαρτήματα. Κατά την παρακολούθηση του Τριαδικού Μπαλέτου δημιουργείται στον θεατή η αίσθηση ότι τον πρωτεύοντα ρόλο έχουν οι εικαστικές δημιουργίες που φορούν οι χορευτές συγκριτικά με τις ίδιες τις χορογραφίες που δεν παύουν όμως να είναι πρωτότυπες και ευρηματικές. Τα εκκεντρικά κοστούμια αναδεικνύουν τα σώματα των ερμηνευτών σε συναρπαστικές φιγούρες από γεωμετρικά σχήματα. Η τεχνοτροπία των κοστούμιών στοχεύει στον περιορισμό ή στην οριοθέτηση της κίνησης εφιστώντας την προσοχή του θεατή στην κατασκευή των κοστούμιών και στα υλικά τους. Ο Schlemmer δημιούργησε ένα ιδιαίτερο και πρωτότυπο μπαλέτο, που δεν εφορμά από τις κινήσεις του ανθρώπινου σώματος, αλλά πολλές φορές αποκλίνει ή αντιτίθεται σε αυτές. Γίνεται εύλογα λοιπόν λόγος για έναν «χορό των κοστούμιών».²⁸

²⁷ Καραϊσκού (2009) 118.

²⁸ Birringer (2012) 42 · Καρακώστα (2011) 20.

1.4. Τα σκηνικά στοιχεία στο *Τριαδικό Μπαλέτο*

1.4.1. Το κοστούμι

Τα κοστούμια είναι βασικό σκηνικό στοιχείο των τεχνών του χορού και του θεάτρου, καθώς αποτελούν το μέσο μετάδοσης διαφόρων συναισθημάτων προς τον θεατή, ενώ παράλληλα, χρησιμεύουν ως εικαστικά οπτικά στοιχεία κρατώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του.²⁹ Στο θέατρο, ως μέσο για την σκηνική απόδοση του γραπτού λόγου, συμβάλλουν στην σκηνική ερμηνεία του κειμένου. Στο *Τριαδικό Μπαλέτο* δεν επιδιώκεται μία ρεαλιστική απεικόνιση των ερμηνευτών και επομένως αντίστοιχα διαφοροποιείται και ο ρόλος των κοστούμιών.

Το κοστούμι συμβάλλει στην παραμόρφωση του σώματος του ερμηνευτή, τονίζοντας και αναδεικνύοντας στοιχεία της ανθρώπινης μορφής του ή σκόπιμα παραποιώντας την. Ο Schlemmer στο δοκίμιό του «Άνθρωπος και καλλιτεχνική μορφή»³⁰ αναφέρεται στο θεατρικό κοστούμι, το οποίο διαφοροποιεί από το κοινό ένδυμα, που αποτελεί προϊόν κοινωνικών, θρησκευτικών ή πολιτικών συμβάσεων. Παρά την τάση για ταύτιση των δύο, σημαντική διαφορά αποτελεί η ποικιλία που παρουσιάζει το κοινό ένδυμα στην πορεία της ιστορίας σε αντίθεση με τον ιδιαίτερα περιορισμένο αριθμό θεατρικών κοστούμιών, που είναι χαρακτηριστικά για κάποιους τύπους,³¹ που εμφανίζονται σε συγκεκριμένα θεατρικά είδη. Για παράδειγμα κάποια κοστούμια της *Commedia dell'arte*, όπως ο Αρλεκίνος, ο Πιερότος, η Κολομπίνα κ.α διατηρούνται στο πέρασμα της ιστορίας σχεδόν αυτούσια ή με ελάχιστες διαφοροποιήσεις.³² Όπως και στην περίπτωση της *Commedia dell'arte* ο Schlemmer ενδιαφέρεται πρωτίστως για κοστούμια που αντιπροσωπεύουν τύπους κι όχι θεατρικούς χαρακτήρες.

²⁹ Yale (1995) 2.

³⁰ Schlemmer (1925) 25, «Man and Art Figure», στο συλλογικό Schlemmer κ.α., *The theater of the Bauhaus*.

³¹ Στο σημείο αυτό ο όρος «τύπος» αναφέρεται σε αντιδιαστολή με τον όρο «χαρακτήρα».

³² Schlemmer (1925) 25, «Man and Art Figure», στο συλλογικό Schlemmer κ.α., *The theater of the Bauhaus*.

Η θεωρία του Schlemmer για τον μετασχηματισμό της ανθρώπινης μορφής με τη χρήση του κοστουμιού και της μάσκας βρήκε εφαρμογή στο *Τριαδικό Μπαλέτο*. Η μεταμφίεση των ερμηνευτών παραποιεί τη φιγούρα του σώματος και ως εκ τούτου προσδίδει εκφραστικότητα στις κινήσεις. Μέσω της χρήσης των ιδιαίτερων κοστουμιών δίνεται έμφαση σε μηχανικές κινήσεις και λειτουργίες του σώματος ή αντίστοιχα κάποιες άλλες κινήσεις και λειτουργίες αποδεικνύονται δύσκολες ή και αδύνατες.

Η σκηνή αποτελεί τον χώρο δράσης του σώματος. Συνεπώς η αλληλεπίδρασή μεταξύ του σκηνικού χώρου και σωμάτων εκτός από επιθυμητή είναι και αναπόφευκτη. Το κοστούμι μελετάται σε σχέση με το σώμα του ηθοποιού και κατά συνέπεια με τον αρχιτεκτονικό, γεωμετρικό χώρο της σκηνής. Προκύπτουν διάφορες φόρμες : σφαίρα, κώνος, κύλινδρος και οι μεταξύ τους συνδυασμοί. Το κοστούμι “μεταμορφώνει” το σώμα με άμεσο αντίκτυπο στην κίνηση στον χώρο.³³ Η ανθρώπινη φιγούρα αποδομείται σε βασικά γεωμετρικά σχήματα και αντιμετωπίζεται ως φόρμα. Δεν είναι διακριτά τα ατομικά χαρακτηριστικά του ερμηνευτή (φύλο, ιδιότητα, ηλικία, γνωρίσματα κ.α.), καθώς το κοστούμι τα καθιστά είτε δυσδιάκριτα είτε δευτερεύουσας σημασίας. Τα κοστούμια δεν αποτελούν κατασκευές στις ιδιαίτερες διαστάσεις των ερμηνευτών, αλλά παρουσιάζονται ως ανθρωπόμορφες γεωμετρικές κατασκευές (απεικονίζουν σχήματα όπως ο κώνος ή η σφαίρα στα τρία βασικά χρώματα: κόκκινο, κίτρινο, μπλε αλλά και σε άσπρο ή μαύρο). Μοιάζουν με παράξενες γλυπτικές προεκτάσεις του σώματος, που σκοπό έχουν είτε να προσδώσουν είτε να αποκρύψουν συγκεκριμένα ατομικά γνωρίσματα. Το κοστούμι παύει να λειτουργεί ως το καθιερωμένο μέσο απεικόνισης των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του χορευτή, αφού ο Schlemmer δεν αποσκοπούσε στην ρεαλιστική απόδοση του σώματος.³⁴ Ο ίδιος υπογραμμίζει πως «η μίμηση της φύσης δεν μας αφορά».³⁵

³³ Scheper (1988) 266.

³⁴ Nicolici (2014) 54.

³⁵ Schlemmer (1927) 96, «Theater (Bühne)», στο συλλογικό Schlemmer κ.α., *The theater of the Bauhaus*.

Ο Schlemmer επικεντρώθηκε στον σχεδιασμό των κοστούμιών θεωρώντας τον σημαντικό για την επίτευξη της αφαίρεσης, η οποία αποτελούσε κοινή μέθοδο δουλειάς για όλους τους καλλιτέχνες του Bauhaus. Ο άνθρωπος έπρεπε να γίνει ο «άνθρωπος χορευτής» και το πιο κατάλληλο μέσο για αυτή τη μετάβαση ήταν το κοστούμι.³⁶ Ο Schlemmer ορίζει τη μεταμόρφωση του ανθρώπινου σώματος, στηριζόμενος σε τέσσερις τύπους σκηνικών κοστούμιών, μέσω των οποίων περιγράφεται η λειτουργία του χώρου και του σώματος, του ηθοποιού και της τέχνης της αναπαράστασης : α. Οι νόμοι του περιβάλλοντος κυβικού χώρου. Οι κυβικές φόρμες της σκηνής μεταφέρονται στο ανθρώπινο σχήμα : κεφάλι, κορμός, χέρια, πόδια μετασηματίζονται σε χωρο-κυβικές κατασκευές (ο άνθρωπος ως «μεταβαλλόμενη αρχιτεκτονική»). β. Οι λειτουργικοί νόμοι του ανθρώπινου σώματος σε σχέση με τον χώρο, οι οποίοι τυποποιούν τις σωματικές φόρμες : ωοειδές σχήμα για το κεφάλι, σχήμα βάζου για τον κορμό, σχήμα κορίνας για τα άκρα και μπάλας για τις αρθρώσεις. γ. Οι νόμοι της κίνησης του ανθρώπινου σώματος στον χώρο. Τα κοστούμια τονίζουν τις διάφορες μορφές περιστροφής, κατευθυνόμενης κίνησης στον χώρο : η σβούρα, ο κοχλίας, η σπείρα, ο δίσκος. Και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις το κοστούμι προσαρμόζεται στις δυνατότητες κίνησης του ανθρώπινου σώματος. Μεμονωμένα μέρη του σώματος σχηματίζουν έναν τεχνικό οργανισμό. δ. Οι μεταφυσικές μορφές έκφρασης ως σύμβολο διαφόρων μελών του σώματος : σχήμα αστεριού της ανοιχτής παλάμης, σύμβολο του απείρου για τα διπλωμένα χέρια, σχήμα σταυρού για τους ώμους και τη σπονδυλική στήλη, το διπλό κεφάλι, τα άκρα, διαίρεση και διάλυση της φόρμας.³⁷ Συντελείται η απόλυτη απομορφοποίηση του ανθρώπινου σώματος, τα διάφορα μέλη του γίνονται σύμβολα και έτσι οδηγείται στην απούλοποίησή του.

Ο σχεδιασμός των κοστούμιών παραπέμπει στις τρεις διαστάσεις ενός απτού κόσμου. Βασικό στοιχείο αποτελεί και η εισαγωγή του “όγκου”, που μαζί με το σχήμα, τη γραμμή και τη γραμμική υφή, δημιουργούν κοστούμια ευφάνταστα, περίεργα και εξωπραγματικά, αποτυπώνοντας την επιθυμία του Schlemmer να δημιουργήσει το σώμα-μηχανή και να επιβάλλει την γεωμετρία στο

³⁶ Lahusen (1986) 72.

³⁷ Schlemmer (1925) 25-27, «Man and Art Figure», στο συλλογικό Schlemmer κ.α., *The theater of the Bauhaus* · Lahusen (1986) 72-73 · Scheper (1988) 266.

νατουραλισμό της φυσικής μορφής. Ο ιδρυτής του Bauhaus, Walter Gropius, θεωρούσε πως τα κοστούμια του ήταν πηγαία δημιουργήματα της φαντασίας, που περιέκλειαν τους διαχρονικούς τύπους του ανθρώπινου χαρακτήρα με τις διάφορες διαθέσεις του: την ήρεμη, την κωμική, τη σοβαρή. Μέσα από την μεταμόρφωση του θεάτρου, ο Schlemmer πίστευε πως η διαλεκτική ανάμεσα στη δημιουργική αλλαγή και την ουτοπική αναγέννηση θα αναδυόταν από τη σκηνή του Bauhaus στη σκηνή της ανθρώπινης ιστορίας.³⁸

1.4.2. Η μάσκα

Τα μοντέρνα έργα χρησιμοποιούν τη μάσκα με ποικίλους τρόπους, εκφράζοντας την ιστορική και πολιτισμική κληρονομιά, καθώς ενσωματώνουν σύγχρονες αντιλήψεις, που αφορούν στην αισθητική, στην ψυχολογία και στην κοινωνιολογία. Κάποιες φορές η μάσκα συμπληρώνει το θέμα ενός έργου, αλλά τις περισσότερες φορές οι θεατρικοί συγγραφείς την χρησιμοποιούν ως ένα αναπόσπαστο και απαραίτητο σκηνικό στοιχείο της θεατρικής παράστασης για την καλύτερη κατανόηση των μηνυμάτων της από το κοινό. Η μάσκα υπόκειται σε μια διττή λειτουργία : ως μέσο μεταφοράς του κειμένου και ως σκηνικό κατασκευάσμα, μέρος του θεατρικού κοστουμιού.³⁹ Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} το θέατρο υπέστη μια βαθιά αλλαγή. Θεατρικοί συγγραφείς και σκηνοθέτες αντιτάχθηκαν στις δεσπύζουσες τάσεις του νατουραλισμού και του ρεαλισμού και κινήθηκαν προς μια πιο «θεατρική» σκηνή, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα να ορίσουν ένα πιο «ολικό θέατρο», το οποίο θα ενσωμάτωνε όλες τις τέχνες.⁴⁰ Οι αντινατουραλιστικές δραματικές φόρμες όπως ο συμβολισμός, ο σουρεαλισμός και ο εξπρεσιονισμός, συχνά χρησιμοποιούν τη μάσκα ως μέσο έκφρασης.⁴¹

Οι μάσκες ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς και στον χορό. Καινοτόμος σχεδιαστής μάσκας της δεκαετίας του 1920 υπήρξε ο Schlemmer, ο οποίος έχοντας δεχτεί

³⁸ Ferranti (2004) 48.

³⁹ Smith (1984) 1.

⁴⁰ Smith (1984) 3-4.

⁴¹ Ο.π. 3-4.

επιρροές από το ιαπωνικό και κινέζικο θέατρο, άνοιξε νέους δρόμους στη χρήση της, επιθυμώντας να δώσει οπτική μορφή σε καθαρά αφαιρετικές έννοιες όπως το άπειρο. Στο χειρόγραφο του, *Σκηνικά Στοιχεία* (*Bühnelemente*, 1931), εκφράζει την έκπληξή του για την περιορισμένη χρήση της μάσκας στη σκηνή του θεάτρου, σε αντίθεση με τον χορό και το μπαλέτο, καθώς και για το γεγονός ότι η χρήση της μάσκας περιορίζεται στο να προκαλέσει φόβο ή γέλιο.⁴² Αναφέρει τα παραδείγματα των αιγυπτιακών, των αρχαίων ελληνικών και των ινδικών μασκών, οι οποίες ανατρέπουν τις νατουραλιστικές τάσεις και τα αληθινά πορτρέτα, όπως συμβαίνει και στα δικά του έργα.⁴³ Η μάσκα της μεταμφίεσης, που είχε ξεχαστεί στις σκηνές του ρεαλισμού από την εποχή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, για τον ίδιο αποτέλεσε σημαντικό σκηνικό εργαλείο.⁴⁴ Για τον Schlemmer, ο ρόλος της μάσκας, όπως και του κοστουμιού, ήταν ο μετασχηματισμός της ανθρώπινης μορφής («Τέχνη του προσώπου», «Kunstform des Gesichtes»)⁴⁵ η οποία εμφανίζεται με απόλυτη ουδετερότητα, απαλλαγμένη από στοιχεία φύλου, ηλικίας, κοινωνικής τάξης. Σχεδιάζονται και κατασκευάζονται μάσκες σύμφωνα με το τυπικό σχήμα του προσώπου, δίνοντας έμφαση στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και μάσκες (συμμετρικές ή ασύμμετρες) που περιβάλλουν ολόκληρο το κεφάλι, τονίζοντας είτε το φυσιολογικό του μέγεθος είτε επιτυγχάνοντας τη σμίκρυνση ή την υπερμεγέθεισή του.⁴⁶ Χρησιμοποιούνται υλικά όπως μέταλλο, γυαλί, ξύλο για να επιτύχει λάμψη, διαφάνεια κ.α. και ζωγραφίζονται σε μεταλλικές αποχρώσεις, παραπέμποντας συχνά στις μάσκες των πρωτόγονων λαών, καθιστώντας το αποτέλεσμα ακόμα πιο παράδοξο. Τα χαρακτηριστικά (μάτια, μύτη, στόμα) τονίζονται με έντονα περιγράμματα. Η μάσκα δε συνοδεύει όλα τα κοστούμια του *Τριαδικού Μπαλέτου*, αλλά το έντονο μακιγιάζ και η απουσία έκφρασης την αντικαθιστούν. Τέλος, οι ερμηνευτές συχνά φορούν περούκες ή περίτεχνα καπέλα σε διάφορα σχήματα.

⁴² Scheper (1988) 267-268.

⁴³ Ο.π. 267-268.

⁴⁴ Smith (1984) 7 · Gropius (1961) 8, «introduction», στο συλλογικό Schlemmer κ.α, *The theater of the Bauhaus*.

⁴⁵ Scheper (1988) 267.

⁴⁶ Scheper (1988) 268

1.4.3. Η κίνηση

Στη δεκαετία που προηγείται του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, τόσο στη Γερμανία όσο και στην Αμερική, αναπτύχθηκαν νέες τάσεις χορού σε πλήρη αντίθεση με τα πρότυπα του κλασικού μπαλέτου, με τις αφηγήσεις και τις θεαματικές παραστάσεις. Στη δεκαετία του 1920 η χορευτική τάση γνωστή ως “ο χορός της έκφρασης” (Ausdruckstanz) κυριάρχησε στη Γερμανική σκηνή.⁴⁷ Οι μαθητές του Schlemmer θα έρθουν σε επαφή με μία νέα μορφή αφαιρετικού θεάτρου μέσω ενός θεατρικού εργαστηρίου του Bauhaus.⁴⁸ Πρόκειται για ένα μη-μιμητικό, μη-αφηγηματικό θέατρο με έμφαση στους νόμους της κίνησης του ανθρώπινου σώματος, καθώς αυτό πλέον μετατρέπεται σε μία τεχνητή φιγούρα, κινούμενη σε δεδομένο γεωμετρικό χώρο⁴⁹, ο οποίος δεν αναπαριστά έναν ρεαλιστικό χώρο. Στα έργα του Schlemmer ο όρος «χορός» αναφέρεται κυρίως στις σχεδιασμένες, μηχανικές-χορογραφικές κινήσεις ενός τεχνητού σώματος, ενώ η σκηνή χαρακτηρίζεται ως η απόλυτη εικαστική σκηνή, με τα χρώματα και τα σχήματα να κυριαρχούν.⁵⁰

Για τον Schlemmer το θέατρο αντιπροσωπεύει ένα ξεχωριστό χορικό γεγονός. Αυτό τον προέτρεψε να ερευνήσει τις δυνατότητες κίνησης του ανθρώπινου σώματος στον χώρο καθώς και τη σχέση της φυσικής ανθρώπινης κίνησης με αυτή της μηχανής. Αναζητώντας μία στέρεη βάση για τις δικές του καινοτομίες, στράφηκε στην παράδοση του κλασικού μπαλέτου. Παρά το γεγονός ότι ο ίδιος δεν είχε εκπαιδευτεί ως χορευτής και η σχολή του Bauhaus δεν προσέφερε μαθήματα κλασικού χορού, ορισμένα από τα έργα του βασίστηκαν στο κλασικό μπαλέτο όπως αυτό είχε διαμορφωθεί στις προηγούμενες δεκαετίες. Μέσα από τα γραπτά του προκύπτει ότι δεν προχώρησε σε καινοτομίες της τεχνικής, αλλά αντίθετα εκτιμούσε την απλότητα και την αναγνωσιμότητα του κλασικού μπαλέτου. Συνεπώς, οι θεωρίες του βρίσκονταν σε πλήρη ταύτιση με τη

⁴⁷ Manning & Benson (1986) 30.

⁴⁸ Έμβλημα της εποχής είναι η αφαίρεση. Από τη μια αποσυνδέει τα μέρη από ένα υπαρκτό και συνεχές όλο, είτε για να καταλήξουν στο επιμέρους ή για να τα εξυψώσει στις μέγιστες δυνατότητές τους. Από την άλλη η αφαιρετικότητα μπορεί να συμβάλλει στη γενίκευση και στη δημιουργία μια νέας ολότητας. Schlemmer (1925) 17, «Man and Art Figure», στο συλλογικό Schlemmer κ.α., *The theater of the Bauhaus*.

⁴⁹ Ο Schlemmer δημιούργησε σαφή σχέδια- γραμμές, σπείρες, τετράγωνα- στο πάτωμα, πλήρως εναρμονισμένα με τα κοστούμια των χορευτών και τις κινήσεις τους. Lahusen (1986) 69.

⁵⁰ Nicolich (2014) 43.

γενικότερη φιλοσοφία του Bauhaus που ήθελε τις παραδοσιακές τέχνες να αποτελούν ένα ζωτικής σημασίας υπόβαθρο του προγράμματος σπουδών και σε καμία περίπτωση δεν ήταν αντίθετες προς τη σύγχρονη τεχνολογία.⁵¹ Ο Schlemmer θεωρούσε πως η αφαίρεση, η μηχανοποίηση και η τεχνολογία θα έφερναν την ανανέωση στο θέατρο. Ήδη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα υπάρχει στις τέχνες το θέμα της μηχανοποίησης, και κατ' επέκταση η μη έμφαση της προσωπικότητας⁵². Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Charlie Chaplin, που τονίζει με το έργο του με χιουμοριστικό τρόπο τη μηχανοποίηση και τη συστηματοποίηση της ζωής.⁵³

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι χορογράφοι, θέλοντας να ερευνήσουν τις διαφορές στην κινησιολογία ανάμεσα στην κλασική χορευτική παράδοση και τη σύγχρονη μηχανοποίησή της, έκαναν χρήση της φιγούρας της μαριονέτας. Ο Schlemmer επηρεάστηκε από τις σύγχρονες θεωρίες του Heinrich von Kleist⁵⁴ και του Gordon Graig⁵⁵ για τη χρήση της μαριονέτας στη θεατρική σκηνή. Η μαριονέτα που χορεύει θα βοηθήσει στην μελέτη της σχέσης μεταξύ μηχανής και ανθρώπινου σώματος. Οι μαριονέτες στη σκηνή καταδεικνύουν τις δυνατότητες και τους περιορισμούς της χορευτικής κίνησης, καθώς και τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης, μιας και συνιστούν τη μετάβαση από μια φανταστική ανθρωπότητα σε ένα άλλο κομμάτι του υλικού κόσμου.⁵⁶ Η χρήση της μαριονέτας απελευθέρωνε τον χορό από κάθε στοιχείο συναισθηματισμού και τον οδηγούσε στην κατάκτηση μιας αυτονομίας και ελευθερίας, που ξεπερνούσε

⁵¹ Lahusen (1986) 69.

⁵² Οι ολόσωμες κούκλες που έφτιαξε ο Schlemmer απεικονίζουν το σώμα ως μια κινούμενη ύλη με μια μεταφυσική υπόσταση, η οποία αναπαρίσταται χωρίς να προβάλλεται η προσωπικότητα. Fokine & Michio (2014) 124.

⁵³ Mello (2011) 131-133

⁵⁴ Ο Kleist ήταν ίσως ο πρώτος άνθρωπος του θεάτρου που τόνισε την ακαταλληλότητα του ανθρώπου για την τέχνη. Στο δοκίμιό του *Über das Marionettentheater* παρατήρησε ότι, θεωρητικά, τα ανθρώπινα μέλη, όντας εκκρεμή, είναι ικανά να κινούνται με τη δική τους βαρύτητα. Δυστυχώς όμως η ανθρώπινη φύση του δεν του επιτρέπει να προβεί σε μια καθαρή κίνηση. Μόνο ένα σώμα χωρίς συνείδηση, όπως μια κούκλα, είναι ικανό για κάτι τέτοιο. Olf (1974) 489.

⁵⁵ Τον Απρίλιο του 1908 δημοσιεύεται το δοκίμιό του *Ο ηθοποιός και η υπερμαριονέτα*, στο οποίο διακηρύσσει: «Ο ηθοποιός θα εξαφανιστεί και στη θέση του θα δούμε ένα άψυχο πρόσωπο, που θα φέρει το όνομα της υπερμαριονέτας». Ο Graig δεν επιθυμεί να αντικαταστήσει τον ηθοποιό με μαριονέτα, αλλά η υπερμαριονέτα είναι ο ηθοποιός που θα απελευθερωθεί από τους εξαναγκασμούς του και θα αποκτήσει τις ιδιότητες της μαριονέτας. Θα είναι μια κούκλα με συνείδηση. Ο ίδιος πιστεύει πως θα έρθει η στιγμή, που θα δημιουργούνται έργα τέχνης στο θέατρο, χωρίς να είναι απαραίτητα τα γραπτά κείμενα και οι ηθοποιοί. Ο Graig οραματίζεται την τέχνη της κίνησης. Bablet (2008) 88-89, 90.

⁵⁶ Fokine and Michio (2014) 115-116.

τα ανθρώπινα όρια, από τη στιγμή μάλιστα που ο ρυθμός της κίνησης υπόκειται στους ίδιους μηχανικούς νόμους που διέπουν τον χώρο.⁵⁷

Το κύριο μέσο συναισθημάτων και επικοινωνίας γίνεται το σώμα από τη στιγμή που το πρόσωπο “κρύβεται” πίσω από στοιχειώδεις γεωμετρικές φόρμες. Αφαιρείται η έμμεση διαμεσολάβηση του λόγου και περιορίζονται στο σύνολό τους οι υπερβολικές χειρονομίες. Η αφωνία του ερμηνευτή, η δυναμική του σώματός του, η σχέση του με τον χώρο και η αναπαράστασή του ως ρομπότ, ως αυτόματου, μας επιτρέπει να αντιμετωπίζουμε την ανθρώπινη φιγούρα του Bauhaus ως ένα μηχανισμό, οι κινήσεις του οποίου αντλούνται από τις σχηματικές χορογραφίες. Η αποστολή του Bauhaus ήταν να προβάλλει τις μηχανικές ιδιότητες του ανθρώπινου σώματος, σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, χωρίς να παραμερίζει τις βιολογικές του λειτουργίες. Ο Schlemmer χαρακτηριστικά τονίζει την διττή φύση του ανθρώπου. Από την μία έχουμε τη βιολογική/υλική του υπόσταση αποτελούμενη από σάρκα και οστά και από την άλλη την εικαστική/θεωρητική φύση του, ενός μηχανισμού αποτελούμενου από αριθμούς και διαστάσεις. Επιτυγχάνει μέσω της λογικής του να συμψηφίσει τις διαμετρικά αντίθετες διχοτομίες, το συναίσθημα και τη λογική.⁵⁸

Οι χορευτές στο *Τριαδικό Μπαλέτο* δεν εμφανίζονται ως το μέσο μιας μεμονωμένης, ατομικής έκφρασης, αλλά ως τυποποιημένες φιγούρες μέσω του κοστουμιού και της μάσκας. Προκύπτει, λοιπόν, ένας συνδυασμός του ανθρώπινου σώματος και της μαριονέτας, του φυσικού με το μηχανικό.⁵⁹ Ο θεατής δεν μπορεί να διακρίνει τις κινήσεις των χορευτών μέσα από τα κοστούμια που τους περικλείουν. Δίνεται έμφαση στην ίδια την κίνηση των κατασκευαστικών μορφών, καθώς το σώμα του ερμηνευτή είναι κλεισμένο μέσα σε ένα κοστούμι, το οποίο μεγεθύνει το περίγραμμά του και περιορίζει την ικανότητα κίνησής του, η οποία πηγάζει από το εσωτερικό του κοστουμιού.⁶⁰ Το τελικό αποτέλεσμα παραπέμπει στην κίνηση ενός ρομπότ, στην αυτοματοποιημένη χορευτική κίνηση μιας μαριονέτας. Ο Schlemmer πηγαίνοντας κόντρα στην τάση της εποχής που ήθελε απελευθερωμένη την

⁵⁷ Καραϊσκού (2007) 788.

⁵⁸ Ceylan (2011) 4.

⁵⁹ Hedge (2009) 3.

⁶⁰ Franco (1989) 70-71.

κίνηση του σώματος των χορευτών, δημιουργεί κοστούμια που την περιορίζουν και την καθιστούν εντελώς μηχανική και στυλιζαρισμένη (κοφτές κινήσεις, αργό ή γρήγορο περπάτημα, τρέξιμο), μετατρέποντας τους χορευτές σε ανθρώπινες μαριονέτες.⁶¹ Οι ερμηνευτές παύουν να είναι πλέον το επίκεντρο της παράστασης και αποτελούν φορείς της δράσης. Τα ατομικά τους χαρακτηριστικά⁶² εξαφανίζονται και η κίνησή τους ακολουθεί τη γεωμετρία του χώρου⁶³, καθιστώντας μη απαραίτητες τις χορευτικές και υποκριτικές τους ικανότητες.

Η δυσκολία του ερμηνευτή στην κίνηση αλλάζει την γωνία αντίληψης του θεατή και του επιτρέπει να παρακολουθήσει την παράσταση από μία νέα, εντελώς διαφορετική σκοπιά. Η προσπάθεια του χορευτή/ερμηνευτή να υπερνικήσει τα εμπόδια στην κίνησή του τον ενθαρρύνει οδηγώντας τον σε μια πιο συναρπαστική ερμηνεία. Ο θεατής από την πλευρά του επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στις κινήσεις του εξωτερικού τμήματος του κοστούμιού, καθώς η διαφοροποιημένη κινησιολογία το καθιστά επίκεντρο της παράστασης.

Την εμφανή δυσκολία στην κίνηση των χορευτών σχολίασαν και οι αρθρογράφοι κριτικοί των εφημερίδων *Berliner Morgenpost* και *Vossische*.⁶⁴ Γίνεται αναφορά στην προσπάθεια των ερμηνευτών να τιθασεύσουν τόσο τις δικές τους κινήσεις όσο και τα υλικά από τα οποία ήταν κατασκευασμένα το κοστούμια, επιτρέποντάς τους παράλληλα να επιτυγχάνουν καινοτόμες στάσεις σώματος με τις κινήσεις να καθοδηγούνται από τα κοστούμια και όχι το αντίστροφο.⁶⁵ Οι χορευτές κατάφεραν να παγώνουν σε διάφορες στάσεις, παρουσιάζοντας *tableaux vivants* παρά κινούμενες χορογραφίες. Ο Raman Schlemmer γράφει πως στο *Τριαδικό Μπαλέτο* το κοστούμι είναι αυτό που καθορίζει την κίνηση, ενώ ο ερμηνευτής ακολουθώντας την γεωμετρία του κοστούμιού καταφέρνει να αποδώσει νέες εκφράσεις. Παρόλο που τα στατικά,

⁶¹ Καρακώστα (2011) 162.

⁶² Το σώμα και το πρόσωπο του ερμηνευτή δε διακρίνεται λόγω της γλυπτικής κατασκευής που τα καλύπτουν. Ο Schlemmer απορρίπτει τις εξπρεσιονιστικές και μιμητικές συμβάσεις της εποχής και έρχεται σε πλήρη ρήξη με το ρεαλιστικό θέατρο και την αποδόμηση της σωματικής τέχνης του 20^{ου} αιώνα, η οποία εξαρτάται από τη φυσική σωματικότητα και την κοινωνική, φυλετική επιγραφή του σώματος. Birringer (2012) 6-7.

⁶³ Franco (1989) 71-72.

⁶⁴ Kant (2015) 24.

⁶⁵ Ο.π. 24.

ογκώδη κοστούμεια και οι μάσκες περιορίζουν την αυτονομία του ερμηνευτή στις κινήσεις, συμβάλλουν παράλληλα στην επίτευξη νέων κινήσεων. Η στυλιζαρισμένη, σχηματοποιημένη κίνηση επέβαλλε τα βήματα να είναι μη ρυθμικά, αλλά ζωηρά και να εναλλάσσονται μεταξύ της ακινησίας ή μιας περιστρεφόμενης κίνησης.⁶⁶

Το *Τριαδικό Μπαλέτο* συνιστά ένα είδος κονστρουκτιβισμού/κατασκευής⁶⁷ εφαρμοσμένου στον χορό, από τη στιγμή που το ανθρώπινο σώμα και οι κινήσεις του αντικαθίστανται από ακριβείς, μελετημένες επινοήσεις κινήσιολογίας. Ήταν τόσο έντονη η μεταμόρφωση των ηθοποιών, με αποτέλεσμα να αποκρύπτεται η φυσική τους ανατομία και η ατομική, προσωπική τους έκφραση. Παρουσιάζει τις αρχές, που ορίζουν τη φύση των μηχανών, μεταφράζοντάς τις σε χορευτικές κινήσεις. Πρόκειται για ένα απολύτως εικαστικό δημιούργημα, στο οποίο τονιζόταν το μηχανικό στοιχείο και η σχέση «ανθρώπου-μηχανής».⁶⁸

⁶⁶ Birringer (2012) 6, 10.

⁶⁷ Ο κονστρουκτιβισμός κάνει την εμφάνισή του με δισυπόστατη όψη. Από τη μία τον διακρίνει η εκκεντρικότητα, ο ουτοπισμός, η έντονη κραυγαλέα φαντασία και από την άλλη η ευκρίνεια, η χρησιμότητα, η πρακτικότητα. Στη Ρωσία μετά την επανάσταση οι ζωγράφοι, επηρεάζονται από τις μηχανές, τα εργοστάσια, τις βιομηχανίες, υποστηρίζοντας πως οι παραδοσιακοί ζωγράφοι θεωρούνται ξεπερασμένοι. Οι κονστρουκτιβιστές χρησιμοποιούν στον χώρο της σκηνής σκάλες, τροχούς, σκαλωσιές, ώστε ο διάκοσμός της να μοιάζει με μηχανή. Οι κατασκευές αυτές βοήθησαν τον ηθοποιό να κινείται στον τρισδιάστατο χώρο της σκηνής, προβάλλοντας την τεχνική των κινήσεών του. Το θέατρο του κονστρουκτιβισμού εντάσσεται στον δυναμισμό και στη γεωμετρικότητα της φόρμας. Πατρικαλάκης (1984) 78.

⁶⁸ Droste (2006) 101-103, 106.

Κεφάλαιο 2.1

Ο Oskar Schlemmer στην εκπαίδευση

2.1.1. Η παιδαγωγική αξία της θεατρικής αγωγής στο σχολείο

Αντικείμενο της Παιδαγωγικής του θεάτρου αποτελεί η «δια του θεάτρου παίδευση»⁶⁹, η δημιουργία και η κατανόηση του θεατρικού φαινομένου μέσα σε ένα παιδευτικό περιβάλλον, καθώς και η ενίσχυση της θεατρικής έκφρασης και επικοινωνίας.⁷⁰ Η θεατρική αγωγή θεωρείται μάθημα βιωματικού χαρακτήρα με κύριο στόχο την εξοικείωση του μαθητή με τη θεατρική πράξη. Μελετά τη σωματική συμπεριφορά, καλλιεργεί την έκφραση και την επικοινωνία, ενώ μέσω διαφορετικών κωδίκων (κίνησης, φωνής, αυτοσχεδιασμού, θεατρικής παράστασης) οι μαθητές αντιλαμβάνονται τον κόσμο και τις αρχές του θεάτρου. Το θέατρο στην εκπαίδευση λειτουργεί ταυτόχρονα ως μέσο μάθησης και ως μορφή τέχνης, εφόσον αναφέρεται και συνδέει την εκπαιδευτική διαδικασία με

⁶⁹ Σύμφωνα με τον Κουρετζή ΑΓΩΓΗ μέσα από το θέατρο δε σημαίνει απαραίτητα σκηνικό επίτευγμα, χωρίς να το αποκλείει ή να το καλλιεργεί, δεν το εξαναγκάζει. Η θεατρική αγωγή είναι ένα μέσο και όχι σκοπός στην παιδευτική διαδικασία, ένα εργαλείο για τον εκπαιδευτικό. Κουρετζής (1991) 32-33.

⁷⁰ Παπαδόπουλος (2010) 41.

τη θεατρική πράξη. Η παιδαγωγική του θεάτρου και η παιδοκεντρική διδασκαλία και μάθηση στοχεύουν στην ενθάρρυνση των μαθητών, ώστε να συμμετέχουν σε συλλογικές και ομαδικές δράσεις. Η φόρμα της τέχνης επιδιώκει να εμπλέξει τους μαθητές στις θεατρικές τεχνικές, να τους δείξει πώς να μαθαίνουν μέσα από το θέατρο.⁷¹ Η εισαγωγή της θεατρικής τέχνης και αγωγής στο αναλυτικό πρόγραμμα “ως βιωματικού, παιγνιώδους και διερευνητικού πεδίου μάθησης και καλλιτεχνικής δημιουργίας”, συμφωνεί με τις απόψεις της σύγχρονης ψυχοπαιδαγωγικής επιστήμης για δημιουργική και κριτικοστοχαστική σκέψη.⁷²

Ο βιωματικός χαρακτήρας της θεατρικής αγωγής προσφέρει νέες μορφές διδασκαλίας και μάθησης και διαφοροποιεί ριζικά την παραδοσιακή σχέση μαθητή-εκπαιδευτικού: φέρνει τον μαθητή στο επίκεντρο της μαθησιακής διαδικασίας, τον μετατρέπει σε ενεργό συμμετέχο⁷³ και καταργεί την αυθεντία του δασκάλου. Σε πολλές χώρες εφαρμόζεται ως μέσο μάθησης και χρησιμοποιείται σε διάφορες δραστηριότητες (σχέδια εργασίας, προγράμματα περιβαλλοντικής εκπαίδευσης, αγωγής υγείας κ.α.).⁷⁴ Και στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια εκπαιδευτικοί σε όλες τις βαθμίδες ενσωματώνουν στη διδασκαλία τους θεατρικές τεχνικές και μεθόδους⁷⁵, από τη στιγμή μάλιστα που έχει ενταχθεί και στα αναλυτικά προγράμματα της Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.⁷⁶

Η ενσωμάτωση της διδασκαλίας του θεάτρου στο σχολείο έχει τις ρίζες της στην εξέλιξη της παιδαγωγικής επιστήμης και της σύγχρονης ψυχολογίας και κοινωνιολογίας, οι οποίες τονίζουν τη σημασία του κοινωνικού πλαισίου για τη μάθηση και τον διαμεσολαβητικό ρόλο του εκπαιδευτικού. Από την εφαρμογή του θεάτρου στην εκπαίδευση διακρίνουμε στοιχεία της βιωματικής θεωρίας του Dewey, η οποία προτείνει πως «ο καλύτερος τρόπος για να μάθει κανείς,

⁷¹ Σέξτου (2005) 23.

⁷² Παπαδόπουλος (2010) 41.

⁷³ Ο.π. 45.

⁷⁴ Άλκηστις (2000) 62.

⁷⁵ Ειδικοί επισημαίνουν πως η εφαρμογή αυτών των τεχνικών και μεθόδων στη διδασκαλία συμβάλλει σημαντικά στην ενδυνάμωση και στον εμπλουτισμό της διδακτικής διαδικασίας, στη συνεργασία και στην ενεργό συμμετοχή των παιδιών και στην καλύτερη επικοινωνία δασκάλου-μαθητή. Γραμματάς (1997) 129.

⁷⁶ Αναλυτικό Πρόγραμμα Θεατρικής Αγωγής, ΠΔ 132/10-4-1990, ΦΕΚ 1373/18-10-2001, ΦΕΚ 303/ 13-3-2003.

είναι να ενεργεί» (learning best by doing). Συνιστά μια εφαρμογή της βιωματικής προσέγγισης της γνώσης, διότι θέτει τον μαθητή στο επίκεντρο της διαδικασίας και τον καλεί να ενεργήσει μέσα σε υποθετικές καταστάσεις, βιώνοντας ρόλους και αλληλεπιδρώντας με την ομάδα.⁷⁷

Ο Vygotsky υποστηρίζει πως το κοινωνικό – πολιτισμικό περιβάλλον, στο οποίο οι μαθητές αλληλεπιδρούν με τους ενήλικες, συμβάλλει στη νοητική ανάπτυξη του παιδιού. Θεωρεί τη συμμετοχή του παιδιού στην ομάδα, όπου ανταλλάσσονται πληροφορίες και διερευνάται η γνώση μέσα από τη συνεργασία και την επικοινωνία, σημαντική για τη γνωστική του ανάπτυξη.⁷⁸ Σύμφωνα με τη θεωρία του η μαθησιακή διαδικασία χαρακτηρίζεται ως μια ενεργητική και κοινωνική διαδικασία, στην οποία το παιδί μέσω των αλληλεπιδράσεων με τους υπόλοιπους συμμαθητές του, αποκτά γνώσεις και εξελίσσει τις νοητικές του ικανότητες. Κρίνεται, επομένως, αναγκαίο το σχολείο να εστιάζει στην ομαδική εργασία και ο εκπαιδευτικός να αναλαμβάνει το ρόλο του διαμεσολαβητή.⁷⁹

Η Dorothy Heathcote και ο Gavin Bolton υποστηρίζουν πως το δράμα είναι ένα εργαλείο, που ενδείκνυται για τη διδασκαλία δεξιοτήτων (γλωσσικών, κοινωνικών).⁸⁰ Σύμφωνα με τον Bolton δεν στοχεύει απλά στη μετάδοση γνώσεων, αλλά στην εμπλοκή του παιδιού στη νοηματοδότηση της γνώσης. Δράμα δε σημαίνει αποκλειστικά υποκριτική τέχνη ή εξοικείωση με καλλιτεχνικές δεξιότητες, αλλά βιωματική μάθηση, που οδηγεί στη συνειδητοποίηση του εαυτού μας και του κόσμου γύρω μας.⁸¹

Ο Hornbrook θεωρεί σημαντική τη μελέτη όλων των στοιχείων του θεάτρου, ώστε να αποκτηθεί μια ολοκληρωμένη γνώση γύρω από τη δραματική τέχνη.⁸² Να καλύπτονται γνωστικά διαφορετικά πεδία, όπως η ιστορία του θεάτρου, η δραματολογία, οι υποκριτικές θεωρίες, ώστε τα παιδιά να έχουν την ευκαιρία να

⁷⁷ Σέξτου (2005) 46.

⁷⁸ Δάφερμος (2002) 184, 198.

⁷⁹ Ματσαγγούρας (2006) 121-123.

⁸⁰ Robinson (1980) 145

⁸¹ Ο.π. 145.

⁸² Hornbrook (1998) 133-134

γνωρίσουν πτυχές του θεάτρου που αφορούν στη σκηνική παρουσίαση ενός έργου, όπως είναι η ενδυματολογία, η σκηνογραφία, η ηχοληψία, ο φωτισμός.⁸³

Το δράμα να διδάσκεται και ως αυθύπαρκτο γνωστικό αντικείμενο και ως μεθοδολογικό εργαλείο για τη διδασκαλία άλλων μαθημάτων, τονίζει ο Brian Woolland.⁸⁴ Κατά την άποψη του «συνιστά βασικό συστατικό της εκπαιδευτικής διαδικασίας και αποτελεί ένα περιβάλλον μάθησης για παιδιά και δασκάλους». Υποστηρίζει πως με τη συνεργασία και τη σύμπραξη αποκτούμε γνώσεις, δεξιότητες και κατανόηση του κόσμου, ενώ παράλληλα ενισχύεται η αυτοέκφραση, η ενσυναίσθηση και η αυτογνωσία.⁸⁵

Μέσα από την ενασχόλησή τους με το θέατρο τα παιδιά συνεργάζονται, αλληλεπιδρούν και οδηγούνται συλλογικά στη γνώση. Ο δάσκαλος έχει τον ρόλο του υποστηρικτή, του συντονιστή-διαμεσολαβητή, που διαμορφώνει το μάθημα, εντάσσοντας νέα διδακτικά μέσα και θεατρικές τεχνικές, και βοηθά τα παιδιά να βιώσουν τη δραματική εμπειρία. Η άμεση συνεργασία και επικοινωνία του παιδιού με τους συνομηλίκους του και τους ενήλικες, θέτει τις βάσεις για την ανάπτυξη των ανώτερων ψυχικών λειτουργιών του και της προσωπικότητάς του.⁸⁶

⁸³ Ο.π. 133-134.

⁸⁴ Woolland (1999) 28.

⁸⁵ Ο.π. 31-32, 364.

⁸⁶ Δάφερμος (2002) 198 · Αυδή & Χατζηγεωργίου (2007) 26, 29.

2.1.2. Οργάνωση θεατρικού εργαστηρίου με αφορμή το *Τριαδικό Μπαλέτο* του Oskar Schlemmer

Το σύγχρονο σχολείο εστιάζει κυρίως στη γνωστική ανάπτυξη των μαθητών, παραμελώντας πολλές φορές την καλλιέργεια και την ανάπτυξη κοινωνικών δεξιοτήτων και επικοινωνιακών σχέσεων. Το θέατρο συμβάλλει ποικιλοτρόπως στην εκπαίδευση των παιδιών όλων των βαθμίδων, κυρίως λόγω της βιωματικής μάθησης που προωθεί, η οποία ενθαρρύνει την ενεργό συμμετοχή τους, την ανάπτυξη πρωτοβουλιών, δίνοντας τους την αίσθηση ότι είναι εκείνα που αποφασίζουν και δρουν. Μέσα από τις θεατρικές τεχνικές και φόρμες διερευνούν, δημιουργούν και επικοινωνούν. Μυούνται στην τέχνη του θεάτρου, αναπτύσσοντας τα εκφραστικά τους μέσα (σώμα, λόγο, φωνή). Το θέατρο, ως συλλογική διαδικασία, ενισχύει την κοινωνική ανάπτυξη και καλλιεργεί το αίσθημα κοινωνικής ευθύνης μέσα από τη συνεργασία της ομάδας. Καλλιεργεί τη φαντασία, την παρατηρητικότητα, την αυτοσυγκέντρωση, την αυτοπειθαρχία, την κριτική σκέψη. Ενισχύει την αυτοεκτίμηση και την αυτοπεποίθηση και όλα αυτά σε ένα κλίμα ψυχαγωγίας και διασκέδασης.⁸⁷

Η οργάνωση ενός θεατρικού εργαστηρίου με αφορμή το *Τριαδικό Μπαλέτο* αφορά στην επιμέρους μελέτη και στην πρακτική εφαρμογή του. Οι διάφορες δραστηριότητες, που δύνανται να εφαρμοστούν στο πλαίσιο ενός θεατρικού εργαστηρίου σε μαθητές δημοτικού σχολείου, συνδυάζουν στοιχεία και τεχνικές θεατρικής και εικαστικής αγωγής. Πρόκειται, επομένως, για δραστηριότητες που συνθέτουν ένα μάθημα αισθητικής αγωγής στοχεύοντας στην καλλιέργεια και στην άσκηση των αισθήσεων (βλέπω, ακούω, αγγίζω, κινούμαι, αισθάνομαι), της αντίληψης (αποκρίνομαι, επεξεργάζομαι, ερευνώ, επικοινωνώ) και της πράξης (πράττω, δημιουργώ, παράγω, δρω).⁸⁸

Ο δάσκαλος αναλαμβάνει τον ρόλο του υποστηρικτή και του συντονιστή των δράσεων. Παύει να είναι το πρόσωπο, που απλά προσφέρει τη γνώση και υιοθετεί έναν νέο ρόλο : γίνεται ο σχεδιαστής, ο συντονιστής και κυρίως ο εμπυχωτής. Η παρουσία του και ο ρόλος του είναι καθοριστικής σημασίας, μιας

⁸⁷ Αυδή & Χατζηγεωργίου (2007) 19-20.

⁸⁸ Χρηστίδης (χ.χ.)

και από τον ίδιο εξαρτάται το κλίμα ενθουσιασμού, συνεργασίας και εμπιστοσύνης μέσα στην ομάδα. Οφείλει να είναι ενθουσιώδης και ενθαρρυντικός, καταργώντας κάθε αίσθημα ελέγχου και αποτυχίας, ώστε τα παιδιά να νιώσουν ασφαλή και να εμπλακούν στη δράση.⁸⁹ Όσο πιο αυθόρμητο και τυχαίο φαντάζει στα παιδιά, εκείνα συνειδητοποιούν πως ξεφεύγουν από την τυπική, συμβατική διδασκαλία, τον ανταγωνισμό και την αξιολόγηση και απελευθερωμένα εντάσσονται στη δημιουργική διαδικασία.⁹⁰

Ο σχεδιασμός ενός ανάλογου θεατρικού εργαστηρίου είναι δόκιμο να σχεδιάζεται έχοντας ως βάση δύο άξονες, τον θεωρητικό και τον πρακτικό. Σχετικά με το πρώτο, δίνεται η δυνατότητα στα παιδιά να μελετήσουν το ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο έδρασε ο Schlemmer, τους τρόπους έκφρασης του καλλιτέχνη, τις επιλογές του, ώστε να μπορέσουν να κατανοήσουν τις συγκεκριμένες επιλογές. Προηγουμένως, κρίνεται σκόπιμο να μελετηθεί η πορεία του θεάτρου, από την αρχική του εμφάνιση στην αρχαία Ελλάδα μέχρι το σύγχρονο θέατρο στις μέρες μας, εστιάζοντας κυρίως στη μάσκα και το κοστούμι, και της τέχνης στον χρόνο, ώστε να αποκτήσουν μια ιστορική γνώση γύρω από την εξέλιξη αυτών. Το γνωστικό ιστορικό κομμάτι, που θα λάβει χώρα στο πλαίσιο ενός θεατρολογικού μαθήματος και ενός μαθήματος ιστορίας της τέχνης (το περιεχόμενο των θεωρητικών πληροφοριών διαφοροποιείται ανάλογα με την ηλικία των παιδιών και αφορά σε μαθητές από Τρίτη δημοτικού και πάνω), θα ακολουθήσει το πρακτικό μέρος του εργαστηρίου, όπου τα παραπάνω μπορούν να ζωντανέψουν μέσα από οπτικό-ακουστικό υλικό (εικόνες, βίντεο, παρουσιάσεις), ενώ οι συμμετέχοντες θα έχουν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν κοστούμια και μάσκες και να πάρουν μέρος σε μαθήματα σωματικής έκφρασης και κίνησης.

⁸⁹ Παπαδόπουλος (2010) 96 · Κουρετζής (1991) 33, 45.

⁹⁰ Ο.π. 96.

2.1.3. Μελετώντας την Ιστορία του Θεάτρου και την Ιστορία της Τέχνης

Η τέχνη είναι μια μορφή επικοινωνίας, αναπτύσσει την κοινωνική αίσθηση και βαθαίνει το αίσθημα, που αντλούμε από τα συμβάντα της ζωής, υποστηρίζει ο Dewey.⁹¹ Αυτά τα συμβάντα ωθούν το παιδί να έρθει σε επαφή και ενδεχομένως να δημιουργήσει τέχνη, αφού εμπνέεται από τη ζωή, το σχολείο και από ποικίλες κοινωνικές δραστηριότητες. Η συζήτηση διερεύνησης του νοήματος και του συμβολισμού που κρύβει κάθε μορφή τέχνης, μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τα παιδιά. Ο προβληματισμός πάνω σε μια εικαστική μορφή, στα χρώματα, στα σχήματα, στις γραμμές, στην κίνηση που χρησιμοποιεί ο εκάστοτε καλλιτέχνης, μπορεί να τα οδηγήσει στη σύνθεση συγκεκριμένων καλλιτεχνικών δημιουργημάτων. Το παιδί ως ενεργητικός μαθητής, ξεφεύγει από τη μηχανική εκμάθηση προπαρασκευασμένων γεγονότων, από τη στείρα αποστήθιση γνώσεων, που προκύπτουν από τη λογικομαθηματική και γλωσσική νοημοσύνη, στην οποία στηρίζονται τα περισσότερα σχολικά προγράμματα.⁹²

Η εικαστική αγωγή αφυπνίζει τη δημιουργικότητα. Το παιδί παρατηρεί το έργο τέχνης, το διερευνά, το αναπαράγει με τον δικό του τρόπο, το ερμηνεύει, εμπνέεται από αυτό, το αξιολογεί. Η μελέτη της ιστορίας της τέχνης δίνει τη δυνατότητα στα παιδιά να γνωρίσουν έργα της παγκόσμιας τέχνης από προηγούμενες χρονικές περιόδους, μέσα σε μια πολυπολιτισμική διάσταση. Όπως και στο θέατρο, έτσι και στην τέχνη, θα κατανοήσει την ιστορική συνέχεια και τις αλλαγές στην έκφραση των καλλιτεχνών, οι οποίες επηρεάζονται από τις εποχές και τις εκάστοτε αντιλήψεις, από τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες.⁹³

Η μελέτη της Ιστορίας του Θεάτρου δύναται να αποτελέσει επίσης μια από τις κατευθύνσεις στο πλαίσιο της διδασκαλίας του Θεάτρου στους μαθητές. Το θέατρο ως μία πράξη κοινωνική, άρρηκτα συνδεδεμένη με τις κοινωνικές και πολιτικές τάσεις κάθε εποχής, δεν νοείται ανεξάρτητα από το ευρύτερο ιστορικό

⁹¹ Chapman (1993) 15.

⁹² Ο.π. 15.

⁹³ Σιγάλας (1998) 14-15.

πλαίσιο, στο οποίο δημιουργείται και παρουσιάζεται.⁹⁴ Κρίνεται επομένως απαραίτητο να μελετηθεί η ιστορική πορεία του θεάτρου στον χρόνο, από την αρχαιότητα μέχρι και το σύγχρονο θέατρο.

Η γνωριμία των παιδιών με την ιστορία του θεάτρου, το δράμα και την παράσταση, την εξέλιξη και τη σημασία τους, θα τους βοηθήσει αρχικά στη θεωρητική κατανόηση όρων και στη συνέχεια να προσεγγίσουν το καλλιτεχνικό εγχείρημα του Schlemmer, το *Τριαδικό Μπαλέτο*. Η φύση των συγκεκριμένων πληροφοριών απευθύνεται κυρίως σε παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας (Ε' – Στ' τάξης), τα οποία μπορούν να κατανοήσουν, να συγκρίνουν, να γνωρίσουν και να διακρίνουν αισθητικά ρεύματα (κυρίως στην ιστορία της τέχνης), θεατρικές τάσεις, είδη θεάτρου και μορφές, που καθόρισαν την πορεία του θεάτρου και των τεχνών στον χρόνο.⁹⁵ Παρόλα αυτά δεν αποκλείεται μια σύντομη έκθεση των παραπάνω σε ένα πρώτο επίπεδο με τη χρήση εικόνων σε παιδιά μικρότερης ηλικίας. Επιχειρείται, επομένως, μια διανοητική επαφή του παιδιού με το θέατρο. Μελετούν τη μορφή των κοστούμιών και της μάσκας μέσα από ιστορικά παραδείγματα και φόρμες όσο και μέσα από τεχνικές εφαρμογής. Ενημερώνονται για τη μάσκα, τον χαρακτήρα και τον ρόλο που έχει όχι μόνο στο θέατρο, αλλά και σε άλλες εκδηλώσεις της ζωής, που αφορούν ήθη και έθιμα και θρησκευτικές τελετές. Μέσα από τις δράσεις του εργαστηρίου είναι σε θέση να αντιληφθούν ότι στο έργο του Schlemmer, δεν υπάρχουν χαρακτήρες με συγκεκριμένη ηλικία, κοινωνική θέση, φύλο και ότι τα κοστούμια και οι μάσκες του *Τριαδικού Μπαλέτου* δεν αντιπροσωπεύουν κάποιο συγκεκριμένο θεατρικό χαρακτήρα ούτε τονίζουν τα χαρακτηριστικά ενός ρόλου. Εξάλλου στο έργο δεν υπάρχει συγκεκριμένος χρόνος και τόπος δράσης ούτε κάποια δραματική πλοκή.

Η διδασκαλία της ιστορίας του θεάτρου και της ιστορίας της τέχνης μπορεί να εμπλουτιστεί και με θεατρικές τεχνικές και παιχνίδια, ώστε να μην θυμίζει την τυπική διδακτική διαδικασία. Οργανώνονται, για παράδειγμα, θεατρικά παιχνίδια με άξονα τον χρόνο και τα διαφορετικά θεατρικά είδη, θεατρικά παιχνίδια για την εκμάθηση συγκεκριμένων εικαστικών ρευμάτων ή περιόδων της ιστορίας της τέχνης. Η γνωριμία των παιδιών με το θέατρο και την τέχνη

⁹⁴ Ζώνιου & Μποέμη (2013) 42.

⁹⁵ Γραμματάς (χ.χ.).

μπορεί να πραγματοποιηθεί και μέσα από τη δραματοποίηση. Έχοντας ως ερέθισμα μία φωτογραφία, μια εικόνα ακόμα και ένα κείμενο, τα παιδιά αυτοσχεδιάζουν και αναλαμβάνουν ρόλους, τους οποίους αποδίδουν μέσα από την προσωπική τους εμπειρία, γνώση και ματιά, με το σώμα τους, αλλά κυρίως με τον λόγο. Χρησιμοποιείται το θέατρο των εικόνων⁹⁶, στο οποίο τα παιδιά σωματοποιούν λέξεις και έννοιες γύρω από το θέατρο και την τέχνη, εκφράζουν δηλαδή με το σώμα τους την εικόνα που έχουν τα ίδια για την τέχνη στην αρχαία Ελλάδα, την κωμωδία, τον εξπρεσιονισμό κ.α. Ο δάσκαλος μπαίνει σε ρόλο, υποδύεται κάποιον εικαστικό, γλύπτη, ιστορικό κ.α. και η ομάδα του θέτει ερωτήματα. Επίσης, τα παιδιά συμμετέχουν σε παιχνίδια «κυνήγι θησαυρού» και γνώσεων με γρίφους και ερωτήσεις από την ιστορία θεάτρου και την ιστορία της τέχνης. Ζωγραφίζουν, φτιάχνουν μακέτες και χειροτεχνίες από διαφορετικές μορφές τέχνης, τα οποία μπορούν να αποτελέσουν μοντέλα ρόλων σε δραματοποιήσεις. Τα παιδιά, επομένως, μέσα από ομαδικές, δημιουργικές και παιγνιώδεις δράσεις ανταλλάσσουν πληροφορίες και εμβαθύνουν στη νέα γνώση, που θα αποτελέσει τη θεωρητική βάση, πάνω στην οποία θα υλοποιηθούν οι δραστηριότητες στη συνέχεια του εργαστηρίου.

⁹⁶ Γκόβας (2003) 152.

2.1.4. Εικαστικό εργαστήριο κατασκευής μάσκας και κοστουμιού

Η αισθητική αγωγή, κατά τον Vygotsky, συμβάλλει σημαντικά στην ανάπτυξη της αισθητικής κατανόησης και εκτίμησης και δίνει τη δυνατότητα για την ανάπτυξη και καλλιέργεια της παιδικής δημιουργικότητας.⁹⁷ Η αισθητική αγωγή (ζωγραφική, χορός, θέατρο, μουσική) θα πρέπει να συντελεί ουσιαστικά σε ολόκληρη την εκπαιδευτική διαδικασία και όχι να αποτελεί απλά ένα ξεχωριστό διδακτικό αντικείμενο. Καθώς ο ρόλος της τέχνης δεν περιορίζεται σε μια μεμονωμένη αισθητική λειτουργία, αλλά σχετίζεται με την πραγματικότητα, σκοπός της δεν είναι μόνο η επαφή του παιδιού με τον χώρο της τέχνης, ούτε η ανάπτυξη της ικανότητάς του να αντιλαμβάνεται και να αξιολογεί ένα έργο τέχνης, αλλά ο «αισθητικός μετασχηματισμός» της ίδιας της πραγματικότητας που περιβάλλει το παιδί.⁹⁸ Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο ρόλος του μαθήματος της εικαστικής αγωγής ως μέρος της θεατρικής αγωγής. Ενδεικτικά αναφέρονται το παιχνίδι με τις μάσκες, το κουκλοθέατρο, τα κοστουμια και η ζωγραφική ως παραδείγματα, στα οποία οι εικαστικές τέχνες συναντούν το θέατρο.

Πιο συγκεκριμένα η εκπαιδευτική φιλοσοφία του Bauhaus θέλει τον καλλιτέχνη να ερευνά τις ποιότητες των υλικών και να πειραματίζεται με διάφορες φόρμες. Η προσέγγιση αυτή φαίνεται να συμφωνεί με την άποψη του Dewey, ο οποίος δίνει έμφαση στη δημιουργική δραστηριότητα των παιδιών και την πειραματική μάθηση.⁹⁹ Η επαφή με την τέχνη των ενηλίκων βοηθά το παιδί να αποκτήσει προσωπική γνώση για το πώς δημιουργήθηκε η τέχνη, τι μπορεί να εκφράζει και πώς διαποτίζει την καθημερινή ζωή, ενώ ταυτόχρονα τα οδηγεί σε μια βιωματική γνώση του τρόπου, με τον οποίο εργάζονται οι καλλιτέχνες.¹⁰⁰

Ένα εικαστικό εργαστήριο με αφορμή το *Τριαδικό Μπαλέτο* μπορεί να προσφέρει ένα ευρύ πεδίο πειραματισμών και εφαρμογών για το μάθημα των καλλιτεχνικών σε συνδυασμό με τη θεατρική αγωγή. Στη φύση συναντάμε

⁹⁷ Δάφερμος (2002) 88.

⁹⁸ Ο.π. 88.

⁹⁹ Chapman (1993) 17.

¹⁰⁰ Ο.π. 19.

ποικιλία σχημάτων με ελεύθερη ή γεωμετρική μορφή, σε έμβια ή άψυχα αντικείμενα. Η φόρμα και το χρώμα εξάλλου δομούν την εικαστική φιγούρα του Schlemmer. Τα απλούστερα σχήματα είναι τα τρία βασικά, κύκλος, τετράγωνο, τρίγωνο. Από αυτά τα τρία με διάφορους συνδυασμούς μπορούν να φτιαχτούν άλλα σχήματα και μορφές.¹⁰¹ Διαφορετικοί συνδυασμοί μορφών παράλληλα με την ποικιλία των χρωμάτων συνθέτουν το *Τριαδικό Μπαλέτο*. Μπορούν να εισαχθούν δραστηριότητες, που να καταδεικνύουν τη σχέση των χρωμάτων, σχημάτων, μορφών του *Τριαδικού Μπαλέτου* με αντίστοιχες εικόνες από τη φύση, την καθημερινότητα, το πραγματικό περιβάλλον των παιδιών. Σχεδιάζουμε και χρωματίζουμε σχήματα από τη φύση και από διάφορα αντικείμενα. Γίνεται αναφορά και στην έννοια του χρώματος, στα βασικά χρώματα και τα παράγωγά τους και δίνεται η ευκαιρία στα παιδιά να πειραματιστούν ελεύθερα με διάφορα υλικά (τέμπερες, νερομπογιές).¹⁰² Η κατασκευή μασκών και κοστούμιών, δίνει την ευκαιρία στα παιδιά να επεξεργαστούν υλικά, χρώματα και τις ιδιαίτερες υφές τους, τεχνικές (γυψογάζα, papier mache), να πειραματιστούν με τους όγκους, τις διαστάσεις και τις βασικές αρχές της χειροτεχνίας. Επίσης, σε επόμενο πιο σύνθετο επίπεδο μπορεί να ακολουθήσει ακόμα και η δημιουργία μαριονέτας.

¹⁰¹ Σάλλα Δοκουμετζίδα (1996) 165.

¹⁰² Ο.π. 169-171.

2.1.5. Ασκήσεις κίνησης και σωματικής έκφρασης

Το δράμα είτε ως ομαδική δραστηριότητα είτε ως μέσο ατομικής έκφρασης ξεκινά με το αυθόρμητο παιδικό παιχνίδι, το οποίο σύμφωνα με τον Vygotsky έχει πάντοτε κανόνες, χρησιμοποιεί φανταστικές καταστάσεις και επιδρά θετικά στην ανάπτυξη του παιδιού.¹⁰³ Το παιχνίδι μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή τέχνης, στην οποία κυριαρχεί η ορμή, καθώς το παιδί ελεύθερα και αυθόρμητα μέσα από το παιχνίδι ξεφεύγει από την πραγματικότητα και μετέχει σε μια φανταστική κατάσταση.¹⁰⁴ Μιλώντας για το θέατρο στην Εκπαίδευση, γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο θεατρικό παιχνίδι, ως μία από τις κύριες δραστηριότητες που το πλαισιώνουν, ενώνοντας την καλλιτεχνική διαδικασία με την παιδαγωγική. Με όρους ψυχοκινητικούς, κοινωνικούς, αισθητικούς και παιδαγωγικούς επιδιώκει την καλλιέργεια της φαντασίας, της επικοινωνίας και του ομαδικού πνεύματος, την ανάπτυξη της ελεύθερης σωματικής έκφρασης και αυτοέκφρασης, την κατανόηση της κοινωνικής πραγματικότητας και προπάντων την ψυχαγωγία και την ευχαρίστηση των παιδιών. Αποτελεί συχνά το αρχικό στάδιο εισαγωγής τους στο θέατρο, εξοικειώνοντας τα σταδιακά με την θεατρική έκφραση και τη θεατρική πράξη γενικότερα.¹⁰⁵ Παράλληλα αποτελεί μια καλλιτεχνική διαδικασία, που προσφέρει στο παιδί την ευκαιρία για παιχνίδι και επικοινωνία με την υπόλοιπη ομάδα, ενεργοποιώντας την φαντασία και την έμπνευσή του. Το παιδί μέσω της σωματικής του έκφρασης αναπαριστά αυτοσχέδιες και εφήμερες καταστάσεις, ενεργεί μέσα σε ένα ασφαλές πλαίσιο. Το θεατρικό παιχνίδι επιδιώκει τα παιδιά να είναι ο εαυτός τους και να ξεφεύγουν από τους ψυχαναγκαστικούς τρόπους συμπεριφοράς, που πολλές φορές μπλοκάρουν τη φαντασία τους και κατ' επέκταση τη δημιουργικότητά τους. Είναι ένα «δημιουργικό συμβάν», που ενδυναμώνει τις σχέσεις της ομάδας, αλλά κυρίως προσφέρει χαρά και άμεση ικανοποίηση, την οποία στερείται μέσω άλλων παιδαγωγικών πρακτικών, που εφαρμόζονται.¹⁰⁶

Στη διάρκεια του θεατρικού εργαστηρίου με αφορμή το *Τριαδικό Μπαλέτο* οργανώνονται παιχνίδια και ασκήσεις, που ενεργοποιούν τα μέλη του σώματος

¹⁰³ Vygotsky (2000) 159-160.

¹⁰⁴ Παπαδόπουλος (2010) 89.

¹⁰⁵ Παπαδόπουλος (2010) 89 · Γραμματάς (2010).

¹⁰⁶ Κουρετζής (1991) 29-31.

και τις αισθήσεις, συμβάλλουν στη σύσταση της ομάδας και τη δημιουργία κλίματος εμπιστοσύνης και συνεργασίας. Τα παιδιά εκφράζονται με το σώμα, αυτοσχεδιάζουν και συνδέουν τις δραστηριότητές τους με τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική. Η λειτουργία της σωματικής έκφρασης εστιάζει στο ανθρώπινο σώμα και με μια σειρά ασκήσεων επιδιώκεται η χρήση του ως φορέα ποικίλων μηνυμάτων. Τα παιδιά κινούνται ελεύθερα στον χώρο και εκφράζουν με το σώμα τους και τη χρήση διαφόρων αντικειμένων όσα αδυνατούν να εκφράσουν με το λόγο. Παίζουν, ικανοποιώντας τις ανάγκες τους για χαρά, ευχαρίστηση και δημιουργία, χωρίς να εγκλωβίζονται στις απαιτήσεις ενός θεατρικού ρόλου. Το θεατρικό παιχνίδι γίνεται η κοίτη, στην οποία συναντώνται οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες που προσφέρει το σχολείο (εικαστικά, μουσική) και δίνει την ευκαιρία στα παιδιά να κατανοήσουν τη σχέση των τεχνών μεταξύ τους.¹⁰⁷

Η σωματική έκφραση περνάει μέσα από ελεύθερες δραστηριότητες και διάφορες φόρμες κίνησης. Στόχος τους είναι το παιδί να αποκτήσει αίσθηση του χώρου, να αισθάνεται άνετα με όλα τα μέλη του σώματός του, να αισθάνεται το βάρος και το σχήμα των αντικειμένων και του ίδιου του κορμιού, να επικοινωνεί με τα υπόλοιπα παιδιά μέσα από έναν κινητικό κώδικα, τον οποίο μόνο του έχει επιλέξει.¹⁰⁸ Τέλος, τα παιδιά, παίζοντας με τις μαριονέτες, που τα ίδια δημιούργησαν στο εικαστικό εργαστήρι θα έχουν την ευκαιρία να διαπιστώσουν τους μηχανισμούς κίνησής τους και να κατανοήσουν ίσως την πολυπλοκότητα της μέσω της επαφής διαφορετικών κομματιών τους, των αρθρώσεων.¹⁰⁹ Η κίνηση αποκτά τώρα μια συγκεκριμένη μορφή και τους βοηθά να αντιληφθούν βαθύτερα την κίνηση στο *Τριαδικό Μπαλέτο* και πώς επηρεάστηκε από τη μαριονέτα.

¹⁰⁷ Κουρετζής (1991) 33.

¹⁰⁸ Ο.π. 52-53.

¹⁰⁹ Daucher & Seitz (2003) 246.

Κεφάλαιο 2.2

Ερευνητικό μέρος :

Αξιοποίηση του Τριαδικού Μπαλέτου σε μαθητές Δημοτικού Σχολείου

2.2.1. Εισαγωγή

Την παρουσίαση και την περιγραφή του Τριαδικού Μπαλέτου και των ιδιαίτερων σκηνικών του στοιχείων (κίνηση, κοστούμι, μάσκα), τη μελέτη της θεατροπαιδαγωγικής αξίας της εφαρμογής του παραπάνω έργου σε μαθητές δημοτικού σχολείου, ακολουθεί η πρακτική εφαρμογή του μέσω συγκεκριμένων δράσεων και τεχνικών, στο πλαίσιο της θεατρικής και εικαστικής αγωγής, σε μαθητές δημοτικού. Η συγκεκριμένη μελέτη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προϊόν μιας θεατροπαιδαγωγικής έρευνας, γιατί ενώ για το έργο του Schlemmer έχουμε στη διάθεσή μας βιβλιογραφικές πηγές, θεωρίες και κριτικές, βιβλιογραφικά δεν έχει μελετηθεί η εφαρμογή του *Τριαδικού Μπαλέτου* στον χώρο της εκπαίδευσης γενικότερα και της θεατρικής αγωγής ειδικότερα. Κρίνεται, επομένως, σημαντική και ενδιαφέρουσα η μελέτη εφαρμογής του στο σχολείο, καθώς φέρνει τα παιδιά σε επαφή τόσο με τις εικαστικές τέχνες όσο και με βασικά στοιχεία του θεάτρου.

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται ο σκοπός και οι στόχοι της έρευνας, η μέθοδος και τα ερευνητικά εργαλεία, που θα μας οδηγήσουν στη συλλογή των ευρημάτων, η περιγραφή των διερευνητικών διδασκαλιών, που εφαρμόστηκαν σε μαθητές και τέλος τα ευρήματα και τα συμπεράσματα της ερευνητικής διαδικασίας.

2.2.2. Σκοπός και στόχοι της έρευνας

Σκοπός της παρούσης μελέτης είναι να διερευνήσει τα παιδαγωγικά οφέλη που θα αποκομίσουν τα παιδιά από την εφαρμογή του Τριαδικού Μπαλέτου στο σχολείο. Αφού πρώτα η ερευνήτρια έχει η ίδια μελετήσει και αναλύσει τα ιδιαίτερα σκηνικά στοιχεία του έργου (κίνηση, κοστούμι, μάσκα), στόχος είναι τα παιδιά να τα γνωρίσουν, να τα οικειοποιηθούν και να οδηγηθούν σε μια βιωματική προσέγγιση του έργου του Schlemmer, μέσα από θεατρικές τεχνικές και εικαστικές δημιουργίες. Άλλωστε το *Τριαδικό Μπαλέτο* συνιστά ένα ενδιαφέρον παράδειγμα της συνέργειας των τεχνών στο θέατρο¹¹⁰ και δύναται να αποτελέσει αντικείμενο για το θέατρο στην εκπαίδευση, συμβάλλοντας στην αισθητική παιδεία και στην καλλιτεχνική αγωγή, που θα ευαισθητοποιήσει το παιδί στην τέχνη, ως προϊόν αλλά και ως προσωπικό δημιούργημα.

Μέσα από την παρούσα ερευνητική προσπάθεια καλούνται να απαντηθούν τα εξής ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία συνιστούν ένα σημαντικό εργαλείο καθοδήγησης της ερευνήτριας, ώστε να εστιάζει την παρατήρησή της σε συγκεκριμένα σημεία¹¹¹:

- Ποια διδακτική μεθοδολογία και ποιες τεχνικές θα εφαρμοστούν;
- Οι δραστηριότητες που πραγματοποιούνται, συμβάλλουν στη δημιουργική έκφραση των παιδιών;
- Συνειδητοποιούν τα παιδιά τη συμβολή των εικαστικών τεχνών στο θέατρο;
- Ενθαρρύνεται η ενεργός συμμετοχή και η συλλογική δράση των παιδιών;
- Συνειδητοποιούν τα παιδιά πως το *Τριαδικό Μπαλέτο* δεν είναι μια τυπική θεατρική παράσταση;
- Μαθαίνουν πως τα κοστούμια και οι μάσκες του έργου δεν αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένους θεατρικούς χαρακτήρες;
- Το θεατρικό παιχνίδι, το παιχνίδι με τη μάσκα και οι ασκήσεις κίνησης συμβάλλουν στην ανάπτυξη της ελεύθερης σωματικής έκφρασης;

¹¹⁰ Η θεατρική τέχνη, με τις ποικίλες μορφές που λαμβάνει, αποτελεί μια συνιστάμενη των τεχνών, γεγονός που ενισχύει την αξία της στην παιδαγωγική διαδικασία. Η εικαστική δημιουργία, η μουσική, ο χορός, η φωτογραφία προσφέρουν το δυναμικό τους για τη δημιουργία της θεατρικής τέχνης. Παπαδόπουλος (2010) 51-52.

¹¹¹ Mason (2013) 20.

2.2.3. Μέθοδος και ερευνητικά εργαλεία

Η έρευνα που παρουσιάζεται στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή είναι ποιοτικού χαρακτήρα και αποτελεί μια μελέτη περίπτωσης. Οι μελέτες περίπτωσης και κατ' επέκταση και η παρούσα μελέτη, σκιαγραφούν το «πώς είναι να βρίσκεται κανείς» σε μια συγκεκριμένη κατάσταση σε πραγματικό/φυσικό περιβάλλον και προσπαθούν να περιγράψουν τα βιώματα, τις σκέψεις και τα συναισθήματα των συμμετεχόντων.¹¹² Ο μελετητής εστιάζει στα χαρακτηριστικά της ομάδας στο σύνολό της, ώστε να εξερευνήσει και να αναλύσει ένα φαινόμενο, που εξελίσσεται στα πλαίσια μια ομάδας,¹¹³ της σχολικής τάξης στην συγκεκριμένη περίπτωση, επιδιώκοντας να απαντηθούν τα ερωτήματα που ο ίδιος έχει θέσει.

Η οργάνωση και η διεξαγωγή της έρευνας πραγματοποιήθηκε από την ίδια την ερευνήτρια, η οποία είναι ταυτόχρονα και εκπαιδευτικός του τμήματος. Επιλέχθηκε η συμμετοχική παρατήρηση, που συναντάται συχνότερα ως μέθοδος άντλησης ποιοτικών δεδομένων, διότι παρέχει τη δυνατότητα για συστηματική παρατήρηση κοινωνικών συμπεριφορών, φαινομένων και διαδικασιών σε πραγματικά περιβάλλοντα.¹¹⁴ Ως εμπυχώτρια και καθοδηγήτρια της πορείας των συναντήσεων εμπλέκεται άμεσα στα διαδραματιζόμενα, αλληλεπιδρά με τους συμμετέχοντες και λειτουργεί ως ένα «εργαλείο μέτρησης» στο πεδίο της παρατήρησης.¹¹⁵ Η εμπλοκή του ίδιου του εκπαιδευτικού της τάξης ως ερευνητή, επιτρέπει στα παιδιά να έχουν μια φυσιολογική και αυθόρμητη συμπεριφορά και αλληλεπίδραση μεταξύ τους και με τον ερευνητή-εκπαιδευτικό, διότι δεν γνωρίζουν ότι παρατηρούνται. Ως φυσικό μέλος στο πεδίο της παρατήρησης η ερευνήτρια μπορεί να επισημάνει αντιδράσεις και συμπεριφορές, οι οποίες υπό διαφορετικές συνθήκες δε θα εκδηλώνονταν το ίδιο αβίαστα και φυσικά.¹¹⁶ Μπορεί να μελετηθεί η πραγματική συμπεριφορά των παιδιών ακόμα και η μη λεκτική. Από την πλευρά της η ερευνήτρια ως εκπαιδευτικός της ίδιας τάξης έχει αναπτυγμένες δεξιότητες ακρόασης και

¹¹² Cohen & Manion & Morrison (2000) 311.

¹¹³ Cohen & Manion (1994) 152-153.

¹¹⁴ Ιωσηφίδης (2003) 51.

¹¹⁵ Παρασκευόπουλος (1993) 133.

¹¹⁶ Ο.π. 144 · Ιωσηφίδης (2003) 50-51.

μπορεί να επιδείξει μεγάλη προσοχή στις οπτικές λεπτομέρειες, γεγονός που βοήθησε αρκετά στην παρατήρηση.¹¹⁷

Ως μέσο συλλογής των δεδομένων έχει επιλεγεί η άμεση παρατήρηση, οι περιγραφικές σημειώσεις πεδίου (fieldnotes) που προκύπτουν από αυτή, οι εικαστικές δημιουργίες των μαθητών, φωτογραφικό υλικό και ερωτηματολόγια. Σκοπός της παρατήρησης είναι να παρατηρεί ο ίδιος ο ερευνητής και να βιώνει όσα διαδραματίζονται στον χώρο, να είναι σίγουρος για το που επικεντρώνει την προσοχή του, για το τι βρίσκει ενδιαφέρον και σε άμεση σχέση με τα ερωτήματα, που έχει θέσει.¹¹⁸ Καταγράφονται περιγραφικές και στοχαστικές σημειώσεις πεδίου¹¹⁹. Οι πρώτες αφορούν την περιγραφή των δραστηριοτήτων, τις αλληλεπιδράσεις των μαθητών, πληροφορίες από τη συμμετοχή στις δραστηριότητες, διαδικασίες και συζητήσεις μεταξύ μαθητών και ερευνήτριας, ενώ οι δεύτερες σχετίζονται με τις προσωπικές σκέψεις της ερευνήτριας.

Η καταγραφή των δεδομένων γίνεται με τη μορφή γραπτών σημειώσεων, ημερολόγιο, κείμενο που γράφεται κατά τη διάρκεια ή αμέσως μετά το πέρας των συναντήσεων, ώστε να εξασφαλιστεί όσο το δυνατόν η μεγαλύτερη ακρίβεια των πεπραγμένων.¹²⁰ Σημειώνονται η πορεία των δραστηριοτήτων, οι προβληματισμοί των παιδιών, σημεία από τις συζητήσεις μεταξύ των μαθητών και του ερευνητή, τα οποία παρατίθενται λέξη προς λέξη (κύκλοι συζήτησης). Τα δεδομένα, επομένως, προέρχονται από αυθόρμητες αντιδράσεις των παιδιών, είναι «φυσικά» και όχι προσποιητά κατασκευασμένα, σε πραγματικά, μη τεχνητά περιβάλλοντα¹²¹ με αποτέλεσμα να συγκεντρώνονται όσο το δυνατόν πιο αντιπροσωπευτικές πληροφορίες για την πορεία των συναντήσεων, που θα μας οδηγήσουν στα τελικά συμπεράσματα της μελέτης. Επίσης οι εικόνες και το οπτικό υλικό αποτελούν ένα εξίσου σημαντικό εργαλείο άντλησης πληροφοριών,¹²² διότι επιτρέπουν στην ερευνήτρια να συγκεντρώσει περεταίρω υλικό που θα τη βοηθήσει να αναλύσει το υπό μελέτη αντικείμενο.

¹¹⁷ Creswell (2011) 252.

¹¹⁸ Mason (2013) 89-90 · Creswell (2011) 254.

¹¹⁹ Creswell (2011) 255.

¹²⁰ Creswell (2011) 254-255.

¹²¹ Ιωσηφίδης (2003) 50

¹²² Creswell (2011) 262.

Επιλέχθηκε κατά την αρχική και τελική συνάντηση να δοθούν στους μαθητές ερωτηματολόγια με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου, επιδιώκοντας να εξασφαλιστούν πληροφορίες γύρω από τη θεματική του προγράμματος και συγκεκριμένα γύρω από το θέατρο και την τέχνη. Επομένως, η ερευνήτρια καθόρισε τους επιμέρους άξονες-θέματα¹²³ (θέατρο, τέχνη, συνδυασμός των δύο), που εστιάζουν στον στόχο της ερευνητικής προσπάθειας και αφορούν στο *Τριαδικό Μπαλέτο*. Τα παιδιά καλούνται ελεύθερα, επισημαίνοντάς τους πως δεν πρόκειται για γραπτή δοκιμασία, να εκφράσουν τις απόψεις τους και τις γνώσεις τους γύρω από το θέατρο και τις τέχνες. Στο αρχικό ερωτηματολόγιο στόχος είναι να εκτιμηθούν οι προϋπάρχουσες γνώσεις τους, ενώ το τελικό ερωτηματολόγιο αποτελεί ένα μέσο αξιολόγησης του συνολικού προγράμματος και συγκεκριμένα των νεοαποκτηθέντων γνώσεων, τι κατανόησαν, τι καινούριο έμαθαν μέσα από την πορεία των δράσεων και να διαπιστωθεί η μαθησιακή, γνωστική επιτυχία των παιδιών.

Τα ευρήματα της έρευνας, επομένως, προέρχονται από τον συνδυασμό διαφόρων εργαλείων : από την επιτόπια παρατήρηση του ερευνητή και τις σημειώσεις του (δεδομένα για τον τρόπο που εργάζονται και την πορεία των συναντήσεων, υλικό από τους κύκλους συζήτησης στο τέλος κάθε συνάντησης, στους οποίους μέσα από τον διάλογο των παιδιών με τον ερευνητή εκφράζουν οι μαθητές τις εντυπώσεις τους, τι έμαθαν, τι πέτυχαν, αξιολογούν κατά κάποιον τρόπο την κάθε συνάντηση), τα ερωτηματολόγια, τις εικαστικές δημιουργίες των παιδιών, τις φωτογραφίες.

¹²³ Παρασκευόπουλος (1993) 100.

2.2.4. Σχεδιασμός και περιγραφή του σχεδίου Δράσεων

Σχεδιασμός

Στην παρούσα έρευνα επιλέχθηκαν ως δείγμα άτομα που διαθέτουν παρόμοια γνωρίσματα και χαρακτηριστικά (ομοιογενής δειγματοληψία).¹²⁴ Πρόκειται για μέλη μιας ομάδας, τάξης, που έχουν την ίδια ηλικία και είναι αποδέκτες ίδιων προσφερόμενων μαθημάτων, εικαστικών και θεατρικής αγωγής, όπως και άλλων γνωστικών αντικειμένων στο πλαίσιο του σχολείου. Στην ομάδα μελέτης συμμετείχαν 25 παιδιά, 12 κορίτσια και 13 αγόρια, που φοιτούν στην τρίτη τάξη σε δημοτικό σχολείο της Αθήνας. Ο πληθυσμός της έρευνας συνιστά για την εκπαιδευτικό-ερευνήτρια την τάξη διδασκαλίας της για το φετινό διδακτικό έτος και γι' αυτόν τον λόγο επιλέχθηκε ως δείγμα της μελέτης της.

Ορίστηκε ο χρόνος και ο χώρος διεξαγωγής του προγράμματος. Επιλέχθηκε συγκεκριμένη ημέρα και ώρα, καθώς και ο χρόνος που θα διατίθεται για κάθε συνάντηση. Η εφαρμογή πραγματοποιήθηκε το χρονικό διάστημα Οκτωβρίου-Δεκεμβρίου 2016 σε οκτώ συναντήσεις διάρκειας 90 λεπτών περίπου η καθεμία. Ο χώρος διεξαγωγής των δράσεων ήταν η σχολική αίθουσα, η οποία έπρεπε κάθε φορά να μετασχηματιστεί σε χώρο δημιουργικής και εικαστικής δημιουργίας, στο μέτρο του δυνατού, μεταφέροντας τα απαραίτητα υλικά και τα μέσα (κατάλληλο εξοπλισμό για τις παρουσιάσεις, μηχανήματα ήχου, υλικά και εργαλεία για τις εικαστικές κατασκευές κ.α.). Με τη μετατροπή της αίθουσας διδασκαλίας, όσο είναι εφικτό, παρεμβαίνουμε στην κουλτούρα του σχολικού περιβάλλοντος και του τρόπου διδασκαλίας, αλλάζει εν γένει η σημειολογία του σχολικού περιβάλλοντος, το οποίο υπηρετεί συγκεκριμένους σκοπούς διδασκαλίας και μάθησης. Η κατάλληλα διαμορφωμένη αίθουσα μεταφέρει διαφορετικά μηνύματα, γίνεται πλέον ο χώρος που ευνοεί την επικοινωνία, την έκφραση συναισθημάτων, τη φαντασία και τη δημιουργικότητα.¹²⁵

Καθορίστηκε ο ρόλος της ερευνήτριας¹²⁶ ως εμπυχωτριάς, συμμετέχουσας και παρατηρήτριας και εκφράστηκε στη συνέχεια στους μαθητές. Επίσης η ίδια η ερευνήτρια σχεδίασε τις συναντήσεις με συγκεκριμένη δομή και σύμφωνα με

¹²⁴ Creswell (2011) 246.

¹²⁵ Σέξτου (2005) 44.

¹²⁶ Creswell (2011) 268

τον διαθέσιμο χρόνο, εκτιμώντας παράλληλα και τον βαθμό δυσκολίας τους. Η έναρξη, η **εισαγωγή** της συνάντησης, γινόταν σε κύκλο, όπου μέσα από τη συζήτηση πραγματοποιούνταν αναδρομή στα βασικά σημεία των προηγούμενων συναντήσεων. Ακολουθούσε ένα **παιχνίδι ενεργοποίησης** της ομάδας και στη συνέχεια ακολουθούσαν οι **κύριες δραστηριότητες**, οι οποίες σχεδιάζονταν σύμφωνα με τους στόχους της εκάστοτε συνάντησης. Με την ολοκλήρωση όλων των παραπάνω δραστηριοτήτων, όλη η ομάδα στον **κύκλο συζήτησης** μοιραζόταν την εμπειρία της, εξέφραζε τις απόψεις της, τις εντυπώσεις της, πως ένιωσαν, τι της άρεσε και τι όχι.

Περιγραφή των στόχων και των δραστηριοτήτων των συναντήσεων :

1^η συνάντηση

Στόχος της είναι να προκαλέσει το ενδιαφέρον των παιδιών και να τους εισάγει στη θεματική του προγράμματος.

Παιχνίδι ενεργοποίησης :

Παιδιά και συντονίστρια, όλοι μαζί, κάνουμε ασκήσεις με τέντωμα, τίναγμα, ανάσες κτλ. Τη δραστηριότητα συνοδεύει μουσική.

Στο στάδιο της γνωριμίας κάθονται όλοι, μαθητές και ερευνήτρια σε κύκλο και γίνεται μια μικρή εισαγωγή για τις συναντήσεις, για την ημέρα, την ώρα και τον χώρο διεξαγωγής τους και για το περιεχόμενό τους, που θα αφορά εικαστικές δημιουργίες και θεατρικές τεχνικές.

Δίνεται στα παιδιά να συμπληρώσουν το αρχικό ερωτηματολόγιο.

Κύριες δραστηριότητες :

Στη συνέχεια γράφεται το «μανιφέστο του θεάτρου»¹²⁷. Με τη μέθοδο της ιδεοθύελλας οι μαθητές εκφράζουν με άμεσο τρόπο, ελεύθερα και αβίαστα χωρίς να ειπωθεί κάποιο σχόλιο, όσα σκέφτονται γύρω από την έννοια

¹²⁷ Γκόβας (2003) 151-152, 201.

«θέατρο». Μπορούν να το δείξουν ακόμα και με μια κίνηση, χωρίς λόγια. Στο τέλος φτιάχνεται από τα παιδιά ένας μεγάλος κατάλογος με λέξεις και σύντομες φράσεις που θα ξεκινούν με «το θέατρο είναι...», ο οποίος θα παραμείνει αναρτημένος στον χώρο σε όλη τη διάρκεια του εργαστηρίου και παράλληλα θα εμπλουτίζεται. Εναλλακτικά το ίδιο μπορεί να γίνει και με την έννοια «μπαλέτο», ώστε με την ολοκλήρωση του προγράμματος να είναι σε θέση να εκφράσουν την άποψή τους για το αν τελικά το συγκεκριμένο έργο έχει στοιχεία θεάτρου και μπαλέτου.

Ως δραστηριότητα αφόρμησης, η οποία θα τους εισάγει στο θέμα του προγράμματος πραγματοποιείται η εξής : δίνονται στα παιδιά σε κομμάτια παζλ έγχρωμες εικόνες από τις φιγούρες του *Τριαδικού Μπαλέτου*, τις οποίες καλούνται να συνθέσουν σε ενιαίες εικόνες. Κάθε ομάδα έχει διαφορετική εικόνα. Στη συνέχεια παρατηρούν προσεχτικά και περιγράφουν αυτό που βλέπουν. Μόλις ολοκληρωθεί η διαδικασία, προβάλλονται εικόνες μέσα στον χώρο, ώστε να μπορέσουν να διακρίνουν περισσότερες λεπτομέρειες. Ακολουθεί συζήτηση.

Στη συνέχεια η δασκάλα τους λέει πως πρόκειται για ανθρώπινες φιγούρες ηθοποιών – χορευτών, που παίρνουν μέρος σε μια παράσταση. Τους δείχνει σχετικό βίντεο και τους αναφέρει και τον τίτλο του έργου, πάνω στον οποίο θα προβληματιστούν και θα εκφράσουν απόψεις σχετικά με την επιλογή του. Γίνεται σύντομη αναφορά στον καλλιτέχνη και στο κίνημα του Bauhaus. Οι εικόνες του Τριαδικού Μπαλέτου θα αναρτηθούν στους τοίχους της τάξης και στη συνέχεια οι υπόλοιπες προσωπικές δημιουργίες των παιδιών, στην προσπάθειά μας να δημιουργηθεί ένα μουσείο του Τριαδικού Μπαλέτου.

Κύκλος συζήτησης

2η συνάντηση

Στόχος είναι η προσέγγιση των χρωμάτων και των σχημάτων μέσα από το *Τριαδικό Μπαλέτο*.

Εισαγωγή

Παιχνίδι ενεργοποίησης :

Εισαγωγική δραστηριότητα για τα χρώματα και τα σχήματα. Σε κύκλο, κολλούνται στην πλάτη των παιδιών χαρτάκια με πέντε διαφορετικά σχήματα στα τρία βασικά χρώματα (πέντε κόκκινα τετράγωνα, πέντε κίτρινοι κύκλοι κ.ο.κ.), που θα τους βοηθήσουν να χωριστούν σε πέντε ομάδες. Αφού κολληθούν τα χαρτάκια, θα πρέπει να βρουν τα παιδιά σε ποια ομάδα ανήκουν, χωρίς να μιλάνε και να λένε τι χρώμα έχουν οι υπόλοιποι.

Κύριες δραστηριότητες :

Στη συνέχεια, τα παιδιά παρατηρούν τις εικόνες των φιγούρων του *Τριαδικού Μπαλέτου*, διακρίνουν κάποια γεωμετρικά σχήματα και στερεά, τα οποία καλούνται να ονοματίσουν και να τα συσχετίσουν με αντικείμενα της καθημερινότητάς τους. Έπειτα, κάθε ομάδα δημιουργεί με τα σώματά τους παγωμένες εικόνες με διάφορα γεωμετρικά σχήματα. Δείχνουμε έργα καλλιτεχνών που χρησιμοποιούν διαφορετικά σχήματα και χρώματα (Κλεέ, Πικάσο κ.α.)

Έπειτα γίνεται αναφορά στην έννοια του χρώματος, στα βασικά χρώματα και τα παράγωγά τους και πειραματίζονται με τέμπερες. Παίζουν, τέλος, με τα χρώματα στην ομάδα. Ονομάζουν διάφορα χρώματα και ζητείται από τα παιδιά να αντιδράσουν, αυθόρμητα, χωρίς καμία σκέψη εκφράζοντας αυτό που αισθάνονται τη δεδομένη στιγμή. Στη συνέχεια δοκιμάζουν με περισσότερα χρώματα και τώρα αντιδρούν με κινήσεις του σώματός τους. Έπειτα κάθε παιδί παρουσιάζει με κινήσεις ένα χρώμα, μέσα από κάποιο αντικείμενο (π.χ, κόκκινο σαν το ...μήλο και φτιάχνουν με το σώμα τους το μήλο) από τον χώρο γύρω τους και οι υπόλοιποι προσπαθούν να το μαντέψουν.¹²⁸

Τέλος, με χαρτόνια, με θεωρητικά άχρηστα υλικά, χρώματα φτιάχνουν, σε ομάδες, τις δικές τους μικρές φιγούρες.

Κύκλος συζήτησης

¹²⁸ Λεκός (2005) 75.

3^η συνάντηση

Στόχος είναι να γνωρίσουν τον ρόλο της μάσκας στα θεατρικά έργα και στον Schlemmer ειδικότερα. Να φτιάξουν τις δικές τους μάσκες και να παίξουν με αυτές.

Εισαγωγή

Παιχνίδι ενεργοποίησης :

Παίζουν παντομίμα συναισθημάτων. Τα παιδιά σε ομάδες δείχνουν με το πρόσωπο και το σώμα τους κάποιο συναίσθημα (χαρά, λύπη, θυμό, ενθουσιασμό, φόβο) και οι υπόλοιπες ομάδες προσπαθούν κάθε φορά να το μαντέψουν.

Κύριες δραστηριότητες :

Γίνεται μια σύντομη αναφορά με προβολή εικόνων, με λογισμικό powerpoint και τη χρήση προτζέκτορα και υπολογιστή, σε μάσκες διαφόρων θεατρικών ειδών σε διάφορες εποχές, ποια ήταν η μορφή και ο ρόλος τους, ώστε να διακρίνουν τη διαφορετική προσέγγιση του Schlemmer.

Κατασκευάζουν μια λευκή μάσκα με χαρτόνι. Για μια πρώτη επαφή με τη μάσκα η λευκή (ουδέτερη μάσκα) είναι μια ιδανική πρόταση. Αρχικά οι μαθητές την αγγίζουν, την παρατηρούν προσεχτικά, τη φοράνε και δοκιμάζουν διάφορες κινήσεις για να την αισθανθούν.¹²⁹ Μπαίνουν στον χώρο, φορούν τη μάσκα, μεταμορφώνονται σε κάτι άλλο και κινούνται με τη συνοδεία μουσικής. Δε δίνεται καμία οδηγία σχετικά με το πώς θα χρησιμοποιηθεί και το πώς θα κινηθούν, διότι κάτι τέτοιο θα τους απέτρεπε από το να αισθανθούν ελεύθεροι. Βγάζουν τη μάσκα και γίνονται και πάλι ο εαυτός τους. Τους ζητείται να εκφράσουν τι ένιωσαν φορώντας τη.

Σε κατάσταση χαλάρωσης στο πάτωμα, οι μαθητές «ξυπνούν». Από τη στιγμή που ξύπνησε η μάσκα : «Τι μπορεί να κάνει; Πώς να κινηθεί;». Τα παιδιά διαλέγονται με το σώμα τους, το ανακαλύπτουν μέσα στο χώρο.¹³⁰

¹²⁹ Λεκός (2005) 65

¹³⁰ Ο.π. 66.

Τους δίνεται ένα υποθετικό σενάριο. «Ένας αγαπημένος φίλος φεύγει οριστικά και δεν πρόκειται να τον ξανα συναντήσετε. Τη στιγμή της αναχώρησης του φτάνετε στον σταθμό των τρένων για τον τελευταίο αποχαιρετισμό». Επιθυμούμε να βγει στην επιφάνεια και να εκφραστεί με το σώμα, αφού δεν είναι δυνατή οποιαδήποτε έκφραση του προσώπου, η αίσθηση του αποχωρισμού. Όλη η ένταση των συναισθημάτων εκείνης της στιγμής θέλουμε να αποτυπωθεί στο σώμα.

Τους ζητείται να ταυτιστούν, φυσικά όχι πλήρως, με τα στοιχεία της φύσης, νερό (τη θάλασσα, την κίνηση των κυμάτων, τα ποτάμια, τις σταγόνες), αέρα (κίνηση του φύλλου, ενός αντικειμένου που παρασύρεται, έναν τυφώνα), φωτιά (φλόγα, πυρκαγιά).¹³¹

Κύκλος συζήτησης.

4^η συνάντηση

Τα παιδιά συμμετέχουν σε εργαστήριο κατασκευής μάσκας που έχει ως στόχο να εξοικειωθούν με την εικαστική δημιουργία μασκών του Τριαδικού Μπαλέτου.

Εισαγωγή

Παιχνίδι ενεργοποίησης :

Παιχνίδι «Ό,τι κάνει ο άλλος». Καθόνται σε κύκλο και ξεκινά η συντονίστρια, για να δώσει ένα παράδειγμα. Αρχίζει κάνοντας έναν ήχο μαζί με μια κίνηση. Οι υπόλοιποι επαναλαμβάνουν τον ήχο μαζί με την κίνηση. Συνεχίζει εκείνος που θα υποδείξει ονομαστικά ο προηγούμενος, δίνοντας τον δικό του ήχο και τη δική του κίνηση. Η ομάδα επαναλαμβάνει. Συνεχίζουν σταδιακά όλοι με τον ίδιο τρόπο.

Κύριες δραστηριότητες :

Στο εικαστικό εργαστήριο με διάφορα υλικά (χαρτόνια κανσόν, οντουλέ, μεταλλιζέ, κόλλες, ψαλίδια) τα παιδιά σε ομάδες κατασκευάζουν κάποιες μάσκες του Τριαδικού Μπαλέτου. Κάθε ομάδα παρουσιάζει τη μάσκα που έφτιαξε.

¹³¹ Λεκόκ (2005) 70.

Μαθητής σε ρόλο. Στο τέλος του εργαστηρίου, μαθητές μεταμφιέζονται σε δάσκαλο εικαστικών και μέσα από τον αυτοσχεδιασμό αναπαριστούν την πορεία του εργαστηρίου, τι φτιάξανε, με τι υλικά, που συνάντησαν αυτές τις μάσκες, από πού εμπνεύστηκαν κτλ. Στόχος είναι να αξιολογηθεί η συνάντηση από τους ίδιους τους μαθητές.

Κύκλος συζήτησης.

5^η συνάντηση

Στόχος είναι να γνωρίσουν τον ρόλο των κοστούμιών σε διάφορα θεατρικά είδη και στο *Τριαδικό Μπαλέτο*.

Εισαγωγή

Παιχνίδι ενεργοποίησης :

«Ατομικό γλυπτό».¹³² Η ομάδα χωρίζεται σε ζευγάρια. Υπάρχουν δύο ρόλοι, του «γλύπτη» και του «πηλού». Εναλλάξ σε κάθε ρόλο, ο ένας θα πλάσει τον άλλον και θα του δώσει όποια μορφή θέλει εκείνος για να γίνει ένα άγαλμα. Στον ρόλο του το «γλυπτό» θα πρέπει να ακολουθεί τις οδηγίες και να στέκεται όπως το πλάθει. Στο τέλος θα δώσει ο καθένας ένα όνομα στο έργο του και θα το παρουσιάσει στην ομάδα.

Κύριες δραστηριότητες :

Τα παιδιά μέσα από μια σύντομη παρουσίαση με λογισμικό powerpoint και τη χρήση υπολογιστή και προτζέκτορα, μαθαίνουν για τα θεατρικά κοστούμια και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους σε διάφορα θεατρικά είδη, καταλήγοντας στην ιδιαίτερη μορφή των κοστούμιών στον Schlemmer.

Στο εικαστικό εργαστήρι τα παιδιά κατασκευάζουν κάποια από τα κοστούμια του Τριαδικού Μπαλέτου, με απλά υλικά (χαρτόνια, τσόχα, γκοφρέ, τέμπερες).

Μαθητές σε ρόλο αφηγητών εκφράζουν δημιουργικά την εμπειρία τους, ό,τι έμαθαν στο εργαστήρι, τι τους άρεσε και τι όχι, τις σκέψεις τους.

¹³² Αρχοντάκη & Φιλίππου (2003) 180.

Κύκλος συζήτησης.

6^η συνάντηση

Στόχος είναι να συνειδητοποιήσουν ότι η μη λεκτική επικοινωνία είναι μια διαδικασία επικοινωνίας κατά την οποία μεταδίδονται μηνύματα. Εκτός από τον λόγο αλληλεπιδρούμε με τους γύρω μας και με το σώμα, τις χειρονομίες, τις εκφράσεις του προσώπου. Επιδιώκεται η εξοικείωση των παιδιών με την κίνηση του σώματος ως μέσο έκφρασης.

Εισαγωγή

Οργανώνονται παιχνίδια και ασκήσεις, που ενεργοποιούν τα μέλη του σώματος και τις αισθήσεις. Τα παιδιά μαθαίνουν να εκφράζονται με το σώμα, να αυτοσχεδιάζουν και να συνδέουν τις δραστηριότητές τους με τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική. Με μια σειρά ασκήσεων επιδιώκεται η χρήση του ως φορέα ποικίλων μηνυμάτων. Τα παιδιά κινούνται ελεύθερα στον χώρο και εκφράζουν με το σώμα τους και τη χρήση διαφόρων αντικειμένων όσα αδυνατούν να εκφράσουν με το λόγο.

Παιχνίδι ενεργοποίησης :

Ζέσταμα με ασκήσεις κίνησης, περνώντας από ενδιάμεσες βαθμίδες έντασης και ρυθμού. Δίνεται η οδηγία στα παιδιά να βαδίσουν πρώτα αργά και σταδιακά να αυξάνουν ρυθμό, με τα χέρια πίσω, πλάι, ανοιχτά, ψηλά. Έπειτα καλούνται να βαδίσουν σαν κάποιο ζώο, σαν γέρος, χαρούμενος, λυπημένος κ.α. και στη συνέχεια να περπατήσουν ελαφριά σαν να πρόκειται να υποχωρήσει το έδαφος, πιο έντονα και δυνατά σαν να θέλουν να βουλιάξουν στο πάτωμα. Τους ζητείται να κινηθούν σαν αστροναύτες σε έναν χώρο χωρίς βαρύτητα και σταδιακά να επιστρέψουν στη γη. Να βαδίσουν σαν να πατάνε σε ροδοπέταλα ή σαν να ταξιδεύουν στις απέραντες εκτάσεις της ερήμου. Τέλος, περπατάνε σαν να θέλουν να περάσουν μέσα από έναν τοίχο ή μέσα από κόσμο, που τους έχει εγκλωβίσει. Οι ασκήσεις συνοδεύονται από μουσική, ώστε να δίνεται ρυθμός στην κίνησή τους.

Κύριες δραστηριότητες :

Κινήσεις σε οριοθετημένο χώρο. Το παιδί κινείται στον προσωπικό του χώρο, κινεί δηλαδή το σώμα του σαν να είναι μια μικρή κουκίδα, χωρίς να απομακρύνονται τα χέρια του από το υπόλοιπο σώμα. Κατόπιν κινείται στον μερικό χώρο, που μοιάζει με το χώρο που καταλαμβάνει κάποιος, όταν ξεδιπλώνεται σταδιακά σαν ένα μπαλόني που φουσκώνει. Και τέλος το παιδί κινείται στον γενικό χώρο, απλώνεται σε μια μεγάλη επιφάνεια, σαν κάτι ρευστό που δραπετεύει από τον περιορισμένο χώρο του. Επίσης, ατομικά αρχικά, έπειτα σε ζεύγη και τέλος όλοι μαζί, φτιάχνουν με τα σώματά τους τη μικρότερη κουκίδα και μετά το μεγαλύτερο μπαλόني, καταλαμβάνοντας τον μικρότερο και τον μεγαλύτερο αντίστοιχα. Τα παιδιά αποκτούν την αίσθηση του σώματός τους στον χώρο και έχουν την αίσθηση της ομάδας και του διπλανού τους. Επειδή έχουν την τάση να απλώνονται στο χώρο, τους επιβάλλεται περιορισμός : μπορούν να χρησιμοποιήσουν έναν συμπυκνόμενο χώρο. Σε αυτή την περιορισμένη σκηνή θα ζωντανέψουν τις κινήσεις τους στο *Τριαδικό Μπαλέτο*, που εκτελείται σε δεδομένο γεωμετρικό χώρο.

Δουλεύουν με διαφορετικές μορφές ήχων και είδη μουσικής. Μπορούν να παράγουν αυτοσχέδιους ήχους με μουσικά όργανα ή με διάφορα αντικείμενα και να ακουστούν μουσικές καλλιτεχνών. Ανάλογα με την ένταση και τον ρυθμό τα παιδιά «μπαίνουν» μέσα στους ήχους και τους ενσωματώνουν, δημιουργούν μια «σχέση παιξίματος» και δεν παίζουν απλά με τη μουσική.¹³³ Στόχος είναι να αντιδράσουν με τη μουσική και όχι να ψάξουν κινήσεις που αντιστοιχούν σε αυτή. Να την αφήσουν να συνδεθεί μαζί τους, να μην σκέφτονται βηματισμούς ή συγκεκριμένα είδη χορού. Να συνειδητοποιήσουν ότι δεν πρέπει να γνωρίζουν χορό, για να κινήσουν το σώμα τους με τη μουσική.¹³⁴

Τα παιδιά χωρίζονται σε ζευγάρια. Το ένα παιδί μεταμορφώνεται σε μαριονετίστα και κινεί το άλλο σαν να είναι κούκλα, μαριονέτα. Κρατάει στα χέρια του σχοινιά, που καταλήγουν στην κούκλα. Η μαριονέτα πρέπει να είναι εντελώς χαλαρή, να αφήνει τα μέλη του σώματός της ελεύθερα και να μη φέρνει καμία αντίσταση στις κινήσεις (της τραβάει το χέρι, κουνάει το πόδι, στρίβει το

¹³³ Λεκός (2005) 80-81

¹³⁴ Μάρσαλ (2003) 67-68.

κεφάλι). Μόλις ο μαριονετίστας αφήσει απότομα τα σχοινιά πέφτει στο πάτωμα.¹³⁵ Με τη συγκεκριμένη δραστηριότητα τα παιδιά προσεγγίζουν αρκετά τις φιγούρες του *Τριαδικού Μπαλέτου*, την κίνησή τους που μοιάζει με αυτή της μαριονέτας.

Αυτοσχεδιάζουν με το σώμα τους, τα χέρια τους και τα πόδια τους, φορώντας τα κοστούμια του *Τριαδικού Μπαλέτου*, που έχουν προηγουμένως φτιάξει. Δίνεται στα παιδιά ένα κοστούμι λέγοντάς τους πως όποιος το φορέσει το σώμα του κάνει τις πιο παράξενες κινήσεις, παίρνει όποιο σχήμα θέλει κτλ. Με τα παπούτσια των κοστούμιών τα πόδια χορεύουν σε περίεργους ρυθμούς και με τα γάντια τα χέρια τους αποκτούν μαγικές ιδιότητες. Αυτοσχεδιάζοντας, ασκείται η φαντασία του παιδιού, κινείται ελεύθερα, χωρίς να απαιτείται η άψογη τεχνικά κίνηση.

Κύκλος συζήτησης.

7^η συνάντηση

Στόχος είναι να αυτοσχεδιάσουν, φορώντας τις μάσκες και τα κοστούμια, που τα ίδια κατασκεύασαν και να δημιουργήσουν το δικό τους *Τριαδικό Μπαλέτο*.

Εισαγωγή

Παιχνίδι ενεργοποίησης :

Παιχνίδι «Ένας σταματά, όλοι σταματούν».¹³⁶ Η ομάδα κινείται στον χώρο. Ξαφνικά ένας σταματά και πρέπει στον ίδιο χρόνο να σταματήσουν όλοι. Μένουν για δύο-τρία δευτερόλεπτα ακίνητοι όλοι. Μετά κάποιος άλλος ξεκινά και πρέπει όλοι να ξεκινήσουν στον ίδιο χρόνο. Η κίνηση γίνεται με μουσική.

Κύριες δραστηριότητες :

Τα παιδιά έχοντας εξασκηθεί με ελεύθερες και αυτοσχέδιες σωματικές ασκήσεις, με ή χωρίς τη χρήση μάσκας, καλούνται τώρα να δημιουργήσουν το δικό τους *Τριαδικό Μπαλέτο*. Ξεκινούν με αργούς ρυθμούς και ασχολούνται με ένα πράγμα κάθε φορά. Αρχικά δουλεύουν, σε τριάδες, με την κίνηση των ποδιών, στη

¹³⁵ Παπαθανασίου & Μπασκλαβάνη (2001) 23.

¹³⁶ Παραλλαγή άσκησης από Γκόβας (2003) 68.

συνέχεια των χεριών και τέλος με ολόκληρο το σώμα. Έπειτα πραγματοποιούν κινήσεις σε συγκεκριμένο χώρο, όπως απαιτούσαν και κάποιες σκηνές του έργου, σχεδιάζοντας στο πάτωμα γεωμετρικά σχήματα. Οι κινήσεις γίνονται με τη συνοδεία μουσικής από τα ίδια τα παιδιά από απλά μουσικά όργανα. Στο τελικό στάδιο τα παιδιά φορούν τα κοστούμια και τις μάσκες τους και αναπαριστούν το έργο στην ολοκληρωμένη του μορφή.

Κύκλος συζήτησης.

8^η συνάντηση

Στόχος είναι να παρουσιάσουν μια δική τους ολοκληρωμένη παράσταση, να διαπιστωθεί ο βαθμός γνωριμίας των παιδιών με το έργο και να αξιολογηθεί συνολικά το πρόγραμμα.

Εισαγωγή

Παιχνίδι ενεργοποίησης :

Παιχνίδι «Ισορροπώ μαζί σου».¹³⁷ Τα παιδιά γίνονται ζευγάρια. Τους ζητείται να σταθούν ο ένας απέναντι στον άλλον και να αγγίζουν μόνο τα πόδια τους. Στη συνέχεια πιάνουν τα χέρια και προσεχτικά προσπαθούν να χαμηλώσουν και να κάτσουν στο δάπεδο και έπειτα να σηκωθούν. Το επαναλαμβάνουν τρεις φορές. Έπειτα τα ζευγάρια γυρνάνε πλάτη και στηριζόμενοι ο ένας στον άλλον προσπαθούν να καθίσουν στο πάτωμα και να σηκωθούν. Επαναλαμβάνεται τρεις φορές.

Κύριες δραστηριότητες :

Ακολουθεί μια δραστηριότητα δημιουργικής γραφής : Κάθε παιδί γράφει για τη φιγούρα του ένα μικρό κείμενο για να παρουσιάσει τον εαυτό της, πριν την παράσταση.

Ένα παιδί αναλαμβάνει τον ρόλο του Schlemmer και παρουσιάζει το έργο του. Μία ομάδα παιδιών-δημοσιογράφων¹³⁸ θέτουν ερωτήσεις στον Schlemmer. Μια

¹³⁷ Παραλλαγή άσκησης από Γκόβας (2003) 67.

¹³⁸ Τα παιδιά με τα παιχνίδια ρόλων αναλαμβάνουν έναν κοινωνικό ρόλο, μέσω του οποίου επιδιώκεται να αναπτύξουν τις κοινωνικές τους δεξιότητες και να αποκτήσουν αίσθημα κοινωνικής

ομάδα παιδιών- δημοσιογράφων παρουσιάζουν το έργο του σε κάποιον τηλεοπτικό ή ραδιοφωνικό σταθμό. Ακολουθεί η παρουσίαση του δικού τους, αυτοσχέδιου Τριαδικού Μπαλέτου. (Τα κείμενα των παιδιών σε ρόλο γράφονται σε ώρα διαφορετική από αυτή της συνάντησης).

Κλείνοντας την τελευταία συνάντηση, σε **κύκλο συζήτησης**, γίνεται μια ανασκόπηση όλων των συναντήσεων, τα παιδιά εκφράζουν τις εμπειρίες τους και τα συναισθήματά τους, σχολιάζουν τη νέα γνώση. Συμπληρώνουν το τελικό ερωτηματολόγιο.

ευθύνης. Το παιχνίδι ρόλων συνιστά ένα μέσο, με το οποίο το παιδί αναπαριστά ρόλους και «εναλλακτικές πραγματικότητες» και μέσω αυτής της βιωματικής προσέγγισης ενισχύεται η επικοινωνιακή του ικανότητα. Άλκηστις (2000) 120-121 · Αυδή & Χατζηγεωργίου (2007) 62

2.2.5. Αποτελέσματα της έρευνας

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται τα ευρήματα της έρευνας υπό μορφή κειμένου, «αφηγηματικής συζήτησης» όπως τη χαρακτηρίζει ο Creswell,¹³⁹ η οποία συνιστά και την πιο συνηθισμένη μορφή μετασχηματισμού και παρουσίασης των ποιοτικών δεδομένων.¹⁴⁰ Στο γραπτό μέρος της ποιοτικής μελέτης συνοψίζονται λεπτομερώς τα ευρήματα από την ανάλυση των δεδομένων. Αρχικά διενεργείται η «προκαταρκτική διερευνητική ανάλυση»,¹⁴¹ η οποία αφορά στην εξέταση των δεδομένων προκειμένου η ερευνήτρια να σχηματίσει μια γενική εικόνα πάνω σε αυτά. Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα δεδομένα κωδικοποιημένα, χωρίζεται δηλαδή το κείμενο σε τμήματα με ξεχωριστές επικεφαλίδες το καθένα,¹⁴² όπως παρουσιάζεται στη συνέχεια της εργασίας. Τα δεδομένα αυτά προέρχονται από διαφορετικές πηγές όπως οι σημειώσεις παρατήρησης από το ερευνητικό πεδίο, με τη μορφή ημερολογίου του ερευνητή, τα ερωτηματολόγια και τις εικαστικές δημιουργίες των παιδιών. Η οργάνωση και η παρουσίαση των δεδομένων στόχο έχουν να απαντήσουν στα ερευνητικά ερωτήματα και για αυτόν τον λόγο συλλέχθηκαν δεδομένα, που σύμφωνα με την κρίση του ερευνητή θεωρούνται συναφή με τη θεματική της έρευνας.¹⁴³

2.2.5.1. Ευρήματα από τις συναντήσεις

Κατά τη διάρκεια και των οκτώ συναντήσεων από τις παρατηρήσεις που καταγράφηκαν, διακρίνεται μια επαναλαμβανόμενη συμπεριφορά και διάθεση από την πλευρά των μαθητών. Διαπιστώνεται πως όλοι οι μαθητές είχαν διάθεση για συμμετοχή, δημιουργία και συνεργασία. Κάθε εβδομάδα ανυπομονούσαν για την ημέρα της συνάντησης και στο τέλος τους εξέφραζαν πάντοτε συναισθήματα χαράς, ενθουσιασμού και ικανοποίησης, μπροστά στη δημιουργία κάτι όμορφου και πρωτότυπου σε συνεργασία με τους συμμαθητές τους, στη νέα γνώση που είχαν αποκομίσει σε συνδυασμό με τις

¹³⁹ Creswell (2011) 295.

¹⁴⁰ Ιωσηφίδης (2003) 65.

¹⁴¹ Creswell (2011) 282.

¹⁴² Ο.π. 283.

¹⁴³ Ιωσηφίδης (2003) 68.

δραστηριότητες, που είχαν παιγνιώδη χαρακτήρα. Στο ξεκίνημα κάθε συνάντησης γινόταν αναδρομή στις προηγούμενες και οι παρατηρήσεις μαρτυρούν πως τα παιδιά με λεπτομέρειες περιέγραφαν όσα είχαν ειπωθεί και μελετηθεί, αλλά και τις δραστηριότητες που είχαν υλοποιηθεί. Επίσης, πριν τη βασική δράση κάθε συνάντησης προηγούνταν μια δραστηριότητα ενεργοποίησης και ενίσχυσης της συνοχής της ομάδας, χαλάρωσης και ελεύθερης έκφρασης, στις οποίες συμμετείχαν είτε ατομικά είτε σε дуάδες είτε ομαδικά. Τους βοηθούσε να συνειδητοποιήσουν πως ξεφεύγουν από την τυπική μαθησιακή και διδακτική διαδικασία και πως ακολουθούσαν δράσεις πιο ελεύθερες και δημιουργικές. Γενικά, η αντίδρασή τους ήταν πάντοτε ενθουσιώδης, η ανταπόκριση και η συμμετοχή μεγάλη, δεν έδειχναν άρνηση ή δυσκολία στις πραγματοποίηση των δραστηριοτήτων και μέσα από την ομάδα ανέπτυξαν τη συνεργασία και το ομαδικό πνεύμα, καθώς υπήρχε διάθεση για μοίρασμα ιδεών, αλληλεπίδραση και βοήθεια.

Δραστηριότητες αφόρμησης

Από τις παρατηρήσεις κατά την πρώτη συνάντηση, η οποία κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική διότι περιλαμβάνει δραστηριότητες αφόρμησης, που στόχο έχουν να προκαλέσουν το ενδιαφέρον των μαθητών, εισάγοντάς τους στη θεματική του εργαστηρίου, φαίνεται πως τα παιδιά συμμετείχαν με προσοχή, εκφράζοντας την περιέργειά τους για το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Φτιάξανε το μανιφέστο του θεάτρου και του μπαλέτου, για τα οποία εκφράστηκαν ελεύθερα, χωρίς το φόβο λάθους και οι απαντήσεις τους καταγράφηκαν από την ερευνήτρια σε χαρτόνια, τα οποία αναρτήθηκαν σε τοίχο της τάξης και στα οποία αναφέρονταν συχνά κατά τη διάρκεια του προγράμματος, μιας και εντόπιζαν στοιχεία τους στο *Τριαδικό Μπαλέτο*.

Έφτιαξαν τα παζλ με τις φιγούρες του Τριαδικού Μπαλέτου και συζητήσαμε για το τι πιστεύουν ότι είναι αυτό που βλέπουν σε κάθε εικόνα. Καταγράφηκαν οι απαντήσεις παιδιών¹⁴⁴: «μπαλαρίνες, κυρίες που περπατούν, εξωγήινοι, γλυπτά, ρομπότ με μπαλόνια, κλόουν», ήταν μερικές από τις απαντήσεις τους.

¹⁴⁴ Παρατίθενται σε όλη την ενότητα λέξη προς λέξη τα λόγια των μαθητών, που εξέφρασαν την άποψή τους πάνω σε συγκεκριμένα θέματα και καταγράφονταν από την ερευνήτρια καθ' όλη τη διάρκεια του προγράμματος.

Ακολούθησε η προβολή εικόνων του έργου, με λογισμικό παρουσίασης και τους τέθηκαν ερωτήσεις, όπως : «Τι πιστεύετε ότι αναπαριστούν, για ποιον λόγο φτιάχτηκαν, από τι υλικό είναι φτιαγμένες, γιατί φοράνε μάσκες;» Αναφέρονται ενδεικτικά κάποιες αυτούσιες απαντήσεις τους, όπως σημειώθηκαν από την ερευνήτρια : «Είναι κούκλες, φιγούρες , ζαχαρωτά, ένας βασιλιάς και μια βασίλισσα. Φτιάχτηκαν για μια παράσταση, για κουκλοθέατρο, για καρτούν, για κόμικ. Είναι φτιαγμένες από σχήματα, γραμμές, χρώματα, από χαρτί, από πηλό, από ύφασμα, από ξύλο, από σοκολάτα. Φοράνε μάσκα, γιατί είναι αποκριάτικες στολές, για να μην φαίνονται. Γιατί κάποιοι είναι άνθρωποι και κάποιοι είναι κούκλες και να μην φαίνεται η διαφορά τους». Στη συνέχεια έγινε σύντομη αναφορά στο *Τριαδικό Μπαλέτο*, στον Schlemmer, στο Bauhaus και παρακολουθήσαμε βίντεο με την παράσταση του έργου, με τη χρήση υπολογιστή και προτζέκτορα ως εποπτικών μέσων. Κατά την προβολή γίνονταν παύσεις για να έχουν τα παιδιά την ευκαιρία να σχολιάσουν το έργο. Σχετικά με την επιλογή του τίτλου τα παιδιά καταγράφηκαν οι εξής απαντήσεις : « Έχει τρία μέρη και κάθε μέρος έχει διαφορετικό χρώμα, χορεύουν τρεις τρεις. Μοιάζει λίγο με μπαλέτο και λίγο με ρομπότ και κάποιοι φοράνε παπουτσάκια μπαλέτου.».

Ήδη από την πρώτη μας συνάντηση οι παρατηρήσεις μαρτυρούν πως οι μαθητές απέκτησαν μια αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα για το έργο, μιας και οι απόψεις τους πλησιάζουν αρκετά στο τι πραγματικά είναι το *Τριαδικό Μπαλέτο*. Τους εντυπωσίασαν « οι στολές, πώς καταφέρνουν να κινηθούν και να αναπνεύσουν μέσα σε αυτές, πώς δε μοιάζει με παράσταση, είναι κάτι σαν παντομίμα γιατί δε μιλάνε», είπαν κάποια.

Χρώματα και σχήματα

Στη δεύτερη συνάντηση μέσω της ζωγραφικής με τέμπρες έμαθαν τα βασικά χρώματα και δημιούργησαν νέες αποχρώσεις από τους συνδυασμούς τους. Ασχολήθηκαν με τα γεωμετρικά σχήματα και στερεά, είδαν, σε προβολή, πίνακες ζωγράφων (Klee, Kandinsky, Picasso) και παρατήρησαν πως τα έργα τους δεν απεικονίζουν κάτι πραγματικό, μια εικόνα της φύσης ή της καθημερινότητάς τους και τα παρομοίασαν με τις φιγούρες του Schlemmer, που ξεφεύγουν από

μια ρεαλιστική αναπαράσταση. Κατασκεύασαν, με θεωρητικά άχρηστα υλικά, φιγούρες, σε μια προσπάθεια να κατανοήσουν τον τρόπο σκέψης πάνω στον οποίο εργάστηκε και ο Schlemmer (στην πρώτη συνάντηση είχαμε δει σχετική εικόνα, στην οποία ο Schlemmer παριστάνει την ανθρώπινη φιγούρα μέσα από σχήματα). Παίξανε με το σώμα τους σε ομάδες, φτιάχνοντας ελεύθερα σχήματα και αναπαριστώντας χρώματα. Από τις παρατηρήσεις διαπιστώνεται ότι με αφορμή το παιχνίδι επικοινωνήσαν και εκφράστηκαν δημιουργικά, τους άρεσε η ενασχόληση με τα χρώματα και τις κατασκευές, καθώς και το γεγονός ότι σε συνεργασία με την ομάδα τους δημιούργησαν όμορφα πράγματα Γενικά από την επεξεργασία των σχολίων κάθε συνάντησης προκύπτει πως τα παιδιά έδιναν έμφαση στην ομαδική εργασία, στο ότι «όλοι μαζί τα καταφέρνουμε», όπως χαρακτηριστικά εξέφρασαν ορισμένοι μαθητές.

Κοστούμι και μάσκα

Από την Τρίτη έως και την Πέμπτη συνάντηση ασχολήθηκαν με τα δύο από τα τρία σκηνικά στοιχεία του έργου, τη μάσκα και το κοστούμι. Από την ερευνήτρια έγινε σύντομη αναφορά, με παράλληλη προβολή εικόνων, στη χρήση τους σε διάφορες χρονικές περιόδους (στην αρχαία Ελλάδα και Ιταλία, στη *Commedia dell' arte*, στο σύγχρονο και στο παιδικό θέατρο), ώστε να πληροφορηθούν τον ρόλο τους στο πέρασμα του χρόνου. Από τις παρατηρήσεις διαπιστώθηκε πως τα παιδιά συνειδητοποίησαν πως η μάσκα συναντάται ήδη από την αρχαιότητα στο θέατρο και πως οι ηθοποιοί, φορώντας μάσκα και κοστούμι αποκτούν μια νέα ταυτότητα, γίνονται ένα πρόσωπο φανταστικό, ανάλογο με τον ρόλο τους στην παράσταση. Αρκετά παιδιά παρομοίασαν το θεατρικό κοστούμι με την αποκριάτικη στολή, το τσίρκο καθώς και με ήρωες των κόμικς ή παιδικών ταινιών, όπου και εκεί οι άνθρωποι ή οι ήρωες «γίνονται κάτι άλλο, αλλάζουν πρόσωπο». Πραγματοποιήθηκε συζήτηση για τον ρόλο των κοστούμιών και της μάσκας στο *Τριαδικό Μπαλέτο* και τα παιδιά φάνηκε ότι συνειδητοποίησαν πως ηθοποιοί δεν υποδύονται κάποιον συγκεκριμένο ρόλο, όπως συνηθίζεται σε θεατρικές παραστάσεις. Στο ερώτημα «γιατί ο Schlemmer έβαλε στους ηθοποιούς του μάσκες», σημειώθηκαν αυτολεξεί οι απαντήσεις τους : « για να καλύψουν το πρόσωπό τους, για να μοιάζουν με κούκλες, για να δείχνουν ψεύτικοι, για να είναι πιο εντυπωσιακοί, για να δώσει χρώμα στα πρόσωπά

τους, για να ταιριάζουν με τα κοστούμια». «Ο Schlemmer έφτιαξε όμορφες στολές με σχήματα και χρώματα, όπως κάνουν διάφοροι ζωγράφοι στους πίνακές τους», είπαν τα παιδιά ολοκληρώνοντας τη συζήτησή μας.

Τα παιδιά έφτιαξαν μια λευκή μάσκα, με χαρτόνι, τη φόρεσαν και κινήθηκαν στον χώρο, ελεύθερα, αλλά και με συγκεκριμένο σενάριο. Όταν φορούσαν τη μάσκα είπαν ότι ένιωσαν : « σαν να φοράω γυαλιά, σαν να πετάω, ήρεμος, ότι ταξίδευα αλλού, σαν να είμαι στο νερό, σαν φάντασμα». Για κάποια παιδιά ήταν πιο εύκολο να εκφραστούν με το πρόσωπό τους καλυμμένο, ενώ κάποια είχαν αντίθετη άποψη : « δεν μπορούσα να εκφραστώ, ήθελα να φαίνεται το πρόσωπό μου, δε μιλούσα και με νοήματα ήταν πολύ δύσκολο, δε μου άρεσε, γιατί έπρεπε να χρησιμοποιήσω το σώμα μου».

Παρατηρήθηκε, λοιπόν, πως στο πλαίσιο αυτών των συναντήσεων μέσα σε ένα εργαστηριακό περιβάλλον τα παιδιά εξοικειώθηκαν με τη χρήση διάφορων υλικών (χαρτόνια κάνσον, οντουλέ, μεταλλιζέ, τσόχα, γκοφρέ, τέμπερες, πινέλα, κόλλες, ψαλίδια) κατασκεύασαν μάσκες και κοστούμια, συνδυάζοντας χρώματα, σχήματα, γραμμές, μέσα σε ένα κλίμα παιχνιδιού και χαράς. Το τελικό αποτέλεσμα των εικαστικών τους δημιουργιών πραγματικά τους ενθουσίασε. «Καθένας μπορεί να φτιάξει το *Τριαδικό Μπαλέτο*. Δεν μπορούν μόνο οι ενήλικοι, αλλά και τα παιδιά. Μπορούμε και εμείς να φτιάξουμε κοστούμια σαν τον Schlemmer. Με τη συνεργασία και τη φαντασία μας φτιάξαμε κάτι καταπληκτικό. Φτιάξαμε πίνακες ζωγραφικής και τους φορέσαμε. Η τέχνη δεν είναι μόνο για τους μεγάλους. Δε χρειάζεται να ξέρει κάποιος να ζωγραφίζει, μαθαίνει. Φτιάξαμε το δικό μας *Τριαδικό Μπαλέτο*».

Τα παιδιά μέσω θεατρικών τεχνικών, σε μια προσπάθεια συνδυασμού των εικαστικών τεχνών με το θέατρο, μπήκαν σε ρόλο καθηγητή εικαστικών, φορώντας άλλα ρούχα και όχι τα καθημερινά τους και χρησιμοποιώντας αντικείμενα, όπως παλέτα χρωμάτων, μπλοκ ζωγραφικής, παρουσίασαν την πορεία κάθε εργαστηρίου. Μίλησαν για τα χρώματα, τα σχήματα, για το *Τριαδικό Μπαλέτο*, για τα κοστούμια και τις μάσκες του και για το ότι πρόκειται για μια παράσταση, στην οποία δε μιλάνε, αλλά μόνο κινούν το σώμα τους. Τα παιδιά μέσα από την ομαδική τους εργασία στα εικαστικά εργαστήρια,

κατέληξαν στο συμπέρασμα πως για να γίνει μια θεατρική παράσταση απαιτείται η συνεργασία πολλών ανθρώπων και διαπίστωσαν πως εργάζονται από κοινού «αυτοί που σχεδιάζουν και φτιάχνουν τα κοστούμια, αυτοί που φτιάχνουν τα σκηνικά, τα φώτα, τη μουσική, που γράφουν τα λόγια των ηθοποιών ή τους λένε πώς να χορέψουν». Στο σημείο αυτό η ερευνήτρια αναφέρει στα παιδιά τους θεατρικούς όρους : ενδυματολόγος, σκηνογράφος, σκηνοθέτης, θεατρικός συγγραφέας, χορογράφος. Πέρα από το γεγονός ότι μια θεατρική παράσταση είναι αποτέλεσμα συνεργασίας, παρατηρήθηκε πως κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι το θέατρο είναι μια μορφή τέχνης, η οποία συνδυάζει πολλές και διαφορετικές τέχνες, όπως τη ζωγραφική, τη μουσική, τον χορό, το τραγούδι, τη λογοτεχνία.

Σωματική έκφραση - κίνηση

Η έκτη συνάντηση αφορούσε στην κίνηση του σώματος, επιδιώκοντας τα παιδιά να εκφραστούν μέσω αυτού, χωρίς να χρησιμοποιήσουν τον λόγο. Δραστηριότητες ελεύθερες, με παιγνιώδη χαρακτήρα, έδωσαν την ευκαιρία στα παιδιά να χαλαρώσουν, να αυτοσχεδιάσουν, να χαρούν και να γελάσουν. Ολοκληρώνοντας την συνάντηση, ρωτήθηκαν «για ποιον λόγο κάναμε αυτά τα παιχνίδια σήμερα;», είπαν : «Επειδή μαθαίνουμε για το *Τριαδικό Μπαλέτο* και οι ηθοποιοί σε αυτό μόνο κινούνται χωρίς να μιλάνε. Πρέπει και εμείς να μάθουμε να εκφραζόμαστε μόνο με το σώμα μας». Κινηθήκαμε σε περιορισμένο χώρο, «γιατί και στο *Τριαδικό Μπαλέτο* στο πάτωμα υπάρχουν τετράγωνα σαν σκακιέρα και εκεί χορεύουν» Παιξαμε τις μαριονέτες, «γιατί και οι ηθοποιοί μοιάζουν με αυτές και μας βοηθούν να μάθουμε να αφήνουμε το σώμα μας ελεύθερο». Από την επεξεργασία των παρατηρήσεων προκύπτει πως τα παιδιά έχουν κατακτήσει και κατανοήσει σε αρκετά μεγάλο βαθμό τη νέα γνώση, τη φιλοσοφία του Τριαδικού Μπαλέτου στη θεωρία και στην πράξη. Σχετικά με την ικανότητα κίνησής τους, κατάφεραν να αποκτήσουν ελευθερία στην κίνηση, συντονισμό, έλεγχο του σώματός τους.

Η έβδομη συνάντηση εστιάζει στην κίνηση σε ρυθμούς του Τριαδικού Μπαλέτου με κάποιους μαθητές να φοράνε τα κοστούμια. Σε περιορισμένο χώρο και σε ομάδες των τριών χόρεψαν, με τη συνοδεία μουσικής που παρέπεμπε σε κοφτές,

μηχανικές κινήσεις. Ωστόσο, παρατηρήθηκε πως ορισμένα παιδιά κινήθηκαν στον ρυθμό της, ενώ κάποια άλλα προσπάθησαν να χορέψουν, όπως θα χόρευαν με οποιαδήποτε άλλη μουσική. Στον κύκλο συζήτησης τους τέθηκε η ερώτηση : «Πώς νιώσατε φορώντας το κοστούμι;». « Χωρίς το κοστούμι ήταν πιο εύκολα και άνετα, κουνούσαμε όλο μας το σώμα, χορεύαμε με άνεση. Ένιωθα πιο βαρύς, ήταν πολύ δύσκολο. Ένιωθα περιορισμένος. Δεν μπορούσαμε να κάνουμε πολλές κινήσεις, μόνο όσες μας επέτρεπε η στολή. Ένιωθα σαν μπαλαρίνα. Ήταν σαν να φορούσα κολάρο. Δυσκολεύτηκα, κουνούσα μόνο τα χέρια και τα πόδια μου. Ήμουν σαν ρομπότ.». Από τα σχόλια που σημειώθηκαν κατά τη διάρκεια της συζήτησης, είναι εμφανές πως τα παιδιά συνειδητοποίησαν πως το κοστούμι περιορίζει αρκετά τις κινήσεις των ερμηνευτών, δεν τους επέτρεπε να κινούν ελεύθερα το σώμα τους και αυτό τους έκανε να μοιάζουν σαν κούκλες, σαν ρομπότ.

Σύνθεση - παρουσίαση

Η τελευταία συνάντηση αφορά μια σύνθεση των καλλιτεχνικών τους δημιουργημάτων, των σωματικών ασκήσεων, των παιχνιδιών ρόλων. Τα παιδιά φόρεσαν τις στολές και τρεις τρεις μπήκαν στη σκηνή. Στόχος δεν ήταν να κάνουν τις τέλειες κινήσεις, αλλά ο καθένας να εκφραστεί ελεύθερα, σαν φιγούρα του Τριαδικού Μπαλέτου, που τα ίδια δημιούργησαν. Δύο μαθητές σε ρόλο Schlemmer μίλησαν για το έργο του. Μία ομάδα παιδιών σε ρόλο δημοσιογράφων πήραν συνέντευξη από τον Schlemmer, ρωτώντας τον : « Πώς σκεφτήκατε να κάνετε το *Τριαδικό Μπαλέτο*; Πώς φτιάχνετε τις μάσκες και τα κοστούμια; Γιατί το είπατε Τριαδικό; Πώς αντιδρά το κοινό στις παραστάσεις σας; Από ποια ηλικία καταλάβατε πως θέλετε να γίνετε καλλιτέχνης;». Μια άλλη ομάδα παιδιών σε ρόλο δημοσιογράφων παρουσίασαν το έργο σε τηλεοπτικό ή ραδιοφωνικό σταθμό. Κάποιοι μαθητές με δική τους πρωτοβουλία ανέτρεξαν στο διαδίκτυο και συνέλλεξαν πληροφορίες για τον Schlemmer και το έργο, τις οποίες παρουσίασαν ως δημοσιογράφοι. Τέλος κάθε φιγούρα, πριν χορέψει, ζωντανεύει και παρουσιάζει τον εαυτό της (τι παριστάνει, από τι είναι φτιαγμένη, για ποιον λόγο φτιάχτηκε). Με την εμπλοκή των παιδιών στα παιχνίδια ρόλων παρατηρήθηκε πως κατάφεραν να προσεγγίσουν, να γνωρίσουν και να οικειοποιηθούν σε μεγάλο βαθμό το έργο του Schlemmer.

Στον τελευταίο κύκλο συζήτησης αναφερθήκαμε γενικά στο πρόγραμμα. Τα παιδιά εξέφρασαν την αρέσκειά τους για το σύνολο των δράσεων, ξεχωρίζοντας ιδιαίτερα τις δράσεις των εικαστικών εργαστηρίων με αποκορύφωμα την τελική συνάντηση, στην οποία «φτιάξαμε το δικό μας *Τριαδικό Μπαλέτο*». Οι απόψεις τους αποτυπώνουν για ακόμα μια φορά τον ενθουσιασμό τους : « Όταν συνεργαζόμαστε φτιάχνουμε απίστευτα πράγματα. Ήμασταν ο Schlemmer. Μάθαμε πολλά και ενδιαφέροντα πράγματα. Τελικά δε χρειάζεται να ξέρεις, μαθαίνεις!».

2.2.5.2.Ευρήματα από τα ερωτηματολόγια

Στην αρχή της πρώτης συνάντησης τα παιδιά απάντησαν σε ένα ερωτηματολόγιο με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου, στο οποίο καλούνταν να παρουσιάσουν τις απόψεις τους σε ρέοντα λόγο, χωρίς κανέναν περιορισμό στο περιεχόμενο και στον τρόπο διατύπωσής τους. Από τους 25 μαθητές, οι 4 δεν συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο. Εικάζεται πως παιδιά με μαθησιακές δυσκολίες δε το συμπλήρωσαν, διότι απαιτούσε από την πλευρά τους μεγαλύτερη προσπάθεια και περισσότερο χρόνο για την ανάγνωσή του, την κατανόησή του και τέλος τη συμπλήρωσή του σε γραπτό λόγο.

Τα ευρήματα των ερωτηματολογίων προκύπτουν από την μελέτη και την ανάλυση του περιεχομένου τους και στη συνέχεια την κατηγοριοποίησή τους από την ερευνήτρια. Οι θεματικές κατηγορίες εξάντλησαν όλες τις δοσμένες απαντήσεις, ώστε για κάθε διαφορετική απάντηση να υπάρχει μια κατηγορία στην οποία μπορεί να ταξινομηθεί.¹⁴⁵ Στα 21 ερωτηματολόγια τα παιδιά απάντησαν ως εξής :

- Πιστεύετε πως μια θεατρική παράσταση είναι αποτέλεσμα συνεργασίας :

Όλοι οι μαθητές απάντησαν ναι.

¹⁴⁵ Παρασκευόπουλος (1993) 125.

- Ποιοι πιστεύετε ότι συνεργάζονται για να γίνει μια θεατρική παράσταση;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Οι ηθοποιοί	8
Ο σκηνοθέτης, οι ηθοποιοί	2
Οι ηθοποιοί, ο σκηνοθέτης, ο μουσικός	1
Τα παιδιά	1
Οι άνθρωποι	1
Οι υπεύθυνοι για τα φώτα, τη μουσική, το σενάριο	1
Δεν απάντησαν	7

- Ποιες μορφές τέχνης γνωρίζετε;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Ζωγραφική, μουσική, θέατρο	3
Μπαλέτο, ζωγραφική	1
Μουσική, εικαστικά, μπαλέτο	1
Χορός	1
Ζωγραφική, χορός	3
Μουσική, εικαστικά	3
Κουκλοθέατρο	1
Εικαστικά, θέατρο	5
Δεν απάντησαν	3

- Ποιες τέχνες πιστεύετε μπορούν να συνδυαστούν με το θέατρο;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Ο χορός	5
Η μουσική και το τραγούδι	4
Η μουσική και η ζωγραφική	2
Ο χορός και η μουσική	4
Δεν απάντησαν	6

- Γιατί οι ηθοποιοί φοράνε κοστούμι σε μια παράσταση;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Για να παριστάνουν κάποιον	7
Για να μην τους γνωρίζουν	3
Για να είναι εντυπωσιακοί	2
Για να είναι αστείοι	3
Για τον ρόλο τους	3
Για να είναι ωραίοι	3

- Γιατί οι ηθοποιοί φοράνε μάσκα σε μια θεατρική παράσταση;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Για να είναι αστείοι	2
Για να μην φαίνεται το πρόσωπό τους	12
Για να μοιάζουν με αυτό που έχουν ντυθεί	2
Για τον ρόλο τους	3
Δεν απάντησαν	2

- Εκτός από το θέατρο πότε φοράμε μάσκα και κοστούμι και για ποιον λόγο;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Τις Απόκριες	18
Όταν παριστάνουμε κάτι άλλο	1
Δεν απάντησαν	2

- Εκτός από τον λόγο, με ποιον άλλον τρόπο μπορούμε να εκφράσουμε κάτι σε μια θεατρική παράσταση;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Με παντομίμα	3
Με κινήσεις	8
Με ζωγραφική	1
Με μουσική	1
Με χειρονομίες	1
Δεν απάντησαν	7

- Σε ποια μαθήματα θα θέλατε να χρησιμοποιούμε θεατρικό παιχνίδι, αυτοσχεδιασμούς, δραματοποίηση και για ποιον λόγο;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Γλώσσα	7
Μαθηματικά	1
Εικαστικά	1
Θεατρική αγωγή	2
Ευέλικτη ζώνη	2
Σε όλα	1
Δεν απάντησαν	7

Για ποιον λόγο : για να είναι πιο ευχάριστο και δημιουργικό.

- Στον χορό μετράμε βήματα και σχηματίζονται μοτίβα. Πού αλλού συναντάμε μοτίβα;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Στα κινητά	1
Στη ζωγραφική	3
Στα μαθηματικά	7
Στα παιχνίδια	1
Στη σκακιέρα	2
Στα βιβλία	1

Από τα δεδομένα των ερωτηματολογίων παρατηρείται πως τα παιδιά κατανοούν πως μια παράσταση είναι αποτέλεσμα συνεργασίας, ωστόσο δεν είναι σε θέση να ονομάσουν συγκεκριμένους συντελεστές της. Προκύπτει πως γνωρίζουν κάποιες μορφές τέχνης, με τις οποίες τα ίδια ασχολούνται είτε στο σχολείο είτε σε εξωσχολικές δραστηριότητες, ενώ σχετικά με το ποιες τέχνες συνδυάζονται στο θέατρο παρατηρήθηκε πως αναφέρονται κυρίως στη μουσική και στον χορό. Από τις απαντήσεις τους διαπιστώνεται πως αρκετοί γνωρίζουν πως το κοστούμι αλλάζει την ταυτότητα των ηθοποιών και ότι το φοράνε γιατί το απαιτεί ο ρόλος τους, ενώ για τη θέση της μάσκας σε μια παράσταση οι γνώσεις τους είναι πιο περιορισμένες. Επίσης, η πλειοψηφία των μαθητών συνδέει το κοστούμι και τη μάσκα με τις απόκριες. Όσον αφορά τον τρόπο έκφρασης των ηθοποιών πάνω στη σκηνή, αρκετοί μαθητές στις απαντήσεις τους αναφέρουν τρόπους μη λεκτικής επικοινωνίας όπως οι κινήσεις, οι χειρονομίες και η παντομίμα. Παρατηρήθηκε πως εκφράζουν προτιμήσεις για τη χρήση θεατρικών τεχνικών κυρίως στο μάθημα της Γλώσσας, ένα μάθημα με λογοτεχνικά κείμενα που συχνά χρησιμοποιούνται ως ερέθισμα από πολλούς εκπαιδευτικούς για θεατρικό παιχνίδι και δραματοποίηση. Τέλος, όσον αφορά τα μοτίβα από τις απαντήσεις τους φαίνεται πως γνωρίζουν την έννοια μοτίβο και εύκολα μπορούν να τα διακρίνουν γύρω τους.

Με την ολοκλήρωση των συναντήσεων τα παιδιά απάντησαν και πάλι σε ένα ερωτηματολόγιο, ελάχιστα διαφοροποιημένο από το πρώτο, εστιάζοντας κυρίως στην νεαποκτηθείσα γνώση και στις εμπειρίες που βίωσαν κατά τη διάρκεια του προγράμματος. Από τα 25 ερωτηματολόγια, δύο δεν απαντήθηκαν.

Στα 23 ερωτηματολόγια δόθηκαν οι εξής απαντήσεις :

- Πιστεύετε πως μια θεατρική παράσταση είναι αποτέλεσμα συνεργασίας ;

Όλοι οι μαθητές απάντησαν ναι.

- Ποιοι πιστεύετε ότι συνεργάζονται για να γίνει μια θεατρική παράσταση;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Οι μουσικοί, οι υπεύθυνοι για τα φώτα	1
Οι ηθοποιοί, οι μουσικοί, ο χορογράφος	1
Όλη η ομάδα	3
Ο σκηνοθέτης, ο σκηνογράφος, οι ηθοποιοί, οι ενδυματολόγοι	6
Ηθοποιοί, σκηνοθέτης, ζωγράφος, αυτός για τα φώτα	1
Ηθοποιοί, σκηνοθέτης	2
Ηθοποιοί, σκηνοθέτης, μουσικός	2
Σκηνογράφος, σκηνοθέτης, μουσικός	1
Όλοι οι ηθοποιοί	4
Δεν απάντησαν	1

- Ποιες τέχνες πιστεύετε πως συνδυάζονται στο *Τριαδικό Μπαλέτο*;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Μουσική, χορός	1
Ζωγραφική	4
Μουσική, χορός, ζωγραφική	6
Ζωγραφική, μουσική	2
Χορός	2
Ζωγραφική, μπαλέτο, θέατρο	2
Μουσική, θέατρο, εικαστικά	2
Θέατρο, μπαλέτο	1
Δεν απάντησαν	3

- Ποιος είναι ο ρόλος του κοστουμιού και της μάσκας στο *Τριαδικό Μπαλέτο*;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Να μην τους αναγνωρίζουν	6
Για να μοιάζουν με κούκλες	6
Για να είναι σαν ζωγραφιά	3
Για να περιορίζει τις κινήσεις τους	2
Δεν αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένο ρόλο	2
Για να δίνουν έμφαση	1
Δεν απάντησαν	3

- Οι κινήσεις στο *Τριαδικό Μπαλέτο* ακολουθούν συγκεκριμένα βήματα-μοτίβα; Από πού φαίνεται αυτό;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Από τις κινήσεις τους	6
Από τα σχήματα στο πάτωμα	6
Από τη μουσική	1
Δεν υπάρχουν μοτίβα	2
Δεν απάντησαν	8

- Ποιο είναι το μέσο έκφρασης των ηθοποιών στο *Τριαδικό Μπαλέτο*;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Οι κινήσεις	18
Η παντομίμα	2
Δεν απάντησαν	3

- Με τι θα παρομοιάζατε τις κινήσεις των ηθοποιών του Τριαδικού Μπαλέτου;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Με ρομπότ	6
Με μαριονέτες	7
Με παντομίμα	1
Με μπαλέτο	6
Δεν απάντησαν	3

- Τι σας άρεσε περισσότερο στις συναντήσεις μας ;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Όλες	10
Όταν μάθαμε τα χρώματα	8
Τα παιχνίδια	2
Που δουλέψαμε ομαδικά	3

- Τι δεν σας άρεσε στις συναντήσεις μας ;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Όλα μου άρεσαν	14
Όταν φόρεσα τη στολή	3
Όταν φτιάξαμε τις λευκές μάσκες	1
Οι μαριονέτες	3
Η φασαρία	2

- Ποια μαθήματα θα σας άρεσε να διδάσκεστε με τεχνικές του θεάτρου (θεατρικό παιχνίδι, δραματοποίηση κ.α.) και για ποιον λόγο;

Απαντήσεις μαθητών	Αριθμός μαθητών
Ιστορία	6
Μουσική	4

Γλώσσα	4
Θεατρική αγωγή	4
Δεν απάντησαν	5

➤ Πώς θα περιγράφατε με λίγα λόγια το *Τριαδικό Μπαλέτο*;

Παρατίθενται αυτούσιες οι απαντήσεις των παιδιών (δεν απάντησαν 4 μαθητές)

Λέγεται τριαδικό, γιατί έχει τρεις ενότητες και χορεύουν τρεις τρεις.
Διασκεδαστικό, χρησιμοποιείς τη φαντασία σου.
Δεν επιτρεπόταν να μιλήσουμε, μόνο να κάνουμε κινήσεις.
Έχει τρία χρώματα και σχήματα.
Μοιάζει με ρομπότ. Μοιάζει με μπαλέτο, αλλά οι κινήσεις θυμίζουν ρομπότ.
Είναι σαν παντομίμα και μπαλέτο.
Δεν έχει ρόλους μόνο κινήσεις.
Είναι μια μορφή τέχνης.
Κάθε στολή είχε έναν ρόλο, δεν μιλούσαν, μιλούσαν με το σώμα.
Η στολή σε περιορίζει. Είναι μια ευχάριστη τέχνη. Μάθαμε να συνεργαζόμαστε.
Είναι ένα θέατρο που δε μιλάνε.
Είναι τέλειο και υπέροχο.
Είναι ένας ωραίος χορός.
Μπαλέτο χωρίς λόγια.
Οι ηθοποιοί είχαν περιορισμένο το σώμα τους και δεν μιλούσαν.
Ωραίο, με πολλά χρώματα και σχήματα.

Συνδυάζει ζωγραφική και μουσική.
Είναι σαν κουκλοθέατρο.

Από τις απαντήσεις των μαθητών στο τελικό ερωτηματολόγιο, διαπιστώνεται ότι είναι σε θέση να χρησιμοποιούν θεατρικούς όρους (σκηνογράφος, ενδυματολόγος κ.α.) και να γνωρίζουν ότι συμβάλλουν στη δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης. Φαίνεται να κατανόησαν πως η τέχνη του θεάτρου συνδυάζει και άλλες τέχνες, ονομάζοντας όμως κυρίως αυτές που αφορούν στο *Τριαδικό Μπαλέτο*. Λαμβάνοντας υπόψη τις απόψεις τους και τις περιγραφές τους γύρω από την ιδιαίτερη μορφή και τον ρόλο του κοστουμιού και της μάσκας, την κίνηση των φιγούρων, την απουσία λόγου από το έργο δίνεται η αίσθηση ότι έχουν κατακτήσει αρκετές γνώσεις γύρω από την ιδιαίτερη μορφή τους και τη θέση τους στο έργο και ότι είναι ικανά να διατυπώσουν τις προσωπικές τους κρίσεις και απόψεις για το *Τριαδικό Μπαλέτο*. Σχετικά με τις συναντήσεις από τις απαντήσεις του γίνεται αντιληπτό πως ξεχώρισαν ελάχιστες δραστηριότητες που δεν τους άρεσαν. Δίνεται η εντύπωση πως προτιμούν να χρησιμοποιούνται τεχνικές θεάτρου σε μαθήματα όπως η ιστορία, ίσως λόγω του μυθοπλαστικού χαρακτήρα των ιστοριών (διδάσκονται μυθολογία), προσφέρεται για την αναπαράσταση ρόλων, αλλά και στο μάθημα της γλώσσας, που τα διάφορα είδη κειμένων επιτρέπουν τη δραματοποίηση και το θεατρικό παιχνίδι, τεχνικές που ήδη χρησιμοποιούνται με τα παιδιά κατά τη διάρκεια των συγκεκριμένων γνωστικών αντικειμένων. Επηρεασμένοι, ίσως, από τα κινητικά παιχνίδια με τη συνοδεία μουσικής, που πραγματοποιήθηκαν στο εργαστήρι, αναφέρονται και στο μάθημα της μουσικής.

2.2.6. Συμπεράσματα έρευνας

Η οργάνωση και η υλοποίηση του θεατρικού εργαστηρίου, που περιγράφεται στην παρούσα ερευνητική προσπάθεια, αφορά στην προσέγγιση του *Τριαδικού Μπαλέτου* του Schlemmer από μαθητές της τρίτης τάξης του δημοτικού μέσα από βιωματικές τεχνικές μάθησης. Τα ευρήματα της έρευνας βρίσκονται σε αντιστοιχία με προηγούμενες αναφορές σε βιβλιογραφία σχετικά με τα παιδαγωγικά οφέλη που αποκομίζουν τα παιδιά από τη συμμετοχή τους στο πρόγραμμα. Η χρήση οπτικοακουστικών μέσων, παιχνίδια ρόλων, θεατρικό παιχνίδι, δημιουργική γραφή, δραστηριότητες εικαστικής δημιουργίας, θέτουν τον μαθητή στο επίκεντρο της διαδικασίας, βιώνει ρόλους, ενεργεί σε υποθετικές καταστάσεις και αλληλεπιδρά με την ομάδα.¹⁴⁶ Μελετώντας τα αποτελέσματα που προκύπτουν από τα διάφορα ερευνητικά εργαλεία, που χρησιμοποίησε η ερευνήτρια, διαπιστώνει κανείς πως οι στόχοι και τα ερευνητικά ερωτήματα που διατυπώθηκαν πριν το ξεκίνημα της ερευνητικής προσπάθειας, έχουν επιτευχθεί σε μεγάλο βαθμό.

Η υλοποίηση του συγκεκριμένου προγράμματος προϋποθέτει και προετοιμάζει τα παιδιά για την τέχνη του θεάτρου, χωρίς να αποσκοπεί αποκλειστικά στην υποκριτική τέχνη, στην παράσταση ή στην εξοικείωση με καλλιτεχνικές δραστηριότητες, αλλά στη βιωματική μάθηση.¹⁴⁷ Οι δραστηριότητες εστιάζουν στην ομαδική εργασία, την οποία ο Vygotsky θεωρεί σημαντική για την γνωστική, νοητική και επικοινωνιακή εξέλιξη του παιδιού.¹⁴⁸ Τα παιδιά εργάζονται συλλογικά, αναπτύσσουν τον διάλογο και τη συνεργασία, ενώ ενισχύεται το αίσθημα κοινωνικής ευθύνης.

Μελετούν ιστορικά στοιχεία γύρω από την εξέλιξη της μάσκας και του κοστουμιού, αποκτούν θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις και οδηγούνται από την παρατήρηση στη δημιουργία. Η επαφή των παιδιών με το *Τριαδικό Μπαλέτο* στο πλαίσιο του εργαστηρίου μέσω των εικαστικών, συνάδει με την γενικότερη προσέγγιση της τέχνης των καλλιτεχνών του Bauhaus, σύμφωνα με την οποία ο εκάστοτε καλλιτέχνης καλείται να ερευνήσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των

¹⁴⁶ Σέξτου (2005)46.

¹⁴⁷ Robinson (1980) 145.

¹⁴⁸ Δάφερμος (2002) 184, 198.

υλικών και να δοκιμάσει διαφορετικές φόρμες¹⁴⁹. Έχοντας ως ερέθισμα το έργο του Schlemmer, πειραματίζονται, δημιουργούν, αυτοσχεδιάζουν. Προσεγγίζουν τη μορφή των κοστούμιών και της μάσκας του έργου μέσα από διάφορες φόρμες και τεχνικές κατασκευής, συνδυάζοντας χρώματα, σχήματα, γραμμές και χρησιμοποιώντας διάφορα υλικά. Με αφορμή τις νέες τους γνώσεις γίνονται τα ίδια δημιουργοί, καλλιεργείται το αισθητικό τους κριτήριο, τους προσφέρεται η χαρά της δημιουργίας και ξεφεύγουν από την επικρατούσα κουλτούρα του σχολείου, που προσανατολίζεται σε παραδοσιακές μορφές διδασκαλίας. Ξεφεύγουν από τους όρους της πραγματικότητας, ενθαρρύνεται η ελεύθερη έκφρασή τους, ενεργοποιείται και απελευθερώνεται η φαντασία τους, ενισχύεται η παρατηρητικότητα και η αυτοσυγκέντρωσή τους, μέσα σε μια ατμόσφαιρά φιλική, που διακατέχεται από ομαδικό πνεύμα χωρίς ίχνος ανταγωνισμού.¹⁵⁰

Οργανώνονται εικαστικά και βιωματικά εργαστήρια, όπου εφαρμόζονται διάφορες θεατρικές τεχνικές, μέσω των οποίων τα παιδιά εμπλουτίζουν τα εκφραστικά τους μέσα, μαθαίνοντας να δίνουν έμφαση στο σώμα τους και να παραμερίζουν τον λόγο. Καθώς τα παιδιά εκφράζονται με το σώμα, ενεργοποιούνται οι αισθήσεις τους, ώστε να αναπτύξουν μια διαφορετική σχέση με τον χώρο, τον άλλον και ολόκληρη την ομάδα. Μέσα από ασκήσεις αυτοσχεδιασμού μαθαίνουν να χρησιμοποιούν το σώμα τους ως πομπό μηνυμάτων, να αλληλεπιδρούν με τη μουσική, να δρουν και να πειραματίζονται με τις εικαστικές τους δημιουργίες. Αναπτύσσουν, επομένως, τις αισθήσεις τους (βλέπω, ακούω, κινούμαι), την αντίληψή τους (επικοινωνώ, επεξεργάζομαι, αποκρίνομαι) και την ικανότητά τους για δημιουργία, πράξη και δράση.¹⁵¹ Εξασκούνται στην ευκινησία, τη συνεργασία, την αυτοέκφραση, την ομαδική εργασία. Μέσα από την ανάληψη ρόλων, τη συζήτηση, τον προβληματισμό προσεγγίζουν τη νέα γνώση.

Συνειδητοποιούν πως το *Τριαδικό Μπαλέτο* δεν είναι μια συμβατική, τυπική παράσταση, κυρίως για την εποχή της. Αντιλαμβάνονται, κυρίως μετά τα μαθήματα της ιστορίας του θεάτρου, ότι απουσιάζουν οι χαρακτήρες, ο λόγος

¹⁴⁹ Chapman (1993) 17.

¹⁵⁰ Αυδή & Χατζηγεωργίου (2007) 19-20.

¹⁵¹ Χρηστίδης (χ.χ.).

και η πλοκή, ενώ συνδυάζει τις εικαστικές δημιουργίες με τη μουσική, τον χορό και την παντομίμα. Τα κοστούμια και οι μάσκες δεν χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν έναν χαρακτήρα στη σκηνή με διαφορετική ταυτότητα από αυτή του ερμηνευτή, αλλά παραπέμπουν πρωτίστως σε εικαστικές σκηνικές δημιουργίες, οι οποίες δεν αποσκοπούν στη ρεαλιστική απεικόνιση του ερμηνευτή.¹⁵² Τα παιδιά διακρίνουν πως το *Τριαδικό Μπαλέτο* ξεπερνά τα όρια της θεατρικής τέχνης, συνενώνοντας στοιχεία της θεατρικής και εικαστικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Οδηγούνται στο συμπέρασμα πως η κίνηση των ερμηνευτών αποκλίνει από τις συνηθισμένες χορογραφίες του κλασικού μπαλέτου, ενώ το κοστούμι είναι αυτό που καθορίζει τη στάση και την κίνηση της φιγούρας πάνω στη σκηνή και κάνουν τον ερμηνευτή να μοιάζει σαν κούκλα, σαν ρομπότ. Τέλος, κατανοούν πως το τελικό θέαμα, που εμείς παρακολουθούμε πάνω στη σκηνή, είναι αποτέλεσμα συλλογικής εργασίας και μπορούν να κατανοήσουν και να αξιολογήσουν τα διαφορετικά στάδια στην πορεία της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Έχουν πλέον μια αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα γύρω από την τέχνη του θεάτρου, έχοντας καλύψει διαφορετικά πεδία, τα οποία ο Hornbrook θεωρεί σημαντικά στη μελέτη του θεάτρου, όπως η ιστορία του θεάτρου, αλλά και αυτά που αφορούν στη σκηνική παρουσίαση ενός έργου, όπως η ενδυματολογία, η σκηνογραφία, ο ήχος και τα φώτα.¹⁵³

¹⁵²Nicolic (2014) 54.

¹⁵³ Hornbrook (1998) 133-134.

Επίλογος

Η εισαγωγή θεατρικών και εικαστικών τεχνικών στην τυπική μαθησιακή και διδακτική διαδικασία επιφέρει θετικά αποτελέσματα στους συμμετέχοντες. Συμβάλλει στην ανάπτυξη επικοινωνιακών, κοινωνικών και μαθησιακών δεξιοτήτων, στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας, της φαντασίας και της ικανότητας να αναλάβουν ποικίλους ρόλους και δράσεις. Βοηθούν στην ενίσχυση της ομάδας και τονώνουν τη δυναμική της. Από την πλευρά των εκπαιδευτικών απαιτείται μεγάλη ευελιξία και απαγκίστρωση από τις νοοτροπίες, που θέλουν εκπαιδευτικούς και μαθητές εγκλωβισμένους σε αναλυτικά προγράμματα σπουδών. Τα θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα και μαθήματα επιτρέπουν την ανανέωση των παραδοσιακών, στερεοτυπικών μεθοδολογικών και διδακτικών προτύπων, απελευθερώνουν την έκφραση των παιδιών, συμβάλλουν στην κοινωνική τους ανάπτυξη και ταυτόχρονα διαμορφώνουν και το καλλιτεχνικό τους πνεύμα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως περιορίζονται αποκλειστικά στη μάθηση θεατρικών εννοιών. Άλλωστε μόνο μέσα σε συνθήκες χαράς, ενθουσιασμού και εμπιστοσύνης επιτυγχάνεται η ουσιαστική μάθηση και για να μπορέσουν να δημιουργηθούν οι παραπάνω συνθήκες είναι αναγκαία η δημιουργικότητα, η ευαισθησία και η ανοιχτή σκέψη του δασκάλου-εμπυχωτή.¹⁵⁴

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε η αξιοποίηση του *Τριαδικού Μπαλέτου* σε παιδιά μεγαλύτερων τάξεων, ακόμα και σε μαθητές δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, οι οποίοι θα το προσεγγίσουν από διαφορετικές οπτικές και θα εμβαθύνουν περισσότερο στη μελέτη και έρευνά του, γεγονός που θα τους δώσει την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με συνθήκες και συμβάσεις, με κοινωνικά, καλλιτεχνικά, αισθητικά κριτήρια και πρότυπα, που ισχύουν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και θα τους επιτρέψουν να αναπτύξουν μια «διαχρονική και διαπολιτισμική συνείδηση»¹⁵⁵. Αποκτούν, έτσι, τη δυνατότητα κρίσης και κριτικής των αισθητικών, καλλιτεχνικών και κοινωνικών γεγονότων, ώστε στη

¹⁵⁴ Κουρετζής (1991) 32-34, 45-47 · Παπαδόπουλος (2010) 43-49.

¹⁵⁵ Γραμματάς (χ.χ.).

συνέχεια να αναδειχτούν σε καλούς θεατές και να γίνουν συμμετοχοί ή και δημιουργοί σε σχολικές ή μη θεατρικές παραστάσεις.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Παπαδόπουλος (2010) 44-45.

Βιβλιογραφία

- Αθανασόπουλος, Χ. 1976. *Προβλήματα στις Εξελίξεις του Σύγχρονου Θεάτρου*. Αθήνα : Σιδέρης.
- Άλκηστις. 2000. *Η Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση*. Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα.
- Αρχοντάκη, Ζ. & Φιλίππο, Δ. 2003. 205 βιωματικές ασκήσεις για εμπύχωση ομάδων ψυχοθεραπείας, κοινωνικής εργασίας, εκπαίδευσης. Αθήνα : Καστανιώτη.
- Αυδή, Α. & Χατζηγεωργίου Μ. 2007. *Η Τέχνη του Δράματος στην Εκπαίδευση*. Αθήνα : Μεταίχμιο.
- Γκόβας, Ν. 2003. *Για Ένα Νεανικό Δημιουργικό Θέατρο : Ασκήσεις, Παιχνίδια, Τεχνικές*. Αθήνα : Μεταίχμιο.
- Γραμματάς, Θ. 2010. «Η Παιδαγωγική του Θεάτρου και η Συμβολή του Λάκη Κουρετζή» ανακτήθηκε από τον δικτυακό τόπο <http://theodoregrammatas.com> στις 29.01.2016.
- Γραμματάς, Θ. χ.χ. «Η Θεατρική Αγωγή στην Πρωτοβάθμια και στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση» ανακτήθηκε από τον δικτυακό τόπο <http://theodoregrammatas.com/> στις 30.03.2016.
- Γραμματάς, Θ. 1997. *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των Εκπαιδευτικών*. Αθήνα : Τυπωθήτω.
- Δάφερμος, Μ. 2002. *Η Πολιτισμική-Ιστορική Θεωρία του Vygotsky : Φιλοσοφικές-Ψυχολογικές-Παιδαγωγικές Διαστάσεις*. Αθήνα : Άτραπος.
- Ζώνιου, Χ. & Μποέμη, Ν. 2013. *Αριάδνη : Τέχνες και Διαπολιτισμική Προσαρμογή, Καλλιτεχνικά Εργαστήρια με Ομάδες Μεταναστών*. Αθήνα : Γρηγόρη.
- Ιωσηφίδης, Θ. 2003. *Ανάλυση Ποιοτικών δεδομένων στις Κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα : Κριτική.
- Καραϊσκού, Β. 2007. «Το Θεατρικό Εργαστήρι του Schlemmer στο Bauhaus», *Νέα Εστία*. 1799 : 789-798.
- Καραϊσκού, Β. 2009. *Εικαστικές και Σκηνικές Πρωτοπορίες, στο Πρώτο Μισό του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα : Παπασωτηρίου.
- Καρακώστα, Ε. 2011. *Το θέατρο του Bauhaus. Η συμβολή του Bauhaus στην*

αναθεώρηση του θεάτρου το έργο του θεατρικού εργαστηρίου. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη.

Καρακώστα, Ε. 2011. «Το Τριαδικό Μπαλέτο : ένα ιστορικό «αντί-μπαλέτο», *Σκηνή*. 3 : 16-33.

Κουρετζής, Λ. 1991. *Το θεατρικό Παιχνίδι*. Αθήνα : Καστανιώτη.

Λεκός, Ζ. 2005. *Το Ποιητικό Σώμα : Μια Διδασκαλία Θεατρικής Πράξης*. Αθήνα : Κοάν.

Μάρσαλ, Λ. 2003. *Το Σώμα Μιλά*. Αθήνα : Κοάν.

Ματσαγγούρας, Η. 2006. *Στρατηγικές Διδασκαλίας*. Αθήνα : Gutenberg.

Ουίτφορντ, Φ. 1993. *Μπάουχαους*, μτφ. Α.Παππάς. Αθήνα : Υποδομή.

Παπαδόπουλος, Σ. 2010. *Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Αθήνα.

Παπαθανασίου, Α. & Μπασκλαβάνη, Ο. 2001. *Θεατροπαιχνίδια*. Αθήνα : Κέδρος.

Παρασκευόπουλος, Ν.Ι. 1993. *Μεθοδολογία Επιστημονικής Έρευνας*. τομ. 2. Αθήνα.

Πατρικαλάκης, Φ. 1984. *Ιστορία της Σκηνογραφίας 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*. Αθήνα : Αιγόκερος.

Πετρίδου, Κ. 2009. 90 χρόνια κλείνει η Σχολή που άλλαξε τα δεδομένα. *Τεχνογράφημα*. 387 : 12-13.

Σάλλα Δοκουμετζίδη, Τ. 1996. *Δημιουργική Φαντασία και Παιδική Τέχνη*. Αθήνα : Εξάντας.

Σέξτου, Π. 2005. *Θεατρο-Παιδαγωγικά Προγράμματα στο Σχολείο*. Αθήνα : Μεταίχμιο.

Σιγάλας, Γ. 1998. *Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών Αισθητικής Αγωγής : Η Εισήγηση του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου*. Αθήνα.

Φανουράκη, Κ. 2010. *Η διδασκαλία των φιλολογικών μαθημάτων μέσω της θεατρικής αγωγής στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση*. Διδακτορική Διατριβή. Πάτρα.

Χρηστίδης, Κ. χ.χ. «Εικαστική Αγωγή και Διαθεματικές Δραστηριότητες : Μεθοδολογικά Ζητήματα» ανακτήθηκε από τον δικτυακό τόπο <http://www.edc.uoc.gr/~didgram/PDF/XRISTIDIS.pdf> στις 2.04.2016.

- Bablet, D. 2008. *Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας*, μτφ. Δ. Κωνσταντινίδης (1^{ος} τόμος). Θεσσαλονίκη : University Studio Press.
- Birringer, J. 2012. «Bauhaus, Constructivism, Performance», *A Journal of Performance and Art*. 35/2 : 39-52.
- Ceylan, E. 2011. *Bauhaus, The Relation of Body and Space in the Context of Bauhaus' Ideals : Schlemmer's Spatial Body and Ebelings Corporeal Space*. Instabul : Fine Arts University.
- Charman, H.L. 1993. *Διδακτική της Τέχνης : Προσεγγίσεις στην Καλλιτεχνική Αγωγή*. Αθήνα : Νεφέλη.
- Cohen, L & Manion, L. 1994. *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*, μτφ. Μητσοπούλου, Χρ., Φιλιποπούλου, Μ. Αθήνα : Μεταίχμιο.
- Cohen, L & Manion, L & Morrison, K. 2000. *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*, μτφ. Κυρανάκης, Σ., Μαυράκη, Μ., Μητσοπούλου, Χρ., Μπιθαρά, Π., Φιλιποπούλου, Μ. Αθήνα : Μεταίχμιο.
- Creswell, J.W. 2011. *Η έρευνα στην εκπαίδευση: Σχεδιασμός, Διεξαγωγή και Αξιολόγηση της Ποσοτικής και Ποιοτικής έρευνας*, μτφ. Κουβαράκου, Ν., επιμ. Τσομπατζούδης, Χ. Αθήνα : Ίων.
- Daucher, H. & Seitz, R. 2003. *Διδακτική των Εικαστικών Τεχνών*, μτφρ. Σάλλα Δοκουμετζίδη Τ. & Πριμηκήρη Κ. Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα.
- Droste, M. 2006. *Μπάουχαους 1919-1933*, μτφ. Α. Καρατζάς. Αθήνα : Γνώση.
- Ferranti, M. 2004. «Utopia and Its End : Karl Mannheim's Sociology of Knowledge and the Private Writing of Oskar Schlemmer», *Utopian Studies*. 15/2 : 37-63.
- Fokine, M & Michio, I. 2014. «Modernism's Dancing Marionettes : Oskar Schlemmer », *Modernist Cultures*. 9/1 : 115-133.
- Franco, M. 1989. «Repeatability, Reconstruction and Beyond», *Theater Journal*. 41/1 : 56-74.
- Hedge, S. 2009. *Architectural Notation and the Body Condition*. New Zealand : UNITEC.
- Hornbrook, D. 1998. *Education and Dramatic Art*. London & New York : Routledge.
- Kant, M. 2015. «Oskar Schlemmer's Triadic Ballet and Dance Discourse in Germany. Three Letters with Annotation and a Commentary», *Dance Research*. 33/1 : 16-30.

- Koss, J. 2003. «Bauhaus Theater of Human Dolls», *The Art Bulletin*. 85/4 : 724-745.
- Lahusen, S. 1986. «Oskar Schlemmer : Mechanical Ballets?», *The Journal of the Society for Dance Research*. 4/2 : 65-77.
- Manning, S & Benson M. 1986. «Interrupted Continuities : Modern Dance in Germany», *The Drama Review*. 30/2 : 30-45.
- Mason, J. 2013. *Qualitative Researching*, 2nd edition. London : Sage Editions.
- Mello, D. 2011. «The Grammar of Movement : A Step Towards a Corporeal Architecture», *Nexus Network Journal*. 13/1 : 131-149.
- Nicolic, S. 2014. «The Bauhaus Theater : Oskar Schlemmer's Design in Motion Concept», *University of Arts*. 43-62.
- Olf, J. 1974. «The Man/Marionette Debate in Modern Theater», *Educational Theater Journal*. 26/4 : 488-494.
- Robinson, K. 1980. *Exploring Theater and Education*. London : Heinenmann.
- Scheper, D. 1988. *Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin : Akademie der Künste.
- Schlemmer, O. 1990. *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer 1910-1943*, επιμ. Tut Schlemmer, μτφ. στα αγγλικά K. Winston. Evaston-Illinois : Northwestern University Press.
- Schlemmer Oskar, László Moholy-Nagy και Farkas Molnar. 1961. *The Theater of the Bauhaus*, επιμ. Walter Gropius και Arthur S. Wensinger, μτφ. στα αγγλικά Arthur S. Wensinger. Middletown Connecticut : Wesleyan University Press.
- Sinisi, I & Innamorati, I. 2003. *Storia del Teatro*. Milano : Mondadori.
- Smith, S. 1984. *Masks in Modern Drama*. Los Angeles : University of California Press.
- Vygotsky. 2000. *Νους και Κοινωνία : Η Ανάπτυξη των Ανώτερων Ψυχολογικών Διαδικασιών*, μτφρ. Μπίμπου Α. & Βοσνιάδου, Σ. Αθήνα : Gutenberg.
- Wick K. 2000. *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern : Hatje Cantz Publishers.
- Wingler, M. 1981. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, μτφ. στα αγγλικά W.Jabs & B.Gilbert. London : The M.I.T. Press.
- Yale, A. 1995. *Grotesque costume in Dance Performance*. Master's Theses. San Jose State University : The Faculty of the Department of Theater Arts.

Woolland, B. 1999. *Η διδασκαλία του Δράματος στο Δημοτικό Σχολείο*, μτφρ. Κανηρά, Ε. Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα.

Παράρτημα

Δείγματα από το ημερολόγιο της ερευνήτριας σε χειρόγραφη μορφή

21.10.16

- Καθόλασε σε κλάδο και γίνεται μία εισαγωγή σχετικά με το πρόγραμμα που θα αφηγηθεί, το περιεχόμενό του, ότι θα γίνει διάφορες δραστηριότητες που θα συνδέονται τα θέματα αντιστοιχώντας τη θεωρητική άποψη. Είναι σημαντικό επίσης από την πρώτη συνάντηση οριστεί η ώρα και η ώρα των συναντήσεων και ότι θα γίνεται στο πλαίσιο της Ε.Ζ.
- Λέξαμα
- Μανιφέστο
- Παζλ → Αναλύθηκε σύνθεση ΚΘ γέλας της ομάδας σχετικά με την άποψη της σχετικά με το τι έλεγε στην πρόβα. Επιστήμια ανέφερε ότι έθεσε υποθέσεις, θεωρίες, κυρίες και περιπτώσεις, εξηγήσεις με γλώσσα, ένα φημισ, ρογιάρα με γλώσσα, γλώσσα με γλώσσα και φέρμα γμή, κλάος του κλάος.
- Πρόβατη (μεταγραφή) (θέση) περισσότερες λειτουργίες. Ταυτόχρονα οι φίλοι ερωτήσεις, τι πιστεύετε ότι αποσκοπεί αυτές οι θέσεις; [φίλοι για παράσταση, κομμάτι, φημισ, είναι βασικά τα για έδαφος, ζαχαρώδη]
- Για πιο λίγο γράφι να φέρμα γμή, [για καρτού, είναι σποές πλοποιία, για καλύτερα, για μία παράσταση για να ετυμολογήσει τους ανθρώπους.
- Τίος είναι φημισ; [με σπύρα, κλάος, με φημισ, με γλώσσα, από καρύ, μήλο, Πρασινό, ζήλο, Ισραήλ, ασημένια, από σποές].
- Γιατί φέρμα γμή; [είναι απαραίτητες σποές, να υπο φημισ, γιατί ηη είναι ανθρώποι και κάποιο είναι έδαφος, είναι κλάος, είναι φημισ].
- Ανασυντάσσεται πως κρατείται για ανθρώπους φημισ, από έδαφος, από φημισ, από φημισ, από φημισ.

- Βλέπατε το βίντεο.
- Γιατί Τριτοβίο; [Έχει 3 φέρμα, 3 καρτού, 3 φημισ, σε ρακά τους, 10 φέρμα ένα υποθέσεις κλάος στον φημισ]
- Γιατί Κλάος; [φημισ λίγο με φημισ, φημισ με φημισ, φημισ με φημισ, φημισ με φημισ, φημισ με φημισ]
- Κλάος ανθρώπων
- Πρόβατη-απόφαση, πως έθεσαν βίντεο, ένα από τα είδη, καρτούρα κλάος τα βίντεο.
- Σχετικά με το έργο, τι σας έκανε εντύπωση;
 - Οι σποές και οι φημισ
 - Τίος αποτίει στο το φημισ
 - Τίος φημισ και φημισ
 - Τίος φημισ και φημισ
 - Ο φημισ
 - Τίος είναι κλάος στον φημισ
 - Τα καρτού
 - Τίος φημισ φημισ στον φημισ
 - Δε φημισ
 - Με φημισ με φημισ
 - Είναι σαν καρτού
 - Είναι σαν το Τμήμα Τμήμα με φημισ
 - Είναι σαν φημισ
 - Τραγουδάει τα φημισ

Δείγματα από τα ερωτηματολόγια που δόθηκαν στους μαθητές

