



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«ΤΟ ΒΡΕΦΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ»

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΕΛΕΝΑ (Α.Μ. 0215001)

ΜΕΛΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:
ΚΑΤΣΑΡΙΔΟΥ ΜΑΡΘΑ
ΜΑΓΟΣ ΚΩΣΤΑΣ

ΒΟΛΟΣ, Ιούλιος 2022

Ευχαριστίες

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω, καταρχάς, τους δύο επόπτες της πτυχιακής μου εργασίας την Κατσαρίδου Μάρθα και τον Μάγο Κώστα που μου έδωσαν την ευκαιρία να ασχοληθώ με τη μελέτη του βρεφικού θεάτρου και να γνωρίσω αξιόλογους και σπουδαίους συντελεστές που ασχολούνται με αυτό το θεατρικό είδος στην Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα, είμαι ευγνώμων απέναντι στην καθοδήγηση και στην υπομονή της Κατσαρίδου Μάρθας προς τη συγγραφή της πτυχιακής μου εργασίας, ενώ ευχαριστώ θερμά τον Μάγο Κώστα που πίστεψε σε εμένα και μου έδωσε το κίνητρο να συγγράψω την πτυχιακή αυτή εργασία.

Επιπρόσθετα, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τους Τριανταφυλλίδου Μαριλένα, Καραδήμα Κατερίνα και Μαστρογιάννη Γιάννη που αποδέχτηκαν την πρόσκλησή μου να αποτελέσουν τους συμμετέχοντες της έρευνάς μου και με τις απαντήσεις τους να με βοηθήσουν να εντοπίσω τα βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα, τη συμβολή του βρεφικού θεάτρου στην ανάπτυξη των βρεφών και να διερευνήσω τον τρόπο συμμετοχής και αντίδρασης του βρεφικού κοινού. Εξίσου, ευχαριστώ τη Rose Anna που μου έδωσε την ευκαιρία να παρακολουθήσω τη βρεφική της παράσταση και που δέχτηκε να μου παραχωρήσει μία σύντομη συνέντευξη. Φυσικά, δεν ξεχνώ τους δύο γονείς που υπήρξαν θεατές αυτής της παράστασης και δέχτηκαν με τη σειρά τους να απαντήσουν σε ορισμένες ερωτήσεις που τους έθεσα.

Το πιο μεγάλο ευχαριστώ το χρωστάω στην οικογένειά μου που όλα αυτά τα χρόνια των σπουδών μου και της συγγραφής της πτυχιακής μου εργασίας ήταν το στήριγμά μου και με βοήθησαν τόσο ψυχολογικά όσο και οικονομικά να ανταπεξέλθω στις υποχρεώσεις μου, προκειμένου να υλοποιήσω τα όνειρά μου. Επίσης, ευχαριστώ πολύ τους φίλους μου που έδειξαν κατανόηση και ήταν κοντά μου σε οποιαδήποτε δυσκολία και εάν προέκυπτε.

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη	5
Abstract	6
Εισαγωγή	7
A. Θεωρητικό Μέρος	9
Κεφάλαιο 1: Βιβλιογραφική Ανασκόπηση	9
Εισαγωγή	9
1.2 Προσδιορισμός του όρου βρεφικό θέατρο	9
1.2 Η συμβολή του βρεφικού θεάτρου στην ανάπτυξη των παιδιών	10
1.3 Θέατρο για παιδιά και νέους	11
1.4 Το θέατρο στην εκπαίδευση	13
1.5 Η ανάπτυξη του βρεφικού θεάτρου στο εξωτερικό	15
1.6 Η ανάπτυξη του βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα	17
1.7 Κριτικές θεωρήσεις για το βρεφικό θέατρο	18
Κεφάλαιο 2: Βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου	20
Εισαγωγή	20
2.1 Χαρακτηριστικά ιστορίας	20
2.2 Συμμετοχή Κοινού & Παιχνίδι	21
2.3 Συνέργειες Τεχνών (Ήχος, Φωτισμός, Σκηνικό, Κίνηση)	23
B. Ερευνητικό Μέρος	26
Κεφάλαιο 3: Η ερευνητική διαδικασία	26
Εισαγωγή	26
3.1 Διαδικτυακή έρευνα	26
3.2 Ποιοτική έρευνα	31
3.2.1 Ερευνητικός Σκοπός	31
3.2.2 Θεματικοί άξονες & Ερευνητικά ερωτήματα	32

3.2.3 Συμμετέχοντες	32
3.2.4 Ηθική δεοντολογία.....	33
3.2.5 Ερευνητικό εργαλείο & Περιορισμοί έρευνας.....	33
3.2.6 Μεθοδολογία.....	34
3.2.7 Κριτική ανάλυση απαντήσεων.....	35
Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα	40
Επίλογος.....	43
Βιβλιογραφία	44
Διαδικτυακές Πηγές.....	48
Παράρτημα 1 ^ο	49
Παράρτημα 2 ^ο	51
Παράρτημα 3 ^ο	67
Παράρτημα 4 ^ο	69

Συνομειύσεις

TEY Theatre for Early Years (Θέατρο για νεαρές ηλικίες ή Θέατρο για πρώτα χρόνια)

TYA Theatre for Young Audiences (Θέατρο για νεανικό κοινό)

TVY Theatre for the Very Young (Θέατρο για πολύ νέους)

Περίληψη

Το ζήτημα που πραγματεύεται η παρούσα εργασία αφορά την ανάπτυξη του βρεφικού θεάτρου και την αναζήτηση των βασικών χαρακτηριστικών του. Σκοπός της εργασίας αυτής είναι να αναδειχθεί πως το βρεφικό θέατρο είναι ένα διαφορετικό είδος θεάτρου με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ώστε να εξυπηρετεί τις ανάγκες των παιδιών μικρής ηλικίας. Η εργασία είναι δομημένη σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, μέσω βιβλιογραφικής ανασκόπησης, μελετάται το πεδίο του βρεφικού θεάτρου, προσεγγίζονται οι ορισμοί και τα χαρακτηριστικά του είδους, ενώ γίνεται ειδική αναφορά στο πεδίο του Θεάτρου για παιδιά και νέους και του Θεάτρου στην Εκπαίδευση λόγω των άρρηκτων συνδέσεών τους με το βρεφικό θέατρο. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται η μεθοδολογία της ποιοτικής έρευνας μέσω συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν σε καλλιτέχνες (ηθοποιούς και σκηνοθέτες) του βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα. Τα αποτελέσματα της ποιοτικής έρευνας ανέδειξαν πως τα βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου είναι το παιχνίδι ως μια ευκαιρία αλληλεπίδρασης των βρεφών με θεατρικά αντικείμενα και τους ίδιους τους ηθοποιούς, η κατάλληλα δομημένη ιστορία με ρυθμό, ο σωστός φωτισμός και ήχος που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός ασφαλούς περιβάλλοντος για τα βρέφη. Ακόμη, προέκυψε πως το βρεφικό θέατρο συντελεί στη γνωστική, στην κοινωνική και συναισθηματική ανάπτυξη των βρεφών.

Λέξεις-Κλειδιά: βρεφικό θέατρο, χαρακτηριστικά είδους, Ελλάδα, εξωτερικό, έρευνα

Abstract

This study explores the development of the TEY and investigates its basic characteristics. The purpose of this paper is to identify the unique characteristics of TEY to satisfy the needs of toddlers. This thesis entails two parts. In the first part, a literature review is conducted in the field of TEY (basic definitions, its characteristics) but, also there is a discussion regarding the links among the theater for children and young people , the theater in education with the TEY. In the second part, the qualitative empirical data are presented. Interviews conducted with artists (actors and directors) of the TEY in Greece. The results of the qualitative research showed that TEY enables infants to interact with theatrical objects and the actors themselves. Moreover a good story structure and pacing, the proper lighting and sound contribute to the creation of a safe environment for the infants. Furthermore, it emerged that the TEY contributes to the cognitive, social and emotional development of the infants.

Key-words: Theater for early years, characteristics of kind, Greece, abroad, research

Εισαγωγή

Το θέμα της πτυχιακής εργασίας είναι η αναζήτηση των χαρακτηριστικών του βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα και η κατανόηση αυτού ως ένα νέο είδος θεάτρου. Η παρούσα ερευνητική μελέτη είναι σημαντική και παρουσιάζει πρωτοτυπία, καθώς εμπλουτίζει την ελληνική βιβλιογραφία σχετικά με το βρεφικό θέατρο. Σύμφωνα με την ερευνητική αναζήτηση που προηγήθηκε, είναι η πρώτη φορά που γίνονται συνεντεύξεις σε συντελεστές βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα ως προς την αναζήτηση και την καταγραφή των χαρακτηριστικών του είδους.

Το βρεφικό θέατρο είναι μία νέα μορφή θεάτρου με ηθική και παιδαγωγική διάσταση που απευθύνεται σε μικρό ηλικιακό κοινό και συντελείται από ενήλικες καλλιτέχνες. Αρχικά, κυριαρχούσε μία αμφιβολία σχετικά με τον καθορισμό της ηλικίας του κοινού του βρεφικού θεάτρου, παρόλα αυτά φαίνεται πως από τη στροφή του 1970 το καλλιτεχνικό προϊόν των παραστάσεων ήταν τέτοιο που παρείχε την ευκαιρία σε βρέφη να το παρακολουθήσουν (Δημάκη-Ζώρα & Τζαμαργιάς όπ. αναφ. Φανουράκη & Πεφάνης, 2021: 260).

Η εμφάνιση του βρεφικού θεάτρου, ως μία νέα μορφή θεάτρου, κίνησε το ενδιαφέρον μου να ερευνήσω περισσότερο αυτό το είδος θεάτρου στην Ελλάδα και να εντοπίσω τα χαρακτηριστικά του. Γι' αυτό αναζήτησα σχετική βιβλιογραφία, κυρίως ξενόγλωσση, καθώς η ελληνική είναι ιδιαίτερα περιορισμένη. Μέσω της βιβλιογραφικής ανασκόπησης εντόπισα πως το βρεφικό θέατρο εμφανίζεται το 1975 στη Σουηδία (Svachova, 2016: 51), ενώ παράσταση βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα ανεβαίνει το 2006 με την παράσταση «Μια θαυμάσια μέρα» από τη θεατρική ομάδα Artika (Metsälampi, 2021:14).

Από τα χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου διαπιστώνεται πως πρόκειται για ένα ξεχωριστό είδος θεάτρου, καθώς δίνεται προσοχή στην επιλογή της ιστορίας, του φωτισμού, του ήχου, του ρυθμού, των κινήσεων, ενώ παράλληλα κυριαρχούν ηχομιμητικά στοιχεία και πολλές φορές στο βρεφικό θέατρο τα παιδιά εξερευνούν τα θεατρικά αντικείμενα μέσα από το παιχνίδι. Το βρεφικό θέατρο συμβάλλει στην ανάπτυξη των παιδιών, καθώς τα παιδιά μαθαίνουν, κοινωνικοποιούνται και ψυχαγωγούνται (Fletcher-Watson, 2013: 19-20;Drury & Fletcher-Watson, 2016: 8-9;Dobrica, 2018: 28).

Με γνώμονα τα στοιχεία αυτά της βιβλιογραφικής ανασκόπησης και με απώτερο στόχο την ουσιαστική διερεύνηση της ανάπτυξης του βρεφικού θεάτρου και των χαρακτηριστικών του στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε ερευνητική ποιοτική μελέτη σε συντελεστές του βρεφικού θεάτρου στον ελλαδικό χώρο. Στο αρχικό ερευνητικό πλάνο υπήρχε η ιδέα παρακολούθησης διά ζώσης ελληνικών παραστάσεων βρεφικού θεάτρου, γεγονός που δεν

πραγματοποιήθηκε, καθώς λόγω του Covid-19 εκείνες ματαιώθηκαν. Ουσιαστικά, υλοποιήθηκε η εύρεση ελληνικών παραστάσεων βρεφικού θεάτρου διαδικτυακά και έπειτα ερευνήθηκαν τα χαρακτηριστικά αυτών μέσα από συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν στις σκηνοθέτες Τριανταφυλίδου Μαριλένα, Καραδήμα Κατερίνα και τον ηθοποιό Μαστρογιάννη Γιάννη.

A. Θεωρητικό Μέρος

Κεφάλαιο 1: Βιβλιογραφική Ανασκόπηση

Εισαγωγή

Στο θεωρητικό μέρος παρουσιάζεται η ιστορική διαδρομή της ανάπτυξης του βρεφικού θεάτρου και των χαρακτηριστικών του. Πιο συγκεκριμένα, στην ενότητα αυτή δίνεται ο ορισμός του βρεφικού θεάτρου και ακολουθούν στοιχεία που τεκμηριώνουν τη συμβολή του στην ανάπτυξη των παιδιών. Έπειτα, αναφέρονται συνοπτικά στοιχεία που αφορούν το θέατρο στην εκπαίδευση και το θέατρο για παιδιά και νέους, καθώς το βρεφικό θέατρο συνδέεται με τα συγκεκριμένα είδη. Στα δύο επόμενα κεφάλαια, παρουσιάζονται στοιχεία από την ανάπτυξη του βρεφικού θεάτρου στο εξωτερικό και την Ελλάδα, ενώ ακολουθούν κριτικές θεωρήσεις που έχουν σημειωθεί σχετικά με το βρεφικό θέατρο. Η ενότητα της βιβλιογραφικής αυτής ανασκόπησης ολοκληρώνεται με το κεφάλαιο των βασικών χαρακτηριστικών του βρεφικού θεάτρου.

1.2 Προσδιορισμός του όρου βρεφικό θέατρο

Το βρεφικό θέατρο είναι ένα είδος επαγγελματικού θεάτρου που παράγεται από ενήλικες καλλιτέχνες και έχει ως θεατές βρέφη. Στους διάφορους ορισμούς για το βρεφικό θέατρο οι μελετητές σημειώνουν διαφορετικό ηλικιακό όριο για το κοινό που απευθύνεται, γι' αυτό υπάρχει η άποψη πως οι παραστάσεις βρεφικού θεάτρου δεν ενδείκνυται να ξεπερνούν το όριο των τριών ετών (Schneider, 2009 & Van de Water, 2012 όπ. αναφ. Ojalvo & Viro, 2019: 83). Ο Fletcher-Watson (2016: 1) αναφέρει πως το βρεφικό θέατρο αφορά «Ένα ακροατήριο παιδιών σε ηλικία από τη γέννησή τους έως και περίπου τα τρία έτη που εμπλέκονται σε μια επαγγελματική θεατρική εμπειρία συνοδευόμενα από τους φροντιστές τους».

Από την άλλη πλευρά, ο Laredo (2001 όπ. αναφ. Ojalvo & Viro, 2019: 84) μιλώντας για το βρεφικό θέατρο αναφέρεται σε νήπια έως και την ηλικία των έξι χρόνων, καθώς υπογραμμίζει τη διαφορετικότητα του ηλικιακού φάσματος του βρεφικού θεάτρου σε κάθε χώρα. Όσον αφορά τις ηλικίες των βρεφών, η Dobrica προβαίνει στην ακόλουθη κατηγοριοποίησή τους. Η πρώτη κατηγορία αναφέρεται σε βρέφη από τη μέρα που γεννήθηκαν μέχρι τριών ετών. Η δεύτερη κατηγορία αναφέρεται στην ηλικιακή ομάδα ενός

έως τριών ετών, ενώ η τρίτη κατηγορία στην ηλικιακή ομάδα των δύο ετών και άνω και καταλήγει με την τελευταία κατηγορία που είναι τριών έως πέντε ετών (Dobrica, 2018:12).

Γενικότερα, στην ξένη βιβλιογραφία το βρεφικό θέατρο αναφέρεται ως *Theater for early years*, δηλαδή θέατρο για νεαρές ηλικίες. Άλλες ονομασίες που του αποδίδονται από τη διεθνή βιβλιογραφία είναι οι παρακάτω αναγραφόμενες: «Το Θέατρο για Μωρά» (Theatre for Babies) ή αλλιώς όπως το αποκαλούν «Μωροθέατρο» (Baby Theatre) (Schonmann, 2011: 295) και το «Θέατρο για Τρυφερές Ηλικίες» (Theatre for Early Ages) (Fletcher-Watson et al., 2013: 14). Το βρεφικό θέατρο στη γαλλική βιβλιογραφία αποδίδεται με τους όρους *Theatre pour la petite enfance* και στην ιταλική βιβλιογραφία ως *Teatro per la primissima infanzia* (Ojalvo & Viro, 2019: 84).

Τα μωρά ή τα νήπια, τα οποία παρακολουθούν μία ειδικά σχεδιασμένη γι' αυτά παράσταση, που διαρκεί σαράντα με σαρανταπέντε λεπτά, συνοδεύονται πάντα από γονέα ή κάποιον ενήλικα φροντιστή και συνήθως κάθονται είτε στην αγκαλιά του είτε σε καροτσάκι. Η σπουδαιότητα του βρεφικού θεάτρου έγκειται στο ότι πρόκειται για ένα είδος θεάτρου με κανόνες ειδικά φτιαγμένους για βρεφικές ηλικίες και συχνά περιλαμβάνει ένα αυθόρμητο εξερευνητικό παιχνίδι μετά το τέλος της παράστασης. Άλλες φορές ολόκληρη η παράσταση συνδημιουργείται αυτοσχέδια από τα παιδιά και τους παρευρισκόμενους (Gamerman, 2010 όπ. αναφ. Ζιούδρου, 2014-2015: 124, 127).

Το βρεφικό θέατρο σύμφωνα με το Εθνικό Ίδρυμα Εκπαιδευτικής Έρευνας (National Foundation for Educational Research) στηρίζεται σε επτά βασικές αρχές, προκειμένου να μπορεί να πετυχαίνει τους στόχους του, καθώς απευθύνεται σε πολύ μικρό σε ηλικία κοινό. Σύμφωνα με τις αρχές του βρεφικού θεάτρου σημειώνεται ότι χρειάζεται να είναι αυθεντικό, να διαθέτει ελκυστικό περιεχόμενο, να διασφαλίζει μία θετική και παιδοκεντρική εμπειρία στα βρέφη, να ευνοεί την ενεργή συμμετοχή των παιδιών, να παρέχει στα ίδια μία αίσθηση προσωπικής προόδου, να αναπτύσσει την αίσθηση του ανήκειν και της ιδιοκτησίας, ενώ παράλληλα να τα οδηγεί στην αυτοβελτίωση (Fletcher-Watson, 2016: 15).

1.2 Η συμβολή του βρεφικού θεάτρου στην ανάπτυξη των παιδιών

Οι καλλιτέχνες που δημιουργούν βρεφικό θέατρο μεριμνούν η παραστατική τέχνη που θα δημιουργήσουν να είναι προσαρμοσμένη στις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα των παιδιών μικρής ηλικίας. Επίσης, προνοούν αυτή να ενισχύει την ανάπτυξη των πέντε αισθήσεων των παιδιών με δεδομένο ότι στην πρώιμη βρεφική ηλικία μεταξύ μηδέν έως δεκαοχτώ μηνών τα

παιδιά μέσω των αισθήσεών τους μπορούν να ερμηνεύσουν το περιβάλλον τους και να κατανοούν όσα συμβαίνουν γύρω τους (Drury & Fletcher-Watson, 2016: 2).

Τα οφέλη της παραστατικής τέχνης στην ανάπτυξη των παιδιών προκύπτουν από το γεγονός ότι στο θέατρο προσφέρεται μία πολυαισθητηριακή εμπειρία, καθώς για τα μωρά το βρεφικό θέατρο λειτουργεί πολυτροπικά. Αυτό σημαίνει ότι το βρεφικό θέατρο έχει πολλά περισσότερα να προσφέρει εκτός από την απόλαυση και την ψυχαγωγία. Ένα από τα σημαντικότερα οφέλη είναι πως το βρέφος στο βρεφικό θέατρο βιώνει μία κοινή εμπειρία με τον γονέα ή τον φροντιστή του με αποτέλεσμα να έρχονται πιο κοντά και το δέσιμό τους να γίνεται πιο ισχυρό. Ακόμη, το βρεφικό θέατρο ενθαρρύνει τα βρέφη να έχουν στο μέλλον μεγαλύτερη ενασχόληση με τις τέχνες και να τις αναζητούν, καθώς ταυτόχρονα τους προσφέρει μια πολιτιστική εμπειρία (Drury & Fletcher-Watson, 2016: 8-9).

Στα οφέλη του βρεφικού θεάτρου αναφέρονται και οι Miles και Nicholson (2019), οι οποίοι στην έρευνά τους μελέτησαν μία ομάδα εννέα παιδιών μεταξύ τριών και τεσσάρων ετών που επισκέφθηκαν το θέατρο Polka στο Λονδίνο και παρακολούθησαν βρεφική παράσταση. Τα αποτελέσματα της έρευνας έδειξαν πως η εμπειρία της παράστασης αποτελεί έναν βασικό χώρο μάθησης, ενώ και σε αυτήν την έρευνα τονίζεται πως το βρεφικό θέατρο προσφέρει μία πολυαισθητηριακή εμπειρία στο παιδί. Ακόμη, προέκυψε πως τα παιδιά στον χώρο του θεάτρου νιώθουν ελεύθερα, τους δίνεται το κίνητρο να εξερευνήσουν τον χώρο του θεάτρου και μέσω των αισθήσεών τους να αντιληφθούν τα αντικείμενα γύρω τους. Επιπλέον, ερευνήθηκε πως τα παιδιά εκδήλωσαν την ανάγκη να μοιραστούν και να περιγράψουν την παράσταση που είχαν παρακολουθήσει στους συνομήλικούς τους ή στα αδέρφια τους και αυτό τους βοήθησε να αναπτυχθούν και στον προφορικό τους λόγο μέσα από τη διαδικασία της αφήγησης της παράστασης. Η αισθητική εμπειρία που βίωσαν τα παιδιά μικρής ηλικίας φάνηκε πως τα βοήθησε να κατανοήσουν καλύτερα τον εαυτό τους, να κατανοήσουν τι είναι το θέατρο και να εκπαιδευτούν μέσω αυτού (Miles & Nicholson, 2019: 273, 276-281).

1.3 Θέατρο για παιδιά και νέους

Σε αυτό το σημείο σημαντική θεωρείται μια αναφορά στο πεδίο του θεάτρου για παιδιά και νέους, καθώς συνδέεται αναπόδραστα με το βρεφικό θέατρο, που απευθύνεται σε μικρότερες ηλικίες. Αναφορικά με τους διαφορετικούς όρους που έχουν αξιοποιηθεί κατά καιρούς, ο Γραμματάς (2010: 16, 22) θέτει υπό αμφισβήτηση τον παλιότερο όρο *παιδικό θέατρο* χαρακτηρίζοντάς τον ως απλουστευτικό και ασαφή. Έτσι, προτείνει ως πλέον ενδεδειγμένο τον όρο *θέατρο για ανήλικους θεατές*. Αυτό έγινε γιατί υπήρχε μία σύγχυση

σχετικά με το αν ο όρος παιδικό θέατρο αναφέρεται σε θέαμα για παιδιά ή θέατρο που παίζεται από παιδιά.

Συγκεκριμένα, ο Κουρετζής (1991 όπ. αναφ. Γραμματάς, 1996: 15) αναφέρει πως το παιδικό θέατρο πραγματοποιείται τόσο από επαγγελματίες ενήλικες όσο και από ερασιτέχνες ηθοποιούς, οι οποίοι προσφέρουν θέαμα σε ανήλικο κοινό, δηλαδή τα παιδιά. Βέβαια, στο κοινό συμπεριλαμβάνονται και οι ενήλικες συνοδοί των παιδιών. Επιπλέον, το παιδικό θέατρο δύναται να παίζεται και από τα ίδια τα παιδιά και απευθύνεται στους συνομήλικους τους, συνεπώς κατατάσσεται στη γενικότερη κατηγορία του σχολικού θεάτρου. Το παιδικό θέατρο είναι συνδεδεμένο και με τη μορφή του έντεχνου θεάτρου, όπως το κουκλοθέατρο, το θέατρο σκιών, τις μαριονέτες κ.α. και επιδρά βαθιά και ποικιλότροπα στη διαμόρφωση του χαρακτήρα ενός παιδιού.

Τη δεκαετία του 1970 στην Ελλάδα το πεδίο, αξιοποιώντας πλέον τον πιο σύγχρονο όρο θέατρο για παιδιά και νέους, βρίσκει μεγάλη άνθιση, επειδή προσεγγίζεται με περισσότερη σοβαρότητα και ωριμότητα. Μεταξύ άλλων, επαγγελματίες του είδους που ξεχωρίζουν στην Ελλάδα και με το έργο τους συμβάλουν στην αντικατάσταση του όρου *παιδικό θέατρο* από τον όρο *θέατρο για ανήλικο κοινό ή για παιδιά και νέους* το 1970-1980 είναι η Καλογεροπούλου, ο Ποταμίτης, ο Καλατζόπουλος και άλλοι (Δημάκη-Ζώρα, 2015: 377).

Ειδικότερα, ο Ποταμίτης χρησιμοποιούσε θεατρικές τεχνικές, οι οποίες ενθάρρυναν τη συμμετοχή των παιδιών στο θέατρο με αποτέλεσμα από το 1970 και έπειτα να γίνεται λόγος για τη συμμετοχή των παιδιών στο θέατρο. Ο ίδιος συνέβαλε στην ανάπτυξη του είδους στην Ελλάδα καθώς ήταν από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με αυτό. Συγκεκριμένα το 1973 ίδρυσε την «Παιδική Σκηνή του Θεάτρου Έρευνας» ενώ ειδική αναφορά χρειάζεται να γίνει στις διασκευές του έργου του Αριστοφάνη, όταν το 1979 ανέβασε την παράσταση «Οι ιστορίες του παππού Αριστοφάνη» το 1979 (Ποταμίτης, 1988 & 1991 όπ. αναφ. Δημητρίου, 2006: 56-58, Fletcher-Watson, 2016: 6).

Η Καλογεροπούλου, πρωτεργάτρια του χώρου, θεμελίωσε τη σκηνική πράξη για παιδιά με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με το παρελθόν, θέτοντας το παιδί και τις ανάγκες του σε προτεραιότητα. Το 1972 ίδρυσε την «Παιδική Σκηνή», η οποία μετονομάστηκε σε (μικρή) Πόρτα και αποτελεί τον μακροβιότερο θίασο στην Ελλάδα (Δημάκη-Ζώρα, 2015: 377, Καλογεροπούλου & Καγγελάρη, 1999: 20). Η άνθιση του θεάτρου σε άλλες ηλιακές ομάδες της παιδικής ηλικίας προφανώς και ευνοήθηκε με τη βράβευση της Καλογεροπούλου για το δραματικό κείμενο το *Σκλαβί*, που απευθύνεται σε ανήλικο κοινό (Μενδρινού, 2016: 551-552).

Το θέατρο για παιδιά και νέους ή για ανήλικο κοινό είναι μία ιδιαίτερη κατηγορία θεάτρου που απευθύνεται σε συγκεκριμένο κοινό και οι παραστάσεις έχουν μία συγκεκριμένη

δομή και στοιχεία για να μπορούν να είναι κατανοητές από το ανήλικο κοινό. Τα κείμενα των παραστάσεων είναι εύληπτα και τις περισσότερες φορές προέρχονται από την προφορική παράδοση, όπως τα παραμύθια και τους θρύλους. Ακόμη, η παραστατικότητα είναι εκείνη που κυριαρχεί και μέσω αυτής επιτυγχάνεται η ανάπτυξη της φαντασίας του θεατή-παιδιού. Οι εικόνες επιτρέπουν στο παιδικό και νεανικό κοινό να κατανοήσουν το θέαμα που αντικρίζουν (Γραμματάς, 1997: 219-222).

Το συγκεκριμένο είδος θεάτρου καθόρισε πως θεατές ενός θεατρικού δρώμενου μπορεί να είναι ανήλικοι, γεγονός που συνέβαλε στην αντιμετώπιση των παιδιών για πρώτη φορά ως ισότιμων από την κοινωνία και παράλληλα να μην θεωρείται ότι το περιεχόμενο των παραστάσεων για παιδιά είναι υποδεέστερο και απευθύνεται σε άτομα με χαμηλότερα επίπεδα νοημοσύνης. Σύμφωνα με τον Γραμματά, οι θεατές αυτού του είδους θεάτρου μπορεί να είναι παιδιά από τη νηπιακή ηλικία μέχρι και την εφηβική (Γραμματάς, 1996: 22-23).

Οι κρατικές επιχορηγήσεις για το θέατρο σε συνδυασμό με την ίδρυση του Ελληνικού Κέντρου Θεάτρου για Παιδιά και Νέους το 1983 ευνοούν ενδεχομένως την εγκαθίδρυση αυτής της μορφής θεάτρου (Μενδρινού, 2016: 551-552, Γραμματάς, 2010: 16). Η ανάπτυξη αυτή του θεάτρου για παιδιά και νέους σε ξεχωριστό είδος, συμβάλει στη δημιουργία του βρεφικού θεάτρου, καθώς το βρεφικό θέατρο αποτελεί υποκατηγορία του θεάτρου για παιδικό κοινό (Reekie 2005, Brown 2012 όπ. αναφ. Fletcher-Watson, 2016: 3; Δημάκη-Ζώρα & Τζαμαργιάς όπ. αναφ. Φανουράκη & Πεφάνης, 2021: 260).

1.4 Το θέατρο στην εκπαίδευση

Έχοντας διερευνήσει τα οφέλη του θεάτρου για παιδιά και νέους και τα οφέλη του βρεφικού θεάτρου στο ίδιο το παιδί και το βρέφος, απαραίτητη κρίνεται σε αυτό το σημείο μια αναφορά στο πεδίο «Θέατρο στην Εκπαίδευση», που συνδέεται αναπόδραστα με τα παραπάνω είδη, καθώς τα τελευταία έχουν δεχτεί επιρροές από αυτό, στη βάση κυρίως ότι το παιδί και η ολόπλευρη ανάπτυξή του τίθεται στο επίκεντρο.

Το θέατρο στην εκπαίδευση τα τελευταία χρόνια παρουσιάζει ιδιαίτερη άνθιση στον ελλαδικό χώρο και πολλοί εκπαιδευτικοί διαφορετικών βαθμίδων εκπαίδευσης το προσεγγίζουν είτε ως μορφή τέχνης είτε ως διδακτικό μέσο είτε ως εργαλείο κοινωνικής παρέμβασης. Αποτελεί έναν ευρύ όρο στον οποίο οι θεωρητικοί του θεάτρου, οι θεατροπαιδαγωγοί και οι εκπαιδευτικοί, μέσα από ποικίλες προσεγγίσεις δίνουν διαφορετικό περιεχόμενο (Κατσαρίδου, 2014: 21). Γι' αυτόν τον λόγο το θέατρο στην εκπαίδευση εμφανίζεται με ποικίλες μορφές και όρους όπως είναι το θεατρικό παιχνίδι, το δραματικό

παιχνίδι, η δραματοποίηση, το εκπαιδευτικό δράμα, το εκπαιδευτικό θέατρο, η διερευνητική δραματοποίηση, τα παιχνίδια ρόλων, το κοινωνικό θέατρο, η θεατρική αγωγή και τα θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα (Κατσαρίδου, 2014: 21).

Σε αυτό το σημείο αξίζει να γίνει αναφορά στη μεγάλη άνθιση του είδους μέσα από τη μορφή του εκπαιδευτικού δράματος (*drama in education*), όπως αυτή εμφανίστηκε στην Αγγλία τη δεκαετία του 1950 σε ένα γενικότερο πλαίσιο της Προοδευτικής Εκπαίδευσης, που προωθούσε την ενεργό συμμετοχή των μαθητών στη διαδικασία της μάθησης (Κατσαρίδου, 2014: 25). Η εφαρμογή αυτή είναι επηρεασμένη, σαφώς, από την παιδαγωγική θεωρία του Dewey *learning by doing*, ο οποίος υποστήριζε μία πρακτική προσέγγιση της μάθησης, σύμφωνα με την οποία οι μαθητές, αλληλοεπιδρώντας με τον περιβάλλον και τους γύρω τους, καταφέρουν να προσαρμοστούν και να μάθουν. Επίσης, πίστευε πως η μάθηση χρειάζεται να συνδυάζει την καθημερινότητα του μαθητή (Smart & Csapo, 2007: 451-453). Αξίζει τέλος να σημειωθεί η ένταξη του θεάτρου στα αναλυτικά προγράμματα της πρωτοβάθμιας και της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (Κατσαρίδου, 2011: 45).

Σημαντικοί εκπρόσωποι της ιστορίας του δράματος στην εκπαίδευση, μεταξύ άλλων, είναι ο Άγγλος Peter Slade, ο οποίος επινόησε το παιδικό δράμα, ο Way, ο οποίος ανέπτυξε τη μεθοδολογία και τη φιλοσοφία αυτού, η Heathcote που ανέδειξε το εκπαιδευτικό δράμα ως διδακτική μέθοδο, ο Hornbrook ο οποίος υποστήριξε πως είναι σημαντικό ο μαθητής να έρθει σε επαφή και με την καλλιτεχνική-αισθητική προσέγγιση του θεάτρου, όπως την υποκριτική και σκηνογραφία και τέλος ο Neelands που κατηγοριοποίησε τις θεατροπαιδαγωγικές συμβάσεις και υποστήριξε τη συμβολή τους στην ανάπτυξη του παιδιού (Κατσαρίδου, 2014: 28-39).

Αναφορά χρειάζεται να γίνει και για τα πρώτα θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα (*theatre in education*) όπως εμφανίστηκαν στην Αγγλία το 1965 από τη θεατρική ομάδα Coventry TiE και τα οποία είχαν στηριχθεί στις παιδαγωγικές θεωρίες που είχαν αναπτυχθεί τον 20ό αιώνα, δηλαδή του Piaget, του Bruner και του Vygotsky (Σέξτου, 2006:15, 17). Η ανάπτυξη των θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων έγινε στο πλαίσιο της στροφής της εκπαίδευσης με το κίνημα της «Νέας Παιδαγωγικής», το οποίο υποστήριζε πως τα παιδιά είναι ανάγκη να μετέχουν στη γνωστική διαδικασία μέσω της βιωματικής μάθησης και της ελευθερίας έκφρασης στον χώρο του σχολείου, γεγονός που ανέδειξε το θέατρο ως μία από τις πιο κατάλληλες μεθόδους επίτευξης αυτού του σκοπού. Στο πλαίσιο της προοδευτικής αυτής εκπαίδευσης προωθείται η ενεργητική βιωματική και μαθητοκεντρική μάθηση, ενώ δίνεται χώρος για την ανάπτυξη του εκπαιδευτικού δράματος ως μορφή θεατρικής τέχνης με

παιδαγωγικό χαρακτήρα (Παπαδόπουλος, 2010: 77-106·Αυδή & Χατζηγεωργίου, 2007: 19, 21).

Στην Ελλάδα, η εφαρμογή του θεάτρου στην εκπαίδευση και ειδικότερα στα σχολεία συντελέστηκε κάτω από τον όρο θεατρική αγωγή και τις ποικίλες μορφές της. Η Άλκηστις Κοντογιάννη προκειμένου να συμπεριλάβει αυτά τα είδη αξιοποιεί τον όρο Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση (Άλκηστις, 2008) ενώ ο Αντώνης Λενακάκης τον όρο Θεατροπαιδαγωγική. Αναλυτικότερα, η θεατροπαιδαγωγική μπορεί και αντανακλά με σαφήνεια την καλλιτεχνική επιστήμη εκείνου του είδους που μπορεί και συνδυάζει τόσο το παιχνίδι όσο και το θέατρο για παιδαγωγικούς σκοπούς. Μέσω αυτής της σύνδεσης του θεάτρου και του παιχνιδιού, το θέατρο μπορεί και εισχωρεί σε διάφορες σχολικές βαθμίδες με διαφορετικούς σκοπούς και στόχους κάθε φορά, δίνοντας αξία όχι μόνο στο υποκείμενο της δράσης αλλά και στον θεατή (Λενακάκης, 2008: 459-461). Γενικότερα, η παρουσία της θεατρικής τέχνης και του δράματος στην εκπαίδευση αναγνωρίστηκαν σε τέτοιο βαθμό, που αναπόδραστα επηρέασαν το είδος του επαγγελματικού θεάτρου για παιδιά και νέους, θέτοντας το παιδί και τις ανάγκες του στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του (Bedard όπ. αναφ. Schonmann, 2011: 287).

1.5 Η ανάπτυξη του βρεφικού θεάτρου στο εξωτερικό

Έχοντας σημειώσει παραπάνω τα πεδία που συνδέονται με την ανάπτυξη του βρεφικού θεάτρου, αξίζει σε αυτό το σημείο να γίνει αναφορά σε σημαντικές επαγγελματικές θεατρικές ομάδες που πρωτο-ασχολήθηκαν με παραστάσεις θεάτρου για βρέφη. Έτσι ακολουθεί η ιστορική καταγραφή της ανάπτυξης του βρεφικού θεάτρου στο εξωτερικό, όπου και ξεκίνησε και έδωσε την ευκαιρία σε πολλούς καλλιτέχνες να εμπνευστούν και να διαμορφώσουν το βρεφικό θέατρο στη σημερινή του μορφή.

Ειδικότερα, στη Σουηδία, το 1975 ιδρύθηκε η θεατρική ομάδα η Unga Klara που σε πειραματικό στάδιο στην αρχή έκανε παραστάσεις για βρέφη στη Στοκχόλμη. Στο «baby drama» (2006), η Unga Klara συνδυάζει τη μακρά εμπειρία δημιουργίας δράματος για όλες τις ηλικίες σύμφωνα με την ψυχαναλυτική παράδοση. Μάλιστα, η Osten, η δημιουργός του, ήθελε να δοκιμάσει το κατώτατο όριο ηλικίας γι' αυτό το δράμα. Έτσι, το έργο γράφτηκε για κοινό δώδεκα έως δεκαπέντε βρέφη, ηλικίας έξι έως δώδεκα μηνών και είχε μεγάλη επιτυχία (Svachova, 2016: 51).

Το Theatre for early years (εφεξής TEY) αναμφισβήτητα εμφανίστηκε στο Λονδίνο το 1978 με τις πρωτοβουλίες των εταιρειών Theatre Kit και Oily Cart και με ιδρυτή τον Spreyer που ήταν ριζοσπάστης του παιδικού θεάτρου. Η μετάβαση από το παιδικό θέατρο στο θέατρο

για μικρά παιδιά κάτω των πέντε ετών έγινε με αφορμή τη μικρή ανιψιά της γυναίκας του Speyer, η οποία ως τριών ετών τρώμαξε από τις διάφορες πτυχές της παράστασης. Έτσι, δημιουργήθηκε η ανάγκη να υπάρξει ένα θέατρο αποκλειστικά για τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα των μικρών παιδιών κάτω των πέντε ετών. Το Theatre Kit παρήγαγε περίπου πέντε παραγωγές για νηπιαγωγεία, ενώ οι Cart συνέχισαν να παράγουν τουλάχιστον μία παράσταση ετησίως για παιδιά κάτω των πέντε ετών (Speyer, 2004 όπ. αναφ. Fletcher-Watson, 2016:25-26)

Κατά την Dobrica (2018:18) τη δεκαετία του 1980 υπήρχαν αρκετές εταιρείες που δραστηριοποιούνταν στον τομέα του παιδικού θεάτρου για μωρά. Τότε άρχισαν οι πρώτοι πειραματισμοί για τη δημιουργία παραστάσεων για ολοένα και πιο μικρά παιδιά με ένασμα το ότι οι γονείς πολλές φορές έφερναν σε παραστάσεις του Theatre for young audiences (εφεξής TYA) μικρότερα παιδιά τους που δεν ήταν κατάλληλη η ηλικία τους γι' αυτά (Dobrica 2018:18). Στη Γαλλία το βρεφικό θέατρο εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1980 και ιδιαίτερα στην περιοχή Ferme du Buisson, όπου καταγόταν η Rouland που σκηνοθέτησε βρεφικές παραστάσεις για ηλικίες από μηδέν έως τριών μηνών (Ojalvo & Viro, 2019: 85).

Το βρεφικό θέατρο στην Ιταλία πρωτοεμφανίστηκε το 1981 και συγκεκριμένα στην περιφέρεια Εμίλια-Ρομάνια από την εταιρεία Societas Raffaello με έμφαση στην παιδική ηλικία και συγκεκριμένα στις μικρές ηλικιακές ομάδες (Manno, 2004: 132). Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως δύο Αμερικάνοι ερευνητές, ο Jed H. Davis και η Mary Jane Evans με το έργο τους, όπως το γνωστό κείμενό τους «Theatre, Children and Youth» που δημοσιεύθηκε το 1982 (Amer, 2014: 10), πρόσφεραν ιδιαίτερα σημαντικές πληροφορίες για το TYA. Σημαντικές παραστάσεις στη Γαλλία υπήρξαν οι «L'oiseau serein» το 1986 και «Babil» το 1987 και άλλες (Ojalvo & Viro, 2019: 85).

Το ευρωπαϊκό κίνημα Theatre for the Very Young (εφεξής TVY) χρονολογείται από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, όταν ποικίλα θέατρα από διάφορες χώρες της Ευρώπης άρχισαν να δημιουργούν και να κάνουν το βρεφικό θέατρο προσβάσιμο και γνωστό στο κοινό (Corey 2013:13-14). Οι πρώτοι επαγγελματίες του βρεφικού θεάτρου υπήρξαν στη Σκανδιναβία, στη Νότια Ευρώπη και το Ηνωμένο Βασίλειο. Ένα παράδειγμα πρώτης πρακτικής σχετικά με το βρεφικό θέατρο υπήρξε στη Νορβηγία το διάστημα 1998-2002, όπου το πρόγραμμα «Klangfugl» αφορούσε την αξιολόγηση του βρεφικού θεάτρου για παιδιά ηλικίας μηδέν έως τριών ετών. Το πρόγραμμα αυτό χρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Chance, 2020: 40).

Ένα άλλο σημαντικό δίκτυο που αξίζει να αναφερθεί είναι το Small Size που ιδρύθηκε το 2015 με στόχο τη διάδοση των παραστατικών τεχνών της πρώιμης παιδικής ηλικίας μέχρι

έξι ετών. Οι πρώτοι δημιουργοί που προώθησαν το δίκτυο ήταν η ιταλική εταιρεία «La Baracca» και η βέλγικη εταιρεία «Theatre de la Guimbarde». Στη συνέχεια ακολούθησε η Σλοβενία και ενσωματώθηκαν σιγά σιγά περισσότερες καλλιτεχνικές και εκπαιδευτικές εταιρείες και οργανισμοί από άλλες χώρες (Ojalvo & Viro, 2019: 85).

1.6 Η ανάπτυξη του βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα

Το βρεφικό θέατρο στην Ελλάδα αποτελεί ένα αξιόλογο εγχείρημα, που ωφελεί και διασκεδάζει τόσο το βρέφος όσο και τον γονιό που το συνοδεύει (Ζιούδρου, 2014-2015: 136), ενώ οι επιρροές από το εξωτερικό υπήρξαν σημαντικές. Το βρεφικό θέατρο στηρίζεται και αξιοποιεί ποικίλα τεχνικά μέσα και εργαλεία, προκειμένου τα βρέφη να βιώσουν αυτήν την εμπειρία του θεάτρου και να συμμετέχουν σε αυτό ως θεατές. Επιπλέον, το βρεφικό θέατρο αφορά όλο το φάσμα της παιδικής ηλικίας και επιτρέπει στα παιδιά να συμμετέχουν στο θέατρο, να ψυχαγωγούνται, να βιώνουν συναισθήματα, να λαμβάνουν διδακτικά μηνύματα μέσω λεκτικών ή μη λεκτικών τρόπων, φυσικά με την επιβεβλημένη παρουσία ενός φροντιστή. Αυτό το είδος θεάτρου δεν υπαγορεύει πως τα παιδιά που μπορούν να το παρακολουθήσουν αρμόζει να ανήκουν στα όρια της βρεφικής ηλικίας αλλά ο τρόπος προσέγγισης είναι διαφορετικός, ο οποίος κάλλιστα μπορεί να προσεγγίσει και παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας (Μενδρινού, 2016: 396, 412).

Από την παρούσα έρευνα που διεξήχθη, παράσταση βρεφικού θεάτρου πραγματοποιείται για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 2006 από τη θεατρική εταιρεία Artika, μια παράσταση που απευθύνεται σε πολύ μικρές ηλικίες, όπως τα βρέφη και τα νήπια. Πρόκειται για μία εταιρεία που ως ανεξάρτητη δημιούργησε καλλιτεχνικά και εκπαιδευτικά προγράμματα για πολύ μικρές ηλικίες και πήρε μέρος στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα «Mapping» με τη θεατρική παράσταση «Μια θαυμάσια μέρα». Στη συγκεκριμένη παραγωγή σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η κυριαρχία της μουσικής, του χορού και της ποίησης, προκειμένου το μικρό σε ηλικία κοινό να βιώσει συναισθήματα και μέσω της θεατρικής εμπειρίας να ανακαλύψει τον κόσμο. Η συγκεκριμένη παραγωγή πραγματοποιήθηκε υπό τη σκηνοθετική επιμέλεια της Τριανταφυλλίδου (Metsälampi, 2021: 14). Επίσης, καθοριστική για τη θεμελίωση του βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα ως ξεχωριστού είδους είναι η συμβολή της παράστασης «Έλα, έλα», την οποία έγραψε, σκηνοθέτησε και ερμήνευσε η Καλογεροπούλου στο θέατρο «Πόρτα» στην πρωτεύουσα της Ελλάδας (Καλογεροπούλου, 2010 όπ. αναφ. Σέλα, 2010).

1.7 Κριτικές θεωρήσεις για το βρεφικό θέατρο

Στη συγκεκριμένη ενότητα παρουσιάζονται κάποιες κριτικές θεωρήσεις για το βρεφικό θέατρο, προκειμένου αφενός να κατανοηθεί περισσότερο η ανάγκη της ανάπτυξής του ως αυτόνομου είδους, ξεχωριστά από το θέατρο για παιδιά και νέους, αφετέρου να διερευνηθεί ο τρόπος που οι ειδικοί του χώρου αντιλαμβάνονται το βρεφικό θέατρο.

Ο τρόπος που παλαιότερα αντιμετωπιζόταν το βρεφικό κοινό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι εντοπίστηκαν προγράμματα παραστάσεων, στα οποία αναγραφόταν πως δεν επιτρέπονται μικρά παιδιά κάτω των τριών ετών, τονίζοντας πως δημιουργούν προβλήματα στους ιδιοκτήτες των θιάσων, γιατί προκαλούσαν θόρυβο (Lewiston Daily Sun, 1902 όπ. αναφ. Greene, 2003: 3). Ως προς αυτό δεν είχαν απόλυτα άδικο, γιατί τα μικρά παιδιά είναι πιο εύκολο να χάσουν το ενδιαφέρον τους, να αφαιρεθούν ή και να αντιδράσουν έντονα σε κάποιο οπτικόακουστικό ερέθισμα.

Μία άλλη αντίληψη και στάση ως προς το βρεφικό κοινό εντοπίστηκε στα λεγόμενα της Osten (όπ. αναφ. Schonmann, 2011: 296), η οποία τόνισε πως «οι ενήλικες τείνουν να υποτιμούν τη νοημοσύνη των νεογέννητων». Ειδικότερα, εκείνη τονίζει πως πολλές φορές κανείς πέφτει στην παγίδα να υποτιμά τη νοημοσύνη των βρεφών και δήλωνε πως «αν μπορείς να μιλήσεις σε ένα μωρό τριών μηνών και να το ξεγελάσεις, πρέπει να μπορείς να γράψεις ένα ενδιαφέρον θεατρικό απευθυνόμενο σε αυτά» (Goleman, 1997 όπ. αναφ. Σολδάτου, 2017: 20). Η Goldfinger (2011 όπ. αναφ. Fletcher-Watson, 2016: 43) υποστηρίζει και εκείνη πως υπάρχει γενικότερα η προκατάληψη για το θέατρο για βρέφη πως δεν χρειάζεται τα παιδιά να συμμετέχουν σε πολιτιστικά δρώμενα.

Με βάση τη βιβλιογραφία, χαρακτηριστική είναι η διαπίστωση του Fisher (2008 όπ. αναφ. Fletcher-Watson et al., 2016: 38) που ισχυρίστηκε ότι «όσο νεότερο είναι το κοινό, τόσο πιο επικεντρωμένες πρέπει να είναι οι παραστάσεις». Πιο αναλυτικά, αναφέρθηκε πως ο σκοπός των παραστατικών τεχνών είναι να λάβουν υπόψη τις δυνατότητες του κάθε κοινού, καθώς ειδικά στα πολύ μικρά παιδιά μπορεί να κυριαρχεί η ανάγκη δέσμευσης με φροντιστές σε ένα ήσυχο, χαλαρωτικό περιβάλλον.

Σύμφωνα με τις αρχές που πρεσβεύει το ΤΕΥ, οι γονείς έχουν χρέος να εκθέτουν τα μικρά παιδιά σε καλλιτεχνικές εμπειρίες, δίνοντας έμφαση στις καλλιτεχνικές δυνατότητες που παρέχονται στην ανθρωπότητα. Ο Hardy (2011 όπ. αναφ. Aristizabal et al., 2013: 99) τονίζει ότι, όταν τα μικρά παιδιά στερούνται στοιχεία τέχνης στα εκπαιδευτικά προγράμματα σπουδών χάνεται ένα σημαντικό στοιχείο για μια ολοκληρωμένη εκπαίδευση. Το θέατρο παρέχει

διόδους επικοινωνίας και διαδραστικότητας, πράγμα που ευεργετεί τα παιδιά, καθώς η λεκτική επικοινωνία στα πολύ μικρά παιδιά είναι σπάνια ενώ η μη λεκτική επικοινωνία κυριαρχεί.

Σύμφωνα με το άρθρο 31 της Σύμβασης των Ηνωμένων Εθνών για τα Δικαιώματα των Παιδιών επισημαίνεται πως είναι δικαίωμα του παιδιού να συμμετέχει σε παιχνιόδεις και ψυχαγωγικές δραστηριότητες κατάλληλες για την ηλικία του. Ακόμη, δικαίωμα του παιδιού είναι να συμμετέχει ελεύθερα σε πολιτιστικά δρώμενα. Σύμφωνα με τον Wood, το θέατρο που απευθύνεται σε παιδιά είναι ποιοτικό και πολύτιμο, καθώς δίνει την ευκαιρία στα παιδιά να ανοίξουν την πόρτα σε έναν νέο κόσμο με έντονο το στοιχείο της φαντασίας (Fletcher-Watson, 2016: 43).

Κεφάλαιο 2: Βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου

Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο δίνεται έμφαση στα βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου, τα οποία πιο συγκεκριμένα αφορούν στις επιλογές ως προς την ιστορία, τον τρόπο που δημιουργείται το παιχνίδι και τη συμμετοχή κοινού. Στη συνέχεια, αναφέρονται στοιχεία σχετικά με τις συνέργειες τεχνών. Παράλληλα, σε ορισμένα σημεία επιτρέπονται συνδέσεις του βρεφικού θεάτρου με το μεταδραματικό θέατρο, καθώς στις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου που ερευνώνται παρατηρούνται χαρακτηριστικά και καλλιτεχνικές επιλογές του μεταδραματικού θεάτρου.

2.1 Χαρακτηριστικά ιστορίας

Η πλοκή των έργων στο θέατρο για βρέφη δεν είναι συγκεκριμένη αλλά σχηματίζεται με την ενεργή συμμετοχή του κοινού και την εμπλοκή του με το θεατρικό παιχνίδι. Στις ιστορίες πολλές φορές συμπεριλαμβάνονται άλλες μικρές ιστορίες (Fletcher-Watson, 2013, Gamerman, 2010 όπ. αναφ. Ζιούδρου, 2014-2015: 124, 126). Ο Herans (2009 όπ. αναφ. Ojalvo & Viro, 2019: 96) δηλώνει ότι τα άτομα που εμφανίζονται στη σκηνή παρουσιάζουν εικόνες από την καθημερινότητα του περιβάλλοντος του παιδιού, όπως την οικογένεια, το σχολικό περιβάλλον, τις σχέσεις του με τα άλλα παιδιά, το παιχνίδι, γεγονός που επιτυγχάνεται μέσα από την επανάληψη λέξεων και ενεργειών.

Η σύγχρονη μορφή του βρεφικού θεάτρου παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με το μεταδραματικό θέατρο, ιδιαίτερα στη δομή των ιστοριών, καθώς οι παραστάσεις δεν χωρίζονται σε πλοκή, κορύφωση και λύση. Συνεπώς, υπάρχουν μικρές ιστορίες που επαναλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο ενώ τα παιδιά αυτής της ηλικίας επαναλαμβάνουν λέξεις ή κινήσεις. Αυτό το χαρακτηριστικό των μικρών επαναλαμβανόμενων μοτίβων ταιριάζει στην ιδιοσυγκρασία των παιδιών, τα οποία κουράζονται από τις μακροσκελείς αφηγήσεις (Fletcher-Watson, 2013 όπ. αναφ. Ζιούδρου 2014-2015: 125).

Ακόμη, το βρεφικό θέατρο στηρίζεται σε μία πρωτότυπη, μη λεκτική και με περιορισμένο λεξιλόγιο ιστορία ενώ ταυτόχρονα προκαλούνται στα βρέφη πολυαισθητηριακά ερεθίσματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ETS-BEEST που αφορά μία εκδήλωση παράστασης κατά την οποία συνδυάζεται ο χορός, η εικαστική τέχνη, ο ηχητικός αυτοσχεδιασμός και η αφή. Η σκηνή αυτής της παράστασης αφορά ένα κομμάτι λευκού

χαρτιού πάνω στο οποίο μια χορεύτρια στριφογυρίζει και αποτυπώνει σχήματα πάνω του έχοντας στο πόδι της ένα κομμάτι κάρβουνο. Με αυτόν τον τρόπο, ενθαρρύνει το δίχρονο κοινό της να την ακολουθήσει. Οι παραστατικοί αυτοί τρόποι είναι εγγενώς μεταδραματικοί (ETS-BEEST, 2007 όπ. αναφ. Fletcher-Watson, 2016: 51; Barnett, 2008: 16).

2.2 Συμμετοχή Κοινού & Παιχνίδι

Με τον όρο συμμετοχή κοινού γίνεται λόγος στην ενεργή συμμετοχή των βρεφών στο θεατρικό γεγονός, με αποτέλεσμα τα βρέφη να μην παρακολουθούν μία παράσταση ως παθητικοί θεατές. Οι επαγγελματίες του βρεφικού θεάτρου επιλέγουν να μην χρησιμοποιούν τον όρο *συμμετοχή* αλλά τον όρο *δέσμευση* του κοινού, καθώς εξηγούν πως το βρεφικό θέατρο έχει δημιουργηθεί έτσι ώστε να προσελκύει το ενδιαφέρον των μικρών παιδιών και να τους παρέχει το δικαίωμα να αποσυρθούν από αυτό οποιαδήποτε στιγμή το επιθυμήσουν. Έτσι, το βρεφικό θέατρο εστιάζει στην αυθόρμητη συμμετοχή των βρεφών (Reason, 2010: 172 & Fletcher-Watson, 2016β: 9 όπ. αναφ. Chance, 2020: 32, 34).

Η συμμετοχή του κοινού είναι πολυσήμαντη στις θεατρικές παραστάσεις του ΤΕΥ. Η Desfosses επισημαίνει πως σε μια παράσταση βρεφικού θεάτρου, όπου λαμβάνουν μέρος ο ηθοποιός, το μωρό και ο γονιός δημιουργείται μια τριγωνική σχέση, σύμφωνα με την οποία κατά τη διάρκεια της παράστασης το μωρό παρατηρεί τον ηθοποιό, ο γονέας με τη σειρά του παρατηρεί το μωρό που βλέπει την παράσταση και ο ηθοποιός παρατηρεί και τους δύο (Fletcher-Watson, 2013: 22).

Τα βρέφη ως κοινό μπορούν να συμμετέχουν στις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου τόσο κατά τη διάρκεια αυτών όσο και στο τέλος. Κατά τη διάρκεια της παράστασης τα βρέφη πολλές φορές μπορεί να παρακινούνται από τους καλλιτέχνες ηθοποιούς να χτυπήσουν παλαμάκια με τα χέρια τους, να επαναλάβουν μικρές λέξεις, να φωνάξουν κάτι και να καθοδηγήσουν τον ηθοποιό προς μία κατεύθυνση. Με αυτόν τον τρόπο, το κοινό γίνεται ενεργό και άμεσο, ενώ είναι εμφανής η αλληλεπίδραση μεταξύ των ηθοποιών και του κοινού, αφού οι πράξεις και τα λεγόμενα των ηθοποιών επηρεάζουν τους θεατές και το αντίστροφο. Το κοινό είναι σαν να έχει έναν συγκεκριμένο ρόλο στο θέατρο και γι' αυτό γίνεται λόγος για το λεγόμενο *ζωντανό θέατρο* στο οποίο είναι σαν να συμμετέχουν δύο θίασοι, οι ηθοποιοί και το βρεφικό κοινό (Chance, 2020: 34, 35).

Στις περισσότερες παραστάσεις του ΤΕΥ, οι γονείς και το παιδί προσκαλούνται στη σκηνή όταν το έργο έχει τελειώσει. Αυτό τους προσφέρει την ευκαιρία για ανακάλυψη και για παιχνίδι κάτω από διαφορετικές συνθήκες από ό, τι συμβαίνει στο σπίτι (Fletcher-Watson et

al., 2016: 2). Οι γονείς θεωρούν πως το βρεφικό θέατρο τους δίνει τη δυνατότητα να έρθουν κοντά με τα παιδιά τους και να παίξουν μαζί τους. Γι' αυτόν τον λόγο, ωθούν τα παιδιά τους να εκτεθούν σε καλλιτεχνικές εμπειρίες και να αναπτυχθούν σε ένα περιβάλλον που τους προσφέρει καλλιτεχνικές δεξιότητες. Σύμφωνα με την Dobrica, οι γονείς αναγνωρίζουν τη συμβολή της συμμετοχής των παιδιών τους στο βρεφικό θέατρο και, αναζητώντας για αυτά τρόπους ουσιαστικής αλληλεπίδρασης μακριά από την τεχνολογία, είναι πρόθυμοι να μυσούν τα παιδιά τους στον κόσμο του ΤΕΥ (Dobrica, 2018: 36).

Στο τέλος της παράστασης οι ηθοποιοί απομακρύνονται από τη σκηνή του θεάτρου που υπάρχουν διάφορα αντικείμενα και τα παιδιά καλούνται να παίξουν με τα αντικείμενα με αυθόρμητο και αυτόνομο τρόπο. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας οι γονείς συμμετέχουν διαθέτοντας μία «διπλή συμπεριφορά». Αυτό σημαίνει πως ο ρόλος τους είναι αφενός να παρατηρούν και να παρατηρούνται από άλλους γονείς και παιδιά, αφετέρου να αναλαμβάνουν τον ρόλο του φροντιστή και να επικεντρώνουν την προσοχή τους στα παιδιά τους (Fletcher-Watson, 2013: 22, 23).

Οι θεατρικές παραστάσεις για βρέφη που ανεβαίνουν στην Ευρώπη σέβονται την αισθητική, τις μεθόδους και τους κανόνες σχετικά με τη δημιουργία θεάματος που ανταποκρίνεται στις ανάγκες του νεαρού κοινού. Τα όρια της σκηνής και των καθισμάτων δεν είναι πάντοτε διακριτά, με αποτέλεσμα το θεατρικό παιχνίδι να προκαλεί τη δράση των παιδιών και να τα βοηθά να αλληλοεπιδράσουν με τους ηθοποιούς σε όλη την παράσταση ή σε μέρη αυτής (Schonmann, 2011 όπ. αναφ. Ζιούδρου, 2014-2015: 124).

Το παιχνίδι είναι η γλώσσα που χρησιμοποιείται από τον καλλιτέχνη (είτε ως δημιουργός, ερμηνευτής ή και τα δύο), προκειμένου να δημιουργήσει μια ευφάνταστη ιστορία που οδηγεί στην ανακάλυψη ενός φανταστικού ή εναλλακτικού κόσμου. Ο καλλιτέχνης δεν είναι εκεί για να παραδώσει ένα μήνυμα στο κοινό του αλλά για να δημιουργήσει μια εμπειρία μαζί με τους θεατές. Μέσω του παιχνιδιού ο ερμηνευτής επικοινωνεί με το κοινό του (Patel et al., 2017: 2). Οι ερμηνευτές του ΤΕΥ υποστηρίζουν ότι η διαδικασία του παιχνιδιού επιτρέπει στα παιδιά και στους γονείς τους να συμμετέχουν σε μια δημιουργική δραστηριότητα και να χρησιμοποιούν τη φαντασία σε ένα ειδικό πλαίσιο με τη βοήθεια του χώρου, των αντικειμένων και την παρουσία άλλων παιδιών, γονιών, ερμηνευτών (Fletcher-Watson et al., 2016: 2).

Η επικοινωνία είναι τόσο σημαντική κατά τον Reason, επειδή κάνει το παιδί να νιώσει τόσο σημαντικό κατά τη διάρκεια της παράστασης και να πιστέψει πως αν δεν ήταν εκεί η παράσταση θα ήταν διαφορετική. Για αυτό τον λόγο, οι συντελεστές της παράστασης επιτρέπουν στα μωρά να έχουν ενεργό συμμετοχή, γεγονός που ευνοεί τη δημιουργικότητα,

την αυτορρύθμιση και την κοινωνική προσαρμογή τους, στοιχεία απαραίτητα για την περαιτέρω ανάπτυξη του παιδιού (Dobrica, 2018: 28).

Το βρεφικό θέατρο αντιπροσωπεύει την ανάπτυξη της εκφραστικής δημιουργικότητας και της φαντασίας του παιδιού, καθώς μέσω αυτού του παρέχονται τα κατάλληλα κίνητρα, προκειμένου να δημιουργήσει κάτι δικό του αυθόρμητα. Η τέχνη του θεάτρου δίνει την ευκαιρία στα παιδιά να αναπτυχθούν σε κοινωνικό επίπεδο, ενώ τους παρέχει το εφόδιο της συναισθηματικής αυτορρύθμισης. Χαρακτηριστικό του βρεφικού θεάτρου είναι πως πρόκειται για μία εξαιρετικά αισθητηριακού τύπου τέχνη (Dobrica, 2018: 10-11).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παιχνιδιού σε βρεφικό θέατρο αποτελεί η παράσταση «Le jardin du possible» το 2002 στην Ελβετία. Στη συγκεκριμένη παράσταση δόθηκε η ευκαιρία στα μικρά παιδιά να περιφέρονται ανάμεσα σε φωτισμένους σωρούς με φύλλα, πέτρες, άμμο και μαστουνάκια δημιουργώντας ή καταστρέφοντας σχήματα. Σε αυτήν την παράσταση, η αφή είχε προτεραιότητα έναντι του ήχου και της όρασης και οι ενήλικες αποσύρονταν, αφήνοντας τη σκηνή αποκλειστικά στα μωρά. Ο στόχος αυτής της διαδικασίας ήταν τα παιδιά να αναπτύξουν τη δημιουργικότητα και τη φαντασία τους, ενώ παράλληλα να έρθουν σε επαφή με την τέχνη του θεάτρου, χρησιμοποιώντας εργαλεία που συνάδουν με την ηλικία τους, όπως το παιχνίδι (Fletcher-Watson, 2013: 19).

Ακόμη, ο Herans (1990 όπ. αναφ. Ojalvo & Viro, 2019: 93) επιβεβαιώνει πως το θεατρικό παιχνίδι μπορεί να περιλαμβάνει δραστηριότητες με νερό, άμμο και πέτρες που μπορούν να δώσουν την ευκαιρία στα παιδιά να αναπτύξουν παιχνίδι με διαφορετικά αντικείμενα. Σύμφωνα με τους Neuman και Roskos (1991: 8) η χρήση των υλικών των παιχνιδιών βασίζεται σε τρία βασικά κριτήρια που αφορούν την καταλληλότητα των υλικών, την αυθεντικότητά τους και συνεπώς τη χρησιμότητά τους.

2.3 Συνέργειες Τεχνών (Ήχος, Φωτισμός, Σκηνικό, Κίνηση)

Τα μικρά παιδιά ηλικίας ενός έως τριών ετών είναι πραγματικό κοινό, που παρακολουθούν, όμως, την παράσταση με διαφορετικό τρόπο από τους ενήλικες. Τυγχάνει να την παρακολουθούν με το σώμα, τις αισθήσεις, την καρδιά και είναι προσηλωμένα στα στοιχεία της θεατρικής παράστασης δηλαδή σε εικόνες, ήχους, τραγούδια και κινήσεις. Παρόλα αυτά, τα μωρά μαθαίνουν να επικοινωνούν και να κατανοούν τον κόσμο γύρω τους, δίνοντας προσοχή στις πέντε αισθήσεις με τον λεκτικό κώδικα να είναι το τελευταίο πράγμα που μαθαίνουν και εκδηλώνουν (Ojalvo & Viro, 2019: 94-95).

Συγκεκριμένα οι Aristizabal Llorente et al. (2003 όπ. αναφ. Ojalvo & Viro, 2019: 93) σημειώνουν την αντικατάσταση της λεκτικής γλώσσας σ' αυτές τις παραστάσεις από την αισθητική, τη σωματική, τη μουσική και την οπτικοακουστική γλώσσα. Το παιδί δεν είναι ακόμη σε θέση να κατανοήσει όλες τις αποχρώσεις της λεκτικής γλώσσας, ενώ οι άλλες γλώσσες είναι πιο αποκρυπτογραφημένες και έτσι οι εικόνες, οι ήχοι, ο χορός, οι μουσικές μορφές, η κίνηση και το σώμα αποτελούν τα κυριότερα μέσα έκφρασης για τα μωρά.

Ανάλογα την παράσταση και το θέαμα, ο ήχος, το σκηνικό και ο φωτισμός αλλάζουν χωρίς να υπάρχουν ιδιαίτεροι κανόνες. Σε κάποιες παραστάσεις τα παιδιά κάθονται στη σκηνή απέναντι από τον ερμηνευτή (Fletcher-Watson, 2013 :19-20), ενώ σε άλλες κάθονται σε σχήμα δακτυλιδιού για να έχουν εύκολη πρόσβαση στους ηθοποιούς-ερμηνευτές ή περιφέρονται πάνω στη σκηνή (Fletcher-Watson, 2013: 24). Επιπλέον, σε άλλες παραστάσεις η σκηνή είναι γεμάτη με φουσκωτά και πάνω τους υπάρχουν μαξιλάρια και ωραίοι φωτισμοί, γεγονός που ευνοεί την αλληλεπίδραση (Fletcher-Watson et al., 2014:135). Σε άλλες πάλι τα παιδιά κάθονται σκόρπια στη σκηνή και ένας προβολέας φωτίζει διαφορετικά υλικά λ.χ. μπαστούνια, φύλλα (Fletcher-Watson et al., 2014: 139).

Πολλές φορές συνδυάζονται και διαφορετικές τέχνες μεταξύ τους προσφέροντας ένα νέο καλλιτεχνικό θέαμα. Σχετικά με τον συνδυασμό μουσικής και εικόνων, είναι πάρα πολύ σημαντικός γιατί κρατάει την προσοχή των μικρών παιδιών καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, διαμορφώνοντας την επικοινωνία στο βρεφικό θέατρο. Ο ρυθμός και η μουσική δημιουργούν μία άλλη αίσθηση, όμως σε συνδυασμό με την κίνηση και τον χορό φαίνεται να παρακινείται η ενθουσιώδης αναζήτηση στοιχείων που δύναται να προσφέρει το θέατρο (Pillai & Rajendran, 1993: 75).

Μία από τις παραστάσεις που συντελείται ο συνδυασμός τεχνών είναι η παράσταση *Jardin du Possible* (2002 όπ. αναφ. Fletcher-Watson et al, 2014: 139) που έλαβε χώρα στην Ελβετία, όπου ορθογώνια σχήματα φωτός προβάλλονται στο πάτωμα ενός μεγάλου δωματίου. Κάθε προβολέας φωτίζει διαφορετικά υλικά: μπαστούνια, πέτρες, χρώματα, φύλλα και κουκουνάρια. Δεν υπάρχει μουσική και κανένα σενάριο. Ένας ηθοποιός, «ο κηπουρός», κινείται ανάμεσα στους σωρούς και προκαλεί τους επισκέπτες να ακολουθούν, να μετακινούν αντικείμενα, να διαδίδουν, να μαζεύουν, να χτίζουν, να κατεδαφίζουν ή απλά να απολαμβάνουν την αίσθηση της αφής. Τα παιδιά ηλικίας δεκαοχτώ μηνών και άνω δημιουργούν μονοπάτια και σωρούς και σχήματα, ενώ διερευνούν παράλληλα τις δυνατότητες που προσφέρουν αυτά τα απλά οργανικά υλικά.

Σε βρεφικές παραστάσεις που έχουν ανέβει στην Αργεντινή για παράδειγμα, η ιστορία που επιλέγεται συνηθίζεται να είναι προσεγμένη και σε απλή μορφή, ώστε να δίνεται αξία στο

άκουσμα του ήχου. Ο φωτισμός αποφεύγεται να είναι ιδιαίτερα σκοτεινός, ενώ αποφεύγεται ο υπερερεθισμός των βασικών αισθήσεων του θεατών. Ο στόχος αυτών είναι να αυξηθεί ο τρόπος που τα βρέφη αντιλαμβάνονται μέσω των αισθήσεών τους, να νιώσουν ασφάλεια και ζεστασιά εντός του θεατρικού χώρου (Ζιούδρου, 2014-2015: 126).

B. Ερευνητικό Μέρος

Κεφάλαιο 3: Η ερευνητική διαδικασία

Εισαγωγή

Στο ερευνητικό μέρος της παρούσας εργασίας παρουσιάζεται η διαδικτυακή έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε ένα πρώτο στάδιο σχετικά με τις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου που έχουν ανέβει στην Ελλάδα από το 2006 έως το 2021. Μέσω της διαδικτυακής αυτής έρευνας κατάφερα να εντοπίσω τους συμμετέχοντες της ποιοτικής έρευνας που έπεται της διαδικτυακής και παρουσιάζεται στη συνέχεια. Στο δεύτερο στάδιο της παρουσίασης της ποιοτικής έρευνας, δίνεται έμφαση στη μεθοδολογική προσέγγιση που ακολούθησε και στον τρόπο που έγιναν οι συνεντεύξεις στους συμμετέχοντες της έρευνάς μου. Επιπλέον, παρουσιάζονται κατά σειρά ο ερευνητικός σκοπός, τα ερευνητικά ερωτήματα, τα χαρακτηριστικά των συμμετεχόντων, τα ζητήματα ηθικής δεοντολογίας, το ερευνητικό εργαλείο, οι περιορισμοί της έρευνας, η μεθοδολογία, τα ευρήματα της έρευνας και η κριτική ανάλυση των απαντήσεων των συμμετεχόντων.

3.1 Διαδικτυακή έρευνα

Η διαδικτυακή έρευνα (internet mediated) παρείχε το πλεονέκτημα σε μικρό χρονικό διάστημα να αναζητήσω βρεφικές παραστάσεις και να εντοπίσω τον πληθυσμό-στόχο της έρευνάς μου. Η διαδικτυακή έρευνα μπορεί να λάβει πολλές διαστάσεις, καθώς υπάρχει μεγάλος όγκος πληροφοριών που πρέπει να διαχειριστεί κανείς, γι' αυτό η επιλογή της ύστερης ποιοτικής μεθόδου έρευνας κρίθηκε κατάλληλη για να τεκμηριώσει τα ζητούμενα της έρευνας και όσα βρέθηκαν διαδικτυακά. Στις διαδικτυακές ιστοσελίδες δημοσιεύονται άρθρα, κείμενα και στοιχεία για παραστάσεις, όπως είναι το εν λόγω ζητούμενο της έρευνας και κρίνεται ιδιαίτερα βοηθητικό ως προς τη λήψη πληροφοριών. Το διαδίκτυο είναι μία μέθοδος εντοπισμού ερευνητικού υλικού και μπορεί να στηρίξει τη διεξαγωγή μίας ποιοτικής έρευνας, ενώ άλλες φορές μπορεί να είναι αυτόνομη με τη χρήση ερωτηματολογίων αποκλειστικά μέσω διαδικτύου. Σε αυτήν την περίπτωση, η λέξη κλειδί για τη διαδικτυακή έρευνα ήταν «*παραστάσεις βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα*» (Cohen et al., 2002: 147-148).

Το βρεφικό θέατρο στην Ελλάδα, όπως προέκυψε από τη βιβλιογραφική έρευνα στο θεωρητικό μέρος, είναι ένα καινούριο είδος, το οποίο συνεχώς εξελίσσεται. Ταυτόχρονα η

αδυναμία προσδιορισμού της απαρχής του βρεφικού θεάτρου στην Ελλάδα και των χαρακτηριστικών του με οδήγησε στην επιλογή να παρουσιάσω μία σειρά παραστάσεων βρεφικού θεάτρου εντοπίζοντάς τις σε ιστοσελίδες γνωστών θεάτρων, όπως του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, του Εθνικού Θεάτρου, του θεάτρου «Πόρτα» και το Studio Μαυρομιχάλη. Χρήσιμες φάνηκαν και άλλες ιστοσελίδες, κυρίως, πολιτιστικού περιεχομένου που με βοήθησαν στον εντοπισμό βρεφικών παραστάσεων που έχουν πραγματοποιηθεί στην Ελλάδα. Όταν εντόπισα και συνέλεξα τις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου στις σχετικές ιστοσελίδες, επικοινωνήσα τηλεφωνικά με τη γραμματεία των θεάτρων αυτών για να επιβεβαιώσω τα στοιχεία που είχα συλλέξει. Υπάρχουν και άλλες παραστάσεις που έχουν ανέβει στο παρελθόν ή ανεβαίνουν τώρα στη θεατρική σκηνή, παρόλα αυτά η αναζήτηση περιορίστηκε στο χρονικό διάστημα που έθεσα εξαρχής.

Το 2006 ανεβαίνει στην Ελλάδα υπό τη σκηνοθεσία της Μαριλένας Τριανταφυλλίδου η βρεφική παράσταση «Μια θαυμάσια μέρα» (Metsälampi, 2021:14). Οι ηθοποιοί που συμμετείχαν στην παράσταση αυτή ήταν η Μαρία Μπαλούτσου, η Κλεονίκη Καραχάλιου και ο Βασίλης Καζής. Η διάρκεια της παράστασης είναι σαράντα πέντε λεπτά. Η παράσταση αυτή απευθύνεται σε κοινό από δύο ετών και πάνω. Ακόμη, δεν είναι διαδραστική αλλά η υπόθεση σχετίζεται με τον τρόπο που οι καθημερινές συνήθειες δημιουργούν στο άτομο την πεποίθηση ότι έχει τα πάντα υπό έλεγχο. Αυτή η πεποίθηση καταρρίπτεται και τότε το άτομο βρίσκει τις ισορροπίες, αφού ανακαλύπτει από την αρχή τον κόσμο, δημιουργεί νέες σχέσεις και συνδέεται με όσα υπάρχουν γύρω του¹.

Το 2009 με σκηνοθέτη την Τριανταφυλλίδου και την ομάδα Artika ανεβαίνει στο θέατρο Studio Μαυρομιχάλη η «Η δική μου ομπρέλα» που αφορούσε την ηλικιακή ομάδα από ενάμιση έως πέντε ετών. Η παράσταση δεν άφησε ανεπηρέαστη την Ελλάδα και το βρεφικό θέατρο. Το έργο αναφέρεται σε ένα ταξίδι στον κόσμο των πρώτων αισθήσεων και της μνήμης. Η περιπέτεια αρχίζει, όταν το κορίτσι κλείνει τα μάτια, ονειρεύεται ή παίζει μαζί με ένα πλάσμα που μπορεί να είναι υπαρκτό ή φανταστικό και ταξιδεύουν σε διαφορά μέρη (στη θάλασσα, στη χώρα των πάγων και στο δάσος). Όμως, το κορίτσι όταν ξυπνάει μένει μόνο του, ο φίλος της δεν είναι εκεί πια αλλά υπάρχουν όλα όσα άφησε πίσω του. Η παράσταση διαρκεί περίπου σαράντα με πενήντα λεπτά².

Στη συνέχεια το 2010, η Ξένια Καλογεροπούλου και η Μάρθα Κουκλίνα σκηνοθετούν την παράσταση «Έλα, έλα» στο αθηναϊκό Θέατρο «Πόρτα» που απευθύνεται στην ηλικιακή

¹ <https://artika.co/awonderfullday/>

² <https://artika.co/oldplays/>

ομάδα από ένα έως τρία ετών³. Μαζί με τη σκηνοθεσία, η σύλληψη ιδέας και η ερμηνεία υπογράφονται από την Καλογεροπούλου. Συγκεκριμένα, η παράσταση-σταθμός για το βρεφικό θέατρο στη Ελλάδα, αναφέρεται στη Μία, η οποία δεν ξέρει τι θέλει και δεν μπορεί να κοιμηθεί. Ξαφνικά, βλέπει στο παράθυρό της ένα φεγγάρι που δεν συμπεριφέρεται φυσιολογικά. Φεύγει, ξανάρχεται, υπακούει στις διαταγές της, κρύβεται, μέχρι που μπαίνει μέσα στο δωμάτιό της. Κι από αυτό το σημείο αρχίζει μια περίεργη σχέση μεταξύ της Μίας και του φεγγαριού. Το φεγγάρι σηματοδοτεί το άπιαστο, αυτό που θέλει κανείς και δεν μπορεί να αποκτήσει, όμως παρόλα αυτά κάνει τα πάντα για να το διεκδικήσει. Η διάρκεια της παράστασης είναι σαράντα λεπτά⁴.

Έπειτα από δυο χρονιά το 2012 ακολούθησε μια ακόμη παράσταση με τίτλο «Πού είναι;» στο Θέατρο «Πόρτα» και είναι αφιερωμένη από την Καλογεροπούλου, την Κλουκίνα και την Άννα Μάσχα στις μητέρες τους. Απευθύνονται στις ηλικίες ενός έως τεσσάρων ετών. Η παράσταση αφορά ένα παιδί, το οποίο έχει χάσει τη μαμά του και με το ελάχιστο λεξιλόγιο που έχει μάθει μιλάει σε εκείνη σαν να είναι παρούσα. Στη συνέχεια, χρησιμοποιεί διάφορους τρόπους για να την προσεγγίσει. Το παιδί προσπαθεί να αντιμετωπίσει αυτήν την οδυνηρή μητρική απώλεια μέσα από τα δημιουργήματα της φαντασίας του. Έπειτα, στο μέλλον το παιδί γίνεται μια μαμά τρυφερή, προστατευτική αλλά αρκετά αυστηρή και καταπιεστική. Στο τέλος, εφευρίσκει διάφορα παιχνίδια που θα εντυπωσίαζαν τη μαμά του, αν ήταν εν ζωή. Η παράσταση διαρκεί τριάντα λεπτά ενώ τη σκηνοθεσία υπογράφουν η Καλογεροπούλου και η Κλουκίνα⁵.

Ακολούθως, το 2013 η ομάδα Artika παρουσιάζει την παράσταση «Καληνύχτα μέρα» στο θέατρο Studio Μαυρομιχάλη, μια παράσταση που απευθύνεται σε παιδιά ηλικίας από ένα έως τεσσάρων ετών. Η παράσταση αναφέρεται σε δυο μικρά παιδιά που λίγο πριν πέσουν για ύπνο συναντιούνται κάτω από ένα τεράστιο πάπλωμα για να μοιραστούν τα όσα θαυμάσια πράγματα είδαν σήμερα. Με αφορμή, λοιπόν, τη συζήτησή τους αποφασίζουν να παίξουν το παιχνίδι της μνήμης. Στη διάρκεια του παιχνιδιού πάνε μια βόλτα στη μαγική πλευρά των μικρών πραγμάτων της καθημερινότητας. Στο τέλος της παράστασης, οι ηθοποιοί καλούνε τα παιδιά να συναντηθούν όλοι μαζί πάνω στη σκηνή για να μοιραστούν τις αναμνήσεις τους

³ <https://www.infokids.gr/%CE%AD%CE%BB%CE%B1-%CE%AD%CE%BB%CE%B1-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BE%CE%AD%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B5%CF%81%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%BF-2/>

⁴ https://porta-theatre.gr/downloads/flyer_PORTA.pdf σελ. 11

⁵ https://porta-theatre.gr/downloads/flyer_PORTA.pdf σελ. 11 & <https://www.ticketservices.gr/en/events/?eventid=434>

από ό,τι είδαν μέσα στη μέρα τους, να μυρίσουν ηλιοτρόπια, να γίνουν ο άνεμος, να πετάξουν σαν πουλιά και να ανακαλύψουν τα συστατικά του θεάτρου. Σύμφωνα με το δραματολόγιο της επίσημης ιστοσελίδας της ομάδας Artika, η εν λόγω παράσταση συνεχίστηκε να ανεβαίνει για κάθε χρόνο μέχρι και το 2018. Οι σκηνοθέτες της παράστασης ήταν η Τριανταφυλλίδου και η Κατερίνα Αλεξάκη, ενώ η διάρκεια της παράστασης ήταν σαράντα λεπτά⁶.

Στο Θέατρο «Πόρτα» το 2014 ανέβηκε η παράσταση «Άκου», η οποία απευθύνεται σε βρέφη ηλικίας ενός μέχρι τριών χρόνων. Ο σκηνοθέτης της παράστασης είναι ο Δημήτρης Καραντζάς και ηθοποιός είναι ο Κωνσταντίνος Βουδούρης. Η διάρκεια του θεάματος είναι τριάντα πέντε λεπτά. Η υπόθεση του έργου αφορά ένα παιδί και μια μελωδία. Η ιστορία ξεκινάει, όταν το παιδί ξυπνάει, γιατί η μελωδία που τον συνόδευε, παύει. Τότε ψάχνει τη μελωδία για να μπορέσει να ξανά κοιμηθεί με αποτέλεσμα ένα μεγάλο «ταξίδι» ξεκινάει. Η παράσταση ήταν ιδέα της Καλογεροπούλου και η διάρκεια της παράστασης τριάντα πέντε λεπτά⁷.

Η ομάδα Artica στο θέατρο Studio Μαυρομιχάλη ανέβασε την παράσταση «Κάτι σαν κήπος»⁸ για μικρά παιδιά ηλικίας ενός έως πέντε ετών για πολλές συνεχόμενες χρόνιες από το 2017. Η παράσταση έχει σκηνοθετηθεί από την Τριανταφυλλίδου. Οι ηθοποιοί της παράστασης είναι η Κλεονίκη Καραχάλιου και ο Βασίλης Καζής. Η διάρκεια της παράστασης είναι σαράντα πέντε λεπτά. Η ιστορία ξεκινάει μέσα σ' ένα κήπο, όπου τα παιδιά ακούνε τον ήχο του νερού, παρατηρούνε τα σύννεφα και ξαφνικά ο κήπος διενεργεί μεταμορφώσεις, όπως το ξύλο μεταμορφώνεται σε καράβι, το φύλλο σε πιάτο, το χρώμα σε πύργο. Έπειτα, τα παιδιά στρέφονται σε πράγματα που αφορούν μόνο τα ίδια.

Στο Βασιλικό Θέατρο το 2018 ανέβηκε η βρεφική παράσταση «Κοίτα!» για μικρά παιδιά ηλικίας από οχτώ μηνών έως τεσσάρων ετών. Υπεύθυνη για τη σκηνοθεσία και τη σύλληψη ιδέας της παράστασης είναι η Κατερίνα Καραδήμα. Η ιστορία βασίζεται σε ένα μωρό που βρίσκεται μία ολόκληρη μέρα στο σπίτι του. Στο δωμάτιο που βρίσκεται δίνονται διάφορα οπτικά, απτικά και ακουστικά ερεθίσματα, για παράδειγμα φτερά που πετάνε, ομπρέλες που πέφτουν, χρώματα που αλλάζουν. Το μωρό ξεκινάει και παίζει με ό,τι του μοιάζει με παιχνίδι. Η μητέρα του βρίσκεται τριγύρω αλλά κάποιες φορές το μωρό δεν τη βλέπει. Όταν το μωρό ενθουσιάζεται με κάτι πάρα πολύ έχει την ανάγκη να μοιραστεί την έκπληξη με τη μαμά του,

⁶ <https://artika.co/oldplays/> & <https://studiomavromihali.gr/2016/10/kalinyxta-mera/>

⁷ https://porta-theatre.gr/downloads/flyer_PORTA.pdf σελ. 11 & <http://www.kulturosupa.gr/theatromania/akou-porta-5393/>

⁸ <https://studiomavromihali.gr/2017/04/kati-san-kipos/> & <https://artika.co/garden/>

με ένα «Κοίτα!». Η ηθοποιός της παράστασης είναι η Αβραμάκη Μαριάννα, ενώ η σύλληψη της ιδέας της παράστασης και η σκηνοθεσία ανήκει στην Καραδήμα⁹.

Στη Θεσσαλονίκη το 2018-2019 ανέβηκε από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος η παράσταση «Έξω, Πάνω, Μέσα, Κάτω». Η σκηνοθεσία της παράστασης και η σύλληψη ιδέας υπογράφεται από την Καραδήμα. Ο ηθοποιός της παράστασης είναι ο Γιάννης Μαστρογιάννης. Το θέαμα έχει διάρκεια τριάντα πέντε λεπτά και απευθύνεται σε βρέφη και νήπια. Η πλοκή αφορά ένα μωρό-αγόρι, το οποίο ανακαλύπτει ότι μια εικόνα αλλάζει ανάλογα με την πλευρά που τη βλέπεις. Τί συμβαίνει στο πάνω και τί στο κάτω; Και τι αλλάζει στο μέσα και τί στο έξω; Ένα κουτί που καλεί το μωρό να ανέβει πάνω, για να ανακαλύψει έπειτα το κάτω. Ένας μαγικός φίλος που καλεί το μωρό να καταστρώσουν ένα σχέδιο μέσα. Και μια μαμά κι ένας μπαμπάς που αφήνουν ελεύθερο το μωρό να παίζει έξω. Κι αν το έξω φοβίζει; Κι αν το πάνω είναι πολύ πάνω; Ναι, αλλά το έξω και το πάνω έχει περισσότερη πλάκα και μαθαίνεις. Τι μαθαίνεις; Να μη φοβάσαι και να τολμάς να αλλάζεις τα πράγματα μέχρι να φτάσει η ώρα για το μεγάλο έξω¹⁰.

Στο Εθνικό Θέατρο έχει ανέβει η βρεφική παράσταση το 2019-2020 με τίτλο «Δίπλα δίπλα» σε σκηνοθεσία του Φοίβου Συμεωνίδη. Η παράσταση απευθυνόταν σε παιδιά τριών ετών έως έξι ετών. Αρχικά στην ιστορία υπάρχει ένα σπίτι που χρειάζεται να χτιστεί ενώ παράλληλα δημιουργείται μια σχέση που χρειάζεται και αυτή χτίσιμο. Συνεπώς, υπάρχουν δύο επίπεδα, το κυριολεκτικό και το μεταφορικό. Οι μικροί θεατές κλήθηκαν να συμμετάσχουν ενεργά σε όλο αυτό, προτείνοντας, στηρίζοντας, χτίζοντας, γκρεμίζοντας, απαντώντας σε ερωτήσεις και συμβουλευόντας τους ήρωες στις κρίσιμες στιγμές της ιστορίας. Η φιλία, η αξία της συνεργασίας και της προσπάθειας, η επιμονή, η χαρά της επιτυχίας αλλά και η αντιμετώπιση της αποτυχίας, είναι κάποιες από τις έννοιες που φαίνεται να απασχολούν όλα τα παιδιά, ιδίως, της προσχολικής ηλικίας. Οι ήρωες της παράστασης μοχθούν, δοκιμάζουν, κουράζονται, χτίζουν, γκρεμίζουν και συνειδητοποιούν ότι τέσσερα χέρια είναι καλύτερα από δύο. Οι ηθοποιοί που συμμετείχαν ήταν η Αφροδίτη Κλεοβούλου, ο Δαβίδ Μαλτέζε, ο Θανάσης Μεγαλόπουλος και η Δανάη Τίκου¹¹.

Μία από τις πιο πρόσφατες θεατρικές παραστάσεις βρεφικού θεάτρου που αφορούν τη θεατρική περίοδο 2020-2021 είναι η «Πάει έρχεται!» από την ομάδα Artika στο θέατρο Studio Μαυρομιχάλη¹². Η συγκεκριμένη παράσταση διέθετε περιορισμένο αριθμό παραστάσεων και

⁹ <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=46602>

¹⁰ <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=50010>

¹¹ <https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/dipladipla2>

¹² <https://studiomavromihali.gr/2018/12/paei-erxetai/>

απευθυνόταν σε κοινό από δεκαοχτώ μηνών και άνω. Η διάρκεια της παράστασης ήταν σαράντα πέντε λεπτά. Η ιδέα της συγκεκριμένης παράστασης και παράλληλα η σκηνοθεσία αυτής ήταν της Τριανταφυλλίδου. Ένα βασικό χαρακτηριστικό της παράστασης αυτής που τονίζεται είναι πως δεν αφορά μία διαδραστική παράσταση αλλά το ενδιαφέρον των νεαρών θεατών προσελκύεται μέσω άλλων καλλιτεχνικών μέσων. Το ζητούμενο της παράστασης είναι οι μικροί θεατές να κατανοήσουν πως όταν ένα αγαπημένο πρόσωπο κάποιου δεν βρίσκεται στον ίδιο χώρο με αυτούς ή στο οπτικό τους πεδίο δεν σημαίνει πως έχει φύγει για πάντα από κοντά τους. Το μήνυμα της ανεξαρτησίας μεταδίδεται μέσω της παρουσίασης ενός ζευγαριού που μοιράζονται στιγμές αγάπης, αγωνίας και ξεγνοιασιάς.

Από τις παραστάσεις που παρουσιάστηκαν καταλαβαίνει κανείς πως στην Ελλάδα ήδη το 2006 περίπου θεατρικές παραστάσεις βρεφικού θεάτρου ανεβαίνουν στα θέατρα και στοχεύουν σχεδόν όλες σε ένα κοινό, το οποίο είναι από δέκα μηνών και πάνω. Επίσης, μέσα από τη συγκεκριμένη διαδικτυακή έρευνα φαίνεται πως η διάρκεια των παραστάσεων βρεφικού θεάτρου είναι μεταξύ τριανταπέντε με σαρανταπέντε λεπτά. Η διαδραστικότητα εμφανίζεται σε αρκετές ελληνικές παραστάσεις βρεφικού θεάτρου αλλά δεν είναι κάτι το αναγκαίο κάθε φορά. Είναι αναγκαίο να σημειωθεί πως κατά τη διάρκεια της πανδημίας του Covid-19 και των μέτρων προστασίας που λήφθηκαν, οι παραγωγές ελληνικού βρεφικού θεάτρου περιορίστηκαν ή ματαιώθηκαν με αποτέλεσμα να μην υπάρχει μεγαλύτερο υλικό εύρεσης αυτών τα τελευταία δύο χρόνια.

3.2 Ποιοτική έρευνα

3.2.1 Ερευνητικός Σκοπός

Ο σκοπός της παρούσας ποιοτικής έρευνας είναι να διερευνηθεί το αντικείμενο του βρεφικού θεάτρου, και συγκεκριμένα ο τρόπος που συμβάλλει στα παιδιά μικρής ηλικίας, να διευκρινιστούν τα χαρακτηριστικά του ως προς τις παιδαγωγικές και σκηνοθετικές επιλογές και ταυτόχρονα να μελετηθεί ο τρόπος συμμετοχής και αντίδρασης του κοινού. Η συγκεκριμένη έρευνα κρίνεται χρήσιμη για την επιστημονική κοινότητα, καθώς επιχειρείται να τεκμηριωθεί η αξία του θεάτρου στα βρέφη, διεγείροντας το ενδιαφέρον για μετέπειτα έρευνες στον χώρο του θεάτρου. Τα ευρήματα της έρευνας θα συγκριθούν κριτικά μεταξύ τους, ώστε να προκύψει μία ισορροπημένη, πληρέστερη και αξιόπιστη έρευνα (Μάγος & Παναγοπούλου, 2008: 8).

3.2.2 Θεματικοί άξονες & Ερευνητικά ερωτήματα

Οι θεματικοί άξονες που αφορούν τη συνέντευξη κατηγοριοποιούνται στις ερωτήσεις που αφορούν στους ίδιους τους καλλιτέχνες, την καριέρα τους και την ενασχόλησή τους με το βρεφικό θέατρο, στις ερωτήσεις που εστιάζουν περισσότερο στο είδος του βρεφικού θεάτρου και τη συμβολή του στους νεαρούς συμμετέχοντες, στις ερωτήσεις που διερευνούν τα βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου όπως η διάρκεια των παραστάσεων, η επιλογή της ιστορίας, οι καλλιτεχνικές επιλογές, η αξιοποίηση του παιχνιδιού καθώς επίσης οι παιδαγωγικές επιλογές και εκείνες που αφορούν στις ανάγκες της βρεφικής/παιδικής ηλικίας. Ακόμη, υπάρχει μέρος ερωτήσεων σχετικά με τους τρόπους που συμμετέχει το βρεφικό κοινό στο θέατρο. Με δεδομένο τους θεματικούς άξονες αυτούς τα ερευνητικά ερωτήματα διαρθρώνονται ως εξής:

1. Ποια είναι η συμβολή του βρεφικού θεάτρου στους νεαρούς συμμετέχοντες/νεαρό κοινό;
2. Ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου τόσο ως προς τις καλλιτεχνικές επιλογές όσο και ως προς τις παιδαγωγικές για να ανταποκρίνονται οι παραστάσεις στις ανάγκες της βρεφικής/ παιδικής ηλικίας;
3. Πως συμμετέχει ή αντιδρά το κοινό στις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου;

3.2.3 Συμμετέχοντες

Ως προς την επιλογή των συμμετεχόντων της παρούσας ερευνητικής μελέτης αξίζει να σημειωθεί πως η προσέγγιση του πληθυσμού-στόχου της έρευνας έγινε μέσα από τη διαδικτυακή έρευνα παραστάσεων βρεφικού θεάτρου που προηγήθηκε και υπάρχουν μέχρι και σήμερα στη θεατρική σκηνή. Έχοντας κριτήριο το ανέβασμα αυτών των παραστάσεων ήρθα σε επαφή με δύο σκηνοθέτες και έναν ηθοποιό που συμμετείχαν σε παραστάσεις βρεφικού θεάτρου και θα μπορούσαν με τη συμμετοχή τους να βοηθήσουν στη διεξαγωγή της έρευνας. Το βασικό κριτήριο επιλογής του πληθυσμού-στόχου ήταν τόσο οι σκηνοθέτες όσο και οι ηθοποιοί να έχουν ασχοληθεί με το βρεφικό θέατρο από έναν χρόνο μέχρι και μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, ώστε να υπάρξει μία σύγκριση στις απαντήσεις τους. Επίσης, επιλέχθηκε οι σκηνοθέτες και ο ηθοποιός της έρευνας να βρίσκονται σε διαφορετικό ηλικιακό επίπεδο, φύλο και χρόνια εμπειρίας όσο αυτό ήταν εφικτό. Χρειάζεται να σημειωθεί ότι απευθύνθηκα και σε άλλους συντελεστές-καλλιτέχνες, αλλά οι περισσότεροι απέρριψαν την πρόταση

συμμετοχής στην έρευνα, καθώς θεωρούσαν πως δεν ήταν ειδικοί στο βρεφικό θέατρο για να μιλήσουν αλλά ήταν ειδικοί στο θέατρο για παιδιά.

3.2.4 Ηθική δεοντολογία

Η πρώτη επαφή-επικοινωνία με τους συμμετέχοντες της έρευνας έγινε μέσω μηνύματος στο ηλεκτρονικό τους ταχυδρομείο που εντόπισα κατά τη διάρκεια της διαδικτυακής έρευνας. Στο ενημερωτικό αυτό μήνυμα, πληροφόρησα για το όνομά μου, την ιδιότητά μου ως φοιτήτρια στο Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και τον σκοπό της έρευνας. Σε αυτό, σημειώθηκε πως η συμμετοχή τους στην έρευνα δεν ήταν επιβεβλημένη, ενώ οι ενδιαφερόμενοι θα έπρεπε να έρθουν σε επαφή μαζί μου, προκειμένου να συμμετάσχουν στην έρευνα. Γι' αυτόν τον σκοπό, στο μήνυμα παρέθεσα όλα τα προσωπικά μου στοιχεία επικοινωνίας (Ισαρη & Πούρκος, 2015: 130).

Οι ενδιαφερόμενοι ήρθαν σε τηλεφωνική επικοινωνία και ενημερώθηκαν λεπτομερώς για τον ερευνητικό σκοπό, διαβεβαιώθηκαν πως τα προσωπικά τους στοιχεία δεν θα διαρρεύσουν, ενώ πως τα αποτελέσματα της έρευνας θα είναι διαθέσιμα στην ηλεκτρονική βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Ακόμη, λήφθηκε άδεια σχετικά με τη δημοσίευση των ονομάτων των συνεντευξιαζόμενων και όχι τη χρήση κάποιου ψευδώνυμου στην παρούσα έρευνα. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν εξ' αποστάσεως σε χρόνο που βόλευε τους συμμετέχοντες, ενώ τα πλήρη κείμενα παρατίθενται στο παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας (Ισαρη & Πούρκος, 2015: 130).

3.2.5 Ερευνητικό εργαλείο & Περιορισμοί έρευνας

Το ερευνητικό εργαλείο που χρησιμοποιήθηκε είναι η συνέντευξη και η ποιοτική μέθοδος έρευνας. Αξιοποιήθηκε ένα πλάνο ερωτήσεων, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και στους τρεις συμμετέχοντες της έρευνας, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις τέθηκαν και περισσότερα ερωτήματα, τα οποία προέκυψαν κατά τη διεξαγωγή της συνέντευξης. Λόγω της πανδημίας του κορονοϊού (COVID-19) οι συνεντεύξεις δεν έγιναν δια ζώσης, όμως ήταν ανοιχτού τύπου, δηλαδή ερωτήσεις που αφήνουν χώρο για την ανάπτυξη των απόψεων των συμμετεχόντων και διατηρούν σε εγρήγορση τη ροή της ερευνητικής διαδικασίας. Ο λόγος που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη μέθοδος έρευνας είναι, κυρίως, ο ευέλικτος χαρακτήρας και η δυνατότητα μεγαλύτερης ροής λόγου που προσφέρει. Σύμφωνα με αυτά, ο Woods (1991 όπ. αναφ. Μάγος, 2005: 8), επισημαίνει ότι η συνέντευξη *είναι ο μόνος τρόπος για να προσεγγιστούν οι αντιλήψεις*

των ανθρώπων αλλά συγχρόνως και ένας τρόπος για να προκαλέσει τις καταστάσεις να συμβούν και να κινηθεί η ροή των στοιχείων.

Σημαντικό σε αυτό το σημείο είναι να αναφερθούν οι περιορισμοί της παρούσας έρευνας. Η διαδικτυακή και ποιοτική έρευνα ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθεί, καθώς οι περισσότερες παραστάσεις που έχουν ανέβει στην Ελλάδα αφορούν θέατρο για παιδιά, ενώ οι συντελεστές αυτών ισχυρίζονται πως κάνουν θέατρο για παιδιά και όχι θέατρο για βρέφη. Ακόμη, η προσέγγιση των σκηνοθετών και των ηθοποιών που ασχολούνται με το βρεφικό θέατρο ήταν δύσκολη λόγω πίεσης χρόνου. Η έρευνα μειονεκτεί σε σχέση με άλλες, επειδή δεν στηρίζεται σε ένα μεγάλο αριθμητικά δείγμα συμμετεχόντων, επομένως δεν παρέχει τη δυνατότητα σύγκρισης πολλών διαφορετικών απόψεων. Επιπλέον, δεν κατάφερα να παρακολουθήσω παραστάσεις βρεφικού θεάτρου από ελληνικές παραγωγές η ίδια για να παραθέσω και τη δική μου εμπειρία βάσει της αρχικής ιδέας της έρευνάς μου. Το μόνο που έγινε εφικτό ήταν να παρακολουθήσω μία παράσταση βρεφικού θεάτρου στο Κιλκίς στο πλαίσιο του 19^{ου} Διεθνούς Φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου και Παντομίμας προερχόμενη από το εξωτερικό, την «Alma». Στο τέλος αυτής, πραγματοποίησα συνεντεύξεις σε γονείς και την ηθοποιό της παράστασης, Anna Rose, αλλά αυτό δεν ήταν το ζητούμενο της έρευνας, καθώς η παράσταση, οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες δεν ήταν Έλληνες. Παρόλα αυτά, τα στοιχεία αυτών των συνεντεύξεων παρατίθενται στο τρίτο παράρτημα.

3.2.6 Μεθοδολογία

Την πρόσκληση για τη συμμετοχή στην έρευνά μου αποδέχτηκαν οι Μαστρογιάννης, Καραδήμα και Τριανταφυλλίδου. Ο Μαστρογιάννης ως ηθοποιός έχει συμμετάσχει σε παράσταση βρεφικού θεάτρου στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος «Έξω πάνω μέσα κάτω», η Τριανταφυλλίδου ως σκηνοθέτης, μουσικός και ηθοποιός με δικό της θίασο τον «Artica» έχει ανεβάσει ποικίλες παραστάσεις, όπως «Η δική μου ομπρέλα», ενώ η Κατερίνα Καραδήμα ως σκηνοθέτης έχει ανεβάσει την παράσταση «Κοίτα» και το «Έξω, μέσα, πάνω, κάτω» στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας.

Ο σχεδιασμός των ερωτήσεων της συνέντευξης έγινε πριν τον εντοπισμό των συμμετεχόντων, αφού στηρίχθηκα σε όλα όσα είχα εντοπίσει από τη βιβλιογραφική έρευνα που έχω παρουσιάσει στο θεωρητικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας και αφορούν τα βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου, τη συμβολή αυτού στην ανάπτυξη των παιδιών και στις αντιδράσεις και τη συμμετοχή του κοινού. Προς την ανάλυση των απαντήσεων των συμμετεχόντων της έρευνας χρησιμοποιήθηκε η παραγωγική μέθοδος ανάλυσης κατά την

οποία οι απαντήσεις των συμμετεχόντων της έρευνας συσχετίζονται με τις θεωρίες και τα στοιχεία που αναλύθηκαν στο θεωρητικό μέρος της βιβλιογραφικής έρευνας. Η παραγωγική μέθοδος ανάλυσης δεδομένων είναι ένας εύκολος και γρήγορος τρόπος που στηρίζεται στο θεωρητικό πλαίσιο, προκειμένου να διεξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα. Όμως, πρέπει να δοθεί προσοχή στον τρόπο που ο ερευνητής εμβαθύνει στο θέμα και κατά πόσο αυτό μπορεί να είναι εφικτό (Γαλάνης, 2018: 416-417).

3.2.7 Κριτική ανάλυση απαντήσεων

Στο σημείο παρουσιάζονται τα κοινά σημεία και οι αποκλίσεις όλων των απαντήσεων των συμμετεχόντων της έρευνας ως προς το περιεχόμενο, προκειμένου να κατανοηθούν περισσότερο τα ευρήματα της έρευνας. Οι απαντήσεις που έδωσαν και οι τρεις καλλιτέχνες δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους αλλά σίγουρα μέσα από την κάθε συνέντευξη διερευνάται η συμβολή του βρεφικού θεάτρου στα παιδιά μικρής ηλικίας, τα χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου ως προς τις παιδαγωγικές και καλλιτεχνικές επιλογές των συντελεστών και οι αντιδράσεις και η συμμετοχή του θεατρικού κοινού.

Ειδικότερα, σχετικά με τα χρόνια ενασχόλησης με το βρεφικό θέατρο και τους λόγους ενασχόλησης με αυτό προκύπτει πως ο πιο νέος στον χώρο του βρεφικού θεάτρου είναι ο Μαστρογιάννης, ο οποίος ξεκίνησε το 2019, ατότου του προτάθηκε να συμμετέχει σε παραγωγή βρεφικού θεάτρου. Η Καραδήμα ξεκίνησε την καριέρα της το 2010, καθώς η ίδια δηλώνει στη συνέντευξή της πως εμπνεύστηκε από την παράσταση «Έλα, Έλα» της Καλογεροπούλου (*«Μία βρεφική παράσταση που είχα δει ως θεατής της Ξένιας Καλογεροπούλου, το 'Έλα έλα'. Ήταν η πρώτη εμπειρία και αρκετή για να αποτελέσει αρχή για ένα μαγικό ταξίδι με μωρά και θέατρο»*).

Η Τριανταφυλλίδου υπογράφει την πρώτη της παραγωγή στο βρεφικό θέατρο το 2006-2007, καθώς παρακολούθησε παραστάσεις βρεφικού θεάτρου στην Αυστρία το 2004-2005 και μύηθηκε σε αυτό το είδος θεάτρου. Όσον αφορά τον τρόπο που οι συντελεστές αντιλαμβάνονται την απήχηση των βρεφικών παραστάσεων παρουσιάζονται διαφορετικές διαστάσεις και οπτικές. Συγκεκριμένα, η Τριανταφυλλίδου αποδίδει την απήχηση των βρεφικών παραστάσεων στη μεγάλη ανταπόκριση του κοινού ως κάτι νέο, στη μετάδοση αυτών μέσα από την τηλεόραση και στο ενδιαφέρον να εξελιχθεί το είδος στα επόμενα χρόνια. Από την άλλη πλευρά, ο Μαστρογιάννης και η Καραδήμα αποδίδουν την απήχηση των βρεφικών παραστάσεων στον τρόπο που οι ίδιοι έχουν βιώσει την εμπειρία τους με το βρεφικό θέατρο, η οποία σαφώς είναι θετική. Επιπλέον, η Καραδήμα σε συμπληρωματική ερώτηση

αποδίδει την απήχηση στον τρόπο που τα βρέφη συμμετείχαν κατά τη διάρκεια της παράστασης με όλες τις αισθήσεις τους.

Σχετικά με τους λόγους που καθιστούν το βρεφικό θέατρο σημαντικό, ξανά οι απόψεις των δύο σκηνοθετών συμπίπτουν, καθώς και οι δύο επισημαίνουν πως το θέατρο είναι ένα δικαίωμα όχι μόνο για τους ενήλικες αλλά και για τα βρέφη. Ειδικά, η Καραδήμα τονίζει πως το βρεφικό θέατρο είναι ένας τρόπος επικοινωνίας με το βρέφος και προσέγγισης αυτού με στοιχεία που το αφορούν, όπως το παιχνίδι. Η Τριανταφυλλίδου ενισχύει την παραπάνω άποψη, καθώς υποστηρίζει πως το βρεφικό θέατρο οξύνει τη φαντασία και τη σκέψη και συντελεί καθοριστικά στην κοινωνικοποίηση του βρέφους. Η άποψη του Μαστρογιάννη δεν διαφέρει πολύ από την άποψη των σκηνοθετών, αλλά παράλληλα ο ίδιος δίνει περισσότερη έμφαση στη θεατρική εμπειρία που λαμβάνει το βρέφος και στη συμβολή αυτής στην κοινωνική, συναισθηματική και γνωστική του ανάπτυξη.

Στην ερώτηση που αφορά τα θεατρικά και καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου, οι συντελεστές συμφωνούν στην επιλογή του κατάλληλου ήχου και του φωτισμού χωρίς την ύπαρξη του σκοταδιού που μπορεί να προκαλέσει φόβο στο παιδί. Πιο συγκεκριμένα, η Καραδήμα συμπληρώνει για την επιλογή της ιστορίας ότι πρέπει να έχει αρχή μέση και τέλος και παιχνίδι, ενώ η Τριανταφυλλίδου επισημαίνει περισσότερο πως το βρεφικό θέατρο πρέπει να ενδείκνυται στην ηλικία των βρεφών και πως η γλώσσα της επικοινωνίας διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, ιδίως όταν δεν στηρίζεται αποκλειστικά στον προφορικό λόγο. Επιπλέον, ο Μαστρογιάννης θίγει το ζήτημα της ασφάλειας και αναφέρει πως το θέατρο πρέπει να είναι έτσι διαμορφωμένο ώστε να θυμίζει την αγκαλιά της μητέρας.

Σε ερώτηση σχετικά με το αν αυτά τα χαρακτηριστικά εξαρτώνται από την ηλικία των παιδιών ή σε ποια ηλικιακή κλίμακα απευθύνεται το βρεφικό θέατρο, η Τριανταφυλλίδου αναφέρει πως η ηλικία παίζει ρόλο στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών του βρεφικού θεάτρου. Ο Μαστρογιάννης αναφέρει πως η ηλικιακή κλίμακα που θα απευθύνεται η βρεφική παράσταση αποτελεί σκηνοθετική επιλογή, ενώ μία που συμμετείχε αφορούσε από οχτώ μηνών έως έξι ετών. Σε σύγκριση με τη συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε στην Ισπανίδα ηθοποιό, Anna Rose, αναφορικά με τη βρεφική παράσταση «Alma», φάνηκε πως και στο εξωτερικό αυτές οι βρεφικές παραστάσεις καλύπτουν το ίδιο ηλικιακό εύρος που αναφέρει και ο Μαστρογιάννης.

Όσον αφορά το ερώτημα κατά πόσο το παιχνίδι αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του βρεφικού θεάτρου, όλοι οι συντελεστές επικροτούν την παρουσία του στις βρεφικές παραστάσεις. Ειδικότερα, για την Τριανταφυλλίδου αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά, καθώς το θεωρεί ως ένα μέσο όξυνσης της φαντασίας, της περιέργειας και

της εξερεύνησης του κόσμου, ο Μαστρογιάννης το θεωρεί ως βασικό εργαλείο για να ανακαλύψει το παιδί τον εαυτό του, ενώ η Καραδήμα συμφωνεί με τον Μαστρογιάννη πως δεν υφίσταται βρεφικό θέατρο χωρίς αυτό. Αξίζει να σημειωθεί ότι παρουσιάζεται αντίθεση στην άποψη της Ισπανίδας καλλιτέχνιδας στην παράσταση «Alma», καθώς η ίδια υποστηρίζει ότι η ύπαρξη του παιχνιδιού δεν είναι απαραίτητη προϋπόθεση, ενώ στις ελληνικές βρεφικές παραστάσεις η ύπαρξη του παιχνιδιού θεωρείται απαραίτητη.

Ως προς τη διερεύνηση των αντικειμένων που χρησιμοποιούνται στις βρεφικές παραστάσεις όλοι οι συμμετέχοντες της έρευνας ανέφεραν πως τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται επιλέγονται με βάση την πλοκή της ιστορίας και αυτά δεν είναι ίδια για κάθε παράσταση. Η Τριανταφυλλίδου επισημαίνει πως τα πιο συνηθισμένα αντικείμενα είναι τα μπαλόνια, τα πλαστικά παπάκια ή τα φτερά, η Καραδήμα τονίζει πως η επιλογή των αντικειμένων πρέπει να είναι σύμφωνη με τις αρχές του θεατρικού παιχνιδιού και αυτά δεν έχουν πολλή σημασία αρκεί να αναπτύσσουν τη νοημοσύνη των βρεφών, ενώ ο Μαστρογιάννης σημειώνει την προβολή βίντεο, το παιχνιδόκουτο σκύλου, κιμωλίες, σεσουάρ μαλλιών, ανεμιστήρας, ταλκ μαλλιών, ομπρέλα, κουτάλια, ποτήρια, πετσέτες, κουβέρτες και μπάλα, τα οποία χρησιμοποίησε σε συγκεκριμένη παράσταση.

Αναφορικά με το ερώτημα για τον τρόπο αξιοποίησης των τεχνικών μέσων, η Τριανταφυλλίδου επισημαίνει την αποφυγή πολλών χρωμάτων και αντικειμένων στον χώρο, ώστε τα παιδιά να αναγκαστούν να χρησιμοποιήσουν τις αισθήσεις τους, θεωρώντας πως το φως δεν είναι απαραίτητο πάντοτε, ενώ η ύπαρξη της μουσικής σε κατάλληλη ένταση είναι επιβεβλημένη. Το φως, ο ήχος και τα αντικείμενα κατά την Καραδήμα πρέπει να διακατέχονται από αισθητική, καθώς δημιουργούν μόνα τους μια ιστορία, ενώ ο Μαστρογιάννης θέτει ξανά το κριτήριο πως η αξιοποίηση των τεχνικών μέσων εξαρτάται από την πλοκή της ιστορίας, συμφωνώντας με την Τριανταφυλλίδου σχετικά με την ένταση του ήχου και υποστηρίζοντας για τον φωτισμό ότι δεν επικροτεί την ύπαρξη του απόλυτου σκοταδιού. Ακόμη, από τον ίδιο θίγεται η πρόκληση των ήχων από τη φύση, χρησιμοποιώντας και ποικίλα αντικείμενα, όπως το σεσουάρ μαλλιών.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η Ισπανίδα ηθοποιός Anna Rose δεν απορρίπτει τη χρήση των τεχνικών μέσων στις βρεφικές παραστάσεις αλλά η ίδια προτιμά σε αυτές να χρησιμοποιεί κλασικά και χειροπιαστά αντικείμενα, τα οποία με τη σειρά τους θα δημιουργήσουν καλλιτεχνικά εφέ και θα τραβήξουν το ενδιαφέρον των παιδιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση της ομπρέλας στην παράστασή της, όπου κατά το άνοιγμά της πεταγόταν χρυσόσκονη ή σχετικά με τον φωτισμό χρησιμοποιούσε ένα πανί με ένα φαναράκι, στο οποίο πανί δημιουργούσε με τα χέρια της σκιές φυγούρων.

Στην ερώτηση για τον τρόπο που οι συντελεστές λαμβάνουν υπόψη τους τη βρεφική ηλικία των θεατών στο βρεφικό θέατρο και ποια στοιχεία θεωρούν ότι χρειάζεται οπωσδήποτε να περιλαμβάνονται σε μία βρεφική παράσταση, η Τριανταφύλλου επισημαίνει πως πρέπει οπωσδήποτε κανείς να προσέξει τον ρυθμό, την ένταση και το σκοτάδι, χαρακτηριστικά που εξαρτώνται από το κοινό και τις σκηνοθετικές επιλογές. Η Καραδήμα αναφέρεται στα ακόλουθα στοιχεία του βρεφικού θεάτρου, δηλαδή τη φαντασία, την αίσθηση, την αντίληψη και την επικοινωνία, ενώ ο Μαστρογιάννης τονίζει πως τα βρέφη είναι πιο αυστηροί κριτές όσον αφορά το βρεφικό θέατρο και τονίζει ως βασικά στοιχεία αυτού το ενδιαφέρον, τον ρυθμό, τις εναλλαγές και την ποικιλία θεμάτων, χωρίς πολλά λόγια. Επίσης, ο Μαστρογιάννης επισημαίνει πως ο ηθοποιός πρέπει να διαθέτει όρεξη και να είναι σε θέση να διαχειριστεί τους θορύβους ή το κλάμα των βρεφών, τα αντικείμενα να μην προκαλέσουν κίνδυνο στα παιδιά, η διάρκεια των παραστάσεων να είναι μισή ώρα ή τρία τέταρτα για να μην κουραστούν οι μικροί θεατές.

Σχετικά με τις αντιδράσεις του κοινού στο βρεφικό θέατρο και οι τρεις συμμετέχοντες της έρευνας υιοθετούν την άποψη πως τα βρέφη εκδηλώνουν τα συναισθήματά τους με γέλια, κραυγές, ήχους και η παρουσία των γονέων βοηθάει πολύ στην αντίληψη του μικρού παιδιού. Η Τριανταφυλλίδου επισημαίνει πως τα βρέφη είναι πιο δεχτικά στην παρακολούθηση της παράστασης και πως οι γονείς είναι εκείνοι που αγχώνονται για τις αντιδράσεις των παιδιών τους. Η Καραδήμα τονίζει πως από τη συμμετοχή των γονέων και των βρεφών θα φανεί και ο βαθμός εκδήλωσης των συναισθημάτων τους. Επίσης, ο Μαστρογιάννης προσθέτει ως αντιδράσεις βρεφών το τσίριγμα, το μπουσούλημα και τον ύπνο, ενώ αναφέρει πως η παρουσία των φροντιστών είναι απαραίτητη, όπως για παράδειγμα για την ανάγκη του θηλασμού.

Από την άλλη πλευρά, στη συνέντευξή της η Ισπανίδα ηθοποιός Anna Rose συμπλήρωσε μία ακόμη παράμετρο σε σχέση με το πώς αντιδρά το κοινό στο βρεφικό θέατρο, προβάλλοντας τα σχόλια που αναρτώνται στο διαδίκτυο κάτω από τις παραστάσεις ή την αποστολή μηνυμάτων στο ηλεκτρονικό ταχυδρομείο των συντελεστών της παράστασης. Αυτός είναι ένα σύγχρονος τρόπος για να αντιληφθεί κανείς άμεσα την απήχηση μίας παράστασης, γεγονός που δεν αναφέρθηκε από τους Έλληνες συντελεστές και συνδυάζεται με την επόμενη ερώτηση που τέθηκε στους συμμετέχοντες.

Σύμφωνα με τις απαντήσεις των τριών συντελεστών, η επιτυχία μιας παράστασης είναι άμεσα συνυφασμένη με τις αντιδράσεις του κοινού της, δηλαδή των μικρών παιδιών και των συνοδών τους. Ο Μαστρογιάννης τονίζει πως οι αντιδράσεις των γονέων για εκείνον παίζουν δευτερεύοντα ρόλο και έχει σημασία περισσότερο το βλέμμα των παιδιών και οι ηχομιμητικές τους λέξεις. Όσον αφορά τον ρόλο των γονέων και των βρεφών η Τριανταφύλλου συμφωνεί

με την άποψη του Μαστρογιάννη και προσθέτει πως πολλές φορές οι γονείς εκδηλώνουν την απορία τους πως τα παιδιά τους παρακολούθησαν ήσυχα την παράσταση, ενώ για την Καραδήμα η προσέλευση του κοινού είναι εκείνη που δηλώνει και τον βαθμό επιτυχίας μιας βρεφικής παράστασης.

Οι τρεις συντελεστές επιδιώκουν να κρατήσουν αμείωτο το ενδιαφέρον των βρεφών λόγω της αγάπης τους για το βρεφικό θέατρο. Χαρακτηριστικά, η Τριανταφυλλίδου επισημαίνει πως είναι πιο εύκολο να κρατήσεις το ενδιαφέρον των παιδιών παρά των ενηλίκων, καθώς η περιέργεια των βρεφών είναι αυτή που τους κρατά σε εγρήγορση, ενώ η Καραδήμα τονίζει πως δεν είναι κάτι εύκολο και αποτελεί πρόκληση. Ο Μαστρογιάννης, καταθέτοντας την εμπειρία του ως ηθοποιός σε βρεφική παράσταση, σημειώνει τη συμβολή του βρεφικού θεάτρου στην ανάπτυξη προφορικού λόγου στους νεαρούς συμμετέχοντες.

Μέσα από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων της έρευνας και σύμφωνα και με την συνέντευξη της Ισπανίδα ηθοποιού φαίνεται πως παρουσιάζονται συχνά στοιχεία μεταδραματικού θεάτρου σε παραστάσεις βρεφικού θεάτρου. Χαρακτηριστικά διαπιστώνεται ότι οι συμμετέχοντες τεκμηριώνουν πως κυριαρχεί η κίνηση και όχι ο προφορικός λόγος ως κείμενο στο βρεφικό θέατρο, ενώ η συνοχή διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του θεάματος. Επιπλέον, όπως τεκμηριώνεται τόσο μέσα από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων όσο και μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα, στο βρεφικό θέατρο αξιοποιούνται όλα τα αισθητηριακά ερεθίσματα και το κύριο ζητούμενο είναι το παιδί να αλληλοεπιδράσει με τους γονείς, τους ηθοποιούς και τα αντικείμενα του θεάτρου, χρησιμοποιώντας την αφή του, την όρασή του, την όσφρηση του, τη γεύση του και την ακοή του κατά κύριο λόγο. Σχετικά με την επιλογή της ιστορίας και τα χαρακτηριστικά της, αξίζει να σημειωθεί πως η Καραδήμα εστιάζει στην παρουσία της αρχής, μέσης και του τέλους μίας βρεφικής παράστασης, αν και στο θεωρητικό μέρος της εργασίας σημειώθηκε πως αυτό δεν συμβαίνει πάντοτε και απουσιάζει η δομή της πλοκής, της κορύφωσης και της λύσης.

Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα

Από την ποιοτική έρευνα που πραγματοποιήθηκε προέκυψαν ορισμένα συμπεράσματα, προκειμένου ουσιαστικά να διερευνηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή της έρευνας, τα οποία συνδέονται με όσα σημειώθηκαν στο θεωρητικό μέρος της εργασίας.

Σχετικά με το πρώτο ερευνητικό ερώτημα και τη συμβολή του βρεφικού θεάτρου στην ανάπτυξη των παιδιών, μέσα από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων της έρευνας, συμπεραίνεται πως το βρεφικό θέατρο δύναται να προσφέρει μία σημαντική πολιτιστική εμπειρία στα παιδιά, κατάλληλη για την ηλικία τους. Η Τριανταφυλλίδου και η Καραδήμα συγκεκριμένα, αναφέρουν πως το βρεφικό θέατρο δεν υστερεί από το θέατρο για ενήλικες, καθώς τα βρέφη αποτελούν ολοκληρωμένες προσωπικότητες, ενώ ο Μαστρογιάννης επισημαίνει πως η θεατρική εμπειρία των βρεφών συμβάλλει καθοριστικά στη μετέπειτα ενασχόλησή τους με την τέχνη. Αυτή η επαφή των βρεφών σε πολιτιστικά δρώμενα θεάτρου καθώς επίσης το γεγονός ότι η καλλιτεχνική εμπειρία επηρεάζει τα βρέφη να αναζητήσουν στο μέλλον την ενασχόλησή τους με τις τέχνες και το θέατρο επιβεβαιώνεται και από τους Drury και Fletcher-Watson (2016: 8-9).

Επίσης, και οι τρεις συμμετέχοντες της έρευνας τόνισαν πως το βρεφικό θέατρο συμβάλλει πολυαισθητηριακά, όπως επιβεβαιώνεται και από τους Miles και Nicholson (2019: 273, 276-281), επειδή το βρεφικό θέατρο δίνει την ευκαιρία στα βρέφη, μέσω των αισθήσεων τους, να ανακαλύψουν τόσο τον εαυτό τους όσο και το περιβάλλον γύρω τους. Ειδικότερα, η Τριανταφυλλίδου προσθέτει πως το βρεφικό θέατρο συμβάλλει στην καλλιέργεια της σκέψης και της φαντασίας, η Καραδήμα δίνει έμφαση στην καλλιέργεια της αντίληψης μέσα από την εικόνα, τον ήχο, το χρώμα και την ιστορία, ενώ ο Μαστρογιάννης κάνει λόγο για καλλιέργεια παρόρμησης και κοινωνικοποίησης.

Ένα από τα πιο σημαντικά οφέλη που επιβεβαιώνεται τόσο από τους τρεις συμμετέχοντες όσο και από το θεωρητικό μέρος (Drury & Fletcher-Watson, 2016: 8-9) είναι η συμβολή του βρεφικού θεάτρου στην ενίσχυση του δεσίματος των βρεφών με τους γονείς τους. Συγκεκριμένα, η Τριανταφυλλίδου αναφέρει πως το βρεφικό θέατρο είναι ένας τρόπος για να ανακαλύψει το παιδί πως δεν είναι μόνο του στη ζωή, ενώ ως προς αυτό συμφωνούν η Καραδήμα και ο Μαστρογιάννης.

Όσον αφορά τα βασικά χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου και τις καλλιτεχνικές επιλογές συμπεραίνεται μέσα από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων της έρευνας πως το παιχνίδι είναι αναπόσπαστο μέρος του βρεφικού θεάτρου. Ειδικότερα, η Τριανταφυλλίδου τονίζει πως το παιχνίδι είναι ένα μέσο εξερεύνησης και όξυνσης της περιέργειας των βρεφών,

ενώ η Καραδήμα το χαρακτηρίζει ως μέσο επικοινωνίας. Επίσης, προκύπτει πως το παιχνίδι τις περισσότερες φορές συντελείται μετά το τέλος της παράστασης. Τα παραπάνω προκύπτουν και μέσα από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση που πραγματοποιήθηκε παραπάνω, καθώς ο Fletcher-Watson et al. (2016: 2) επιβεβαιώνει πως το παιχνίδι στο βρεφικό θέατρο καλλιεργεί τη φαντασία. Παράλληλα, η Dobrica (2018: 28) αναφέρει πως πρόκειται για ένα μέσο που συντελεί στην επικοινωνία των παιδιών με τους ηθοποιούς, τους γονείς και τα άλλα παιδιά.

Επιπλέον, όπως προκύπτει από τις απαντήσεις των συντελεστών, οι καλλιτεχνικές επιλογές στο βρεφικό θέατρο προκύπτουν με γνώμονα την ηλικία των παιδιών και μάλιστα τα αντικείμενα που επιλέγονται κάθε φορά εξαρτώνται από το θέμα της παράστασης, ενώ είναι υψίστης σημασία αυτά να είναι ασφαλή για τα βρέφη. Η Καραδήμα τονίζει πως τα αντικείμενα πρέπει να προσφέρουν τη δυνατότητα χρήσης με διαφορετικούς τρόπους, χωρίς να κατέχει σημαντικό ρόλο ποια θα είναι αυτά. Ανάλογες αναφορές για τα αντικείμενα σημειώνονται και από τους Neuman και Roskos (1991: 8) στο θεωρητικό μέρος με έμφαση στη χρήση, την καταλληλότητα και την αυθεντικότητα των αντικειμένων.

Ακόμη, αξίζει να υπογραμμιστεί ότι και οι τρεις συμμετέχοντες αναφέρθηκαν στις συνέργειες των τεχνών στο βρεφικό θέατρο, στον τρόπο που οι τέχνες συνδυάζονται μεταξύ τους, ώστε να προσφερθεί ένα κατάλληλο θέαμα για τα παιδιά (Pillai & Rajendran, 1993: 75). Συγκεκριμένα, και οι τρεις επεσήμαναν πως στο βρεφικό θέατρο η μουσική, η εικόνα, οι κινήσεις ο χώρος και ο φωτισμός πρέπει να προσαρμόζονται βάσει των αναγκών των βρεφών με τέτοιο τρόπο, ώστε να προσφέρεται ένα ασφαλές και ήρεμο περιβάλλον. Ιδίως για τη μουσική, συνήθως επιλέγεται η ζωντανή μουσική και ήχοι γνώριμοι στο παιδί, ώστε να έχει επαφή με πραγματικά στοιχεία όχι σε μεγάλη ένταση. Σχετικά με τον φωτισμό, προέκυψε η καταλληλότητά του ως προς τη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού περιβάλλοντος, σε συνδυασμό με την εικόνα και τον ήχο προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο μία ιστορία, η οποία έχει αρχή, μέση και τέλος. Συνεπώς, οι συνέργειες αυτών των τεχνών επιδιώκουν τη μετάδοση μηνυμάτων, χωρίς την επικράτηση του προφορικού λόγου ως δραματικού κειμένου, όπως σημειώνεται και από τον Fletcher-Watson (2016: 51).

Σχετικά με τις παιδαγωγικές επιλογές συμπεραίνεται πως η βασική παιδαγωγική επιλογή του βρεφικού θεάτρου είναι η στενή σύνδεσή του με την ηλικιακή ομάδα που απευθύνεται, ώστε να ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντα των παιδιών, γεγονός που αναφέρεται σε όλες τις απαντήσεις των συμμετεχόντων της έρευνας και επιβεβαιώνεται από τη βιβλιογραφία (Fletcher-Watson, 2013: 19). Ακόμη, παιδαγωγική επιλογή καθιστά η προσφορά μίας αισθητηριακού τύπου τέχνης, χαρακτηριστικό που προκύπτει τόσο από τα λεγόμενα των συνεντευξιαζόμενων όσο και από την Dobrica (2018: 10-11).

Αναφορικά με το τρίτο ερευνητικό ερώτημα και τον τρόπο που οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται τη συμμετοχή του κοινού, από τις απαντήσεις των τριών συντελεστών συμπεραίνεται πως η συμμετοχή του τοποθετείται στη γλώσσα του σώματος των παιδιών και τον τρόπο που αλληλοεπιδρούν τόσο με τους ηθοποιούς όσο και με τους γονείς τους. Αξίζει να σημειωθεί πως οι συμμετέχοντες της έρευνας αναφέρουν πως η συμμετοχή του κοινού γίνεται αντιληπτή τόσο κατά τη διάρκεια της παράστασης με τη γλώσσα του σώματος των παιδιών, όπως τους ήχους, τις κινήσεις όσο και στο τέλος της παράστασης με το παιχνίδι. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό επιβεβαιώνεται και από την Chance (2020: 34, 35) που κάνει λόγο για ένα ζωντανό θέατρο.

Επίλογος

Με το τέλος της παρούσας εργασίας διαπιστώθηκε πως το βρεφικό θέατρο είναι ένα νέο είδος θεάτρου που συμβάλλει καθοριστικά στην ψυχαγωγία, στην εκπαίδευση και στην κοινωνική-γνωστική ανάπτυξη των βρεφών. Το βρεφικό θέατρο διαθέτει τα δικά του χαρακτηριστικά και χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή στην επιλογή αυτών βάσει των αναγκών και των ενδιαφερόντων των μικρών παιδιών. Στην Ελλάδα διαπιστώθηκε πως το βρεφικό θέατρο είναι συνδεδεμένο με την ύπαρξη του παιχνιδιού κατά τη διάρκεια και κυρίως κατά το τέλος της βρεφικής παράστασης, γεγονός που δεν φαίνεται να αντιπροσωπεύει το βρεφικό θέατρο στο εξωτερικό. Επίσης, διαπιστώθηκε πως στην Ελλάδα το βρεφικό θέατρο αποτελεί μία καινοτομία στο θέατρο που εκδηλώθηκε από το 2006 και έπειτα, ενώ αυτό ήδη από το 1975 παρουσιάζεται σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Σε μία επόμενη πραγματοποίηση ποιοτικής έρευνας θα μπορούσε να διεξαχθούν περισσότερες συνεντεύξεις με εκπροσώπους από την Ελλάδα και το εξωτερικό που έχουν ασχοληθεί με το βρεφικό θέατρο.

Βιβλιογραφία

- Αυδή, Α. & Χατζηγεωργίου, Μ. (2007). *Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Γαλάνης, Π. (2018). Ανάλυση δεδομένων στην ποιοτική έρευνα. Θεματική Ανάλυση. *Αρχεία Ελληνικής Ιατρικής*, 35(3), 416-421. Διαθέσιμο στο: <http://mail.mednet.gr/archives/2018-3/pdf/416.pdf>
- Γραμματάς, Θ. (1996). *Fantasyland Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Γραμματάς, Θ. (1997). *Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση των εκπαιδευτικών*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Γραμματάς, Θ. (2010). *Στη χώρα του Τοτώρα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2015). Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα. Στο Δημάδης, Κ. (επιμ.). *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014*, 4, 373-387. Διαθέσιμο στο: <https://www.openbook.gr/synecheies-asynecheies-rixeis-ston-elliniko-kosmo/>
- Δημητρίου, Μ. (2006). *Δημήτρης Ποταμίτης: Θέατρο και κείμενα για παιδιά*. [Δημοσιευμένη Πτυχιακή εργασία]. Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Διαθέσιμο στο: <https://hellanicus.lib.aegean.gr/bitstream/handle/11610/21353/%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=4>
- Ζιούδρου, Ε. (2014-2015). *Το θέατρο για μωρά και κριτική αξιολόγηση του*. [Διπλωματική εργασία]. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Διαθέσιμο στο: <https://ts.uop.gr/tsdie/images/1os-tomos-ergasies-dte.pdf>
- Ίσαρη, Φ. & Πούρκος, Μ. (2015). *Ποιοτική Μεθοδολογία Έρευνας. Εφαρμογές στην Ψυχολογία και στην Εκπαίδευση*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/5826>
- Καλογεροπούλου Ξ. & Καγγελάρη Δ. (1999). *Θέατρο για παιδιά, Ένας πρακτικός Οδηγός*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα.
- Κατσαρίδου, Μ. (2011). *Η μέθοδος της δραματοποίησης στη διδασκαλία της λογοτεχνίας*. [Διδακτορική διατριβή]. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Διαθέσιμο στο <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/26147?lang=el#page/1/mode/2up>

- Κατσαρίδου, Μ. (2014). *Η θεατροπαιδαγωγική μέθοδος. Μία πρόταση για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας σε διαπολιτισμική τάξη*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Σταμούλη.
- Κουρετζής, Λ. (1990). *Το Θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα (Children's Theater in Greece)*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Λενακάκης, Α. (2008). Η Θεατροπαιδαγωγική ως νέο μοντέλο παρέμβασης στην Αγωγή ατόμων με εμπόδια στην ζωή και στη μάθηση, στο: *Κουρκούτας Η. & Chaertier J. P. (επιμ.). Παιδιά και έφηβοι με ψυχοκοινωνικές και μαθησιακές διαταραχές*. Αθήνα: Τοπίο. Διαθέσιμο στο: <http://ikee.lib.auth.gr/record/267013/files/AtomaMeEmbodia.pdf>
- Μάγος, Κ. (2005). Συνέντευξη ή παρατήρηση;»: Η έρευνα στη σχολική τάξη. *Επιθεώρηση Εκπαιδευτικών Θεμάτων*, 10, 5-19. Διαθέσιμο στο: https://utopia.duth.gr/~xsakonid/index_html_files/1_5_2015_%CE%88%CF%81%CE%B5%CF%85%CE%BD%CE%B1_%CF%83%CF%84%CE%B7_%CF%83%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CF%84%CE%AC%CE%B E%CE%B7.pdf
- Μάγος, Κ., & Παναγοπούλου, Π. (2008). Δρω ερευνώντας και ερευνώ δρώντας: Η έρευνα δράσης στην εκπαίδευση εκπαιδευτών. *3ο Διεθνές Συνέδριο της Επιστημονικής Ένωσης Εκπαίδευσης Ενηλίκων με τίτλο: «Εκπαίδευση και Επαγγελματοποίηση Εκπαιδευτών Ενηλίκων»(CD-ROM)*. Διαθέσιμο στο: http://www.actionresearch.gr/system/files/keimena/Keimena07_%CE%9C%CE%AC%CE%B3%CE%BF%CF%82%2526%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%BF%CF%85.pdf
- Μενδρινού, Ι. (2016). *Το ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα*. [Διδακτορική Διατριβή]. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο. Διαθέσιμο στο: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/39824?lang=el#page/1/mode/2up>
- Μιχαλοπούλου, Κ. (2018). *Προσχολική Εκπαίδευση. Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις και Αναλυτικά Προγράμματα*. Αθήνα: Πεδίο.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2010). *Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Αθήνα: Ιδιωτική.
- Σέξτου, Π. (2006). Θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα στα σχολεία. *Εκπαίδευση & θέατρο*, 6, 14-17. Διαθέσιμο στο: http://theatroedu.gr/Portals/0/main/images/stories/files/Magazine/T6/T6_SextouGr.pdf?ver=2020-04-08-231448-810

- Σέλα, Ο. (2010, 13 Ιουνίου). «Ελα, έλα» να σου χαρίσω το φεγγάρι... [δημοσιευμένη συνέντευξη στην εφημερίδα *Καθημερινή*]. Διαθέσιμο στο: <https://www.kathimerini.gr/culture/396137/ela-ela-na-soy-chariso-to-feggari/>
- Σιδέρης, Γ. (1971). Λίγα λόγια για το Παιδικό θέατρο. *Πρόλογος στο Α. Μεταζά, Το Θέατρο του Παιδιού, τομ. Α΄*. Αθήνα: Δωρικός.
- Σολδάτου, Θ. (2017). *Ο σχεδιασμός και η εφαρμογή ενός προγράμματος συναισθηματικής νοημοσύνης για παιδιά με διαταραχές αυτιστικού φάσματος: η επίδραση στη συναισθηματική νοημοσύνη και την αυτοαντίληψη*. [Διπλωματική εργασία]. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Διαθέσιμο στο: <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/20220/3/SoldatouTheognosiaMsc2017.pdf>
- Τσιάρας, Α. (2005). *Το Δράμα και το Θέατρο στην Εκπαίδευση*. Αθήνα: Παπούλιας.
- Φανουράκη, Κ. & Πεφάνης, Γ. (2021). *Εφαρμοσμένο Θέατρο: Ποιοτικές Μέθοδοι Έρευνας και Μάθησης μέσω Παραστατικών Τεχνών*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Amer, L. M. (2014). *Queer Methodology in Theatre for Young Audiences: In Theory and Practice*.
- Barnett, D., 2008. When is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts. *New Theatre Quarterly*, 24(01), pp.14–23.
- Chance, S. (2020). *I see you seeing me: An analysis of the relationship between invitation and participation in Theatre for Early Years* (Doctoral dissertation, Queensland University of Technology). Διαθέσιμο στο: https://eprints.qut.edu.au/206451/1/Sally_Chance_Thesis.pdf
- Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2002). *Research methods in education*. Routledge.
- Corey, B.L. (2013). *The Many Forms of Theatre for the Very Young: A Look into Development Processes*. Διαθέσιμο στο : <http://hdl.handle.net/2152/21649>.
- Dobrica, L. (2018). *Theatre for Early Years practices and play in early childhood development*. University of Amsterdam. Διαθέσιμο στο : <https://www.google.com/search?q=Theatre+for+Early+Years+practices+and+play+in+early+childhood+development&oq=Theatre+for+Early+Years++practices+and+play+in+early++childhood+development&aqs=chrome..69i57.745j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.
- Drury, R. C., & Fletcher-Watson, B. (2016). The infant audience: The impact and implications of child development research on performing arts practice for the very young. *Journal of Early Childhood Research*, 15(3), 292-304. <https://doi.org/10.1177/1476718X15614041>

- Fletcher-Watson, B. (2013). Child's Play: A Postdramatic Theatre of Paidia for the Very Young. *Platform*, 'Staging Play, Playing Stages', 7 (2), 14-31. Διαθέσιμο στο: https://www.royalholloway.ac.uk/media/5371/04_childs_play_fletcherwatson.pdf
- Fletcher-Watson, B. (2016). *More like a poem than a play: towards a dramaturgy of performing arts for early years*. Διαθέσιμο στο: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/8974>.
- Fletcher-Watson, B., Fletcher-Watson, S., McNaughton, M.J. & Birch, A. (2014). From Cradle to Stage: How Early Years Performing Arts Experiences Are Tailored to the Developmental Capabilities of Babies and Toddlers, *Youth Theatre Journal*, 28:2, 130-146. DOI: 10.1080/08929092.2014.940075.
- Georgakaki, K. (2007). Children's Theater in Greece from 1949 to 2001. *Journal of Modern Greek Studies*, 25(2), 163-180. <https://doi.org/10.1353/mgs.2008.0010>
- Greene, A. (2003). *A Theatre for Women's Voices: Plays and History from The Women's Project at 25*. Heinemann Drama.
- Kapstein, A. & Goldstein, T.,G. (2019): Developing wonder: Teaching theatre for the very young through collaboration with developmental psychology, *Youth Theatre Journal*. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1080/08929092.2019.1580648>.
- Landy, R. J. (1982). *Handbook of educational drama and theatre*. USA: Greenwood Press.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.
- Manno, F. (2004). Il bambino come messia artodiano nel teatro dei" Raffaello Sanzio". *Segni e comprensione*, (53), 132-141. DOI: 10.1285/i18285368a18n53p132.
- Metsälampi, K. (2021, Οκτώβριος). *Artika Theatre Company*. Small size Network. Διαθέσιμο στο:http://www.smallsizenetwork.org/media/documents/SMALLSIZE_brochure.pdf?fbclid=IwAR08Fy7GKuH6kjSbz9VbezZ8h3a_05JdmA8JXVpL3TfkiOB7SAs93IcXq28
- Miles, E., & Nicholson, H. (2019). *Theatres as Sites of Learning: Theatre for Early Years Audiences*. In *Education and Theatres* (pp. 273-286). Springer: Cham.
- Neuman, S. B., & Roskos, K. (1991). Peers as literacy informants: A description of young children's literacy conversations in play. *Early Childhood Research Quarterly*, 6(2), 233-248. [https://doi.org/10.1016/0885-2006\(91\)90010-I](https://doi.org/10.1016/0885-2006(91)90010-I)
- Ojalvo, E. L., & Viro, I. C. (2019). TEATRO PARA LA PRIMERÍSIMA INFANCIA. *AILIJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (17). DOI: <https://doi.org/10.35869/ailij.v0i17.1426>

- Patel, R. & Schnädelbach H.& Koleva, B. (2017). *Come and Play: Interactive Theatre For Early Years*. Διαθέσιμο στο: https://www.researchgate.net/publication/321823851_Come_and_Play_Interactive_Theatre_For_Early_Years.
- Pillai, G. & Rajendran, C. (1993). Theatre as Alternative Media for Communication and Development: A Case Study of the Young Theatre Project, Malaysia, *Media Asia*, 20:2, 75-81. DOI: 10.1080/01296612.1993.11726408.
- Schonmann, S. (2011). *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Smart, K. L., & Csapo, N. (2007). Learning by doing: Engaging students through learner centered activities. *Business Communication Quarterly*, 70(4), 451-457. <https://doi.org/10.1177/10805699070700040302>
- Švachová, R. (2016). The childish Unga Klara: Contemporary Swedish children's theatre and its experimental aesthetics. *Brünnner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 30(1), 51-63. DOI:10.5817/BBGN2016-1-5
- Van de Water, M. (2020). Theatre for Young People in Soviet Russia, 1918-1939: Ideology, Aesthetics, and Cultural Education. *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, (16). <https://doi.org/10.4000/strenae.4363>
- Van de Water, M. (2011). Framing children's theatre: Historiography, material context, and cultural perception. In *Key concepts in theatre/drama education* (pp. 275-281). Brill Sense.

Διαδικτυακές Πηγές

- Δραματολόγιο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμο στο: <https://www.n-t.gr/el/events/oldevents>
- Δραματολόγιο Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Διαθέσιμο στους συνδέσμους: <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&cdate=18/11/2017> & <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&cdate=23/2/2019>
- Δραματολόγιο Επίσημης Ιστοσελίδας Θεατρικής Ομάδας Artika. Διαθέσιμο στους συνδέσμους: <https://artika.co/oldplays/> & <https://artika.co/news/>
- Δραματολόγιο Θεάτρου «Πόρτα». Διαθέσιμο στο: https://portatheatre.gr/downloads/flyer_PORTA.pdf
- Δραματολόγιο Studio Μαυρομιχάλη Αθηνών. Διαθέσιμο στο: <https://studiomavromihali.gr/category/paidiki-skini/>

Παράρτημα 1^ο

Ερωτήσεις

A. Πιο γενικές για την καριέρα τους
Πότε ξεκινήσατε να ασχολείστε με το βρεφικό θέατρο;
Τι σας έκανε να αποφασίσετε να ασχοληθείτε με το βρεφικό θέατρο;
Υπάρχουν κάποιες παραστάσεις βρεφικού θεάτρου που σκηνοθετήσατε (σκηνοθέτης)/παίξατε (ηθοποιός) θεωρείτε πως είχε τη μεγαλύτερη απήχηση και γιατί; Με ποια κριτήρια καταλήξατε ότι είχε την μεγαλύτερη απήχηση;
B. Ερωτήσεις για το ίδιο το βρεφικό θέατρο
Θεωρείτε ότι είναι απαραίτητο το βρεφικό θέατρο; Γιατί; Από την εμπειρία τις τι προσφέρει στα βρέφη/ παιδιά;
Κατά τη γνώμη τις ποια είναι τα θεατρικά και τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά που συνιστούν το βρεφικό θέατρο;
Τα χαρακτηριστικά αυτά διαφέρουν ως τις την ηλικιακή ομάδα που απευθύνεται αυτό το είδος θεάτρου ή ως τις παιδαγωγικές επιλογές;
Γ1. Ερωτήσεις για τα χαρακτηριστικά του βρεφικού θεάτρου
Υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά στις ιστορίες που επιλέγετε για τις παραστάσεις σας;
Το παιχνίδι αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στις παραστάσεις αυτές;
Τι είδους αντικείμενα χρησιμοποιείται σε βρεφικές παραστάσεις και πως τα χρησιμοποιείτε συνήθως;
Ποιες είναι οι σκέψεις/ιδέες σας (και καλλιτεχνικές επιλογές βασικά) για τον ήχο, το σκηνικό και τον φωτισμό στις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου; Με ποιον τρόπο συνήθως αξιοποιούνται (αν αξιοποιούνται) τα τεχνικά μέσα;
Γ2 ως προς τις παιδαγωγικές επιλογές/ ανάγκες βρεφικής/παιδικής ηλικίας
Σε μία παράσταση, πως λαμβάνεται υπόψη σας την βρεφική ή την παιδική ηλικία;
Υπάρχουν κάποια στοιχεία που πρέπει να περιλαμβάνονται οπωσδήποτε σε μία βρεφική παράσταση;
Ποιες παιδαγωγικές ανάγκες πρέπει να εξυπηρετούν αυτά τα στοιχεία;
Δ. Ερωτήσεις για τη Συμμετοχή/ αντιδράσεις κοινού
Ποιες είναι οι πιο συνηθισμένες αντιδράσεις των μωρών και των συνοδών τους; Επίσης ποιος θεωρείτε ότι είναι ο ρόλος και η συμμετοχή των γονιών σ' αυτή την εμπειρία για τα βρέφη-παιδιά;

Εσείς με ποιο τρόπο /δείγματα καταλαβαίνετε πως μια παράσταση είναι πετυχημένη; Από τις αντιδράσεις των μωρών; Από τις αντιδράσεις των γονέων-συνοδών σε συνδυασμό με τα μωρά;

Πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι να κρατήσετε ζωντανό το ενδιαφέρον τόσο μικρών θεατών;

Παράρτημα 2°

Απαντήσεις Συμμετεχόντων

-Τριανταφυλλίδου Μαριλένα

1. Πότε ξεκινήσατε να ασχολείστε με το βρεφικό θέατρο;

Με το βρεφικό θέατρο ξεκίνησα τη θεατρική περίοδο 2006 με 2007 πρακτικά με την ομάδα Artika και ουσιαστικά ήταν η πρώτη παράσταση που παρουσιαζόταν στην Ελλάδα και απευθυνόταν σε ηλικίες πιο νεαρές. Τότε ήταν η πρώτη παράσταση «η δική μου ομπρέλα», η οποία απευθυνόταν σε παιδιά από ενάμιση χρονών.

2. Τι σας έκανε να αποφασίσετε να ασχοληθείτε με το βρεφικό θέατρο;

Η πρώτη μου επαφή με το βρεφικό θέατρο ήταν το 2004-2005, όταν βρισκόμουν και δούλευα ως ηθοποιός στο Toihaus Theater στην Αυστρία. Εγώ συμμετείχα σε μία παράσταση για ενήλικες ως ηθοποιός στο θέατρο αυτό αλλά ήδη είχαν ξεκινήσει να γίνονται παραστάσεις για πολύ μικρές ηλικίες από 0 μέχρι 6 χρονών. Εκείνον το χειμώνα που ήμουν εκεί παρακολούθησα κάποιες παραστάσεις στο θέατρο και μου έκανε πάρα πολύ μεγάλη εντύπωση αυτό το κοινό το οποίο ήταν εξαιρετικό. Γυρνώντας πίσω στην Ελλάδα ξεκινήσαμε με μία ομάδα την Artika και ήταν ένα από τα πρώτα πράγματα που κάναμε ουσιαστικά και είχαμε έναν δικό μας χώρο. Αυτό εξασφάλισε μία πολύ καλή περίοδο, γιατί το να έχεις δικό σου χώρο προσφέρει πάρα πολλά, μιλάμε για πολύ μικρές ηλικίες και ο χώρος πρέπει να έχει και αυτός κάποιες συγκεκριμένες προαγωγές, ωραία στοιχεία και καθαριότητα, οπότε ξεκινήσαμε να δημιουργούμε παραστάσεις που δεν υπήρχαν στην Ελλάδα. Μέχρι τότε δεν υπήρχε κάποιος θίασος που να παρουσιάζει κάτι τέτοιο. Υπήρχε μία διάθεση αυτό να γίνει από την Ξένια Καλογεροπούλου η οποία κάποια στιγμή φώναζε ένα θίασο που έκανε παραστάσεις για νεαρές ηλικίες αλλά η παράσταση που είχε φέρει δεν ανταποκρίνονταν σε αυτές. Τότε έγινε η αρχή για να ξεκινήσει το βρεφικό θέατρο στην Ελλάδα.

3. Υπάρχουν κάποιες παραστάσεις βρεφικού θεάτρου που σκηνοθετήσατε; Ποια θεωρείτε πως είχε την μεγαλύτερη απήχηση και γιατί; Με ποια κριτήρια καταλήξατε ότι είχε την μεγαλύτερη απήχηση;

Προσπαθώ να σκεφτώ και να σίγουρα η πρώτη παράσταση «η δική μου ομπρέλα» είχε μεγάλη επιτυχία, ίσως αυτό να οφειλόταν στο γεγονός ότι ήταν η πρώτη φορά μίας τέτοιας ζωντανής παράστασης. Τότε, βέβαια, ήταν πολύ διαφορετικές εποχές, διότι ήταν πολύ διαφορετικός ο τρόπος που γινόταν η προώθηση στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, καθώς υπήρχαν άνθρωποι που γράφανε τα πολιτιστικά και μας ψάχνανε εκείνοι δεν τους ψάχναμε εμείς σε σύγκριση με το τώρα που τα πράγματα έχουν αλλάξει λόγω της κατάστασης. Η προβολή των παραστάσεων στο κεντρικό δελτίο των καναλιών προκάλεσε οι παραστάσεις μέσα στο Σαββατοκύριακο να είναι γεμάτες κόσμο.

Στη συνέχεια, το 2013 παρουσιάσαμε για παράδειγμα την παράσταση «καληνύχτα- μέρα» που πια δεν είχαμε δικό μας χώρο και πηγαίναμε σε άλλα θέατρα και αυτή η παράσταση έκανε πάρα πολύ μεγάλη επιτυχία, καθώς κράτησε πέντε χρόνια. Δεν μπορώ να ξέρω τους λόγους που ο κόσμος δεν έρχεται στο θέατρο. Μπορεί να είναι θέμα προώθησης ή θέμα συγκυρίας, σίγουρα, όμως, όσο προχωράει η κρίση και η κατάσταση με τον κορονοϊό επηρεάζουν το θέατρο από όλες τις μεριές. Ένας ακόμη λόγος είναι πως το φθινόπωρο, συνήθως, οι παραστάσεις ήταν γεμάτες και τον χειμώνα υπήρχαν περισσότερες ακυρώσεις αλλά αυτό άλλαξε εξίσου λόγω κορονοϊού. Προσέχουμε πάρα πολύ αυτά που κάνουμε, ώστε να ανέβει η παράσταση, καθώς συνεχίζουμε να την δουλεύουμε ακόμα και αν παίζει και 2 και 3 και 5 χρόνια. Η παράσταση λειτουργεί με το κοινό, οπότε πάντοτε επιτρέπονται αλλαγές βελτίωσης. Δεν μπορώ να πω πως κάποια παράσταση είναι καλύτερη από την άλλη, γιατί είναι διαφορετικές δουλειές μεταξύ τους.

Επίσης, να πω και το εξής ότι όσον αφορά τις δικές μας ηλικίες ξέρω πως είναι πιο δύσκολες, αφού δεν υπάρχει διάδραση κατά την πορεία της παράστασης. Παρόλο που είναι τόσο μικρές ηλικίες θέλουμε να γίνονται θεατές, γιατί πιστεύουμε πως είναι πολύ διαφορετική η εμπειρία της δράσης και διαφέρει πολύ από το να είσαι θεατής στη δράση και αλλιώς να αντιλαμβάνεσαι κάτι όταν συμμετέχεις σε αυτό και αλλιώς όταν είσαι παρατηρητής. Για μένα το θέατρο αυτό είναι, δηλαδή ο θεατής να δραστηριοποιείται στο χώρο του θεάτρου μετά το τέλος της παράστασης. Το κοινό θέλει χρόνο για να αντιληφθεί το έργο και αυτό είναι δύσκολο πολλές φορές να κατανοηθεί από τη γενιά των γονέων. Για μας δεν υπάρχει παιδικό θέατρο, γιατί αντιμετωπίζουμε τα παιδιά, όπως αντιμετωπίζουμε τους ενήλικες. Ο στόχος μας είναι να δούμε ένα θέαμα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας.

4. Θεωρείτε ότι είναι απαραίτητο το βρεφικό θέατρο; Γιατί; Από την εμπειρία σας τι προσφέρει στα βρέφη/ παιδιά;

Για τους ίδιους λόγους που είναι απαραίτητο και για τους ενήλικες το θέατρο. Είναι αυτό που λέγαμε από την αρχή, γιατί να μην είναι για τα βρέφη; Τα βρέφη δεν είναι μωρά ούτε κατώτερα

όντα αλλά είναι ολοκληρωμένοι άνθρωποι με εξαιρετικά τεντωμένες τις κεραίες τους και εξαιρετικοί θεατές και φυσικά έρχονται σε επαφή με την τέχνη και το θέατρο. Το θέατρο είναι ένα τεράστιο ερέθισμα και γι' αυτό δεν πρέπει να έχουμε τα παιδιά κλεισμένα στο σπίτι χωρίς ερεθίσματα. Το θέατρο είναι πάρα πολλά πράγματα είναι κοινωνικοποίηση, είναι η καλλιέργεια της φαντασίας, της σκέψης, γιατί έχει τους δικούς του κανόνες, είναι ένας τρόπος να μαθαίνεις ότι δεν είσαι μόνος σου στη ζωή.

5. Κατά τη γνώμη σας ποια είναι τα θεατρικά και τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά που συνιστούν το βρεφικό θέατρο;

Σαφώς, υπάρχουν κάποια πράγματα που χρειάζεται να λάβει κανείς υπόψη ανάλογα με το κοινό που έχει απέναντί του, για παράδειγμα δεν έχει νόημα αν απευθύνεσαι σε βρέφη και να έχεις μία παράσταση, η οποία είναι βασισμένη στο λόγο. Πρέπει να προσέξεις το θέμα να αφορά αυτήν την ηλικία για να την ενδιαφέρει. Επίσης, αρμόζει να προσέξεις και άλλα πράγματα, όπως το ρυθμό της παράστασης, την ένταση, το φωτισμό, την αποφυγή του σκότους, γιατί μπορεί να φοβηθούνε.

6. Τα χαρακτηριστικά αυτά διαφέρουν ως προς την ηλικιακή ομάδα που απευθύνεται αυτό το είδος θεάτρου ή ως προς τις παιδαγωγικές επιλογές;

Σίγουρα ηλικιακή ομάδα παίζει ρόλο. Η παιδαγωγική, η εκπαίδευση και το θέατρο είναι τέχνες, οι οποίες πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τους το ηλικιακό επίπεδο των παιδιών, ώστε να ανταποκρίνεται στις εκπαιδευτικές τους ανάγκες.

7. Υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά στις ιστορίες που επιλέγετε για τις παραστάσεις σας;

Δεν ξέρω ίσως αυτό θα πρέπει να το απαντήσει κάποιος που έχει δει τις παραστάσεις. Εγώ έχω την εντύπωση ότι υπάρχουν κοινά χαρακτηριστικά, ίσως και πάλι όχι, όπως ο ρυθμός και οι επιλογές ως προς την ένταση ή τις μαλακές κινήσεις. Οπότε αυτό θα μπορούσε να είναι ένα χαρακτηριστικό αλλά σε τι βαθμό συμβαίνει εξαρτάται από το ηλικιακό επίπεδο των παιδιών, γιατί αλλιώς είναι να έχεις μία παράσταση για βρέφη και αλλιώς είναι να έχεις μία παράσταση για παιδιά μεγαλύτερα σε ηλικία. Είναι τεράστιες οι αλλαγές έτσι; Από ένα παιδί που είναι 10 μηνών σε έναν μπέμπη που είναι 1,5 χρόνο, από 18 μηνών σε ένα παιδί που είναι 24 μηνών.

Οπότε αντίστοιχα επηρεάζεται και αυτό το κομμάτι στην παράσταση. Ίσως, προς την ποιότητα υπάρχει κάτι κοινό αλλά πάλι εξαρτάται.

8. Το παιχνίδι αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στις παραστάσεις αυτές;

Το παιχνίδι βεβαίως και είναι χαρακτηριστικό, όχι όμως το παιχνίδι όπως παίζουμε με ένα παιδί στο δωμάτιό του. Το παιχνίδι στο θέατρο είναι κάτι παραπάνω από αυτό, αλλιώς δεν θα το χωρίζαμε σε είδη. Το παιχνίδι αφορά το πώς αντιμετωπίζουμε τα πράγματα και την ίδια τη ζωή, δηλαδή είναι η ανάγκη της εξερεύνησης, είναι η περιέργεια, αυτά είναι τα παιχνίδια. Μετά την παράσταση αυτό που κάνουμε είναι ότι ουσιαστικά πια τα παιδιά μπορούν να μπουν μέσα στον σκηνικό χώρο και να έρθουν σε επαφή με τους ηθοποιούς και με τα σκηνικά της παράστασης. Μπορούν να δουν μέσα από το παιχνίδι πως γίνεται η εξερεύνηση του κόσμου και παύσουν πλέον να είναι θεατές. Ουσιαστικά είναι ένα πάρα πολύ σημαντικό στάδιο αυτό, διότι σε αυτές τις ηλικίες είναι όλα τα πράγματα ας πούμε, που λέγαμε για τα χαρακτηριστικά που θέλει πολύ προσοχή, είναι το φανταστικό κομμάτι, διότι όσο πιο νεαρές είναι ηλικίες τόσο λιγότερο αντιλαμβάνονται το φανταστικό.

Ακόμα, δεν έχουν αντιληφθεί το πραγματικό, όταν βλέπουν ένα αντικείμενο, το οποίο είναι ξένο και το βλέπουν για πρώτη φορά χρειάζεται να το καταλάβουν, γι' αυτό το παίρνουν, το πιάνουν, το δαγκώνουν για να καταλάβουν τι είναι, ώστε να μπορέσουν μετά να διαχειριστούν τη φαντασία. Αλλιώς μπορεί να είναι πάρα πολύ επικίνδυνο πράγμα η φαντασία. Οπότε είναι πολύ σημαντικό, όταν τελειώνει η παράσταση και έρχονται στο σκηνικό χώρο ουσιαστικά βλέπουν πως είναι να σμίξει το φανταστικό με το πραγματικό και αυτό που τόση ώρα βλέπανε, το οποίο θέλει ένα ειδικό χειρισμό για να δουλέψει. Μετά από σαράντα πέντε λεπτά έχει ανάγκη το παιδί να εισέλθει στη σκηνή και να καταλάβει ότι οι ηθοποιοί είναι άνθρωποι, αυτά είναι αντικείμενα που μπορεί να τα πιάσει. Είναι πολύ σημαντικό στάδιο. Ουσιαστικά επιδιώκουμε να συμβεί η αλληλεπίδραση εκείνη την ώρα μαζί με τους ηθοποιούς και τα σκηνικά.

9. Τι είδους αντικείμενα χρησιμοποιείτε σε βρεφικές παραστάσεις και πώς τα χρησιμοποιείτε συνήθως;

Οτιδήποτε χρειάζεται σε κάθε παράσταση σχετίζεται ανάλογα με το ποιο είναι το περιεχόμενο των παραστάσεων. Η αλήθεια να λέγεται πως υπάρχει μία τάση να χρησιμοποιούνται ίδια πράγματα μπαλόνια, μπαλάκια, πλαστικά παπάκια, φτερά, τα οποία είναι πολύ ωραία αντικείμενα όλα. Όταν κάνεις μία δουλειά ανάλογα με το ποιο είναι το θέμα και το περιεχόμενο

της δημιουργείται ένα σκηνικό περιβάλλον αντίστοιχό του. Τώρα σε μία καινούργια μας παραγωγή «μία θαυμάσια μέρα» υπάρχει ένα σκηνικό, το οποίο είναι τέλειο φτιαγμένο για την παράσταση με κάποια αντικείμενα (μία κατσαρόλα, με μία κουτάλα, ένα φλιτζάνι, μεγάλα γράμματα). Οτιδήποτε χρειάζεται ανάλογα με το θέμα, επειδή είναι για βρέφη και θα εισέλθουν στη σκηνή προσέχουμε πάρα πολύ το κομμάτι της ασφάλειας πώς είναι φτιαγμένα.

10. Ποιες είναι οι σκέψεις/ιδέες σας (και καλλιτεχνικές επιλογές) για τον ήχο και τον φωτισμό στις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου; Με ποιον τρόπο συνήθως αξιοποιούνται τα τεχνικά μέσα;

Για τον ήχο εμείς διαλέγουμε πάντα τη ζωντανή μουσική, θεωρώ πως είναι το καλύτερο. Γενικά η μουσική εκτός ότι μου αρέσει και είμαι και μουσικός, πιστεύω πως είναι έναν πολύ ωραίο στοιχείο απαραίτητο αρκεί να προσέχουμε τις εντάσεις. Στο φως θα προσέξουμε τα σκοτάδια, για μας όμως ο φωτισμός είναι παράλληλα σημαντικό κομμάτι για αυτό προσπαθούμε να κάνουμε την ανατροπή και να αρχίσουν να βγαίνουν τα παιδιά από τους παιδικούς σταθμούς και να ζητούνε να πάνε στο θέατρο. Είναι τελείως διαφορετικό το θέαμα στο θέατρο μέσα. Δίνουμε πολλή σημασία στο φωτισμό, γιατί είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο που τραβάει πολύ την προσοχή και δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα. Όταν δουλεύουμε μία παράσταση δεν σκεφτόμαστε με όρους παιδικούς. Προσπαθούμε, δηλαδή ηθοποιοί να φοράνε ασπρόμαυρα ρούχα ή να υπάρχει σκοτάδι και το φως να χρωματίζεται στο τέλος της παράστασης, γιατί εκεί έχει νόημα δραματουργικά. Επίσης, από την άλλη είμαστε λιτοί, δηλαδή αποφεύγουμε τα πολλά χρώματα και πράγματα για να τραβήξουμε την προσοχή και αυτό γιατί ένας καλός ηθοποιός μπορεί να δημιουργήσει ολόκληρους κόσμους χωρίς πολλά πράγματα παρά μόνο με τις ικανότητές του.

11. Σε μία παράσταση, πως λαμβάνετε υπόψη σας τη βρεφική ή την παιδική ηλικία;

Λειτουργεί πολύ διαφορετικά βάσει του κοινού. Παίζουμε διαφορετικά ανάλογα με την ηλικία που έχουμε από κάτω δηλαδή αν είναι ένας παιδικός σταθμός, ξέρουμε πως όλα είναι πολύ μικρά.

12. Υπάρχουν κάποια στοιχεία που πρέπει να περιλαμβάνονται οπωσδήποτε σε μία βρεφική παράσταση;

Κάθε φορά εξαρτάται από το τι είναι η παράσταση. Θα προσέξεις ,φυσικά, το ρυθμό, την ένταση, το σκοτάδι. Προσέχεις κάποια πράγματα που ξέρεις πώς μπορεί να μην τα προσλάβει ευχάριστα

ή εύκολα αυτή η ηλικία, το ίδιο ισχύει και για το θέμα. Ακόμα και με πολλά πράγματα που θεωρούνται ταμπού αλλά εξαρτάται το πως το διαχειρίζεσαι και πώς το παρουσιάζεις, έτσι ώστε να γίνει πιο εύκολα αποδεκτό και κατανοητό.

13. Ποιες είναι οι πιο συνηθισμένες αντιδράσεις των μωρών και των συνοδών τους; Επίσης ποιος θεωρείτε ότι είναι ο ρόλος και η συμμετοχή των γονιών σ' αυτή την εμπειρία για τα βρέφη-παιδιά;

Οι αντιδράσεις είναι πολλές και διάφορες. Η σιωπή δίνει πάρα πολλά για το πως πραγματικά μπορούν αυτές οι ηλικίες να είναι θεατές ενός δρώμενου. Από κει και πέρα επειδή ακριβώς δεν μπορούν να μας μιλήσουν τα βρέφη, ένας τρόπος για να καταλάβουμε πώς νιώθουν είναι η γλώσσα του σώματος. Πώς δηλαδή θα μορφάσουν, τι ήχους θα κάνουν, τα γέλια ή κάτι που προσπαθούν να πουν ή μπορεί να γυρίσουν να φιλήσουν το γονέα τους..

Επίσης, στο τέλος της παράστασης μπορεί να θέλουν να αγκαλιάσουν κάποιους από τους ηθοποιούς, γιατί αισθάνονται τρομερή οικειότητα, έχουν ευαισθητοποιηθεί τόσο πολύ. Είναι τόσο έντονο αυτό το συναίσθημα, που θέλει να πάει να το εκφράσει στον ξένο. Υπάρχουν και τα απρόοπτα, όπως κάποιος να διαμαρτυρηθεί, μπορεί να κλάψει, βέβαια το κλάμα δεν ξέρεις από πού προέρχεται, μπορεί να μην αισθάνεται καλά λόγω του κόσμου, μπορεί να πονάει η κοιλιά του, μπορεί να έχει συγκινηθεί. Χίλια δυο πράγματα! Οπότε η παρουσία του γονέα είναι εξαιρετικά σημαντική, αν ο γονιός είναι αγχωμένος ή θεωρεί πως το παιδί του πρέπει να συμπεριφερθεί κάπως συγκεκριμένα και το παιδί συμπεριφέρεται αλλιώς όλα αυτά το παιδί τα καταλαβαίνει.

Τα παιδιά παίρνουν πάρα πολύ από την ενέργεια των γύρω τους και ειδικά από τον συνοδό τους. Γι' αυτό και το παιδί χρειάζεται μία προετοιμασία πριν αποκτήσει τον ρόλο του θεατή, χρειάζεται να του μιλήσεις, ώστε να είναι ήρεμος στην αγκαλιά του κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ενδεχομένως να τον βοηθήσεις ψιθυρίζοντας του κάτι, να του προσφέρεις την ασφάλεια που χρειάζεται αν δεις πως αισθάνεται περίεργα, να επιμείνεις λίγο ή να μην επιμείνεις πάρα πολύ γιατί υπάρχει και το αντίθετο, όπως να κλαίει.

14. Εσείς με ποιο τρόπο/δείγματα καταλαβαίνετε πως μια παράσταση είναι πετυχημένη; Από τις αντιδράσεις των μωρών; Από τις αντιδράσεις των γονέων-συνοδών σε συνδυασμό με τα μωρά;

Αφού απευθύνεται σε αυτό το κοινό από τα παιδιά σαφώς. Αλλά επειδή ο γονιός έχει διαμορφωμένη άποψη στην αισθητική του δεν είναι το πρωτεύον είναι πώς το αντιλαμβάνεται το παιδί. Έχουν υπάρξει τόσες φορές που έχουν φύγει οι γονείς και λένε «εγώ εντάξει δεν, αλλά το παιδί παρακολουθούσε». Οπότε αυτό μου έκανε εντύπωση. Τα παιδιά έρχονται και είναι πάρα πολύ κινητικά και οι γονείς είναι αγχωμένοι πώς θα γίνει και δεν θα μπορέσει να καθίσει στην παράσταση, ενώ το παιδί κάθεται και είναι ήσυχο. Το βλέπει ο γονιός και δεν το πιστεύει. Το πρωτεύον είναι το παιδί αλλά και ο γονιός μας ενδιαφέρει, φυσικά άμα καταφέρουμε και τα δύο είναι πολύ σημαντικό.

15. Πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι να κρατήσετε ζωντανό το ενδιαφέρον τόσο μικρών θεατών;

*Όσο εύκολο ή δύσκολο είναι να κρατήσεις ζωντανό το ενδιαφέρον του ενήλικου κοινού για να μην βαριέται και να μην τον πάρει ο ύπνος. Το ίδιο ακριβώς πράγμα ίσως και πιο εύκολο κιόλας με την έννοια ότι τα παιδιά είναι πιο εύκολα είναι τρομερά ενσυναίσθητοι θεατές θέλουν πάρα πολύ να ρουφήξουν τα πάντα, τους φαίνονται όλα καταπληκτικά φανταστικά υπέροχα έχοντας αυτήν την περιέργεια, οπότε αυτό είναι ένα τρομερό *avantage* (πλεονέκτημα).*

-Καραδήμα Κατερίνα

1. Πότε ξεκινήσατε να ασχολείστε με το βρεφικό θέατρο;

Με το βρεφικό θέατρο άρχισα να ασχολούμαι το 2010.

2. Τι σας έκανε να αποφασίσετε να ασχοληθείτε με το βρεφικό θέατρο;

Μία βρεφική παράσταση που είχα δει ως θεατής της Ξένιας Καλογεροπούλου, το «Έλα έλα». Ήταν η πρώτη εμπειρία και αρκετή για να αποτελέσει αρχή για ένα μαγικό ταξίδι με μωρά και θέατρο.

3. Υπάρχουν κάποιες παραστάσεις βρεφικού θεάτρου που σκηνοθετήσατε (σκηνοθέτης)/παίξατε (ηθοποιός); Θεωρείτε πως είχε τη μεγαλύτερη απήχηση και γιατί;

Νομίζω, το «Κοίτα», ήταν η δουλειά που θεωρώ ότι είχε την μεγαλύτερη απήχηση. Ήταν η πρώτη αυθόρμητη επαφή με το είδος αυτό του θεάτρου και η εξερεύνηση είχε μέσα έντονο παιχνίδι από την πλευρά μου μιας και έπαιζα και σκηνοθετούσα. Δεν το έβλεπα, δεν το έκρινα. Το βίωνα από την πλευρά ενός μωρού που κινείται, που επιθυμεί, που βαριέται, που θυμώνει, που νυστάζει, που πεινάει, που παίζει. Το βασικό στοιχείο ήταν η παρατήρηση και η παιγνιώδη διάθεση.

4. Με ποια κριτήρια καταλήξατε ότι είχε την μεγαλύτερη απήχηση;

Από την συγκέντρωση της προσοχής των μωρών και των νηπίων. Από την συμμετοχή τους είτε μέσα από τον λόγο (λέξεις που έλεγαν σχετικές με την παράσταση) είτε μέσα από την τάση τους να έρθουν μέσα στη σκηνή κατά τη διάρκεια της παράστασης να παίζουμε μαζί. Είναι αυτή η αίσθηση ότι τα μωρά αντιλήφθηκαν και λειτούργησαν όλες οι αισθήσεις τους κατά τη διάρκεια της ιστορίας.

5. Θεωρείτε ότι είναι απαραίτητο το βρεφικό θέατρο; Γιατί; Από την εμπειρία σας τι προσφέρει στα βρέφη/ παιδιά;

Είναι τόσο απαραίτητο, όσο και το θέατρο για τα παιδιά, τους έφηβους και τους ενήλικες. Μέσα από την εικόνα, το χρώμα, τον ήχο και την ιστορία, το βρέφος έρχεται σε απόλυτη επαφή με τον

δικό του εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο. Οι κώδικες επικοινωνίας με τα παιδιά είναι καθαροί. Εμείς μιλάμε τη γλώσσα του βρέφους, εμείς μπαίνουμε στον δικό του κόσμο και μεγεθύνουμε λίγο τα πράγματα, τα χρωματίζουμε περισσότερο και τους μιλάμε στη δική τους γλώσσα. Η επιτυχία της επικοινωνίας, η χαρά της αντίληψης μιας ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος, η ιδιαίτερη σύνδεση που συμβαίνει με την μητέρα του ή τον πατέρα του που παρακολουθούν μαζί την παράσταση, είναι μερικά από τα οφέλη που κερδίζει ένα βρέφος παρακολουθώντας μία βρεφική παράσταση.

6. Κατά τη γνώμη σας ποια είναι τα θεατρικά και τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά που συνιστούν το βρεφικό θέατρο; Υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά στις ιστορίες που επιλέγετε για τις παραστάσεις σας;

Μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος, παιχνίδι, εικόνες, ήχους, χρώματα που κάτι τους θυμίζουν και μια γνώριμη γλώσσα για επικοινωνία.

7. Το παιχνίδι αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στις παραστάσεις αυτές;

Εννοείται, χωρίς αυτό δεν υπάρχει επικοινωνία. Άρα ούτε και παράσταση.

8. Τι είδους αντικείμενα χρησιμοποιείτε σε βρεφικές παραστάσεις και πως τα χρησιμοποιείτε συνήθως;

Τα αντικείμενα βασίζονται στις αρχές του θεατρικού παιχνιδιού. Δεν έχει τόση σημασία το τι αντικείμενα είναι. Μπορεί να είναι ένας σωλήνας, ένα ύφασμα, χόμα, νερό, ένα σελοφάν ή οτιδήποτε. Σημασία έχει πως αυτό το αντικείμενο θα χρησιμοποιηθεί όσο είναι δυνατόν με περισσότερους διαφορετικούς τρόπους που έχουν να πουν κάτι ώστε να εξιτάρει τη φαντασία και να καλλιεργήσει την αντίληψη και τη νοημοσύνη του βρέφους.

9. Ποιες είναι οι σκέψεις/ιδέες σας (και καλλιτεχνικές επιλογές) για τον ήχο, το σκηνικό και τον φωτισμό στις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου;

Σημασία έχει για μένα μια επιλογή καλής αισθητικής, όπως εγώ την αντιλαμβάνομαι γιατί μέσα σε αυτήν περικλείω έναν κόσμο ιδανικό για ένα βρέφος. Το φως, ο ήχος, η εικόνα, τα αντικείμενα λένε από μόνα τους μια ιστορία.

10. Υπάρχουν κάποια στοιχεία που πρέπει να περιλαμβάνονται οπωσδήποτε σε μία βρεφική παράσταση; Ποιες παιδαγωγικές ανάγκες πρέπει να εξυπηρετούν αυτά τα στοιχεία;

Φαντασία, αντίληψη, επικοινωνία, αισθήσεις.

11. Ποιες είναι οι πιο συνηθισμένες αντιδράσεις των μωρών και των συνοδών τους; Επίσης ποιος θεωρείτε ότι είναι ο ρόλος και η συμμετοχή των γονιών σ' αυτή την εμπειρία για τα βρέφη-παιδιά;

Συμμετέχουν με λόγια, με ήχους, με γέλια. Συναντιούνται με τους γονείς τους σε μια κοινή εμπειρία που φαίνεται να έχει διπλή διάσταση τόσο για τα μωρά όσο και για τους γονείς. Μοιράζονται μια δική τους αλήθεια που ο καθένας την αντιλαμβάνεται από τη δική του πλευρά και αυτό έχει ως κοινό σημείο συνάντησης την παράσταση.

12. Εσείς με ποιο τρόπο /δείγματα καταλαβαίνετε πως μια παράσταση είναι πετυχημένη; Από τις αντιδράσεις των μωρών; Από τις αντιδράσεις των γονέων-συνοδών σε συνδυασμό με τα μωρά;

Ένα βασικό στοιχείο είναι η προσήλωση και τη συμμετοχή των δύο στην παράσταση.

13. Πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι να κρατήσετε ζωντανό το ενδιαφέρον τόσο μικρών θεατών;

Είναι δύσκολο, καθώς τα παιδιά χάνουν εύκολα το ενδιαφέρον τους για κάτι. Επομένως, είναι πάντα μία καλλιτεχνική πρόκληση.

14. Έχοντας μελετήσει το έργο από το θέατρο μικρή πόρτα και μέσω αυτού έφτασα στην παράσταση «κοίτα» όπου έχετε σκηνοθετήσει. Έχετε συνεργαστεί με το θέατρο μικρή πόρτα, θα θέλατε να μου πείτε μερικά λόγια για αυτή την συνεργασία;

Ήταν μια συνεργασία ιδιαίτερη. Η πρώτη μου δουλειά, το «Κοίτα» αγκαλιάστηκε πολύ και από την Ξένια Καλογεροπούλου και από τον Θωμά Μοσχόπουλο και ακολούθησαν κι άλλες

συνεργασίες εμπιστοσύνης. Έχει ενδιαφέρον καλλιτεχνικά να συναντιέσαι με ανθρώπους σημαντικούς, όπως είναι η Ξένια και ο Θωμάς και να βρίσκεις μια καλλιτεχνική συγγένεια που μόνο να κερδίσεις έχεις.

15. Σας έχει δώσει κάποια έμπνευση η συνεργασία αυτή;

Ναι. Να μην επαναπαύομαι και να κυνηγάω το διαφορετικό και το αληθινό.

-Μαστρογιάννης Γιάννης

1. Πότε ξεκινήσατε να ασχολείστε με το βρεφικό θέατρο;

Ξεκίνησα να ασχολούμαι με το βρεφικό θέατρο τον Ιανουάριο του 2019 που άρχισαν οι πρόβες για την παράσταση “Έξω πάνω μέσα κάτω” στο ΚΘΒΕ.

2. Τι σας έκανε να αποφασίσετε να ασχοληθείτε με το βρεφικό θέατρο;

Ήταν ένα αντικείμενο με το οποίο δεν είχα ποτέ ασχοληθεί, ομολογώ πως δε γνώριζα την ύπαρξή του. Την περίοδο εκείνη είχα ενεργό συμβόλαιο με το ΚΘΒΕ και ο τότε καλλιτεχνικός διευθυντής Γιάννης Αναστασάκης με ρώτησε αν θα μ' ενδιέφερε να το κάνω. Μου φάνηκε πολύ ενδιαφέρουσα πρόταση, κι έτσι πέρασα από ακρόαση από τη σκηνοθέτη της παράστασης Κατερίνα Καραδήμα και στη συνέχεια ξεκίνησα πρόβες.

3. Υπάρχουν κάποιες παραστάσεις βρεφικού θεάτρου που παίζατε θεωρείτε πως είχε τη μεγαλύτερη απήχηση και γιατί;

Είναι η πρώτη και μοναδική παράσταση βρεφικού θεάτρου στην οποία συμμετείχα και εύχομαι να μου ξαναδοθεί η ευκαιρία να το κάνω.

4. Με ποια κριτήρια καταλήξατε ότι είχε την μεγαλύτερη απήχηση;

Η συγκεκριμένη παράσταση θεωρώ πάντως πως είχε μεγάλη απήχηση, κρίνοντας με βάση την ανταπόκριση του κοινού και τα σχόλια όσων την είδαν. Επίσης, παίχτηκε για πολύ καιρό και μέχρι το τέλος είχε πολύ κόσμο.

5. Θεωρείτε ότι είναι απαραίτητο το βρεφικό θέατρο; Γιατί; Από την εμπειρία σας τι προσφέρει στα βρέφη/ παιδιά;

Ναι βεβαίως, θεωρώ πως το βρεφικό θέατρο είναι απαραίτητο. Πέρα από την υποκειμενική αξία της εκάστοτε παράστασης, ανάλογα και με το θέμα με το οποίο ασχολείται, είναι για το βρέφος μια πρώτη θεατρική εμπειρία, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τη μετέπειτα επαφή του με το αντικείμενο. Γι' αυτό και είναι κάτι πολύ σημαντικό και η ευθύνη όσων εμπλέκονται σε μια

βρεφική παράσταση τεράστια. Επίσης, η φύση της υποκριτικής είναι το παιχνίδι, η παρόρμηση, η ειλικρίνεια και η επικοινωνία. Στοιχεία που μπορούν να βοηθήσουν ένα βρέφος να αναπτυχθεί νοητικά και συναισθηματικά και να κοινωνικοποιηθεί.

6. Κατά τη γνώμη σας ποια είναι τα θεατρικά και τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά που συνιστούν το βρεφικό θέατρο;

Στην πραγματικότητα είναι τα ίδια με οποιοδήποτε άλλο είδος θεάτρου απλώς λίγο πιο ήπια και καθαρά. Πρέπει να δημιουργείται ένα πλαίσιο ασφάλειας και ηρεμίας, σαν την αγκαλιά μιας ήρεμης και δοτικής συναισθηματικά μητέρας. Συνεπώς και οι φωτισμοί αλλά και ο ήχος θέλουν προσοχή. Για παράδειγμα, το απόλυτο σκοτάδι μπορεί να τρομάζει τα βρέφη. Και την ίδια στιγμή να μη μπερδεύεις το κοινό με πολλές και ασαφείς πληροφορίες.

7. Τα χαρακτηριστικά αυτά διαφέρουν ως προς την ηλικιακή ομάδα που απευθύνεται αυτό το είδος θεάτρου ή ως προς τις παιδαγωγικές επιλογές;

Νομίζω πως έχει να κάνει με τις επιλογές του/της εκάστοτε σκηνοθέτη. Η παράσταση στην οποία συμμετείχα απευθυνόταν σε παιδιά από 8 μηνών έως 4 ετών. Το παρακολούθησαν και βρέφη 4 μηνών αλλά και παιδιά 6 ετών με επιτυχία. Φαντάζομαι πως υπάρχει ένα “πλαίσιο ασφαλείας” στο οποίο μπορεί να κινηθεί ο/η σκηνοθέτης ανάλογα με το ποια θα είναι η ηλικιακή ομάδα στην οποία θα επιλέξει να απευθυνθεί.

8. Υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά στις ιστορίες που επιλέγετε για τις παραστάσεις σας; Το παιχνίδι αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στις παραστάσεις αυτές;

Το παιχνίδι αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό στις παραστάσεις. Είναι σημαντικό εργαλείο για να προσελκύσεις το ενδιαφέρον των βρεφών, να βρεις ένα κοινό σημείο αναφοράς και ταύτισης. Είναι επίσης η βάση της υποκριτικής τέχνης γενικά.

9. Τι είδους αντικείμενα χρησιμοποιείται σε βρεφικές παραστάσεις και πως τα χρησιμοποιείτε συνήθως;

Στην παράσταση μου είχα ένα μεγάλο παιχνιδόκουτο-σπιτάκι στο οποίο έμπαινα και μέσα, σεσουάρ μαλλιών, κιμωλίες (όπου σχεδιάζα τις μορφές της μαμάς και του μπαμπά), ταλκ (το

πατούσα και άφηνα ίχνη στο δάπεδο της σκηνής), αρκούδο, ανεμιστήρα (με τον οποίο μιλούσαμε σε φανταστική γλώσσα-ήταν φίλος μου), ομπρέλα, αδιάβροχο, γαλότσες, σαπουνόνερο για φούσκες, σπρέι με νερό(παρίστανα τη βροχή), κομφετί και μπαλόνια (πετούσαν ψηλά με το φύσημα του ανεμιστήρα), γάλα, κακάο, ποτήρι και κουτάλι(ετοιμάζα το γάλα και το έπινα επί σκηνής), πετσέτα, κουβέρτα, μπάλα. Γινόταν επίσης προβολή βίντεο πάνω στο σπιτάκι, με την οποία έπαιζα και γινόμουν μέρος της.

10. Ποιες είναι οι σκέψεις/ιδέες σας (και καλλιτεχνικές επιλογές βασικά) για τον ήχο, το σκηνικό και τον φωτισμό στις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου;

Είναι πολύ ανοιχτό το πεδίο σε επιλογές ανάλογα με το ύφος και το είδος της κάθε παράστασης. Ορχηστρική μουσική, τραγούδι ηχογραφημένο ή live, ήχοι της φύσης κλπ., ιδιαίτερη προσοχή στις εντάσεις και σε πιθανούς τρομακτικούς ήχους. Σχετικά με τους φωτισμούς θα πρέπει σίγουρα να αποφεύγεται το απόλυτο σκοτάδι για ευνόητους λόγους. Μια καλή ιδέα για να εμπνευστεί κανείς σκηνογραφικά είναι να μελετήσει τον τρόπο παιχνιδιού των βρεφών-παιδιών και κυρίως την ικανότητα τους να μεταμορφώνουν οποιοδήποτε “ευτελές” ή μη αντικείμενο σε οτιδήποτε προστάζει η φαντασία τους.

11. Με ποιον τρόπο συνήθως αξιοποιούνται (αν αξιοποιούνται) τα τεχνικά μέσα;

Μπορεί κανείς να αξιοποιήσει την προβολή εικόνων και βίντεο, ηχογραφημένες μουσικές και ήχους, φυσικά τους φωτισμούς ή διάφορες ηλεκτρικές συσκευές(σεσουάρ μαλλιών, ανεμιστήρας κλπ). Είναι ένα πεδίο που συνεχώς εξελίσσεται και εμφανίζονται νέα “πράγματα”. Όλα τα παραπάνω μπορούν να κεντρίσουν το ενδιαφέρον των μικρών θεατών και να λειτουργήσουν υποβοηθητικά.

12. Σε μία παράσταση, πως λαμβάνετε υπόψη σας την βρεφική ή την παιδική ηλικία;

Τα παιδιά-βρέφη είναι οι πιο ειλικρινείς και αυστηροί κριτές. Είναι απλώς μικροί άνθρωποι, που δεν έχουν προλάβει στις περισσότερες των περιπτώσεων να “δηλητηριαστούν” από στερεότυπα, κοινωνικές επιταγές κλπ. Οπότε είναι αδύνατο να τους κρυφτείς και να τα κοροϊδέψεις. Για παράδειγμα ένα βρέφος που θα βαρεθεί, στις περισσότερες των περιπτώσεων θ' αρχίσει να κλαίει. Μια βρεφική παράσταση θα πρέπει να έχει ενδιαφέρον, ρυθμό, εναλλαγές και ποικιλία, δεν χρειάζονται πολλά λόγια μόνο ίσως κάποιες λέξεις και η γλώσσα των μωρών. Όταν υπάρχει

αυτό που λέμε εμείς οι ηθοποιοί κάτω κείμενο, ακόμα και τα “ακαταλαβίστικα” γίνονται πλήρως κατανοητά.

Ο ηθοποιός δεν πρέπει να είναι αιχμηρός αλλά πράος και την ίδια στιγμή ζωντανός και ενεργητικός. Είναι λεπτές οι ισορροπίες. Θα πρέπει να γνωρίζει πως κατά τη διάρκεια της μπορεί να χρειαστεί να διαχειριστεί το κλάμα και παντός είδους φασαρία ή ένα περίεργο βρέφος που θέλει να διασχίσει τη σκηνή και να παίζει με τα σκηνικά αντικείμενα τα οποία δεν πρέπει να είναι επικίνδυνα (βλέπε πχ πηγές ηλεκτρικού ρεύματος ή ο ανεμιστήρας). Η υποκριτική δεν πρέπει να είναι φλύαρη αλλά να έχει συγκεκριμένο στόχο και περιεχόμενο τη φορά για να μην μπερδεύεται ο θεατής. Επίσης, η απόσταση κοινού-θεατρικής δράσης δεν πρέπει να είναι μεγάλη λόγω του σταδίου ανάπτυξης της όρασης των βρεφών. Τέλος, η παράσταση δεν θα πρέπει να έχει μεγάλη διάρκεια(μισή ώρα ή τρία τέταρτα το πολύ)για να μην κουράσει τους μικρούς θεατές.

13. Υπάρχουν κάποια στοιχεία που πρέπει να περιλαμβάνονται οπωσδήποτε σε μία βρεφική παράσταση; Ποιες παιδαγωγικές ανάγκες πρέπει να εξυπηρετούν αυτά τα στοιχεία;

Μη όντας παιδαγωγός ο ίδιος, θα περιορίσω την απάντησή μου στις δύο παραπάνω ερωτήσεις στα εξής: Κοινωνικοποίηση, παιχνίδι, εξερεύνηση του κόσμου, φαντασία και το θεατρικό βίωμα που εκτός των άλλων γίνεται στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης συνθήκης (π.χ. χώρος θεάτρου, σκηνή-χώρος θεατών, συγκεκριμένη ώρα και διάρκεια κλπ).

14. Ποιες είναι οι πιο συνηθισμένες αντιδράσεις των μωρών και των συνοδών τους; Επίσης ποιος θεωρείτε ότι είναι ο ρόλος και η συμμετοχή των γονιών σ’ αυτή την εμπειρία για τα βρέφη παιδιά;

Γέλιο, κλάμα, διάδραση με ήχους ή ομιλία, μπουσούλημα, χαρά, ύπνος, τσιρίδες...Ο ρόλος του γονέα-συνοδού είναι πολύ σημαντικός. Λαμβάνοντας υπ’ όψιν την ηλικία αλλά και πως για τα περισσότερα βρέφη είναι μια πρωτόγνωρη εμπειρία, χρειάζεται αυτός/ή που θα καθησυχάσει, θα αγκαλιάσει, θα κοιμίσει, θα ταΐσει, θα θηλάσει, θα αλλάξει, θα συγκρατήσει ή θα πάει βόλτα το μικρό θεατή. Επίσης, μπορεί και ο ίδιος να περάσει πολύ καλά παρακολουθώντας την παράσταση. Είναι μια ακόμη κοινή εμπειρία.

15. Εσείς με ποιο τρόπο /δείγματα καταλαβαίνετε πως μια παράσταση είναι πετυχημένη; Από τις αντιδράσεις των μωρών; Από τις αντιδράσεις των γονέων-συνοδών σε συνδυασμό με τα μωρά;

Από τις αντιδράσεις του κοινού γενικά και ιδιαίτερα των βρεφών. Να καταφέρεις να τους πάρεις μαζί σου, να βλέπεις στα μάτια τους το ενδιαφέρον γι' αυτό που συμβαίνει. Να σου μιλάνε, να σου γελάνε, να σου τσιρίζουν. Και δευτερευόντως από τα σχόλια των ενήλικων θεατών.

16. Πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι να κρατήσετε ζωντανό το ενδιαφέρον τόσο μικρών θεατών;

Δεν είναι πάντα εύκολο. Εάν είναι κάτι που το αγαπάς γίνεται εύκολο και σίγουρα εάν η παράσταση έχει μια έξυπνη δομή-σκηνοθεσία. Θα ήθελα να μοιραστώ μια συγκινητική για εμένα στιγμή από την εμπειρία μου με το βρεφικό θέατρο. Στην παράσταση που συμμετείχα έκανα ένα βρέφος που ανακάλυπτε τον κόσμο και τις διαστάσεις (έξω, πάνω, μέσα, κάτω). Κάποια στιγμή σήκωνα ψηλά μια μπάλα και έλεγα “πάνω” ανακαλύπτοντας το. Στο τέλος της παράστασης ήρθε και μου μίλησε μια μαμά με το αγοράκι της, εμφανώς συγκινημένη και με ευχαρίστησε λέγοντας μου “έχουμε αργήσει να μιλήσουμε αλλά όταν σήκωσες ψηλά την μπάλα είπε ‘πα..’.

Παράρτημα 3^ο

Παράσταση στο 19^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου και Παντομίμας

Έχοντας παραβρεθεί στο 19^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου και Παντομίμας στο Κιλκίς, παρακολούθησα δύο φορές τη μοναδική παράσταση βρεφικού θεάτρου «Alma» του θιάσου LaBu Teatre και πήρα συνέντευξη από την σκηνοθέτη-ηθοποιό Anna Ros και κάποιους γονείς στο τέλος της παράστασης. Η πρώτη παράσταση ήταν για παιδιά δημοτικού και νηπιαγωγείου, ενώ η δεύτερη παράσταση, η απογευματινή, αφορούσε κυρίως τον υπόλοιπο κόσμο, όπου υπήρχαν βρέφη και παιδιά διαφόρων ηλικιών με τους συνοδούς τους.

Περιληπτικά, το ταξίδι της πρωταγωνίστριας ξεκίνησε κρατώντας μία χρυσή κορνίζα, οπού στη μέση της ήταν κενή και γύρω γύρω είχε μικρά λαμπάκια να την φωτίζουν. Χρησιμοποιώντας τη, έκανε διάφορες κινήσεις και προσπάθησε να περάσει μέσα από ένα τετράγωνο, όπου μεταφορικά ήταν η πόρτα για το ταξίδι που θα ξεκινούσε ανάμεσα στις τέσσερις εποχές: άνοιξη, φθινόπωρο, χειμώνα, καλοκαίρι.

Στη συνέχεια, η ηθοποιός έβγαλε από μία βαλίτσα δυο μικρές γαντόκουκλες σε σχήμα στρόγγυλων ματιών με τις οποίες εξερευνούσε το νέο τοπίο πριν μπει συμβολικά στο κύριο μέρος της παράστασης που εστίαζε στις εποχές. Η κάθε εποχή είχε τα δικά της σκηνικά αντικείμενα με αρκετές διαφοροποιήσεις στα οπτικο-ακουστικά μέσα. Η άνοιξη αποτυπώθηκε, κυρίως, μ' ένα λουλούδι. Το φθινόπωρο αποτυπώθηκε μία καφέ χάρτινη κούκλα που είχε καφέ χάρτινα φύλλα δέντρου. Η ψευδαίσθηση του χειμώνα, με τη σειρά της, αποτυπώθηκε μέσα από μια γιγάντια διαφανής ομπρέλα που περιείχε χρυσόσκονη και ανοίγοντας την γέμιζε όλο τον χώρο με λάμψη και μαγεία. Ανάμεσα στους διαφορετικούς ρόλους ένας παράγοντας που διευκόλυνε την ηθοποιό ήταν η ενδυμασία που φορούσε, καθώς έχει την ευκαιρία να μεταμορφώνεται σε κάτι άλλο εκτός από αυτό που είναι. (π.χ. στην εποχή της άνοιξης με τη βοήθεια των κινήσεων της μεταμορφώθηκε σε πεταλούδα).

Η παράσταση έκλεινε με το καλοκαίρι, όπου δημιουργήθηκε μια αίσθηση παραλίας μέσω αλευριού και μία αίσθηση βυθού μέσω σωματικών κινήσεων, θεατρικών σκιών με χάρτινες φιγούρες και φούσκες νερού (σαπουνόφουσκες). Όταν τελείωσε η παράσταση, η ηθοποιός κατέβηκε από τη σκηνή μαζί με μία κατασκευασμένη πεταλούδα όπου ψυχαγώγησε τα παιδιά. Η συγκεκριμένη παράσταση αφορούσε την ηλικιακή ομάδα από δυο μέχρι έξι ετών.

Κατά τη διάρκεια της παράστασης είχα εντυπωσιαστεί από τη σκηνική παρουσία της ηθοποιού στην παράσταση. Δεν μπορούσα να πάρω τα ματιά μου από την πρωταγωνίστρια. Ταυτόχρονα, όμως, παρατηρούσα τη λάμψη μέσα από τα ματιά των μικρών παιδιά και τις

αυθόρμητες εκφράσεις που είχανε, όταν ενθουσιαζόντουσαν με το θέαμα που έβλεπαν. Μπορώ να πω πως με ξάφνιασε ευχάριστα η παράσταση. Η εφευρετικότητα, η έξυπνη διαχείριση των οπτικο-ακουστικών μέσων και οι γρήγορες εναλλαγές έκαναν το θέαμα τόσο ευχάριστο και μαγικό. Ο τρόπος που η ηθοποιός έκανε τα πάντα να φαίνονται φυσικά, απλά και εύκολα μας εισήγαγε σ' ένα κόσμο παιδικότητας και αναμνήσεων των παιδικών μας χρόνων. Οι συμβολισμοί και οι ψευδαισθήσεις χρειάζονται αρκετή μελέτη και δουλειά για να απλοποιηθούν σε σημείο που να το καταλαβαίνει ο κάθε θεατής ανεξαρτήτου ηλικίας. Σύμφωνα με τη καταγεγραμμένη θεωρία της έρευνας μου, ένα χαρακτηριστικό που παρατήρησα πως δεν υπήρχε στην συγκεκριμένη παράσταση ήταν ένα είδος παιχνιδιού ως μέρος της παράστασης.

Στην πρώτη παράσταση τα παιδιά ήταν από τεσσάρων μέχρι πεντέμισι ετών. Στην πλειονότητα τους τα παιδιά που παρακολούθησαν την παράσταση έδειξαν αμείωτο ενδιαφέρον, καθώς οι χαμογελαστές εκφράσεις τους και τα βλέμματα τους επικεντρώνονταν στον σκηνικό χώρο. Πιο συγκεκριμένα, κάποια παιδιά σηκώνονταν από τη θέση τους, χειροκροτούσαν, αναφωνούσαν θετικά σε ό, τι τους εντυπωσίαζε, όπως η σκηνή με τη γιγάντια διαφανή ομπρέλα που περιείχε χρυσόσκονη. Στην αρχή της παράστασης, όταν η ηθοποιός εμφανίστηκε με μια βαλίτσα κάποια παιδιά ρώταγαν «τι είχε μέσα η βαλίτσα;»

Η δεύτερη παράσταση περιείχε και πιο μικρές ηλικίες, ακόμη και βρέφη. Και αυτή τη φορά η πλειονότητα των αντιδράσεων ήταν θετική. Αντιλήφθηκα, όμως, πως στα βρέφη υπήρχαν αρκετές διαφορετικές συμπεριφορές. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της παράστασης ένα βρέφος έβαλε τα κλάματα για λίγα λεπτά, πράγμα που ίσως να σήμαινε πως είδε κάτι που το είχε τρομάξει. Κάποιο άλλο μικρό παιδί σηκώθηκε πάνω στο κάθισμα και ενοχλούσε το βρέφος που βρισκότανε στην πίσω θέση από το κάθισμα του. Ένα τρίχρονο αγοράκι ρώτησε την μαμά του πότε θα φύγουνε και η δίδυμη αδερφή του πρόλαβε να απαντήσει πως δεν θα φύγουνε. Το μικρό κορίτσι ζήτησε ένα μπισκότο από την μαμά του και εκείνη της είπε πως θέλει να κάνουν ησυχία γιατί έβλεπε την παράσταση.

Στο τέλος παρατήρησα ένα μικρό αγοράκι περίπου δυο χρονών να σηκώνεται από την θέση του και να περπατά στο υπόλοιπο χώρο του θιάσου. Φαινόταν να μιλάει και να παίζει μόνο του. Μια γενική εικόνα είναι πως τα πιο μεγάλα παιδιά κάθονταν προσηλωμένα και αφοσιωμένα στην παράσταση. Αντιθέτως τα πιο μικρά παιδιά δυσκολεύονταν να καθίσουν ήρεμα στη θέση τους για αρκετή ώρα.

Παράρτημα 4^ο

A. Συνεντεύξεις με γονείς

Η συνέντευξη περιείχε λίγες ερωτήσεις και πραγματοποιήθηκε σε δύο γονείς, οι οποίοι βρέθηκαν ως θεατές στην προηγούμενη παράσταση που παρακολούθησα. Οι ερωτήσεις που τους έθεσα ήταν:

1. Ποιες ήταν οι εντυπώσεις για το βρεφικό θέατρο που παρακολουθήσατε μόλις;
2. Πόσα παιδιά έχετε και ποια η ηλικία τους;
3. Πως σας φαίνεται σαν ιδέα το βρεφικό θέατρο;
4. Έχετε πάει τα παιδιά σας σε παρόμοια παράσταση;
5. Θα ξαναπηγαίνατε τα παιδιά σας σε μία παρόμοια παράσταση;

Οι γονείς μετά την παράσταση αποχωρήσανε εντυπωσιασμένοι από το θέαμα που είχαν δει. Μία μητέρα δύο παιδιών ηλικίας τριών ετών αναφέρθηκε πώς ήταν η πρώτη φορά που ήρθε σε επαφή με μία παράσταση για τόσες μικρές ηλικίες μαζί με τα παιδιά της. Ήταν πολύ θετική, καθώς πιστεύει πώς είναι ένα καλό θέαμα που συντελεί στη διαπαιδαγώγηση και κοινωνική αλληλεπίδραση των παιδιών με την τέχνη του θεάτρου. Στο τέλος, συμπληρώνει πως με τη βοήθεια του θεάματος αυτού μπορούν να ανοίξουν οι ορίζοντες και ο νους των παιδιών, ενώ με διαβεβαίωσε πως θα ξαναπήγαινε μαζί με τα παιδιά της να παρακολουθήσει ένα τέτοιου είδους θεάτρου ξανά.

Ένας πατέρας με δύο παιδιά, το ένα δυόμισι και το άλλο επτά ετών επισημαίνει πως δεν πρόλαβε να παρακολουθήσει όλη την παράσταση αλλά ως εκεί που έχει δει σε γενικές γραμμές του φάνηκε όμορφη με ωραία χαρακτηριστικά. Στα προηγούμενα χρόνια είχε παρακολουθήσει κι άλλες βρεφικές παραστάσεις και αναφέρει πως δημιουργείται ένα ευχάριστο γεγονός που περιέχει όμορφα πράγματα. Στο τέλος, μου ανέφερε πως πρόκειται για ευχάριστο θέαμα για εκείνον και για τα ίδια του τα παιδιά.

B. Συνέντευξη με την Ισπανίδα σκηνοθέτη-ηθοποιό Anna Ros

1. Πότε ξεκινήσατε να ασχολείστε με το βρεφικό θέατρο; (Απάντηση από μόνη της και στην ερώτηση: *Τι σας έκανε να αποφασίσετε να ασχοληθείτε με το βρεφικό θέατρο;*)

Όταν τελείωσα τη δραματική σχολή το Institution al Teater μου δόθηκε η ευκαιρία να δουλέψω σε ένα θίασο που ασχολείται με το βρεφικό θέατρο μέχρι την ηλικία των έξι ετών και είδα από

μέσα πως λειτουργεί το βρεφικό θέατρο και η αγορά αυτού στην Ισπανία. Με ενδιαφέρει πάρα πολύ. Το είδα με πολύ ενδιαφέρον και επιστρέφω εκεί πολύ συχνά. Αυτό το θέατρο βοηθάει και εσένα σαν άνθρωπο, να μεγαλώσεις και να μεγαλώσεις σαν καλλιτέχνης.

2. Υπάρχουν κάποιες παραστάσεις βρεφικού θεάτρου που σκηνοθετήσατε (σκηνοθέτης)/παίξατε (ηθοποιός) και θεωρείτε πως είχαν τη μεγαλύτερη απήχηση;

Τρεις παραστάσεις, η πρώτη και η δεύτερη αφορούσαν παιδιά ηλικίας τριών έως έξι ετών. Η τρίτη ήταν για μετά τις δώδεκα για έφηβους. Σαν πρώτη εμπειρία με αυτό το θέατρο είμαι πάρα πολύ καλά και γι' αυτό είμαι εδώ. Κατάφερα να κατανοήσω τη γλώσσα του θεάτρου με δεδομένο πως το βρεφικό θέατρο διαθέτει πάρα πολλές διαφορετικές γλώσσες. Σαν θίασος το βασικό χαρακτηριστικό είναι ότι δουλεύουμε με την εικόνα. Πήρα ένα θέμα που είναι παγκόσμιου ενδιαφέροντος και γνωστό, όπως οι τέσσερις εποχές και κατάφερα να το λέω μ' ένα ποιητικό τρόπο χωρίς τα παιδιά να λένε « τι βλέπω; Δεν καταλαβαίνω τίποτα. ».

3. Είναι το βρεφικό θέατρο απαραίτητο για τα μωρά; Από την εμπειρία σας τι επιδράσεις έχει σε εκείνα;

Εντελώς! Κάθε κομμάτι της τέχνης και έναν πίνακα και ένα ποίημα είναι και αυτό εντελώς απαραίτητο. Χρειάζεται αυτή η παιδεία. Πως βλέπω τα πράγματα; Πιστεύω πως και η ποίηση είναι πολύ σημαντικό σε όλες τις ηλικίες. Αυτό που έχω καταφέρει είναι να βρω τον τρόπο να πω αυτή την ποίηση μέσα σε μία παράσταση.

4. Πώς αντιδρά ένα κοινό τόσο μικρής ηλικίας σε μια παράσταση; Πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι να τους κρατήσετε ζωντανό το ενδιαφέρον;

Πρώτον δύο βήματα. Το πρώτο, στην παράσταση να υπάρχει μία εικόνα για κάθε μία από τις εποχές και να είναι δυνατή και να καταφέρνει να τους συνεπάρει. Όταν αποφασίσεις να χρησιμοποιήσεις οπτικά ερεθίσματα αυτό που συμβαίνει είναι ότι ερεθίζει πρώτα τα συναισθήματα και μετά το μυαλό, εκτός από τα παιδιά που δεν χρησιμοποιούν και τόσο το μυαλό. Είναι πολύ εύκολο να κάνεις την άμεση επαφή. Το πιο εύκολο είναι όταν το κάνεις με ενήλικες που χρησιμοποιούν πολύ το μυαλό. Το δεύτερο είναι αυτή η κοινή υποκριτική τέχνη, ο κώδικας του κλόουν, ο κώδικας της μάσκας που δίνει την άμεση επαφή με το κοινό και να τους λες τι

κάνεις. Δεν είμαι μόνη μου, υπάρχει κάποιος σε επικοινωνία, βάζοντας τη μάσκα πως νιώθω τι κάνω και όλα αυτά.

5. Με ποιον τρόπο/δείγματα καταλαβαίνετε πως μια παράσταση είναι πετυχημένη; Από τις αντιδράσεις μωρών; Αντιδράσεις γονέων-συνοδών σε συνδυασμό με τα μωρά;

Ναι υπάρχουν τρία πράγματα. Ένα είναι πως ένας ηθοποιός ξέρει από την εμπειρία του. Είναι ένας διάλογος. Το καταλαβαίνεις όταν προσέχουν, όταν τους χάνεις λίγο, όποτε πρέπει να χτυπάς εκεί για να ξαναγυρίσουν. Μετά είναι η απάντηση από τους γονείς, τους ενήλικες στο διαδίκτυο. Στέλνουν ένα email η γράφουν ένα σχόλιο κάπου. Ο κόσμος σήμερα δεν χάνει το χρόνο του για να λέει σε ένα θίασο «ω τι ωραία περνούσα». Και το τρίτο είναι από την αντίδραση του επαγγελματικού κόστους, αυτούς που αγοράζουν το «προϊόν». Αν έχουμε δουλειά σημαίνει ότι κάτι πάει καλά.

6. Ποιες είναι οι πιο συνηθισμένες αντιδράσεις των μωρών και των συνοδών τους;

Γελάνε πάρα πολύ όταν ψάχνω κάτι που το κάνω και επίτηδες πολλές φορές. Υπάρχουν στιγμές καθαρά μες στη παράσταση για να γελάνε. Ψάχνουμε το γέλιο του κοινού. Μετά υπάρχει μεγάλη έκπληξη υπό την έννοια κάποια πρόταση ποιητική που αληθινά δεν λες τίποτα. Σήμερα χειροκροτούσαν όλη την ώρα. Κάποιες φορές χειροκροτούσαν εκεί που δεν περιμένεις ότι θα υπάρξει μία αντίδραση και αυτό σε αγγίζει πάρα πολύ συναισθηματικά. Δεν το περιμένεις και σε ξαφνιάζει!

7. Ποιος είναι ο ρόλος και η συμμετοχή των γονιών σ' αυτή την εμπειρία και πως επηρεάζει τα παιδιά;

Πιστεύω πως οι γονείς δεν αντιδράνε, όπως τα παιδιά. Προσπαθώ να δημιουργώ μία πρόταση καλλιτεχνική που υπάρχει μία παρά πολύ μεγάλη ελευθερία να νιώθεις και να αντιδράς. Από τη στιγμή που αυτό καταφέρνω, τα παιδιά αντιδράνε με ελευθερία. Και ήδη συνέβη και σε μία παράσταση που έπαιξα που ένας γονιός είπε ότι το παιδί του ήταν πάρα πολύ ντροπαλό και δεν περίμενε καθόλου να αντιδράσει έτσι στην παράσταση. Υπάρχει αυτή η τύπου ανατροφοδότηση. Ευτυχώς που δεν επηρεάζουν οι γονείς, άποψή μου.

8. Υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά στις ιστορίες που επιλέγετε για τις παραστάσεις σας;

Για τα πιο μικρά αυτό που κάνω είναι να χρησιμοποιώ μία ιστορία που ξέρουν και είναι γνωστή για όλους. Πρέπει να διαλέξεις την ιστορία και μετά πρέπει να σκεφτείς πως θα τα παρουσιάσεις. Στο τέλος δουλεύω τη σύνδεση των διαφορετικών κομματιών που είναι ακριβώς στο ρόλο μου.

9. Τι είδους αντικείμενα χρησιμοποιείτε σε βρεφικές παραστάσεις και πως τα χρησιμοποιείτε συνήθως;

Μου αρέσει ένα θέατρο που είναι σαν να λέμε του αντικείμενου. Είναι κανονικά αντικείμενα που ζούνε, παίρνουν ζωή. Εκτός του κανονικού πλαισίου προσπαθώ να παίρνω ένα αντικείμενο και μία διαφορετική έκφραση για κάθε κομμάτι.

10. Επιλέγετε το παιχνίδι στις παραστάσεις σας;

Η πεταλούδα στο τέλος δεν ήταν μέρος της παράστασης. Ήταν μετά την παράσταση. Σαν παλιάτσος χρησιμοποιώ μάσκα που βοηθάει στην άμεση επαφή.

11. Με ποιον τρόπο συνήθως αξιοποιούνται τα τεχνικά μέσα;

Αυτά που χρησιμοποιώ είναι χειροποίητα. Τεχνολογία του θεάτρου. Κλασσικά πράγματα. Μέχρι εκεί την αγαπάω (την τεχνολογία). Πιστεύω ήδη τα παιδιά έχουν πάρα πολύ τεχνολογία στη ζωή τους. Υπάρχουν θίασοι που το κάνουν και είναι ωραίο, όμως δεν το αγαπάω αυτό.

12. Ποιες είναι οι σκέψεις/ιδέες σας για τον ήχο, το σκηνικό, το φωτισμό στις παραστάσεις βρεφικού θεάτρου;

Από τη στιγμή που η παράσταση παίζει πολύ με τα οπτικά ερεθίσματα χρειάζονται αυτοί οι ήχοι. Υπάρχουν ήχοι ατμοσφαιρικοί και ήχοι σαν πρόταση για να γελάσουν και να βοηθήσουν τη δράση.