

The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium

Selected Proceedings

from the 11th International Conference of the Hellenic Semiotics Society



editors:

Evangelos Kourdis
Maria Papadopoulou
Loukia Kostopoulou

e-book (pdf)

The Fugue of the Five Senses
and the Semiotics of the Shifting Sensorium

Selected Proceedings
from the 11th International Conference
of the Hellenic Semiotics Society

editors:

Evangelos Kourdis
Maria Papadopoulou
Loukia Kostopoulou

publisher:



The Hellenic Semiotics Society
Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία

ISBN 978-618-82184-1-3

© **Thessaloniki, 2019**

for the publication

the Hellenic Semiotics Society

for the proceedings

the authors

The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium

Selected Proceedings

from the 11th International Conference of the Hellenic Semiotics Society



editors:

Evangelos Kourdis
Maria Papadopoulou
Loukia Kostopoulou

Contents

INTRODUCTION

The Fugue of the Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium 09

PLENARY SPEECH

Klaus Sachs-Hombach

Visual Communication and Multimodality 16

I. ART

Irene Gerogianni

In the Company of Strangers. Avant-garde Music and the Formation
of Performance Art in Greece from the 1960s to the 1980s 28

Μαρία Δημάκη-Ζώρα

Από το ρητό προς το άρρητο και από το ορατό προς το πολλαπλά αισθητό 38

Ifigeneia Vamvakidou, Andromachi Solaki, Lazaros Papoutzis

Exploring the sense of touch through sculpture:
the communist monument in Florina 48

May Kokkidou, Vaia Eleni Paschali

Beyond Senses: the existential agony of David Bowie
in the “Blackstar” video-clip 60

Karin Boklund-Lagopoulou

The senses in language: The function of description 72

Maria Kakavoulia, Periklis Politis

Metaphors of the lower senses in Greek modernist poetry 82

Λουίζα Χριστοδουλίδου, Μιχαήλ Παπαδόπουλος

Σημειωτικοί κώδικες μέσω της αφής και της κιναισθητικής διαφοροποίησης 98

Νεφέλη Κυρκίτσου

Η συμβολή της ψυχανάλυσης στην κατανόηση της κίνησης στη σύγχρονη τέχνη 108

II. MEDIA AND MULTIMEDIA

Spiros Polimeris, Christine Calfoglou

The multi-sensoriality of virtual reality immersion: An experimental study 120

Nassia Chourmouziadi	
The Deadlock of Museum Images & Multisensoriality	130
Elizabeth Stigger	
An analysis of internationalization through university foreign language homepages	138
Irene Photiou, Theodora A. Maniou	
Game applications as a form of popular culture. The engagement of human senses in multimedia environments	154
Αναστασία Χολιβάτου	
Η αφηγηματικότητα στο πλαίσιο της διαδικτυακής δημοσιογραφίας. Από την έντυπη αφηγηματική δημοσιογραφία (Literary/Narrative Journalism) στους σύγχρονους τρόπους πολυμεσικής αφήγησης (multimedia storytelling)	168
May Kokkidou, Christina Tsigka	
<i>Celle-ci n'est pas une chanteuse.</i> The deception of the senses on Lynch's film <i>Mulholland Drive</i> (2001)	180
Nicos P. Terzis	
Listen so that you see! Seeing sounds, hearing images in Cinema	192
III. SOCIAL SEMIOTICS	
Nicolae-Sorin Drăgan	
Positioning acts as semiotic practices in TV debates	208
Katerina Fragkiadoulaki, Angeliqe Dimitracopoulou, Maria Papadopoulou	
The function of images in argumentation against racism in videos designed by university students: modality configurations' effects	220
Vassilis Vamvakas	
Taste in Greek advertising after 1945: traditional and contemporary modes of distinction and intimacy	234
Evrripides Zantides	
The scent of Typography in fragrance advertising	254
Sonia Andreou, Evripides Zantides	
Mailing 'Cypriotness': the sensorial aspect of official culture through stamps	266
Mony Almalech	
Visual and Verbal color: chaos or cognitive and cultural fugue?	280

IV. EDUCATION AND SEMIOTICS

Ιωάννα Μενδρινού

Πολυ-αισθητηριακή και πολυτροπική διάδραση
στο θέατρο για Ανήλικους Θεατές 294

Αλεξία Παπακώστα

Ο ψηφιακός κόσμος και οι νέες τεχνολογίες στην υπηρεσία
της πολυ-αισθητηριακής σημείωσης στο σύγχρονο θέατρο
για κοινό ανηλίκων θεατών 308

Polyxeni Manoli

Greek students' ability to retrieve information from EFL multimodal texts 330

Anthony Smyrniaios

Against proliferation and complexity: the role of history teaching
in current and future multi-sensory obsession 338

Charalampos Lemonidis, Athanasios Stavrou, Lazaros Papoutzis

Multiple representations in textbooks:
Evoking senses during the learning process of mathematics 346

V. MATERIALITY AND SPACE

Alexandros Ph. Lagopoulos

Proprioception in society: The macro-spatial scale 362

Αθηνά Σταματοπούλου

Διαισθητηριακή χαρτογράφηση:
Μεθοδολογία περιγραφής της σημειωτικής σχέσης υποκειμένου-πόλης 376

Μυρτώ Χρονάκη

Η πολυαισθητηριακή συνθήκη των τόπων του τοκετού 392

Organizing & Scientific Committee 404

The Fugue of the Five Senses. Semiotics of the Shifting Sensorium

EDUCATION & SEMIOTICS



*Selected Proceedings from the
11th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

Πολυ-αισθητηριακή και πολυτροπική διάδραση στο Θέατρο για Ανήλικους Θεατές

Ιωάννα Μενδρινού Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α imendrinou@sch.gr

Abstract

Το θέατρο για Ανήλικους θεατές, ως πολιτιστική κατασκευή ή επίτευξη με εγνωσμένη μορφο/παιδευτική και αισθητικο/καλλιτεχνική υπόσταση, αλλά και ως δευτερογενής μεταγλώσσα σημείωσης της πραγματικότητας, βρίσκεται ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα σε μία συνεχή διαδικασία εξέλιξης - μελέτης, πειραματισμού και ανανέωσης με σύγχρονες παιδαγωγικές και καλλιτεχνικές τάσεις μετασχηματισμού των διαδικασιών πρόσληψης. Πρόκειται για μία δυναμική μετατόπιση από μονόδρομες, λογο-κεντρικές και οπτικο-κεντρικές πρακτικές προσέλευσης ενός παθητικού και ομοιογενούς κοινού ανήλικων θεατών, σε πολυ-αισθητηριακές και πολυτροπικές μορφές διάδρασης σκηνής-πλατείας. Η θεατρική παράσταση ανάγεται κατ' αυτό τον τρόπο σε μία μοναδική αισθητηριακή και ξεχωριστά (για κάθε έναν από τους θεατρικούς αποδέκτες) εποικοδομητική εμπειρία στο πλαίσιο της οποίας το παιδί-θεατής αντιμετωπίζεται ως δρων -έλλογο και ενσώματο- υποκείμενο. Αντικείμενο της εισήγησης συνιστά η ανάδειξη των ποικίλων αισθητηριακών συμμετοχικών προ(σ)κλήσεων στο θέατρο για Ανήλικους θεατές οι οποίες εγγράφονται σε θεατρικά κείμενα του τελευταίου τετάρτου του 20^{ου} αιώνα και έως σήμερα, αποκαλύπτοντας την παιδαγωγική και καλλιτεχνική άποψη των ενήλικων δημιουργών τους για το παιδί ή το νέο θεατή, όπως και γι' αυτό καθ' αυτό το ιδιαίτερο θεατρικό είδος.

Λέξεις-κλειδιά

Θέατρο για Ανήλικους θεατές,

πολυ-αισθητηριακή διάδραση,

πολυτροπικότητα

Το Θέατρο για Ανήλικους Θεατές, αντίστοιχα όπως και άλλες κατηγορίες θεάτρου, συνιστά ένα κατεξοχήν επικοινωνιακό (Eco, 1977, σελ. 110), πληροφοριακά πολυφωνικό (Barthes, 1967, σελ. 262), πολυδιάστατο, πολυτροπικό (Eco, 1975, σελ. 34. Χοντολίδου, 1999, σελ. 115-117) και (πολυ)σημειωτικό σύστημα καλλιτεχνικής έκφρασης, σημείωσης όψεων της υποκειμενικής και αντικειμενικής πραγματικότητας (Pavis, 1975, σελ. 241-243), αλλά και μέσο προβολής και διάδοσης μηνυμάτων, πολιτισμικών αξιών και εννοιών σε ευρύτερα κοινωνικά σύνολα (Γραμματάς, ²1999, σελ. 159).

Από την άλλη πλευρά και εξαιτίας του ιδιαίτερου κοινού στο οποίο απευθύνεται, αποτελεί μία ξεχωριστή μορφή θεάτρου «με αυτόνομα χαρακτηριστικά, υφολογικές και εννοιολογικές ιδιαιτερότητες [...] τόσο ως προς τις δραματουργικές προϋποθέσεις, όσο τις σκηνικές συνισταμένες, όσο και τις προσληπτικές συνθήκες της» (Γραμματάς, 1992, σελ. 42). Χαρακτηρίζεται δηλαδή «από αισθητικές και παιδαγωγικές αρετές που αντιστοιχούν στις ανάγκες και στα ζητούμενα του κόσμου των ανηλίκων θεατών» (Γραμματάς, ⁴2004, σελ. 355). Θέτει κατ' αυτό τον τρόπο ως προτεραιότητα όλων των εμπλεκομένων στην παραγωγική διαδικασία, την αποδοτικότητα της λειτουργίας των μηχανισμών προβολής και πρόσληψης του θεάματος ήδη από τη φάση της συγγραφής του δραματικού κειμένου (Γραμματάς, 2010, σελ. 15-23) αξιώνοντας εκτός από καλλιτεχνικό ταλέντο και παιδαγωγική επάρκεια, άποψη και ευρηματικότητα στη διαχείριση και αξιοποίηση θεατρικών πρακτικών και παραστατικών κωδίκων, σημείων και μέσων.

Αντιλαμβανόμενοι πως η αντιμετώπιση της παιδικής ηλικίας, όπως και αυτή καθ' αυτή η εμπειρία “του να είσαι παιδί”, δε συνιστούν σταθερά και καθολικά σημεία αναφοράς, αντιθέτως μεταβάλλονται όπως και οι κοινωνίες στο χρόνο, μπορούμε να αντιληφθούμε τους λόγους για τους οποίους τόσο η δραματουργία, όσο και η θεατρική πρακτική διαμορφώνονται αναφορικά με τα κυρίαρχα πρότυπα, αλλά και τα διατιθέμενα υλικά και τεχνικά μέσα κάθε εποχής.

Η εξέταση κατ' αυτό τον τρόπο, των αισθητηριακών μορφών και δομών εκδήλωσης και προσέλευσης του κοινού, που είτε εγγράφονται ως ενδοκειμενική πρόθεση στις σκηνικές οδηγίες και τη σύνταξη δραματικών κειμένων ή σε παρακειμενικές πηγές (θεατρικά προγράμματα, κριτική θεάτρου, κ.λπ.), είτε επιστρατεύονται ως επικοινωνιακοί παραστατικοί κώδικες και σημεία, σε έργα που καταξιώθηκαν σε ελληνικές επαγγελματικές θεατρικές σκηνές στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} κι έως σήμερα, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την κατανόηση της σχέσης αλληλεπίδρασης θεάτρου-πραγματικότητας και ειδικότερα των σύγχρονων απαιτήσεων ή προκλήσεων που τίθενται σε μία εποχή

- ρηξικέλευθων κοινωνικοπολιτικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών,
- ραγδαίων επιστημονικών και τεχνολογικών εξελίξεων,
- υποχώρησης των συλλογικών προς κυριαρχία ατομικιστικών αναζητήσεων και αιτημάτων αυτοπραγμάτωσης (Κονδύλης, 2007),
- απελευθέρωσης του σώματος (Μακρυνιώτη, 2004. Πουρκός, 2008) και
- αποθέωσης των αρχών της βιωματικότητας.

Επανεξέτασης συνεπώς, του θεάτρου που παράγεται για να απευθυνθεί στα ανήλικα μέλη μίας πραγματικότητας στην οποία η ανατροπή παγιωμένων σχημάτων, ιεραρχιών και συνθηκών του παρελθόντος συνεργούν στη διαμόρφωση μίας νέας αισθητηριακής συνθήκης επιφέροντας ανακατατάξεις στη βάση κάθε επικοινωνιακού συστήματος, μεταβάλλοντας τους κώδικες και τα μέσα κοινωνικής αλληλεπίδρασης και απαιτώντας από το σύγχρονο υποκείμενο την καλλιέργεια νέων δεξιοτήτων (όπως του πολυγραμματισμού). Λαμβάνοντας υπόψη ότι το θέατρο συνιστά μία κατεξοχήν τέχνη εικονοποίησης του λόγου, αποπειράται μία εισαγωγική παρουσίαση των ποικίλων τρόπων με τους οποίους σύγχρονα δεδομένα της σημειωτικής προσέγγισης (οπτικά, ακουστικά, απτικά, οσφρητικά, γευστικά σημεία) ανανεώνουν το εξεταζόμενο είδος σε επίπεδο παραγωγής και πρόσληψης καταδεικνύοντας τα εκσυγχρονιστικά βήματα που έχουν συντελεστεί προς την κατεύθυνση ενός πολυ-αισθητηριακού, πολυτροπικού και διαδραστικού θεάτρου το οποίο να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες και τις αναπτυξιακές ανάγκες των σύγχρονων ανήλικων, αλλά και στις *ανάγκες που ο πολιτισμός δημιουργεί στο παιδί* (Bruner, 1986, σελ. 121-133).

Το «παιδικό» θέατρο μίας συμβατικής αντίληψης

Το θέατρο για ανήλικους θεατές, συνιστά μία πρόσφατη σχετικά θεατρική κατηγορία, οι συνθήκες και οι λόγοι εμφάνισής της μόλις στα τέλη του 19^{ου} αιώνα (Μακρυγιάννη, 2003, σελ. 11, 23-44. Qvortrup, 2003, σελ. 49-66), όπως και η μελέτη της πορείας της στο χρόνο (Deldime, 1996, σελ. 23-26. Γραμματάς, ²1999, σελ. 29-31. Δημάκη-Ζώρα, 2015, σελ. 373-385), συνηγορούν στην αντιμετώπισή της ως μία πολιτιστική *κατασκευή* των ενηλίκων (Μενδρινού, 2015, σελ. 388-389. 2016, σελ. 31-32, 479-566).

Το ελληνικό «παιδικό» θέατρο, προσκολλημένο τουλάχιστον έως τις αρχές της δεκαετίας του '70 σε παρωχημένες, νοσηριακές και μονόδρομες παιδαγωγικές αρχές και πρότυπα, διακρίνεται από διδακτική διάθεση, λογοκεντρικές (ακουστικές) και συμβατικές (οπτικο-κεντρικές) πρακτικές που αποβλέπουν κυρίως στην ηθική διαπαιδαγώγηση και στην ανώδυνη ψυχαγωγία του ανήλικου κοινού. Ο υπερτονισμός της ωφελμιστικής με αντίστοιχη υποτίμηση της αισθητικο/καλλιτεχνικής αξίας του (Πούχνης, 1988, σελ. 94-105. Γραμματάς, 1997, σελ. 120-124, ²1999, σελ. 24-35), όσο και ο ερασιτεχνικός χαρακτήρας του (αυτοδίδακτοι συγγραφείς, ανήλικοι ή ερασιτέχνες ηθοποιοί, απουσία εξειδικευμένων θεατρικών συντελεστών) (Μενδρινού, 2016, σελ. 85-99), επηρέασε με ανασταλτικό τρόπο την εξέλιξή του.

Ειδικότερα, οι θεατρικές παραστάσεις παρουσιάζονται σε θεατρικούς χώρους όπου η οριοθέτηση σκηνής-πλατείας είναι σαφής, υπαγορεύοντας την παθητική συμμετοχή του κοινού και αποκλείοντας κάθε είδους ενεργητική και απτική συμμετοχή του κοινού. Ο υπερβολικός, στομφώδης, επεξηγηματικός ή απλοϊκός και παιδιάστικός λόγος, περιορισμένης αμεσότητας, ζωντανίας, χιούμορ και φαντασίας (Γραμματάς, ²1999, σελ. 178), η συμπληρωματική και όχι οργανική συμμετοχή της μουσικής, του τραγουδιού ή του χορού (χρησιμοποιούνται ως προσελκυστικά κυρίως μέσα ή ψυχαγωγικές ατραξιόν), η σκη-

ματοποίηση, η στατικότητα και κατά περίπτωση η εκζήτηση ή η προχειρότητα και ο ερασιτεχνισμός στην επιμέλεια της κίνησης, της ενδυμασίας, των σκηνικών ή του φωτισμού, συνιστούν προφανώς και τους λόγους που επέτειναν τουλάχιστον έως και τις αρχές της δεκαετίας του '70, τη νοσηματοδότησή του ως ένα θέατρο «παιδιάστικο», επομένως απλοϊκό, *εύκολο, εύπεπτο, ανώδυνο* (Γραμματάς, ό.π.: 15-24) και τελικά, ήσσονος καλλιτεχνικής αξίας.

Το θέατρο των πολυτροπικών και πολυ-αισθητηριακών προ(σ)κλήσεων

Η εικόνα αυτή ανατρέπεται το 1972 και το θέατρο για παιδιά και νέους διέρχεται ουσιαστικά σε νέα τροχιά υπό την επίδραση σύγχρονων προοδευτικών καλλιτεχνικών και παιδαγωγικών τάσεων (Μενδρινού, 2016, σελ. 99-108. Καγγελάρη, 2005). Σε περιφερειακούς, εναλλακτικούς ή ειδικά διαμορφωμένους χώρους που ευνοούν την αμεσότητα της επικοινωνίας και τη διάδραση ηθοποιών-θεατών, με πρωτοποριακά θεατρικά έργα καταξιωμένων ξένων συγγραφέων και στη συνέχεια, με τη συνδρομή ελλήνων επαγγελματιών στο χώρο των γραμμάτων, του θεάτρου, της μουσικής, των εικαστικών ή του χορού, τίθενται οι βάσεις διαμόρφωσης μίας νέας θεατρο/παιδαγωγικής συνθήκης στην οποία λαμβάνονται σοβαρά υπόψη γνωρίσματα και εγγενείς ανάγκες της παιδικής ηλικίας (Κακούρη, 1998, σελ. 6-9. Piaget, 1962, 1979. Vigotsky, 2000, σελ. 157-174).

Εισερχόμενοι από τη δεκαετία του '90 στην περίοδο της ύστερης νεωτερικότητας, το είδος περνά οριστικά από την *ανυποληψία* στην *εδραίωση* (Τζαμαργιάς, 2010, σελ. 445-480). Απελευθερώνεται, εκσυγχρονίζεται και ανοίγεται στην πολυσημία των οικουμενικών θεωρήσεων. Η διεύρυνση ή η ρευστότητα των ορίων της έννοιας «παιδικότητα», θέτει τις βάσεις προσέγγισής του ως «θέατρο για ανήλικους θεατές» (Γραμματάς, 2010) με σαφείς προεκτάσεις προς την κατεύθυνση ενός διπλικιακού θεάτρου και στη συνέχεια ενός θεάτρου που οδηγείται σε επιμέρους (εξειδικευμένες) μορφές εκδήλωσης (βρεφικό ή εφηβικό, για παιδιά που νοσηλεύονται, θέατρο στο σχολείο, κ.λπ.) (Ζώρα, 2015, 381-383. Μενδρινού, 2015, σελ. 409-410).

Τα στοιχεία της πολυτροπικότητας και διαδραστικότητας στις σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις γίνονται συνώνυμο ποιότητας και εμπορικότητας, ενώ η έμφαση που αποδίδεται στην παροχή αισθητηριακών και συναισθητικών εμπειριών, προωθεί την υιοθέτηση μίας νέας, ολιστικής αντίληψης του ατόμου και δη των ανήλικων, ως *έλλογων ενσώματων υποκειμένων* (Μενδρινού, 2014, σελ. 53-64). Στο πλαίσιο αυτό, τα ακουστικά και οπτικά σημεία εμπλουτίζονται και σημασιοδοτούνται ποικιλοτρόπως προσφέροντας στους θεατές ελκυστικές και ισχυρές μνημονικές εμπειρίες, ενώ η αξιοποίηση και άλλων, νέων σημείων, απτικών κυρίως ή οσφρητικών και γευστικών, επιβεβαιώνει την πρόθεση δημιουργίας ενός θεάτρου ενεργοποίησης όλων των αισθήσεων και δι' αυτών του σώματος, του συναισθήματος, του λόγου και της κριτικο/στοχαστικής αντίληψης των σύγχρονων ανήλικων.

Ακουστικά σημεία

Ξεκινώντας από τα ακουστικά σημεία, ο λόγος επενδύεται με πλήθος γλωσσικών και παραγλωσσικών σημείων πολυδιάστατης και παραστατικής απόδοσης ενός χαρακτήρα, μίας κατάστασης, ή ενός νοήματος. Ο πλούτος των εκφραστικών και επικοινωνιακών μέσων εκφοράς του θεατρικού λόγου διευκολύνει την κατανόηση και μετάδοση των μηνυμάτων προς τους θεατές, ελκύνοντας και διατηρώντας αμείωτο το ενδιαφέρον τους. Στην εξέλιξη αυτή, προφανή ρόλο παίζει η συνδρομή έμπειρων συγγραφέων και η αντικατάσταση των ερασιτεχνών από επαγγελματίες ηθοποιούς *η φωνή των οποίων ως σημαίνουν μπορεί να δημιουργήσει πλέον με το κατάλληλο κατά περίπτωση ύφος, τονισμό, ποιότητα, έκταση, ρυθμό, διαφορετικά σημαίνόμενα* (Τσατσούλης, 1999, σελ. 32).

Ο λόγος αποκτά αμεσότητα, προφορικότητα, αληθοφάνεια και παραστατικότητα, χιούμορ και ευρηματικότητα. Ενδεικτικά, επισημαίνονται

- γλωσσικά παιχνίδια και ευφάνταστοι νεολογισμοί (*δεσμοφύλακας-φυλακόδεσμος- δεσμοφυλακισμένος, σκοροφαγωμένο και ποντικομασημένο, αχυρότερο* [αντί του χειρότερο]. Στο *Το Όνειρο του Σκιάχτρου*, Ε. Τριβιζά. Θίασος '81, 1985/ Τριβιζάς, '2008),
- ιδιόλεκτοι («*Τανιάου, τ' όνομάιου σου, μιλιάω, περπατινάω*» Στο *Παπουτσωμένος Γάτος*, Β. Way. Παιδική Σκηνή Ξ. Καλογεροπούλου-Γ. Φέρτη, 1974/ ανέκδοτο) και
- γλωσσικά ιδιώματα (της Ανάποδης χώρας: *Ετεριάχ. [Χαίρετε] Οινέξ; [Ξένοι;] Σασαείγ [Γεια σας], της Ποντικοχώρας: ποντικοσούρα ποντικοφέρα!, ποντικοεξουσία, ποντικο-λαουτζίκος, ή των Ρομπότ: θα ρομποτολιποθυμήσω, ρομποτοκαντάδα*. Στο *Εγώ Ρομπότ εσύ*; Υ. Μεταξάκη. Θίασος της Αθήνας, 1983/ ανέκδοτο),
- λεκτικοί συνδυασμοί και σύνθετα (*ψαρονόμισμα, ψαρονοοτροπία, ψαροήθη, ψαροέθιμα, καβουρο-αστακο-ασπρόνησο, γαριδιάση, τσιπουρίαση*. Στο *Μέσα στο νερό δασκάλα* του Γ. Ξανθούλη. Θέατρο Έρευνας Δ. Ποταμίτη, 1983/ Ξανθούλης, 1993),
- χρήση παρηχήσεων (του –φ: *σαπουνόφουσκες, ελαφρόπετρες, φελλούς, ελαφρυντικά*. Του –β: *βαριά, βαρίδια, βαρύτονους, βαρυχειμωνιά, βαριούς ταφτάδες*. Στο Τριβιζάς, '2008, σελ. 23, 81),
- επιφωνημάτων (*Χιχιχι: Οχ οχ οχ: και πάλι Οχ!*. Στο Ξανθούλης, 1993: *Μπου χου χου! Ασα-ασααα!*. (ήχοι ηλεκτρικής κουζίνας) *Ζζζζζζζζ και Βζζζζζζζζζζζζζζ, Φςςςςςςςςςςςςςςς. Τζίζ κεραυνοβολήθηκα! Αχxxx κήκα! Ωχ ωχ ωχ και άλλα έξη ωχ.* (Εγώ Ρομπότ εσύ; ό.π.),
- άκλιτων ηχοποιήτων ή ρυθμικά επαναλαμβανόμενων ηχοποιήτων λέξεων που προσδίδουν ρυθμό και ζωντάνια στην αφήγηση (*Με λένε Στίκη-στίκη-στάμπουρα-ράμπουρα-ερεπερεπισκι-πικικικικιπένιπους-ντομινομινο-μινους και μπαμ μπαμ, σλαμ σλαμ, πλιαχ, σκουίκ, τζουφ, τζουμ, σμπρουφ, παφ, σβουντ.* Στο *Ο Κεραμιδοτρέχαλος*, Α. Ζέν. Θέατρο Στοά-Παιδική Σκηνή, 1981 / Ζέν, 1993: «το τρισάθλιο καράβι [...] βυθίστηκε μετά από τρία δυνατά χαστούκια που έφαγε μετά από τρία δυνατά κύματα. Να έτσι ... Πατ-πατ-πατ» (Ξανθούλης, 1993, σελ. 15, 54) η «*κελαηδιστή*» γλώσσα των πουλιών: *Τραλαλόμ, τριλιλίμ, τραλαλάμ! /Τριλιλιτού! Τριλιλιλιτού! / Τρι-λαλά! Τρι-λαλό! / Τσίου!* Στο Τριβιζάς, '2008, σελ. 23).

Πρόκειται για στοιχεία που δίνουν νέα πνοή στους ψευδαισθητικούς δραματικούς κόσμους των έργων διεγείροντας τα ακουστικά αισθητήρια των θεατών. Πιστοποιούν επιπροσθέτως, τη μετατόπιση από τη σοβαροφάνεια του παρελθόντος, σε μία άλλη, πιο ευφρόσυνη αντιμετώπιση του θεάτρου και κατ' επέκταση της ζωής.

Οι θεατρικές παραστάσεις επενδύονται με ηχητικά εφέ που ενισχύουν τη θεατρικότητα των έργων συνεισφέροντας στη βιωματική/αισθητηριακή πρόσληψη της δράσης. Στις σκηνικές οδηγίες του *Ο Εγωιστής Κάβουρας* (Θέατρο "Έρευνας" Δ. Ποταμίτη, 1991/ ανέκδοτο) προτείνεται επί παραδείγματι, την εμφάνιση της Πετρελαιοκηλίδας να συνοδεύουν *αστραπές, βροντές, αέρας, θύελλα, βροχή, καταιγίδα*, αναγκάζοντάς την σε οπισθοχώρηση, ή για τη δημιουργία κλίματος αναμονής και αγωνίας τη χρήση συγκεκριμένων ήχων προαναγγελίας της εμφάνισης των δρώντων (π.χ. *ήχος τύμπανου που σημαίνει ότι το Γκρίζο Σύννεφο πλησιάζει*). Στην πρωτότυπη σκηνοθετική "ανάγνωση" του *Οδυσσευβάχ* της Ξ. Καλογεροπούλου από τον Δ. Καρατζά (Θέατρο Πόρτα, 2011/ Καλογεροπούλου, 2009) τα ηχητικά εφέ παράγονται με χρηστικά αντικείμενα από τους ηθοποιούς προσφέροντας μία εναλλακτική θεατρική εμπειρία στους θεατές.

Η μουσική και το τραγούδι επιμελημένα από επαγγελματίες μουσικούς συνθέτες, αποκτούν οργανική και πολυ-λειτουργική αξία. Στο πλαίσιο μίας ειδικότερης κατηγοριοποίησης, η *πρό(σ)κληση για τραγούδι* (Μενδρινού, 2016, σελ. 435-464) των ενήλικων δημιουργών προς τους ανήλικους θεατές μπορεί να έχει (εκτός από διδακτική) πρόθεση:

- *ψυχαγωγική* (Στις *Όρνιθες* του Αριστοφάνη: «*Γαρ-γαρ-γαρ και γλι-γλι-γλι ... / Καρδερίνα στην αυλή [...] Στο λαιμό και στη μασχάλη / θα τη γαργαλίσει πάλι – γαρ-γαρ-γαρ και γλι-γλι-γλι – κι απ' την γλύκα την πολύ / γελάει και ξεκαρδίζεται / για πάντα ξεκουμπίζεται!*» / Καλατζόπουλος, 2008, σελ. 69· Στο *Το Μεγάλο ταξίδι του Τουρτούρι* ο εθνικός ύμνος της Παταραγονίας αποδίδεται από τη φλιταρισμένη με *φταρνιζόσκηνη* χορωδία του Αυτοκράτορα Φταρνιστού Αψου Αψού του Πουντιασμένου: «*Αψού, αψού, αψί! / Φταρνίσματα από δω / φταρνίσματα από κει! / Αψί, αψί, αψού! Φταρνίσματα παντού! / Ασα-ψού!*» (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας, 1990/ Τριβιζάς, 1995, σελ. 122),
- *επικοινωνιακή / διαδραστική* («*Και πίο-πίο, πίο-πιο ... / και ποιο παιδάκι θα 'ρθει γρήγορα εδώ / Και ποιο παιδάκι θα φορέσει καπελάκι / για να κάνει εδώ μαζί μας το πουλάκι;*». Στο Καλατζόπουλος, ό.π., σελ. 37),
- *λειτουργική* (Στο *Ζήτω οι Μικροί* του D. Wood (Θέατρο Έρευνας Δ. Ποταμίτη, 1973/ ανέκδοτο) οι ηθοποιοί εμφανίζονται με ακορντεόν και κιθάρα επί σκηνής συνεισφέροντας στην κριτικο-στοχαστική ενεργοποίηση του κοινού. Στη δραματοουργία του Γ. Ξανθούλη πλήθος τραγουδιών συμβάλλουν τόσο στην παραστατική και πολυτροπική διαβίβαση μηνυμάτων, όσο και στη δημιουργία ευφρόσυνου κλίματος (Ξανθούλης, 1978, 1993, 1994) ή
- *πολυ-λειτουργική*, όπως το τραγούδι «*Χελωνόσουπα*» στο *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* του Δ. Σεϊτάνη (Θέατρο Νέων, 1999/ ανέκδοτο):

«Να 'χα μια αχνιστή και μυρωδάτη σούπα! / Σούπα, ωραία σούπα! /
 Απ' τη σουπιέρα τη ζεστή, να γέμιζα μια Κούπα! / Κούπα, μεγάλη Κούπα! /
 [...] Μα πρόσεξε να μην καείς, τρεις φύσα, μία ρούφα! /
 Ρούφα, φύσα ρούφα! [...] Θυμήσου αυτό που σούπα!».

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης, η εμφάνιση και καταξίωση δύο νέων επιμέρους ειδών τα οποία επικεντρώνονται στην παροχή οπτικο/ακουστικών εμπειριών μύωτας τους ανήλικους στον υπέροχο κόσμο της μουσικής:

- του μιούζικαλ ή μουσικού θεάτρου (*Όπερα, η μουσική του ουρανού* του Ν. Καμσά (Αερόπλοιο, 1991), *Σιωπή, ο βασιλιάς ακούει των Ν. Κυπουργού-Θ. Μοσχόπουλου* (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1993· Bios, Εταιρεία Μουσικού Θεάτρου "Οί Όπερες των Ζητιάνων", 2010), *Το Αγόρι που μιλούσε με τα πουλιά* του Γ. Φρατζεσκάκη με τραγούδια του Σ. Κουγιουμτζή (Κιβωτός, 2007), *Στα μονοπάτια των τραγουδιών* (Θέατρο του Παπουτσιού Πάνω στο δέντρο, 2007), *Η Μαίρη Πόππινς ταξιδεύει με τους Beatles* της Μ. Τόλη (Ιλίσια Ντενίση, 2008) και
- της όπερας για ανήλικους θεατές (μεταγραφές λιμπρέτων: *Η Ωραία Κοιμωμένη* της Ε. Μάρρα. Εθνικό Θέατρο, 1995· *Ο Κουρέας της Σεβίλλης* της Κ. Ρουγγέρη. ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης, 1999· πρωτότυπα έργα: *Οι Δραπέτες της σκακιέρας* του Ε. Τριβιζά. Θέατρο «Ηβη», Εθνική Λυρική Σκηνή & Αττική Πολιτιστική Εταιρεία, 1999· *Ο Φρίξος και η Έλλη* του Τ. Μουδατσάκι. Θίασος Νίνι, 2000· διασκευές: *Ο Τσάρος Σαλτάν*, 2008 και *Η νυκτερίδα*, 2009 της Κ. Ρουγγέρη. Εθνική Λυρική Σκηνή).

Οπτικά σημεία

Εντυπωσιακή ανανέωση παρατηρείται σε ότι αφορά και στα οπτικά σημεία που σχετίζονται τόσο με το σώμα, την εμφάνιση και τις ενέργειες του ηθοποιού (κινησιακοί και χειρονομιακοί κώδικες, προσεγγιστικά και μιμικά σημεία, μάσκα, μακιγιάζ, κόμμωση), όσο και με εκείνα του σκηνικού και θεατρικού χώρου, τα σκηνικά αντικείμενα και το φωτισμό. Η εξέλιξη των μέσων και η διεύρυνση των τρόπων παραγωγής ξεχωριστών αισθητικών και αισθητηριακών/οπτικών ερεθισμάτων, οφείλεται σαφέστατα σε ένα πλήθος νέων δεδομένων μεταξύ των οποίων η τεχνική και τεχνολογική ανάπτυξη, οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις των νέων επαγγελματιών του χώρου και οι προσδοκίες του σύγχρονου ανήλικου θεατή. Ειδικότερα, όσον αφορά:

- στην κίνηση των ηθοποιών, η πιο ενδιαφέρουσα εξέλιξη είναι η εμφάνιση μίας νέας θεατρικής γλώσσας, μη λεκτικής, αλλά σωματικής και συνεπώς δι-υποκειμενικής, διαχρονικής και διαπολιτισμικής. Στο *Ο Μικρός Πρίγκιπας* του Μ. Κουγιουμτζή (Θέατρο Τέχνης Κ. Κουν, 1994/ Ντε Σαιν Εξυπερύ, 1996), ο ενσώματος λόγος (κινητικοί αυτοσχεδιασμοί) και η σωματοποιημένη απόδοση αντικειμένων και καταστάσεων, έχουν τον πρώτο λόγο. Χωρίς οποιασδήποτε μορφή εκζήτησης, θεαματικά τρυκ, εντυπωσιακά σκηνικά, κοστούμια και οπτικοακουστικά εφέ, η παράσταση κινείται σε δρόμους αφη-

γηματικής λιτότητας και χαρακτηρίζεται από χορευτική/κινησιολογική ευρηματικότητα, ονειρική ατμόσφαιρα και λυρισμό. (Βαρβέρης, 2003, σελ. 41-42). Πρόκειται για μία εμπνευσμένη παράσταση, σημείο αναφοράς τόσο για το θέατρο Τέχνης (με σαφή επίδραση στις παραγωγές της Παιδικής του Σκηνής έως σήμερα: *Αλαντίν*, 2009/ Άντερσεν- *Μια ζωή σαν παραμύθι*, 2013), όσο και για το ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές γενικότερα. Αναλόγως, στη σκηνική σύνθεση *Πιάνω παπούτσι πάνω στο πιάνο* της ομάδας Patari Project (θέατρο Πόρτα, 2016), η σωματική έκφραση, η φαντασία, το χιούμορ, η μουσική και η ευρηματική αξιοποίηση του σκηνικού χώρου (πατάρι-πιάνο), έχουν τον πρώτο λόγο προσφέροντας μία σαφώς ιδεολογικού και υψηλού αισθητικού και καλλιτεχνικού επιπέδου, παράσταση. Στο *Χάρτινη Πόλη* D. Wood, η μη λεκτική επικοινωνία αποκτά οργανική αξία. Η αφωνία της Σαλαμάνδρας επιβάλλει την α-λεκτική, με χειρονομίες, εκφράσεις και παντομίμα επικοινωνία αξιώνοντας την αποκωδικοποίηση του λόγου της από το κοινό (Νέο θέατρο Θεσσαλονίκης, 2000/ ανέκδοτο). Στο *Ροβινσώνας και Κρούσος* των Ντίνο ντι Ιντρόνα και Τζάκομο Ραβίκιο (Πόρτα, 2007/ ανέκδοτο) τέλος, μιμική και παντομίμα επιστρατεύονται προκειμένου να συνεννοηθούν δύο αλλόγλωσσοι στρατιώτες.

- στο εικαστικό μέρος της παράστασης, αξιοποιούνται νέα υλικά, τεχνικές, μεγέθη και φόρμες για τη δημιουργία ευφαντάστων, ευρηματικών, με περισσότερο ή λιγότερο έντονες χρωματικές επιλογές και ρεαλιστική ή σουρεαλιστική αισθητική, σκηνικών χώρων, αντικειμένων και ειδικών κατασκευών ή ενδυματολογικών στοιχείων. Ενδεικτική περίπτωση συνιστούν:
 - α. η έμφαση στο μέγεθος των σκηνικών κατασκευών και αντικειμένων, οι έντονοι χρωματικοί συνδυασμοί και σχεδιασμός που εντυπωσιάζει, όπως εντοπίζονται στις σκηνικές οδηγίες του *Ο Εγλωιστής Κάβουρας* (ό.π.). Τα σκηνικά αντικείμενα όπως «ομολογούν» οι ίδιοι οι ηθοποιοί είναι «... τόσο μεγάλα. Τα 'χουμε φτιάξει όχι όπως τα βλέπουν οι άνθρωποι, αλλά όπως τα βλέπουν τα θαλασσιά». Ο μεγάλος μανδύας της Πετρελαιοκηλίδας «καλύπτει όλη τη σκηνή, ενώ το κεφάλι της είναι ένα επιπλωτικό μαύρο καρτούν. Τα χέρια της τεράστια». Η γιγάντια θαλασσινή Ανεμώνη «έχει σπιράλ πλοκάμια που κινούνται, φωσφορίζοντα μάτια και ένα μόνιμα πεινασμένο τεράστιο στόμα που τρώει τα πάντα».
 - β. οι εντυπωσιακές μάσκες και οι κατασκευές στην *Οδύσσεια* του Ν. Καμτσή (Αερόπλοιο, 1994/ ανέκδοτο).
- στη διαμόρφωση και διαχείριση του σκηνικού και θεατρικού χώρου, διαπιστώνονται ποικίλες εξελίξεις και πρωτοποριακές προτάσεις και εκδοχές, όπως:
 - α. δημιουργική αξιοποίηση χρηστικών αντικειμένων για τη διαμόρφωση του δραματικού/σκηνικού χώρου. Στο *Ο Κύκλος με την κιμωλία* του Γ. Καλατζόπουλου (Παιδική Αυλαία, 1989/ ανέκδοτο), ένα σαλόνι σύγχρονου διαμερίσματος μετατρέπεται κατά την εκτύλιξη της υπόθεσης που αναπτύσσεται ως ένα θεατρικό παιχνίδι του

παππού με τα εγγόνια του, σε παλάτι, βουνό, γεφύρι, χωριατόσπιτο, πλατεία, δικαστήριο, κ.λπ.

β. επέκταση του σκηνικού χώρου και διακόσμου στην πλατεία (κατάργηση του *τέταρτου τοίχου*) με σκοπό την ενίσχυση της αμφίδρομης επικοινωνίας και διάδρασης σκηνής-πλατείας (Παιδικό Στέκι Εθνικού Θεάτρου). Η δράση εκτυλίσσεται κατ' αυτό τον τρόπο, όχι μόνο επί σκηνής, αλλά και στη θεατρική αίθουσα ανάμεσα στο κοινό, προσφέροντάς του μία αληθινά πολυ-αισθητηριακή και βιωματική ή συναισθητική εμπειρία (*Το νησί των θησαυρών* του R. L. Stevenson, σε σκηνοθεσία –δισκευή. Θ. Μοσχόπουλου. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2013).

- εναλλακτική/συμβολική χρήση υλικών ή αντικειμένων ως όχημα εικονοποίησης του δραματικού κόσμου. Στο *Παραμύθι από χαρτί* του Κ. Καπελώνη («Θ όπως Θέατρο», Θέατρο Καπνοκοπήριο, 2002/ ανέκδοτο) «οι ηθοποιοί περιβάλλονται από καθήμενους έγχρωμους όγκους χαρτιού [...], τους οποίους αιφνίδια όσο και μαγευτικά ανασηκώνουν από το δάπεδο με τα χέρια ή με μικρές τροχαλίες και τους μεταμορφώνουν επί σκηνής σε ενδύματα, αντικείμενα, σε τοπία, σε μάσκες, σε τρυκ.» (Βαρβέρης, 2003, σελ. 535).

Απτικά σημεία

Τα απτικά σημεία «υπονοούν μία ενεργητικότερη συμμετοχή του θεατή στο δρώμενο» και την κατάλυση των ορίων μεταξύ σκηνής και πλατείας. Απτικά θα μπορούσαν ωστόσο να χαρακτηριστούν κι εκείνα τα σημεία τα οποία προκύπτουν από την κινησιολογία των ηθοποιών ή από σκηνικές καταστάσεις και παρά την απουσία ουσιαστικής επαφής θεατών-ηθοποιών ή θεατών-αντικειμένων, οι πρώτοι προσλαμβάνουν συναισθητικά την «απειλή» μιας τέτοιας επαφής. (Τσατσούλης, 1999, σελ. 30-32).

Στο *Παπουτσωμένος Γάτος* (ό.π.) η μεθοδευμένη σε ειδικό προπαρασκευαστικό στάδιο συμμετοχή των θεατών περιλαμβάνει την ανταπόκρισή τους σε ειδικά σήματα των ηθοποιών (με κρουστά όργανα και φωνητικές παροτρύνσεις) και τον μετασχηματισμό τους από παθητικούς δέκτες των σκηνικών διαδραματιζόμενων σε μία συλλογική, επικουρική δρώσα δύναμη με ενεργητική συμβολή στην κατατρόπωση των αντιπάλων. Για το λόγο αυτό, κάποιες σκηνές εκτυλίσσονται στο χώρο της πλατείας: οι στρατιώτες χάνονται φοβισμένοι μέσα στο δάσος που έχει σχηματιστεί από τα χέρια των παιδιών που επιπλέον παράγουν φωνές και θορύβους άγριων θηρίων, γίνονται ζουζούνια που τους τσιμπούν, αέρας που τους παρασέρνει, κ.ά. Στο *Λουρί του Σωκράτη* του Δ. Ποταμίτη (Θέατρο Έρευνας, Δ. Ποταμίτη, 1990/ Ποταμίτης, x.x.: 79) οι ανήλικοι θεατές προσκαλούνται στη σκηνή για να ποτίσουν ένα δεντράκι, στο *Εγωιστής Κάβουρας* (ό.π.) για να φυλακίσουν το Γκρίζο Σύννεφο σε ένα κονσερβοκούτι και να προκαλέσουν μία τεχνητή καταιγίδα (με παλαμάκια, χτυπήματα ποδιών στο πάτωμα, κ.λπ.) που θα απομακρύνει δια παντός την Πετρελαιοκηλίδα από την ακτή. Στο *Ο Κύκλος με την Κιμωλία* (ό.π.) παροτρύνονται να καθυστερήσουν τον Ενωμοτάρχη που καταδιώκει τη Γρούσα κλείνοντάς του το δρόμο με φωνές, γαργα-

λήματα, κ.λπ. και στο *Χάρτινη Πόλη* (ό.π.) να προστατεύσουν την πόλη αλλά και εαυτούς, από την επιδρομή των Πυγολαμπίδων με διάφορα μέσα (αντικείμενα με λάμψη από ασήμι, πρόκληση τεχνητής βροχής με ηχοποιήτες λέξεις και σωματικούς θορύβους, κ.λπ.).

Οσφρητικά και γευστικά σημεία

Οσφρητικές και γευστικές προκλήσεις με στόχο την ένταξη του κοινού σε κάποιο συγκεκριμένο παραστασιακό-ψευδαισθητικό περιβάλλον ή τη δημιουργία μίας περισσότερο συμμετοχικής αίσθησης στο δρώμενο (Τσατσούλης, 1999, σελ. 28-30) εντοπίζονται στις πλέον σύγχρονες ή ειδικού ενδιαφέροντος παραστάσεις (όπως στο Teatro Ciego/θέατρο Τυφλών Αργεντινής¹). Παρ' όλ' αυτά, η αξιοποίησή τους στο ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές είναι περιορισμένη ή υποτυπώδης, αφού επιστρατεύονται όχι τόσο για τη δημιουργία άμεσα βιωματικών, όσο συναισθητικών συνθηκών κυρίως σε παραστάσεις με θέμα τη διατροφή ή τη μαγειρική (*Η Πεντανόστιμη* της Λ. Διβάνη, 2007 και *Το Διασημότερο του κυρίου Ιγνάτιου Ροδόλφου Ντε Λος Χούπα Γκλούπα* του Η. Μαμαλάκη, 2011. Θέατρο Τρένο στο Ρουφ· *Οι Σωματοφύλακες της κατασρόλας* της Λ. Τερκεσίδου. Θέατρο της Ημέρας, 2007). Ενδεικτικά αναφέρεται το *Μήλα Ζάχαρη Κανέλα* της Ε. Σαντοριναίου (θέατρο Φούρνος, 2009) στο οποίο οι προσχολικής ηλικίας θεατές εκτός από ενεργητική συμμετοχή στην εξέλιξη της δράσης (μάζεμα κερασιών και μήλων, τάισμα χηνών, μάζεμα μήλων, κλπ.), έχουν την ευκαιρία να δοκιμάσουν στο τέλος της θεατρικής παράστασης τη μπλόπιτα της γιαγιάς.

Πολυτροπικότητα στο Θέατρο για ανήλικους θεατές

Η πολυτροπικότητα στο σύγχρονο θέατρο για ανήλικους θεατές εκδηλώνεται ως σύζευξη ή συνύπαρξη διαφορετικών παραστατικών τεχνικών και μέσων στην ίδια παράσταση. Πρόκειται για μικτά θεάματα στα οποία ο ηθοποιός συνυπάρχει και συνομιλεί με κούκλες ή σκιές, η εξέλιξη της δράσης, ο σκηνικός διάκοσμος, η εναλλαγή του δραματικού χωροχρόνου, η κατανόηση και πρόσληψη των μηνυμάτων, η προσέλκυση του ενδιαφέροντος των θεατών, κ.λπ., εξυπηρετούνται και ενισχύονται με τη συνδρομή τεχνολογικών, ψηφιακών μέσων ή άλλων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης.

Στο *Αθάνατο νερό* των Α. Σωτήρη και Μ. Κυριάκη. (θέατρο της Ημέρας, 1997/ Σωτήρη & Κυριάκη, 1997) τρία ξεχωριστά αναπαραστατικά συστήματα με διαφορετικούς επικοινωνιακούς κώδικες, αισθητική και σημασιοδοτική αξία, η αφήγηση, το θέατρο και το θέατρο κούκλας, εναλλάσσονται ή συνδιαλέγονται μεταξύ τους αίροντας τη θεατρική σύμβαση, αποκαλύπτοντας τους μηχανισμούς της θεατρικής λειτουργίας, επιτρέποντας την πολυτροπική ανάγνωση των νοημάτων του έργου. Στη *Φάρμα των ζώων* (Αστροναύτες/ ανέκδοτο) κούκλες, ηθοποιοί και τεχνολογικά μέσα (μικρόφωνο, κάμερα, προβολή βίντεο σε τηλεόραση) δημιουργούν ένα σύγχρονο, οικείο και άκρως ενδιαφέρον για το έμπειρο και τεχνολογικά ενήμερο ανήλικο παιδί, θεατρικό σύμπαν. Στο *Πέτα, Λούδα* της Ι. Μπόικο (θέατρο Χώρα, 2009/ ανέκδοτο) μία παράσταση για μικρές

ηλικιακές ομάδες παιδιών από μία ηθοποιό, κούκλες και σκιάς, επιστρατεύεται επιπλέον μία εναλλακτική πρακτική εφήμερης εικαστικής έκφρασης. Η “ζωγραφική με άμμο” (sand art) ενσωματώνεται στην παράσταση δημιουργώντας στο ανήλικο κοινό ισχυρές μνημονικές εμπειρίες και γνώσεις για τον κύκλο ζωής της πεταλούδας. Στις παραστάσεις *Θησέας και Μινώταυρος ... σαν παραμύθι* (2004), *Αργοναύτες* (2009) ή *Ερωτόκριτος* (2014) της Παιδικής Σκηνής Η. Καρελλά επιζητείται καταρχήν η αρμονική συνύπαρξη θεάτρου και θεάτρου σκιών· σύζευξη η οποία υποστηρίζεται ενίοτε από ζωντανή ορχήστρα, χρήση μασκών, video προβολές, κ.λπ. Από την άλλη πλευρά, Ο *Μεγαλέξανδρος και ο καταραμένος Δράκος*, του Δ. Αβδελιώδη (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Β. Αιγαίου & ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας, Θέατρο Βεάκη, 2007/ ανέκδοτο) εμπνέεται από το ύφος, τη δομή, την κινησιολογική φόρμα, το φως και το διαδιάστατο της φιγούρας του ελληνικού θεάτρου σκιών καταθέτοντας μία νέα, επίσης μικτή και για το λόγο αυτό πολυτροπική, θεατρική πρόταση. Στο *Μπαούλο με τα παραμύθια* του Ν. Καμτσή (Αερόπλοιο, 2008/ ανέκδοτο) με θέμα μνήμες από την μικρασιατική γη και τον ξεριζωμό, η συγκινησιακή φόρτιση απογειώνεται με την προβολή σε βίντεο παλαιών φωτογραφιών που οι ανήλικοι ήρωες βρίσκουν σε ένα παλιό μπαούλο (Μενδρινού, 2010, σελ. 269-330). Τέλος, οι multimedia διαδραστικές παραστάσεις *Γιαπωνέζικοι κήποι* (2004), *Χορεύοντας με τα χρώματα* (2006) και *Ιταλικοί κήποι* (2007) από το Θέατρο Νέων του Δ. Σεϊτάνη, αποτελούν μία πραγματικά καινοφανή πρόταση για τα ελληνικά δεδομένα. Η χρήση τεχνολογικών μέσων (ειδικού τάπητα με αισθητήρες, φωτεινές και ηχητικές ενδείξεις), εμπλέκει σωματικά και αισθησιο/κινητικά τα παιδιά στη θεατρική περιπέτεια μετατρέποντάς τους από παθητικούς αποδέκτες σε συνδημιουργούς της παράστασης.

Συμπέρασμα

Επιβεβαιώνονται πιστεύουμε με προφανή τρόπο, οι αλλαγές και μετατοπίσεις που συντελούνται τόσο στο πεδίο της υποκειμενικής και βιωμένης πραγματικότητας και συνεπώς στην αντιμετώπιση της παιδικής ηλικίας, όσο και στο χώρο του θεάτρου για ανήλικους θεατές από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και έως σήμερα. Αναδεικνύεται κατ' αυτό τον τρόπο για άλλη μία φορά η αμφίδρομη σχέση αλληλεπίδρασης του θεάτρου με το «αντικειμενικό» γίνεσθαι και κυρίως η καταλυτική επίδραση που ασκεί η επιστημονική και τεχνολογική πρόοδος στη διαμόρφωση ενός νέου αξιακού, επικοινωνιακού και πραξιακού status, ενός σύγχρονου πολυ-σημειακού και πολυτροπικού, πολυ-αισθητηριακού και πολυ-μεσικού πολιτισμικού κώδικα ή μίας νέας τελικά αισθητηριακής συνθήκης σύμφυτης με τα δεδομένα και τις ιδιαιτερότητες της ύστερης νεωτερικότητας.

Στο πλαίσιο αυτό:

- αμφισβητείται και ανατρέπεται η ηγεμονία παραδοσιακών μονόδρομων παθητικών, νοπισιαρχικών, οπτικο- και ακουστικοκεντρικών (λογοκεντρικών) μορφών διαμεσο-λάβησης και επικοινωνίας στο θέατρο για ανήλικους θεατές,

- προβάλλεται η αξία των αμφίδρομων, ενεργητικών, διαδραστικών, βιωματικών- (πολυ)αισθητηριακών, συναισθητικών και πολυτροπικών μέσων θεατρικής σημείωσης και πρόσληψης, ως κομβικοί παράμετροι εκπλήρωσης της διττής αισθητικο/καλλιτεχνικής και μορφο/παιδευτικής αποστολής του είδους και τελικά,
- ο ορισμός του θεάτρου επαναδιατυπώνεται αναφορικά με το ρόλο του σύγχρονου ανήλικου θεατή ο οποίος προσέρχεται στο θεατρικό χώρο όχι μόνο για να «παρακολουθήσει» αλλά και να συμμετάσχει πολυτροπικά «στην ειδικά γι' αυτόν απευθυνόμενη θεατρική παράσταση» (Γραμματάς, ²1999, σελ. 20. Μενδρινού, 2016, σελ. 25-26).

Παρ' όλ' αυτά θα πρέπει να επισημανθεί ότι διαμεσολαβητής και διαμορφωτής των σύγχρονων τάσεων στο ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές έως τα τέλη τουλάχιστον του 20^{ου} αιώνα, είναι κυρίως η ξένη δραματουργία και παραστατική πρακτική, ενώ μόλις πρόσφατα εντοπίζονται τα πρώτα δείγματα ελληνικών πολυτροπικών, πολυμεσικών και πολυ-αισθητηριακών παραστατικών κειμένων. Κομίζονται από μία νέα γενιά καλλιτεχνών εξοικειωμένων με την τεχνολογία και τις σύγχρονες μορφές επικοινωνίας και έκφρασης, με γνώσεις, ικανότητες, επάρκεια, ταλέντο και την ετοιμότητα που απαιτείται για την αξιοποίηση με δημιουργικό και συγχρόνως εποικοδομητικό τρόπο των διατιθέμενων μέσων της εποχής τους. Η πορεία τους στο χώρο, αντίστοιχα όπως και η αξία των σύγχρονων αισθητηριακών συνθηκών και διαδραστικών πρακτικών στην εξέλιξη του είδους, θα αποτιμηθεί στο μέλλον.

Σημειώσεις

Στην παράσταση *Mi Amiga La Oscuridad* που εκτυλίσσεται σε απόλυτο σκοτάδι, ενεργοποιούνται όλες οι αισθήσεις πλην της όρασης, προσφέροντας στους θεατές, βλέποντες και μη, μία ανεπανάληπτη πολύ-αισθητηριακή εμπειρία (μυρωδιά σοκολάτας, αγγίγματα, σταγόνες νερού, ανεμιστήρας που δημιουργεί αίσθηση θύελλας, ηχητικά εφέ, κ.λπ.).

Βιβλιογραφία

- Barthes, R. (1967). *Elements of Semiology* (trans. Annette Lavers & Colin Smith). London: Jonathan Cape.
- Bruner, J. (1986). *Actual minds, possible words*. London: Cambridge:Harvard University Press.
- Βαρβέρης, Γ. (2003). *Η Κρίση του Θεάτρου, Κείμενα Θεατρικής Κριτικής 1994-2003*, τ. Δ'. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Γραμματάς Θ. (²1999). *Fantasyland. Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω (α' εκδ. 1996).
- Γραμματάς, Θ. (2010). Ειδιοποιά χαρακτηριστικά. Στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές* (σελ. 31-75). Αθήνα: Πατάκης.
- Γραμματάς, Θ. (1992). *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική Έρευνα*. Αθήνα: Αφοί Τολίδη.
- Γραμματάς, Θ. (1997). *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των εκπαιδευτικών*. Αθήνα: Τυπωθήτω.

- Γραμματάς, Θ. (2004). *Θέατρο και Παιδεία*. Αθήνα (α' εκδ. 1997).
- Deldime, R. (1996): *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία* (εισ.-μετ. Θ. Γραμματάς). Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2015): Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα. Στο Κ.Α. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014)»*. (Θεσ/κν 2-5 Οκτ. 2014), τ. Δ' (σελ. 373-385). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (Ε.Ε.Ν.Σ).
- Eco, U. (1975). Paramètres de la sémiologie théâtrale. In A. Helbo, *Sémiologie de la représentation: Théâtre, télévision, bande dessinée* (pp. 33-41). Bruxelles: ed. Complexe.
- Eco, U. (1977). Semiotics of theatrical Performance. *The Drama Review*, 21, 110.
- Elam K. (2001). *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* (μετ.-εισ. Κ. Διαμαντάκου). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Καγγελάρη, Δ. (2005). *Θέατρο για ιδανικούς θεατές, Η Καθημερινή* (20.03.2005)
- Κακούρη, Ι.Κ. (21998). *Προαιρετικές μορφές θεάτρου*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας" (α' εκδ. Οι φίλοι του Βιβλίου, 1946).
- Κονδύλης, Π. (2007). *Η Παρακμή του Αστικού Πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Μακρυγιάννη, Δ. (επιμ.) (2003). *Κόσμοι της Παιδικής ηλικίας*. Τοπικά δ', Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου. Αθήνα: Νήσος.
- Μακρυγιάννη, Δ. (επιμ.-εισ.) (2004). *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος.
- Μενδρινού, Ι. (2010). Το ελληνικό λαϊκό παραμύθι στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Στη χώρα του Τωτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές* (σελ. 269-330). Αθήνα: Πατάκης.
- Μενδρινού, Ι. (2014). Το Παιδικό Σώμα, από το Παρασκήνιο στο Προσκήνιο του Θεάτρου της Ζωής. Στο Θ. Γραμματάς Θ. (επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία. Η Παιδαγωγική του Θεάτρου. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου* (σελ. 53-64). Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Μενδρινού, Ι. (2015). Ασυνέχειες και ρήξεις στην πρόσληψη και προβολή όψεων της παιδικής ηλικίας στη δραματουργία για ανήλικους θεατές της μεταπολίτευσης. Στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014)»* (Θεσ/κν 2-5 Οκτ. 2014), τ. Δ' (σελ. 387-416). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (Ε.Ε.Ν.Σ).
- Μενδρινού, Ι. (2016). *Το ελληνικό θέατρο για Ανήλικους Θεατές στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα*. Διδακτορική Διατριβή. Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α
- Pavis P. (1975). Problèmes d'une sémiologie du théâtre. *Semiotica*. 15(3): 241-263
- Piaget, J. (1962). *Play, Dreams and Imitation in Childhood*. New York: Norton.
- Piaget, J. (1979). *Ψυχολογία και Παιδαγωγική* (επιμ. Τ. Ανθούλια, μετ. Απ. Βερβερίδης). Αθήνα: Νέα Σύνορα Α. Λιβάνης.
- Πουρκός, Α. Μ. (επιμ.) (2008). *Ενώματος Νους, Πλαισιοθετημένη γνώση και Εκπαίδευση: Προσεγγίζοντας την ποιητική και τον Πολιτισμό του Σκεπτόμενου σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg
- Πούχνερ, Β. (1988). Το Παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. *Διαδρομές* 10, 94-105.
- Qvortrup J. (2003). Παιδική ηλικία και κοινωνικές μακροδομές. Στο Δ. Μακρυγιάννη (επιμ.), *Κόσμοι της Παιδικής ηλικίας*, Τοπικά δ', Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου (σελ. 49-66). Αθήνα: Νήσος,
- Vygotsky, L.S. (2000). *Νους στην κοινωνία. Η ανάπτυξη των ανώτερων Ψυχολογικών Διαδικασιών* (επιμ. Σ. Βοσνιάδου, μετ. Α. Μπίπου & Σ. Βοσνιάδου). Αθήνα: Gutenberg.

- Τζαμαργιάς, Τ. (2010). Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Από την ανυποληψία στην εδραίωση. Στο Θ. Γραμματάς (επιμ), *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές* (σελ. 445-480). Αθήνα: Πατάκης.
- Χοντολίδου, Ε. (1999). Για μία Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας. *Γλωσσικός Υπολογιστής* 1, 115-117

Πηγές

- Διβάνη, Λ. (2007). *Θεατρικά. Η Ωραία Θυμωμένη-Πεντανόστιμη-Οικογενειακό Δίκαιο*. Αθήνα: Κατανιώτης
- Ζέη, Α. (1993). *Θέατρο για Παιδιά*. Αθήνα: Κέδρος
- Καλατζόπουλος, Γ. (2008). *Αριστοφάνης Όρνιθες Ειρήνη Βάτραχοι*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καλογεροπούλου, Ξ. (2009). *Οδυσσεβάχ*. Αθήνα: Κέδρος
- Ντε Σαιντ Εξυπερύ, Α. (1996). *Ο Μικρός Πρίγκιπας* (θ. δισκ. Μ. Κουγιουμτζής). Αθήνα: Καστανιώτης
- Ξανθούλης, Γ. (1978). *Ο Μάγος με χρώματα*. Αθήνα: Κάκτος
- Ξανθούλης, Γ. (1993). *Μέσα στο νερό δασκάλα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ξανθούλης, Γ. (1994). *Τύμπανο, τρομπέτα και κόκκινα κουφέτα*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Ποταμίτης, Δ. (χ.χ.). *Το λουρί του Σωκράτη*. Αθήνα: Ντουντούμης
- Σωτρίνη, Α. & Κυριάκη, Μ. (1997). *Το Αθάνατο νερό*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Τριβιζάς, Ε. (2008). *Το όνειρο του Σκιάχτρου. Θέατρο με τη μισή αυλαία*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας (α' έκδ. 1984).
- Τριβιζάς, Ε. (1995). *Το μεγάλο ταξίδι του Τουρτούρι*. Αθήνα: Καστανιώτης