



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΕΙΔΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

Πτυχιακή εργασία με θέμα:
«Νοηματική και θέατρο»

Επιβλέπουσες: Ελένη Γκανά
Καφενία Μπότσογλου

Προπτυχιακή Φοιτήτρια:
Παπαντωνοπούλου Κωσταντίνα-Μαρία
Αριθμός Μητρώου: 1015114

Βόλος, Μάιος 2018

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΕΙΔΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

Πτυχιακή Εργασία με θέμα:

«Νοηματική και θέατρο»

Προπτυχιακή φοιτήτρια: ΠαπαντωνοπούλουΚων/να-Μαρία

Αριθμός Μητρώου: 1015114

Επιβλέπουσες: Ελένη Γκανά

ΚαφενίαΜπότσογλου

Βόλος, Μάιος 2019

Ευχαριστίες:

Ευχαριστώ πολύ για την βοήθειά της την επίκουρη καθηγήτρια

Γαλήνη Σαπουντζάκη.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	1
Εισαγωγή.....	2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΘΕΑΤΡΟ

1.1 Ιστορία Θεάτρου κωφών.....	5
1.2 Επιλογή του υλικού.....	8
1.3 Αξία του υλικού.....	9
1.4 Ικανότητες της ομάδας.....	10
1.5 Αποδοχή από το κοινό.....	13
1.6 Κοινωνικοί σκοποί Θεάτρου.....	14
1.7 Θέση ηθοποιών στη σκηνή.....	16
1.8 Τεχνικά και Καλλιτεχνικά στοιχεία.....	17
Α. Σκηνικά.....	17
Β. Κοστούμια.....	17
Γ. Φωτισμός.....	18
Δ. Ηχητικά Εφέ.....	19
Ε. Μουσική Επένδυση.....	19

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΝΟΗΜΑΤΙΚΗ

2.1 Νοηματική πάνω στη σκηνή.....	21
2.2 Μεταφορά σεναρίου – Διαγλωσσικά ζητήματα.....	22
2.3 Χρήση αφηγητών.....	23
2.4 Στρατηγικές Διερμηνείας.....	24
Α. Διαδικασία.....	24
Β. Ισοδυναμία μετάφρασης.....	25
Γ. Τεχνική διερμηνείας Shadow.....	26
2.5 Δράση πάνω στη σκηνή.....	27

A. Απαιτήσεις οπτικής πληροφορίας.....	27
B. Απαιτήσεις της ταυτόχρονης οπτικής και προφορικής πληροφορίας.....	27
2.6 ΗγλώσσαASL, Manual English καιSign Mime.....	28
2.7 Προσωδία στη νοηματική γλώσσα.....	31
2.8 Λέξεις Tabooστη νοηματική γλώσσα.....	32
2.9 Ποίηση και Νοηματική.....	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	
3.1 Το Θέατρο κωφών στην σύγχρονη Ελλάδα.....	35
3.2 Σύγχρονες προσεγγίσεις στην διεθνή σκηνή.....	36
Συμπέρασμα.....	39
Βιβλιογραφία.....	40

Περίληψη

Το θέμα τους παρούσας εργασίας είναι η Νοηματική και το Θέατρο. Αναλυτικότερα, περιλαμβάνει ιστορική αναδρομή του Θεάτρου Κωφών από διάφορα μέρη του κόσμου και αναλύονται οι σκηνικές τακτικές που χρησιμοποιούνται για την δημιουργία μιας παράστασης. Επιπλέον, αναφέρονται οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται πάνω και κάτω από την σκηνή για την σωστή απόδοση της πλοκής και ο ρόλος του σκηνοθέτη, ο οποίος αποτελεί βασικόκομμάτι για την παραγωγή μιας παράστασης, για την επιλογή της πλοκής και των ηθοποιών. Πιο αναλυτικά, περιγράφονται οι τρόποι με τους οποίους γίνονται οι μεταφράσεις των έργων, η μεταφορά τους στο κοινό και η αποδοχή τους. Στο τελευταίο κομμάτι της εργασίας αυτής, αναφέρονται ορισμένες γλώσσες που έχουν κατασκευαστεί προκειμένου να εξυπηρετούν τον σκοπό της θεατρικοποιημένης νοηματικής. Τέλος, γίνεται αναφορά διάφορων θεατρικών ομάδων σε όλο τον κόσμο που ασχολούνται με το θέατρο κωφών.

Εισαγωγή

Στις μέρες μας, όλοι αναζητούμε μέσα διασκέδασης, ψυχαγωγίας και αποφυγής της καθημερινότητας. Για τα άτομα με αναπηρία, όμως, δεν είναι τόσο εύκολο καθώς δεν υπάρχει πρόσβαση. Πιο συγκεκριμένα, τα άτομα που είναι κωφά ή που αντιμετωπίζουν προβλήματα ακοής δυσκολεύονται να πάρουν μέρος ή να παρακολουθήσουν δράσεις όλων των ειδών διότι η ύπαρξη διερμηνέων είναι σπάνια ή τα υπόλοιπα άτομα της ομάδας δεν γνωρίζουν την νοηματική γλώσσα. Το θέατρο, λοιπόν, αποτελεί μια τέτοια δράση. Αρκετοί κωφοί ή βαρήκοες εκφράζουν την επιθυμία να έρθουν σε επαφή με τον κόσμο του θεάτρου είτε πάνω είτε κάτω από τη σκηνή. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η κατάσταση στον τομέα αυτό εξελίχθηκε, παγκόσμια και εγχώρια, με αποτέλεσμα τα Θέατρα Κωφών να είναι γνωστά σε όλον τον κόσμο και να σημειώνουν σημαντικές επιτυχίες στο βιογραφικό τους. Έτσι, με τον καιρό κατάφεραν να δημιουργηθούν κέντρα εκμάθησης νοηματικής γλώσσας με σκοπό τον θέατρο και την απόδοση των έργων σε ένα ακροατήριο που θα αποτελείται παράλληλα και από ακούοντες και από κωφούς. Είναι γνωστό ήδη από την αρχαιότητα ότι το θέατρο αποτελεί βασικό μέσο χαλάρωσης, ψυχαγωγίας και διαπαιδαγώγησης κι έτσι οι παραστάσεις θα πρέπει να είναι προσβάσιμες για όλους. Η ενασχόληση με τις τέχνες γενικότερα αποτελεί μια αρκετά σημαντική πτυχή της ζωής ενός ανθρώπου. Το γεγονός ότι με την τέχνη επηρεάζονται ο νους και τα συναισθήματα, συνεπώς δεν αγγίζει απλώς αλλά και κινεί τον ψυχικό κόσμο του ατόμου, αποτέλεσε βασικό σημείο μελέτης των φιλοσόφων εδώ και αιώνες. «Ανιδιοτελή ευαρέσκεια» είχε αποκαλέσει την επίδραση ενός αριστουργήματος τέχνης ο Ιμάνουελ Καντ, ενώ ο Βάλτερ Μπένιαμιν μιλούσε για την αύρα του πρωτότυπου. Η Τέχνη εξελίσσεται διαρκώς, δίνοντας στον άνθρωπο εξαιρετικά σημαντικά οφέλη. Χωρίς την τέχνη, άλλωστε, ο άνθρωπος δεν θα μπορούσε να καταφέρει να φτάσει σε υψηλά επίπεδα διάνοησης. Υπάρχουν πάρα πολλά πλεονεκτήματα, τα οποία προσφέρονται στον άνθρωπο μέσα από τις διαδικασίες της Τέχνης. Εκτός αυτού, η Τέχνη, σε όλες τις μορφές της, έχει την ικανότητα να προσφέρει γνώσεις στο άτομο και να συμβάλλει στην πνευματική του καλλιέργεια.. Αυτή η καλλιέργεια είναι ζωτικής σημασίας, δεδομένου ότι ο άνθρωπος οφείλει να εξελίσσεται. Είναι διαθέσιμη σε κάθε άτομο, χωρίς να είναι απαραίτητο να λαμβάνονται υπόψη το μορφωτικό, οικονομικό ή το κοινωνικό υπόβαθρό του. Επιπλέον, ένα ακόμη πλεονέκτημα που προσφέρει στους ανθρώπους η Τέχνη είναι η ανάπτυξη των γνωστικών δεξιοτήτων του ατόμου. Ιδιαίτερα οι νέοι μπορούν να ωφεληθούν μέσα από την επαφή με τις Τέχνες, ανακαλύπτοντας την σημασία της αρμονίας και

συγχρονίζοντας τις δεξιότητές τους. Σε γνωστικό επίπεδο, το άτομο μαθαίνει πολύ περισσότερα μέσα από την Τέχνη. Επιπλέον, εκτιμά τις γνώσεις σε μεγαλύτερο βαθμό και τις αφομοιώνει καλύτερα. Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά την τέχνη του θεάτρου η χρησιμότητά του διακλαδίζεται σε πέντε βασικές λειτουργίες:

- *Η ψυχαγωγική λειτουργία:* Το θέατρο ως μορφή τέχνης δίνει τη δυνατότητα να συνδεθούμε, να συγκινηθούμε, να αγγίξουμε ο ένας τον άλλο, να νιώσουμε μαζί μια αλήθεια. Επιβιώνει ως μέσο ψυχαγωγίας γιατί απλά ανταποκρίνεται σε κάποια ψυχοθεραπευτική ανάγκη που απορρέει από την ιδέα της αριστοτελικής καθάρσεως. Η δύναμη της θεατρικής τέχνης σε όλα τα ψυχοφθαρτικά πάθη, ανοίγει και προσφέρει στον άνθρωπο μια εκτονωτική κι ανακουφιστική διέξοδο.
- *Η ψυχολογική λειτουργία:* Στα σανίδια της σκηνης ζωντανεύουν οριακές καταστάσεις, απωθημένα όνειρα και φόβοι. Κάποιες κρυφές μας επιθυμίες παίρνουν σάρκα και οστά και διαμέσου των ηρώων που συντρίβονται, ξορκίζουμε τα δικά μας φαντάσματα. Κι αν τα αρνητικά στοιχεία όπως η βία, η αδικία, ο φόβος, η διαστροφή, δεν επιδρούν πάνω μας διαλυτικά είναι γιατί μέσα από την καλλιτεχνική έκφραση όπως έλεγε ο Μπαρρό η τέχνη μετατρέπει τα μικρόβια σε εμβόλιο.
- *Η πολιτική λειτουργία:* Το θέατρο καυτηριάζει τα κακώς κείμενα, λειτουργεί κριτικά, υπονομεύει καθιερωμένες αξίες και διαμορφώνει την πολιτική αυτοσυνειδησία του θεατή.
- *Η αισθητική λειτουργία:* Αν κάποτε από κάποιους το θέατρο θεωρήθηκε βρώμικο, δεν έφταιξε γι' αυτό. Το θέατρο δεν είναι βρώμικο, κακόπεσε στα χέρια κάποιων που ήταν βρώμικοι κι απ' αυτό κινδυνεύει πάντα. Το θέατρο ως θέατρο έξω από οποιαδήποτε εξουσία είναι γλώσσα που μιλάει τη δική της αλήθεια κι έχει τους δικούς της κώδικες. Η αισθητική φύση του είναι και η ουσία του.
- *Η παιδαγωγική λειτουργία:* Ο θεατής ιδιαίτερα της τραγωδίας εξοικειώνεται με δυο επικίνδυνα πάθη, το φόβο και τον έλεο και μαθαίνει να αισθάνεται χωρίς υπερβολές και νοσηρές ακρότητες. Τα όσα δηλαδή έντονα πάθη ζει ο θεατής της τραγωδίας, μαθαίνει να τα μετριάζει και να τα χειραγωγεί στη ζωή.

Είναι λοιπόν αρκετά σημαντικό όλοι οι άνθρωποι, ανεξαρτήτου αναπηρίας ή όχι, να έχουν το δικαίωμα συμμετοχής στις θεατρικές παραστάσεις. Οι παραγωγές παραστάσεων με νοηματική γλώσσα στην Ελλάδα θα γνωρίσουν στο μέλλον μεγαλύτερη αναγνώριση.

Προκειμένου να γίνει κάτι τέτοιο όμως χρειάζεται καλύτερη και μεγαλύτερη ενημέρωση, ώστε να κινητοποιηθούν όλοι και λαμβάνουν μέρος στις παραγωγές αυτές (Γιώργος Κατσαντώνης, 2016).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΘΕΑΤΡΟ

1.1 Ιστορία Θεάτρου Κωφών

Το θέατρο κωφών εγκαθιδρύθηκε ως επίσημος θεσμός στις ΗΠΑ ως Εθνικό Θέατρο Κωφών το 1969. Εν μέρει, είχε ξεκινήσει νωρίτερα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα όπου υπήρχαν διάφορα είδη θεάτρου και κωμωδίες. Όταν πρωτοεμφανίστηκαν οι ταινίες βουβού κινηματογράφου, αρκετοί κωφοί κατευθύνθηκαν στο Hollywood με σκοπό να βρουν δουλειά ως ηθοποιοί. Ο Τσάρλι Τσάπλιν είδε αυτήν την αλλαγή κι άρχισε να έρχεται σε επαφή με κωφούς ηθοποιούς προσλαμβάνοντας μάλιστα ορισμένους να δουλέψουν μαζί του ως σύμβουλοι. Ο Τσάπλιν γνώριζε πως οι κωφοί ηθοποιοί είχαν φυσικές ικανότητες: έπρεπε να επικοινωνήσουν μέσω του σώματος, των κινήσεων, της γλώσσας και του συγχρονισμού κάτι που δεν μπορούσε να το βρει πουθενά αλλού. Δυστυχώς, αυτό τελείωσε όταν οι ταινίες με ήχο εμφανίστηκαν στη σκηνή με αποτέλεσμα οι κωφοί να επιστρέψουν στα σπίτια τους.

Κεντρικός άξονας της αλλαγής, δηλαδή της αλληλεπίδρασης της νοηματικής γλώσσας στην σκηνή, πραγματοποιήθηκε με την πολιτική αλλαγή που συνέβη αρκετά νωρίς στην ιστορία του θεάτρου των κωφών στις Η.Π.Α. Στόχος ήταν να αναπτυχθεί ένα θέατρο όχι απλώς από και για τους κωφούς, αλλά ένα θέατρο που μπορεί να προσφέρει μια ευχάριστη θεατρική εμπειρία σε κωφούς και σε ακούοντες αντίστοιχα ταυτόχρονα.

Το βασικό στοιχείο σε αυτό το πείραμα είναι ο David Hayes, ο οποίος ξεκίνησε την καριέρα του ως ένας αρκετά επιτυχημένος σκηνογράφος. Το ενδιαφέρον του για τις θεατρικές δυνατότητες της νοηματικής γλώσσας προήλθε από την επαφή του με το έργο «The miracle Worker» του William Gibson, ένα πρωτοποριακό έργο το οποίο έδωσε σημαντική θεατρική προσοχή στη νοηματική γλώσσα. Και οι δυο πρωταγωνιστές, Anne Bancroft και Hayes, κινητοποιήθηκαν με αφορμή αυτήν την παραγωγή να διερευνήσουν και να ενθαρρύνουν την πορεία της θεατρικής έκφρασης των κωφών. Η συγκεκριμένη αυτή καινοτομία, που έλαβε χώρα στις αρχές του 1960, ενίσχυσε το ενδιαφέρον τους να ασχοληθούν με τους κωφούς, με τη συμμετοχή κατά κύριο λόγο του Πανεπιστημίου Gallaudet. Το Αμερικανικό αυτό κέντρο ανώτατης εκπαίδευσης ενέπνευσε την ιδέα να δημιουργηθεί ένα θέατρο που θα πραγματοποιείται μόνο στη νοηματική γλώσσα. Το βιβλίο «Sign language structure» του William C. Stokoe, υπεύθυνου του πανεπιστημίου Gallaudet, που εκδόθηκε το 1960, ήταν το πρώτο που αναγνώρισε την Αμερικανική Νοηματική Γλώσσα με τα δικά της δικαιώματα, ανοίγοντας τους δρόμους για την αποδοχή

αυτής της γλώσσας ακαδημαϊκά, κοινωνικά και θεατρικά. Το ίδιο έτος, ένα άλλο μέλος του πανεπιστημίου Gallaudet, ο Leonard Siger, δημοσιοποίησε ένα πρωτοποριακό άρθρο στο περιοδικό Johns Hopkins, περιγράφοντας τις θεατρικές δυνατότητες της νοηματικής γλώσσας: «φυσικά, η νοηματική γλώσσα της καθημερινής συζήτησης δεν είναι πρόβλημα στη σκηνή, αλλά η νοηματική γλώσσα που χρησιμοποιείται ευπρεπώς μπορεί να αποτελέσει το μέσο για να εκφραστεί η σημαντική δύναμη και ομορφιά του συναισθήματος καθώς ταιριάζει καλύτερα στην έκφραση του συναισθήματος σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη ομιλούμενη γλώσσα».

Η βιωσιμότητα και η αποδοχή της νοηματικής γλώσσας ιστορικά αποτελεί ένα ευαίσθητο θέμα. Στοιχεία διαμάχης σχετικά με τη διγλωσσία, ειδικά στον τομέα της εκπαίδευσης, έφεραν ένταση στη διαδικασία ανάπτυξης της νοηματικής γλώσσας πάνω στη σκηνή. Το θέμα της χρήσης της γλώσσας είναι συναισθηματικά φορτισμένο και από τις δυο πλευρές της διαφωνίας. Υπάρχουν μέλη της κουλτούρας των κωφών τα οποία υποστηρίζουν θερμά ότι οι θεατρικές παραστάσεις πρέπει να γίνονται μόνο στη νοηματική γλώσσα και άλλοι που έχουν αντιταχθεί στη χρήση της νοηματικής γλώσσας για οποιοδήποτε σκοπό.

Το σχίσμα αυτό μεταξύ των ακουόντων και κωφών ατόμων αφορούσε κυρίως τη νοηματική γλώσσα στη θεατρική σκηνή στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Το 1967, το Εθνικό Θέατρο Κωφών κλήθηκε να εμφανιστεί μπροστά στην Εθνική Εταιρία Ραδιοτηλεόρασης. Αυτή θα ήταν η πρώτη φορά που μια μεγάλη παραγωγή, που χρησιμοποιεί την νοηματική γλώσσα, θα παρουσιαζόταν στην τηλεόραση. Περίπου δυο εβδομάδες πριν την προβολή, εκφράστηκε ένσταση από την οργάνωση Alexander Graham Bell (AGB). Η οργάνωση δημοσίευσε ένα τηλεγράφημα το οποίο δήλωνε «Είμαστε αντίθετοι σε κάθε πρόγραμμα που υποδηλώνει ότι η χρήση της νοηματικής γλώσσας είναι αναπόφευκτη για κωφά παιδιά ή ότι είναι κάτι περισσότερο από μια τεχνητή γλώσσα για τους κωφούς αυτής της χώρας». Αυτό το τηλεγράφημα στάλθηκε σε εθνικό επίπεδο και στα μέλη του συνεδρίου. Ο David Hayes, μετά από μεγάλη συζήτηση και συγκέντρωση της στήριξης της κοινότητας κωφών, έδωσε μια απάντηση που εξήγησε ότι “τέτοια προγράμματα τηλεόρασης αποφέρουν τεράστιο πολιτιστικό όφελος για τους κωφούς που στερούνται το θέατρο” και ότι το πρόγραμμα θα έδειχνε “πολύ ταλαντούχους κωφούς που εργάζονται σε μια ανεπτυγμένη μορφή τέχνης με μεγάλη ομορφιά”. Η ισχυρή υποστήριξη της κοινότητας κωφών και του Hayes, οδήγησε στην μετάδοση του προγράμματος.

Καθώς η νοηματική γλώσσα στο θέατρο αγωνίστηκε να εδραιωθεί ως νόμιμη μορφή τέχνης, εξέφραζε επίσης συγκεκριμένες επιρροές που εξηγούνται καλύτερα μέσω της μετα-αποικιοκρατικής θεωρίας. Η θεωρία αυτή αναφέρει ότι ένας καταπιεσμένος πολιτισμός θα συμπεριφερθεί με συγκεκριμένους τρόπους καθώς αγωνίζεται να άρει διάφορες πηγές καταπίεσης. Για τον πολιτισμό των κωφών, η κύρια πηγή καταπίεσης ήταν η καταστολή της νοηματικής γλώσσας. Η εμφάνιση της νοηματικής γλώσσας στο θέατρο δημιούργησε διαμάχη στη σκηνή για επικράτηση μεταξύ της Αμερικανικής νοηματικής γλώσσας και των προφορικών αγγλικών. Αυτός ο αγώνας για τον έλεγχο της γλώσσας έχει απομακρύνει την νοηματική γλώσσα του θεάτρου από την εστίαση της στις καλλιτεχνικές διαδικασίες.

Πριν από τη γέννηση του Εθνικού Θεάτρου κωφών, το θέατρο κωφών σήμαινε διήμερες επιθεωρήσεις, παραστάσεις με μίμους και τραγούδια και ποιήματα στη νοηματική. Μέχρι το 1967, προκειμένου κάποιος κωφός να παρακολουθήσει θέατρο, έπρεπε να παρευρεθεί σε ένα τοπικό σύλλογο κωφών. Στην Ν. Υόρκη, υπήρχαν τρεις θεατρικές ομάδες κωφών: το θέατρο Metropolitan για τους κωφούς που ιδρύθηκε το 1957 από τον Richard Myers και τον Joe Hines, μια άλλη ομάδα, ο σύλλογος Hebrew για τους κωφούς στη Ν. Υόρκη η οποία και πραγματοποίησε πολλές παραγωγές με τον αναγνωρισμένο κωφό ηθοποιό Wolf Bragg και ο Bragg που ήταν μέλος μιας τρίτης ομάδας θεάτρου για πολλά χρόνια και ονομαζόταν Guild. Αυτές οι τρεις ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες κωφών συνήθως ερμήνευαν μικρά σκετς, παραστάσεις με μίμους, ποιήματα ή τραγούδια, όχι όμως μεγάλου μήκους παραγωγές. Υπήρχαν κι άλλες ομάδες στην Ουάσιγκτον, το Σικάγο και το Σαν Φρανσίσκο. Αυτές οι ομάδες χρησιμοποιούσαν με γνήσιο τρόπο την Αμερικανική νοηματική γλώσσα. Σπάνια, δίνανε παραστάσεις ή χρησιμοποιούσαν διερμηνείς ή εμφανίζονταν μπροστά σε ακροατήριο ακουόντων. Ο πρωταρχικός τους στόχος ήταν να ψυχαγωγήσουν την κοινότητα των κωφών και να επιβεβαιώσουν την κουλτούρα τους. Ταλαντούχοι καλλιτέχνες μπορούσαν να βρεθούν σε κοινότητες κωφών σε όλη τη χώρα μέχρι που το Πανεπιστήμιο Gallaudet ξεκίνησε επίσημα μαθήματα θεάτρου το 1961. Νωρίτερα από αυτό, δεν υπήρχαν προγράμματα προπτυχιακού επιπέδου ή θέατρα για επίδοξους ηθοποιούς, οι οποίοι είναι κωφοί. Η νοηματική γλώσσα πήρε μορφή παρόμοια με τη σημερινή στις Ηνωμένες Πολιτείες με χρονολογία-ορόσημο το 1817, προερχόμενη από τη Γαλλία μέσω του Laurent Clerc, ενός κωφού Γάλλου που προσλήφθηκε από τον Thomas Hopkins Gallaudet προκειμένου να τον βοηθήσει να ιδρύσει το πρώτο σχολείο κωφών στη χώρα. Στο αμερικανικό τοπίο, η νοηματική γλώσσα είχε βελτιστοποιηθεί, απλοποιηθεί και σταδιακά τροποποιήθηκε με την επίδραση διάφορων παραγόντων. Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι

πρόσφατα, η χρήση της νοηματικής γλώσσας στην εκπαίδευση των κωφών παιδιών δεν είχε γίνει αποδεκτή. Ορισμένοι εκπαιδευτικοί και γονείς κατηγόρησαν την νοηματική γλώσσα για την αδυναμία των κωφών παιδιών να μάθουν “σωστά” αγγλικά και ότι εξαιτίας της αποτράπηκε η πλήρης ένταξη των κωφών παιδιών από το σύνολο. Ως αποτέλεσμα, σε πολλά σχολεία η νοηματική γλώσσα καταργήθηκε και τα παιδιά επικοινωνούσαν στη νοηματική κρυφά με αυτοσχέδια νοήματα, τα οποία συμπληρώθηκαν και τροποποιήθηκαν μέσω της επαφής των παιδιών με ενήλικους κωφούς. Το πανεπιστήμιο Gallaudet, για περισσότερο από έναν αιώνα, ήταν το μοναδικό στον κόσμο που προσέφερε ανώτατη εκπαίδευση σε κωφά άτομα. Καθώς η επιρροή από το πανεπιστήμιο Gallaudet μειώθηκε και οι παραλλαγές της γλώσσας αυξήθηκαν, η χρήση της νοηματικής γλώσσας έγινε λιγότερο ακριβής, μερικές φορές διαφορούμενη και ακατανόητη ευρέως από το σύνολο των νοηματιστών. Η έλλειψη επίσημης εκπαίδευσης για την εκμάθηση της νοηματικής γλώσσας ισοσταθμίστηκε από την μεγάλη ελευθερία αυτοσχεδιασμού. Η εμφάνιση κινουμένων εικόνων, ειδικά οι έντονες τεχνικές οπτικοποίησης του βουβού κινηματογράφου, εφάρμοσαν κι άλλη μια επιρροή στην οργάνωση και χρήση της νοηματικής γλώσσας μέσω των οπτικών μοντέλων των κινήσεων και των γεγονότων. Αυτές κι άλλες αλλαγές είχαν ως αποτέλεσμα τη γλώσσα που σήμερα είναι γνωστή ως ASL.

1.2 Επιλογή του υλικού

Η διαφορά ανάμεσα στην θεατροποιημένη νοηματική γλώσσα και στο θέατρο κωφών φαίνεται να υπάρχει στην επιλογή του υλικού. Η θεατροποιημένη νοηματική γλώσσα βασίζεται στα ήδη υπάρχοντα κείμενα, ποιήματα, έργα και ιστορίες που έχουν γραφτεί στην ακουστικοφωνητική γλώσσα, κι επομένως έχει μεγάλο εύρος επιλογής. Το θέατρο κωφών στοχεύει στην ανάπτυξη αυθεντικού υλικού. Ήδη υπάρχοντα έργα και ιστορίες όντως μπορούν να αξιοποιηθούν προκειμένου να αντικατοπτρίσουν εμπειρίες κωφών, διαπιστώνεται όμως ότι ελάχιστα έργα θα μπορούσαν να παρουσιαστούν στο θέατρο κωφών χωρίς ριζικές αλλαγές. Αν ο Άμλετ, για παράδειγμα, ήταν κωφός θα είχε δημιουργήσει ένα αρκετά διαφορετικό έργο. Είναι λοιπόν λογικό τα έργα που κατασκευάζονται για το θέατρο κωφών να είναι παρμένα από βιογραφίες και προσωπικές εμπειρίες κωφών. Παρ’ όλα αυτά, υπάρχουν οι ίδιες ποιοτικές απαιτήσεις ανάμεσα στο θέατρο ακουόντων και στο θέατρο

κωφών ή στην θεατρικοποιημένη νοηματική γλώσσα και ο σκηνοθέτης ακολουθεί τα ίδια κριτήρια ως προς τη διαδικασία επιλογής του υλικού. Η VeraMowryRoberts αναφέρει τρεις συγκεκριμένους τομείς που θα πρέπει να επηρεάζουν τον σκηνοθέτη στην επιλογή του. Αυτοί είναι: η φυσική αξία του υλικού, οι ικανότητες της θεατρικής ομάδας με την οποία συνεργάζεται και το είδος του κοινού που θα παρευρεθεί

Η καλή γνώση των χαρακτηριστικών του κοινού στο οποίο θα παρουσιαστεί κάποια θεατρική παραγωγή είναι απόλυτα κρίσιμη για οποιαδήποτε θεατρική παραγωγή. Η Roberts υπογραμμίζει ότι «η πρώτη υποχρέωση του σκηνοθέτη όταν επιλέγει ένα έργο για την παράσταση είναι να γνωρίζει όσο πιο προσωπικά μπορεί το κοινό για το οποίο προορίζεται». Οι παραγωγές που προορίζονται για το γενικό κοινό σε γενικές γραμμές δεν καταλήγουν σε αντίστοιχη επιτυχία όταν παρουσιάζονται σε συγκεκριμένες ομάδες με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και η επί κάποιου χρόνου χλιαρή αντιμετώπιση εκ μέρους του κοινού υποδηλώνει ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να επανεκτιμήσει τους στόχους του.

Σ' όλη τη μακρά ιστορία της, η θεατρικοποιημένη νοηματική γλώσσα πραγματοποιήθηκε σε ερασιτεχνική βάση χρησιμοποιώντας μόνο κωφούς ηθοποιούς και παίζοντας πρωτίστως σε ακροατήριο κωφών. Επειδή το ταλέντο των κωφών δεν είχε αξιοποιηθεί και τα κωφά άτομα γενικά είχαν μικρή επαφή με τις τεχνικές του θεάτρου, η θεατρικοποιημένη νοηματική γλώσσα στο σύνολό της (και ιδίως εκτός του πανεπιστημίου Gallaudet) ήταν περιορισμένη. Ωστόσο, αναγνώρισε τις ανάγκες και το γούστο των ανεπιτήδευτων κοινών, τα οποία συγκροτούνται κυρίως από ενήλικες που δεν έχουν λάβει εκπαίδευση σε πανεπιστημιακό επίπεδο αλλά έχουν αποφοιτήσει ως οικότροφοι από σχολεία κωφών. Σήμερα, το κοινό για την θεατρικοποιημένη νοηματική περιλαμβάνει άτομα με μεγάλη ποικιλία υποβάθρου. Επιπλέον, περιλαμβάνει μεγάλο ποσοστό ακουόντων, και παιδιά και ενήλικες, πολλοί από τους οποίους δεν είχαν καμία επαφή με την κώφωση ή την νοηματική γλώσσα στο παρελθόν. Ως αποτέλεσμα, το κοινό-στόχος μιας σύγχρονης παραγωγής θα πρέπει να επαναξιολογηθεί.

1.3 Η αξία του υλικού

Η επιλογή ενός έργου, όσον αφορά σε ομιλούμενο θέατρο, δεν διασφαλίζει την καταλληλότητα για την παρουσίαση του στην θεατρικοποιημένη νοηματική γλώσσα. Ούτε το ακριβές πρότυπο μπορεί να εφαρμοστεί στο θέατρο κωφών και για θεατρικοποιημένη

νοηματική. Το θέατρο κωφών αναζητά πλοκές που υποδηλώνουν την εμπειρία των κωφών. Η ανάγκη να προσφέρουμε μια πιστή απεικόνιση των κωφών χαρακτήρων αποκλείει την επιλογή πιο γνωστών κλασικών και σύγχρονων έργων.

Για την θεατροποιημένη νοηματική δυο παράγοντες απαιτούν εξέταση: είτε το υλικό μπορεί να μεταφραστεί αποτελεσματικά και κατανοητά, είτε η πλοκή του έργου μπορεί να απεικονιστεί οπτικά σε μεγαλύτερο βαθμό, από ό,τι μέσω διαλόγων. Ο Σαίξπηρ, για παράδειγμα, είναι δύσκολο να μεταφραστεί όμως συχνά μπορεί να παραφραστεί προκειμένου να επιτραπεί η απόδοση μέσα από νοηματοδοτούμενες εικόνες, αλλά και η απώλεια επιμέρους εννοιών στην ομιλούμενη ποίηση μπορεί να αντισταθμιστεί. Σε έργα όμως άλλων συγγραφέων, όπως του Eugene O'Neil, T.S. Eliot και Samuel Beckett, ο διάλογος είναι πολύ σημαντικός για την πλοκή και συνήθως είναι μεταφορικός. Επιπλέον, όχι μόνο η μετάφραση είναι δύσκολη, αλλά τα μεγάλα αποσπάσματα φαίνεται να χρειάζονται στατικότητα πάνω στη σκηνή, η οποία δεν έχει ενδιαφέρον απόδοσης σε μια οπτικοκινητική γλώσσα, όπως η νοηματική. Εκλεπτυσμένες κωμωδίες με βάση σχήματα λόγου της Αγγλικής, όπως αυτές του Noel Coward και του Neil Simon επίσης δεν ταιριάζουν για απόδοση στη νοηματική αν βασιστούν στο προφορικό χιούμορ, τα λογοπαίγνια ή τις τοπικές αναφορές από τη στιγμή που αυτά χάνονται στην μετάφραση.

Επομένως η αξία του υλικού που επιλέγεται από ή δημιουργείται για το θέατρο κωφών, θα πρέπει να βασίζεται στο περιεχόμενο αλλά και το θέμα και την επιμέλεια που μπορεί να δεχτεί. Ένας σκηνοθέτης που είναι ειλικρινής με τον εαυτό του και που δουλεύει για να διασφαλίσει ότι οι ηθοποιοί του είναι το ίδιο ειλικρινείς με το υλικό, αισθάνεται σίγουρος για το αποτέλεσμα άσχετα με το πόσο γνωστό μπορεί να είναι το υλικό. Αυτού του είδους η αυθεντικότητα θα πρέπει να μεταφερθεί και να κοινοποιηθεί στο πιθανό κοινό, καθώς οι παραγωγές δεν ανταποκρίνονται μόνο στη λαϊκή ζήτηση ή προσδοκία, ούτε όμως είναι άσχετες με τις λαϊκές απαιτήσεις, με αποτέλεσμα να αποξενώνεται ένα μεγάλο τμήμα του κοινού από πολλά θεατρικά έργα. Όταν τέτοιου είδους καλλιτεχνική ειλικρίνεια έχει γενικά επιτευχθεί, η συνοχή όσο και η επιλογή του υλικού διευκολύνονται (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

1.4 Ικανότητες της ομάδας

Το πρώτο άτομο που εξετάζεται κατά την αξιολόγηση των δυνατοτήτων της ομάδας πρέπει να είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Πρόκειται για ένα ευαίσθητο ζήτημα όπου η αντικειμενική αξιολόγηση είναι δύσκολη, αλλά ο ίδιος είναι εκείνος που αξιολογεί τα επίπεδα των κωφών και της θεατροποιημένης νοηματικής ώστε κατά περίπτωση να προβαίνει σε βελτιώσεις. Ιδανικά, ένα πρόσωπο που επιλέγεται να κατευθύνει μια ομάδα που εκτελεί σε ερασιτεχνικό ή επαγγελματικό επίπεδο θα πρέπει να έχει τις ακόλουθες ιδιότητες:

- Οικειότητα με την κοινότητα των κωφών, την κουλτούρα της και με τα είδη των κωφών και των ακουόντων που συγκροτούν τις θεατρικές κοινότητες. Αυτό προϋποθέτει, βεβαίως, εξοικείωση με τους κωφούς και τους ακούοντες και ικανότητα να αξιολογεί τις δυνατότητες και τους περιορισμούς τους.
- Εκπαίδευση στις θεατρικές τέχνες είτε αυτή είναι επίσημη, είτε συνίσταται σε πρακτική εμπειρία με μια καλή ομάδα θεάτρου ή συνδυασμό και των δυο. Αυτή η εκπαίδευση θα πρέπει να έχει αντιμετωπίσει όλα τα σημαντικά επίπεδα μιας παραγωγής και να έχει ως αποτέλεσμα την ικανότητα του ατόμου να βλέπει αυτά τα στοιχεία ως μέρος ενός οργανωμένου δομικού συνόλου.
- Όραμα και φαντασία που επιτρέπουν στον σκηνοθέτη να αντιληφθεί την κεντρική ιδέα ή τη «σπονδυλική στήλη» του υλικού του και να αναπτύξει και να παρουσιάσει αυτήν την έννοια όσο το δυνατόν πιο πιστά στο κοινό. Η σαφής καλλιτεχνική εικόνα που ενοποιεί ολόκληρη την παραγωγή είναι απαραίτητη είτε ξεκινάει με ένα γραπτό έργο, μια συλλογή από κομμάτια ή μια πρωτότυπη ιδέα που πρέπει να αναπτυχθεί μέσω του αυτοσχεδιασμού.
- Βαθιά γνώση τόσο της αγγλικής γλώσσας όσο και της ASL, ή οποιοδήποτε οπτικού συστήματος επικοινωνίας χρησιμοποιηθεί στην παραγωγή. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την θεατροποιημένη νοηματική γλώσσα, όπου αφενός το υλικό πρέπει να διαβάζεται και να κατανοείται στα αγγλικά πριν μεταφραστεί, και αφετέρου η κατανόηση του ακροατηρίου σε ένα κείμενο άγνωστο προς αυτό εξαρτάται από την σαφή, ζωντανή κι ακριβή μετάφραση στην ASL.

Αν ένας σκηνοθέτης που κατέχει και τις τέσσερις από τις παραπάνω ιδιότητες μπορεί να θεωρηθεί ιδανικός, τότε ο αριθμός τέτοιων ιδανικών σκηνοθετών στις Ηνωμένες Πολιτείες είναι περιορισμένος. Η έλλειψη πλήρως εξειδικευμένων ατόμων υπογραμμίζει την ανάγκη

κατάρτισης προγραμμάτων που θα καλύψει την ανεπάρκεια, σε σχέση με τους κωφούς που δεν μπορούν να ελπίζουν να ζουν στο επαγγελματικό θέατρο (εκτός του Εθνικού Θεάτρου Κωφών) ή ακόμα και να δημιουργήσουν αποδεκτό ερασιτεχνικό θέατρο με τη δική τους γλώσσα.

Υποθέτοντας ότι ο σκηνοθέτης μιας ομάδας είναι πλήρως ικανός, τότε πρέπει να εκτιμήσει τους ηθοποιούς του για να καθορίσει υλικό που πρέπει να διαχειριστεί. Η φύση των επικοινωνιακών δεξιοτήτων ενός ατόμου με αυτό το οπτικό μέσο έχει ήδη συζητηθεί. Οι φωνητικές ικανότητες των ηθοποιών είναι εξίσου σημαντικό να τεθούν σε σωστή βάση. Ακροατήρια τόσο ακουόντων όσο και κωφών μπορεί να τείνουν να παραβλέπουν τα ελαττώματα υποθέτοντας ότι αυτά είναι “φυσικά” στην παρουσίαση της νοηματικής γλώσσας.

Επομένως, ο σκηνοθέτης μιας άπειρης ομάδας θα ήταν σοφό να μην δώσει στους ηθοποιούς περισσότερα από όσα μπορούν να διαχειριστούν. Μια ομάδα αρχάριων νοηματιστών, για παράδειγμα, μπορεί να περιοριστεί σε απλό υλικό το οποίο δεν περιλαμβάνει παρατεταμένα ή περίπλοκα νοήματα. Το ίδιο μπορεί να ισχύει κυρίως για μια ομάδα κωφών με άπειρους ηθοποιούς. Ο σκηνοθέτης μπορεί να λάβει υπόψη του την ανομοιογένεια της ομάδας των ηθοποιών ως προς τις ικανότητές τους κατά την επιλογή των ρόλων, ώστε τα είδη και ο βαθμός ατομικής ικανότητας να αποτελέσουν προϋποθέσεις για την επιλογή του ρόλου που υποδύεται κάθε ένας ηθοποιός. Για παράδειγμα, ένας χαρακτήρας που είναι ντροπαλός θα μπορούσε να υποδεθεί από κάποιον που είναι έμπειρος στην υποκριτική αλλά όχι στη νοηματική.

Ένας σημαντικός παράγοντας στην επιλογή του υλικού στη θεατροποιημένη νοηματική γλώσσα είναι το πρόβλημα στη μετάφραση. Ένας σκηνοθέτης, γνώστης και της ASL και των αγγλικών, μπορεί να προτιμήσει να κάνει πρώτα τη δουλειά μόνος του στην παραγωγή ή μπορεί να βοηθηθεί από τις υπηρεσίες ενός έμπειρου μεταφραστή. Μια τρίτη επιλογή είναι να μεταφραστεί ομαδικά το έργο κατά τις πρώτες φάσεις πρόβας. Και πάλι όμως το εύρος και η πολυπλοκότητα του υλικού μπορεί να περιοριστεί από τις ικανότητες της ομάδας. Με έναν λιγότερο έμπειρο θίασο, η μετάφραση ενός δύσκολου κειμένου, όπως των Ελληνικών τραγωδιών, μπορεί να αποβεί πολύ χρονοβόρο και κουραστικό. Αν η εμπειρία μετάφρασης θεωρείται επιθυμητή για μια τέτοια ομάδα, το υλικό που θα επιλεγεί θα πρέπει να είναι σχετικά σύντομο και απλό και ο σκηνοθέτης και ο συνδιοργανωτής θα πρέπει να είναι προετοιμασμένοι να διευκρινίσουν τους αγγλικούς ιδιωτισμούς, κλασσικές ή τοπικές

αναφορές καθώς και να παρέχουν ισοδύναμα νοήματα σε σημεία που είναι απαραίτητα. Οποιαδήποτε μέθοδος μετάφρασης χρησιμοποιείται, οι ηθοποιοί θα πρέπει να ενθαρρύνονται να πειραματίζονται με τα λόγια τους και να προσαρμόσουν τα νοήματα μέχρι να αισθανθούν άνετα μαζί τους.

Οι ακούοντες ηθοποιοί που επιθυμούν να εμπλακούν με την θεατροποιημένη νοηματική γλώσσα χρειάζονται εκπαίδευση. Ευτυχώς, οι ανάγκες τους πληρούνται από μεγάλο αριθμό προγραμμάτων στις ΗΠΑ, όπως στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια, το Northridge (CSUN) που αρχικά σχεδιάστηκε για την εκπαίδευση δασκάλων και διερμηνέων. Οι κωφοί που έχουν ικανότητες στην υποκριτική χρειάζονται εκπαίδευση στην τέχνη τους. Για αυτούς προσφέρεται ένας μικρός αριθμός προγραμμάτων, κυρίως σε πανεπιστημιακό επίπεδο. Όπως έχει τονιστεί, υπάρχει μεγάλη ανάγκη για εκπαίδευση και έκθεση των κωφών ατόμων σε όλες τις ηλικίες, σε σχολεία και κοινότητες σε όλες τις περιοχές που υπάρχει θέατρο. Ίδανικά, η κάθε μεγάλη πόλη θα έπρεπε να διαθέτει προγράμματα εκπαίδευσης σε κάποιο κοινοτικό θέατρο, ώστε ομάδες ερασιτεχνών να μπορούν συνεχώς να δουλεύουν σε καινούργιες παραγωγές. Με αυτόν τον τρόπο, ένας ειδικευόμενος σκηνοθέτης θα μπορούσε να έρθει σε επαφή και να μάθει να χρησιμοποιεί τις ικανότητες της κάθε ομάδας (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

1.5 Αποδοχή από το κοινό

Οι ακούοντες καλλιτέχνες ήταν ελεύθεροι να αποθανατίσουν και να εκφράσουν την χαρά και το δράμα στη ζωή των κωφών ατόμων. Ωστόσο, οι χαρακτήρες που δημιούργησαν ολοκληρώθηκαν μέσω της παρατήρησης παρά της προσωπικής γνώσης και εμπειρίας και συνήθως αποδίδονται από ακούοντες ηθοποιούς οι οποίοι δεν δείχνουν αληθινοί στην πλειοψηφία των κωφών. Η κώφωση στις περισσότερες παραγωγές παρουσιάζεται ως τραγωδία ή ως ένα σοβαρό πρόβλημα, το οποίο πρόβλημα συνήθως δεν είναι το «Πώς οι κωφοί αισθάνονται με αυτήν την κατάσταση;» αλλά «Πώς εμείς οι ακούοντες μπορούμε να αλληλεπιδράσουμε μ' ένα κωφό άτομο;». Η παθητική αυτή στάση διατηρείται ακόμα και στις λίγες περιπτώσεις όπου οι κωφοί χαρακτήρες είναι πρωταγωνιστές, όπως το έργο «Johnny Belinda» του Elmer Harris και την ταινία βασισμένη στο βιβλίο του Carson McCuller

«Η καρδιά είναι ένας μοναχικός κυνηγός». Αφού ξεκίνησε το θέατρο κωφών να αποκτά αναγνωρισιμότητα, το ευρύ κοινό διαπίστωσε ότι αυτό δεν ήταν μια προσπάθεια προκειμένου να κερδίσουν την συμπάθειά τους αλλά μια ευκαιρία να αναδειχθούν ταλαντούχα άτομα. Παλαιότερα, οι σκηνοθέτες τέτοιων παραστάσεων ήταν ακούοντες, όπως και οι περισσότεροι ηθοποιοί που ερμήνευαν ρόλους κωφών. Με τον καιρό, η κατάσταση αυτή άλλαξε καθώς όλο και περισσότεροι κωφοί ηθοποιοί και σκηνοθέτες εμφανίστηκαν στο θεατρικό τοπίο. Από την πλευρά του κοινού, στα ακροατήρια κωφών οι περισσότεροι εξέφραζαν την δυσαρέσκειά τους στο γεγονός ότι ο ρόλος ενός κωφού χαρακτήρα για το δικό τους εξασκημένο βλέμμα και από τη δική τους εσωτερική οπτική παρουσιαζόταν ουσιαστικά ως καρικατούρα κωφού από ακούοντα ηθοποιό γιατί τους φαινόταν ότι δεν μπορούσαν να αποδώσουν ισάξια σε βάθος και ευστοχία. Αντίθετα, στην αρχή κάποιοι κωφοί ηθοποιοί χαίρονταν να υποδυθούν ρόλο ακούοντα, πιθανώς εφόσον η ζωή των ακούοντων τους φαινόταν πολύ πιο ενδιαφέρουσα από τη δική τους.

Οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου Κωφών των ΗΠΑ, και ιδιαίτερα οι πρώτες παραγωγές, έγιναν αποδεκτές από την κοινότητα των κωφών και των ακούοντων. Στα πρώτα οκτώ χρόνια ύπαρξής του, είχε δημιουργηθεί ένα ευρύ κοινό για τις παραστάσεις στη νοηματική γλώσσα. Οι απαιτήσεις του κοινού, των ηθοποιών, των σκηνοθετών και κάποιων πιθανών συγγραφέων οδήγησαν στην αύξηση των τοπικών προγραμμάτων (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

1.6 Κοινωνικοί Σκοποί Θεάτρου

Στα πρόσφατα χρόνια, συνηθιζόταν να επιζητείται το ενδιαφέρον των ακούοντων για κοινωνικούς και καλλιτεχνικούς σκοπούς. Το εκφραστικό μέσο του θεάτρου είναι ιδανικό εάν μπορεί να επιτύχει τους ακόλουθους κοινωνικούς σκοπούς:

- Η αύξηση της αποδοχής της νοηματικής γλώσσας από το σύνολο και η υποστήριξη των προγραμμάτων επιδεικνύοντας την ομορφιά, την πολυ-λειτουργικότητα και την δημιουργικότητά της.
- Η αναβάθμιση της εικόνας των κωφών ατόμων παρουσιάζοντας τις ικανότητες τους στο κοινό.

- Η ενίσχυση της κοινωνικής εικόνας και της αυτοπεποίθησης των κωφών που νοηματίζουν επιτρέποντάς τους να απολαμβάνουν την αναγνώριση του κόσμου.

Οι παραγωγές της θεατροποιημένης νοηματικής που επιθυμούν να κατακτήσουν αυτούς τους στόχους πρέπει να προσελκύσουν ακούοντες στις παραστάσεις τους και να εξασφαλίσουν ότι καταλαβαίνουν και απολαμβάνουν το θέαμα. Ως εκ τούτου, το σημερινό υλικό έχει επιλεγεί κυρίως με βάση το γενικό γούστο (όπως μπορεί να φανεί από τον πολλαπλασιασμό των μουσικών παραγωγών στη νοηματική γλώσσα) ή με βάση την κλασική απόλαυση. Ένα τέτοιο υλικό συνοδευόμενο από φωνητική αφήγηση, δείχνει όντως πως στις περιπτώσεις αυτές η νοηματική γλώσσα συνοδεύει και ακολουθεί την προφορική γλώσσα.

Για να επιτύχουν τους παραπάνω αξιολογικούς στόχους οι παραγωγοί παραβλέπουν συχνά τα συμφέροντα των κωφών και παραμελούν ορισμένες καλλιτεχνικές αξίες. Μια παραγωγή μπορεί εύκολα να αποτελέσει μια βιτρίνα για τη νοηματική γλώσσα από ότι ένα μέσο για γνήσια συναισθηματική αυτό-έκφραση, ειδικά αν οι ηθοποιοί δεν έχουν πλήρως εμπεδώσει τις νόρμες στην προφορική γλώσσα που χρησιμοποιείται ή αν κατά περιπτώσεις πρέπει να νοηματίζουν αφύσικα γρήγορα για να συγχρονίζονται με το ηχητικό κείμενο. Οι μουσικές παραστάσεις μπορούν να προσφέρουν περισσότερα στους έμπειρους ακούοντες τραγουδιστές από ότι στους κωφούς ηθοποιούς και δεν γίνονται αυτόματα ελκυστικές για άτομα με περιορισμένη ηχητική αντίληψη. Κατά συνέπεια, τα ακροατήρια κωφών τα τελευταία χρόνια έχουν παρατηρήσει ότι η θεατροποιημένη νοηματική γλώσσα όλο και περισσότερο παρακολουθείται από ακούοντες, ενώ οι ίδιοι σταδιακά έχασαν το ενδιαφέρον τους για το είδος αυτό του θεάτρου. Συχνά διαπιστώνεται ότι η αυξημένη έκθεση στην ποικιλία των θεατρικών ειδών εκλεπτύνει το αισθητήριο του κωφού κοινού, αλλά αυτή η έκθεση πρέπει να ξεκινήσει με ένα υλικό που θα τους προσελκύσει πίσω στο θέατρο, θα τους ψυχαγωγήσει και θα τους ωθήσει να το αναζητούν και πάλι.

Σε αυτό το σημείο εμπλέκεται το θέατρο κωφών. Το θέατρο κωφών πρέπει πρώτα να στοχεύει στην θεατρική κοινότητα κωφών, που αποτελείται από κωφούς και ακούοντες που γνωρίζουν πώς να νοηματίζουν κι έχουν σχέσεις μεταξύ τους, με την πεποίθηση ότι κάτι που είναι ειλικρινές και έγκυρο για αυτήν την ομάδα θα αποδειχθεί τελικά ελκυστικό για το θεατρικό κοινό γενικότερα. Λαμβάνοντας το υλικό τους από πραγματικά ή φανταστικά ζητήματα που αντιμετωπίζουν κωφά άτομα, θα πρέπει να προσπαθήσει να συνδέσει αυτά τα ζητήματα με τη συνολική ανθρώπινη εμπειρία ή αντίθετα μπορεί να προσαρμόσει

προσεκτικά επιλεγμένο και σχετικό υλικό απευθείας στην εμπειρία των κωφών. Προσφέροντας στη διάθεση του κοινού ένα θέατρο με το οποίο οι κωφοί μπορούν να ταυτιστούν, πρέπει να παρέχονται στον δυναμικό συγγραφέα ή σκηνοθέτη μοντέλα για περαιτέρω δημιουργία και ο ίδιος να στοχεύει σε ένα μέλλον όπου ο κωφός καλλιτέχνης δημιουργεί υλικό για το θέατρο από την δική του ζωή, αντί να προσπαθεί να διαμορφώσει τη ζωή του στον κόσμο. Έτσι, ο βασικός κανόνας για το θέατρο κωφών, που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και από την θεατροποιημένη νοηματική, είναι ότι οι παραγωγές πρέπει να είναι σχετικές και πλήρως κατανοητές από τα κωφά ακροατήρια. Μόνο όταν αυτό επιτευχθεί, θα πρέπει οι θεατρικοί συγγραφείς και οι σκηνοθέτες να στραφούν στο πρόβλημα της μετάδοσης πληροφοριών στο ακροατήριο. Πολύ πιθανόν αυτή η μετατόπιση των προτεραιοτήτων να οδηγήσει σε καλύτερες θεατρικές παραστάσεις μέσω τεχνικών που θα προσθέτουν στην τέχνη του συνόλου και θα παρέχουν σε μικτά ακροατήρια πραγματικές εμπειρίες.

1.7 Θέση των ηθοποιών στη σκηνή

Όπως προαναφέρθηκε, καθώς οι ηθοποιοί-νοηματιστές κινούνται πάνω στη σκηνή, η νοηματική απόδοση πρέπει να παραμείνει ορατή στο κοινό αλλά και να όσοι ηθοποιοί συμμετέχουν ανά δεδομένη στιγμή, πρέπει να μπορούν να βλέπουν ο ένας τον άλλο. Συνεπώς η τοποθέτηση των ηθοποιών στη σκηνή χρειάζεται μεγάλη προσοχή. Σε αντίθεση με τον ομιλούντα ηθοποιό, ο νοηματιστής δεν μπορεί να γυρίσει την πλάτη του στο κοινό. Σε αυτήν την περίπτωση, όπως συνηθίζεται όταν χρησιμοποιείται η νοηματική απέναντι σε μεγάλο ακροατήριο ή για μεγαλύτερες αποστάσεις συνομιλητών, είτε οι νοηματιστές κάνουν μεγαλύτερες κινήσεις, είτε νοηματίζουν στη δεξιά ή στην αριστερή πλευρά του σώματος είτε και υψώνουν τα χέρια τους περισσότερο από το συνηθισμένο, σχεδόν πάνω από το κεφάλι τους. Επιπλέον, ένας ηθοποιός δεν μπορεί να γυρίσει το προφίλ στο ακροατήριο ενώ νοηματίζει γιατί εκείνοι που κάθονται στη μια πλευρά της αίθουσας χάνουν την θέα του χεριού του, εκτός αν στέκεται στην άκρη της σκηνής και αντικρίζει το κοινό. Ως κανόνας, ένας νοηματιστής ηθοποιός δεν γυρίζει περισσότερο από ένα τέταρτο το σώμα του.

Μια άλλη οπτική απαίτηση είναι οι παρασκηνιακοί ηθοποιοί να μην εμποδίζουν την θέα του κοινού. Μια απλή λύση στο πρόβλημα θα ήταν να κατεβάζουν από την σκηνή τον ηθοποιό όταν είναι η σειρά του. Αυτό μπορεί να είναι αποτελεσματικό όταν ο ηθοποιός έχει πολλά

λόγια, αλλά σε έναν γρήγορο διάλογο δεν ταιριάζει. Μια πιο δημιουργική προσέγγιση είναι να οργανωθούν οι ηθοποιοί σε μικρές ομάδες και αν είναι απαραίτητο οι ηθοποιοί που είναι κάτω από την σκηνή να κάθονται. Όπως στο προφορικό θέατρο, όλοι οι συμμετέχοντες μπορούν να συμβάλλουν στην σκηνοθεσία, δίνοντας πλήρη προσοχή στον νοηματιστή (ή όπου χρειάζεται αγνοώντας τον) και αποφεύγοντας τις πολλές κινήσεις. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι οι εικόνες και οι κινήσεις χρειάζεται να εκφέρονται με ομαλό ρυθμό και ευκρίνεια, ενώ οι φωνές των ηθοποιών στο προφορικό θέατρο μπορούν πολύ ευκολότερα ή γρηγορότερα να 'ανακατεύονται' μεταξύ τους. Επομένως τα κωφά μέλη του ακροατηρίου χρειάζονται περισσότερο χρόνο και πιο καθαρή εικόνα.

Ο προσεκτικός σχεδιασμός των κινήσεων των ηθοποιών επί σκηνής σε οποιαδήποτε θεατρική παραγωγή απαιτεί πολλές και χρονοβόρες πρόβες, αλλά το αποτέλεσμα επιβραβεύει ανάλογα. Οι αγχωμένοι ηθοποιοί έχουν την τάση να κινούνται γύρω από την σκηνή με τρόπους που δεν ενσωματώνονται με το κείμενο, κάτι που πρέπει συνεχώς να αποθαρρύνει ο σκηνοθέτης, ενώ αντίστροφα, δεν πρέπει οι κινήσεις των ηθοποιών πάνω στη σκηνή να φαίνεται ότι γίνονται μόνο και μόνο για λειτουργικό σκοπό (για να είναι ορατός ο νοηματισμός τους) αλλά να δένει με το όλο έργο (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

1.8 Τεχνικά και καλλιτεχνικά στοιχεία

A. Σκηνικά

Μια από τις βασικές ανησυχίες του σκηνοθέτη είναι πώς η σκηνή θα διασφαλίζει τη βέλτιστη και απρόσκοπτη οπτική εστίαση σε όσα νοηματίζονται επί σκηνής. Απαιτείται Αποφεύγονται λοιπόν χρώματα ή μοτίβα που προκαλούν οπτική κόπωση. Υπερυψωμένες πλατφόρμες, επίσης, διαμορφώνονται στη σκηνή και εξυπηρετούν διπλό σκοπό: κρατούν το οπτικό ενδιαφέρον στην σκηνή και παρέχουν διαφορετικά επίπεδα σκηνής από τα οποία οι νοηματιστές ηθοποιοί μπορούν να είναι ορατοί στο ακροατήριο. Μια πρόσφατη παραγωγή του Εθνικού θεάτρου Κωφών των ΗΠΑ έκανε αποτελεσματική χρήση όχι μόνο των

πλατφόρμων αλλά και σκάλας, ράμπας, καρεκλών και σκαμνιών (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

B. Κοστούμια

Τα καλοσχεδιασμένα κοστούμια είναι σημαντικά σε οποιαδήποτε θεατρική παραγωγή. Για τις παραγωγές νοηματικής μπορούν να επιτελέσουν σημαντικό μέρος της διαδικασίας της επικοινωνίας. Όπως και τα σκηνικά, τα κοστούμια μπορούν να χρησιμεύσουν για την ενίσχυση της ορατότητας των νοημάτων και για τον σκοπό αυτό πρέπει να επιλέγονται λεπτομερώς τα σχέδια (ιδιαίτερα τα μανίκια και το ύφασμα μπροστά από το στέρνο) έτσι ώστε να μην παρεμβαίνουν στην ελεύθερη νοημάτιση. Σχέδια μονόχρωμα ή με κάποιο λιτό διάκοσμο είναι σίγουρα η καλύτερη επιλογή, ενώ σε κάποιες (ίσως ακραίες) περιπτώσεις, ο σκηνοθέτης μπορεί να αποφύγει συλλήβδην τα πολύ λαμπερά χρώματα κάτι που όμως δεν είναι απαραίτητο αν τα χρώματα έρχονται σε αντίθεση με το πρόσωπο και τα χέρια, και αν είναι σε αρμονία μεταξύ τους και με τα σκηνικά. Για αρκετό καιρό, το Μικρό Θέατρο Κωφών των ΗΠΑ χρησιμοποίησε κοστούμια σε τολμηρές αποχρώσεις του κόκκινου, του μπλε, του πράσινου και του κίτρινου χρώματος με αντίθετες πινελιές.

Για ειδικά εφέ, μπορεί θεωρητικά να είναι ιδανικά κοστούμια και σκηνικά που κάνουν δύσκολη την νοημάτιση, όπως μανίκια που καλύπτουν συνεχώς τα χέρια του ηθοποιού. Γάντια και μακιγιάζ επίσης μπορούν να αξιοποιηθούν. Σε μια από τις πρώτες παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου Κωφών, οι ηθοποιοί φορούσαν λευκά γάντια ως μέρος των κουστουμιών τους και είχαν και λευκό μακιγιάζ στο πρόσωπο.

Λόγω της σημασίας της έκφρασης του προσώπου, ο νοηματιστής πρέπει να δώσει ιδιαίτερη προσοχή στην περιοχή του κεφαλιού και του λαιμού. Τα στυλ χτενίσματος, οι περούκες, τα καπέλα, τα κοσμήματα πλαισιώνουν μεν το πρόσωπο και να το αφήνουν καθαρά ορατό, εκτός από την περίπτωση που η μεταμφίεση είναι σκόπιμη. Το στόμα μπορεί να αποδειχθεί πιο αποσπασματικό παρά καλλιτεχνικό, ενώ οι μάσκες οποιουδήποτε είδους χρησιμοποιούνται με φειδώ γιατί αποκλείουν τον θεατή από την εκφραστικότητα του προσώπου. Τηρώντας όσα απαιτούνται ώστε να διασφαλίζεται η ορατότητα και ότι προβάλλονται τα ειδικά συστατικά της νοηματικής γλώσσας, οι σχεδιαστές κουστουμιών

μπορούν περαιτέρω να εκφραστούν και να δώσουν στην παραγωγή πινελιά πρωτοτυπίας (Miles, DorothyS., PantLouie 3., Jr., 1976).

Γ. Φωτισμός

Ο θεατρικός φωτισμός χρησιμοποιείται για τη δημιουργία διάθεσης και ατμόσφαιρας καθώς και για την προβολή των ηθοποιών στη σκηνή. Σε παραγωγές της νοηματικής γλώσσας, η σωστή μεταφορά του κειμένου πρέπει να είναι η πρώτη μέριμνα. Ο χαμηλός φωτισμός δεν δημιουργεί καλή οπτική επαφή για τα κωφά ακροατήρια και μπορεί να καταστρέψει εντελώς το αποτέλεσμα μιας παραγωγής, ενώ το απόλυτο σκοτάδι, εκτός της σκηνής, είναι προφανώς δυνατό.

Με βάση αυτούς τους περιορισμούς, ο φωτισμός της παραγωγής της νοηματικής γλώσσας μπορεί να αποτελέσει απολαυστική καλλιτεχνική πρόκληση. Οι φωτεινές ενδείξεις μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τις εισόδους, εξόδους και τον διάλογο, να δώσουν έμφαση και να δημιουργήσουν οπτικά εφέ. Η περιστασιακή χρήση φωτισμού στο φόντο που τοποθετεί τον ηθοποιό και τα νοήματά του σε μια μορφή είναι μια πιθανή τεχνική. Υπάρχει πολύ περιθώριο για πειράματα στην χρήση του φωτισμού για να αντικαταστήσει ηχητικά εφέ, όπως η μουσική (Miles, DorothyS., PantLouie 3., Jr., 1976).

Δ. Ηχητικά εφέ

Λίγες παραγωγές του θεάτρου κωφών ή της θεατρικοποιημένης νοηματικής γλώσσας εκτελούνται εξ ολοκλήρου χωρίς ήχο. Τα ακούοντα μέλη του ακροατηρίου χρειάζονται τη μουσική επένδυση. Ορισμένες παραγωγές εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τον ήχο, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για μεταφράσεις γενικών θεατρικών παραγωγών, αλλά θα πρέπει να αναγνωριστεί ότι αυτές τελικά απευθύνονται κυρίως σε ακούοντες ή βαρήκοους. Η αρχιτεκτονική όμως του θεάτρου θα μπορούσε να βοηθήσει στο πρόβλημα αυτό, δημιουργώντας για παράδειγμα ξύλινες επιφάνειες προκειμένου οι δονήσεις να είναι πιο εύκολα αντιληπτές (Miles, DorothyS., PantLouie 3., Jr., 1976)

Ε. Μουσική επένδυση

Σε σχέση με τη μουσική επένδυση παραστάσεων στη νοηματική, αρκετές ενστάσεις ακούγονται σχετικά με την επιφανειακή ασυμβατότητα της μουσικής με κωφούς. Με μια πιο απροκατάληπτη εξέταση όμως, κάτι τέτοιο όχι απλά δεν ισχύει, αλλά αντίθετα, η μια μορφή έκφρασης ενδυναμώνει την άλλη. Σύμφωνα με τον DJKurs, καλλιτεχνικό διευθυντή του WestTheatre, «η νοηματική γλώσσα είναι φυσική εφαρμογή για τη μουσική. Της προσφέρει ένα νέο είδος έκφρασης, παρόμοια με εκείνη που περιέχει η χορογραφία και εισάγει νέα οπτική στη μουσική». Δυνατότητες κωφών ηθοποιών

Σε πολλές θεατρικές (ή και κινηματογραφικές) παραστάσεις έχουν χρησιμοποιηθεί σε ρόλους κωφών, ακούοντες επαγγελματίες ηθοποιοί. Πρόσχημα γι' αυτό είναι το ότι για οικονομικούς και κοινωνικούς λόγους, κωφοί ηθοποιοί σε αρκετές περιπτώσεις δεν έχουν λάβει συστηματική και ολοκληρωμένη εκπαίδευση προκειμένου να συμμετάσχουν σε παραστάσεις επαγγελματικές. Όπως είναι εύλογο, παρ' όλα αυτά, οι κωφοί δηλώνουν ότι όλοι έχουν δυνατότητες και αδυναμίες και πως εκείνοι μπορούν να αποδώσουν επαγγελματικά και καλλιτεχνικά ισάξια με οποιονδήποτε άλλο ηθοποιό, ανεξαρτήτως αρτιμέλειας ή αισθητηριακής κατάστασης. Για τους περισσότερους επαγγελματίες ηθοποιούς χωρίς προηγούμενη επαφή με το χώρο της νοηματικής, η επαφή με τη θεατρική νοηματική γλώσσα θα είναι αμήχανη, ενώ απαιτεί πιο μακρόχρονη αλλά και πιο κοπιαστική εκπαίδευση και χρειάζεται ανάπτυξη επιπρόσθετων δεξιοτήτων. Εφόσον όμως αυτό επιτευχθεί και για τους κωφούς ηθοποιούς και για τους ακούοντες, το κοινό θα μπορέσει να απολαύσει το θεατρικό έργο.

Σε περίπτωση που πάνω στη σκηνή υπάρχει διερμηνέας νοηματικής, πρέπει να είναι και πολύ καλός ηθοποιός. Συνήθως ο διερμηνέας ή οι διερμηνείς (ένας άντρας και μια γυναίκα) στέκεται ή κάθεται σε ένα σταθερό σημείο στα περίξ της σκηνής και νοηματίζει ό,τι εκφωνείται στη σκηνή και ό,τι ακούγεται στις παραστάσεις. το ότι όμως ο/η διερμηνέας βρίσκεται σε διαφορετικό χώρο από τους ηθοποιούς, πιστεύεται ότι μειώνει την αποτελεσματικότητα της διερμηνείας, εξαιτίας αυτού που ο Bennet αποκαλεί 'φαινόμενο ring-rong': το ακροατήριο υποχρεώνεται να μεταφέρει το βλέμμα του συνέχεια μεταξύ ηθοποιών και διερμηνέα. Η σύγχυση που προκαλείται από την τοποθέτηση του διερμηνέα στον δικό του απομονωμένο χώρο απόδοσης μπορεί να αποφευχθεί με την ενσωμάτωση του διερμηνέα περισσότερο στην δράση επί σκηνής, έτσι ώστε η μετάφραση να μπορεί να παρακολουθείται ταυτόχρονα με τους ηθοποιούς (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΝΟΗΜΑΤΙΚΗ

2.1 Νοηματική πάνω στη σκηνή

Στη διαδικασία μετάβασης από την μια γλώσσα στην άλλη, θα υπάρξουν προσπάθειες να διευκρινιστεί η πρόθεση και το νόημα και να βρεθεί η καλλιτεχνική συγκρότηση των δυο γλωσσών. Μεγάλο μέρος της επιτυχίας αυτών των προσπαθειών θα εξαρτηθεί από τις γλωσσικές δεξιότητες και την ευαισθησία των συμμετεχόντων στην παραγωγή νοηματικής γλώσσας. Ορισμένες λέξεις, φράσεις ή έννοιες μπορεί να είναι πέρα από την ικανότητα των παραγωγών να τις μεταφράσουν σαφώς για ένα σύγχρονο ακροατήριο. Μπορεί να υπάρχει ανάγκη να εργαστούν σε μια κυριολεκτική οπτική αναπαράσταση ή οπτικούς συμβολισμούς για να επιλύσουν δύσκολες περιοχές του κειμένου.

Όταν γίνεται παράσταση θεάτρου κωφών σε ΝΓ η θεματολογία και η πολιτισμική έκφραση των Κωφών πρέπει να επεξηγηθούν με κάποιο τρόπο ώστε να γίνουν κατανοητές από το ευρύ κοινό. Η παραγωγή μπορεί να βασιστεί σε περιορισμένο βαθμό στην οπτική εμπειρία του κοινού κατά τη διάρκεια της παράστασης καθώς το κοινό αναπόφευκτα θα αντιμετωπίσει στιγμές ασάφειας. Για να ελαχιστοποιηθούν αυτές οι στιγμές ασάφειας, θα ήταν ωφέλιμο να συμπεριληφθούν πολιτιστικές παραπομπές στην εκτέλεση, εύκολα κατανοητές από το ακροατήριο. Για να μπορέσουν αυτές οι πολιτιστικές αναφορές να λειτουργήσουν αποτελεσματικά, τα μέλη του ακροατηρίου πρέπει να γνωρίζουν τις πολιτιστικές πληροφορίες που ενσωματώνονται στην εκτέλεση. Η διαδικασία ενσωμάτωσης της πολιτιστικής αναφοράς έχει περιορισμένη επιτυχία επειδή τα περισσότερα μέλη του ακροατηρίου δεν είναι κωφοί ή δεν χρησιμοποιούν την Αμερικανική νοηματική γλώσσα ως την κύρια γλώσσα τους.

Η παραγωγή νοηματικής γλώσσας περιπλέκεται περαιτέρω από την ανάγκη να εκπροσωπηθούν δυο πολιτισμοί, που λειτουργούν ταυτόχρονα διαφορετικά στη σκηνή. Λόγω της διπλής πραγματικότητας που υπάρχει στη σκηνή, οι παραγωγές νοηματικής γλώσσας για το θέατρο προσπαθούν να μεταφέρουν στο κοινό την πληροφορία με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη σαφήνεια. Προκειμένου να έχει επιτυχία, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να αναγνωριστεί η σχέση μεταξύ της νοηματικής γλώσσας και των ομιλούμενων αγγλικών.

Γενικά, η μετάβαση από το αγγλικό κείμενο στην Αμερικανική νοηματική γλώσσα είναι δύσκολη. Βίντεο από πρόσφατες παραγωγές δείχνουν μια συγκεκριμένη προσπάθεια να παρέχει στο κοινό σημαντικές εμπειρίες κι από τις δυο πολιτιστικές οπτικές. Σε αυτή τη διαδικασία αποσαφήνισης της σημασίας, τα αρχικά κείμενα τροποποιήθηκαν για να επιτρέψουν την πολιτιστική και γλωσσική πρόσβαση και στα δυο ακροατήρια. Η παραγωγή του κέντρου θεάματος στο Κλίβελαντ στο έργο «Η εύπεπτη κωμωδία των σφαλμάτων» που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια Σεπτεμβρίου-Οκτωβρίου του 1997 προσπάθησε μια εφικτή μετάφραση επί σκηνής. Αυτό επιτεύχθηκε με την αναθεώρηση του κειμένου κατά τα πρώτα στάδια της πρόβας. Κάποιες φορές, χρειάζεται να ξαναγραφτεί το σενάριο με σκοπό να είναι πιο προσβάσιμο στους ηθοποιούς. Σε αυτήν την περίπτωση, η επαναδιατύπωση του σεναρίου προσφέρει βοήθεια για πιο εύκολη μετάφραση.

Η θεατροποιημένη νοηματική είναι βασισμένη στη νοηματική γλώσσα αλλά και στην διερεύνηση πιθανών οπτικών αναπαραστάσεων όχι μόνον ως προς την πιστή μεταφορά του αρχικού κειμένου στη νοηματική γλώσσα, αλλά και ως προς την ερμηνεία και αντικατάσταση καλλολογικών στοιχείων, συμβολισμών και σχημάτων λόγου του αρχικού κειμένου με τρόπο τέτοιο ώστε να εξυπηρετούν τους σκοπούς της κατανόησης αλλά και της καλλιτεχνικής απόλαυσης από το ακροατήριο. Όπως συμβαίνει ανάμεσα σε οποιεσδήποτε δύο γλώσσες, μια πιστή μεν, κυριολεκτική δε, μετάφραση θεατρικού κειμένου αποβαίνει εις βάρος της ποιότητάς του, ενώ κάθε γλώσσα διαθέτει τα δικά της εκφραστικά μέσα που θα αξιοποιηθούν σε ένα καλλιτεχνικό κείμενο. Για παράδειγμα, η μετάφραση για το θέατρο της φράσης ‘φέρνεις τη χαρά στη ζωή μου σαν ηλιαχτίδα’ στη νοηματική γλώσσα θα πρέπει να αξιοποιήσει λεξιλόγιο και αναπαραστατικές οπτικές δομές τέτοιες που να αναδεικνύουν την έννοια της όλης φράσης (JeanSt. Clair, 2014)

2.2 Μεταφορά του σεναρίου – διαγλωσσικά διλήμματα

Από την πλευρά των ηθοποιών, πρέπει να ληφθούν υπόψη αρκετές δυσκολίες καθώς η Αμερικανική νοηματική γλώσσα και τα Αγγλικά δεν είναι τόσο όμοια. Είναι ξεχωριστές γλώσσες με αποτέλεσμα, όταν η παράσταση συνοδεύεται με τραγούδι στην Αγγλική γλώσσα οι λέξεις που ακούγονται δεν συνδέονται απαραίτητα με ό,τι νοηματίζεται τη δεδομένη στιγμή. Αντίστοιχα, ως προς τη στυλιστική μορφή της κάθε γλώσσας, κατά τη διαδικασία της μετάφρασης τους πρέπει να ληφθούν υπόψη οι χαρακτήρες όπως θα παρουσιάζονταν την

εποχή δημιουργίας του θεατρικού έργου ώστε να αντικατοπτρίζουν την συγκεκριμένη κοινωνία, κουλτούρα ή πολιτισμό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αν για παράδειγμα ένα έργο έχει δημιουργηθεί πριν από τον 19^ο αιώνα, τα κείμενα του σεναρίου βασίζονται στην αρχαϊκή γλώσσα της αρχικής μορφής του κειμένου. Ιδιαίτερα σε τέτοιες περιπτώσεις, η ανάληψη της μετάφρασης του κειμένου από έναν μόνο νοηματιστή θέτει υπό διακύβευση τη συνολική ποιότητα της τελικής μορφής στη νοηματική.

2.3 Η χρήση αφηγητών

Οι αφηγητές, οι οποίοι ονομάζονται και ομιλούντες ηθοποιοί, είναι απαραίτητοι για την θεατροποιημένη νοηματική όταν υπάρχει στο κοινό μεγάλο ποσοστό ακουόντων. Πριν από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου Κωφών, η συνήθης πρακτική ήταν να υπάρχουν δυο αφηγητές, συνήθως καθισμένοι στο μπροστινό μέρος της αίθουσας, λέγοντας τα λόγια ενώ οι ηθοποιοί τα νοημάτιζαν. Εκτός αν οι αναγνώστες είναι και εξειδικευμένοι ηθοποιοί δεν αναμένεται να μπορούν να ρυθμίζουν τις φωνές τους αρκετά ώστε να δηλώνουν ποιος ηθοποιός μιλάει ή τι αισθάνεται κι έτσι το αποτέλεσμα για τους ακούοντες σε αυτήν τη μέθοδο τείνει να είναι συγκεχυμένο και μονότονο. Επιπλέον, η απόσταση μεταξύ των ηθοποιών και της φωνής τους μειώνει το δραματικό αποτέλεσμα (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

Η μοναδική στο είδος της καινοτομία που εισήγαγε το Εθνικό Θέατρο Κωφών ήταν η χρήση αφηγητών σε σκηνές. Οι αφηγητές ήταν ηθοποιοί με εκπαιδευμένες και ευπροσάρμοστες φωνές που ταιριάζουν στους διάφορους χαρακτήρες. Αυτό άλλαξε την όψη της θεατροποιημένης νοηματικής με διάφορους τρόπους: επέτρεψε στον εκάστοτε αφηγητή να ενταχθεί ολοκληρωτικά στην παρουσίαση της νοηματικής γλώσσας, αφού κίνητοποίησε τους ακροατές να εμπλακούν σε αυτό το είδος θεάτρου κι έκανε την νοηματική γλώσσα ένα συναρπαστικό κι ελκυστικό αντικείμενο για τους νέους ηθοποιούς. Το κοινό, παρακολουθώντας μια ολόκληρη ομάδα να ανεβαίνει στη σκηνή με διαφορετικές φωνές, σταδιακά από την αποδοχή πέρασε στον εντυπωσιασμό. Για την θεατροποιημένη νοηματική, οι αφηγητές πάνω στη σκηνή μπορούν να ενταχθούν στην παραγωγή με εφευρετικότητα, συμβάλλοντας στο σύνολο της παραγωγής. Μια κοινή πρακτική επίσης είναι να τοποθετούνται οι ηθοποιοί σε μικρούς ρόλους (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

Ο συγχρονισμός του λόγου και της νοηματικής γίνεται κατά τη διάρκεια των προβών όπου οι αφηγητές αποστηθίζουν τα λόγια τους και την ίδια στιγμή προσαρμόζουν τον ρυθμό τους σε αυτόν τον νοηματιστή. Από την στιγμή που ο σκοπός στις περισσότερες περιπτώσεις είναι να παρέχεται αφήγηση συνδυασμένη με νοηματική, το κείμενο ίσως χρειαστεί παραποιήσεις. Σε περιπτώσεις όπου η νοηματική απόδοση χρειάζεται λιγότερο χρόνο από τις προφορικές λέξεις, ο αφηγητής θα αναγκαστεί να μιλήσει πιο γρήγορα αφού ο νοηματιστής έχει τελειώσει, εκτός αν το κείμενο είναι περιορισμένο, ή η μετάφραση στη νοηματική είναι διευρυμένη. Αντιθέτως, αν μια μικρή πρόταση χρειάζεται μεγάλη νοηματική απόδοση, στα λόγια του αφηγητή ίσως χρειαστούν να προστεθούν κι άλλα (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

Το θέατρο των κωφών τώρα ξεκινά να εξερευνά τρόπους ώστε να γίνονται οι παραγωγές κατανοητές στο γενικό κοινό χωρίς να διακυβεύεται η καλλιτεχνική αξία. Αποτελεσματική μέθοδος είναι η μείωση του διαλόγου και η αντιστρόφως ανάλογη αύξηση των μερών όπου χρησιμοποιείται σωματική έκφραση / μίμηση. Όσο και να είναι αποτελεσματικό κάτι τέτοιο ως τεχνική, το θέατρο κωφών είναι και πρέπει να παραμείνει ένα γλωσσικό θέατρο. Εναλλακτική λύση είναι το να τοποθετούνται οι ηθοποιοί / αφηγητές όχι απλά στην αφήγηση, αλλά σε ελάχιστους ρόλους ακουόντων, με σεναριακές προσαρμογές τέτοιες ώστε οι ρόλοι τους να 'βαστάζουν' και μέρος της αφήγησης. Μια άλλη δυνατότητα είναι να γίνει ρεαλιστική χρήση ηθοποιών ως διερμηνέων (Miles, Dorothy S., PantLouie 3., Jr., 1976).

2.4 Στρατηγικές διερμηνείας

A. Διαδικασία:

Σε μια θεατρική παράσταση, η παροχή προσβασιμότητας σε ένα ακροατήριο κωφών είναι μια περίπλοκη διαδικασία που περιλαμβάνει σύνθετες δεξιότητες. Για την θεατρική διερμηνεία, η προετοιμασία είναι μια περίπλοκη διαδικασία που περιλαμβάνει πλήθος δίγλωσσων και παραγλωσσικών απαιτήσεων, ανάλυση σεναρίου, πρόβες ανάμεσα στην ομάδα διερμηνέων και ζωντανή διερμηνεία. Οι προκλήσεις της θεατρικής διερμηνείας περιλαμβάνουν:

- Την αδυναμία να διακόπτει την ταχεία ομιλία

- Να μεταδίδει ακουστικές πληροφορίες που δημιουργούνται από την αισθητική της μουσικής και τα ηχητικά εφέ
- Μετριασμό της δράσης που πραγματοποιείται πάνω στη σκηνή την ώρα της οπτικής αναπαράστασης για να μην χάσουν οι κωφοί ακροατές την διερμηνεία και την πλοκή

Όλες αυτές οι προκλήσεις έχουν μεγάλες επιπτώσεις στη διαδικασία της θεατρικής διερμηνείας. Σύμφωνα με τον Demers (2005), η προετοιμασία είναι απαραίτητη για την αποτελεσματικότητα του διερμηνέα. Ο Gebron (1996) υποστήριξε ότι η διαδικασία μετάφρασης ανεξάρτητη εργασία σεναρίου και ομαδική εργασία με επιλογές νοηματικών διαπραγματεύσεων. Ο Gebron πρότεινε οι διερμηνείς να μην βασίζονται αποκλειστικά στο σενάριο για τον καθορισμό των γλωσσικών επιλογών, αλλά να παρατηρούν τις πρόβες για να μάθουν περισσότερα για τους χαρακτήρες και τις ερμηνείες των ηθοποιών (Miriam Ganz Horwitz, 2014).

B. Ισοδυναμία Μετάφρασης

Το έργο ενός διερμηνέα είναι να μεταδώσει ένα μήνυμα από τη μια γλώσσα (την γλώσσα-πηγή) σε μια άλλη γλώσσα (γλώσσα στόχου) διατηρώντας ταυτόχρονα το νόημα (Seleskovitch, 1994). Η διαδικασία μετάφρασης και διερμηνείας προϋποθέτει την αναζήτηση της σημασίας, καθώς και την εξέταση του σκηνικού, του σκοπού της ομιλίας, το υπόβαθρο του πομπού και του δέκτη και τον στόχο του ομιλητή (Roy, 2000, Russel and Shaw, 2009). Ο απώτερος σκοπός του διερμηνέα είναι να επιτύχει ισοδυναμία.

Ο Eugene Nida το 1964 διεξήγαγε μια ολοκληρωμένη μελέτη για τη μετάφραση και εξερεύνησε τις δυναμικές διαστάσεις στην επικοινωνία δείχνοντας ότι η διαδικασία παραγωγής της ερμηνείας στην μετάφραση είναι αποτέλεσμα της αντιστοίχισης των μερών των εκφράσεων καθώς και της αναπαραγωγή του συνολικού δυναμικού χαρακτήρα της επικοινωνίας. Ο Nida προσδιόρισε τις πέντε φάσεις της επικοινωνίας, όπως:

- Το αντικείμενο
- Τους συμμετέχοντες
- Την ομιλία
- Των κωδικό που χρησιμοποιήθηκε (δηλαδή τη γλώσσα)

- Το μήνυμα (τον τρόπο με τον οποίο κωδικοποιείται το θέμα)

Στο θέατρο, ο λόγος είναι μια πρόχειρη γραφή που προορίζεται να εμφανιστεί ως φυσικός λόγος. Η μετάφραση διερευνήθηκε από τον Larson (1998), ο οποίος εξέτασε εκτενώς την μορφή και την έννοια, τους τύπους μετάφρασης, τη σημασιολογική της γλώσσας και τα βήματα της μετάφρασης (Miriam Ganz Horwitz, 2014).

Γ. Τεχνική διερμηνείας Shadow

Η διερμηνεία “Shadow” είναι μια τεχνική που χρησιμοποιείται στη σκηνή με σκοπό να γίνει κατανοητή η παράσταση από τα κωφά ακροατήρια. Ένας διερμηνέας νοηματικής γλώσσας βρίσκεται κοντά στον ηθοποιό που ερμηνεύει και λειτουργούν ως “σκιά” του και ως τεχνική έχει γίνει όλο και πιο δημοφιλής τρόπος ώστε να ενσωματωθεί η νοηματική γλώσσα στο θέατρο. Ωστόσο, δεν έχει λειτουργήσει και αρκετά έργα, απλά επειδή δεν είναι πάντα η καλύτερη επιλογή. Μια λεπτομέρεια που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι ότι οι παραδοσιακοί διερμηνείς νοηματικής γλώσσας στο θέατρο δεν χρειάζονται κοστούμια και μακιγιάζ κατά τη διάρκεια της διερμηνείας τους και δεν συμμετέχουν συνήθως στις πρόβες από την αρχή. Αντίθετα, οι διερμηνείς της τεχνικής “Shadow” στις θεατρικές παραγωγές αναμένεται να φορούν κοστούμια και μακιγιάζ κατάλληλα για την απόδοση και πρέπει να «μείνουν σε χαρακτήρα», αφού αποτελούν μέρος του έργου όπως και οι υπόλοιποι ηθοποιοί. Για τον λόγο αυτό, συχνά ενσωματώνονται από την αρχή, γεγονός που αποτελεί σημαντική επένδυση του χρόνου για όλους τους εμπλεκόμενους. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο κάθε παράσταση που προσφέρει και διερμηνεία νοηματικής γλώσσας δεν προσλαμβάνει διερμηνείς με την τεχνική “Shadow”. Οι υπεύθυνοι αυτής της απόφασης ενθαρρύνονται να εξετάσουν τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα της πρόσληψης κάθε τύπου διερμηνείας νοηματικής γλώσσας για το θέατρο, ώστε να μπορούν να επιλέξουν την καλύτερη μέθοδο για να απευθύνονται σε κωφούς και ακούοντες ταυτόχρονα (Christopher Witt, 2016).

Η διερμηνεία “Shadow” έχει γίνει η πιο δημοφιλής μορφή ενσωμάτωσης της νοηματικής γλώσσας στο θέατρο, εν μέρει επειδή οι κωφοί ακροατές δεν χρειάζεται να στρέψουν την προσοχή τους μεταξύ ενός διερμηνέα που στέκεται εκτός σκηνής και στη δράση που πραγματοποιείται πάνω στη σκηνή. Έτσι, οι κωφοί ακροατές μπορούν να

επικεντρωθούν στο έργο και να καταλαβαίνουν τι συμβαίνει ταυτόχρονα. Επιπλέον, οι θεατές συνηθίζουν γρήγορα να βλέπουν τους διερμηνείς πάνω στη σκηνή, αφού ενσωματώνονται στη δράση. Οι διερμηνείς μπορεί μερικές φορές να έχουν τους δικούς τους ρόλους στο έργο ή να ενεργούν ως επεκτάσεις των ηθοποιών που ακολουθούν. Συχνά, αυτό επιτρέπει στους διερμηνείς να εμπλέκονται εύκολα στο έργο (ChristopherWitt, 2016).

2.5 Δράση πάνω στη σκηνή

A. Απαιτήσεις της οπτικής πληροφορίας

Μια θεατρική παράσταση παρουσιάζει μια ιστορία με διαφορετικούς τρόπους. Μερικές φορές, η ιστορία είναι μόνο ακουστική, μεταδίδεται μέσω του διαλόγου ανάμεσα στους χαρακτήρες ή μέσω ενός τραγουδιού. Υπάρχουν φορές όπου σημαντικές λεπτομέρειες της πλοκής αναδεικνύονται μέσω των πράξεων των ηθοποιών στη σκηνή. Το γεγονός αυτό δημιουργεί σύγχυση ως προς την εστίαση των κωφών ακροατηρίων. Όταν πραγματοποιείται σκηνική ενέργεια (μόνο οπτικές πληροφορίες) οι διερμηνείς κατευθύνουν την προσοχή του ακροατηρίου στη σκηνή(MiriamGanzHorwitz, 2014).

B. Απαιτήσεις της ταυτόχρονης οπτικής και προφορικής πληροφορίας

Ο Rocks το 2011 ανέφερε την πρόκληση της διαπραγμάτευσης ταυτόχρονων οπτικών πληροφοριών που μπορούν να υποστηρίξουν ή να αντικρούσουν τον διάλογο και την ανάγκη των διερμηνέων να είναι αρκετά εξοικειωμένοι με την παράσταση. Λόγω των κοινών πτυχών της οπτικής και της προφορικής πληροφορίας είναι ζωτικής σημασίας για τους διερμηνείς να παρακολουθούν πρόβες ώστε να μπορούν να διαπραγματεύονται διάφορες μεταφραστικές αποφάσεις με τη σταδιοποίηση του μυαλού. Έτσι, μπορούν να επικεντρωθούν σε κατάλληλους χρόνους και να μειώσουν τις ανταγωνιστικές προκλήσεις εστίασης για το κοινό των κωφών. Οι διερμηνείς πρέπει να γνωρίζουν την αξία των οπτικών πληροφοριών που εμφανίζονται προκειμένου να γίνουν γλωσσικές αποφάσεις. Όταν οι πληροφορίες παραδίδονται ταυτόχρονα μέσω οπτικών και ακουστικών καναλιών

ένας διερμηνέας πρέπει να αξιολογήσει ποιες οπτικές πληροφορίες είναι σημαντικές για να εξετάσει πως θα ενσωματώσει την πληροφορία, καθώς τότε και πώς να μοιράζεται η εστίαση στη σκηνή (Miriam Ganz Horwitz, 2014).

2.6 Η γλώσσα ASL, Manual English και Sign-Mime

HASL όπως κάθε νοηματική γλώσσα, είναι βασισμένη στην σωματική αναπαραγωγή παρατηρήσιμων φαινομένων και στα αυθαίρετα σύμβολα. Στην αγγλική γλώσσα για παράδειγμα, η λέξη «μοο» έχει ονοματοποιηθεί για την φωνητική παραγωγή της αγελάδας. Στην ASL, η νοηματική απόδοση για την αγελάδα είναι η φυσική αναπαραγωγή του κεράτου της. όπως είναι αναμενόμενο λόγω της ηχητικής αφορμής λέξεων όπως οι παραπάνω, δεν υπάρχει συγκεκριμένη νοηματική απόδοση για την λέξη «μοο». Πολλά νοήματα της γλώσσας ASL (όπως οι λέξεις πουλί, σπίτι, χοροπηδητό, ξεχνάω) ακολουθούν αυτήν την σωματική αρχή και μπορεί εύκολα να αναγνωριστεί και να γίνει αποδεκτή από ένα άτομο που δεν είναι εξοικειωμένο με τη γλώσσα. Αυτό είναι ένα από τα στοιχεία που κάνουν την νοηματική γλώσσα ελκυστική και συναρπαστική για το ακροατήριο. Άλλα νοήματα μπορεί να έχουν κάποια σωματική προέλευση όπου μέχρι σήμερα έχουν χαθεί και ξεχαστεί. Η σημασία τους δεν μπορεί να αναγνωριστεί από έναν μη νοηματιστή.

Οι βασικές διαφορές ανάμεσα στην ASL και στα αγγλικά είναι στη σύνταξη και σε χαρακτηριστικά που επηρεάζουν τη δομή και λειτουργία της γλώσσας. Η ASL ακολουθεί συγκεκριμένες οπτικές και κινητικές αρχές που αποτελούν τους κανόνες λεξικοποίησης της γλώσσας. Μια από αυτές τις αρχές, σχετίζεται με το συγκεκριμένων οπτικών συμβόλων. Αναπόσπαστα στοιχεία της δομής της ASL είναι οι εκφράσεις του προσώπου και η επανάληψη των νοημάτων. Η πρόταση «Έγραφα αυτό το κείμενο όλη μέρα» αποδίδεται χονδρικά ως «Κείμενο (κίνηση που δείχνει), εγώ γράφω όλη μέρα», συνοδευόμενη από έκφραση προσώπου που δείχνει εάν απόλαυσε τη δουλειά ή αν κουράστηκε από αυτή. Άλλα νοήματα περιλαμβάνουν κινήσεις και στάση του κεφαλιού, των ώμων, του κορμού, την ταχύτητα, το ποιόν ενεργείας και την τοποθέτηση των νοημάτων. Στην φράση που δόθηκε παραπάνω, το αίσθημα κούρασης θα μεταφραζόταν με κυρτωμένη κεφαλή και ώμους και με αργή κίνηση των νοημάτων σε επανάληψη, ενώ η υπερηφάνεια και η ευχαρίστηση θα μεταφραζόταν με σηκωμένο κεφάλι, ίσιους ώμους και πιο γρήγορες κινήσεις. Νεύματα και παντομίμα είναι επίσης σημαντικά περιφερειακά αλλά υπάρχοντα στοιχεία της ASL.

Δεν χρησιμοποιούν όλοι οι κωφοί τη νοηματική γλώσσα, πόσο μάλλον σε καθημερινή βάση. Άτομα που στην παιδική τους ηλικία έλαβαν προφορική εκπαίδευση (και αυτό γινόταν γιατί οι γονείς και οι δάσκαλοι απαγόρευαν στα παιδιά να νοηματίζουν είτε μέσα είτε έξω από την τάξη γιατί θα προκαλούσε προβλήματα στην εκμάθηση του λόγου και στη χειλανάγνωση) μπορεί στην εφηβεία να προτίμησαν να χρησιμοποιήσουν ένα υβριδικό σύστημα νοημάτων, πιο κοντά στα ομιλούμενα αγγλικά. Το ίδιο ισχύει για όσους είναι βαρήκοοι ή για όσους είναι μεταγλωσσικά κωφοί. Επιπλέον, από τη στιγμή που τα αγγλικά είναι η επικρατέστερη γλώσσα για τους περισσότερους που ζουν στην κοινωνία των ακουόντων, μέσα στην οποία ζουν και οι κωφοί Αμερικανοί, σε αυτή τη γλώσσα εκτίθενται μέσα στη τάξη, σ' όλα τα επίπεδα, από το νηπιαγωγείο μέχρι το πανεπιστήμιο. Επιπλέον πολλοί κωφοί από την συνεχή επαφή τους με τα αγγλικά έχουν συνδυάσει κάποιες αγγλικές λέξεις και την σύνταξή τους με την ASL σε ένα τεχνητό σύστημα που ονομάζεται SSE (signsupportedEnglish). Τέλος, η χρήση του δακτυλικού αλφαβήτου, της οπτικής δηλαδή αναπαράστασης γραμμάτων του Αγγλικού αλφαβήτου, είναι άλλος κλειστός κώδικας που όμως ενώ αρθρώνεται με τα χέρια δεν είναι δομικό στοιχείο της νοηματικής γλώσσας αλλά της Αγγλικής. Το δακτυλικό αλφάβητο χρησιμοποιείται σε ποικίλους βαθμούς, ανάλογα με το πόσο προσανατολισμένο είναι κάποιο κωφό άτομο στα αγγλικά, συνήθως μαζί με χειλανάγνωση για να κάνει προσβάσιμες τις λέξεις της Αγγλικής γλώσσας.

Άλλα συστήματα νοηματικής που αποσκοπούν στη μεταγραφή από την ομιλούμενη γλώσσα στα «οπτικά» αγγλικά στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης με επικρατέστερο μεταξύ τους, το σύστημα που είναι γνωστό ως ManualEnglish ('signEnglish' στο πανεπιστήμιο Gallaudet). Είναι ένα σύστημα που χρησιμοποιεί άκλιτες της λέξεις-νοήματα της ASL (όπου κάθε λέξη-νόημα αποτελεί όντως ένα λέξιμα της νοηματικής) αλλά ακολουθεί την σύνταξη της ομιλούμενης γλώσσας και γεμίζει τα κενά με δακτυλικό αλφάβητο. Επομένως τα ManualEnglish είναι ουσιαστικά μια κατά προσέγγιση οπτική αναπαράσταση των Αγγλικών. Η χρήση του συστήματος ManualEnglish στην εκπαίδευση δεν απέδωσε ποιοτικά, όμως το σύστημα αυτό συνεχίζει να εξελίσσεται και να γίνεται ακριβέστερο, για παράδειγμα να παρέχει οπτική πληροφορία και για τα προθέματα, τα επιθέματα και τα άρθρα. Αυτά τα συστήματα σήμερα χρησιμοποιούνται κυρίως στη σχολική πρακτική.

Από θεατρική οπτική, το μειονέκτημα αυτών των ποικιλόμορφων συστημάτων είναι ότι διασπών τη δομή της νοηματικής γλώσσας και το ότι δεν είναι φυσικά, αυθόρμητα γλωσσικά συστήματα έκφρασης, πόσο μάλλον καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο χρήστης ενός τέτοιου συστήματος που μπορεί να επιτύχει καλλιτεχνικό αποτέλεσμα αποτελεί την εξαίρεση

και απαιτείται να γνωρίζει και τις δύο φυσικές γλώσσες άριστα (νοηματική και Αγγλική) ώστε να διατηρήσει τις ανάλογες εκφράσεις προσώπου, κινήσεις του σώματος, ρυθμό και άλλα στοιχεία που οδηγούν στο δραματικό αποτέλεσμα. Μπορεί επίσης, όπου χρειάζεται, να χρησιμοποιήσει χειλανάγνωση προκειμένου να ενισχύσει την λέξη που μεταφράζει.

Ζητήματα βαθμών ευχέρειας ανάμεσα στις δύο γλώσσες προκύπτουν σε κάθε φάση. Από τη μια πλευρά, για ένα κωφό άτομο του οποίου τα αγγλικά είναι μια δεύτερη γλώσσα που δεν έχει αποκτηθεί σωστά, και εφόσον επιλεγεί να αποστηθεί τα κείμενά του σε Manual English το αποτέλεσμα πιθανώς θα φαίνεται αφύσικο και στημένο, εκτός ρυθμού και με αναγκαστικές παραλείψεις νοημάτων για χάρη της διατήρησης της στοιχειώδους αγγλικής δομής. Επιπλέον, οι κινήσεις των χειλιών σε αυτές τις περιπτώσεις παρουσιάζουν όντως ομοιότητα με τις αγγλικές λέξεις και όντως υποβοηθούν στη χειλεανάγνωση αλλά δεν ακολουθούν ούτε την κλίση της Αγγλικής πλήρως. Από την άλλη πλευρά, όταν κάποιος είτε κωφός είτε ακούων παραμένει κατά βάθος προσανατολισμένος στα Αγγλικά η απόπειρα να εκτελέσει παράσταση στην ASL η εικόνα που θα παρουσιάσει θα είναι είτε απλά περίεργη είτε απλά ακατανόητη από το κοινό. Εν κατακλείδι, όσο πιο απομακρυσμένο είναι ένα σύστημα νοηματικής από την ASL, τόσο πιο φτωχό θα είναι σε δραματικά στοιχεία και θα απομακρύνουν τον ηθοποιό από την φυσική κατάσταση επικοινωνίας του (είτε είναι η ASL, τα αγγλικά ή κάτι ανάμεσα σε αυτά τα δυο) τόσο λιγότερο πιστευτός θα είναι στη σκηνή. Εξαιρέση και πάλι αποτελούν ωστόσο όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι πολύ ικανοί δίγλωσσοι νοηματιστές, οι οποίοι είναι ικανοί να μεταφέρονται από το ένα γλωσσικό σύστημα στο άλλο, κάποιες φορές καθ' όλη τη διάρκεια της πράξης.

Σε τελική ανάλυση, η επιλογή ενός συστήματος γλώσσας για κάθε παραγωγή ή μέρος της παραγωγής, είτε για θέατρο κωφών είτε για παραστάσεις νοηματικής γλώσσας εξαρτάται από τα κριτήρια: το ακροατήριο για το οποίο προορίζεται, τις ικανότητες των συμπεριλαμβανομένων ατόμων και το υλικό που χρησιμοποιείται.

Αντιδιαμετρικά διαφορετική προσέγγιση ακολουθούν άλλοι σκηνοθέτες όπως η Jean St. Clair, η οποία εκπαιδεύτηκε στο Βρετανικό θέατρο κωφών από την Pat Keyshell, στη μιμική, επομένως η γλώσσα που μεταφέρθηκε ονομάστηκε Sign-Mime, δηλαδή ένας συνδυασμός μιμικής και νοηματικής γλώσσας. Το σύστημα αυτό αν και δε χρησιμοποιεί την ομιλούμενη γλώσσα της κοινωνίας ως σημείο αναφοράς, σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζεται με την καθημερινή νοηματική γλώσσα.

2.7 Προσωδία στη νοηματική γλώσσα

Η προσωδία ορίζεται ως “η μελέτη της ρυθμικής δομής, του επιτονισμού, της έμφασης και των συναφών χαρακτηριστικών σε συνδυασμό με την σύνταξη στην ομιλία και στην νοημάτιση”. Στη νοηματική γλώσσα, τα προσωδιακά χαρακτηριστικά περιλαμβάνουν: τη διάρκεια της νοημάτισης, την παύση, το διάφραγμα και την χρήση της νοηματικής (WendySandler, 2012).

Σε έρευνα για τη νοηματική γλώσσα που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του περασμένου μισού αιώνα, έχουν παρουσιαστεί πολλά αποδεικτικά στοιχεία για τις γλωσσικές ιδιότητες που μοιράζονται μεταξύ των ακουστικών και οπτικών τρόπων και των λειτουργικών ιδιοτήτων (Sandler&Lillo-Martin 2006). Ορισμένες βασικές ομοιότητες της προσωδίας που βρέθηκαν σε ομιλούμενες γλώσσες βρέθηκαν επίσης στις νοηματικές γλώσσες. Οι διαφορές στη δομή που προκύπτουν από τις διαφορές στη φυσική μορφή της μετάδοσης χρησιμεύουν για να τονίσουν όχι μόνο τη φύση του συστήματος της νοηματικής γλώσσας αλλά και τις πτυχές του προφορικού γλωσσικού συστήματος που φαίνεται να είναι επίσημα παγκόσμια, όπως το φωνητικό περιεχόμενο (WendySandler, 2012).

Ήδη από την δεκαετία του 1970, ερευνητές ανακάλυψαν ότι συγκεκριμένοι τύποι έκφρασης, όπως ερωτηματικά, συνήθως συνοδεύονται από συγκεκριμένους δείκτες, που δεν απεικονίζονται από τα χέρια αλλά από το πρόσωπο, το κεφάλι και το σώμα. Αυτή η ανακάλυψη αποδίδει συντακτική πολυπλοκότητα στις φράσεις που σημειώνονται στη νοηματική γλώσσα, όπως στην ενσωμάτωση σχετικών προτάσεων, και οδήγησε σε επεξεργασίες των επίσημων δεικτών αυτού του συστήματος ως εγγενώς συντακτικές οντότητες (WendySandler, 2012).

Στη θεωρία της προσωδίας της νοηματικής γλώσσας, τα προσωδιακά συστατικά (οριοθετημένα από αλλαγές στη διάρκεια, συμπεριλαμβανομένης της παύσης, και εκδηλώνονται από τις κινήσεις των χεριών) φέρουν την ίδια σχέση με την σύνταξη στις νοηματικές γλώσσες όπως και στις ομιλούμενες γλώσσες, στο βαθμό που αλληλοεπιδρούν με τις συντακτικές μονάδες. Τα επιτονιστικά στοιχεία (που μεταφέρονται πρωτίστως από την έκφραση του προσώπου και τη θέση του κεφαλιού) έρχονται σε συμφωνία με τα προσωδιακά στοιχεία, έτσι ώστε τα πρώτα να έχουν μόνο μια έμμεση σχέση με τη σύνταξη. Λειτουργικά, ο επιτονισμός μεταφέρει συγκεκριμένα είδη εννοιών. Το γεγονός ότι ο επιτονισμός της νοηματικής γλώσσας μοιράζεται τόσο λειτουργικά όσο και τυπικά χαρακτηριστικά με αυτά

των προφορικών γλωσσών, αποκαλύπτει την πανταχού παρουσία ενός τέτοιου συστήματος στις ανθρώπινες γλώσσες γενικά (WendySandler, 2012).

2.8 Λέξεις “Taboo” στην νοηματική γλώσσα

Οι εκφράσεις ταμπού είναι λέξεις ή φράσεις των οποίων η χρήση σε μια δεδομένη κατάσταση απαγορεύονται έντονα επειδή θεωρούνται αγενείς, χυδαίες ή προσβλητικές. Η γλώσσα ταμπού, που συνήθως μελετάται στην ομιλούμενη γλώσσα, αποτελείται από όρους που αφορούν κυρίως την θρησκεία, την ασθένεια, τον θάνατο και το φύλο (Andersson and Trudgill, 1990; Hughes, 1992; Montagu, 1967). Υπάρχουν τρία σημεία τα οποία χρειάζεται να τονιστούν όσον αφορά τις λέξεις ταμπού μεταξύ νοηματιστών και ακουόντων. Πρώτον, είναι μια κοινή πρακτική στην κοινότητα των κωφών για να περιγράψουν ένα άτομο είναι να βασίζονται σε φυσικά χαρακτηριστικά που είναι οπτικά εμφανή (Mindess, 2006), ανεξάρτητα με το αν αυτά τα χαρακτηριστικά μπορούν να θεωρηθούν χυδαία στην προφορική γλώσσα. Δεύτερον, η ακοή αποτελεί σημαντικό κομμάτι στις εκφράσεις ταμπού στη νοηματική γλώσσα. Η αναφορά του αν κάποιος ακούει ή όχι μπορεί απλά να δίνει πληροφορίες σχετικά με την ακουστική κατάσταση κάποιου. Όμως, υπό ορισμένες συνθήκες, η συμπεριφορά ενός ατόμου που αναφέρεται στην ικανότητα ακοής του άλλου ή στην κοινωνία των κωφών μπορεί να αποτελέσει λέξεις ταμπού. Τρίτον, οι εκφράσεις του προσώπου στις νοηματικές γλώσσες αποτελούν κρίσιμο μέρος κάθε φράσης που φέρει γραμματικές, λεξικές και συναισθηματικές πληροφορίες (Liddell, 1981, 2003). Μπορούν να λειτουργήσουν και από μόνες τους ως εκφράσεις ταμπού. Στο επίπεδο των μεμονωμένων νοημάτων, οι όροι ταμπού έχουν μια σειρά από ενδιαφέρουσες γλωσσικές ιδιότητες, οι περισσότερες από τις οποίες πηγάζουν από το παιχνίδι με τις φωνολογικές παραμέτρους. Επιπλέον, μπορούν να ενσωματωθούν μέσα σε μεγαλύτερες συντακτικές δομές και να χρησιμοποιηθούν για να τονίσουν μια προηγούμενη πρόταση ή να δώσουν νέες πληροφορίες σχετικά με την κατάσταση που αναφέρθηκε σε προηγούμενη πρόταση.

Στην προσπάθειά τους να καταργήσουν τα ταμπού, όσον αφορά τον τομέα τον ψυχικών νοσημάτων, η θεατρική ομάδα Deafinetelyto 2018 ανέβασε μια θεατρική παράσταση με κεντρικό θέμα την αυτοκτονία και την ψύχωση. Η σκηνοθέτης της παράστασης, PaulaGarfield, σε συνέντευξή της ανέφερε ότι ο λόγος για τον οποίο αποφάσισε να ανεβάσει μια θεατρική παράσταση με τέτοιο περιεχόμενο ήταν για να έρθει ο κόσμος πιο κοντά με τα προβλήματα ψυχικής υγείας που αντιμετωπίζουν άτομα στις κοινότητες κωφών.

Στην παράσταση αυτή πήραν μέρος ψυχολόγοι και ψυχίατροι, οι οποίοι προσπαθούσαν να βοηθήσουν τους ηθοποιούς να αφομοιώσουν την σοβαρότητα της ασθένειας ώστε να μπορέσουν να την αποδώσουν όσο πιο πιστά και ρεαλιστικά γίνεται. Ιδιαίτερα για τα κωφά άτομα μικρής ηλικίας, επειδή βιώνουν μια δύσκολη μεταβατική περίοδο από αυτή του προστατευμένου περιβάλλοντος του σπιτιού σε αυτή του σχολικού περιβάλλοντος, στο οποίο έρχονται σε επαφή με ακούοντα παιδιά και προσπαθούν να κατακτήσουν τις κοινωνικές δεξιότητες, η εμφάνιση συναισθηματικών δυσκολιών και προβλημάτων είναι πιο εύκολη. Η θεατρική παράσταση, λοιπόν, μέσα από τον διδακτικό της χαρακτήρα μπορεί να βοηθήσει παιδιά και γονείς να έρθουν σε επαφή με τέτοιες καταστάσεις προκειμένου να αισθανθούν και οι ίδιοι άνετοι να το συζητήσουν και να απευθυνθούν σε κάποιον ειδικό για περαιτέρω βοήθεια.

2.9 Ποίηση και Νοηματική

Η ποίηση είναι μια μορφή λογοτεχνικής έκφρασης σε οποιαδήποτε γλώσσα, είτε είναι γραμμένη, προφορική ή σε νοηματική και αξιοποιεί νόρμες και μοτίβα επανάληψης ρυθμού, σχήματα λόγου όπως η παρομοίωση, οι μεταφορές, η ονοματοποιία και ούτω καθ' εξής. Η ποίηση αξιοποιεί σε μεγάλο βαθμό εικόνες και μεταφορές. Με αυτήν την έννοια, η ποίηση και η οπτικο-κινητική (νοηματική) γλώσσα διαθέτουν κατά κάποιο τρόπο μια εγγενή συμπληρωματικότητα.

Η ποίηση στην αμερικανική νοηματική γλώσσα εκφράζεται με κινήσεις των χεριών και του σώματος αλλά και με εκφράσεις προσώπου. Καθώς κάθε νοηματική γλώσσα για τεχνικούς και κοινωνικοπολιτικούς λόγους διαθέτει ελάχιστη γραπτή παράδοση, και αυτό συνέβαινε τα προηγούμενα χρόνια, ο κύριος τρόπος μετάδοσης της ποίησης από γενιά σε γενιά ήταν η αφήγηση. Έτσι, οι άνθρωποι συνέθεταν ιστορίες και ποιήματα και τα εκτελούσαν μπροστά σε κόσμο, οι οποίοι στη συνέχεια τα διατήρησαν και τα αναπαρήγαγαν αλλού. Με αυτόν τον τρόπο, χάνεται η προσωπική ταυτότητα του ποιητή και πιθανώς η πρωτοτυπία της αρχικής σύλληψης και το αφήγημα γίνεται κτήμα και προϊόν δημιουργίας ολόκληρης της ομάδας. Η ποίηση και η θεατρική αφήγηση σε ASL είχαν μεταβιβαστεί από γενιά σε γενιά μέχρι την ανάπτυξη της τεχνολογίας των βίντεο στη δεκαετία του '70, οπότε και μαγνητοσκοπήθηκαν και δημοσιεύτηκαν ποιητικά έργα σε νοηματική, ενώ στην Ελλάδα αυτό συνέβη πολύ αργότερα, κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1990. Η Δρ. Clayton Valli, αμερικανίδα πρωτογάρτριά της ποίησης σε ASL, ξεκίνησε την έρευνά της την δεκαετία του 1980. Η

μετάφραση ποιήματος ASL στα αγγλικά είναι εξαιρετικά δύσκολη ή και αδύνατη λόγω της πολυσύνθετης φύσης της νοηματικής, ιδιαίτερα δε της ποιητικής μορφής της με ταυτόχρονες έννοιες εκφραζόμενες με τα χέρια, την κίνηση, τη θέση στο χώρο, την αναπαράσταση δράσης κ.ά. μεταξύ των καθαρά γλωσσικών πληροφοριών. Γενικά πάντως, σε καμία γλώσσα η πιστή μετάφραση ή διερμηνεία δεν μπορεί να αποδώσει ένα ποίημα πλήρως.

Όπως στα αγγλικά και σε άλλες γλώσσες, τα ποιήματα της ASL διαθέτουν μεγάλη ποικιλία. Τα ποιήματα μπορεί να είναι αστεία, λυπηρά, χαρούμενα, σοβαρά, φιλοσοφικά, και ούτω καθεξής. Οι ποιητές της νοηματικής γλώσσας χρησιμοποιούν γνωστά νοήματα ή εφευρίσκουν καινούργια, όπως και οι ποιητές σε άλλες γλώσσες χρησιμοποιούν τις υπάρχουσες λέξεις και συνθέτουν νέες. Στο τελευταίο αυτό θέμα, η ποίηση της νοηματικής γλώσσας είναι πιο ευέλικτη από την πεζογραφία.

Προκειμένου να γίνει ή να κατανοηθεί αυτός ο τύπος ποίησης είναι απαραίτητο να υπάρχει άπταιστη γνώση της νοηματικής γλώσσας και αντίληψη των γλωσσικών ιδιοτήτων. Ένα ποίημα στην ASL μπορεί να χάσει το νόημά του αν μεταφραστεί στα αγγλικά με τον ίδιο τρόπο που ένα ποίημα μπορεί να μην φαίνεται αρκετά αποτελεσματικό αν μεταφραστεί για παράδειγμα σε ισπανικά (Rachel Sutton-Spence, 2003).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

3.1 Το Θέατρο Κωφών στη σύγχρονη Ελλάδα

Στην Ελλάδα, το Εθνικό Θέατρο Κωφών ιδρύθηκε το 1983 από την Νέλη και τον Στρατή Καρρά. Ανάμεσα στους σκοπούς του Θεάτρου, εκτός από τον καλλιτεχνικό, είναι τόσο η παροχή δυνατότητας έκφρασης σε κωφά άτομα, όσο η επικοινωνία τους με το κοινωνικό σύνολο χάρις στην ισότιμη συνεργασία κωφών και ακουόντων. Έχει λάβει συμμετοχή σε διεθνή φεστιβάλ στο εξωτερικό κι έχει παρουσιαστεί σε σκηνές της Αθήνας και της ελληνικής επαρχίας. Σύμφωνα με την ομάδα του θεάτρου «η Νοηματική είναι εξ'ολοκλήρου οπτικοκινητική και όχι ακουστική γλώσσα. Είναι μια γλώσσα γεμάτη ρυθμό και ένταση μιας και η αμεσότητα στην νοηματική είναι έμφυτη. Η Νοηματική λοιπόν, με τις κινήσεις των χεριών και την έκφραση του προσώπου, είναι μια έντονη θεατρική γλώσσα και ο ακούων θεατής κατανοεί πλήρως τα δρώμενα μιας παράστασης. Για την μεγαλύτερη απόλαυση του καθαυτού κειμένου στις παραστάσεις μας συνεργαζόμαστε ακούοντες ηθοποιοί και διερμηνείς οι οποίοι, έξω από το οπτικό πεδίο του θεατή μεταφέρουν, με θεατρική συνέπεια, τον λόγο». Ακόμη το Θέατρο Κωφών έχει δημιουργήσει από το 1985 ειδικό πρόγραμμα Παιδικού Θεάτρου στο Εθνικό Ίδρυμα Κωφών όπου τα παιδιά που συμμετέχουν στο πρόγραμμα διδάσκονται από μέλη του θεάτρου αλλά και δίνουν τις δικές τους παραστάσεις, που επίσης αναγράφονται λεπτομερώς στο συνοδευτικό έγγραφο. Σήμερα, στο Θέατρο Κωφών Ελλάδος λειτουργεί θεατρικό εργαστήριο, όπου επαγγελματίες κωφοί και ακούοντες ηθοποιοί διδάσκουν τεχνικές θεάτρου, παντομίμα, κινησιολογία, αυτοσχεδιασμό, χοροθέατρο στη νεότερη γενιά κωφών ατόμων που επιθυμούν να συνεχίσουν τη μακροχρόνια δράση του Θεάτρου Κωφών Ελλάδος.

Επιπλέον, από το 2010 υπάρχει η Κίνηση Ανάπηρων Καλλιτεχνών, η οποία δημιουργήθηκε με σκοπό να συμβάλλει στην αναπαράσταση της αναπηρίας στη τέχνη και να προωθήσει την μορφή της ανθρώπινης ποικιλομορφίας. Με κύριο οδηγό το κοινωνικό μοντέλο της αναπηρίας, μέσα από τις δράσεις που διοργανώνει αξιώνει την συνεκπαίδευση, τη συνυπευθυνότητα, την ανάδειξη στερεοτύπων που ανακυκλώνονται από την κοινωνία και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης καθώς και του ρατσιστικού τρόπου αντιμετώπισης της

αναπηρίας από την πολιτεία. Από τις πρώτες δράσεις της Κίνησης που έθεσαν το σκεπτικό και την κατεύθυνση, ενώ αποτέλεσαν και το έρεισμα για ό,τι άλλο ακολούθησε μετέπειτα, ήταν τα «Σαββατόβραδα με Νόημα» που έλαβαν χώρα στο Θέατρο Κωφών Ελλάδος. Τα τελευταία χρόνια γίνονται από την Κίνηση Αναπήρων Καλλιτεχνών πολλές προσβάσιμες θεατρικές παραστάσεις.

Μία ακόμη ομάδα είναι η Θεατρική Ομάδα Κωφών που δημιουργήθηκε το 2009 και αποτελείται από κωφά-βαρήκοα άτομα. Το 2018 πραγματοποίησαν την παράσταση «Τρωάδες», όπου ήταν η πρώτη φορά που Κωφοί και ακούοντες ηθοποιοί ερμήνευσαν ολόκληρο έργο Ελληνικής Τραγωδίας υπό τη συνοδεία μουσικών οργάνων. Η σκηνική δράση πραγματοποιήθηκε με την συνοδεία ζωντανής μουσικής, όπου όλοι οι συμμετέχοντες αφουγκράζονταν τον ρυθμό και συνομιλούσαν, μεταδίδοντας στους θεατές μια μοναδική θεατρική εμπειρία.

Η θεατρική ομάδα των σχολείων της Αγίας Παρασκευής βραβεύτηκε στο Ηρώδειο το 1998 από τον τότε Υπουργό Παιδείας Δρ. Γεράσιμο Αρσένη. Η Τέχνη του Θεάτρου ΕΝΓ αποτελεί κλασικό τρόπο έκφρασης των πολιτισμικών στοιχείων των κωφών. Το 1987 παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο το πρώτο μεγάλο σχολικό θεατρικό έργο. Αξίζει επίσης να αναφέρουμε τα σχολεία της Αγίας Παρασκευής με την πλούσια θεατρική παράδοση. Έχουν ανεβάσει την Αντιγόνη του Σοφοκλή (2002) και την Ορέστεια του Αισχύλου (2011-2013).

3.2 Σύγχρονες προσεγγίσεις στη διεθνή σκηνή:

Στην Αμερική, το DeafWestTheater στο Λος Άντζελες ιδρύθηκε το 1991. Εμπλέκει καλλιτέχνες και ακροατές σε μια απaráμιλλη θεατρική εμπειρία εμπνευσμένη από την κουλτούρα κωφών και τη εκφραστική δύναμη της νοηματικής γλώσσας. Στη Νέα Υόρκη, το Θέατρο Κωφών ιδρύθηκε το 1979 από μια ομάδα κωφών ηθοποιών και καλλιτεχνών του θεάτρου οι οποίοι ήθελαν να εξελίξουν αυτή τη μορφή δραματικής τέχνης με το δικό τους μοναδικό τρόπο: έργα στην Αμερικανική νοηματική γλώσσα. Πρόκειται για μια μη κερδοσκοπική επαγγελματική οργάνωση θεάτρου και είναι η μεγαλύτερη επιχείρηση αυτού του είδους στην ευρύτερη περιοχή της Νέας Υόρκης και η τρίτη παλαιότερη εταιρία θεάτρου κωφών στην Αμερική. Η εταιρία διοικείται από ένα ενεργό διοικητικό συμβούλιο, όπου οι

περισσότεροι συμμετέχοντες είναι κωφοί και μεγάλα σωματεία εθελοντών που βοηθούν με την συμμετοχή, τις δωρεές και την ηγεσία τους.

Το 2014 ιδρύθηκε το “Ebisu Sign Language Laboratory”. Το θέατρο αυτό προέκυψε ως μέρος μιας ευρύτερης έρευνας στο εργαστήριο Νοηματικής γλώσσας στο Πανεπιστήμιο της Χάιφα, που χρηματοδοτείται από το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο έρευνας. Στόχος του συνολικού έργου είναι η διερεύνηση της σχέσης μεταξύ του σώματος και της δομής της ανθρώπινης γλώσσας, τόσο γραπτά όσο και προφορικά. Το θεατρικό μέρος της έρευνας έχει δυο στόχους, έναν επιστημονικό κι έναν καλλιτεχνικό. Ο επιστημονικός στόχος είναι να κατανοήσουμε πως οι δράσεις κάθε μέρους του σώματος αλληλεπιδρούν για τη μετάδοση πληροφοριών. Ο καλλιτεχνικός σκοπός είναι να διαμορφώσει μια νέα οπτική «γλώσσα» η οποία μεταφέρει ιδέες και συναισθήματα μέσα από την αλληλεπίδραση των γλωσσικών θεμελιωτών της νοηματικής γλώσσας και των καλλιτεχνικών δομών του σωματικού θεάτρου, όπως η παντομίμα. Σε αντίθεση με τα περισσότερα θέατρα στον κόσμο, το εργαστήριο αυτό στοχεύει στη δημιουργία ενός μέσου που να είναι προσβάσιμο τόσο για τους κωφούς όσο και για τους ακούοντες χωρίς διερμηνεία.

Το 1975 ιδρύθηκε το Grassroots, Community-Based Theater στη περιοχή της Βιρτζίνια. Περιλαμβάνει θεατρικές οργανώσεις και καλλιτέχνες που προσανατολίζουν την καλλιτεχνική τους ζωή σε συγκεκριμένες κοινότητες με σκοπό να χρησιμοποιήσουν το θέατρο για να εκφράσουν τις αξίες, τα ενδιαφέροντα και τις ανησυχίες αυτών των κοινοτήτων. Το πλήθος των θεάτρων και των θεατρικών καλλιτεχνών σε αυτόν τον τομέα αντιπροσωπεύει πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις, φιλοσοφίες και καλλιτεχνικά οράματα.

Το Dev'ia: Deafartmovement είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα από κωφούς καλλιτέχνες και πραγματεύονται τις εμπειρίες των κωφών. Η ονομασία του σημαίνει: DeafView/ImageArt. Ξεκίνησε το 1989 στο φεστιβάλ «DeafWay» του Πανεπιστημίου Gallaudet στην Ουάσιγκτον. Η Dev'ia αντιπροσωπεύει τις προοπτικές των κωφών, την εμπειρία και την πολιτιστική τους ταυτότητα. Τα έργα που παρουσιάζουν τις εμπειρίες των κωφών δεν εκφράζονται μόνο από κωφούς ηθοποιούς, αλλά μπορούν να παρουσιαστούν και από παιδιά κωφών αλλά και από βαρήκοους, εφόσον τα έργα εκφράζουν την εμπειρία τους.

Στο Λονδίνο, το 2000 δημιουργήθηκε η εταιρία “Signaway” η οποία αναλάμβανε την διερμηνεία παραστάσεων στη νοηματική γλώσσα. Το 2004 μετονομάστηκε σε “THEATRESIGN” και στόχος της είναι να κάνουν προσβάσιμα τα πιο δημοφιλή έργα.

Ακόμη, όπου ήταν εφικτό οι τιμές των εισιτηρίων έφταναν μέχρι και στη μισή τιμή από την κανονική και οι παραστάσεις πραγματοποιούνται κυρίως Σάββατο προκειμένου να μπορεί ο καθένας να παρευρεθεί. Ορισμένες από τις παραστάσεις που έχουν ανεβάσει είναι το «MammaMia!», το «TheLionKing», το «Lesmiserables» και το «Thephantomoftheopera». Εκτός από τη βοήθεια που παρέχει αυτή η εταιρία αυτη στους κωφούς στον κόσμο του θεάτρου, παράλληλα από το 2009 ξεκίνησε μαθήματα εκπαίδευσης ατόμων που ήθελαν να ασχοληθούν με την νοηματική γλώσσα και τη διερμηνεία. Σήμερα αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά και σπουδαία κέντρα εκπαίδευσης διερμηνείας της αγγλικής νοηματικής γλώσσας.

Επιπρόσθετα, στην Αγγλία το 2002 ιδρύθηκε το “DefinitelyTheater” από την PaulaGarfield το οποίο δημιουργεί δίγλωσσες παραστάσεις και στην Αγγλική Νοηματική Γλώσσα και στα προφορικά Αγγλικά. Αυτό σημαίνει ότι οι παραστάσεις του θεάτρου αυτού μπορούν να γίνουν κατανοητές και από κωφά και από ακούοντα ακροατήρια. Το όραμα που πρεσβεύει είναι ένας κόσμος όπου η κοινότητα των κωφών αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι στον τομέα του θεάτρου η οποία αναγνωρίζεται για το έργο της. Στόχος της είναι να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ του κόσμου των κωφών και του κόσμου των ακουόντων πραγματοποιώντας παραγωγές στις οποίες μπορούν να παραστούν ταυτόχρονα και οι δυο αυτοί κόσμοι.

Μια ακόμη προσπάθεια που αξίζει να αναφερθεί είναι αυτή του HalfMoonTheatre στο Ηνωμένο Βασίλειο. Το 2003 δημιούργησε ένα πρόγραμμα το οποίο έδινε την ευκαιρία σε παιδιά να παρακολουθήσουν δίγλωσσες παραστάσεις στην Αγγλική νοηματική Γλώσσα και στα προφορικά Αγγλικά. Έτσι, ακούοντες και κωφοί μικρής ηλικίας είχαν την δυνατότητα να λάβουν μέρος σε παιδικές παραστάσεις και να είναι θεατές μιας μοναδικής και ξεχωριστής εμπειρίας.

Συμπέρασμα

Εν κατακλείδι, σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω το θέατρο κωφών έχει μεγάλη ιστορία. Κυρίως η ενασχόληση με το θέατρο ξεκίνησε στο εξωτερικό σημειώνοντας μέχρι σήμερα μεγάλες επιτυχίες. Στην Ελλάδα, το θέατρο κωφών άργησε να ανθίσει αλλά μέχρι στιγμής έχει καταφέρει να σημειώσει αρκετά επιτεύγματα. Υπάρχουν συγκεκριμένες τακτικές που χρειάζεται να ακολουθήσει μια θεατρική ομάδα προκειμένου να παρουσιάσει στο κοινό μια ολοκληρωμένη παράσταση. Ο σκηνοθέτης, το θέμα και η μεταφορά του σεναρίου, τα κοστούμια, το μακιγιάζ και ο φωτισμός είναι κάποια από αυτά. Δυσκολίες επίσης, αντιμετωπίζουν με την γλώσσα που θα χρησιμοποιηθεί για την μετάφραση του έργου και με τον τρόπο που αυτή θα παρουσιαστεί πάνω στη σκηνή. Συνήθως, όταν κάποιος ακούει για Θέατρο κωφών υποθέτει ότι θα υπάρχουν διερμηνείς. Υπάρχουν όμως αρκετοί διαφορετικοί τρόποι για να αποτυπωθεί το σενάριο στο ακροατήριο. Η νοηματική ως γλώσσα, αποτελεί το βασικό μέσο επικοινωνίας μεταξύ ακουόντων και κωφών. Όπως και οι υπόλοιπες γλώσσες του πλανήτη, είτε νοηματικές είτε προφορικές, έτσι και εκείνη περιλαμβάνει γλωσσολογική και εκφραστική ποικιλία. Αξίζει να σημειωθεί, ότι βασικός στόχος της θεατροποιημένης νοηματικής γλώσσας είναι το αποτέλεσμα να απευθύνεται ταυτόχρονα και σε ακούοντες και σε κωφούς, προκειμένου να γεφυρωθεί το χάσμα ανάμεσα σε αυτούς τους κόσμους και να ξεκινήσει να εφαρμόζεται ο θεσμός της ένταξης και της αποδοχής από το ευρύτερο σύνολο. Η συμμετοχή στα κοινά είναι σημαντικός παράγοντας προκειμένου να αισθανθεί ο πολίτης ενεργός και να έρθει σε επαφή με τον τόπο του και με τους ανθρώπους γύρω του. Έτσι, το άτομο αισθάνεται ανεξάρτητο και ικανό να συμμετάσχει σε οποιαδήποτε δραστηριότητα επιθυμεί. Παρατηρώντας την πρόοδο του στο εξωτερικό, είναι βέβαιο ότι στο μέλλον το Θέατρο κωφών εγχώρια θα γνωρίσει την αναγνωσιμότητα που του αξίζει και οι παραστάσεις στη νοηματική γλώσσα θα αποτελούν ένα μέρος συνάντησης μεταξύ ακουόντων και κωφών.

Βιβλιογραφία:

Γιώργος Κατσαντώνης, *Θέατρο και κοινωνία*, 2016, ανακτήθηκε από <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/3176-theatre-and-society>

Aaron B. Weir, *SIGN LANGUAGE THEATRE: EXPRESSION, LANGUAGE, AND TRANSFORMATION* (1994)

Baldwin, Stephen C. *Pictures In The Air: The Story of the National Theatre of the Deaf*. Gallaudet University Press: Washington, D.C., 1993.

Burke, Douglas. "The History of Drama at Gallaudet College." Gallaudet Archives: Washington, D.C., 1954

Burton, Κυρα. "The Stage That Would Not Stay Silent: The First Chapter in the History of Fairmount Theatre of the Deaf Known Today as Cleveland Signstage Theatre." Thesis. Cleveland State University, 1999.

Christopher Witt, (2016). Shadow interpreting, ανακτήθηκε από <http://www.sinclairclarion.com/home/tartan-news/2016/02/23/shadow-interpreting/>

Colin Hambrook, Disability Arts Online, *Deafinitely theatre breaks taboo on suicide with their production of 4.48 Psychosis*, 2018, ανακτήθηκε από <https://disabilityarts.online/magazine/opinion/deafinitely-theatre-break-taboos-on-suicide-with-their-production-of-4-48-psychosis/>

Dachkovsky, Svetlana; Sandler, Wendy. "Visual Inonation in the Prosody of a Sign Language." *Language and Speech*, 2009

Dev'ia: Deaf art movement, ανακτημένο από <https://www.handspeak.com/study/index.php?id=9>

Gene Mirus, Jami Fisher, Donna Jo Napol, 2012, *Taboo expressions in American Sign Language*

Kaite O'Reilly, Making language visual: an interview with Jean St. Clair, 2014, ανακτήθηκε από <https://kaiteoreilly.wordpress.com/2014/09/15/making-language-visual-an-interview-with-jean-st-clair/>

Marvin Carlson, (2006), Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre, ανακτημένο από https://books.google.gr/books?id=4EY_DwAAQBAJ&pg=PA208&lpg=PA208&dq=theatrical+expression+in+sign+language&source=bl&ots=e5ml9IB-H4&sig=ACfU3U1jKLl6oaqI3HYdBsWFrpQcIa_IDQ&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiA9e7DsPzgAhURmYsKHQy_DWw4ChDoATADegQIBxAB#v=onepage&q=theatrical%20expression%20in%20sign%20language&f=false

Miles, Dorothy and Lou Fant. Sign-Language Theatre and Deaf Theatre: New Definitions and Directions. California State University: Northridge, 1976.

Miranda Brennan, Sign language for theatre, ανακτημένο από <https://ccskills.org.uk/careers/advice/article/sign-language-for-theatre>

Miriam, Ganz Horwitz. Demands and Strategies of Interpreting a theatrical performance into American sign language, 2014, ανακτήθηκε από <https://digitalcommons.unf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=joi>

Poetry in Sign Language, άρθρο ανακτημένο από <https://www.handspeak.com/culture/index.php?id=28>

Sachs, Oliver. Seeing Voices: A Journey into the World of the Deaf. University of California Press: Berkeley, 1989.

Rachel Sutton-Spence, An overview of sign language poetry, 2003, ανακτήθηκε από http://sign-lang.ruhosting.nl/echo/docs/SL_poetry.pdf

Vidal, Harnan. "The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism." Latin American Research Review. (1993) 40. 113- 153.

Wendy Sandler, THE EBISU SIGN LANGUAGE THEATRE LABORATORY AND THE GRAMMAR OF THE BODY (2018)

Wendy Sandler, Prosody and Syntax in Sign Languages, 2012

Working in the Theatre: Sign Language Theatre, 2016, ανακτημένο από <https://www.youtube.com/watch?v=IIX4Zt4sPtE>