

Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΘΕΜΑ

«ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ

ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ»

ΦΟΙΤΗΤΕΣ:

Γκαβέρα Δήμητρα-Ευθυμία 14511

Ιωαννίδη Δέσποινα 15548

Μερτζάνης Ορέστης 15416

Τσιόλη Λυδία 15613

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:

ΠΑΠΠΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

Ιωάννινα, 2017

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σε ολόκληρο τον κόσμο παιδαγωγοί και ψυχολόγοι επισημαίνουν τον σημαντικό ρόλο της ψυχαγωγίας για τη σωστή ανάπτυξη του παιδιού με όλες της τις μορφές. Στα δε πρώτα χρόνια η αγωγή πρέπει να στηρίζεται σε προγράμματα ψυχαγωγίας όπως κουκλοθέατρο, παντομίμα, χορός, τραγούδι κλπ. Το κουκλοθέατρο αποτελεί ένα σημαντικό μέσο ψυχαγωγίας για το παιδί.

Το κουκλοθέατρο σαν θέαμα επίσης, προσφέρει στο παιδί ερεθίσματα που το εμπλουτίζουν ψυχικά συναισθηματικά, νοητικά, γνωστικά. Παρακολουθώντας μια παράσταση κουκλοθεάτρου ζει μέσα σε συναισθηματική ένταση τη μαγεία και το θαύμα. Βιώνει την θεατρική σύμβαση, όταν, ξαφνικά οι άψυχες κούκλες ζωντανεύουν. Το παιδί μεταφέρεται σε ένα φανταστικό χώρο, ξεφεύγει από την πραγματικότητα, συμμετέχει, ταυτίζεται, διασκεδάζει, παραδειγματίζεται από τη δράση της κούκλας. Μέσα από τα παθήματα των ηρώων το κουκλοθέατρο δίνει τη δυνατότητα στο παιδί να αφομοιώσει ηθικούς νόμους, κανόνες, κώδικες, αξίες απαγορεύσεις, ιδανικά ακόμα και τη δομή και λειτουργία της κοινωνίας στην οποία ζει. Το παιδί πολλές φορές, συμμετέχει στην παράσταση καθορίζοντας και αυτήν την εξέλιξη της ιστορίας, εξωτερικεύει συναισθήματα φόβου, χαράς, λύπης, έκπληξης, ενθουσιασμού. Το κουκλοθέατρο γίνεται ένας χώρος συνδιαλλαγής και επικοινωνίας. Η συγκίνηση είναι έντονη γιατί προκύπτει από τη γρήγορη εναλλαγή αντίθετων συναισθημάτων

Σαν δραστηριότητα, το κουκλοθέατρο για το παιδί έχει διαφορετική παιδαγωγική σημασία δίνοντας τη δυνατότητα να γίνει το ίδιο πομπός δημιουργίας και όχι μόνο παθητικός δέκτης. Ξεκινώντας από την κατασκευή κούκλας: ελευθερώνει τη φαντασία, συντονίζει την κινητικότητα, αναπτύσσει λεπτές κινήσεις. Ενισχύει τον πειραματισμό, την εξερεύνηση με το περιβάλλον και τα υλικά. Καλλιεργεί την ευρηματικότητα και την αισθητική. Δίνει διέξοδο στην εκφραστικότητα και τη δημιουργικότητα. Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσουμε ν' αναδείξουμε αυτές τις σημαντικές πτυχές του κουκλοθεάτρου και τη συνεισφορά στην ανάπτυξη της προσωπικότητας των παιδιών μέσα από διεξοδική ανάλυση των κύριων χαρακτηριστικών της.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πριν την παρουσίαση της πτυχιακής μας διατριβής θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε τις οικογένειες μας για την αγάπη και τη στήριξη τους καθώς και την καθηγήτρια μας κα Παππά Αικατερίνη για την αρωγή της στη πτυχιακή μας εργασία.

Δηλώνουμε ότι είμαστε συγγραφείς αυτής της εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχαμε για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης έχουμε αναφέρει τις όποιες πηγές από τις οποίες κάναμε χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς είτε παραφρασμένες. Ακόμα δηλώνουμε ότι αυτή η γραπτή εργασία προετοιμάστηκε από εμάς προσωπικά και αποκλειστικά και ότι θα αναλάβουμε πλήρως τις συνέπειες εάν αυτή η εργασία αποδειχτεί ότι δεν μας ανήκει.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
----------------	---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΤΟΥ ΕΞΕΛΙΞΗ

1.1. ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ	7
1.2. Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ ΣΕ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ	8
1.3. ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ.....	13
1.4. ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ.....	17
1.4.1. ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ	17
1.4.2. ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΘΕΑΤΡΟ	18
1.4.3. ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ	19
1.4.4. ΜΑΥΡΟ ΘΕΑΤΡΟ (ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΙΔΟΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΕΙΤΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ BLACK LIGHT).	21

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΚΟΥΚΛΑ

2.1. ΟΙ ΒΑΣΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ ΚΟΥΚΛΑΣ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ.....	23
2.1.1. ΓΑΝΤΟΚΟΥΚΛΕΣ	23
2.1.2. ΚΟΥΚΛΑ ΜΕ ΞΥΛΙΝΟ ΡΑΒΔΙ ΜΑΡΟΤΑ.....	26
2.1.3. ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ	29
2.1.4. ΚΟΥΚΛΑ BANRAKU.....	32
2.1.5. ΔΑΚΤΥΛΟΚΟΥΚΛΑ	34
2.1.6. ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ.....	35
2.2. ΚΙΝΗΣΗ-ΟΜΙΛΙΑ.....	38

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΕΧΝΙΚΑ ΜΕΣΑ

3.1. Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ.....	41
3.2. ΧΩΡΟΙ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ	44
3.3. ΣΚΗΝΙΚΑ.....	46
3.3. ΗΧΟΙ,ΘΟΡΥΒΟΙ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ	48
3.4. Ο ΦΩΤΙΣΜΟΣ	51
3.5. ΣΕΝΑΡΙΟ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	51

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΕΜΨΥΧΩΤΗΣ-ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΚΤΗΣ

4.1. Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΚΤΗ, Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΑ ΠΑΙΔΙΑ	55
4.2. ΑΠΟ ΠΟΙΟΥΣ ΠΑΙΖΕΤΑΙ ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ	62
4.3. ΒΑΣΙΚΕΣ ΠΡΟΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΝΑ ΜΠΟΡΕΣΟΥΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΝΑ ΠΑΙΞΟΥΝ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ	65

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ

5.1. Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ	68
5.2. ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΜΕΣΟ ΨΥΧΑΓΩΓΙΑΣ ΚΑΙ ΑΓΩΓΗΣ	74
5.3. ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΚΟΥΣ ΣΤΑΘΜΟΥΣ	80

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

6.1. ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ	86
6.2. ΠΩΣ ΔΙΑΣΚΕΥΑΖΟΥΜΕ ΕΝΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙ	88
6.3. Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ.....	101
6.4. ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ	103

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ-ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

7.1. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ	105
7.1.1. ΚΙΝΑ	105
7.1.2. ΆΛΛΕΣ ΧΩΡΕΣ	105
7.1.3. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΣΤΗΝ ΤΟΥΡΚΙΑ	105
7.1.4. ΚΑΡΑΓΟΖ-ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ.....	106
7.1.5. ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ-ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ	106
7.2. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ	108
7.3. ΤΑ ΤΕΧΝΙΚΑ ΜΕΣΑ	109
7.4. ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΕΣ ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ	112
7.5. Η ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΚΤΗ.....	117

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	119
---------------------------	------------

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	121
-----------------------	------------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	127
---------------------------	------------

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΙΚΟΝΑ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΕΛ.
ΕΙΚΟΝΑ 1	ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ	17
ΕΙΚΟΝΑ 2	ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΘΕΑΤΡΟ	19
ΕΙΚΟΝΑ 3	ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ	20
ΕΙΚΟΝΑ 4	ΜΑΥΡΟ ΘΕΑΤΡΟ	22
ΕΙΚΟΝΑ 5	ΓΑΝΤΟΚΟΥΚΛΑ	25
ΕΙΚΟΝΑ 6	ΚΟΥΚΛΑ ΜΕ ΞΥΛΙΝΟ ΡΑΒΔΙ ΜΑΡΟΤΑ	28
ΕΙΚΟΝΑ 7	ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ	31
ΕΙΚΟΝΑ 8	ΚΟΥΚΛΑ ΒΑΝΡΑΚΥ	34
ΕΙΚΟΝΑ 9	ΔΑΚΤΥΛΟΚΟΥΚΛΑ	35
ΕΙΚΟΝΑ 10	ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ	37
ΕΙΚΟΝΑ 11	ΣΚΗΝΗ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ	45
ΕΙΚΟΝΑ 12	ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	46
ΕΙΚΟΝΑ 13	ΣΚΗΝΗ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ	47
ΕΙΚΟΝΑ 14	ΧΩΡΟΙ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ	48
ΕΙΚΟΝΑ 15	ΚΟΥΚΛΕΣ	49
ΕΙΚΟΝΑ 16	ΣΚΗΝΙΚΑ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ	50
ΕΙΚΟΝΑ 17	ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ	52
ΕΙΚΟΝΑ 18	ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ - ΚΟΥΚΛΕΣ	53
ΕΙΚΟΝΑ 19	ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	54
ΕΙΚΟΝΑ 20	ΝΤΕΝΕΚΕΔΟΥΠΟΛΗ	56
ΕΙΚΟΝΑ 21	Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΚΤΗ - Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΑ ΠΑΙΔΙΑ	59
ΕΙΚΟΝΑ 22	ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΧΤΗΣ	61
ΕΙΚΟΝΑ 23	ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΟ (ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΧΤΕΣ)	63
ΕΙΚΟΝΑ 24	ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΧΤΕΣ	65
ΕΙΚΟΝΑ 25	ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΜΕ ΠΑΙΔΙΑ	66
ΕΙΚΟΝΑ 26	ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΜΕ ΠΑΙΔΙΑ	67
ΕΙΚΟΝΑ 27	ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ	69
ΕΙΚΟΝΑ 28	ΤΟ «ΖΩΝΤΑΝΕΜΑ» ΤΗΣ ΚΟΥΚΛΑΣ	70
ΕΙΚΟΝΑ 29	ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ	73
ΕΙΚΟΝΑ 30	ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΚΟΥΣ ΣΤΑΘΜΟΥΣ	85

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία με τίτλο «Το Κουκλοθέατρο» εκπονήθηκε στα πλαίσια της φοίτησης στο Τμήμα Προσχολικής Αγωγής και πραγματεύεται της διάφορες διαστάσεις μιας κουκλοθεατρικής παράστασης. Χωρίζεται σε επτά κεφάλαια και καταλήγει στα συμπεράσματα και τον επίλογο. Με τη βοήθεια του παραρτήματος γίνεται καταγραφή της κουκλοθεατρικής παράστασης με τίτλο «Αδέσποτο Σκυλάκι». Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα περιεχόμενα των κεφαλαίων.

Αρχικά δίνεται ο ορισμός του κουκλοθέατρου και αναλύεται η ιστορική του εξέλιξη, από την πορεία του κουκλοθέατρου σε όλο τον κόσμο μέχρι την άφιξη του και εξέλιξη του στην Ελλάδα. Σ' αυτό το κεφάλαιο παρατίθενται τα διάφορα είδη κουκλοθεατρικής παράστασης που απαντώνται παγκοσμίως και δίνονται τα βασικά τους σημεία.

Το δεύτερο κεφάλαιο πραγματεύεται της έννοια της «κούκλας» σ' ένα κουκλοθεατρικό έργο και καταγράφονται οι απαρχές της. Παρουσιάζονται οι βασικοί τύποι κούκλας στις οποίες περιλαμβάνονται οι γαντόκούκλες, οι κούκλες με ξύλινο ραβδί *marota*, οι μαριονέτες, η κούκλα *banraku*, οι δακτυλόκούκλες και οι φιγούρες του θεάτρου σκιών. Παρατίθενται κινησιολογικά στοιχεία και στοιχεία ομιλίας μιας κούκλας σε μια παράσταση και το κεφάλαιο κλείνει αναπτύσσοντας τη σημασία της κούκλας καθώς και των κουκλοθεατρικών παραστάσεων για το παιδί.

Στη συνέχεια, αναλύονται τα τεχνικά μέσα ενός κουκλοθεατρικού σχήματος. Από τη σκηνή και τα σκηνικά ενός κουκλοθέατρου μέχρι τον ήχο, τη μουσική το φωτισμό που απαιτείται στην κάθε περίπτωση καθώς και η επιλογή σεναρίου και σκηνοθεσίας. Το τέταρτο κεφάλαιο περιγράφει την προσωπικότητα και το ρόλο του κουκλοπαίκτη εξετάζοντας την επίδραση του στα παιδιά και διερευνώνται οι βασικές προϋποθέσεις για να μπορέσουν τα παιδιά να παίξουν σ' ένα κουκλοθέατρο.

Ακολούθως, η εργασία αναφέρεται στη σχέση του κουκλοθέατρου με τη λογοτεχνία αναφερόμενη στα κύρια κριτήρια επιλογής ενός έργου, τη διασκευή ενός παραμυθιού, το χαρακτήρα των ηρώων που απαιτούνται και τη συσχέτιση του κουκλοθέατρου με τη παιδική λογοτεχνία. Το έβδομο κεφάλαιο αποτελεί μια αναλυτική παρουσίαση του θεάτρου σκιών και του Καραγκιόζη. Περιγράφεται η ιστορία του θεάτρου σκιών με τα χαρακτηριστικά και τεχνικά μέσα, οι κυριότερες φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών και την ιδιότητα του καραγκιοζοπαίκτη. Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΤΟΥ ΕΞΕΛΙΞΗ

1.1. ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ

Αρχικά, θα πρέπει να ορίσουμε συνοπτικά τι είναι το κουκλοθέατρο. Ωστόσο, δεν υπάρχει ένας μοναδικός ορισμός που περικλείει τη φύση, τις προκαταλήψεις, την ιστορία, τις δυνατότητες και αδυναμίες του κουκλοθέατρου. Ένας απ' τους ορισμούς που ενσωματώνει διαφορετικά στοιχεία από πολλούς ορισμούς δίνεται παρακάτω:

Το κουκλοθέατρο είναι το θεατρικό είδος που περιλαμβάνει έναν (εμφανή ή όχι) χειριστή και ένα αντικείμενο, τη θεατρική κούκλα, βασίζεται στην εμπύχωση και οδηγεί σε μια αλληλεπίδραση του κοινού με το χειριστή, με την κούκλα να λειτουργεί ως κανάλι επικοινωνίας (Παρούση, 2012).

Το κουκλοθέατρο είναι ένα είδος θεάτρου στο οποίο δρουν κούκλες τις οποίες τις ζωντανεύουν άνθρωποι κρυμμένοι τις περισσότερες από τους θεατές. Στο κουκλοθέατρο δράση λαμβάνουν όχι μόνο κούκλες και μαριονέτες αλλά και αντικείμενα άψυχα, χωρίς ανθρώπινη μορφή που εμπυχώνονται από τον άνθρωπο. Ξύλο, ύφασμα, μέταλλο, δέρμα, χαρτί, πλαστικό, είναι το υλικό κατασκευής του, ανάλογα με την ιστορική εποχή και την κοινωνία στην οποία αναφερόμαστε (Μαγουλιώτης, κ.ο. 1994).

Το κουκλοθέατρο είναι ένα ξεχωριστό είδος θεάτρου. Εδώ παίχτης θα πρέπει να αντιμετωπίζει τον εαυτό του σε άψυχα αντικείμενα και να τους δώσει ζωή. Είναι μια διαδικασία ιδιαίτερα μαγευτική στα μάτια του θεατή που βλέπει το άψυχο αντικείμενο, την κούκλα, την μαριονέτα να αποκτά ζωή και να παίζει τον ρόλο του με “ψυχή”.

Το κουκλοθέατρο κυρίως προορίζεται για μικρά παιδιά. Ουσιαστικά είναι το πρώτο θέατρο των παιδιών. Είναι μια τέχνη που είναι πολύ κοντά στην παιδική ψυχολογία. Το θέατρο, όπου τα παιχνίδια ζωντανεύουν και οι ζωγραφιές μεταβάλλονται σε παραμύθια, ασκεί μεγάλη συγκινησιακή επίδραση στα παιδιά. Βέβαια οι μαρτυρίες που υπάρχουν για το κουκλοθέατρο λένε ότι είναι ένα πολύ αρχαίο είδος θεάτρου και ότι αρχικά αυτή η τέχνη ήταν για τους μεγάλους. αλήθεια βέβαια είναι πως δεν υπάρχουν ακριβή στοιχεία για την γέννηση της κούκλας αλλά υπάρχουν στοιχεία για την μεγάλη της ιστορία (Γιάνναρης-Δαράκη, 1992).

Το κουκλοθέατρο για τα παιδιά βασίζεται πάνω στο παιχνίδι, το οποίο σύμφωνα με τον Winnicott, «κάνει την πραγματικότητα ένα ουσιαστικό κεφάλαιο της ύπαρξης» και

βοηθά στην αναζήτηση του εαυτού, δεδομένου ότι μόνο όταν το άτομο είναι δημιουργικό – γεγονός που επιτυγχάνεται μέσα από το παίξιμο– μπορεί να ανακαλύψει τον εαυτό του (Winnicott, 2000). Μέσα από τη διαδικασία του παιχνιδιού, δημιουργούνται ευκαιρίες δημιουργίας και μάθησης, προσδίδοντας σ' αυτό «τη μορφή μιας ερευνητικής δραστηριότητας, όπου το παιδί, όπως ο αληθινός ερευνητής, χρησιμοποιεί υποδείγματα στην εργασία του» (Thyssen· Αυγητίδου, 2001). Επιπλέον, «η κούκλα σαν παιχνίδι και το παιχνίδι σαν λειτουργία σχετίζεται με τα στάδια ανάπτυξης του παιδιού» (Παρούση, 2009), ενώ, σύμφωνα με τον Vygotsky (1997), το παιδί μεγαλώνει δημιουργικά, μόνο όταν στον χώρο του παιχνιδιού και της φαντασίας, το ίδιο μπορεί να υπερβαίνει τη μέση ηλικία του, την καθημερινή του συμπεριφορά και να γίνεται ένα κεφάλι ψηλότερο.

1.2. Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ ΣΕ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Η τέχνη αυτή χρονολογείται περίπου ότι παρουσιάστηκε πριν από 3.000 χρόνια αναπτύχθηκε σχεδόν σε όλο τον κόσμο από τα αρχαία τα χρόνια. Υπάρχουν στοιχεία ότι αναπτύχθηκε, πλην τις αρχαίες Ελλάδας, στην Αίγυπτο, στην Ινδία, στην Άπω Ανατολή, στη Ρώμη και αργότερα σε όλη την Ευρώπη (Δαράκη, 1997).

Ο κύριος ρόλος τους ήταν θρησκευτικός. Με τις αρχαιολογικές ανασκαφές που έγιναν σε τάφους της Αίγυπτου, βρέθηκαν μικρά κινούμενα αγαλματάκια που τα χρησιμοποιούσαν σε θρησκευτικές τελετές. Σε τάφο μιας Αιγύπτιας ιέρειας, βρέθηκαν, σε ένα κουτί, μικρές φιγούρες, που με ένα κατάλληλο μηχανισμό, από λεπτά σχοινιά, απορούσαν να κινηθούν μπρος και πίσω.

Η αρχαιολογική έρευνα έχει αποκαλύψει αποδείξεις της ύπαρξης αρθρωτών φιγούρων και ανιμιστικών πρακτικών σε όλο τον κόσμο. Σε όλους τους γνωστούς αρχαίους πολιτισμούς, αλλά και πολύ πιο πριν, στον αρχαϊκό άνθρωπο, τα ευρήματα υποδεικνύουν μια αρχέγονη ανθρώπινη παρόρμηση, να υποκλιθεί μπροστά στο πνεύμα, την «ψυχή» όλων των μορφών στη φύση. Αυτή η παρόρμηση σιγά-σιγά εξελίχθηκε σε μια τάση αναπαραγωγής ή συμβολισμού αυτών των μορφών και οδήγησε στην κατασκευή ειδώλων (Μαρκόπουλος, 2013).

Ακριβώς επειδή η κούκλα ενσαρκώνει στην κυριολεξία το πλάσμα που παριστάνει και φέρνει μπροστά στα μάτια μας οποιαδήποτε φανταστική ή πραγματική δύναμη προσωποποιώντας την και κάνοντας δυνατή την επικοινωνία μαζί της, χρησιμοποιήθηκε σαν μεσάζοντας μεταξύ του ανθρώπου και του «υπερφυσικού». Δεν είναι περίεργο που, σε

πολλά μέρη του κόσμου, το κουκλοθέατρο ακόμα και σήμερα συνδέεται περισσότερο με τη μαγεία παρά με το θέατρο. Τα κεφάλια των κούκλων στην Ιαπωνία και την Ινδονησία απομακρύνονται από το σώμα της κούκλας μετά την παράσταση, ώστε να διασφαλιστεί ότι και η «ζωή» τους απομακρύνθηκε και ότι κανένα κακό πνεύμα δε θα βρει την ευκαιρία να μπει μέσα τους (Μαρκόπουλος, 2013).

Η εξέλιξη των στατικών ειδωλίων σε αρθρωτές φιγούρες με δυνατότητες χειρισμού και ελέγχου της κίνησής τους δεν άργησε να έρθει, αφού η κίνηση θα προσέδιδε πολύ εντονότερα σημάδια «ζωής» στο είδωλο και άρα θα δημιουργούσε πιο δυνατή σχέση με τον θεατή του. Από τότε, και παράλληλα με την εξέλιξη της υπόλοιπης τεχνολογίας, αναπτύχθηκαν σχεδόν όλες οι τεχνικές κουκλοθέατρου που μέχρι και σήμερα χρησιμοποιούμε ευρύτατα.

Ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα, όταν άρχισε να ακμάζει ένα νέο είδος μουσικού θεάτρου, η Ιταλική όπερα και το μπαλέτο, κάποιοι συνθέτες, ανέβασαν τα έργα τους με κούκλες (μαριονέτες), ανεβάζοντας κατά κάποιο τρόπο την τέχνη του κουκλοθέατρου σε ένα καλύτερο επίπεδο αναγνώρισης ως παραστατική τέχνη καλλιτεχνικής και αισθητικής αξίας. Οι λόγοι που το έκαναν ήταν ότι οι μαριονέτες ταίριαζαν στιλιστικά στο μπαρόκ και επίσης πρόσθεταν έντονη κίνηση σε ένα σχετικά στατικό είδος (οι τραγουδιστές όπερας δεν μπορούσαν να έχουν έντονη σκηνική σωματική δράση). Η χρήση των κούκλων στην όπερα έγινε μια ακόμη πανευρωπαϊκή επιτυχία των Ιταλών και έφερε σε επαφή το κουκλοθέατρο με ένα πιο εκλεπτυσμένο κοινό και ανθρώπους των γραμμάτων και των άλλων τεχνών.

Επιπρόσθετα, τον 17ο και 18ο αιώνα το κουκλοθέατρο άκμασε και λόγω της απαγόρευσης από τις Αγγλικές και Γαλλικές αρχές των ζωντανών παραστάσεων ηθοποιών σε θέατρα εκτός των βασιλικών θεάτρων. Οι κουκλοπαίκτες προσέλκυαν όλο το κοινό σε πρόχειρες σκηνές. Στο τέλος του 18ου αιώνα μια ακόμα παράδοση που ξεπήδησε και απλώθηκε από την Ιταλία στην υπόλοιπη (Δυτική κυρίως) Ευρώπη ήταν το «Fantoccini», ένα είδος βαριετέ με μαριονέτες που η πολύ εξειδικευμένη και αρκετά σύνθετη κατασκευή τους, επέτρεπε να εκτελούν πολύ εντυπωσιακά νούμερα και μεταμορφώσεις, κερδίζοντας το κοινό μέσω της έκπληξης και του (συχνά μαύρου) χιούμορ. Άλλη μια σημαντική παράδοση της εποχής ήταν το θέατρο σκιών που με την ονομασία «Κινέζικες Σκιές» μεταφέρθηκε μάλλον μέσω της Αιγύπτου, στη Γαλλία και για πολλά χρόνια εξελίχθηκε τεχνικά και έγινε πολύ αγαπητή. Τον 19ο αιώνα, η γενικότερη αντίδραση στον κλασικισμό εκδηλώθηκε μέσα από το κίνημα του Ρομαντισμού. Για τους

κουκλοπαίκτες και τους καλλιτέχνες ευρύτερα, αυτό σήμανε μια απελευθέρωση από τα δεσμά του παλαιού βιβλικού και αγιογραφικού ρεπερτορίου. Από μια άποψη ξανακέρδισε την αρχαία υπερφυσική της υπόσταση και επίσης έγινε ένα όργανο για την επανανακάλυψη της «λαϊκής κουλτούρας» και της «απλής ζωής».

Οι Ρομαντικοί ανακαλύπτουν στην κούκλα έναν ιδανικό φορέα της αθωότητας και της «παιδικής ψυχής». Το 1812, ο ήδη γνωστός συγγραφέας Heinrich Von Kleist συγγράφει το διάσημο έργο του για τις μαριονέτες, προτρέποντας τον χορευτή να διδαχθεί από αυτές σε μια προσπάθεια να αποδεσμευτεί από την γνώση και να την ξανακερδίσει. Το 1871 ο Charles Magnin εκδίδει την πρώτη συστηματική μελέτη της «Ιστορίας του Ευρωπαϊκού Κουκλοθέατρου». Η επίσης συγγραφέας George Sand και ο γιος της Maurice κατασκευάζουν και παίζουν κούκλες για τους αστούς φίλους τους και γράφουν γι' αυτές.

Ο ρόλος της κούκλας συνέχισε να αναβαθμίζεται στη διασκέδαση της μεσαίας τάξης και του λαού και κάποιοι πιο αναγνωρισμένοι κουκλοπαίκτες ιδρύουν μόνιμες σκηνές και γράφουν για την τέχνη τους (Lemercier de Neuville, Count Pocci, Papa Schmid). Επίσης δημιουργήθηκαν μεγάλοι «οικογενειακοί» θίασοι που κράτησαν πολλές γενιές κάνοντας μεγάλες οργανωμένες περιοδείες και στις παραστάσεις τους περιλάμβαναν εκτός των μαριονέτων, εκθέσεις κέρινων ομοιωμάτων, μηχανικών αυτομάτων κούκλων κ.α.

Οι κοινωνικές αλλαγές του 19ου αιώνα δημιούργησαν την ανάγκη και γέννησαν ένα νέο τύπο αντι-ήρωα στο κουκλοθέατρο: αυτόν του «υπερασπιστή» της εργατικής τάξης, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Guignol της Λυών, που στηρίχθηκε στις παλαιότερες παραδόσεις των Φασουλήδων και τις προσαρμοσε στο τοπίο της βιομηχανικής επανάστασης. Παράλληλα, στις αστικές οικογένειες δίνονται κατ' οίκον παραστάσεις, γίνεται μόδα το ερασιτεχνικό κουκλοθέατρο και κάνουν θραύση χάρτινα θεατράκια με φιγούρες ηθοποιών, έτοιμα να κοπούν και να χρησιμοποιηθούν για «παράσταση». Την ίδια περίοδο, με τη ραγδαία εξέλιξη της μηχανικής γίνονται εφικτά πολλά πειράματα συσκευών για την παραγωγή οπτικών φαντασμαγοριών, εφέ κλπ, που τελικά οδήγησαν στην εφεύρεση του κινηματογράφου. Η τάση αυτή προς τον ρεαλισμό υπονόμευσε την οντολογική ουσία της κούκλας, αυτήν της υπερβολής, της αφαίρεσης και της καρικατούρας. Όταν οι κουκλοπαίκτες προσπάθησαν να ακολουθήσουν το ρεύμα, προέκυψε η αντίληψη ότι το κριτήριο για την ποιότητα μιας κούκλας είναι η τελειότητα με την οποία μιμείται τις ανθρώπινες κινήσεις και δράσεις, μια αντίληψη που δυστυχώς συχνά απαντιέται έως σήμερα.

Το κουκλοθέατρο δεν κατάφερε να ανταγωνιστεί τον κινηματογράφο σε «φυσικότητα» και μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα, όλα έδειχναν ότι σε ευρεία κλίμακα, είχε χάσει το παιχνίδι. Όμως στα τέλη του 19ου αιώνα ένα νέο κίνημα, ο Μοντερνισμός, κάνει την εμφάνισή του και παρέχει στο κουκλοθέατρο το πλαίσιο για μια νέα αναγέννηση. Πρώτοι οι Συμβολιστές (Lorca, Yeats, Blok κ.α.), είδαν στο κουκλοθέατρο τις δυνατότητες για ένα νέο θέατρο (όπως θεωρητικά το εξέφρασε ο Craig) με μεγάλη σκηνογραφική δυναμική και έναν αποπροσωποποιημένο ερμηνευτή, την κούκλα, που μπορούσε καλύτερα από τον ηθοποιό να συμβολίσει την ανθρωπότητα. Ο Lorca, ο Maeterlinck, ο Jarry, ο Bouchor έγραψαν έργα ειδικά για κούκλες και τα πειράματα θα συνεχιστούν από τους Φουτουριστές (Prampolini, Depero), τους εξπρεσιονιστές (Kokoschka), τους ντανταϊστές (Grosz, Arp) και το Bauhaus (Schlemmer, MoholyNagy, Schmidt κ.α.).

Η αντίδρασή όλων αυτών των κινημάτων τέχνης στην αστική κουλτούρα τα οδήγησε σε είδη που μέχρι τότε θεωρούνταν υποδεέστερα, όπως το θέατρο του βαριετέ, το τσίρκο και το θέατρο κούκλας. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι όπως και τα άλλα καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα και του μεσοπολέμου, το κουκλοθέατρο επηρεάζεται από την τεχνολογική ανάπτυξη, την επικράτηση της μηχανής, την παντοδυναμία του χρήματος, τη φρίκη του πολέμου, τις ανατροπές των επαναστάσεων. Η κούκλα ακολουθεί τις μεγάλες αλλαγές που συμβαίνουν στο θέατρο και υιοθετεί πολλές από τις ιδέες του. Η ανάμιξη των ειδών, η καταφυγή σε πολλές τεχνικές, η χρήση αντικειμένων, ο περιορισμός του λόγου, θα είναι μερικές από τις αλλαγές που θα επικρατήσουν και στο χώρο του κουκλοθεάτρου. Επίσης η συστηματική θεωρητική επεξεργασία, μελέτη και ανάλυση (Σχολή της Πράγας κ.α.) λειτουργεί επιβοηθητικά και παράγει νέα πεδία πρακτικής έρευνας. Σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, η παλαιά παραδοσιακή αισθητική κουκλοθεάτρου παραμένει παρούσα και τροφοδοτεί συχνά τη σύγχρονη σκέψη όμως, όπως και στο χώρο του θεάτρου των ηθοποιών, υπάρχει μια συνεχής αναζήτηση για ξεπέρασμα των ορίων.

Οι αντιρεαλιστικές τάσεις που εμφανίστηκαν στην τέχνη μαζικά από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, επηρέασαν ιδιαίτερα το κουκλοθέατρο, το οποίο γίνεται είδος ανεξάντλητο, άλλοτε ανεξάρτητο κι άλλοτε σε συνδυασμό με το θέατρο ηθοποιών. Τα σύνορα ανάμεσα σε διαφορετικές τέχνες αρχίζουν να καταρρίπτονται, νέες μορφές έκφρασης αφομοιώνονται. Εξερευνάται το Θέατρο της Ανατολής και οι κουκλοπαίκτες ανανεώνουν και διευρύνουν τους κώδικές τους. Στις τεχνικές κατασκευής και χειρισμού των συνήθων μορφών κούκλας-γαντόκουκλα, μαριονέτα, μαρότα- προσθέτουν αναζητήσεις για

τη χρήση του χώρου, την αισθητική της κίνησης, τη θέση του σώματος, τη μουσική, το φως, το χρώμα και τους συμβολισμούς τους. Η ανθρωπόμορφη, μικρών διαστάσεων κούκλα μεταλλάσσεται. Δημιουργείται από κάθε είδους υλικό και παίρνει διαφορετικές μορφές: ομοιώματα ανθρώπινων διαστάσεων, τερατόμορφες φιγούρες, αφαιρετικές μορφές, επίπεδες, αντικείμενα. Οι κουκλοπαίκτες τη χρησιμοποιούν όντας ορατοί στο κοινό, άλλοτε παραμένοντας αμέτοχοι και άλλοτε συμμετέχοντας στη δράση σαν ηθοποιοί.

Στη νέα εξελικτική πορεία της, που ξεκινά από τη δεκαετία του 1950, η κούκλα δεν είναι πάντα ο μοναδικός συντελεστής της παράστασης, αλλά αποτελεί μέρος ενός θεάματος όπου συμμετέχουν ισότιμα όχι μόνο ο κουκλοπαίκτης, αλλά και ηθοποιοί και άλλοι παράγοντες. Παράλληλα, μεγάλοι σκηνοθέτες αρχίζουν να χρησιμοποιούν την κούκλα στο θέατρο αναγνωρίζοντας τις μεγάλες πλαστικές, εκφραστικές, θεατρικές δυνατότητες που διαθέτει. Της δίνουν πρωταγωνιστικό, αυτόνομο ρόλο, δανείζονται τεχνικές της εμπνεόμενοι από διαφορετικούς πολιτιστικούς χώρους, κυρίως όμως από τις παραστατικές τέχνες της ανατολής. Υιοθετούν ετερογενείς τεχνικές χειρισμού μέσα στο ίδιο θέαμα, με εναλλαγές σκηνών όπου παίζουν ηθοποιοί και σκηνών που παίζονται από κούκλες, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία πολυσύνθετη σκηνική γλώσσα. Εκτός από την αισθητική γοητεία που ασκεί στους σύγχρονους σκηνοθέτες, η κούκλα -ως ένα είδος μεταφοράς ή μετωνυμίας-εκφράζει ψυχολογικά προβλήματα, οντολογικές ανησυχίες, ιδεολογικές προτάσεις. Η εικόνα που προβάλλουν μέσα από φιγούρες συχνά στυλιζαρισμένες, αλλοτριωμένες, γελοίες, υποβαθμισμένες, χειραγωγημένες καθρεφτίζει τον κόσμο μας. Μας επιτρέπει μέσα από σώματα-αντικείμενα, σώματα-πτώματα, σώματα ατελή, σώματα ετερόκλιτα, να αναγνωρίσουμε, χωρίς να ταυτιστούμε, μια ανησυχητική εικόνα του ανθρώπου.

Στις μέρες μας η συνεχής επικοινωνία μεταξύ των δημιουργών, η διοργάνωση μεγάλων διεθνών συναντήσεων, φεστιβάλ κλπ. έχει κάνει το φαινόμενο «κουκλοθέατρο» πανταχού παρόν και έχει στρέψει την προσοχή ακόμη μεγαλύτερου μέρους του θεατρικού κόσμου πάνω του. Χαρακτηριστικό είναι ότι σε όλες τις σχολές σύγχρονου θεάτρου υπάρχουν μαθήματα ή και ανεξάρτητα τμήματα, όπου οι νέοι θεατρίνοι διδάσκονται για και από την κούκλα και πειραματίζονται με τα μαγικά εργαλεία που τους προσφέρει.

Παράλληλα με την θεατρική χρήση της κούκλας, αλλά ακριβώς λόγω της αποκάλυψης όλων αυτών των ιδιοτήτων της, το κουκλοθέατρο αναπτύσσεται προς πολλές

άλλες κατευθύνσεις: στην παιδεία σαν εκπαιδευτικό εργαλείο, στην θεραπεία και την έρευνα σαν ένα μέσο προσέγγισης αλλά και εξομολόγησης του ασθενούς, στον κινηματογράφο και την τηλεόραση όπου γεννιούνται ανεξάρτητες τέχνες και τεχνικές (animation, τηλεοπτική κούκλα, animatronics) κ.α.

1.3. ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ

Η πρώτη θεατρική πράξη του ανθρώπου, κατά τους Έλληνες, ήταν το πλάσιμο ενός ομοιώματος του, του λεγομένου «ανδρείκελου», που προέρχεται από τις λέξεις 'ανήρ'(άνδρας, άνθρωπος) και το επίθετο 'είκελος' που σημαίνει 'όμοιος', 'σαν' (ίημι, είκω, εικώς, εικών). Με κάποια προσποίηση, ή μίμηση, του έδωσε φωνή και κίνηση κι έτσι αποτέλεσε «θέαμα».

Στην Ελλάδα κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας κι έπειτα αναπτύχθηκαν δύο παράλληλες μεγάλες κουκλοθεατρικές παραδόσεις: ο Καραγκιόζης και ο Φασουλής. Και οι δυο παίρνουν το όνομά τους από τον κεντρικό ήρωα και είναι συναφείς με αυτές του Pulchinella (Ιταλία), του Punch (Αγγλία), του Karagoz (Τουρκία), του Petruska (Ρωσία) κλπ. Μοιράζονται το ίδιο καρναβαλικό πλαίσιο, τα φαλλικά σύμβολα, τη σωματική δράση, τη σάτιρα της ζωής και του θανάτου. Η Ελλάδα καθώς ήταν περισσότερο “ανατολική” παρά “δυτική” χώρα, υιοθέτησε τον Καραγκιόζη σαν βασικό λαϊκό ήρωα αν και ο Φασουλής για μεγάλο χρονικό διάστημα τον “ανταγωνίστηκε” επάξια. Οι πιο γνωστοί κουκλοπαίκτες των αρχών του 20ου αιώνα που έπαιζαν το Φασουλή ήταν ο Μαριδάκης, και αργότερα ο Τόλιας. Ο Κονιτσιώτης, ο οποίος εισήγαγε τον χαρακτήρα του Πασχάλη ανέβασε έργα του Μολιέρου και άλλων ευρωπαϊών συγγραφέων. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι κούκλες και τα ειδώλια που χρησιμοποιούνταν στα λαϊκά έθιμα και τελετές (το κάψιμο του Ιούδα, η πομπή του Λαζάρου, η “ιερή κούκλα” (Χριστός) των Σαρακατσάνων, ο “Ζαφείρης” στην Ήπειρο κλπ) δεν εξελίχθηκαν από το επίπεδο της θρησκευτικής τελετουργίας της αγροτικής κοινωνίας σε καλλιτεχνική και επαγγελματική μορφή θεάτρου. Αντίθετα, παρέμειναν ως λαϊκές τελετές, διατηρώντας παγανιστικά αρχαία έθιμα εμπλουτισμένα με την Χριστιανική παράδοση, ως τις μέρες μας. Την δεκαετία του '30, λίγο πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, στην Αθήνα εμφανίζονται οι “Ζωντανές Μαριονέττες του Ζαπτείου”, των Χρ. Διαντισινού και Ν. Ακίλογλου, σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο (1934-35) (Μαγουλιώτης, 1994).

Από εκείνη την εποχή το κουκλοθέατρο, περιλαμβανομένου και του Καραγκιόζη, στρέφεται περισσότερο στο παιδικό κοινό ενώ ως τότε απευθυνόταν κυρίως στους ενήλικες. Αρκετοί νέοι καλλιτέχνες (Σταυρολαίμης, Ρώτας κ.α.) πειραματίζονται με τις κούκλες, αλλά ξεσπά ο πόλεμος και οι θίασοι σκορπούν. Ο Νίκος Ακίλογλου εντάσσεται στο ΕΑΜ και περιδιαβαίνει τα βουνά με τις κούκλες του παίζοντας για το αντάρτικο με το ψευδώνυμο Ακίλας -"ο Σύντροφος Κουκλοθέατρος". Το 1939 ιδρύεται από την Ελένη Θεοχάρη Περάκη το "Κουκλοθέατρο Αθηνών" το οποίο πρόκειται να γίνει ο μακροβιότερος θίασος κουκλοθέατρου (περίπου 50 χρόνια). Ο θίασος προσαρμόστηκε στις δύσκολες συνθήκες της Γερμανικής κατοχής και οι ήρωες Μπαρμπα-Μυτούσης, Κλούβιος και Σουβλίτσα έγιναν διάσημοι καθώς έπαιζαν για τα παιδιά και τους τραυματίες στα νοσοκομεία, μεταφέροντας στη σκηνή ελληνικούς μύθους και λαϊκά παραμύθια. Μετά τον πόλεμο ο θίασος συνέχισε και μάλιστα ταξίδεψε και στο εξωτερικό με τις παραστάσεις του, έως τη δεκαετία του '80.

Τις δεκαετίες 1950-1970 ξεκινούν τη σταδιοδρομία τους μια σειρά από λίγους σχετικά επαγγελματίες κουκλοπαίκτες οι οποίοι δημιουργούν ο καθένας το προσωπικό του στιλ και πλαίσιο εργασίας: Ο Λάκης Αποστολίδης παίζει με μαριονέτες και ηχογραφημένους διαλόγους για την νεογέννητη τότε ελληνική τηλεόραση, αλλά και ζωντανές παραστάσεις στη ΧΑΝ και αλλού. Ο Φραγκίσκος Καλαϊτζάκης ιδρύει τις "Ελληνικές Μαριονέτες" και περιοδεύει. Ο Νίκος Γκότσης ιδρύει το "Θέατρο Μαριονέτας Γκότση" και δημιουργεί μόνιμη σκηνή. Ο Δήμος Σοφιανός ιδρύει την "Μικρή Σκηνή" με παραστάσεις στο Ινστιτούτο Γκαίτε και αργότερα στην τηλεόραση όπου τα παιδιά του, Φαίδωνας και Ήβη, συνεχίζουν τις σημαντικές παραγωγές τους (Φρουτοπία κ.α.) (Δαράκη, 1986).

Μετά τη δικτατορία, το 1975, η Ευγενία Φακίνου δημιουργεί την "Ντενεκεδούπολη", επηρεασμένη από τις τεχνικές θεάτρου αντικειμένου της Γιουγκοσλαβίας και της Βουλγαρίας. Μια σειρά παραστάσεων ξεκάθαρα πολιτική με ήρωες τενεκεδάκια που δημιουργούν τη δική τους παράδοση, εμπνέουν νέους καλλιτέχνες να εξερευνήσουν τις κούκλες και συνεχίζουν να παίζονται ως σήμερα. Το 1978 ο ηθοποιός Τάκης Σαρρής, επηρεασμένος από τις ιστορικές παραστάσεις του αμερικάνικου Bread & Puppet Theatre στην Αθήνα, ιδρύει με την γυναίκα του Μίνα το "Θέατρο της Κούκλας". Την ίδια εποχή, η Αριάδνη Νόβακ, στην Κρήτη, πειραματίζεται με το "μαύρο θέατρο" και τις υπόλοιπες σύγχρονες αισθητικές αναζητήσεις. Επίσης, στη Λάρισα, ο Κώστας Χατζηανδρέου και η Σοφία Φουτζοπούλου ιδρύουν το κουκλοθέατρο TIRITOMPA και συνδέουν την παραγωγή

τους κυρίως με την παράδοση της ανατολικής Ευρώπης (Πολωνία, Ρωσία, Βουλγαρία κλπ). Με αυτούς τους θιάσους ξεκινά μια νέα περίοδος για το κουκλοθέατρο στην Ελλάδα.

Οι παραστάσεις τους ξεφεύγουν από το κλασικό πλαίσιο του παραδοσιακού κουκλοθέατρου, προσεγγίζουν το ενήλικο θεατρικό κοινό και εισάγουν στην Ελλάδα το σύγχρονο ευρωπαϊκό κουκλοθέατρο. Οι νέες τεχνικές συνοδεύονται από νέες συμβάσεις, σχέσεις, δραματουργική επεξεργασία και εικαστική ματιά. Στη δεκαετία του 1980 γεννιούνται δύο μεγάλα ετήσια φεστιβάλ που για πρώτη φορά φέρνουν στην χώρα μεγάλο αριθμό θιάσων απ' όλο τον κόσμο: Το Διεθνές Φεστιβάλ "Μέρες Κουκλοθέατρου", στην Ύδρα (από τον μεγάλο δάσκαλο και ιδρυτή του Marionetteatern της Στοκχόλμης, Michael Meschke) και το Διεθνές Φεστιβάλ Κουκλοθέατρου στην Κρήτη (από την Αριάδνη Νόβακ). Τα φεστιβάλ αυτά γίνονται σημείο συνάντησης και έμπνευσης για μια νέα γενιά κουκλοπαικτών που έχει ήδη ξεκινήσει, (σημαντικό ρόλο έπαιξαν και τα εργαστήρια του Τ. Σαρρή, του Φ. Καλαϊτζάκη, της Β. Δέντσακ.α.) (Μαγουλιώτης, 1994).

Από το 1999 μέχρι σήμερα, το Διεθνές Φεστιβάλ Κουκλοθέατρου και Παντομίμας του Δήμου Κυκλίας, συνεχίζει την προσφορά των μεγάλων διοργανώσεων, εμπλουτισμένη με εργαστήρια, εκθέσεις καθώς και τη Συνάντηση Νέων Ελλήνων Κουκλοπαικτών. Όσο για τον Καραγκιόζη, από την δεκαετία του 1960 ξεκινά μια νέα φάση αναγνώρισης και αναγέννησης. Σήμερα υπάρχει επίσης μια νέα γενιά παικτών που συνεχίζουν την τέχνη των παλιών μαστόρων ανανεώνοντας το ρεπερτόριο στα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα. Ο Καραγκιόζης, ως λαϊκή παράδοση, συχνά διαχωρίζεται από το κουκλοθέατρο, αν και το θέατρο σκιών δεν είναι παρά μια από τις πολλές τεχνικές κούκλας (Δαράκη, 1992).

Το 1990 γεννιέται το Ελληνικό Κέντρο της Διεθνούς Ένωσης Κουκλοθέατρου, η UNIMA-ΕΛΛΑΣ, που συμβάλει καθοριστικά στην ανάπτυξη του κουκλοθέατρου με πλήθος δραστηριοτήτων κι εκδηλώσεων, ενώνοντας τους κουκλοπαίκτες και οργανώνοντας τον καλλιτεχνικό αυτό χώρο.

Η τέχνη της θεατρικής κούκλας στη χώρα μας έχει μια πολύ ενδιαφέρουσα και ραγδαία ανάπτυξη τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Πολλές κουκλοθεατρικές δυνάμεις αγωνίζονται να ανεβάσουν την ποιότητα των παραστάσεων και να αλλάξουν μια βαθιά ριζωμένη αντίληψη που λέει ότι «το κουκλοθέατρο είναι μόνο για παιδιά». Νέες ομάδες, νέοι κουκλοπαίκτες, αποτελούν μια πολυπληθή δυναμική ομάδα που διεκδικεί την θέση της στα θεατρικά πράγματα της χώρας (Μαγουλιώτης, 2012) .

Το γεγονός ότι στις μέρες μας υπάρχει μεγάλο πλήθος παραστάσεων κουκλοθεάτρου που συνεχίζουν στα χνάρια του Μπαρμπα-Μυτούση σε όλα τα επίπεδα, αλλά και μεγάλο πλήθος κοινού (μάλλον πλειοψηφία) που αυτό ζητάει και αυτό περιμένει, δείχνει ότι η εποχή του Κλούβιου δεν έχει παρέλθει. Ταυτόχρονα όμως, τα τελευταία είκοσι με τριάντα χρόνια, πράγματι υπάρχει ένα ισχυρότατο ρεύμα ανανέωσης της τέχνης μας. Μια νέα και γενναία γενιά κουκλοθεατρικών που συνεχώς δυναμώνει και διευρύνεται, ερευνά, εφευρίσκει, πειραματίζεται και έχει αυτή τη στιγμή καταφέρει να έχουμε και στην Ελλάδα όλες σχεδόν τις εκδοχές και τάσεις θεάτρου κούκλας που υπάρχουν στην Ευρώπη. Καθώς η επαφή με το παγκόσμιο σύγχρονο θέατρο έχει διευκολυνθεί πάρα πολύ, τα ερεθίσματα και οι πηγές είναι εξαιρετικά πολλές. Το στοίχημα είναι με ποιό τρόπο θα γίνει η αφομοίωση ώστε το αποτέλεσμα να μην είναι αποτέλεσμα καλλιτεχνικού τουρισμού, αλλά δυναμικής σύνθεσης και βαθιάς, ουσιαστικής επιλογής. Παρόλο που οι σημερινοί κουκλοπαίκτες δεν πρέπει να υποτιμούμε τον «Μπάρμπα» μας και να παριστάνουμε ότι δεν έχουμε καμία σχέση μαζί του, θα λέγαμε ότι η «καλλιτεχνική ωρίμανση» του νεοελληνικού κουκλοθεάτρου εντοπίζεται βασικά στα εξής:

1. Η θεματολογία έχει αποκολληθεί από τον διδακτισμό,
2. Η δραματουργία δεν στηρίζεται στον έναρθο λόγο και οι κούκλες έχουν κατακτήσει το δικαίωμα στη σιωπή,
3. Οι τεχνικές σχεδιασμού, κατασκευής και χειρισμού έχουν διευρυνθεί ώστε να προσφέρονται σκηνοθετικές επιλογές πολλών επιπέδων, εστίασης στην ποίηση της εικόνας κι όχι μόνο στην «ρεαλιστική» περιγραφή της ζωής και αντίστροφα,
4. Η αισθητική και η οπτική αφήγηση έχει ξεφύγει από αυτήν του «νηπιαγωγείου» - όπου όλα πρέπει να είναι ροζ.
5. Συνδυασμός με άλλες παραστατικές τέχνες (μιμική, χορός, θέατρο) και νέες σχέσεις μεταξύ κουκλοπαίκτη-κούκλας - χώρου - κοινού
6. Η έννοια της κούκλας έχει επαναπροσδιοριστεί για να περιλάβει και αντικείμενα που πριν δεν νοούνταν ως κούκλες. Αντίστοιχη είναι και η ωρίμανση του κοινού, αλλά αυτό κι αν θέλει χρόνο να αλλάξει. Στην Ευρώπη - όπου η ανανέωση αυτή έχει ξεκινήσει εδώ και εκατό χρόνια- αντιμετωπίζονται τα ίδια προβλήματα προκαταλήψεων και προτιμήσεων του κοινού.

Σήμερα, σε όλη τη χώρα υπάρχουν περίπου πενήντα ενεργοί επαγγελματικοί θίασοι, που το έργο τους αντικατοπτρίζει όλη την ποικιλία τεχνικών, δραματουργικών, σκηνικών

κλπ επιλογών και δυνατοτήτων που υπάρχουν και σε όλο τον κόσμο. Είτε σε μόνιμες δικές τους σκηνές, είτε σε θέατρα, είτε μεταφέροντας τις παραστάσεις τους σε εκδηλώσεις και σχολεία, είτε στο δρόμο, οι κουκλοπαίκτες προσφέρουν τις δημιουργίες τους σε κάθε είδος κοινού και η ανταπόκριση είναι άμεση: όλο και περισσότεροι άνθρωποι αναζητούν παραστάσεις κουκλοθεάτρου για να τις παρακολουθήσουν (Μαγουλιώτης, 2012).

1.4. ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ

1.4.1. ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ

Οι «Μαριονέτες» ήταν μια παλιά παιδική τηλεοπτική σειρά. Ήταν η πρώτη εκπομπή με μαριονέτες στην ελληνική τηλεόραση και η πρώτη τηλεοπτική σειρά του Λάκη Αποστολίδη με τις γνωστές μαριονέτες του. Αποστολίδης έπαιζε με ηχογραφημένους διαλόγους και στη σειρά πήραν μέρος με τις φωνές τους ηθοποιοί. Αργότερα ο Λάκης Αποστολίδης έκανε και άλλες εκπομπές με μαριονέτες, όπως το «Θέατρο με Μαριονέτες», ο «Τομ-Τομ παρουσιάζει» και το 1988 έκανε την πιο γνωστή σειρά του με μαριονέτες το «Κάπου, κάπως, κάποτε».

ΕΙΚΟΝΑ 1: ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ



Ο θίασος μαριονετών του Λάκη Αποστολίδη διέθετε μεγάλο αριθμό από μαριονέτες –ολόσωμες κούκλες φτιαγμένες και ντυμένες με πολλή χάρη, τέχνη και ομορφιά. Ο θίασός

του μπορούσε να παίζει διασκευασμένες ολόκληρες κωμωδίες, παραμυθοδράματα ακόμα και όπερες. Ο Αποστολίδης με τις μαριονέτες του είχε παρουσιάσει και έργα του σύγχρονου κλασσικού ρεπερτορίου, όπως Μολιέρο, Γκολντόνι κ.α. Στα πρώτα επεισόδια υπήρχε ένα πρωταγωνιστικό δίδυμο, ο ασχημούλης αλλά πανέξυπνος και ζαβολιάρης Κατσουλίνος και η κατάξανθη με τις μακριές πλεξούδες της Ζέζα. Αυτό το ζευγάρι μαριονετών είχε τόση απήχηση στους μικρούς τηλεθεατές της εποχής εκείνης που όλες οι κουκλες-μαριονέτες του Λάκη Αποστολίδη αποκαλούνταν «κατσουλινάκια». Ο Αποστολίδης προσέθετε και αφαιρούσε συχνά χαρακτήρες στον θίασό του, όπως για παράδειγμα ο Ντάνυ –μια εξέλιξη του Κατσουλίνου- ο Σπίνος, η Κοκώ κ.α.

1.4.2. ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΘΕΑΤΡΟ

Το όνομα «Θέατρο των Αντικειμένων» δόθηκε σε μια υποκατηγορία του Κουκλοθεάτρου το οποίο ως τέχνη χρησιμοποιεί αντικείμενα και υλικά μέσα, που δεν κατασκευάστηκαν για κάποια θεατρική δράση (όπως οι μαριονέτες). Σκοπός του κουκλοπαίχτη είναι δουλέψει χρησιμοποιώντας τις παρορμήσεις και τις αντιδράσεις του σώματος του και να ασκηθεί στην λεπτομέρεια τις ποιότητας της κίνησης. Έτσι, ενισχύεται η κριτική προσοχή, η τάση προς αυτοπαρατήρηση και η ικανότητά ενστικτωδών αντιδράσεων. Γνωστή σε όλους είναι η «Τενεκεδούπολη» με το Λαδένιο, τη Μηλίτσα, το Σαρδέλα, το Βουτυρένιο, τον Οκέϋ Μπαμ-μπαμ κ.λπ.

Σ' αυτήν τη διαδικασία η ενεργητική φαντασία γεννά πολλές αναμνήσεις. Όπως αναφέρει και ο Γιούνγκ. «Βασική στιγμή είναι ο μετασχηματισμός των προϊόντων της ενεργητικής φαντασίας σε συμβολική πράξη. Το θέατρο των αντικειμένων δεν έρχεται να αντικαταστήσει τα άλλα ήδη του θεάτρου, αλλά να υποστηρίξει ένα θέατρο χωρίς θέματα. Ένα θέατρο χωρίς θεματολογία είναι άθροισμα, όπου οι συμμετέχοντες (και εκτελεστής και θεατής) και τα αντικείμενα (κοστούμια, σκηνικά, κούκλες κ.α.) ενεργούν ως ένα. Αυτή η έννοια του θεάτρου χαρακτηρίζεται σε μορφές τελετουργικής απόδοσης. Όταν ένα κοσμικό αντικείμενο μετασχηματίζεται σε «ιερό» αντικείμενο, ή τουλάχιστον ένα αντικείμενο με ιερή σημασία για τους συμμετέχοντες της εκδήλωσης, συντελείτε η πιο αυθεντική λειτουργία του θεάτρου.

ΕΙΚΟΝΑ 2: ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΘΕΑΤΡΟ



Το θέατρο των αντικειμένων, θεωρητικά, περιέχει πολλά διλήμματα και παράδοξα. Η σχέση υποκείμενου-αντικείμενου λειτουργεί σε πλήρη αντίθεση με τα συμβατικά «μοντέλα» του θεάτρου. Ένα θέατρο των αντικειμένων βαίνει πέραν του ότι είναι ένα θέατρο που κατά κύριο λόγο περιέχει αντικείμενα, αλλά μπορεί να κινείται προς μια πιο συνολική αντίληψη για το πώς μπορεί το θέατρο να λειτουργήσει. Ένα ενεργό θέατρο που μπορεί να μετατρέψει την παράσταση σε μια μορφή ιερής κοσμικής τελετής.

1.4.3. ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

Το θέατρο σκιών είναι ένα από τα πιο αρχαία είδη θεατρικού θεάματος. Το θέατρο σκιών είναι τόσο παλιό όσο και οι παρατηρήσεις της ανθρωπότητας σε σχέση με το φως και τη σκιά και τα παιχνίδια με τις σκιές. Η ιστορία του Θεάτρου Σκιών χάνεται στα βάθη των αιώνων. Οι ερευνητές του πιθανολογούν πως αναπτύχθηκε ως τέχνη το 11 με 12ο αι. μΧ. στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ασίας (Ινδία, Ιάβα, Κεϋλάνη, Καμπότζη, Ταϋλάνδη). Στις χώρες αυτές η σκιά είχε θρησκευτική σημασία καθώς ήταν στενά συνδεδεμένη με το βασίλειο των νεκρών. Έτσι, οι πρώτες φιγούρες φτιάχτηκαν ως μια προσπάθεια των

ανθρώπων να επικοινωνήσουν με τα αγαπημένα τους πρόσωπα που δε βρίσκονταν πια στη ζωή. Ήταν κατασκευασμένες από δέρμα και παρίσταναν μορφές με μεγάλα χέρια, παραμορφωμένο πρόσωπο και μυτερή μύτη σα ράμφος για να συμβολίζουν τις ψυχές των ανθρώπων, αλλά και θεούς, δαίμονες, ήρωες, πολεμιστές, πρίγκιπες και χωριάτες. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως οι περισσότεροι θεατές παρακολουθούσαν την παράσταση από το πίσω μέρος του πανιού, δηλαδή εκεί που ο παρουσιαστής με τους βοηθούς του κινούσαν τις φιγούρες.

Το θέατρο σκιών παίζεται με την βοήθεια ημιδιάφανων ζωγραφισμένων εικόνων συνήθως πάνω σε χαρτί, δέρμα ή άλλα ημιδιάφανα υλικά επάνω σε μια λευκή οθόνη που φωτίζεται από πίσω. Το αποτέλεσμα είναι ο θεατής να βλέπει καθαρά τα περιγράμματα των εικόνων ή ανάλογα με τη κατασκευή τους και τα χρώματα. Εξαιρετικής ομορφιάς είναι οι φιγούρες στο κινέζικο θέατρο σκιών, όπου οι καλλιτέχνες κατασκευαστές έφτασαν σε υψηλά επίπεδα λεπτομέρειας και φαντασίας, τις λεπτοδουλεμένες δερμάτινες φιγούρες τους.

ΕΙΚΟΝΑ 3: ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ



Τις εικόνες (φιγούρες) στο θέατρο σκιών, τις χειρίζονται οι καλλιτέχνες ή ο καλλιτέχνης που δίνει την παράσταση κρατώντας τις ειδικές λαβίδες που είναι προσαρμοσμένες κάθετα επάνω σε καίρια σημεία των εικόνων, ώστε να επιτυγχάνονται κινήσεις που να δίνουν την αίσθηση της ζωντάνιας και της ευλυγισίας.

Οι καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών δεν κινούν μόνο τις φιγούρες, αλλά κάνουν πολλούς ρόλους μιμούμενοι διαφορετικές φωνές και πολύ συχνά τραγουδούν, πράγμα που

κάνει αναγκαίο το να είναι πολυτάλαντοι για να ανταπεξέρχονται στις ανάγκες της παράστασης. Πολλές φορές μια παράσταση του θεάτρου σκιών την συνοδεύει μια ζωντανή ορχήστρα. Το θέατρο σκιών είναι ένα κατεξοχήν λαϊκό είδος θεάτρου και από εκεί αντλεί την θεματολογία του και την παράδοση του. Στο ινδικό αλλά και στο θέατρο σκιών στην Ιάβα ή στην Ταϋλάνδη για παράδειγμα, ακόμη και οι σημερινοί περιοδεύοντες καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών αντλούν την θεματολογία τους από τους ήρωες του αρχαίου κλασικού ινδικού έπους ραμαγιάννα και μαχαμχαράτα. Το ίδιο πάνω κάτω συμβαίνει και με το δικό μας θέατρο σκιών, τον караγκιόζη, που σκύβει στην λαϊκή παράδοση μέχρι την αρχαιότητα για να βρει θέματα, παρόλο που πολλοί караγκιόζοπαίκτες έχουν εμπνευστεί και από σύγχρονα θέματα και έχουν εμπλουτίσει την θεματολογία του.

Ελάχιστες διαφορές μπορεί να βρει κανείς ανάμεσα στα τοπικά είδη του θεάτρου σκιών. Κάποιες παραλλαγές χρησιμοποιούν κούκλες αντί για επίπεδες φιγούρες και φαίνεται να είναι οι πρόγονοι του σημερινού κουκλοθέατρου. Εκτενέστερη αναφορά πραγματοποιείται στο κεφάλαιο 7.

1.4.4. ΜΑΥΡΟ ΘΕΑΤΡΟ (ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΙΔΟΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΕΙΤΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ BLACK LIGHT).

Τα συστατικά του Μαύρου Θεάτρου είναι ηθοποιοί ή κουκλοπαίχτες, μαριονετίστες στα μαύρα μπροστά από μαύρο φόντο, αντικείμενα με φωσφορίζε χρώματα και λάμπες υπεριώδους φωτισμού, το γνωστό σε όλους μας black light.

Το μαύρο πάνω στο μαύρο γίνεται αόρατο στο μάτι του θεατή ενώ τα χρωματιστά αντικείμενα που χειρίζονται οι ηθοποιοί αναδεικνύονται από το φωτισμό και φαίνονται να αιωρούνται προσφέροντας ένα θέαμα μαγικό. Η τεχνική του Μαύρου Θεάτρου φαίνεται ότι πρωτοχρησιμοποιήθηκε στις αυτοκρατορικές αυλές της Ασίας του 17ου αιώνα, όπου σε μαύρο δωμάτιο και με τη βοήθεια κεριών παίζονταν παραστάσεις με κούκλες και διάφορα άλλα αντικείμενα. Αργότερα την πρώτη αυτή τεχνική, χρησιμοποίησαν “μάγοι” κάνοντας ταχυδακτυλουργικά νούμερα.

ΕΙΚΟΝΑ 4: ΜΑΥΡΟ ΘΕΑΤΡΟ



Το Μαύρο Θέατρο στην σημερινή του μορφή και με την χρήση υπεριώδους φωτισμού, οφείλει τη φήμη και διάδοση του στην τυχαία ανακάλυψη του Ζίρι Σρνετς, ιδρυτή του Μαύρου Θεάτρου της Πράγας.

Ο Ζίρι Σρνέτς καθώς πειραματιζόταν με τη γαλάζια λάμπα φθορισμού (black light) για την καλύτερη παρουσίαση της διατριβής του στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών του Κρατικού Κονσερβατουάρ και την Ακαδημίας Θεάτρου της Πράγας, ήρθε αντιμέτωπος με ένα αποτέλεσμα μοναδικό. Κάπως έτσι και αποφοιτώντας από τη σχολή, το 1961 ίδρυσε το παγκοσμίου φήμης Μαύρο Θέατρο της Πράγας το οποίο μέχρι και τις μέρες μας έχει παρουσιάσει δεκάδες έργα.

Τα υλικά που απαιτούνται ώστε να συνδημιουργήσουμε με τα παιδιά ένα έργο με τα ίδια ηθοποιούς ή ένα κουκλοθέατρο είναι απλά και εύκολο να τα προμηθευτούμε. Μαύρο φόντο, είτε βαμμένο είτε καλυμμένο με μαύρο ύφασμα. Φωσφορίζε χαρτόνια για κατασκευή φιγούρων ή σκηνικών, φωσφορίζε σπρέι που εύκολα μπορούμε να προμηθευτούμε από κατάστημα οικοδομικών υλικών ή υφάσματα φωσφορίζε και λευκά από εξειδικευμένα καταστήματα.

Συνήθως μια παράσταση μαύρου θεάτρου στηρίζεται στην παντομίμα και την μουσική της επένδυση, δεν έχει διαλόγους. Καλό είναι να είναι σύντομη σε διάρκεια ή με σύνθεση θεατρικών τεχνικών, τότε φωτισμός κανονικός και τότε black light, καθώς ο συγκεκριμένος φωτισμός κουράζει το μάτι, ιδιαίτερα των μικρών παιδιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΚΟΥΚΛΑ

2.1. ΟΙ ΒΑΣΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ ΚΟΥΚΛΑΣ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Οι βασικοί τύποι κούκλας που χρησιμοποιούνται στο κουκλοθέατρο διαχωρίζονται ανάλογα με τον τρόπο χειρισμού τους και κατασκευής τους, κατά κύριο λόγο. Ο χειριστής τους επιλέγει τον τύπο που θα χρησιμοποιήσει ανάλογα με τις προσωπικές του προτιμήσεις, τη διαθεσιμότητα των υλικών που απαιτούνται για την κατασκευή κάθε κούκλας, την ευκολία χρήσης κάθε τύπου κούκλας, το είδος και το σκέλος του θεάματος που θέλει να προσφέρει. Οι βασικοί τύποι κούκλας είναι οι εξής:

2.1.1. ΓΑΝΤΟΚΟΥΚΛΕΣ

Οι γαντόκουκλες έχουν σχεδιαστεί για να καλύπτουν την παλάμη και ένα μέρος του χεριού του χειριστή τους. Συχνά, μια γαντόκουκλα καλύπτει εξ' ολοκλήρου το χέρι του κουκλοπαίχτη. Φοριούνται στο χέρι του κουκλοπαίχτη σαν γάντι. Αυτό το είδος κούκλας είναι ένα από τα δημοφιλέστερα χάρη στην απλοϊκή κατασκευή του και την εύκολη εύρεση των υλικών που απαιτούνται για αυτή. Μερικές γαντόκουκλες είναι απλές, κατασκευασμένες από υλικά της καθημερινότητας που μπορεί να βρει ο καθένας ακόμα και στο σπίτι του. Άλλες είναι πιο περίτεχνες που προβάλλουν σχολαστικά γλυπτά πρόσωπα και εξαίσια κοστούμια. Υπάρχουν διαφόρων μεγεθών και σχημάτων γαντόκουκλες, τις οποίες επιλέγει ο καλλιτέχνης ανάλογα με το σκέλος της παράστασης, το κοινό στο οποίο απευθύνεται και ίσος και τη διάρκεια της παράστασης. Οι περισσότερες, όμως, δεν ξεπερνάν το μέγεθος του χεριού. Μερικές γαντόκουκλες μπορεί να είναι ακόμα και δύσκαμπτες, φτιαγμένες από πλαστικό. Οι περισσότερες, όμως, φτιάχνονται από διάφορων ειδών υφάσματα (πλεκτά, κάλτσες κτλ) ώστε να είναι πολύ πιο εύκαμπτες και να επιτρέπουν στο χειριστή τους να τις ελέγχει σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές του διαθέσεις. Σε πολλές περιπτώσεις, οι κούκλες διαθέτουν διακοσμητικά μάτια, μύτη κτλ. Το στόμα μπορεί να είναι, επίσης, διακοσμητικό, χωρίς να παρέχει τη δυνατότητα αξιοποίησής του ή μπορεί να είναι κατασκευασμένο ώστε να ανοιγοκλείνει εάν το επιθυμεί ο χειριστής τους.

Οι γαντόκουκλες είναι κούκλες των οποίων το σώμα, συνήθως, δεν κατασκευάζεται ολόκληρο, αλλά υπονοείται. Το κεφάλι τους μπορεί να είναι κατασκευασμένο από πηλό ή παπιά μασέ, ενώ τα χέρια τους και το υπόλοιπο σωμα είναι σκέτο ύφασμα ή κάποια ελαφριά κατασκευή από ενδεδυμένο αφρολέξ.

Τα μεσαία δάχτυλα του χεριού κινούν το κεφάλι της κούκλας και τα ακριανά δάχτυλα προσαρμόζονται στα χέρια της κούκλας. Πολλές φορές το κεφάλι μπορεί να μην κινείται από κάποιο δάχτυλο, αλλά από μια ξύλινη ράβδο. Το υπόλοιπο ύφασμα καλύπτει το χέρι του χειριστή της κούκλας, δημιουργώντας, παράλληλα, και το ένδυμά της.

Υπάρχουν γαντόκουκλες, των οποίων το σώμα είναι κατασκευασμένο με λεπτομέρεια, δίνοντάς της μια πιο ολοκληρωμένη μορφή. Επίσης, υπάρχουν και γαντόκουκλες, οι οποίες απαιτούν δύο χέρια για το χειρισμό τους.

ΕΙΚΟΝΑ 5: ΓΑΝΤΟΚΟΥΚΛΑ



Γαντόκουκλες μπορούν να φτιαχτούν από διαφόρων ειδών υλικά, όπως από μια κάλτσα ή ένα γάντι, από χάρτινες σακούλες, από πλαστικό κτλ. Μπορούν να έχουν καφάλι από φελιζόλ ή από καλσόν, γεμάτο με βαμβάκι ή βάτα. Μπορούν, επίσης, να καλύπτονται από χαρτοπολτό ή γυψόγαζα. Η κούκλα που θέλουμε να φτιάξουμε μπορεί να έχει οποιαδήποτε μορφή θέλουμε να της δώσουμε, π.χ ανθρώπου, ζώου. Έχοντας τα κατάλληλα υλικά, μπορούμε να τη διακοσμήσουμε όπως θέλουμε ανάλογα με το ρόλο που θέλουμε να της δώσουμε.

Μπορούμε να κατασκευάσουμε γαντόκουκλες τύπου muppet χρησιμοποιώντας παλιές κάλτσες, ματάκια, μαλλί πλεξίματος, χάρτινα κυκλάκια, διάφορες πούλιες, κομμάτια τσόχας για τη γλώσσα (ή και για άλλα σημεία της κούκλας). Αυτό που τις κάνει λίγο διαφορετικές από τις απλές γαντόκουκλες με κάλτσα είναι ένα κομμάτι χοντρό χαρτόνι από κούτα.

Παίρνουμε ένα τέτοιο χαρτόνι και του κάνουμε μια τσάκιση στη μέση και το τοποθετούμε στον πάτο της κάλτσας, στην οποία έχουμε δώσει τη μορφή που θέλουμε χρησιμοποιώντας όλα τα παραπάνω υλικά. Με αυτό τον τρόπο, φορώντας την κάλτσα ανάμεσα στα δάχτυλα, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε το χαρτόνι σαν το στόμα, τύπου *muppet*, της κούκλας, ώστε να τις προσδώσουμε μεγαλύτερη εκφραστικότητα και ελευθερία κίνησης (Αλυπράντη, 2014).

Ένας διαφορετικός τρόπος κατασκευής γαντόκουκλας με τη χρήση διαφορετικών υλικών είναι ο παρακάτω.

Παίρνουμε, αρχικά, ένα καλτσάκι, το οποίο θα είναι το κεφάλι της κούκλας, και το κόβουμε στη μέση, ανάλογα με το μέγεθος του κεφαλιού της κούκλας. Στη συνέχεια, κόβουμε ένα ρολό, χοντρό κατά προτίμηση (όπως αλουμινόχαρτο, το ρολό από χαρτί υγείας είναι πολύ φαρδύ), το οποίο θα παριστάνει το λαιμό της κούκλας.

Γεμίζουμε την κάλτσα με βαμβάκι ή ακόμα καλύτερα με ακρυλική βάτα (περιεχόμενο μαξιλαριών) και, ταυτόχρονα, του προσδίδουμε το σχήμα που θέλουμε να δώσουμε στο κεφάλι. Στερεώνουμε το κομμένο ρολό, προσωρινά, στη θέση του λαιμού με ταινία. Μπορούμε να φτιάξουμε και τη μύτη ή τα αυτιά από το καλτσάκι που έμεινε, γεμίζοντάς το με βαμβάκι και ράβοντάς το για να είναι σταθερό. Ύστερα, ράβουμε τη μύτη (και τα αυτιά, αν έχουμε φτιάξει) στο κεφάλι της κούκλας. Για να στερεώσουμε, μόνιμα, το λαιμό στο κεφάλι θα χρησιμοποιήσουμε αρκετή κόλλα. Περνάμε, επίσης, όλη την επιφάνεια του κεφαλιού και του λαιμού με κόλλα, για να σταθεροποιηθεί, και το αφήνουμε να στεγνώσει καλά. Τελειώνοντας με το κεφάλι, μπορούμε να το βάψουμε χρησιμοποιώντας ό,τι χρώματα θέλουμε (καλό θα ήταν να είναι ακρυλικά).

Συνεχίζοντας, μπορούμε να φτιάξουμε το ρούχο που θέλουμε να φοράει η κούκλα από ένα απλό ύφασμα ή χρησιμοποιώντας παλιά ρούχα και το κολλάμε στο λαιμό της με κόλλα (ή και κλωστή).

Για τα μαλλιά, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε νήμα πλεξίματος οποιουδήποτε μήκους επιθυμούμε. Μπορούμε, ακόμα, και να δημιουργήσουμε και ένα χτένισμα για την γαντόκουκλά μας. Όταν τελειώσουμε με τα μαλλιά, τα κολλάμε και αυτά στο κεφάλι της κούκλας με πιστόλι σιλικόνης, αν είναι δυνατό.

Τέλος, μπορούμε να ζωγραφίσουμε, με ανεξίτηλο λεπτό μαρκαδόρο, στο πρόσωπο της κούκλας και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά (στόμα, φρύδια κτλ).

Μια άλλη κατηγορία είναι οι κούκλες με κεφάλι από μπάλα φελιζόλ. Παίρνουμε μια μπάλα από φελιζόλ και ανοίγουμε μια τρύπα σε ένα σημείο (αρκετή ώστε να χωράει το δάχτυλό μας). Για να φαίνεται πιο ρεαλιστικό το πρόσωπο της κούκλας, μπορούμε να το καλύψουμε με καλσόν. Για το λαιμό, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ένα χαρτόνι σε κυλινδρικό σχήμα, το οποίο θα κολλήσουμε στο κεφάλι. Στη συνέχεια, περνάμε όλο το κεφάλι με άσπρη κόλλα και το αφήνουμε να στεγνώσει. Αφού στεγνώσει, μπορούμε να βάψουμε την κούκλα, να της κολλήσουμε μαλλιά, να ζωγραφίσουμε τα χαρακτηριστικά της ή να κολλήσουμε προσθετικά, και να φτιάξουμε το ρούχο της.

Αυτός ο τρόπος κατασκευής μιας γντόκουκλας είναι αρκετά εύκολος και γρήγορος (Currell, 1996).

2.1.2. ΚΟΥΚΛΑ ΜΕ ΞΥΛΙΝΟ ΡΑΒΔΙ MAROTA

Η λέξη μαρότα προέρχεται από τη λέξη marotte που σημαίνει σκήπτρο με κωμική κεφαλή που φέρει κωδωνίσκους ως σύμβολο παραφροσύνης. Αρχικά, οι μαρότες χρησιμοποιούνταν από τους γελωτοποιούς ως μέσο διασκέδασης των βασιλιάδων. Σε αυτή την κατηγορία κούκλας διακρίνουμε μερικές υποκατηγορίες, όπως την απλή μαρότα με ταλαντευόμενα χέρια, τη μαρότα μικτού τύπου και τη μαρότα με χέρι-φάντασμα.

Η απλή μαρότα με ταλαντευόμενα χέρια είναι η εξέλιξη εκείνης που χρησιμοποιούσαν οι γελωτοποιοί, στην οποία πρόσθεσαν ταλαντευόμενα χέρια και φροντισμένα ρούχα, αρχικά, και στο τέλος, πόδια. Οι ώμοι και τα χέρια της κούκλας στερεώνονται πάνω σε ένα κύλινδρο που γλιστράει κατά μήκος ενός κεντρικού ξύλου ώστε να δίνει τη δυνατότητα στη μαρότα να σηκώνει τους ώμους και να περιστρέφει το κεφάλι. Ένα χρήσιμο πλεονέκτημα αυτής της κούκλας είναι οι χορευτικές ικανότητες που μπορεί να της προσδώσει ο χειριστής τους (Delpeux, 1987).

Η μαρότα μικτού τύπου είναι ένα είδος μαρότας που χειραγωγείται με τη βοήθεια λεπτών ξύλων. Το ένα χέρι της κούκλας είναι ταλαντευόμενο, ενώ το άλλο κατευθύνεται με ένα λεπτό ξύλο. Αυτό το είδος μαρότας είναι πολύ πιο ευέλικτο, έχοντας τη δυνατότητα πολλών περισσότερων κινήσεων. Με το ράψιμο ενός μικρού γάντζου στον καρπό της παλάμης που κατευθύνεται με το ξύλο, μπορούμε να ενισχύσουμε την κούκλα με διάφορα, διακοσμητικά και όχι, εργαλεία (π.χ λάσο).

ΕΙΚΟΝΑ 6: ΚΟΥΚΛΑ ΜΕ ΞΥΛΙΝΟ ΡΑΒΔΙ ΜΑΡΟΤΑ



Η μαρότα με χέρι-φάντασμα έχει χαρακτηριστικά από τη μαρότα με ταλαντευόμενα χέρια και τη γαντόκουκλα. Η κούκλα φοράει ένα αρκετά φαρδύ φόρεμα με πτυχώσεις, που στερεώνονται στο λαιμό της. Στο φόρεμα υπάρχουν δύο ανοίγματα από τα οποία εξέρχονται τα χέρια της μαρότας και το κεφάλι της είναι πάντα στερεωμένο στην άκρη ενός ξύλου. Ο χειριστής της κούκλας περνάει τα χέρια του μέσα από το φόρεμα ώστε να είναι σε θέση να την κινεί. Ένας παίχτης κρατάει το ξύλο-άξονα της κούκλας με το ένα χέρι και δανείζει το άλλο του χέρι σε ένα από τα χέρια της κούκλας (συνήθως το δεξί). Μερικές φορές μπορεί ο χειριστής να χρησιμοποιεί ολόκληρο το χέρι του και άλλες φορές δανείζει δύο ή τρία δάχτυλα (γαντοφορεμένα ή όχι) στην κούκλα. Αυτό εξαρτάται από το μέγεθος της μαρότας. Σπάνια μία μαρότα θα χρειαστεί να χρησιμοποιήσει και τα δύο χέρια. Αν, όμως, γίνει αυτό, ένας δεύτερος παίχτης θα χρειαστεί να ενισχύσει τον πρώτο. Αυτό, βέβαια, αυξάνει το βαθμό δυσκολίας χειρισμού της κούκλας. Στην Ιαπωνία, μέχρι και τρεις παίχτες χειρίζονται μία μαρότα. Επίσης, δύσκολη είναι και η χειραγώγηση δύο και παραπάνω κούκλων από τον ίδιο χειριστή. Αυτό οδηγεί στην προοδευμένη ταύτιση της κινησιολογίας των μαρότων. Ένα πλεονέκτημα που παρουσιάζει αυτό το είδος κούκλας έναντι της γαντόκουκλας είναι το μεγαλύτερο μέγεθός της, που την καθιστά ευδιάκριτη από μεγαλύτερες αποστάσεις.

Για την κατασκευή μιας μαρότας μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τα εξής υλικά: ύφασμα, χαρτόνι, κολλημένο χαρτί εφημερίδας, ξυλοπολτό, φελιζόλ, ελαφρύ ξύλο ή

οποιοδήποτε άλλο υλικό θέλουμε ή είναι εύκολο να βρούμε. Το κεφάλι της κούκλας θα πρέπει να είναι ελαφρύ και αρκετά καλά στερεωμένο (χρησιμοποιώντας κόλλα, σπάγγο ή σύρμα για να το επιτύχουμε) ώστε να μπορεί να υποστηριχθεί οποιοδήποτε μέγεθος κεφαλιού διαλέξουμε. Το ξύλο που θα χρησιμοποιηθεί πρέπει να είναι ίσιο, άκαμπτο, με διάμετρο 1.5-2.0 cm και ύψος 60-125 cm ανάλογα με την περίπτωση. Μπορούμε να το κόψουμε εμείς ή να το αγοράσουμε έτοιμο από τα είδη ξυλουργικής.

Αφού προμηθευτούμε ένα ορθογώνιο ύφασμα, διπλωμένο στα δύο (δεν χρειάζεται να έχει χρώμα σάρκας), σχεδιάζουμε με κιμωλία τις προεξοχές του προσώπου: μύτη, σαγόνι, μέτωπο. Στη συνέχεια, πρέπει να ράψουμε το κεφάλι και να το γεμίσουμε με ένα ελαφρύ υλικό (χόρτο, αφρολέξ, νάilon κάλτσες κτλ).

Μπορούμε να φτιάξουμε το κεφάλι και από κολλημένο χαρτί εφημερίδας. Κατά τη διάρκεια της πρόπλασης, βουτάμε το ξύλο σε ένα μπουκάλι γεμάτο με άμμο ή χώμα. Στην πάνω άκρη, δένουμε μία μπάλα από τσαλακωμένο χαρτί εφημερίδας ή και μια μικρή υφασμάτινη σακούλα γεμάτη πριονίδι. Πάνω σε αυτή τη μπάλα, κολλάμε επτά στρώματα από χαρτί εφημερίδας κομμένο σε ταινίες. Κάθε ταινία χαρτιού πρέπει να βουτηχτεί σε ένα διάλυμα κόλλας με νερό, το οποίο είχε προετοιμαστεί από την αρχή. Τέλος, κολλάμε τις ταινίες προς όλες τις κατευθύνσεις του κεφαλιού, διασταυρώνοντάς τες, χωρίς να ξεχάσουμε το λαιμό.

Αφού τελειώσουμε με το βασικό σχήμα του κεφαλιού, προσθέτουμε φρύδια, μάγουλα, μύτη, αυτιά, σαγόνι και το στεφάνι του λαιμού (όπου στερεώνουμε το ρούχο της κούκλας). Τα σχέδια με την κιμωλία μάς δείχνουν το σημείο που πρέπει να τοποθετηθεί κάθε εξόγκωμα. Για τη μύτη μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ένα μικρό κώνο ή μια μάζα από τσαλακωμένο χαρτί, που θα στερεώσουμε σε ταινίες βουτηγμένες σε κόλλα. Στη συνέχεια, λειάνουμε τα εξογκώματα με ταινίες αρκετά στενές. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε χαρτί ή τσιγαρόχαρτο.

Θα χρειαστούν περίπου μία ή δύο μέρες περίπου για να στεγνώσει η κούκλα. Αυτό εξαρτάται και από την εποχή. Για να επιταχύνουμε τη διαδικασία, είναι καλό να τη βάλουμε κοντά σε μία πηγή θερμότητας.

Αν θέλουμε να κατασκευάσουμε πιο λεπτομερείς χαρακτηριστικά για το κεφάλι της κούκλας μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε διαφορετικά υλικά. Τέτοια υλικά μπορεί να είναι εύπλαστα, όπως ξυλοπολτός ή άργιλος. Σε αυτές τις περιπτώσεις μπορούμε να πλάσουμε το κεφάλι και να δώσουμε περισσότερες λεπτομέρειες στα χαρακτηριστικά του. Το φελιζόλ

είναι, επίσης, ένα ευρέως χρησιμοποιούμενο υλικό, όπου μπορούμε να λαξεύσουμε τα χαρακτηριστικά του κεφαλιού. Τέλος, ένα άλλο υλικό που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε είναι ο πολυεστέρας, αν και είναι αρκετά εύθραυστος.

Για τα ρούχα της κούκλας δεν χρησιμοποιούμε, ποτέ, χοντρό χαρτί, διότι υπάρχει μεγάλος κίνδυνος να σχιστεί αμέσως. Μπορούμε να προμηθευτούμε φτηνό ύφασμα, το οποίο να είναι μαλακό και ελαφρύ. Για το φόρεμα θα χρειαστούμε ένα αρκετά μεγάλο κομμάτι, αναλογικά, πάντα, με το μέγεθος του κεφαλιού. Ένα ύφασμα 75x45 cm θα ήταν αρκετό. Θα πρέπει να κόψουμε και να ράψουμε το ύφασμα με τρόπο ώστε να διευκολύνει την κίνηση των μελών της κούκλας και τη χρήση της από τον χειριστή της. Τέλος, μπορούμε να προσθέσουμε στο φόρεμα διάφορα διακοσμητικά, όπως κολάρο, κουμπιά, μανσέτες, κοσμήματα, παράσημα, γραβάτες κτλ (Delreux, 1987).

2.1.3. ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ

Η λέξη μαριονέτα προέρχεται από τη γαλλική λέξη *marionette*, που σημαίνει Μικρή Μαρία. Παρθένος Μαρία ήταν το όνομα μίας εκ των πρώτων μαριονεττών που κατασκευάστηκαν. Η ελληνική μετάφραση της λέξης *puppet* (μαριονέτα) είναι "νευρόσπαστος", η οποία, κυριολεκτικά, σημαίνει, εκείνος που κινείται με σχοινιά ("νεῦρον" = νήμα, μυς, τέντονας και "σπάω" = τραβάω, κινώ) (Cutler, 1995).

Οι μαριονέτες με νήμα (κλωστές ή μπετονιές) είναι κούκλες αρθρωτές, συνήθως κατασκευασμένες από ξύλο αλλά και άλλα υλικά, όπως αφρολέξ, φελιζόλ, παπιέ μασέ και υφάσματα.

Οι κλωστές τους ξεκινάνε από το πάνω μέρος του τμήματος που πρέπει να κινηθεί και όλες καταλήγουν και στηρίζονται σε μία ξύλινη βάση που ονομάζεται σταυρός. Οι μαριονέτες με νήμα μπορούν να έχουν πολλών ειδών σταυρούς ανάλογα με τα μέρη που πρέπει να κινήσουν (Currell, 1975).

Το χαρακτηριστικό που διακρίνει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο μία μαριονέτα από ένα άλλο είδος κούκλας είναι τα σχοινιά, τα οποία χρησιμοποιεί ο παίχτης για να την ελέγχει. Μία μαριονέτα δεν έχει άμεση επαφή με το χέρι του χειριστή της, πράγμα που συμβαίνει για τα περισσότερα είδη κούκλας στο κουκλοθέατρο. Η μαριονέτα μπορεί να χαρακτηριστεί και ως εκκρεμές, της οποίας η ζωή κρέμεται από μερικές κλωστές και παραδίδεται, με χάρη, στα χέρια του καλλιτέχνη που κινεί τα νήματα της ύπαρξής της. Μία μαριονέτα μπορεί να είναι κατασκευασμένη από κάθε είδους υλικό και να έχει κάθε είδους

μορφή, συνήθως, όμως, κατασκευάζεται από ξύλο. Μπορεί να αποτελείται από δεκάδες μικρά κομμάτια συναρμολογημένα μεταξύ τους ή από ένα μοναδικό κομμάτι υλικού. Επίσης, μία μαριονέτα μπορεί να χρειάζεται αρκετά νήματα για να κινηθεί ή να αρκείται σε μόνο ένα. Για την κίνηση της χρησιμοποιείται και μια ξύλινη μπάρα.

ΕΙΚΟΝΑ 7: ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ



Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά μιας μαριονέτας επιλέγονται σύμφωνα με την ευκολία στην κίνηση και το χειρισμό της κούκλας και την τεχνική, που έχει επιλέξει ο παίχτης που τη χειρίζεται. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα νήματα, που ελέγχουν τη μαριονέτα, προσκολλούνται στα χέρια, στα πόδια, στο κεφάλι και στο κύριο σώμα της κούκλας. Για τη διαχείριση αυτού του είδους κούκλας χρειάζεται μεγαλύτερη μαεστρία και τεχνική από το τον κουκλοπαίχτη, καθώς είναι δυσκολότερος ο συντονισμός όλων των μελών της κούκλας μεταξύ τους.

Οι μαριονέτες χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με τον τρόπο χειρισμού τους:

Ένας τρόπος ελέγχου μιας μαριονέτας είναι με τη χρήση ενός στρογγυλεμένου ορθογώνιου κουπιού με μία μικρή λαβή, στο οποίο προσκολλούνται οι χορδές που ελέγχουν την κούκλα.

Ένας άλλος τρόπος είναι ο οριζόντιος έλεγχος ή αμερικάνικος, όπως είναι γνωστός διότι χρησιμοποιείται κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Σε αυτή την περίπτωση

υπάρχει μία μπάρα, την οποία κρατάει ο παίχτης σε οριζόντιο επίπεδο. Μπορεί να υπάρχουν και άλλες μπάρες σε διάφορες γωνίες σε σχέση με την οριζόντια μπάρα, οι οποίες συνδέονται με νήματα στα χέρια και στους ώμους της κούκλας.

Τέλος, υπάρχει και ο κάθετος τρόπος ελέγχου. Εδώ, χρησιμοποιείται μία κάθετη μπάρα με μερικές μικρότερες ενσωματωμένες σε διάφορες γωνίες. Σε αυτές συνδέονται τα νήματα, τα οποία με τη σειρά τους προσκολλούνται στα μέλη της κούκλας. Συνήθως, αυτός ο τρόπος περιλαμβάνει και μια μπάρα για τον έλεγχο της κίνησης των ποδιών της μαριονέτας.

Οι περισσότερες μαριονέτες κατασκευάζονται από ξύλο. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε κάποιο άλλο υλικό. Για την κατασκευή μιας μαριονέτας χρειάζονται τα παρακάτω υλικά: χαρτί και μολύβι, ψαλίδι, ξύλο, νήματα (σχοινιά), κορδόνι για τα χέρια, σύρμα, μια πένσα, καρφίτσες ή καρφιά, ένα τρυπάνι και ένα πριόνι.

Για να δημιουργήσουμε τα χαρακτηριστικά της μαριονέτας θα πρέπει να σκαλίσουμε κατάλληλα το ξύλο που έχουμε στη διάθεσή μας. Επίσης, είναι σημαντικό να δώσουμε στη κούκλα τη δυνατότητα να κινεί κάθε μέλος της, ξεχωριστά. Ένα κομμάτι ξύλου, όμως, είναι ενιαίο και άκαμπτο και δεν έχει πολλά περιθώρια κίνησης. Για αυτό το λόγο πρέπει να κόψουμε το ξύλο σε περισσότερα κομμάτια. Ο αριθμός των κομματιών εξαρτάται από την ανατομία της κούκλας που θέλουμε να φτιάξουμε και από κινησιολογική ελευθερία που θέλουμε να της προσδώσουμε. Στη συνέχεια, ενώνουμε τα κομμάτια του ξύλου μεταξύ τους χρησιμοποιώντας σχοινί. Αυτό μπορούμε να το κάνουμε για το κομμάτι ξύλου που θα παραστήσει, κυρίως, τα χέρια και τα πόδια της κούκλας. Ένας άλλος τρόπος θα ήταν να ενώσουμε τα κομμάτια με μία βίδα ή ένα καρφί ώστε να υπάρχει περιστροφική κίνηση του ενός κομματιού ως προς το άλλο.

Αφού φτιάξουμε το κύριο σώμα της μαριονέτας και το ενώσουμε με όλα τα μέλη της, μπορούμε να τη διακοσμήσουμε με ό, τι θέλουμε, όπως ρούχα και χρώματα.

Υπάρχουν μερικοί διαφορετικοί τύποι μαριονέτας ανάλογα με την κατασκευή της.

Οι σικελιανές μαριονέτες είναι από τις πιο εύκολες μαριονέτες για να χειριστεί κανείς. Συνήθως, είναι κατασκευασμένες από λαξευμένο ξύλο και μία ανθεκτική ράβδο που επεκτείνεται από το κυρίως σώμα στο κεφάλι της κούκλας. Επίσης, υπάρχει και ένα νήμα που προσκολλάται σε ένα από τα χέρια της μαριονέτας. Η κίνηση επιτυγχάνεται μόνο με τη βοήθεια της ράβδου και του νήματος (Gallo, 2001).

Οι τσεχικές μαριονέτες μοιάζουν αρκετά με τις σικελιανές, αλλά είναι πιο πολύπλοκες. Αυτού του είδους η μαριονέτα έχει, όπως και η προηγούμενη, μία κεντρική ράβδο, αλλά, σε αντίθεση με εκείνη, έχει νήματα για τα χέρια και τα πόδια. Μερικές φορές έχουν νήματα και για το στόμα. Αυτές οι μαριονέτες απαιτούν πιο ικανούς κουκλοπαίχτες, διότι είναι πιο δύσκολες στο χειρισμό τους. Τις περισσότερες φορές είναι χειροποίητες (Dubska, 2006).

Τέλος, οι μαριονέτες της Βιρμανίας ελέγχονται μόνο με νήματα. Αποκαλούνται και Yoke the, που σημαίνει μινιατούρες, και χρησιμοποιούνται σε παραστάσεις όπερας.

2.1.4. ΚΟΥΚΛΑ BANRAKU

Η κούκλα bunraku χρησιμοποιείται στο παραδοσιακό ιαπωνικό κουκλοθέατρο Bunraku (*Ningyō jōruri*), το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στην πόλη Οσάκα στα τέλη του 17^{ου} αιώνα. Οι παραστάσεις Bunraku συνοδεύονται από το παραδοσιακό ιαπωνικό μουσικό όργανο, shamisen. Το όνομα Bunraku προέρχεται από την ονομασία του πρώτου θεάτρου στην Οσάκα, στο οποίο παίχτηκαν παραστάσεις με κούκλες bunraku (το όνομα του θεάτρου ήταν Bunrakuza). Με τη σειρά του, το θέατρο πήρε το όνομά του από ένα κουκλοπαίκτη, τον Uemura Bunrakuken. Το bunraku ξεκίνησε σαν τέχνη όταν ο Takemoto Gidayu δημιούργησε το δικό του θέατρο στην Οσάκα. Λέγεται πως το κουκλοθέατρο Bunraku είναι το πιο ανεπτυγμένο στον κόσμο (Japan Arts Council· Johnson, 1995).

Οι κούκλες bunraku είναι αρθρωτές, ειδικά κατασκευασμένες με κρυφούς χειρισμούς. Έχουν τη δυνατότητα να κινούν χέρια, πόδια, κεφάλι, ακόμα και το στόμα τους με τη βοήθεια τριών ατόμων. Έχουν ύψος που πολλές φορές ξεπερνάει και το ένα μέτρο (1,20 m). Ένας μαυροφορεμένος, συνήθως, παίχτης (*hidarizukai* ή *sashizukai*) κινεί το αριστερό χέρι της κούκλας και ένας άλλος (*ashizukai*) τα πόδια. Ο κύριος κουκλοπαίχτης (*otomozukai*) κινεί το δεξί χέρι και το κεφάλι. Στην παράσταση συμμετέχει και ένας αφηγητής, ο οποίος αναλαμβάνει κάθε ρόλο και διάλογο της παράστασης, με τη βοήθεια των μουσικών, που παίζουν το shamisen (Mesche, 2004).

Για τον έλεγχο του κεφαλιού μιας κούκλας bunraku, υπάρχει ένα άνοιγμα στη πλάτη της κούκλας από το οποίο ο χειριστής περνάει το χέρι του. Με εξωτερικές ράβδους προσδίδεται κίνηση στα χέρια της κούκλας.

ΕΙΚΟΝΑ 8: ΚΟΥΚΛΑ BANRAKU



Το κεφάλι μιας κούκλας bunraku (kashira) διαχωρίζεται σε κατηγορίες ανάλογα με το φύλο, την κοινωνική θέση και την προσωπικότητα της κούκλας. Μερικά κεφάλια έχουν δημιουργηθεί μόνο για συγκεκριμένους ρόλους και άλλα μπορούν να χρησιμοποιηθούν για διαφορετικούς ρόλους αν γίνουν κάποιες αλλαγές στα ρούχα και το βάψιμό τους. Η προετοιμασία των μαλλιών του κεφαλιού είναι αρκετά δύσκολη από μόνη της, εφόσον τα μαλλιά είναι ένα από τα πιο ευδιάκριτα χαρακτηριστικά μιας κούκλας bunraku, το οποίο την ξεχωρίζει από τις άλλες κούκλες και διαμορφώνει ένα μέρος της προσωπικότητάς της. Τα μαλλιά φτιάχνονται από ανθρώπινες τρίχες, αλλά μπορούν να προστεθούν επιπρόσθετα μαλλιά για να αυξήσουν τον όγκο. Στη συνέχεια, στερεώνονται σε ένα πιάτο χαλκού. Για να διασφαλιστεί ότι δεν θα υποστεί ζημιά το κεφάλι της κούκλας, το τελείωμα του χτενίσματος γίνεται με νερό ή κερί μέλισσας, όχι λάδι.

Το κοστούμι μιας κούκλας bunraku δημιουργείται από ειδικούς κατασκευαστές κοστούμιών και όχι από τους παίχτες. Αποτελείται από μία σειρά ενδυμάτων ποικίλων σχεδίων και χρωμάτων. Αυτά τα ενδύματα, συνήθως, περιλαμβάνουν μια υφασμάτινη ζώνη, ένα κολάρο, καθώς και μια ρόμπα (juban), όπως και ένα εσωτερικό κιμονό (kitsuke), ένα γιλέκο (haori) και μια εξωτερική ρόμπα (uchikake). Για να διατηρηθούν τα κοστούμια μαλακά, είναι επενδυμένα με βαμβάκι (Japan Arts Council, 2004).

Μια κούκλα bunraku αποτελείται από διάφορα κομμάτια που ενώνονται, εσωτερικά, μεταξύ τους με σπάγκο.

2.1.5. ΔΑΚΤΥΛΟΚΟΥΚΛΑ

Η δαχτυλόκουκλα είναι ένα είδος κούκλας παρόμοια με τη γαντόκουκλα, η οποία, όμως, στην πιο απλή μορφή της, εφαρμόζει σε ένα, συνήθως, δάχτυλο του κουκλοπαίχτη. Υπάρχουν και δαχτυλόκουκλες, των οποίων ο χειριστής μετατρέπει τα δάχτυλά του σε πόδια της κούκλας.

Σε αυτή την περίπτωση, οι κουκλοπαίχτες κινούν την κούκλα δημιουργώντας δύο τρύπες στη βάση του μικροσκοπικού σώματός της. Αν το σώμα δεν στέκεται όρθιο, το δένουν με κάποιο τρόπο στο χέρι τους. Το σύνολο της κούκλας ολοκληρώνεται με τον κουκλοπαίχτη να ντύνει, πολλές φορές, τα δάχτυλά του ενισχύοντας την αίσθηση των ποδιών, που δημιουργούν.

ΕΙΚΟΝΑ 9: ΔΑΚΤΥΛΟΚΟΥΚΛΑ



Μπορούμε να φτιάξουμε δαχτυλόκουκλες πολλών μορφών και σχεδίων χρησιμοποιώντας διάφορα υλικά, όπως τσόχα, χαρτί, ύφασμα κτλ.

Οι δαχτυλόκουκλες μπορεί να είναι φτιαγμένες από μαλλί και νήμα. Σε αυτή την περίπτωση, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ένα κομμένο δάχτυλο μάλλινου γαντιού.

Ένας απλός τρόπος κατασκευής δαχτυλόκουκλας είναι από χαρτί ή χαρτόνι. Διπλώνοντας το χαρτί με τεχνική παρόμοια με τα ιαπωνικά origami και σχηματίζοντας μια τρύπα στο κάτω μέρος του, κατάλληλη για το μέγεθος του δαχτύλου, μπορούμε να φτιάξουμε πολλών ειδών ευφάνταστες δαχτυλόκουκλες. Μια πολύ απλότερη κατασκευή θα ήταν η επικόλληση μιας εκτυπωμένης εικόνας ή ενός σχεδίου πάνω σε ένα χαρτί, το οποίο τυλίγουμε γύρω από το δάχτυλό μας και κολλάμε τις δύο άκρες του με κόλλα.

Επίσης, μπορούν να φτιαχτούν δαχτυλόκουκλες από διάφορα υφάσματα, αν τα κόψουμε κατάλληλα, τα ράψουμε και προσθέσουμε ό, τι είδους διακοσμητικά υλικά επιθυμούμε.

Ένας από τους ευκολότερους τρόπους είναι αν κόψουμε δύο κομμάτια από μαλακό και σταθερό ύφασμα (ιδανικά είναι το felt και η τσόχα) τέτοια ώστε να καλύπτουν το δάχτυλό μας, αλλά να είναι ελαφρώς μεγαλύτερα από αυτό. Στη συνέχεια, ράβουμε με κλωστή, οποιουδήποτε χρώματος μας αρέσει, τα δύο κομμάτια υφάσματος, αφήνοντας αρκετό χώρο για το δάχτυλο. Τέλος, μπορούμε να στολίσουμε την δαχτυλόκουκλά μας με ό, τι θέλουμε και να της δώσουμε τη μορφή κάποιου ζώου, παραδείγματος χάριν (Ψύχαλου, 2013).

2.1.6. ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Το θέατρο σκιών προέρχεται από την Ασία, σύμφωνα με τους ερευνητές. Υπάρχουν χώρες όπου αυτό το είδος τέχνης αποτελεί μια από τις αρχαιότερες παραδόσεις, όπως η Ταϊλάνδη, η Ινδία, η Ιάβα, η Κίνα.

Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο του θεάτρου σκιών είναι το λευκό πανί, πίσω από το οποίο εμφανίζονται οι φιγούρες, το οποίο φωτίζεται από μία πηγή φωτός. Οι φιγούρες κινούνται μόνο κατά μήκος του επιπέδου του πανιού και όχι σε μεγάλη απόσταση από αυτό, ώστε να είναι ευδιάκριτες από τους θεατές. Ο χειριστής της φιγούρας μπορεί να εκμεταλλευτεί ακόμα και τη πηγή του φωτός, για να προσδώσει μία διαφορετική καλλιτεχνική χροιά στη παράστασή του ή για εφέ (Εγγονόπουλος, 1981).

Οι φιγούρες του θεάτρου σκιών, γενικότερα, είναι επίπεδες και αρθρωτές. Πολλές φορές με ημιδιαφανή χρώματα και άλλου είδους λεπτομέρειες.

Συγκεκριμένα, οι φιγούρες του θεάτρου σκιών της Κίνας είναι αυτές που ξεχωρίζουν περισσότερο. Καμιάς άλλης χώρας οι φιγούρες δεν συγκρίνονται σε φινέτσα και λεπτοδουλειά με αυτές της Κίνας. Δουλεμένες με κοφτερά μαχαίρια, πάνω σε δέρμα γαϊδάρου συνδυάζουν επιδεξιότητα και φαντασία. Λεπτοκομμένες και χαραγμένες φιγούρες, έχουν ύψος περίπου 33 cm και είναι φτιαγμένες από έντεκα κομμάτια: το κεφάλι, το πάνω και το κάτω μέρος του σώματος, δύο μπράτσα, δύο βραχίονες, δύο παλάμες και δύο πόδια.

Στην Κίνα, η οθόνη είναι φτιαγμένη από χαρτί βατόμουρου ή καθαρή άσπρη γάζα, τεζαρισμένη πάνω σε σκελετό μπαμπού μήκους 8 m. Βρίσκεται 1.5 m πάνω από το έδαφος, διακοσμημένη με μεταξωτά, που κρέμονται και από τις δύο πλευρές της.

Στην παράσταση παίρνουν μέρος: ο παρουσιαστής, ο βοηθός του και τρεις μουσικοί, που χρησιμοποιούν διάφορα όργανα. Οι παλαιότερες φιγούρες προβάλλονταν πάνω στο πανί ακίνητες. Είχαν νύχια και ράμφος, όπως οι ψυχιές των νεκρών που συμβόλιζαν.

Στην Ελλάδα, το θέατρο σκιών είναι αρκετά γνωστό με μία μορφή, τον Καραγκιόζη, να κυριαρχεί σαν χαρακτήρας και φιγούρα, με την οποία ο κόσμος συνδέεται και ταυτίζεται, καθώς είναι ένας πολύ λαϊκός ήρωας. Η φιγούρα κατασκευάζεται από χαρτόνι, δέρμα ή διαφανές πλαστικό. Οι φιγούρες από δέρμα αγελάδας, βουβαλιού, μοσχариού ή καμήλας στην καλύτερη περίπτωση, είναι το υλικό που χρησιμοποιούν οι περισσότεροι έμπειροι καραγκιοζοπαίχτες. Φυσικά, μπορούν να χρησιμοποιήσουν και κάποιες δευτερεύουσες φιγούρες από χαρτόνι ή πλαστικό. Ειδικά οι φιγούρες από σκαλιστό χαρτόνι είναι εξίσου σημαντικά έργα τέχνης. Ο ευκολότερος τρόπος, όμως, είναι με πλαστικό.

ΕΙΚΟΝΑ 10: ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ



Οι φιγούρες σε μια παράσταση του Καραγκιόζη πρέπει να έχουν, κατά μέσο όρο, ύψος περίπου 60 cm.

Για να φτιάξουμε φιγούρες μιας παράστασης του Καραγκιόζη μπορούμε να κόψουμε με ένα ψαλίδι ή ένα κοπίδι ένα κομμάτι ίσιο και διαφανές πλαστικό. Στη συνέχεια, ζωγραφίζουμε το περίγραμμα της φιγούρας πάνω στο πλαστικό με μαύρο μαρκαδόρο οινόπνευματος και το τρίβουμε με γυαλόχαρτο μετά αφού το κόψουμε, για να «πιάσει» το χρώμα πάνω στο πλαστικό. Σχεδιάζουμε με μολύβι τις εσωτερικές λεπτομέρειες της φιγούρας. Για το βάψιμο, χρησιμοποιούμε ανεξίτηλα χρώματα και πινέλα ή μαρκαδόρους. Βάφουμε και τις δύο πλευρές της πλαστικής φιγούρας, ώστε η φιγούρα, εν τέλει, να πάρει

τη μορφή των χαρακτήρων που θέλουμε. Όταν τελειώσουμε με το βάψιμο της φιγούρας, παίρνουμε έναν μαύρο μαρκαδόρο οينوπνεύματος (με στρογγυλή μύτη) και περνάμε το περίγραμμα της φιγούρας και τις λεπτομέρειες. Τυχόν ατέλειες δε γίνονται διακριτές λόγω του λευκού πανιού της παράστασης. Ένα σημείο που πρέπει να προσέξουμε ιδιαίτερα είναι η σωστή αραίωση των χρωμάτων. Αν το χρώμα είναι πηχτό, θα μουντζουρώσει τη φιγούρα. Στη συνέχεια, κόβουμε τη φιγούρα σε διάφορα κομμάτια (χέρια, πόδια, κεφάλι κτλ) και τα προσαρμόζουμε με διπλόκαρφα ή κόπιτσες τσαγκάρηδων (το μεσαίο μέγεθος είναι το καταλληλότερο). Κόπιτσες θα χρησιμοποιήσουμε σε όλες τις αρθρώσεις, εκτός από αυτή του χεριού με τον ώμο, διότι πρέπει το χέρι να μένει ελεύθερο όταν γυρίζει πλευρά η φιγούρα. Η σύνδεση των κομματιών της φιγούρας, και κυρίως των ποδιών, θέλει μεγάλη προσοχή, διότι από μια λεπτομέρεια εξαρτάται η σωστή κίνηση της φιγούρας. Το μπροστινό πόδι της φιγούρας (όπως βγαίνει στο πανί) πρέπει να είναι δύο εκατοστά πιο κοντό από το πίσω και να μην εφάπτεται στο μπερντέ.

Η φιγούρα, προκειμένου να είναι σε θέση να κινείται, χρειάζεται και τη «σούστα», η οποία αποτελείται από μία λεπτή μεταλλική βέργα. Η βέργα στο ένα άκρο της έχει μια λαβή και στο άλλο έχει έναν απλό μηχανισμό, παρόμοιο με εκείνο του μεντεσέ μιας πόρτας με δύο σκέλη τριών εκατοστών, ο οποίος είναι συνδεδεμένος με την πλάτη της φιγούρας (με διαμπερής βίδα με παξιμάδι). Το μυστικό της «σούστας» είναι το στόπερ, το οποίο δεν επιτρέπει στο μεντεσέ να ανοίξει περισσότερο από 90°. Έτσι, η φιγούρα εφάπτεται στο πανί κάθετα με τη χειρολαβή. Με αυτό το τρόπο επιτρέπει στη φιγούρα να γυρνάει από την άλλη πλευρά (περιστροφή 180°) με στιγμιαία μόνο απομάκρυνση.

Οι πρώτες φιγούρες ήταν κατασκευασμένες από χαρτόνι με πολύ λίγα σκαλίσματα. Το χαρτόνι έχει καλύτερη απόδοση στο πανί, διότι προβάλλονται όλες οι λεπτομέρειες τις φιγούρας, αλλά δεν είναι τόσο ανθεκτικό. Για αυτό το λόγο, πολλοί καραγιοζοπαίχτες έφτιαχναν τις βασικές φιγούρες τους από δέρμα και τις δευτερεύουσες από χαρτόνι. Οι χαρτονένιες φιγούρες έχουν την υποβλητικότητα της σκιάς, γεγονός που τις καθιστούσε μεγάλα έργα τέχνης από τους καραγκιοζοπαίχτες. Η κατασκευή τους απαιτεί, εκτός από αφοσίωση και χρόνο, πείρα και δεξιότητα.

Για την κατασκευή μιας φιγούρας από χαρτόνι χρειάζεται πολύ σκληρό χαρτόνι με πάχος από 1.6 mm έως 1.8 mm. Έπειτα, σχεδιάζουμε τη φιγούρα στο χαρτόνι και την κόβουμε με το ψαλίδι. Αν δυσκολευτούμε, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε κοπίδι. Οι λεπτομέρειες της φιγούρας (μάτια, ρούχα κτλ) σκαλίζονται, επίσης, με κοπίδι και

διακεκομμένα. Αυτά τα σκαλίσματα φαίνονται λευκά μέσα από το πανί. Αν θέλουμε η φιγούρα μας να έχει χρώμα, θα πρέπει να αφαιρέσουμε περισσότερα και μεγαλύτερα κομμάτια και να βάλουμε διαφανές έγχρωμο χαρτί (στο φέσι, στο ζωνάρι, στο γιλέκο κτλ.). Μπορούμε ακόμα να συνδυάσουμε χαρτόνι και λεπτή ζελατίνα.

Οι φιγούρες από δέρμα διαδόθηκαν στην Ελλάδα γύρω στο 1923. Το δέρμα, συνήθως, ήταν βοδινό και έπρεπε να είναι άσπρο, τεζαρισμένο σε ένα ξύλινο τελάρο. Οι καραγκιοζοπαίχτες το παίρνανε και το έξυναν με τζάμι έως ότου γίνει διαφανές, σχεδιάζαν τη φιγούρα, την έκοβαν με κοπίδι και τη ζωγράφιζαν με διάφορα χρώματα σινικής μελάνης. Στη συνέχεια, τη συναρμολογούσαν. Κάποιες φιγούρες αποτελούνταν από δύο κομμάτια, άλλες από τέσσερα ή και παραπάνω. Σήμερα, υπάρχουν τριβεία και δεν χρειάζεται το πολύωρο ξύσιμο με τζάμι. Υπάρχει, όμως, η δυσκολία εύρεσης του κατάλληλου δέρματος για τις φιγούρες (Παπαδοπούλου, 1999).

2.2. ΚΙΝΗΣΗ-ΟΜΙΛΙΑ

Μια κουκλοθεατρική κούκλα από τη στιγμή που εμφανίζεται στη σκηνή, παριστάνει έναν ηθοποιό και προσπαθεί να πείσει το κοινό ότι είναι ένα ζωντανό πρόσωπο με ανθρώπινες ικανότητες και αισθήσεις. Αυτή η προσπάθεια αντικατοπτρίζεται στην κίνησή της και στην ομιλία της. Φυσικά, για όλα αυτά είναι υπεύθυνος ο άνθρωπος που κρύβεται πίσω από μια κούκλα, ελέγχοντας την παραμικρή της κίνηση και κάθε πτυχή της προσωπικότητάς της.

Αυτός ο άνθρωπος έχει ένα σκοπό: να ζωντανέψει την κούκλα, διοχετεύοντάς της τις δικές του ψυχικές δυνάμεις και καταστάσεις. Κατά αυτό τον τρόπο, η κούκλα στα χέρια του γίνεται ένα σύμβολο που εκφράζει τον δικό του εσωτερικό κόσμο, ο οποίος αντικαθρεφτίζεται στις κινήσεις της κούκλας. Αυτός, λοιπόν, ο ηθοποιός ταυτίζεται με τα πρόσωπα που παίζει, μιμείται και ζει αληθινά όλες τις συναισθηματικές διακυμάνσεις που απαιτεί ο ρόλος μέσα στο έργο.

Για να πείσει, ο κουκλοπαίχτης, το θεατή ότι η κούκλα είναι ο ηθοποιός που παίζει κάποιο ρόλο στο έργο, χρειάζεται να ταυτιστεί απόλυτα με το πρόσωπο που παριστάνει η κούκλα. Όταν η κούκλα υποδύεται κάποιο χαρούμενο πρόσωπο, πρέπει και ο κουκλοπαίχτης να αισθάνεται χαρούμενος. Αν γίνει αυτό, τότε το αληθινό παίξιμο τον παρασύρει σε τέτοιο σημείο που κάνει ακόμα και τους μορφασμούς, τους οποίους κάνει ο

άνθρωπος αυθόρμητα και φυσικά, ανάλογα με τις ψυχικές διακυμάνσεις του. Οι κινήσεις που δίνει στην κούκλα ταυτίζονται με την ομιλία του και αυτό είναι που την καθιστά ζωντανή και εκφραστική σαν να ήταν ηθοποιός στη σκηνή. Οι συναισθηματικές δονήσεις του κουκλοπαίχτη μεταβιβάζονται στην κούκλα, μέσα από το χέρι του και τα δάχτυλά του, που τα έχει μέσα στο κεφάλι της με σκοπό να την κινεί, χωρίς, όμως, οι κινήσεις του να είναι τυχαίες και νευρικές. Αντίθετα, είναι καλά μελετημένες, αργές και σταθερές και πρέπει να εκφράζουν μια ψυχική κατάσταση ή μια «σκέψη» της κούκλας. Είναι οι κατάλληλες κινήσεις, οι οποίες είναι απαραίτητο να γίνουν, κάθε φορά, για να κάνουν την κούκλα να μοιάζει σαν να έχει μέσα της ζωή.

Ο κουκλοπαίχτης φροντίζει να μιλάει αργά και με καθαρή άρθρωση, εφόσον το κοινό, συνήθως, είναι μικρά παιδιά. Οι λέξεις που χρησιμοποιούν οι κούκλες στο διάλογο είναι απλές και σύντομες και οι φράσεις μικρές, διότι τα παιδιά, πολλές φορές, δεν μπορούν να παρακολουθήσουν μεγάλους μονόλογους. Η δράση, λοιπόν, σε ένα κουκλοθεατρικό έργο συνοδεύεται με όσο το δυνατό λιγότερα λόγια.

Από όλους τους επαγγελματίες κουκλοπαίχτες τονίζεται ιδιαίτερα η σημασία της κίνησης στην κούκλα. Η κίνηση ταυτίζεται απαραίτητα με τα λόγια που λέει ο κουκλοπαίχτης, και παρόλο που οι άλλες κούκλες μοιάζουν να την ακούνε ακίνητες, ο κουκλοπαίχτης βρίσκει τρόπους, με κάποιες ανεπαίσθητες κινήσεις, να δείχνει ότι και οι άλλες κούκλες παρακολουθούν με προσοχή εκείνη που μιλάει.

Μερικές βασικές κινήσεις της κούκλας είναι οι εξής: χαιρετισμός (σκύψιμο του κεφαλιού), υπόκλιση (το χέρι της κούκλας στο στομάχι), χτύπημα χεριών (το μεγάλο δάχτυλο προς το μεσαίο, στροφή κεφαλιού δεξιά ή αριστερά), βάδισμα (ελαφρό ανεβοκατέβασμα της κούκλας), αμνηχανία (ξύσιμο του κεφαλιού με το χέρι της κούκλας, που κινείται με το μεγάλο δάχτυλο), χαρά (άνοιγμα των χεριών), θυμός (γύρισμα της πλάτης), ύπνος (ξάπλωμα κάτω), έκπληξη (απότομη ύψωση του κεφαλιού και των χεριών), ιλαρότητα (επανειλημμένη απομάκρυνση των βραχιόνων), τρόμος (ζωηρή κίνηση και άνοιγμα των βραχιόνων προς τα πίσω), θλίψη (κρύψιμο του προσώπου με τα χέρια), σκέψη (στήριξη του μετώπου στις δύο παλάμες), απόφαση (χτύπημα του δεξιού χεριού στη σανίδα που είναι μπροστά στη σκηνή).

Και άλλες διάφορες κινήσεις θα χρειαστούν, ανάλογα με το έργο που παίζεται. Τις κινήσεις αυτές τις εκτελεί ο παίχτης αυτοβούλως. Δεν χρειάζεται να έχει διδαχθεί πολλές κινήσεις. Χρειάζονται λίγες και βασικές, αλλά να τις κατέχει σε βαθμό, τέτοιο ώστε να τις

εκτελεί αυθόρμητα. Προκειμένου να το επιτύχει αυτό, θα ήταν καλό να εξασκείται μπροστά σε ένα καθρέφτη, ώστε ο κουκλοπαίχτης να βλέπει και να μελετά το αποτέλεσμα. Την έκφραση της φυσιογνωμίας, που στην κούκλα παραμένει αναλλοίωτη, αντικαθιστά η κίνηση, η οποία πρέπει πάντα να συνοδεύει την ομιλία.

Τρία μόνο δάχτυλα του χεριού, το μεγάλο, ο δείκτης και ο μέσος, το πρώτο και το τελευταίο περασμένα στα δύο χέρια της κούκλας και ο δείκτης στην οπή του κεφαλιού, χρειάζονται, μαζί με τη συνδρομή του καρπού, για όλες τις κινήσεις που ζωντανεύουν μια κούκλα. Για αυτό το λόγο θα πρέπει ο κουκλοπαίχτης να έχει κάνει αρκετή εξάσκηση ώστε να κινεί την κούκλα με ευκολία.

Όσον αφορά την τεχνική χειρισμού της κούκλας, θα μπορούσαμε, αν θέλουμε, να καταργήσουμε από τις κούκλες το σκελετό των χεριών με σύρμα και να περάσουμε το χέρι μας κατευθείαν από κάτω, εφαρμόζοντας μερικούς τρόπους χειρισμού της κούκλας, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από διαφορετικές θέσεις του χεριού και των δαχτύλων.

Η πρώτη θέση θέλει τον δείκτη τεντωμένο στο λαιμό, τον αντίχειρα στο αριστερό μανίκι και τα άλλα τρία στο δεξί. Η δεύτερη απαιτεί το δείκτη στο κεφάλι, τον μέσο στο δεξί μανίκι, τον αντίχειρα στο αριστερό και τον παράμεσο με το μικρό λυγισμένα. Στην τρίτη θέση, τα τρία μεσαία δάχτυλα είναι στο κεφάλι και, αν το άνοιγμα του λαιμού είναι μεγάλο, τα δύο ακρινά στο δεξί και αριστερό μανίκι. Για την τέταρτη θέση απαιτείται ένα κοντό ραβδάκι με πάχος ίσο με τον δείκτη, το οποίο κρατάμε με τρία δάχτυλα και τοποθετούμε τον αντίχειρα και το δείκτη στα μανίκια της κούκλας. Τέλος, για την τελευταία θέση πρέπει να αντικαταστήσουμε το ραβδάκι με ένα πιο μακρύ (20-25 cm), του οποίου τη βάση κρατάμε ελαφρά με το αριστερό χέρι και τοποθετούμε το μεσαίο δάχτυλο του άλλου χεριού στο δεξί μανίκι της κούκλας και τον αντίχειρα στο αριστερό. Για να σταθεροποιήσουμε αυτή τη στάση, κρατάμε το δείκτη ελεύθερο κάτω από το λαιμό και πίσω από το ραβδί (Δαράκη, 1977).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΕΧΝΙΚΑ ΜΕΣΑ

3.1. Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ

Κουκλοθέατρο μπορούμε να παίζουμε με πολλούς τρόπους, ακόμη και χωρίς σκηνή. Μ' αυτό τον τρόπο οι κούκλες βρίσκονται κοντά στα παιδιά, συνδιαλέγονται μαζί τους και ζουν ανάμεσά τους. Αν παρακολουθήσουμε τα ίδια τα παιδιά σε ανύποπτο χρόνο, θα δούμε ότι καθισμένα το ένα απέναντι από το άλλο, κρατώντας από μια κούκλα το καθένα παίζουν κανονικά κουκλοθέατρο έχοντας μπει πραγματικά μέσα στους ρόλους τους, χωρίς να επηρεάζονται από το γεγονός ότι βλέπουν το συμπαίκτη τους να δίνει ζωή στην κούκλα του. Είναι τόσο γοητευμένα που η μαγεία δε χάνεται.

ΕΙΚΟΝΑ 11: ΣΚΗΝΗ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ



Όμως, το ζωντάνεμα της κούκλας πίσω από μια σκηνή κουκλοθέατρου δίνει μια άλλη μαγεία. Όταν παίζουμε κουκλοθέατρο πίσω από τη σκηνή, είναι πολύ σημαντικό να είμαστε καλά κρυμμένοι, διαφορετικά είναι προτιμότερο να παίζουμε στα παιδιά φανερά, παρά μισοκρυμμένοι, γιατί, όταν παίζουμε φανερά, τα παιδιά γνωρίζουν την ύπαρξή μας πίσω από την κούκλα και τη δέχονται χωρίς να διασπάται η προσοχή τους, ενώ, αν δεν είμαστε καλά κρυμμένοι, εκείνο που τελικά αποσπά την προσοχή τους είναι να δουν ποιος κρατάει την κούκλα.

ΕΙΚΟΝΑ 12: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ



Υπάρχουν πολλά είδη παραπηγμάτων για κουκλοθέατρο, υπάρχουν και οι επαγγελματικές κατασκευές, που είναι μόνιμες ή πτυσσόμενες που μπορούν να μεταφερθούν. Οι παιδαγωγοί – κουκλοπαίχτες για τον παιδικό σταθμό μπορούν να φτιάξουν πολύ εύκολα και γρήγορα, διαφόρων ειδών παραπήγματα, ανάλογα κάθε φορά με το χώρο που διαθέτει η τάξη τους, καθώς και με τις ανάγκες του έργου που θα παίξουν. Πριν αποφασίσουν το είδος της σκηνής που θα φτιάξουν, θα πρέπει να έχουν υπόψη τους ότι το ύψος της σκηνής από το δάπεδο μέχρι το άνοιγμα, όπου παίζουν οι κούκλες, πρέπει να είναι ανάλογο με το ύψος των κουκλοπαιχτών, δηλαδή, θα πρέπει να έχει ύψος λίγο πιο μεγάλο από το ύψος του κουκλοπαίχτη. Επομένως, διαφορετικό θα είναι το ύψος της κατασκευής, όταν θα παίζουν τα παιδιά, και διαφορετικό, όταν παίζουν οι ίδιοι οι κουκλοπαίχτες. Τα παιδιά μπορεί να παίζουν πίσω από: μια ανοιχτή βαλίτσα, μια ανοιχτή στερεωμένη ομπρέλα, μια καρέκλα που είναι ριγμένο ένα πανί επάνω της, ένα ανοιγμένο χαρτόνι κυματιστό, ένα χάρτινο μεγάλο χωνί, μια τσάντα, ένα παλτό και ότι άλλο βρεθεί στο χώρο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν μικρό ή μεγάλο παραπέτασμα.

ΕΙΚΟΝΑ 13: ΣΚΗΝΗ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ



Ακόμα μια σκηνή για κουκλοθέατρο μπορεί να κατασκευαστεί από μεγάλες κούτες πλυντηρίου ή ψυγείου. Με την βοήθεια του παιδαγωγού τα παιδιά κάνουν τα κατάλληλα ανοίγματα στην κούτα ώστε να γίνει σαν περίπτερο με μεγάλο άνοιγμα παραθύρου μπροστά και στο ύψος των παιδιών. Τα ο αποτέλεσμα είναι εντυπωσιακό αν τα παιδιά βάψουν την κούτα ή την γεμίσουν με φωτογραφίες απέξω και κρεμάσουν τούλια, λινάτσα ή φόδρες. Ακόμα αντί για μεγάλη κούτα μπορεί να χρησιμοποιηθεί το ξύλινο πλαίσιο μιας παλιάς τηλεόρασης. Μία άδεια κορνίζα μπορεί να αντικαταστήσει τη σκηνή κουκλοθέατρου ή κάτι άλλο από το άχρηστο υλικό που συνήθως αποθηκεύουμε και μπορεί να προσφέρεται για το σκοπό αυτό.

Η ευρηματικότητα του παιδαγωγού και των παιδιών μπορεί να οδηγήσει σε πολλές λύσεις. Για παράδειγμα, τα παιδιά μπορούν να φτιάξουν με εφημερίδες, που θα κολλήσουν τη μία πάνω στην άλλη, ένα τεράστιο σκληρό χάρτινο επίπεδο. Αυτό μπορεί να ζωγραφιστεί και να γίνει ένα μεγάλο καράβι, όπου τα παιδιά ανοίγουν τρύπες για φινιστρίνια, ή μια πολυκατοικία ή ένα εργοστάσιο. Αν η χάρτινη επιφάνεια στηθεί όρθια τότε τα παιδιά από τα παράθυρα ή τα φινιστρίνια βγάζουν την κούκλα τους και παίζουν κουκλοθέατρο ή πίσω από το ριζόχαρτο κινούν τις επίπεδες φιγούρες τους. Για να στηθεί ένα θεατρικό έργο, χρειάζεται κάποιος χώρος ο οποίος πρέπει να δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα, να είναι συγκεντρωμένος και απομονωμένος, για να μην αποσπάται η προσοχή του θεατή από άλλα γειτονικά ερεθίσματα και το οπτικό πεδίο να είναι περιορισμένο, για να μην κουράζεται ο μικρός θεατής. Αυτός ο χώρος όπου ο κουκλοπαίχτης παίζει μαζί με τις κούκλες θέατρο λέγεται κουκλοθέατρο ή παράπηγμα. Το

παράπηγμα πρέπει να διαθέτει κάποιους χώρους, για να βάζει ο κουκλοπαίχτης τις κούκλες και τα άλλα αντικείμενα που θα πάρουν μέρος στο έργο. (Μαγουλιώτης· κ.ο. 1994).

3.2. ΧΩΡΟΙ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ

Το άνοιγμα της σκηνής απ' όπου βλέπει ο θεατής όσα συμβαίνουν στο εσωτερικό της λέγεται μπούκα. Το μικρό δευτερεύον άνοιγμα της σκηνής απ' όπου βγαίνει η κούκλα-παραρρηστής λέγεται μικρή μπούκα. Αν ο χώρος γύρω από την μπούκα , δηλαδή όλο το μπροστινό μέρος του παραπήγματος, είναι στολισμένος με σχέδια και χρώματα, διασπάται η προσοχή του θεατή. Γι' αυτό, το παράπηγμα πρέπει να έχει σκούρο χρώμα και να μην γυαλίζει, για να επικεντρώνεται η προσοχή του θεατή στα επί σκηνής δρώμενα. Η αυλαία είναι η κουρτίνα που βρίσκεται πίσω από την μπούκα και που κλείνει ή ανοίγει τον ορατό χώρο της σκηνής. Η σκηνή είναι ο ορατός χώρος όπου διαδραματίζεται το έργο από τις κούκλες και ο μη ορατός χώρος όπου κινείται ο κουκλοπαίχτης για να ζωντανέψει τις κούκλες.

ΕΙΚΟΝΑ 14: ΧΩΡΟΙ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ



Το προσκήνιο είναι η επίπεδη και στερεά κάτω επιφάνεια κάτω από την αυλαία, η οποία εκτείνεται κάποια εκατοστά μπροστά και πίσω της. Ο όρος προέρχεται από το μεγάλο θέατρο, αλλά στο κουκλοθέατρο, όπου οι κούκλες παίζονται από κάτω, η σκηνή δεν έχει πάτωμα. Ωστόσο είναι απαραίτητη λίγη επιφάνεια, για να ακουμπούν κάποια μικροαντικείμενα οι κούκλες. Στην επιφάνεια του προσκηνίου καλό είναι να υπάρχουν

μερικά ανοίγματα για να στερεώνονται τα μικροαντικείμενα και να μην πέφτουν καθώς οι κούκλες θα κινούνται ή θα μπαινοβγαίνουν. Ο χώρος όπου περιμένουν οι κούκλες πριν βγουν στη σκηνή και ο οποίος τους προσφέρει τη άνεση και την πρόσβαση σ' αυτήν λέγεται παρασκήνιο και βρίσκεται κάτω από το προσκήνιο. Όταν οι κούκλες βρίσκονται κοντά και μπροστά στον κουκλοπαίχτη, το παίξιμό του διευκολύνεται, δηλαδή κατεβάζοντας το χέρι του από την σκηνή, πηγαίνει στο παρασκήνιο, κρεμάει την κούκλα στο γαντζάκι και αμέσως παίρνει την επόμενη κούκλα (Παπαδοπούλου, 1999).

ΕΙΚΟΝΑ 15: ΚΟΥΚΛΕΣ



Όταν οι κούκλες δεν παίζουν, δεν πρέπει να εγκαταλείπονται σε οποιοδήποτε μέρος, για να μην καταστρέφονται, αλλά και για να μην χάνεται η αγάπη και η εμπιστοσύνη του παιδιού προς αυτές, που κορυφώνονται κατά την παράσταση. Συγκεντρώνονται και τοποθετούνται σ' ένα δικό τους χώρο, ο οποίος ονομάζεται <<το καμαρίνι των κούκλων>>. Το καμαρίνι βρίσκεται δίπλα ή μέσα στο παρασκήνιο προκειμένου να εξασφαλιστεί η καλύτερη επικοινωνία τους. Μπορούμε ακόμα να διαμορφώσουμε ένα χώρο μέσα στο μεγάλο κουκλόσπιτο, όπου πολλές φορές αυτό το ίδιο θα το μεταμορφώσουν τα παιδιά σε κουκλοθέατρο. Τα ανοίγματά του, παράθυρα και πόρτα, τα παιδιά θα τα μετατρέπουν σε μπούκα κουκλοθέατρου και με τις κούκλες που θα παίζουν θα δημιουργούν αυθόρμητα ιστορίες. Η αυλή είναι ένας ακόμη ενδιαφέρον χώρος, όπου μπορεί να δοθεί παράσταση κουκλοθέατρου από τους παιδαγωγούς ή τα παιδιά. Υπάρχουν χίλιοι χώροι σε μια αυλή που μπορεί ν' αποτελέσουν φυσική σκηνή μαζί με το σκηνικό για μια παράσταση, ενώ ταυτόχρονα λειτουργούν σαν ερεθίσματα για

αυτοσχεδιασμούς. Τέτοιοι χώροι είναι τα δέντρα, οι θάμνοι, οι γλάστρες με λουλούδια, οι φράχτες, τα διάφορα όργανα κήπου και ότι έχει σχέση με την αυλή. Μπορούμε ακόμη να φτιάξουμε και μια αυτοσχέδια σκηνή κρεμώντας ένα σεντόνι ή άλλο ύφασμα ανάμεσα σε δύο δέντρα. Καλό είναι να παίζονται έργα με θέματα την φύση γιατί εδώ έχουμε το πιο κατάλληλο παράπηγμα- σκηνικό, την ίδια την φύση. (Μαγουλιώτης, 1994).

3.3. ΣΚΗΝΙΚΑ

Η κατασκευή των σκηνικών είναι πραγματικά θέμα φαντασίας. Εδώ τα παιδιά με τους παιδαγωγούς μπορούν να δημιουργήσουν ελεύθερα, γιατί αυτό είναι κυρίως που μας ενδιαφέρει, η ελεύθερη δημιουργική έκφραση και όχι το άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Για την κατασκευή των σκηνικών μπορούν να χρησιμοποιηθούν διάφορα υλικά και να γίνουν διάφοροι συνδυασμοί υλικών, όπως χαρτόνι χοντρό, χαρτόνι οντουλέ, διάφορα υφάσματα, κυρίως σκληρά, για να στέκονται, όπως καραβόπανο, κάμποτο και λινάτσα. Αυτές οι επιφάνειες μπορούν να ζωγραφιστούν ή και να γίνουν συνθέσεις κολάζ.

ΕΙΚΟΝΑ 16: ΣΚΗΝΙΚΑ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ



Τα σκηνικά θα πρέπει κάθε φορά να είναι ανάλογα με το θέμα του έργου που θα παιχτεί. Όμως πολλά σκηνικά μπορεί να χρησιμοποιηθούν και σε περισσότερα από ένα έργα, όπως για παράδειγμα τα τοπία ή ο εσωτερικός διάκοσμος, καθώς και τα διάφορα σκηνικά αντικείμενα που πιθανόν θα φτιάξουν οι παιδαγωγοί, όπως δέντρα και κάποια

είδη οικιακής χρήσης. Πολλά από τα σκηνικά που θα φτιαχτούν θα μπορούν να ξανά χρησιμοποιηθούν, όχι ατόφια, αλλά κάνοντας κάποιες προσθαφαιρέσεις στοιχείων, σύμφωνα με τις ανάγκες του νέου έργου. Έτσι, λοιπόν, μπορούν να φτιαχτούν σκηνικά και να τοποθετηθούν στο πίσω μέρος της σκηνής σαν μια επίπεδη ή ανάγλυφη εικόνα. Επίσης, ολόκληρο το παράπηγμα που έχει φτιαχτεί μπορεί να αποτελέσει από μόνο του το σκηνικό του έργου.

Το επίπεδο σκηνικό, που μπορεί να είναι από χαρτόνι, χαρτί ή ύφασμα, στερεώνεται σε ένα πηχάκι, για να μπορέσει να κρεμαστεί. Αντί για πηχάκια μπορούν να ραφτούν και δύο λαστιχάκια πάνω στο σκηνικό, ένα σε κάθε πλευρά και από εκεί να κρεμαστούν σε δύο καρφιά που είναι καρφωμένα στον τοίχο. Έτσι εναλλάσσονται εύκολα τα σκηνικά σύμφωνα με τις ανάγκες του έργου. Ένας άλλος τρόπος για να εναλλάσσονται εύκολα όλα τα σκηνικά, που απαιτούνται για ένα έργο ή και περισσότερα, είναι να χρησιμοποιηθεί ένα μεγάλο χαρτί του μέτρου ή ύφασμα και να ζωγραφιστούν επάνω του όλα τα σκηνικά που χρειάζονται με την σειρά αφήνοντας κάποια απόσταση μεταξύ τους. Στο τέλος ράβουμε μια θήκη κυλινδρική στο ύφασμα, μέσα στην οποία τοποθετείται το σκηνικό και χρησιμοποιείται η εικόνα που χρειάζεται, έχοντας το υπόλοιπο σκηνικό μαζεμένο σε ρολό. Κάθε φορά που αλλάζει το σκηνικό περιστρέφεται η κυλινδρική θήκη και με αυτό τον τρόπο μαζεύεται η προηγούμενη εικόνα και εμφανίζεται η επόμενη.

Ένας άλλος τρόπος για να είναι μαζεμένα τα σκηνικά είναι να φτιαχτούν όλα τα σκηνικά σε ισομεγέθη χαρτιά ή υφάσματα. Έπειτα τοποθετούνται με την σειρά που εμφανίζονται και σε κάθε ένα γίνεται μια τρύπα στην επάνω μεριά τους. Αφού δεθούν όλα μαζί περνιέται σπάγκος από τις τρύπες, δημιουργώντας ένα είδος ντοσιέ, στο οποίο, αφού στερεωθεί από πάνω του μια μακριά καβίλια, τυλίγονται τα σκηνικά σε ρολό γύρω της. Όταν έρθει η ώρα στερεώνονται τα σκηνικά, πίσω από την σκηνή και κάθε φορά αλλάζει το σκηνικό γυρνώντας σελίδα. Για να ζωγραφιστούν τα σκηνικά, καλό είναι να χρησιμοποιηθούν πλαστικά χρώματα ή ανεξίτηλοι μαρκαδόροι που θα γυαλίζουν και δε θα ραγίζουν τα χρώματα, όταν στεγνώσουν, όπως γίνεται με τις τέμπλες. Γενικά, τα σκηνικά πρέπει να είναι απλά και λιτά, απεικονίζοντας μόνο τα απαραίτητα στοιχεία που δηλώνουν το χώρο, όπου διαδραματίζεται το έργο, έτσι ώστε να μην τραβούν ιδιαίτερα την προσοχή των παιδιών, με αποτέλεσμα να αποπροσανατολίζονται απ' τη δράση, η οποία πραγματοποιείται από τις κούκλες. Πολλές φορές, για τις ανάγκες ενός έργου είναι απαραίτητα και κάποια αντικείμενα που χρησιμοποιούν οι ήρωες. Αυτά ονομάζονται

σκηνικά αντικείμενα. Ως σκηνικά αντικείμενα κάποιες φορές μπορεί να χρησιμοποιηθούν πραγματικά αντικείμενα, αν ταιριάζουν στο μέγεθος αλλά και στο ύφος του έργου, για παράδειγμα, ένα τηγάνι είναι μεγάλο σε μέγεθος για να το χρησιμοποιήσει η κούκλα. Αν όμως στόχος του έργου είναι να χρησιμοποιηθεί το αντικείμενο χιουμοριστικά και να προκαλέσει γέλιο, τότε μπορεί άνετα να χρησιμοποιηθεί.

ΕΙΚΟΝΑ 17: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ



ΦΩΤΟ: ΘΑΝΑΣΗΣ ΦΟΥΚΑΣ 2011

Σκηνικά αντικείμενα μπορούν να φτιαχτούν από τα πιο απλά υλικά όπως χαρτόνι ή πιο σύνθετα από φενιζόλ, αφρολέξ, αλλά και κόντρα πλακέ, που μπορεί ύστερα να βαφτεί. Με τα ίδια υλικά μπορούν να φτιαχτούν και κάποια επιμέρους σκηνικά, που θα τοποθετηθούν στο προσκήνιο αν είναι ανάγκη, όπως δέντρα, κρεβάτι και άλλα. Τα σκηνικά αντικείμενα ή τα σκηνικά που βρίσκονται πάνω στο προσκήνιο, είναι αυτά που θα χρησιμοποιηθούν οπωσδήποτε στη δράση. Διαφορετικά δεν έχουν λόγο ύπαρξης.

Όλα λοιπόν πρέπει να έχουν προετοιμαστεί κατάλληλα, πριν ανοίξει η αυλαία, για να μας μεταφέρει στο φανταστικό και μαγικό κόσμο της κούκλας. (Μανέτα· Σκουμύδη, 2008).

3.3. ΗΧΟΙ,ΘΟΡΥΒΟΙ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο ρυθμός και η μουσική είναι σημαντικά στοιχεία για το κουκλοθέατρο, όσον αφορά τη συναισθηματική φόρτιση του παιδιού, καθώς και την άμεση επαφή του με τους χαρακτήρες και το περιεχόμενο του έργου. Ο ρυθμός, όπως είναι γνωστό, είναι συνυφασμένος με την κίνηση, όπως και η κίνηση είναι συνυφασμένη με το παιδί.

Πριν προλάβει ο καθωσπρεπισμός και οι απαγορεύσεις να αναστείλουν τον αυθορμητισμό του, το μικρό παιδί λικνίζεται ελεύθερα στο ρυθμό οποιασδήποτε μουσικής, χτυπάει τα χέρια και τα πόδια του ρυθμικά ή προσπαθεί να δημιουργήσει και δικά του ρυθμικά μοτίβα, εξερευνώντας ταυτόχρονα τους ήχους που παράγονται όταν χτυπάει τα παιχνίδια του μεταξύ τους ή τα μαγειακά σκεύη του σπιτιού. Μέσα απ' την εξερεύνηση γεννιέται και η μελωδία, η οποία, καθώς δένεται με το ρυθμό, μας δίνει τις πρώτες μουσικές δημιουργίες.

Οι μουσικά οργανωμένοι ήχοι επιδρούν θετικά ή αρνητικά στον εγκέφαλο και στο νευρικό σύστημα, δημιουργώντας συναισθήματα, εντυπώσεις, αναμνήσεις. Το παιδί αναγνωρίζει ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα ή μια ιδέα, ακούγοντας το μελωδικό ή ρυθμικό μοτίβο που τα συνόδευε αρχικά. Επίσης, προετοιμάζεται ψυχικά για το είδος του έργου που πρόκειται ν' ακολουθήσει με μια μεγαλύτερη μελωδική γραμμή. Το καλύτερο που μπορεί να κάνει ο παιδαγωγός, ανάλογα με το ακροατήριο, το έργο και τα μέσα που διαθέτει, είναι να φτιάξει δικά του μοτίβα σε συνεργασία με τα παιδιά. Τα παιδιά χαίρονται έτσι καλύτερα το έργο, γιατί έχουν συμβάλει δημιουργικά σ' αυτό.

ΕΙΚΟΝΑ 18: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ - ΚΟΥΚΛΕΣ



Τα όργανα που χρειάζονται είναι απλά και φτηνά, κρουστά ή πνευστά, οργανάκια που κυκλοφορούν στο εμπόριο, όπως ντέφι, τυμπανάκια, κύμβαλα, πιλότος, ξύστρα, και άλλα ή κάποια αυτοσχέδια όργανα που κατασκευάζονται μέσα στην τάξη με απλά και φτηνά υλικά. Είναι απαραίτητο ο παιδαγωγός να έχει κάποιες βασικές θεωρητικές γνώσεις γύρω από το ρυθμό και τη μελωδία, ώστε να μπορεί να βοηθάει τα παιδιά όπου χρειάζεται. Τα ρυθμικά ή μελωδικά μοτίβα πρέπει να είναι απλά, για να μπορούν να παίζονται με το ένα χέρι, αφού το άλλο θα κρατάει την κούκλα, και χαρακτηριστικά, ώστε να τα θυμούνται τα παιδιά και να μπορούν να συσχετιστούν με αυτά το χαρακτήρα, την ιδέα ή την κατάσταση που θέλουμε. Σε κάθε έργο θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί σαν εισαγωγή μια

εκτενέστερη μελωδία, που θα προετοιμάσει το ακροατήριο μας για το τι θα επακολουθήσει και που θα είναι ανάλογη με το ύφος του έργου: χαρούμενη, λυπητερή, γεμάτη μυστήριο. Με ανάλογο τρόπο θα κλείσει και η παράσταση.

Τα μοτίβα της εισαγωγικής όπως και της καταληκτικής μουσικής μπορούν να είναι είτε πρωτότυπα είτε ηχογραφημένα με το ύφος του έργου ή σχετικά με κάποια απ' τις θρησκευτικές γιορτές ή τις εθνικές επετείους που θέλουμε να γιορτάσουμε. Τα ηχητικά σκηνικά τεχνάσματα δίνουν μια άλλη διάσταση στο κουκλοθέατρο και κρατούν το ενδιαφέρον των παιδιών. Αν οι παίχτες είναι δύο ή περισσότεροι, τότε ο ένας θα μπορεί να δημιουργεί τα ηχητικά τεχνάσματα. Όταν όμως είναι ένας, μπορεί να τα έχει μαγνητοσκοπημένα και να τα χρησιμοποιεί όταν θα είναι απαραίτητα (Μανετα· Σκουμύδη, 2008).

ΕΙΚΟΝΑ 19: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ



Όταν θέλουμε να κάνουμε κάποιες αλλαγές στις κούκλες ή στα σκηνικά, απασχολούμε τα παιδιά με διάφορους τρόπους, για να μην δημιουργούνται χάσματα. Βάζουμε μουσική, κι αν έχουμε σχετική με το έργο, τόσο το καλύτερο. Τραγουδάμε ή απασχολούμε τα παιδιά εξιστορώντας τους κάτι που θέλουμε δήθεν να κάνουμε. Πριν φύγουμε από την σκηνή, παροτρύνουμε τα παιδιά να πουν ένα τραγούδι και σε λίγο επιστρέφουμε. Για όλα αυτά μπορεί να μας καλύπτει και η κούκλα- παρουσιαστής, από κάποια θέση ορατή από τα παιδιά, χωρίς να κινείται. Μουσική επένδυση μπορούμε να βάζουμε όταν θέλουμε να τονίσουμε κάποια στοιχεία. Αν δεν μπορούμε για λόγους τεχνικούς, βάζουμε μόνο στην αρχή και στο τέλος της παράστασης. (Μαγουλιώτης, 1994).

3.4. Ο ΦΩΤΙΣΜΟΣ

<< Ο οπτικός σκηνικός διάκοσμος παρουσιάζει την ταυτόχρονη και την ψυχολογική ατμόσφαιρα του διαδραματιζόμενου έργου...>> αναφέρει η Κ. Κακούρη. Το χρώμα, το φως και το σχήμα γίνονται μεταφυσική γλώσσα, σύμβολα που εκφράζουν την ουσία της δραματικής πραγματικότητας. Οι χώροι ψυχαγωγίας διακοσμούνται με διάφορα χρώματα, για να προσφέρουν στους θαμώνες την ανάλογη ατμόσφαιρα.

Στα εμπορικά καταστήματα, αντίθετα, παρατηρούμε ότι υπάρχουν φώτα και χρώματα πιο κοντά στο φυσικό περιβάλλον, για να μην αλλοιώνεται η εικόνα του εμπορεύματος. Τι ζωτικότητα μας πλημμυρίζει όταν είμαστε στη φύση και τι άγχος μας κυριεύει στην ασφυκτική πόλη. Άρα, εκείνο που μπορούμε να συμπεράνουμε είναι ότι στα παραπάνω παραδείγματα αυτά που μας προκαλούν τα ανάλογα συναισθήματα είναι ο ήχος, τα χρώματα και η θερμοκρασία. Έτσι, έχοντας υπόψη μας τα παραπάνω συμπεράσματα, τα σκηνικά των έργων τα κατασκευάζουμε με χρώματα και δημιουργούμε ήχους για να προκαλούμε στον ήρωα και στο θεατή ανάλογα

συναισθήματα:

- Τα φωτεινά χρώματα στα σκηνικά δημιουργούν ζεστασιά.
- Τα απαλά χρώματα δροσίζουν ή δημιουργούν χώρους τρυφερούς, ρομαντικούς.
- Τα γκριζωπά χρώματα προκαλούν θλίψη, πλήξη, πόνο και δυσάρεστα συναισθήματα.
- Τα σκούρα χρώματα προκαλούν φόβους και περιέργεια.
- Τα σκηνικά μπορούν να είναι και πολύ απλά και λιτά.

Το σκηνικό μπορεί να παρουσιάζεται μόνο με ένα χρώμα, που θα χαρακτηρίζει το έργο. (Μαγουλιώτης, 1994).

3.5. ΣΕΝΑΡΙΟ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Μια πολύ σημαντική παράμετρος για την επιτυχία μιας παράστασης κουκλοθεάτρου είναι και το σενάριο, μια διαδικασία καθαρά δημιουργική με σοβαρές παιδαγωγικές, αλλά και ψυχολογικές προεκτάσεις. Γι' αυτούς τους λόγους, θα πρέπει να είμαστε πάρα πολύ προσεκτικοί κατά τη διαμόρφωση του περιεχομένου αλλά και του τρόπου με τον οποίο θα το αποδώσουμε. Έτοιμα έργα για να παιχτούν στο κουκλοθέατρο δεν υπάρχουν πολλά, έτσι

τα έργα μπορούμε να τα φτιάξουμε είτε διασκευάζοντας γνωστά παραμύθια είτε αυτοσχεδιάζοντας, βασισμένοι σε διάφορα ερεθίσματα από την καθημερινή ζωή των παιδιών ή από γεγονότα της στιγμής. Η δουλειά αυτή απαιτεί μεγάλη φροντίδα, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να ανταποκρίνεται στην ηλικία, στα ενδιαφέροντα αλλά και στις ανάγκες των παιδιών, χωρίς να τα υποτιμάμε, όπως πολλές φορές γίνεται, με αποτέλεσμα να υποβαθμίζουμε την ποιότητα. Η παιδική ηλικία είναι μια περίοδος που τα τραύματά της δεν επουλώνονται εύκολα, γι' αυτό η ευθύνη μας είναι μεγάλη.

ΕΙΚΟΝΑ 20: ΝΤΕΝΕΚΕΔΟΥΠΟΛΗ



Το κουκλοθεατρικό έργο πρέπει, όπως είναι αυτονόητο, να σχετίζεται με τις κούκλες. Κάποιος λοιπόν που ασχολείται για πρώτη φορά με το κουκλοθέατρο καλό θα ήταν να φτιάξει πρώτα τις κούκλες του και εμπνευσμένος από τους χαρακτήρες που αυτές προβάλλουν, να φτιάξει κάποια μικρά χιουμοριστικά επεισόδια, που αναδεικνύονται από τις μεταξύ τους σχέσεις, κατά τη διάρκεια των αρχικών αυτοσχεδιασμών. Καθώς ασχολείται κανείς περισσότερο με το κουκλοθέατρο και αποκτά μεγαλύτερη εμπειρία, μπορεί πρώτα να επιλέξει ένα έργο διασκευάζοντας ή γράφοντας το και στη συνέχεια να φτιάξει τους ήρωες του. Με όποιο τρόπο όμως κι αν ξεκινήσει, θα πρέπει να έχει υπόψη του ορισμένα βασικά πράγματα για την επιλογή ή τη δημιουργία ενός έργου προορισμένου να παιχτεί από κούκλες. Το βασικό χαρακτηριστικό ενός έργου για κουκλοθέατρο είναι η δράση. Γι' αυτό όταν διασκευάζουμε ή γράφουμε ένα κείμενο, θα πρέπει να το μετατρέπουμε σε ξεκάθαρες εικόνες δράσης, μια και ο στόχος μας είναι όχι μόνο να κεντρίσουμε το ενδιαφέρον των παιδιών, αλλά και να το διατηρήσουμε ανατροφοδοτώντας το ως το τέλος της παράστασης. Το έργο πρέπει να έχει αρχή, μέση και τέλος. Στην αρχή συνήθως εμφανίζεται ένα πρόβλημα, όχι με λόγο αλλά με κίνηση ή δράση, στη μέση του έργου αυτό

το πρόβλημα αναπτύσσεται, διερευνάται και στο τέλος δίνεται η λύση του προβλήματος, που είναι ικανοποιητική για όλους. Συνήθως στη μέση του έργου δημιουργούνται διάφορα μπλεξίματα, αντιθέσεις, διαφωνίες, προστριβές και παρεξηγήσεις, όπου κάποια στιγμή η δράση και το ενδιαφέρον κορυφώνονται, για να επέλθει τελικά η λύση.

Όσο μικρότερη είναι η ηλικία των παιδιών, στα οποία απευθύνεται το έργο, τόσο πιο σύντομη πρέπει να είναι και η διάρκεια του, γιατί δεν έχουν την ικανότητα να επικεντρώνουν την προσοχή τους σε κάτι για πολύ ώρα. Οι διάλογοι πρέπει να είναι σύντομοι και με λεξιλόγιο κατανοητό από τα παιδιά και οπωσδήποτε να συνοδεύονται από κίνηση και δράση. Στους διαλόγους καλό είναι να δίνεται η ευκαιρία στα παιδιά να συμμετέχουν, να εκφράζουν τη γνώμη τους για τη δράση, καθώς και την υποστήριξη ή την απόρριψη τους για κάποιους από τους ήρωες. Με αυτό τον τρόπο διευκολύνεται η ταύτιση τους με τους ήρωες και κατά συνέπεια και η κάθαρση που επέρχεται μετά το τέλος της παράστασης και μαζί η συναισθηματική χαλάρωση (Παναγιωτακοπούλου, 2007).

Οι μονόλογοι μεγάλης διάρκειας και οι λεκτικές περιγραφές της δράσης θα πρέπει να αποφεύγονται, γιατί οδηγούν στην ανία. Η παράσταση, θα πρέπει να έχει ρυθμό, με λογικές εναλλαγές αλλά και εκπλήξεις. Τα παιδιά ενθουσιάζονται ιδιαίτερα με κάποιους ήρωες του κουκλοθεάτρου και οδηγούνται αυθόρμητα σ' ένα διάλογο μαζί τους. Αυτοί οι ήρωες είναι οι μάγισσες, τα ξωτικά, τα ζώα και τα φυτά. Άλλωστε η ύπαρξη μαγισσών ή άλλων στοιχείων πολλές φορές λειτουργεί καθαρκικά, μια και βοηθούν τα παιδιά να προσωποποιήσουν τους φόβους - που υπάρχουν σ' αυτές τις ηλικίες - και να τους απομυθοποιήσουν νιώθοντας ανακούφιση (Παιδούση, 1963).

Η παράσταση ζωντανεύει, όταν συνοδεύεται από μουσική, τραγούδια, ποιήματα, χορό των κούκλων αλλά και από ήχους, που έχουν σχέση με την εξέλιξη της δράσης, καθώς και από εναλλαγές του φωτισμού.

Όμως τα πιο ωραία και ενδιαφέροντα έργα για κουκλοθέατρο μπορούν να τα φτιάξουν τα παιδιά με τη βοήθεια των παιδαγωγών. Πολλές φορές τα παιδιά αυτοσχεδιάζουν μόνα τους με τις κούκλες που έχουν φτιάξει και δημιουργούν ολόκληρα σενάρια, τα οποία μπορεί ο/η παιδαγωγός να τα καταγράφει, ώστε να δουλευτούν και να οδηγήσουν σε παράσταση. Πολλά σενάρια επίσης μπορούν να φτιάξουν τα παιδιά από μόνα τους, με αφορμή κάποια ερεθίσματα που μπορεί να δώσει ο/η παιδαγωγός, όπως η αφήγηση ενός παραμυθιού, ενός μύθου, ενός θρύλου, ενός εθίμου, από την απαγγελία ενός ποιήματος, την ακρόαση ενός μουσικού κομματιού, ένα θεατρικό παιχνίδι, από

κάποιες ομαδικές ή ατομικές ζωγραφιές, οι οποίες μπορούν να αποτελέσουν το σκηνικό του έργου, από κάποιες επισκέψεις σε μουσεία ή θεατρικές παραστάσεις ή ακόμη και από κάποια γλωσσικά παιχνίδια, όπως τα παιχνίδια με τις λέξεις (Παναγιωτακοπούλου, 2007).

Κλείνουμε με μερικά λόγια του Τάκη Σαρρή:<< είναι λάθος να στεκόμαστε στην υπόθεση ή στο κείμενο ή στο θέμα ή ακόμη στο περιεχόμενο ενός έργου και αυτά να κρίνουμε. Λάθος μεγάλο, γιατί κουκλοθέατρο είναι η παράσταση. Γιατί μορφή και περιεχόμενο είναι αδιαίρετα. Γιατί μορφή δεν είναι μόνο ο τρόπος που ο συγγραφέας έγραψε το κείμενο, μορφή δεν είναι μόνο ο τρόπος που ο ηθοποιός ερμήνευσε το κείμενο, μορφή δεν είναι μόνο ο τρόπος της κίνησης των κουκλών, μορφή δεν είναι μόνο η επιλογή του τρόπου κατασκευής και του είδους των κουκλών, μορφή δεν είναι μόνο η κατασκευή των σκηνικών, μορφή δεν είναι μόνο ο τρόπος του φωτισμού, μορφή δεν είναι μόνο ο τρόπος κατασκευής της σκηνής. Μορφή είναι όλα αυτά και άλλα πολλά.>>. Γιατί το κουκλοθέατρο είναι μια τέχνη που περιλαμβάνει όλες τις τέχνες και κινητοποιεί όλες τις δημιουργικές δυνάμεις του παιδιού, οδηγώντας το σε μια βαθιά αισθητική καλλιέργεια.(Μανέτα-Σκουμύδη, 2008).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΕΜΨΥΧΩΤΗΣ-ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΚΤΗΣ

4.1. Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΚΤΗ, Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΑ ΠΑΙΔΙΑ

Ένας κουκλοπαίχτης διαφέρει από τους άλλους καλλιτέχνες σε πολλούς τομείς. Είναι ένας ανεξάρτητος καλλιτέχνης που δουλεύει ως τεχνίτης, γλύπτης εικαστικός, λαμβάνει υπ' όψιν του θέματα φυσικής και χημείας, σκέφτεται σαν θεωρητικός φιλόσοφος και σκηνοθέτης, έχει γνώσεις μουσικής και χορού και αναπαράγει έργο που μιμείται στιγμές ζωής.

ΕΙΚΟΝΑ 21: Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΚΤΗ - Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΑ ΠΑΙΔΙΑ



Η ιστορία του κουκλοθεάτρου απέδειξε πως οι κουκλοπαίχτες ήταν άνθρωποι που πέραν της αγάπης τους για την τέχνη τους είχαν και το χάρισμα της σκληρής δουλειάς και την ανάγκη του οράματος. Κατασκευή, τεχνοτροπία, διακόσμηση, τεχνικές εμφύχωσης, σκηνοθεσία και επικοινωνία είναι κάποια πράγματα δεδομένα που ένας κουκλοπαίχτης θα πρέπει πάντα να λάβει υπ' όψιν του σε κάθε παράστασή του. Η λογική και η ευαισθησία ενός κουκλοπαίχτη πρέπει πάντα να συμβαδίζουν. Ένας κουκλοπαίχτης γνωρίζει τα υλικά, τη χρήση τους και τις αντιδράσεις τους, παρατηρεί και καταγράφει το αποτέλεσμα τους και όταν φτάσει η ώρα να δημιουργήσει ξέρει τι πρέπει να κάνει. Υπάρχουν κουκλοπαίχτες που μπορούν να δημιουργήσουν ζωή από το τίποτα και άλλοι που δημιουργούν ζωή με

ημερομηνία λήξης. Αυτό βέβαια συμβαίνει σε όλους τους τομείς της ζωής, είτε είναι επαγγελματικοί είτε ανήκουν σε άλλη κατηγορία, απλώς στο χώρο του θεάματος φαίνεται πιο ξεκάθαρα. Ο παιδαγωγός όταν παίζει ο ίδιος κουκλοθέατρο προσφέρει στα παιδιά μέσω των δραματικών στοιχείων του έργου συναισθηματική ένταση και απόλαυση. Για το λόγο αυτό γίνεται ένα πρόσωπο αγαπητό και αποδεκτό με υπέρ-πραγματικές διαστάσεις, που μπορεί και οδηγεί τα παιδιά στον κόσμο της μαγείας. Αποτέλεσμα αυτού είναι θετικές αλλαγές στη σχέση παιδιών- παιδαγωγού.

Ο παιδαγωγός μπορεί να χρησιμοποιήσει την κούκλα για να διδάξει έννοιες, αξίες και συμπεριφορές. Ενημερώνει και συμβουλεύει τα παιδιά μέσα απ' αυτές. Η κούκλα γίνεται ο "δάσκαλος", ο "πομπός πληροφοριών", ο "συμβουλάτορας" που το παιδί αποδέχεται. Παράλληλα, η κούκλα ή η φιγούρα γίνεται ο "εξομολογητής" των παιδιών. Όπως έγραψε ο Rodari (Rodari 1985) τα παιδιά λένε στην κούκλα ότι δεν θα έλεγαν ποτέ στο δάσκαλό τους. Μα και όταν τα ίδια παίζουν, επειδή ταυτίζονται πολύ εύκολα με τις κούκλες και συγχρόνως αισθάνονται ότι κρύβονται πίσω απ' αυτές, "εξομολογούνται" τα παθήματά τους, τις δυσκολίες τους, τα προβλήματά τους και δίνουν τη δυνατότητα στον παιδαγωγό να ακούσει και να αποκωδικοποιήσει πολλά απ' αυτά. Ο παιδαγωγός με τις κούκλες ή τις φιγούρες και γενικά με την ενασχόληση του με την τέχνη αυτή, γίνεται ένας δημιουργός, που νιώθει απόλαυση γι' αυτό που κάνει, με αποτέλεσμα να βελτιώνει το αυτοσυναισθημά του καθώς αισθάνεται επιτυχημένος στο έργο του.

Ο παιδαγωγός οφείλει να ελευθερώνει τη σκέψη των παιδιών με σκοπό την παραγωγή όσο το δυνατόν πιο ελεύθερης ροής ιδεών. Η ατμόσφαιρα του σχολείου μπορεί να είναι δημιουργική, αν ο παιδαγωγός παρέχει ερεθίσματα στα παιδιά, προσδοκεί νέες λύσεις και διασυνδέσεις, ενώ ταυτόχρονα αποδέχεται ή προκαλεί ερωτήσεις, ιδέες και προβληματισμούς με φαντασία, όπως ο Edward de Bono (Edward de Bono, 1970) ο οποίος ανέπτυξε την τεχνική της διδασκαλίας της δημιουργικότητας.

ΕΙΚΟΝΑ 22: ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΧΤΗΣ



Οι άψυχες κούκλες ζωντανεύουν, μιλούν. Κάνουν πράξεις με ανθρώπινη νοημοσύνη. Όλα κινούνται μέσα στο μαγικό κόσμο της φαντασίας και της ποίησης. Ο εμψυχωτής με τη φωνή και την εκφραστικότητα του είναι που θα αποδώσει τα συναισθήματα και θα υποβοηθήσει το κοινό του να βιώσει τις καταστάσεις που επιδιώκει «Κάθε μαριονέτα», γράφει η κ. Αντωνάκη", «πριν ακόμα υπάρξει, έχει τη δική της ζωή, τον δικό της χαρακτήρα. Αρκεί ο μαριονετίστας που την κινεί να την εμπιστευθεί και να την αφήσει να ζήσει. Η κούκλα είναι μια προέκτασή μας, ένα όν που ζει, που ξεπερνάει τους ανθρώπινους νόμους ζωής, που υπόκειται σε άλλη φθορά, που με την ηρεμία και την παγερότητά της διαπερνά το χρόνο».

Το κουκλοθέατρο μπήκε στην εκπαίδευση ως στοιχείο άσκησης στα παιδιά στη χειροτεχνία (κατασκευή κούκλων, ενδυμάτων και σκηνικών) και ως μέσο ανάπτυξης της φαντασίας και των συγγραφικών ικανοτήτων. Το παιδί κοινωνικοποιείται, μαθαίνει να συνεργάζεται και να εργάζεται ατομικά και συλλογικά. Ο κουκλοπαίχτης μέσα από το κουκλοθέατρο μπορεί να συμβάλλει στη διαπαιδαγώγηση και τη μάθηση καθώς τα παιδιά θα μπορέσουν να γνωρίσουν, να ερευνήσουν και να κατανοήσουν μια μεγάλη ποικιλία εννοιών, δεξιοτήτων και καταστάσεων. Η Ειρήνη Παϊδούση αναφέρει χαρακτηριστικά, πως η ηθοπλαστική δύναμη του κουκλοθεάτρου είναι πολύ μεγάλη γι' αυτό εκείνος που το

κατευθύνει πρέπει να είναι παιδαγωγός. Τα παιδιά κατά την προετοιμασία και την οργάνωση μιας κουκλοθεατρικής παράστασης στο σχολείο (νηπιαγωγείο κυρίως) έρχεται σε επαφή και γνωριμία με το περιβάλλον τις προμαθηματικές έννοιες, τη μουσική, καλλιεργεί τον προφορικό λόγο, και τη μητρική γλώσσα, αναπτύσσει κινητικές δυνατότητες και ικανότητες και φυσικά τη δημιουργικότητα, τη φαντασία, την εφευρετικότητα, την κρίση, την αντίληψη κτλ (Παϊδούση, 1963).

Σ' αυτό το σημείο όμως πρέπει να πούμε ότι η κούκλα είναι προέκταση εκείνου του ανθρώπου που την κινεί. Το κουκλοθέατρο είναι μια μορφή θεάτρου στο οποίο δρουν κούκλες και δεν μπορεί παρά να σε παρασύρει σε κύματα γέλιου, χαράς ή συγκίνησης. Όλα αυτά λοιπόν που προσφέρει η κούκλα στο παιδί - θεατή ουσιαστικά το προσφέρει ο κουκλοπαίχτης - άνθρωπος που την κινεί (εκτός από την περίπτωση που το ίδιο το παιδί είναι ο κουκλοπαίχτης). Ο κουκλοπαίχτης λοιπόν πρέπει να την αγαπήσει και να της δώσει πνοή. Εκτός από το γέλιο, τις συγκινήσεις, τις γνώσεις, τα μηνύματα και όλα όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω και προσφέρει στο παιδί και ο ίδιος ο κουκλοπαίχτης εκφράζεται μέσα από την κούκλα αφού εκφράζει λόγια και πράξεις και αλήθειες που χωρίς την «κάλυψη» της κούκλας δεν θα εξέφραζε.

Γίνεται και ο ίδιος ένα μικρό» παιδί και διοχετεύει στην κούκλα τις δικές του ψυχικές δυνάμεις και καταστάσεις. Κι έτσι η κούκλα στα χέρια του γίνεται ένα σύμβολο που εκφράζει το δικό του εσωτερικό κόσμο που αντικαθρεφτίζεται στις κινήσεις της κούκλας. Ηθοποιός, λοιπόν, στο είδος αυτό της θεατρικής τέχνης - το κουκλοθέατρο - είναι ο κρυμμένος άνθρωπος και η κούκλα η αντανάκλαση της τέχνης του. Ακόμη ο κουκλοπαίχτης νοιώθει τη χαρά της προσφοράς, της δημιουργίας και της άμεσης επαφής και επικοινωνίας με το κοινό. Η αποδοχή, το χειροκρότημα και το γέλιο των παιδιών είναι η καλύτερη επιβράβευση της προσπάθειας του κουκλοπαίχτη (Παϊδούση, 1963).

ΕΙΚΟΝΑ 23: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΟ (ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΧΤΕΣ)



Η προετοιμασία και η οργάνωση λοιπόν είναι φυσικό να αγχώνει τον κουκλοπαίχτη που έχει να φροντίσει και να προβληματιστεί για τόσα θέματα ώστε τα αποτελέσματα της παράστασης να είναι άψογο από τεχνικής πλευράς και να έχει επιτύχει την αποδοχή του κοινού. Το άγχος, σύμφωνα με τον Spielberg, είναι μια δυσάρεστη συναισθηματική κατάσταση ή συνθήκη, η οποία χαρακτηρίζεται από υποκειμενικά αισθήματα έντασης φόβου και ανησυχίας καθώς και από αυξημένη δραστηριότητα του αυτόνομου νευρικού συστήματος. Ο κουκλοπαίχτης άγχεται όχι μόνο ως καλλιτέχνης αλλά και ως παιδαγωγός. Προβληματίζεται και άγχεται για την καλλιτεχνική πλευρά της παράστασης κατά την προετοιμασία και την οργάνωσή της - αν όλα οργανωθούν σωστά, αν σε κάθε τομέα - δραστηριότητα επιτύχει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα - αλλά για τη σχέση του με το παιδικό κοινό, την ψυχική επαφή του με το παιδί.

Η στάση και η συμπεριφορά του - όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την κούκλα - θα επηρεάσει το κοινό του και θα διαμορφώσει στάσεις ζωής. Βέβαια το άγχος του θα πρέπει να είναι δημιουργικό, να του «γεννάει» σκέψεις και ιδέες, να εξάπτει τη φαντασία του και να καλλιεργεί τη δημιουργικότητά του. Να μη λειτουργεί ανασταλτικά και κυρίως την ημέρα της παράστασης που υλοποιούνται όλα τα σχέδια και οι προσπάθειες του καρποφορούν. Το άγχος τον βοηθά να αντιμετωπίζει κάθε παράσταση ως μοναδική και να δίνει κάθε φορά τον καλύτερο του εαυτό.

Αρκεί την ημέρα της παράστασης το άγχος που τον συντρώφει καθ' όλη την προετοιμασία και την οργάνωση να τον εγκαταλείπει, να μπορεί να παίξει και να δίνει στο ακροατήριο – θεατές όσα σκοπεύει και όσα μπορεί να δώσει. Το κουκλοθέατρο, ως θέαμα για τα παιδιά μέσα στο σχολικό χώρο, συντελεί στην ψυχική, κοινωνικό- συναισθηματική, γλωσσική και νοητική ανάπτυξή τους. Το παιδί μεταφέρεται στο φανταστικό χώρο και ζει μια “πλαστή” πραγματικότητα που είναι ένθετη στην καθημερινότητα του. Του δίνεται λοιπόν, η δυνατότητα να ταυτιστεί με τους ήρωες ή να έρθει αντιμέτωπο μαζί τους, να μεταφερθεί σε άλλες καταστάσεις ζωής ανασύροντας τους περιορισμούς που θέτει η πραγματικότητά του, να ζήσει το ανέφικτο και το μαγικό, να εκτονωθεί μέσα από τη συγκινησιακή του ένταση με τη γρήγορη εναλλαγή αντίθετων συναισθημάτων (φόβο, τόλμη, στεναχώρια, χαρά) και να συμμετέχει στην αναζήτηση της αλήθειας, ανάγκη που διακατέχει τον άνθρωπο σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του.

Το παιδί, μέσα από τα παθήματα των ηρώων, έχει τη δυνατότητα να αφομοιώσει τους ηθικούς νόμους, τους κανόνες, τους διάφορους κώδικες επικοινωνίας, τα ήθη, τα έθιμα, τις επικρατούσες νοοτροπίες, τις τάσεις, τις αξίες, τις απαγορεύσεις και τα ιδανικά καθώς τη δομή και λειτουργία της κοινωνίας στην οποία ζει. Μέσα απ' όλα αυτά καταγράφει προβλήματα και δημιουργεί ίχνη για συγκεκριμένες επιλύσεις, ενώ οδηγείται σε νέους δημιουργικούς προβληματισμούς. Μπορεί να αντλήσει πληροφορίες για το άμεσο και έμμεσο περιβάλλον, να ευαισθητοποιηθεί προς αυτό και να διευρύνει τα όρια του κόσμου του. Έχει την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με τη γλώσσα που είναι ζωντανή και δένεται με τις παραστάσεις. Το παιδί αντιλαμβάνεται ότι οι λέξεις και οι φράσεις προέρχονται από πολλές σημασίες και γίνονται αντιληπτές με δύο διαφορετικούς τρόπους. Εισάγεται σε νέο λεξιλόγιο που κατανοεί μέσα από το μύθο. Με το κουκλοθέατρο το παιδί έχει τη δυνατότητα να ζήσει την παιδική ηλικία της ανθρωπότητας και να εξελιχθεί μαζί της. Το παραμύθι, και ιδιαίτερα το λαϊκό, μεταφέρει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πρωταρχικής ανθρώπινης κοσμικής εικόνας. Άλλωστε ο άνθρωπος για να φτάσει στον ορθολογισμό δεν έχει πάρα να περάσει από το μύθο.

ΕΙΚΟΝΑ 24: ΚΟΥΚΛΟΠΑΙΧΤΕΣ



Συγκεκριμένα το κουκλοθέατρο προσφέρει στα νήπια δυνατότητες:

- Για δημιουργική εργασία, ομαδική συνεργασία, ανταλλαγή απόψεων και καλλιέργεια του πνεύματος της κοινότητας, της αλληλοβοήθειας και της κοινωνικοποίησης.
- Για συναισθηματική κινητοποίηση, καλλιτεχνική έκφραση, αισθητική συγκίνηση και μουσική καλλιέργεια.
- Για βιωματική μάθηση, μυοκινητικό έλεγχο και απόκτηση πρακτικών δεξιοτήτων.
- Για γλωσσική έκφραση, βελτίωση ή θεραπεία γλωσσικών αδυναμιών, ανάπτυξη του επικοινωνιακού λόγου και ευαισθητοποίηση στη λογοτεχνία.
- Για βίωση ηθικοθρησκευτικών αρετών και κοινωνικοπολιτιστικών αξιών.
- Για ψυχική εκτόνωση, καταπολέμηση της δειλίας ή αντιμετώπιση τυχόν ψυχικών προβλημάτων.
- Για ολόπλευρη έκφραση και ολοκληρωμένη ανάπτυξη.

Το κουκλοθέατρο δίνει τη δυνατότητα στα παιδιά να συμμετέχουν κατά την ώρα της παράστασης και να καθορίζουν την εξέλιξη του παραμυθιού. Τους καθιστά επομένως μετόχους και συν- δημιουργούς, ενώ το θέαμα μπορεί να μετατραπεί σε διαδικασία κριτικής συνδιαλλαγής και επικοινωνίας.

ΕΙΚΟΝΑ 25: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΜΕ ΠΑΙΔΙΑ



Κλείνοντας θα ήθελα να αναφερθώ σε κάποια αποσπάσματα από το βιβλίο του Χρήστου Αναστασόπουλου «ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΙΚΑ.... και όχι μόνο!» που μου έκαναν εντύπωση και εκφράζουν την σχέση του κουκλοπαίχτη - κούκλος με πολύ παραστατικό τρόπο:

«Ο άνθρωπος φοβάται. Η κούκλα εκφράζει του φόβους. Ο άνθρωπος ψάχνει και η κούκλα βοηθά στο ψάξιμο. Τι να υπάρχει μετά τον φόβο; Ποιος ξέρει.....ίσως να υπάρχει και το θαύμα....!!».

«Κάθομαι πολλές φορές μετά την παράσταση και παρατηρώ τις ακουμπισμένες στον πάγκο ακίνητες, άψυχες κούκλες και διερωτώμαι:«Εσείς είσαστε που δημιουργήσατε ολόκληρη παράσταση, παρασύρατε για μια ολόκληρη ώρα μικρούς και μεγάλους στη δικά σας αλλιώτικη πραγματικότητα;» Αυτές με κοιτούν ακίνητες και αυτή η αλλόκοτη ζωντάνια τους είναι που αυτόματα μου δίνει την απάντηση...Σιωπή..... η βάση της Δημιουργίας....».(Κοντογιάννη· Βάος, 2009).

4.2. ΑΠΟ ΠΟΙΟΥΣ ΠΑΙΖΕΤΑΙ ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ

Στο κουκλοθέατρο όλες τις εργασίες αναλαμβάνει να τις διεκπεραιώσει ένας άνθρωπος με πολύπλευρη καλλιτεχνική προσωπικότητα. Ο κουκλοπαίχτης πρέπει να προετοιμαστεί και να οργανώσει την παράσταση που θα ανεβάσει, να φροντίσει για όλες τις πτυχές και τις δραστηριότητες μιας πετυχημένης κουκλοθεατρικής παράστασης. Κατά τα

διάρκεια της προετοιμασίας και της οργάνωσης μιας παράστασης ο κουκλοπαίχτης θα πρέπει να ασχοληθεί με την κατασκευή των κούκλων και των σκηνικών, με το σενάριο – διάλογοι ηρώων, με την κίνηση των κούκλων και το χρωματισμό της φωνής του, με τον κατάλληλο φωτισμό και τη μουσική που θα «ντύσει» την παράσταση και θα προσπαθήσει να προκαλέσει το γέλιο και να κερδίσει του το χειροκρότημα και την αποδοχή του κοινού.

Σύμφωνα με την Ειρήνη Παϊδούση η συμβολή του έμψυχου υλικού στο κουκλοθέατρο όχι μόνο κατακυρώνει την επιτυχία ή την αποτυχία της παράστασης, αλλά και προάγει ή αναχαιτίζει τη σταδιοδρομία του συγκροτήματος. Μόνο ο ιερός ζήλος του ομίλου, το θερμό ενδιαφέρον, τα προσόντα και οι ικανότητες που θα μπορέσουν να εξουδετερώσουν το πολυποίκιλα εμπόδια και τις απρόοπτες ανωμαλίες που θα ξεπηδήσουν. Υποστηρίζει λοιπόν ότι η σύνθεση του κουκλοθεάτρου πρέπει να είναι ομοιογενής όσον αφορά την ηλικία, το ανάστημα, την κατάρτιση, την ανατροφή και τα γενικά ενδιαφέροντα έτσι ώστε να υπάρχει αμοιβαία κατανόηση και να διευκολύνεται η συνεννόηση για την πρόοδο του κοινού έργου (Παϊδούση, 1963).

ΕΙΚΟΝΑ 26: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΜΕ ΠΑΙΔΙΑ



Οι παίκτες πρέπει να θεωρήσουν τον εαυτό τους ή να εμπνευσθούν ότι είναι στρατιώτες στην υπηρεσία ενός καθήκοντος, που η εκπλήρωσή του απαιτεί θυσίες και κόπους. Να γίνουν με την άσκηση και την προσπάθεια κάτοχοι της τεχνικής σε βαθμό που, αδέσμευτοι και ελεύθεροι από τεχνικές δυσκολίες, να υπερπηδούν τα εμπόδια και με ετοιμότητα να παρακάμπτουν ή μάλλον να μετουσιώνουν τις ανωμαλίες σε στοιχεία

προαγωγικά για το θέαμα. Οι παίχτες την ώρα που παίζουν πρέπει - πάντα σύμφωνα με την Ειρήνη Παϊδούση - να οιστρηλατηθούν και να οιστρηλατήσουν το ακροατήριο. Αν το ακροατήριο είναι παιδικό, πρέπει, αν έχουν ξεπεράσει πια την παιδική ηλικία, να αφήσουν να κατέρχονται προς την παιδικότητα και να ζουν τον παλμό και τον ενθουσιασμό του παιδόκοσμου. Έτσι μόνο θα καταφέρουν να υποδυθούν τον κουκλίστικο ρόλο τους, να ξεχαστούν ζωντανεύοντας τον κουκλίστικο ήρωα και ανάλογα να τον ερμηνεύσουν.

Η κούκλα είναι παιδιάτικο δημιούργημα και για να ζωντανέψει πρέπει να ξαναγίνει κανείς παιδί. Για αυτό μόνο παίχτες που αγαπούν πραγματικά το κουκλοθέατρο, μόνο εκείνοι να αναλάβουν να το υπηρετήσουν. Τέλος πρέπει να χρησιμοποιηθεί κάθε μέσο ώστε να επιτευχθεί επαφή κοινού και παιχτών, για να παρασύρεται το κοινό από το θίασο και ο θίασος από το κοινό και ένα κύμα χαράς και κεφιού ερχόμενο και επανερχόμενο να ηλεκτρίζει την αίθουσα ολόκληρη, εμπνέοντας τους παίχτες και ενθουσιάζοντας τους θεατές. Συχνά πολλοί θίασοι έχουν ένα και μόνο παίχτη, ο οποίος σαν Άτλας βαστάζει στους ώμους του ολόκληρο το οικοδόμημα. Αλλά έχει τον ιερό ζήλο για το έργο και αυτό είναι αρκετό. Η Ειρήνη Παϊδούση συμπληρώνει πως παρά το κέφι και την εφευρετικότητα, την ικανότητα των παιχτών στο να αυτοσχεδιάζουν πρόχειρα μια υπόθεση με συνέχεια, για να προκαλέσουν και να διατηρήσουν το ενδιαφέρον και την προσδοκία του ακροατηρίου, επιβάλλεται να έχουν ετοιμάσει εκ των προτέρων το θέαμα, να έχουν προϋπολογίσει κάθε λεπτομέρεια, ώστε να εμφανιστούν πανέτοιμοι κατά την παράσταση, χωρίς τίποτα να μπορέσει να την ανακόψει.

Ο κουκλοήρωας, για να έχει επιρροή στους θεατές και κυρίως στα παιδιά πρέπει να τραβήξει το ενδιαφέρον τους από την στιγμή που θα κάνει την εμφάνισή του στη σκηνή, και αυτό θα το πετύχει με την παρουσίαση του από τους κουκλοπαίχτες ή αυτοπαρουσίασή του και την φυσιολογική του. Είναι ανάγκη οι ήρωες του κουκλοθέατρου να έχουν ταυτότητα, για να τους γνωρίζουν οι θεατές και να μπορούν έτσι να επικοινωνούν άνετα μαζί τους. Η έδρα του χαρακτήρα είναι η ψυχή, επομένως εξωτερικεύοντας κάποιος τις ψυχικές του διαθέσεις φανερώνει το χαρακτήρα του. Οι αρχικές κινήσεις και οι πρώτες λέξεις θα δώσουν και τις πληροφορίες όσον αφορά το χαρακτήρα που υποδύεται ο ήρωας. (Δαράκη-Παιδούση 1963).

4.3. ΒΑΣΙΚΕΣ ΠΡΟΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΝΑ ΜΠΟΡΕΣΟΥΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΝΑ ΠΑΙΞΟΥΝ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ

Το κουκλοθέατρο ως δραστηριότητα των ίδιων των παιδιών μέσα στο σχολικό χώρο συντελεί στην ολόπλευρη ανάπτυξή τους. Προκειμένου τα παιδιά να παίξουν κουκλοθέατρο κατασκευάζουν κούκλες και φιγούρες και μετά εξασκούνται στο ζωντάνεμα της κούκλας, δηλαδή στην κίνησή της και στην ομιλία- έκφραση. Τα παιδιά επίσης εξασκούνται σε απλούς διαλόγους μέχρι τη σύνθεση ενός παραμυθιού ή ιστορίας. Με την κατασκευή της κούκλας ή της φιγούρας, το παιδί αναπτύσσει τη λεπτή του κινητικότητα. Ενισχύει την έφεσή του για πειραματισμό, εξερεύνηση του περιβάλλοντος και των διαφόρων υλικών. Αναπτύσσει τη δημιουργικότητά του και τη συνθετική του ικανότητα. Με τα θετικά αποτελέσματα που επιφέρει προάγει το αυτοσυναίσθημα του και εξασκεί τη συνεργατικότητα του με τους άλλους. Με την κίνηση και την έκφραση της κούκλας το παιδί εκλεπτύνει και εξελίσσει τις κινητικές του δεξιότητες και την αδρή του κινητικότητα.

ΕΙΚΟΝΑ 27: ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ



Το ζωντάνεμα της κούκλας δημιουργεί συναισθήματα έκπληξης. Η σύνθεση και η παρουσίαση του έργου ή οι αυτοσχεδιασμοί ωθούν το παιδί να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο, τις αγωνίες, τους φόβους, τους προβληματισμούς, τις επιθυμίες, τα όνειρα και τις εμπειρίες του. Καθώς εκφράζεται, εμπλουτίζει το λεξιλόγιό του και το συνδέει με τα

αντικείμενα και την πλοκή του έργου που δημιουργεί το ίδιο. Αποκτά ετοιμότητα λόγου, ενώ εξασκείται σε φωνές διαφορετικής χροιάς με τους ρόλους που αναλαμβάνει μέσω της κούκλας. Μαθαίνει να μιλάει με ευκρίνεια και να τονίζει σωστά λέξεις και φράσεις. Συγχρόνως οργανώνει και μεθοδεύει τη σκέψη του, συγκεντρώνει την προσοχή του, οξύνει την κρίση του, την παρατηρητικότητα του, τη μνήμη του και προπαντός την ευρηματικότητά του. Εξασκείται στην επίλυση προβλημάτων και αναπτύσσει τη δημιουργική του φαντασία.

Πολλές φορές το παιδί μέσα από τις διαδικασίες του κουκλοθεάτρου αναθεωρεί αξίες, πρότυπα και κοινωνικά στερεότυπα. Επανεξετάζει κριτικά ηθικούς νόμους, συμπεριφορές και κοινωνικές καταστάσεις. Έρχεται επίσης σε επαφή με τις τέχνες και εκλεπτύνει την αισθητική του. Το παιδί γίνεται ζωγράφος, κατασκευαστής - δημιουργός, γλύπτης, χαράκτης, συγγραφέας, μουσικός, φωτιστής και σκηνοθέτης. Εκτός απ' αυτά, το παιδί συνεργάζεται με τα άλλα παιδιά. Βελτιώνει την επικοινωνία του και οδηγείται σε κοινά δημιουργικά βιώματα με τα άλλα παιδιά και εισάγεται έτσι, στις αρχές του αλληλοσεβασμού, της αλληλεξάρτησης, της αλληλοαποδοχής και της αλληλεπίδρασης.

ΕΙΚΟΝΑ 28: ΤΟ «ΖΩΝΤΑΝΕΜΑ» ΤΗΣ ΚΟΥΚΛΑΣ



Το κουκλοθέατρο είναι ίσως το λειτουργικότερο μέσο για τα παιδιά του νηπιαγωγείου γι' αυτό και η νηπιαγωγός οφείλει να εξοικειώσει τα παιδιά μ' αυτή τη δραστηριότητα. Για να στηθεί μια παράσταση από τα παιδιά, απαιτείται πρώτα απ' όλα συνεργασία. Τα παιδιά αναγκάζονται να δεχτούν τους όρους της ομάδας, να εγκαταλείψουν τις εγωκεντρικές τους τάσεις, να συζητήσουν, να προτείνουν, να κρίνουν, να δραστηριοποιηθούν. Όλα αυτά συντελούν όχι μόνο στην κοινωνικοποίηση αλλά και στην επιβεβαίωση, στην προσωπική τους ελεύθερη έκφραση και στην ανάπτυξη της φαντασίας.

Τα παιδιά γοητεύονται από τις «μικρές κούκλες», δια μέσου των οποίων εκφράζονται ασυνείδητως. Στη χαρά της δημιουργίας προστίθεται και η ευχαρίστηση ότι με το παίξιμο δίνουν ζωή σε άψυχα όντα.

Το κουκλοθέατρο συνήθως παίζεται από τη νηπιαγωγό. Είναι δυνατόν, όμως, να παιχτεί και από παιδιά. Όταν παίζουν τα ίδια τα παιδιά, τότε αποκτούν συνείδηση του «ρόλου» τον οποίο υποδύεται κάθε νήπιο και της παρουσίας του «κοινού», που παρακολουθεί, κρίνει, διασκεδάζει. Τότε το κουκλοθέατρο, παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Στην περίπτωση που τα ίδια τα παιδιά παίζουν κουκλοθέατρο τους δίνεται η ευκαιρία να ταυτίζονται με την κούκλα του κουκλοθέατρου και να διοχετεύουν αυτήν τις συναισθηματικές τους καταστάσεις. Ασκούνται παράλληλα να εκφράζονται ελεύθερα και αυθόρμητα, να ζουν τον πραγματικό εαυτό τους που στη μικρή ηλικία έχει τη δυνατότητα να υπάρχει ταυτόχρονα και στον πραγματικό και στο φανταστικό κόσμο. Εξάλλου όταν το παιδί συμμετέχει ενεργά στη δημιουργία και τη λειτουργία του ασκούνται όλες οι συναισθηματικές, πνευματικές και σωματικές του δυνάμεις, αποκτά εμπειρίες και ταυτόχρονα σταθεροποιούνται όσες μέχρι τότε έχει αποκτήσει.

Τα παιδιά που παίζουν κουκλοθέατρο, επειδή βρίσκονται στο στάδιο του εγωκεντρισμού δεν υπολογίζουν το «κοινό» που τα παρακολουθεί, αλλά παίζουν για τον εαυτό τους και γι' αυτό το λόγο εκφράζονται ελεύθερα και εκδηλώνονται με αυθορμητισμό. Με τον τρόπο αυτό οι δυσκολίες του παιδιού, που δημιουργούνται από τις συγκρούσεις με το περιβάλλον του, εξομαλύνονται αισθητά. (Κοντογιάννη·Βάος, 2009).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ

5.1. Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ

Ψάχνοντας μέσα στον χρόνο θα δούμε ότι το κουκλοθέατρο πρωτοεμφανίστηκε, ως τρόπος έκφρασης των ανθρώπων, από την εποχή του Ηρόδοτου, όπου ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει την κούκλα ως «νευρόσπαστο άγαλμα». Εκείνη την εποχή βέβαια εξυπηρετούσε κυρίως την ανάγκη των ανθρώπων για να δημιουργήσουν και να εκφράσουν την έμφυτη καλλιτεχνική τους φύση και όχι να διδάξουν τα παιδιά τους μέσα από αυτό. Με το πέρασμα των χρόνων το κουκλοθέατρο βρήκε και άλλους ρόλους, απέκτησε παιδαγωγική διάσταση και βοήθησε κάθε λογής εκπαιδευτικό να έρθει πιο κοντά στους μαθητές του, να επικοινωνήσει καλύτερα με αυτούς, με μεσολαβητή την κούκλα (Παρούση, 1995).

Έτσι ο παιδαγωγός επιτυγχάνει να διεγείρει το ενδιαφέρον των μαθητών για το μάθημα, προσφέροντάς τους πέρα από γνώση, και διασκέδαση. Αυτό είναι πολύ σημαντικό γιατί οι οικογένειες των παιδιών δεν είναι σε θέση να κατανοήσουν την σημαντικότητα του κουκλοθέατρου για την ψυχαγωγία και την εκπαίδευση τους, με αποτέλεσμα να απορρίπτουν τις κουκλοθεατρικές παραστάσεις θεωρώντας τες ανούσιες και χάσιμο χρόνου. Με αυτόν τον τρόπο προκαλούν στα παιδιά αισθήματα καταπίεσης. Θα έπρεπε λοιπόν να ενημερωθούν οι γονείς για την αξία του κουκλοθέατρου ώστε να βοηθούν με τον τρόπο τους την προσπάθεια των σχολείων να ψυχαγωγήσουν και να διδάξουν τα παιδιά με την βοήθεια της κούκλας και της μαριονέτας (Δαράκη, 1977).

Οι γονείς που ασχολούνται με το κουκλοθέατρο αντιλαμβάνονται αμέσως, όχι μόνο πόσο βοηθάει στην ψυχολογική κατάσταση των παιδιών τους αλλά και των ίδιων, γιατί το κουκλοθέατρο δεν έχει ηλικία, απευθύνεται σε μεγάλους και παιδιά, ανθρώπους με αθωότητα που δεν σταματούν ποτέ να μαθαίνουν καινούργια πράγματα (Ράπτης· Καββαδά, 1974).

Το κουκλοθέατρο ανταποκρίνεται στις συναισθηματικές ανάγκες του παιδιού, αλλά και στις ικανότητες του να τα καταλαβαίνει και να τα αφομοιώνει. Μπορούμε να πούμε πως ενεργοποιεί όλες τις αισθήσεις του, του προκαλεί σκέψεις και συναισθήματα, ίσως πρωτόγνωρα σε παιδάκια πολύ μικρής ηλικίας. Αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι ανήκει στον χώρο της τέχνης έχοντας ως θεμέλιο λογοτεχνικά έργα (Δαράκη, 1977).

Ο συνδυασμός αυτός της τέχνης και την λογοτεχνίας είναι που εισάγουν το παιδί σε ένα ολοκαίνουργιο κόσμο, ο οποίος έχει πάρα πολλές διαφορές από τον πραγματικό, έναν κόσμο που μόνο η φαντασία μπορεί να δημιουργήσει και να διαχειριστεί. Το παιδί, κατά αυτό τον τρόπο, μπορεί να ζει στον πραγματικό και στον φανταστικό κόσμο που του παρέχει το κουκλοθέατρο, έχοντας ξεκαθαρίσει μέσα του που τελειώνει το ένα και αρχίζει το άλλο. Μέσα στον καινούργιο κόσμο του, συναντά τις κούκλες που τις θαυμάζει και τις αγαπά, γιατί «μιλάνε» στην ψυχή του. Πολλές φορές πιάνει κουβέντα μαζί τους, τις συμβουλεύεται και δεν τις αψηφάει όπως ίσως να κάνει στους οικείους του. Παίρνει μαθήματα ηθικής και καλής αγωγής, γιατί κάθε κουβέντα της κούκλας που πηγάζει από τον κουκλοπαίκτη έχει αξία για το παιδί.

ΕΙΚΟΝΑ 29: ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ



Μία κουκλοθεατρική παράσταση δεν χρειάζεται θεάματα βίας, αλλά είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει η σύγκρουση καλού και κακού. Γιατί αυτό βοηθάει το παιδί να δεχτεί και να συμφιλιωθεί με την κακή πλευρά του ίδιου του εγώ του, κεντρίζει την φαντασία του και κινητοποιεί τον συναισθηματικό του κόσμο. Από πολλούς η σύγκρουση καλού κακού θεωρείται βασικό στοιχείο της πλοκής και της δραματικότητας του έργου, το οποίο είναι απαραίτητο για το κουκλοθέατρο. Με πρακτικό τρόπο και χωρίς πολλές κουβέντες κάνει αντιληπτό ότι κάθε πράξη έχει και το τίμημά της. Με αυτόν τον τρόπο επιβραβεύεται η αγαθή και φρόνιμη πράξη, ενώ “τιμωρείται” η πονηριά. Βέβαια στον κόσμο που ζούμε αυτό θα ήταν ουτοπικό, αλλά είναι ένα μήνυμα που πρέπει να έχει κάθε άνθρωπος στο μυαλό

του, και ειδικότερα στα παιδιά που αποτελούν σύμβολο ενός αυριανού καλύτερου κόσμου. Βέβαια το μήνυμα αυτό θα πρέπει να είναι απαλλαγμένο από ακρότητες, δηλαδή τα παιδιά δεν πρέπει να μάθουν πως να παίρνουν τον «νόμο» στα χέρια τους και να τιμωρούν μόνοι τους τις κακές πράξεις, γιατί η κρίση τους δεν είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη, και μπορεί να χάσουν τον έλεγχο και να αποκτήσουν επιθετική συμπεριφορά και εκδικητικότητα (Παναγιωτακοπούλου, 2007).

Σύμφωνα με την σύγχρονη ψυχολογία τα «κακά» στοιχεία του παραμυθιού, του βιβλίου, της κουκλοθεατρικής παράστασης είναι απαραίτητα γιατί έτσι το παιδί θα μάθει πως θα αποβάλει τους φόβους που αισθάνεται. «Ένας πραγματικός φόβος είναι προτιμότερος, δεδομένου ότι μεγαλώνοντας το παιδί θα τον αποβάλλει, γιατί τότε πια θα τον αναγνωρίσει σαν παραμύθι» αναφέρει η Π. Δαράκη στο βιβλίο της «Κουκλοθέατρο».

Ο ρόλος του κουκλοθέατρου είναι να εισάγει το παιδί στα ανθρώπινα, και ότι έχει να κάνει με την δημιουργικότητα του ανθρώπου και το ταλέντο του να “δίνει” ζωή στις κούκλες. Δίνει μαθήματα ζωής και διδάγματα χωρίς να κουράζει. Παράλληλα με αυτό, δίνει μεγάλη χαρά σε μικρούς και μεγάλους, προβάλλοντας προβλήματα της καθημερινής ζωής με χιούμορ και ευρεσιτεχνία, τους δείχνει πως τίποτα δεν είναι ακατόρθωτο, αν υπάρχει πίστη και θέληση (Μαρκόπουλος, 2003).

Καμιά φορά βέβαια η εισαγωγή πολλών στοιχείων των παραμυθιών δημιουργεί στα παιδιά ψευδαισθήσεις. Το παιδί βλέποντας τις νεράιδες στα παραμύθια και στις κουκλοθεατρικές παραστάσεις να λύνουν όλα τα προβλήματα που προκύπτουν, αβασάνιστα χωρίς να κοπιάσουν γι’ αυτό, πιστεύουν ότι όταν μεγαλώσουν τα προβλήματα τους θα λύνονται από μία καλή νεράιδα. Η απογοήτευση όταν διαπιστώνουν ότι κάτι τέτοιο δεν ισχύει είναι μεγάλη, γι’ αυτό καλό είναι στις κουκλοθεατρικές παραστάσεις ο κουκλοπαίκτης, μέσω της κούκλας, να δίνει στο παιδί να καταλάβει τι είναι αλήθεια και τι ψέματα. Έτσι το παιδί να αποκτήσει την στοιχειώδη κρίση ώστε να ερμηνεύει πλέον μόνο του τα γεγονότα που παρακολουθεί και διαβάσει σε παραστάσεις και παραμύθια αντίστοιχα, αλλά ακόμα και αυτά που ζει στην πραγματική ζωή. Πολλές φορές στο κουκλοθέατρο αυτό επιτυγχάνεται με την εμφάνιση μίας κούκλας «γιαγιά» ή του «καλού θείου» που πιάνει συζήτηση στα παιδιά πριν από την παράσταση. Ο κουκλοπαίκτης έχει φροντίσει να μάθει από πριν τα ονόματα των παιδιών από τους γονείς, ώστε να κάνει τα παιδιά να νιώσουν πιο οικεία και να του ανοιχτούν πιο εύκολα. Τα παιδιά αγαπάνε την

κούκλα αυτή, την ακούνε με προσοχή, καμιά φορά ίσως και περισσότερο από την δική τους γιαγιά (Δαράκη, 1977).

Αφού το παιδί νιώσει άνετα, θα μπορεί να εκφραστεί ελεύθερα, να εκδηλώσει τον ενθουσιασμό του για τα δρώμενα της παράστασης και για τις καινούργιες πληροφορίες που έχει λάβει μέσα από το έργο. Κανένα παιδί δε φεύγει από μια καλή παράσταση με την ψυχή άδεια. Κάποιο μήνυμα ή ηθικό δίδαγμα έχει εισχωρήσει στην ψυχή του και το οδηγεί προς μία όμορφη και δημιουργική ζωή. Αυτό είναι και το δύσκολο κομμάτι στις κουκλοθεατρικές παραστάσεις, η επιλογή των στοιχείων που θα οδηγήσει σε ένα έργο κατάλληλο για παιδιά (Παρούση, 1995).

Η ευθύνη κάθε συγγραφέα κουκλοθεατρικού έργου είναι τεράστια, γιατί καλείται να επιλέξει τα στοιχεία εκείνα που θα εμπλουτίσουν το έργο του με κοινωνικές και παιδαγωγικές αξίες. Η σύγχρονη ψυχολογία και κάθε παιδαγωγός έχουν στόχο τον προσανατολισμό του παιδιού στη ζωή, μέσω αυτών των παραστάσεων, οι οποίες γράφτηκαν με αίσθημα ευθύνης, αγωνίας, πάθους και ανθρωπιάς. Αν δεν υπάρχουν αυτά τα χαρακτηριστικά τότε οι κουκλοθεατρικές παραστάσεις είναι ακατάλληλες για παιδιά.

Ο συγγραφέας επιστρατεύει τον ανθρωπισμό του, ανακαλεί τις μνήμες από το παρελθόν του και με αίσθημα τεράστιας ευθύνης εμπλουτίζει την παράσταση με στοιχεία που θα ανοίξουν ορίζοντες για το μέλλον του παιδιού. Του παρέχει τον πνευματικό εξοπλισμό ώστε όταν μεγαλώσουν να μπορούν να γίνουν οι θεμελιωτές και οι ρυθμιστές της τύχης της χώρας τους. Εκμεταλλεύεται ακόμα και δραματικά στοιχεία για να επιδράσει ηθοπλαστικά στην ψυχή και το χαρακτήρα του παιδιού. Του μεταδίδει δύσκολες ηθικές έννοιες, που με γυμνά λόγια θα ήταν ακατανόητες για την παιδική νοημοσύνη, όπως την αγάπη, την αλληλεγγύη, την ειρήνη, την συναδέλφωση των λαών, την κατάργηση των φυλετικών διακρίσεων, συνοδεύοντάς τες με μυθικά πρόσωπα (Παναγιωτακοπούλου, 2007).

Πρέπει οι νεαροί φίλοι του κουκλοθέατρου να καταλάβουν όμως ότι κάθε άνθρωπος έχει τα προτερήματα και τα ελαττώματα του, ούτε η κούκλα ούτε ο κουκλοπαίκτης είναι αλάνθαστοι. Έτσι ο συγγραφέας πολλές φορές μέσα στο έργο του βάζει τις κούκλες να κάνουν λάθη, και αν απολογούνται γι' αυτά. Έτσι το παιδί καταλαβαίνει πόσο σημαντικό είναι να αναγνωρίζεις τα λάθη σου, να μετανιώνεις γι' αυτά και να μην ντρέπεσαι να το δείξεις. Με αυτόν τον τρόπο το κουκλοθέατρο βοηθά τα παιδιά να απαλλαχτούν από τον εγωισμό και την περηφάνια που μπορεί να έχουν, και να αποκτήσουν ταπεινότητα και

σεβασμό. Χωρίς να φτάνουμε όμως σε ακρότητες, δηλαδή το παιδί να κάνει συνεχώς το ίδιο λάθος το οποίο θα ακολουθείται από την λέξη «συγγνώμη», τότε πια η λέξη αυτή δεν θα έχει καμία σημασία (Δαράκη, 1977).

Η ομαδική παρακολούθηση του κουκλοθέατρου μέσω της μαζικής συμμετοχής στην συγκίνηση και τη χαρά, βοηθά το παιδί να κοινωνικοποιηθεί και να νιώσει ότι ανήκει σε μία ομάδα. Είναι το αίσθημα ότι έχουν την ίδια συγκίνηση, την ίδια αγωνία για την παραπέρα εξέλιξη της ιστορίας που επιβεβαιώνει ότι μοιράζονται τις ίδιες ανάγκες και τα ίδια δικαιώματα. Η ένταξη του παιδιού σε ομάδα το βοηθάει να εξελιχτεί σε ένα γνήσιο δημοκρατικό αυριανό πολίτη, συνειδητοποιώντας, από την παιδική του ακόμα ηλικία το δικαιώματα τη δημοκρατίας. Δηλαδή συνειδητοποιεί ότι όχι μόνο τα υλικά αγαθά, αλλά και τα πνευματικά αγαθά ανήκουν και πρέπει να ανήκουν σε όλους.

Αξίζει να αναφερθούμε στο κουκλοθέατρο από τα ίδια τα παιδιά φτιαγμένο, που αυτά θα παίζουν και θα κινούν τις κούκλες, αυτό αποτελεί ένα επιπλέον μέσο έκφρασης και μια ακόμα ευκαιρία για ομαδική εργασία, συνεργασία και προσπάθεια. Με τη δραστηριότητα αυτή δίνεται η δυνατότητα στα παιδιά, χωρίς μεγάλες δαπάνες, να εκφράζονται ελεύθερα, να αυτοσχεδιάζουν και να μοιράζονται τα συναισθήματά τους μέσω της κούκλας και της μαριονέτας. Είναι τελείως διαφορετική η παιδαγωγική σημασία να δίνουμε στα παιδιά την ευκαιρία να δραστηριοποιούνται και να γίνονται οι ίδιοι πομποί καλλιτεχνικής δημιουργίας και όχι μόνο παθητικοί δέκτες (Μπαρδής, 1976).

Έτσι, τα παιδιά εξασκούνται στην ανάπτυξη λεκτικής έκφρασης, στο σχηματισμό και τη δόμηση εννοιών, τη ρύθμιση της τονικότητας και της χροιάς της φωνής τους κατά τη διάρκεια της ομιλίας τους, ενώ παράλληλα μαθαίνουν να επικοινωνούν με τα μέλη της ομάδας, να προβάλλουν τα συναισθήματα, τις ιδέες και εκφράσεις των ανησυχιών τους. Παράλληλα κινητοποιούνται συναισθηματικά και εκτονώνονται ψυχικά, αναπτύσσουν την μουσική τους καλλιέργεια και την καλλιτεχνική τους έκφραση και μπορούν να καταπολεμήσουν την δειλία που τους προκαλεί η ιδέα της ελεύθερης έκφρασης μπροστά σε κοινό και τυχόν ψυχικά προβλήματα (Παναγιωτακοπούλου· Κοφφάς, 1989).

Η δραστηριότητα αυτή θα τους χαρίσει πολύτιμες εμπειρίες και θα τους βοηθήσει να καταλάβουν τι απαιτείται για να λειτουργήσει ένα κουκλοθέατρο, ζώντας άμεσα όλες τις φάσεις της προσπάθειας και της δουλειάς που κάνει ο κουκλοπαίκτης και η ομάδα του. Αν η χαρά των παιδιών είναι μεγάλη παρακολουθώντας μία κουκλοθεατρική παράσταση,

φανταστείτε πόσο μεγαλύτερη θα είναι δημιουργώντας μία δικής τους παράσταση, κομμένη και ραμμένη στα μέτρα του.

Το κουκλοθέατρο γίνεται παιδαγωγικό εργαλείο για την πορεία της διδασκαλίας του κάθε δασκάλου, ο οποίος με την κατάλληλη εκπαίδευση και εξάσκηση μπορεί να αποφύγει τις υπερβολές και τους διδακτισμούς. Έτσι, πέρα από τη γνωριμία με το θέατρο, μπορεί να προσφέρει στα παιδιά τη γνωριμία με το ίδιο τους το σώμα, την εξοικείωση με τις κινήσεις, τη φωνή, και εν τέλει τον εαυτό τους (Παρούση, 1995).

Το ζητούμενο δεν είναι να γίνει ο εκπαιδευτικός επαγγελματίας κουκλοπαίκτης, αλλά, να προσεγγίσει την κούκλα ως εργαλείο στις πραγματικές του διαστάσεις, με ευθύνη και σεβασμό, προσπαθώντας να αποφύγει τα συνήθη λάθη στην χρήση, πάντα με στόχο να επικοινωνήσει με τα παιδιά (Μαρκόπουλος, 2003).

Από την επετηρίδα του 1944-45, που εκδόθηκε στην Αμερική σχετικά με το παγκόσμιο κουκλοθέατρο, μαθαίνουμε ότι σημειώνεται και πάλι για το κουκλοθέατρο μια νέα εξόρμηση σ' όλο τον κόσμο και ότι η εκπαίδευση το θεωρεί σαν πολύτιμο συνεργάτη της. Κολοσσιαία ποσά διαθέτουν οι ΗΠΑ για το κουκλοθέατρο, που θεωρείται εκεί σαν πρώτιστος παράγοντας για τη μόρφωση και διαπαιδαγώγηση των μαθητών των δημοτικών σχολείων (Παρούση, 1995).

Στο παιχνίδι της κούκλας προβάλλει το νήπιο τον ίδιο του τον εαυτό, και μάλιστα όχι όπως είναι στην πραγματικότητα με ατέλειες και ανάγκες κάθε είδους, αλλά όπως τον ονειρεύεται και τον επιθυμεί στον κόσμο της φαντασίας του. Πολλές φορές τον ταυτίζει τον εαυτό του με κάποια από τις ιδανικές μορφές των ηρώων που υποδύονται οι κούκλες πάνω στη σκηνή. Η κούκλα κερδίζει πάντα την καρδιά του παιδιού και γεμίζει ολόκληρη την ζωή του, όπου κι αν βρεθεί στο σχολείο, στο σπίτι, παντού. Η επίδραση της κούκλας στην ζωή του παιδιού είναι μία παρέμβαση στην προσωπική του ζωή, κινητοποιεί την φαντασία και όλες τις δημιουργικές δυνάμεις του παιδιού με τις οποίες επιταχύνει την ωριμότητα και την ανάπτυξη του (Κοφφάς, 1989).

Το κουκλοθέατρο έχει επίδραση και στην ειδική αγωγή σύμφωνα με τη διεθνή βιβλιογραφική ανασκόπηση, έχουν αναδειχθεί η κούκλα και το κουκλοθέατρο ως ιδιαίτερα δημοφιλή και διαδεδομένα μέσα για την εκπαίδευση και τη θεραπεία παιδιών που αντιμετωπίζουν δυσκολίες, κυρίως στις κοινωνικές και επικοινωνιακές δεξιότητες, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στον αυτισμό. (Δαράκη, κ.ο. 1977).

5.2. ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΜΕΣΟ ΨΥΧΑΓΩΓΙΑΣ ΚΑΙ ΑΓΩΓΗΣ

Λόγω της πολυεδρικής αξίας της κουκλοθεατρικής έκφρασης του παιδιού η ψυχοπαιδαγωγική σημασία του κουκλοθέατρου για την αισθητική αγωγή είναι τεράστια. Σήμερα κρίνεται απαραίτητη η δραματική και η θεατρική έκφραση των παιδιών και προβάλλεται επιτακτικά η ανάγκη για περισσότερο κουκλοθέατρο στα σχολεία μας. Η αξία βέβαια της θεατρικής παιδείας έχει αναγνωριστεί από τα πανάρχαια χρόνια, από τότε που γεννήθηκε το θέατρο και ειδικότερα τότε που καθιερώθηκαν τα «θεωρικά» χρήματα για να απολαμβάνει το θέατρο όλος ο κόσμος και να μορφώνεται (Κοφφάς, 1989).

Πολλές φορές χρησιμοποιούνται ως είδη ψυχαγωγίας, για τα παιδιά, θεάματα που προάγουν τη βία. Αυτού του είδους οι «ψυχαγωγίες» δεν αφήνουν το παιδί να χαρεί την παιδική του ηλικία και το ξεστρατίζουν από το να εξελιχθεί σε ένα ισορροπημένο άτομο, χωρίς αισθήματα κατωτερότητας, τάση κυριαρχίας πάνω στους άλλους και εγωπάθειας.

Η αντιμετώπιση, από την κρατική πλευρά, της ανάγκης των παιδιών για ψυχαγωγία, στις διάφορες συνοικίες, είναι απαραίτητη. Παρότι σε κάθε χωριό μπορεί να λειτουργεί ένας κινηματογράφος, αυτός έχει σκοπό την ψυχαγωγία των μεγάλων και δεν ταιριάζει με τα γούστα των παιδιών καθώς επίσης δεν μπορεί να τους προσφέρει και τίποτα. Τα θεάματα που προσφέρει δεν έχουν διδακτικό χαρακτήρα και δεν είναι κατανοητά από τα παιδιά, καθώς το λεξιλόγιο μπορεί να είναι είτε εκλεπτυσμένο με μεγάλες και δύσκολες λέξεις, είτε χυδαίο με λέξεις που τα παιδιά δεν πρέπει να γνωρίσουν σε τόσο μικρή ηλικία. Ακόμη ανάλογα με το είδος του θεάματος μπορεί να τα «μπάσει» στον κόσμο των μεγάλων και να τους στερήσει την παιδική αθωότητα (Δαράκη, 1977).

Σε όλο τον κόσμο, τονίζεται από τους παιδαγωγούς και τους ψυχολόγους η επιτακτική ανάγκη για την εύρεση κατάλληλων ειδών ψυχαγωγίας, τέτοια ώστε να επιτελούν σημαντικό παράγοντα για την σωστή ανάπτυξη των παιδιών. Κυρίως, τα πρώτα χρόνια της ζωής ενός παιδιού πρέπει να εμπλουτίζονται με μορφές ψυχαγωγίας, όπως είναι το κουκλοθέατρο, η παντομίμα, ο χορός, το τραγούδι και άλλα. Συγκεκριμένα το κουκλοθέατρο εξάπτει και αναπτύσσει σε μεγάλο βαθμό τη φαντασία και την κρίση των παιδιών, γεμίζοντάς τα ενέργεια και περιέργεια για τον έξω κόσμο.

Το κουκλοθέατρο μπορεί να εντάσσεται στα μέσα ψυχαγωγίας αλλά δεν έχει πολλά κοινά με τα υπόλοιπα μέσα όπως η τηλεόραση. Τα νήπια στις κουκλοθεατρικές παραστάσεις συμμετέχουν ενεργά, αναπτύσσουν ενεργά διάλογο με τους ήρωες, με τα πρόσωπα που υποδύονται οι κούκλες, κι έτσι νιώθουν έντονα την ενεργητική τους

συμμετοχή στην παράσταση. Ενώ στην τηλεόραση επικρατεί η παθητικότητα και η πνευματική αδράνεια των παιδιών, καθώς οι σκηνές διαδέχονται η μία την άλλη, χωρίς να προλαβαίνουν τα παιδιά να αναπτύξουν εσωτερικό διάλογο και να τις κρίνουν παίρνοντας προσωπική θέση σε αυτές (Κοφφάς, 1989).

Το κουκλοθέατρο αποτελεί ένα πολύ βασικό μέσο ψυχαγωγίας για το παιδί. Δημιουργεί για αυτό έναν ιδανικό μικρόκοσμο, του οποίου το έργο είναι να το ενσωματώσει στην κοινωνία, να του μάθει τις ιδιαιτερότητές της και τον τρόπο λειτουργίας της. Αυτός ο καινούργιος κόσμος, τον οποίο γνωρίζει το παιδί μέσω του κουκλοθέατρου, απελευθερώνει τη φαντασία του και ενισχύει τη δημιουργικότητά του, δείχνοντάς του πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες και τρόπους σκέψης. Όπως είναι λογικό, αυτός ο κόσμος που παρουσιάζεται στο παιδί είναι άρρητα συνδεδεμένος με την πραγματικότητα με τη διαφορά ότι παρουσιάζει καταστάσεις και πρόσωπα, τα οποία ταιριάζουν, αναλογικά, στην ευαισθησία και την αθωότητα της παιδικής ηλικίας. Μέσω του κουκλοθέατρου, το παιδί προσαρμόζεται σε καταστάσεις και γεγονότα της πραγματικότητας χωρίς αυτό, όμως, να το επηρεάζει αρνητικά με οποιονδήποτε τρόπο. Αντιθέτως, περνάει ευχάριστα το χρόνο του αποκομίζοντας πολλά ηθικά διδάγματα. Το κουκλοθέατρο, σαν θέαμα, προσφέρει ερεθίσματα στο παιδί, τα οποία το εμπλουτίζουν συναισθηματικά, ψυχικά, νοητικά και γνωστικά. Με την παρακολούθηση μιας κουκλοθεατρικής παράστασης, ένα παιδί ζει, με συναισθηματική ένταση, τη μαγεία και το θαύμα. Βιώνει τη θεατρική σύμβαση όταν οι άψυχες κούκλες ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια του, προσκαλώντας το στο δικό τους παραμυθένιο κόσμο. Κατά αυτό τον τρόπο, το παιδί μεταφέρεται σε ένα φανταστικό χώρο, μακριά από την πραγματικότητα, η οποία όμως παραμένει μια προβολή σε αυτόν, και συμμετέχει, διασκεδάει, ταυτίζεται και παραδειγματίζεται από τη δράση της κούκλας. Μέσα από τις καταστάσεις και τα γεγονότα που βιώνουν οι κούκλες, στο παιδί παρέχεται η δυνατότητα να αφομοιώσει ηθικούς νόμους, κανόνες, κώδικες, αξίες, απαγορεύσεις, ιδανικά ακόμη και τη δομή και τη λειτουργία της κοινωνίας στην οποία ζει. Το παιδί, μέσω της παράστασης, εξωτερικεύει συναισθήματα φόβου, χαράς, λύπης, έκπληξης, ενθουσιασμού συμβάλλοντας έτσι στην εξέλιξη της ίδιας της ιστορίας. Με αυτό τον τρόπο, το κουκλοθέατρο γίνεται ένας χώρος συνδιαλλαγής και επικοινωνίας, συμβάλλοντας έτσι καθοριστικά στην κοινωνικοποίηση του παιδιού (Παναγιωτακοπούλου· Δαράκη, 1977).

Το παιχνίδι για τα παιδιά δεν είναι μία αργόσχολη ενασχόληση, είναι μία πολύ σοβαρή εργασία. Και συγκεκριμένα στην περίπτωση αυτή, στο κουκλοθέατρο το παίξιμο

είναι μία πολύ σοβαρή διαδικασία αγωγής, έκφρασης, μάθησης, ανάπτυξης και κοινωνικοποίησης του παιδιού με παιγνιώδη χαρακτήρα, με το παιδί μέσα στην τάξη της φαντασίας και του παραμυθιού και όχι στην αυλή του σχολείου (Κοφφάς, 1989).

Οι συνεχείς, ποικιλόμορφες και αλλεπάλληλες ψυχικές εντάσεις και οι εκρήξεις συναισθημάτων πλάθουν και διαμορφώνουν την προσωπικότητα του παιδιού μέσα από τη δράση των ηρώων και τα μηνύματα που, εκάστοτε, απλόχερα του προσφέρουν. Το κουκλοθέατρο προσφέρει στο παιδί έναν διαφορετικό τρόπο επικοινωνίας, ο οποίος χρησιμοποιεί, κατά το πλείστον, συμβολισμούς. Πολλές φορές αυτός ο τρόπος επικοινωνίας είναι και ο μοναδικός ή ο πιο αποτελεσματικός για ένα παιδί. Για αυτό το λόγο, το κουκλοθέατρο και οι ευφάνταστες προσωπικότητες που προωθεί συνδέονται, πολλές φορές, με τα παιδιά με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο από ότι το ίδιο το οικογενειακό τους περιβάλλον. Έναν τρόπο που στόχο έχει την συναισθηματική και δημιουργική απελευθέρωση του παιδιού.

Το παραμύθι και ιδιαίτερα το λαϊκό τροφοδοτεί τις κουκλοθεατρικές παραστάσεις, με γνωρίσματα της ανθρώπινης εικόνας και συμβολισμούς ζωντανούς σε μία κοινωνία. Πολλές φορές τα σύμβολα αποτελούν καλύτερο τρόπο επικοινωνίας από τις λέξεις, και ειδικότερα για ένα παιδί, ξέρει να τα ερμηνεύει αλλά και να εκφράζεται μέσα από αυτά, γι' αυτό και απευθύνεται στην κούκλα ακόμα και αφού διαπιστώσει ότι δεν είναι αληθινή. Δείχνει τέτοια εμπιστοσύνη στην κούκλα, που αδιαφορεί για τον κουκλοπαίκτη και οποιονδήποτε άλλο βρίσκεται πίσω από αυτήν. Της δίνει ρόλο εξομολογητή, αποκαλύπτοντας της από τον πιο μικρό φόβο μέχρι και την μεγαλύτερη επιθυμία του, γεγονός που δίνει το ελεύθερο στον δάσκαλο να διεισδύσει στον εσωτερικό κόσμο του παιδιού και να μάθει τα «θέλω», τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς του. Παρ' όλα αυτά, ο δάσκαλος δεν πετυχαίνει να κερδίσει την εύνοια του παιδιού, γιατί οι δεσμοί που έχει αναπτύξει με την κούκλα είναι εντελώς διαφορετικοί (Ροντάρι, 2003).

Το παιδί δεν αισθάνεται απειλούμενο από αυτό που το κάνει να γελά και να χαίρεται, για αυτό τα παιδιά ζούνε τόσο πολύ αληθινά τον κόσμο που τους παρουσιάζει, με το παίξιμό της, η κούκλα στο κουκλοθέατρο. Αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι τα παιδιά που οι μητέρες τους τα οδηγούν πίσω από τα παρασκήνια για να δουν με τα ίδια τους τα μάτια, ότι κάποιος άνθρωπος κουνάει τις κούκλες και μιλάει για λογαριασμό τους, αυτά τον αγνοούν, έχοντας επικεντρώσει όλο το ενδιαφέρον τους στην κούκλα. Η κούκλα είναι αυτή με την οποία το παιδί δένεται και επικοινωνεί ψυχικά και συναισθηματικά.

Αν τώρα κατά την διάρκεια μίας κουκλοθεατρικής παράστασης, τα παιδιά μένουν αδιάφορα, μιλάνε μεταξύ τους ή κάνουν φασαρία, τότε ίσως υπάρχει κάποιο πρόβλημα. Ίσως το έργο είναι φορτισμένο με σχολικούς διδακτισμούς, τους οποίους έχουν ακούσει πολλές φορές από τους δασκάλους του σχολείου. Μία παράσταση θα έπρεπε να δίνει στο παιδί με ψυχαγωγικό τρόπο τα ηθικά διδάγματα του, χωρίς κουραστικά λόγια, παρά μόνο με πράξεις. Μέσα από το κουκλοθέατρο μαθαίνει το παιδί ποιο είναι το σωστό και ποιο το λάθος, μόνο του χωρίς κανέναν δάσκαλο να του το εξηγήσει από δίπλα.

Σε μία κουκλοθεατρική παράσταση, τον κεντρικό ρόλο κατέχει ένας άνθρωπος κρυμμένος πίσω από το παραπέτασμα, που το χειρίζεται όπως τον βολεύει κάθε φορά ώστε να ενσαρκώσει ένα ρόλο. Το παραπέτασμα αυτό από την πρώτη μέχρι την τελευταία στιγμή που βρίσκεται στην σκηνή προσπαθεί να πείσει το κοινό ότι είναι ένα ζωντανό ον. Παίζει ένα τολμηρό παιχνίδι που διασκεδάζει τους μεγάλους και γοητεύει τους μικρούς. Δεν μπορεί να εκδηλώσει συναισθήματα, κι όμως για το παιδί η κούκλα είναι γεμάτη συναισθήματα, αυτά που της δίνει ο κουκλοπαίκτης και αντιλαμβάνονται από την πλοκή της ιστορίας.

Πολλές φορές στον κόσμο δημιουργείται η απορία, από ποιους πρέπει να παίζεται το κουκλοθέατρο. Αυτή είναι μία ερώτηση με περισσότερες από μία απαντήσεις, κάποιοι θα υποστηρίξουν ότι το κουκλοθέατρο πρέπει να παίζεται από τους ειδικούς ενήλικους, που ξέρουν την τεχνική και τα μυστικά του κουκλοθέατρου, ξέρουν πως να διαλέξουν ένα έργο για να είναι ευχάριστο και ακόμη πως να φτιάχνουν τα σκηνικά και να ζωντανέψουν την κούκλα. Άλλοι πάλι υποστηρίζουν πως το κουκλοθέατρο πρέπει να παίζεται μέσα στις τάξεις των νηπιαγωγείων από τους νηπιαγωγούς. Παρόλο που δεν είναι πρόσωπα ειδικευμένα και ίσως να μην καταφέρουν να ανταποκριθούν σε όλες τις απαιτήσεις του καλλιτεχνικού κουκλοθέατρου, η δική τους παράσταση θα πλεονεκτεί στο γεγονός ότι αναπτύσσεται με τον αυθόρμητο διάλογο και εμπλουτίζεται με την πράξη. Η επιτυχία τους είναι αποτέλεσμα ομαδικής δουλειάς και συνεργασίας, στην οποία δίνεται δυνατότητα συμμετοχής σε όλα τα πρόσωπα της τάξης, ακόμα και στους γονείς των παιδιών. Τέλος, μία άλλη ομάδα προσώπων που παίζουν κουκλοθέατρο είναι τα παιδιά. Σε αυτή την περίπτωση, το κουκλοθέατρο παίρνει μια εντελώς διαφορετική μορφή, τα παιδιά θα παίζουν για να παίξουν, θα μιλάνε για να μιλήσουν και κυρίως θα εκφράζονται για να εκφραστούν, δεν θα τα απασχολεί να προσφέρουν ωραίο και επιμορφωτικό θέαμα αλλά να περάσουν καλά (Μιχαλοπούλου· Δημάκη, 1986).

Είναι η χαρά το μέσω που χρησιμοποιεί το κουκλοθέατρο, με αυτήν καταφέρνει να διαμορφώσει την προσωπικότητα των παιδιών υποδεικνύοντας του το σωστό. Όταν το παιδί αισθάνεται χαρούμενο είναι πιο δεκτικό σε κάθε τι καινούργιο, ακούει και συλλογίζεται κάθε συμβουλή που θα λάβει, είτε έμμεσα, μέσα από το έργο είτε άμεσα από τον γονιό ή τον δάσκαλό του.

Ανάλογα λοιπόν με τον σκοπό της κουκλοθεατρικής παράστασης επιλέγεται και ο πομπός της. Αν θέλουμε μία παράσταση καθαρά και μόνο για ψυχαγωγικούς σκοπούς, η καλύτερη επιλογή θα ήταν η παράσταση ενός ειδικού. Πρέπει να επισημανθεί βέβαια ότι ο ειδικός αποσκοπεί στην παρουσίαση μια καλής παράστασης και αυτό μετατρέπει την ψυχαγωγία σε παθητική και όχι ενεργητική. Αν ο σκοπός είναι η διαπαιδαγώγηση τότε θα ήταν καταλληλότερη η παράσταση να πραγματοποιείται από τους παιδαγωγούς, αλλά ακόμη πιο κατάλληλο θα ήταν η ανάθεση της παρουσίασης μίας κουκλοθεατρικής παράστασης και στα ίδια τα παιδιά, των οποίων η διαπαιδαγώγηση είναι καίριο ζήτημα. Έτσι, μέσω της αυτοέκφρασης των παιδιών θα επιτευχθούν οι εκπαιδευτικοί στόχοι του κουκλοθέατρου (Κοφφάς, 1989).

Υπάρχει τεράστια διαφορά ανάμεσα στο θέατρο με ηθοποιούς και στο κουκλοθέατρο, που οι ηθοποιοί είναι κούκλες, άψυχα αντικείμενα, χωρίς την δυνατότητα έκφρασης. Μπορεί να μην έχουν την δυνατότητα να ανοιγοκλείνουν το στόμα και τα μάτια τους, αλλά μπορούν και χορεύουν, να τραγουδούν και να χαίρονται πάνω στη σκηνή, και παροτρύνουν και τα παιδιά να το κάνουν κατά την διάρκεια της παράστασης. Αν δούμε τον κουκλοπαίκτη την ώρα της παράστασης πολλές φορές θα τον «πιάσουμε» να κάνει τις γκριμάτσες, να μορφάζει και να αγωνιά για λογαριασμό της κούκλας. Ζει μέσα από την κούκλα, όλη την ιστορία του έργου, και όχι μόνο από μία, αφού τις περισσότερες φορές ένα και μόνο άτομο παριστάνει πολλούς ρόλους, σε αντίθεση με τους ηθοποιούς του θεάτρου που ενσαρκώνουν από έναν ρόλο. Αυτός είναι ο λόγος που η δουλειά του κουκλοπαίκτη είναι πιο δύσκολη και απαιτεί ιδιαίτερο ταλέντο. Παρ' όλα αυτά, όπως ειπώθηκε, ακόμα και τα ίδια τα παιδιά μπορούν να παίξουν κουκλοθέατρο, συνεπώς το ταλέντο είναι μια ικανή αλλά όχι και αναγκαία συνθήκη για να πραγματοποιηθεί μία κουκλοθεατρική παράσταση. Άρα, αλλάζουμε την άποψη, η οποία θέλει την κούκλα ως ηθοποιό, με την υποστήριξη ότι ηθοποιός, στο είδος αυτό της θεατρικής τέχνης –το κουκλοθέατρο– είναι ο κρυμμένος άνθρωπος και η κούκλα η αντανάκλαση της τέχνης του, μίας τέχνης ιδιόρυθμης και πολύ διαφορετικής από τις άλλες (Γιαλουράκη, 2000).

Ο κουκλοπαίκτης πλάθει και διαμορφώνει την προσωπικότητα των παιδιών την ίδια στιγμή που αυτά διασκεδάζουν με τις περιπέτειες και συγκινούνται με τα παθήματα των ηρώων. Συμμετέχουν ενεργά στην παράσταση συμβουλευοντας τις κούκλες τι να κάνουν για να προστατευτούν, πως να αντιμετωπίσουν κάθε πρόβλημα που εμφανίζεται και άλλα τέτοια ζητήματα, έτσι το κουκλοθέατρο γίνεται ένας χώρος ερεθισμάτων και επικοινωνίας. Όταν δεν ακουστούν φωνάζουν, χτυπάνε τα πόδια, ενθουσιάζονται με τα καλά και συγκινούνται με τα στενάχωρα, ταυτίζονται με τους χαρακτήρες και παθιάζουν με το έργο. Όλα αυτά μεταφράζονται σε αισθήματα φόβου, χαράς ή λύπης, ενθουσιασμού, κατάπληξης. Όλες αυτές οι εναλλαγές της ψυχικής κατάστασης των παιδιών κατά την διάρκεια της παράστασης είναι που διαμορφώνουν την προσωπικότητα του παιδιού με διδάγματα που προκύπτουν από την δράση των προσώπων και την πλοκή του έργου.

Επίσης με την κίνηση και την εμφύχωση της κούκλας αναπτύσσονται κινητικές δεξιότητες. Η κίνηση και το ζωντάνεμα της κούκλας δίνει στο παιδί τη δυνατότητα προβολής και εκτόνωσης, μέσα από την κούκλα εκφράζει τον εσωτερικό του κόσμο, τις αγωνίες, τις φοβίες, τους προβληματισμούς και τις επιθυμίες του. Συντελεί στην γλωσσική ανάπτυξη του παιδιού, το οποίο μαθαίνει να μιλάει μπροστά σε κοινό και να εκφράζει την γνώμη του ελεύθερα. Κατ' αυτό τον τρόπο καλλιεργεί την φαντασία, τον αυτοσχεδιασμό και την κρίση του. Πλάθει σενάρια στο μυαλό του για την πλοκή του έργου και μέσα από την συμμετοχή του στην παράσταση, καμιά φορά τα βλέπει να γίνονται πραγματικότητα και αυτό του δίνει ακόμη μεγαλύτερη χαρά (Δαράκη, 1977).

Το συμπέρασμα που πηγάζει από όλα αυτά είναι ότι στο κουκλοθέατρο συνυπάρχουν και δρουν ταυτόχρονα δύο δυνάμεις, η δύναμη της ψυχαγωγίας και η δύναμη της αγωγής. Το κουκλοθέατρο αρχικά είναι μέσο ψυχαγωγίας, τέρψης, χαράς. Γι' αυτό το παιδί παρακολουθεί, αλλά και παίζει με περισσότερη ευχαρίστηση και μεγαλύτερη επιτυχία ψυχαγωγικά έργα. Όμως το κουκλοθέατρο είναι και μέσω αγωγής, μάθησης, μόρφωσης και κοινωνικοποίησης. Τόσο ως μέσο ψυχαγωγίας όσο και ως μέσω αγωγής γίνεται για το νήπιο ένα παιδαγωγικό ενδιαμέσο, ένας «χείμαρρος» προσφοράς πολλών δυνατοτήτων (Κοφφάς, 1989).

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο των κουκλοθεατρικών παραστάσεων με μεγάλη επίδραση στην αγωγή και ψυχαγωγία του παιδιού είναι το κείμενο. Αυτό που έχουμε στην διάθεση μας τις περισσότερες φορές δεν είναι λόγος γραπτός, αλλά μόνο προφορικός. Είναι εύκολο να το φανταστεί κανείς αφού το κουκλοθέατρο είναι κατά κύριο λόγο διάλογος.

Αυτό όμως δεν σημαίνει πως το κείμενο «γράφεται» την ώρα της παράστασης, αντιθέτως δεν έχει γραφτεί ποτέ την ώρα της παράστασης, εκτός βέβαια των ερασιτεχνικών παραστάσεων και αυτών που γίνονται από τα ίδια τα παιδιά. Πριν από την παράσταση γίνεται μία προεργασία από τον κουκλοπαίκτη για το τι θα πει και πως θα το πει, ίσως κρατήσει κάποιες προσωπικές σημειώσεις ή ακόμη μπορεί να προσπαθήσει να γράψει το σενάριο. Όπως και να έχει όμως το κείμενο αυτό δεν θα αντιστοιχίζεται πλήρως με την παράσταση που είδαμε, γιατί ακούσια ή εκούσια θα προσθέτει καινούργια στοιχεία σύμφωνα με την προσωπική του κρίση αλλά και ανάλογα με τα γούστα του κοινού (Πετρή, κ.ο. 1986).

5.3. ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΚΟΥΣ ΣΤΑΘΜΟΥΣ

Τα σχολεία κατώτερης και μέσης εκπαίδευσης αποτελούν τους καταλληλότερους φορείς για να υιοθετήσουν το κουκλοθέατρο ώστε να το βοηθήσουν να εξαπλωθεί σ' όλη τη χώρα. Βέβαια, στην προσπάθεια αυτή των σχολείων δεν μένει άπραγη η κοινότητα και ο δήμος, αντιθέτως η συμβολή τους είναι καθοριστική για το μέλλον του κουκλοθέατρου, αλλά και του επιπέδου ψυχαγωγίας, της κάθε περιοχής. Όταν τα σχολεία, μέσα στα μέσα διαπαιδαγώγησης που χρησιμοποιούν, εντάσσουν και το κουκλοθέατρο, συμβάλουν ενεργά στην ενίσχυση της εκπαίδευσης και την κοινωνικοποίηση του παιδιού, δηλαδή φέρνουν πιο κοντά τα παιδιά αλλά και όλους τους θεατές μιας παράστασης, στις παιδαγωγικές δραστηριότητες.

Άλλωστε το αναλυτικό πρόγραμμα των Νηπιαγωγείων του Υπουργείου Παιδείας ανάμεσα στις παιδαγωγικές ασχολίες των νηπίων συμπεριλαμβάνει και το κουκλοθέατρο, σημειώνοντας πως παρέχει την ευκαιρία της σύνδεσης της αφήγησης με την έκφραση των εικόνων αποτελώντας μια πληρέστερη μορφή γλωσσικής άσκησης.

Στην δημόσια εκπαίδευση της Ελλάδας το κουκλοθέατρο εμφανίστηκε αρχικά το 1953 σε δύο Ιδρύματα, στην Αρσάκειο Παιδαγωγική Ακαδημία και στη Σχολή Νηπιαγωγών Καλλιθέας, η οποία μεταφέρθηκε αργότερα στην Εκάλη. Κύρια κούκλα ή βασικός τύπος του κουκλοθέατρου της σχολής Νηπιαγωγών Καλλιθέας ήταν ο «Πιπίνος», ο οποίος είχε δημιουργήσει μια μεγάλη παράδοση. Οι απόφοιτοι νηπιαγωγοί της σχολής αυτής χάριζαν και χαρίζουν την χαρά, το γέλιο και τα ποικίλα αγαθά της κουκλοθεατρικής έκφρασης σε αμέτρητες χιλιάδες παιδιά (Κοφφάς, 1989).

ΕΙΚΟΝΑ 30: ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΚΟΥΣ ΣΤΑΘΜΟΥΣ



Το κουκλοθέατρο είναι μία ευχάριστη ενασχόληση όχι μόνο για τα παιδιά του νηπιαγωγείου, αλλά και ηλικίας 2-6 ετών, η περίοδος που τα παιδιά ικανοποιούν, κατά κύριο λόγο, τις βασικές ανάγκες τους. Έτσι, θα γνωρίσουν από μικρά την κούκλα και την μαριονέτα, θα αντιληφθούν τις «μαγικές» της ιδιότητες και θα την απομυθοποιήσουν πιο γρήγορα σε σχέση με τα παιδιά που βλέπουν για πρώτη φορά κουκλοθέατρο σε μεγαλύτερη ηλικία. Με αυτό το τρόπο, θα γίνουν πιο συνειδητοποιημένα και ώριμα.

Στους παιδικούς σταθμούς το κουκλοθέατρο μπορεί επίσης να εισάγει ένα καινούργιο στοιχείο στο παιχνίδι των παιδιών, το σύμβολο. Έτσι θα μπορεί να χρησιμοποιεί ένα ξύλο για άλογο, θα κάνει πως κοιμάται ή θα βάζει το κουκλένιο σκυλάκι του να κοιμηθεί. Μπορεί ακόμα να παριστάνει τον γονιό και τον δάσκαλο του, έτσι όπως τον ζει και τον αντιλαμβάνεται κάθε μέρα. Άλλωστε εκδηλώνοντας αυστηρότητα μαλώνοντας τα εικονικά παιδιά του είτε στοργικά εκδηλώνοντας τους την αγάπη του (Ξυροτύρης, 1975).

Στις μέρες μας όλοι οι παιδαγωγοί και οι ψυχολόγοι θεωρούν το κουκλοθέατρο ως έναν από τα πιο σημαντικά μέσα αγωγής, και κρίνουν απαραίτητη την ύπαρξη του σε κάθε χώρο που εφαρμόζεται η νηπιακή αγωγή. Χρησιμοποιούν ως επιχείρημα τους την αξία του

κουκλοθέατρου ως μέσο λεκτικής άσκησης και έκφρασης, ιδιαίτερα όταν τα ίδια τα παιδιά παίζουν κουκλοθέατρο και δεν είναι απλοί θεατές. Ιδιαίτερα κατά την νηπιακή ηλικία, τα παιδιά έχουν τρομερή φαντασία, γεγονός που κάνει πολύ εύκολο τον ρόλο τους να ζωντανέψουν την κούκλα, να της δώσουν όνομα, χαρακτήρα και ότι άλλο χρειάζεται για να έχει μία ολοκληρωμένη προσωπικότητα. Όλες αυτές οι συναισθηματικές μεταβολές του παιδιού κατά την διάρκεια μιας παράστασης το βοηθά να ασκεί τα εκφραστικά του μέσα, το θάρρος του και τη δημιουργικότητά του (Ράπτης, 1973).

Με βάση την ψυχολογική αυτή αρχή, το κουκλοθέατρο παίρνει πρωταρχική θέση στα προγράμματα της προσχολικής αγωγής που εφαρμόζονται σε παγκόσμια κλίμακα στους παιδικούς σταθμούς και στα νηπιαγωγεία (Ράπτης, 1973).

Το κουκλοθέατρο ωστόσο για να είναι ένας ζωντανός παράγοντας χαράς και αγωγής στα ιδρύματα της προσχολικής αγωγής, όπως τα νηπιαγωγεία και οι παιδικοί σταθμοί, προϋποθέτει την ύπαρξη νηπιαγωγών με πολυσύνθετα ταλέντα, ζωντάνια, όρεξη για δουλειά, κέφι, ισχυρή προσωπικότητα και απέραντη αγάπη για το παιδί. Μία ακόμη προϋπόθεση είναι η βοήθεια και η στήριξη του δήμου και της κοινότητας απέναντι στα σχολεία, εξασφαλίζοντας τους αίθουσα και υλικά ώστε να μπορούν να καλύψουν με επιτυχία τις ψυχαγωγικές ανάγκες των παιδιών όλου του πληθυσμού. Είναι σημαντικό το κουκλοθέατρο να μην απευθύνεται μόνο στα παιδιά των οικογενειών με μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια, αλλά να έχουν όλα τα παιδιά το δικαίωμα στην εκπαίδευση και την ψυχαγωγία. Από τη διεθνή πείρα και πρακτική είναι γνωστό ότι οι Οργανισμοί της Τοπικής Αυτοδιοίκησης σ' όλες τις πολιτισμένες χώρες, έχουν αναλάβει με ευθύνη και επιτυχία την παιδική ψυχαγωγία (Ράπτης· Δαράκη, 1977).

Το κουκλοθέατρο με κατάλληλους ανθρώπους και ελάχιστα μέσα μπορεί να στηθεί οπουδήποτε. Μπορεί να κατασκευαστεί από οποιονδήποτε με την χρήση καθημερινών υλικών, κουρέλια, εφημερίδες, κάλτσες, υφάσματα, χαρτόνια και άλλα πολλά. Απαραίτητα στοιχεία είναι η θέληση και η όρεξη για δουλειά, και τότε μπορούν μικροί και μεγάλοι να φτιάξουν ένα κουκλοθέατρο που να ταιριάζει στις δικές τους προδιαγραφές και ανάγκες. Μπορεί να γίνει οργανωμένα από μαθητές Δημοτικού και Γυμνασίου, την ώρα των καλλιτεχνικών, τότε που τα παιδιά θα θέλουν να εκφράσουν την δημιουργικότητά τους σε κάτι διαφορετικό από την ζωγραφική, που κατά κύριο λόγο ασχολούνται σε αυτές τις ηλικίες. Με αυτό το πνεύμα μπορούν πολύ εύκολα και γρήγορα να δημιουργηθούν τόσες εστίες χαράς και γέλιου, όσες οι πόλεις και τα χωριά, έτσι ένα δίκτυο θ' απλωθεί σ' όλη τη

χώρα για να δώσει χαρά στα παιδιά. Παράλληλα θα δημιουργηθούν και οι προϋποθέσεις για να αναπτυχθεί και το επίπεδο της εκπαίδευσης και της αγωγής στις διάφορες περιοχές που μέχρι πρότινος δεν είχαν τα μέσα.

Μία φορά μόνο να βρεθεί κανείς ανάμεσα στα παιδιά την ώρα που παίζουν κουκλοθέατρο, θα νιώσει αμέσως μία συγκίνηση να τον κατακλύζει, αλλά ταυτόχρονα και μία ντροπή για τη στέρηση των παιδιών από κάθε ψυχαγωγία, την ώρα που η κοινωνία συνεχίζει να επαναπαύεται στην ιδέα ότι υπάρχουν σχολεία παντού για να διαπαιδαγωγούν τα παιδιά (Γιαλουράκη, 2000).

Ο ενθουσιασμός των παιδιών, τα ξεφωνητά της χαράς και τα παλαμάκια τους σε μία κουκλοθεατρική παράσταση, που έχει ως σκηνή μόνο μία κουβέρτα είναι αξιοσημείωτος. Αυτό και μόνο φτάνει για να δικαιολογήσει για ποιον λόγο το κουκλοθέατρο πρέπει να θεσπιστεί υποχρεωτικά στα σχολεία. Εκτός από τεράστια χαρά, θα δώσει και ψυχική υγεία στα παιδιά, με κόστος μηδαμινό, αφού αρκούν μερικά χαρτόνια, μπογιές και κουρέλια.

Το υλικό και ηθικό πρόβλημα της ψυχαγωγίας για τον παιδικό πληθυσμό κάθε περιοχής λύνεται αυτόματα, όταν οι δάσκαλοι, με τους συλλόγους γονέων και τις Τοπικές Αρχές συνεργαστούν και αλληλοβοηθηθούν. Μπορούν ακόμα να προσφερθούν μικροί και μεγάλοι εθελοντικά να δουλέψουν για την πραγματοποίηση κουκλοθεατρικών παραστάσεων, υπάρχουν άλλωστε και ταλέντα ανάμεσα στον κόσμο που δεν εκδηλώνονται γιατί δεν βρίσκουν τις κατάλληλες ευκαιρίες. Σε άλλες χώρες πολλά άτομα ασχολούνται ερασιτεχνικά με το κουκλοθέατρο.

Θα μπορούσαν ακόμα από τον Δήμο να καθιερωθούν βραβεύσεις, για τις διασκευές παραμυθιών, για την κατασκευή κούκλων, για την πιο καινοτόμο παράσταση, για το καλύτερο παίξιμο και πολλά άλλα. Αυτό θα έδινε κίνητρο σε πολλά παιδιά να ασχοληθούν με το κουκλοθέατρο, να χαρούν, να παίξουν και να μάθουν. Μέχρι και οι μεγάλοι θα εύχονταν να ξανά γίνουν παιδιά για να ζήσουν μία τόσο μοναδική εμπειρία όπως το στήσιμο και τη λειτουργία του κουκλοθέατρου (Δαράκη, 1977).

Το κουκλοθέατρο στην Ελλάδα έχει λαμπρό μέλλον μπροστά του, προσαρμόζοντας τα έργα του στις ελληνικές παραδόσεις, προβάλλοντας μέσω της κούκλας τα ήθη και τα έθιμα του τόπου, μπορεί να φτάσει σε υψηλά επίπεδα. Έτσι θα καταφέρει να συγκινήσει ακόμη και ανθρώπους τρίτης ηλικίας που είναι πιο δεμένοι με τις ελληνικές παραδόσεις. Αξιοποιώντας, δημιουργικά, στοιχεία από τον πολιτισμό θα μπορούσε, πολύ γρήγορα, να συγκριθεί με τα κουκλοθέατρα των πολιτισμένων χωρών, που έχουν μακροχρόνια

παράδοση και δράση. Η έλλειψη, όμως, κατάλληλων έργων είναι το στοιχείο που κάνει τους κουκλοπαίκτες στην Ελλάδα να θεωρούν την λειτουργία και την εξέλιξη του ελληνικού κουκλοθέατρου (Δαράκη, 1977).

Τα κουκλοθέατρα στις άλλες χώρες έχουν έναν αντιπροσωπευτικό «τύπο», μία χαρακτηριστική φυσιογνωμία, ενώ στην Ελλάδα υπάρχει έλλειψη αυτού του στοιχείου. Ένας τέτοιος τύπος θα μπορούσε να είναι ένα «καταπιεσμένο παιδί» που έχει πολλούς λόγους να διαμαρτύρεται για την καταπιεστική συμπεριφορά των μεγάλων. Τα παιδιά θα λάτρευαν αυτού του είδους τις φυσιογνωμίες που, είτε λίγο είτε πολύ θα ταυτίζονταν με τον χαρακτήρα αυτό, και θα τον στήριζαν σε όλες του τις επιλογές. Έτσι για παράδειγμα, ένα παιδί καταπιεσμένο θα βρίσκει πολλές ευκαιρίες, μέσα από την ίδια την πλοκή και τη δράση του έργου, να διαμαρτυρηθεί, με τρόπο βέβαια παιδικό και χαριτωμένο. Ο κουκλοθεατρικός αυτός «τύπος» θα βοηθούσε παράλληλα και τον «καταπιεστή» να συναισθανθεί τη λανθασμένη τακτική που συχνά εφαρμόζουν οι μεγάλοι απέναντι στα μικρά παιδιά.

Για να αποδειχτεί η αξία του κουκλοθέατρου στον χώρο του νηπιαγωγείου και να γίνει μέρος της εκπαιδευτικής διαδικασίας, θα ήταν καλό να αποφευχθούν κάποιες συνήθειες. Όπως η ύπαρξη της κούκλας της κουκλοθεατρικής παράστασης στην αίθουσα ως διακοσμητικό στοιχείο, γιατί τότε το παιδί έρχεται σε επαφή κάθε στιγμή μαζί της και ουσιαστικά την απομυθοποιεί. Πλέον αυτή η κούκλα δεν κρύβει κάποια μαγεία. Δεν μπορεί να προκαλέσει τον ίδιο ενθουσιασμό, γιατί τα παιδιά έρχονται καθημερινά σε επαφή μαζί της. Επίσης η γωνιά του κουκλοθέατρου μέσα στον παιδικό σταθμό ή στο νηπιαγωγείο, δεν πρέπει να είναι μέρος εκτόνωσης κι επιθετικότητας για το παιδί. Τα παιδιά πρέπει να παίζουν ευχάριστα παιχνίδια και να χαίρονται όλα μαζί τις κούκλες και όχι να τις βάζουν να μαλώνουν ή να τις χρησιμοποιούν σαν όπλα για να «μονομαχήσουν» με τον διπλανό τους.

Η κούκλα του κουκλοθέατρου μπορεί να γίνει καταπληκτική συντροφιά για τα ντροπαλά και μοναχικά παιδιά στον παιδικό σταθμό. Μπορεί να ντρέπονται και να φοβούνται να μιλήσουν στα υπόλοιπα παιδιά αλλά όχι στις όμορφες και χαρούμενες κούκλες που τα κοιτούν με μάτια ορθάνοιχτα. Θα έχουν κάπου να μοιραστούν πράγματα για την ζωή τους, και μόνο που θα τα βγάλουν από μέσα τους θα νιώθουν πιο ήρεμοι και χαλαροί, ακόμη κι αν δεν τα άκουσε κανείς πέρα από την κούκλα. Πολλές φορές μπορεί να απαντούν εκ μέρους της κούκλας, λέγοντας αυτά που θα ήθελαν να ακούσουν, κι έτσι

φτιάχνουν ένα καινούργιο παιχνίδι. Κι όταν το παιδί νιώσει έτοιμο, θα πάψει να απευθύνεται στην κούκλα και θα προσπαθήσει να προσεγγίσει τους συμμαθητές του.

Οι παιδαγωγοί εκφράζουν έντονα την επιθυμία να εισαχθεί το κουκλοθέατρο και στις άλλες βαθμίδες του εκπαιδευτικού μας συστήματος, και κατεξοχήν στις μικρές τάξεις του δημοτικού σχολείου. Γιατί το κουκλοθέατρο θα αποτελέσει για τα παιδιά αυτά μέσο ψυχαγωγίας, μέσο γλωσσικής, συναισθηματικής, χειροτεχνικής εκφράσεως και μέσο κοινωνικοποίησης, η οποία θα προκύψει από τη συνεργασία για το ανέβασμα μιας παραστάσεως (Μιχαλοπούλου-Δημάκη, κ.ο. 1986).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

6.1. ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Τα κριτήρια επιλογής ενός παιδικού λογοτεχνικού έργου μπορεί να είναι:

α) *εξωκειμενικά*: ο χαρακτηρισμός ενός έργου από διαφόρους εμπλεκομένους παράγοντες (συγγραφέας, εκδότης, μελετητής) χαρακτηριζόμενα ως κατάλληλα και αξιόλογα για τα παιδιά.

β) *ενδοκειμενικά*: α) κριτήρια σε σχέση με το περιεχόμενο (η θεματολογία που πραγματεύονται, οι χαρακτήρες-ήρωες τους) και β) κριτήρια σε σχέση με τη μορφή (γλώσσα/λογοτεχνικό είδος)

Σε ότι αφορά στα θέματα που υπάρχουν και προβάλλονται στα σύγχρονα βιβλία Παιδικής Λογοτεχνίας, πολλά έχουν αλλάξει στην εποχή μας. Οι συγγραφείς και οι ποιητές αντιμετωπίζουν το μικρό παιδί ως ισότιμο μέλος της κοινωνίας μέσα στις σύγχρονες κοινωνικές, οικονομικές, πολιτιστικές και πολιτικές συνθήκες. Επιλέγουν θέματα που έχουν σχέση με τη ζωή και την πραγματικότητα που βιώνει το παιδί. Βασική αιτία της διαφοροποίησης του περιεχομένου, του ύφους και της μορφής των σύγχρονων παιδικών βιβλίων είναι η συνεχής αλλαγή στον κόσμο και η διείσδυση της τεχνολογίας σε όλα τα επίπεδα της ζωής (Σελίμης· Σονιάδης, 2001)

Ένα λογοτεχνικό βιβλίο για την προσχολική ηλικία μπορεί να καταπιάνεται με θέματα όπως: (Σελίμης· Σονιάδης, 2001)

α) *Ο κόσμος του παιδιού*. Πολλά λογοτεχνικά βιβλία προσχολικής ηλικίας αντλούν τα θέματά τους από τις ενασχολήσεις του παιδιού τόσο στο σπίτι όσο και στο σχολείο. Μιλούν για τα παιχνίδια του, τα όνειρά του, την οικογένειά του και το φέρνουν σε επαφή με το δικό του κόσμο

β) *Η κοινωνία*. Οι αξίες που αναδεικνύει σήμερα η παιδική λογοτεχνία μέσω της θεματολογίας της είναι κατά βάση κοινωνικές, πολιτικές και πανανθρώπινες. Παρέχονται μηνύματα για την ειρήνη, τη φιλία, τη δικαιοσύνη, την αγάπη κ.ά.. Οι ήρωες-φορείς αυτών των μηνυμάτων είναι ρεαλιστικοί, ανθρώπινοι και φίλοι με τα παιδιά.

γ) *Το φυσικό περιβάλλον*. Τα σύγχρονα βιβλία Παιδικής Λογοτεχνίας δεν αντιμετωπίζουν το περιβάλλον μόνο από τη ρομαντική του πλευρά, αλλά παράλληλα φανερώνουν και την αλόγιστη εκμετάλλευσή του και γενικότερα την καταστροφή του από την ανθρώπινη παρέμβαση. Έτσι, γίνεται προσπάθεια να καλλιεργηθεί ο σεβασμός προς τη

φύση από τη νηπιακή ηλικία, τότε που δημιουργούνται οι βάσεις για τα μελλοντικά ιδεολογικά και αξιολογικά κριτήρια του παιδιού. Σε καμιά όμως περίπτωση δεν εγκαταλείπονται θέματα που αναφέρονται στην ομορφιά του φυτικού και ζωικού κόσμου, στα φυσικά φαινόμενα, σε τόπους σημερινούς και παλαιότερους. Η ομορφιά και η δύναμη της φύσης ασκεί ιδιαίτερη γοητεία στο παιδί της προσχολικής ηλικίας.

δ) *Ο τεχνολογικός πολιτισμός.* Θέματα που αφορούν στην εξοικείωση του παιδιού με τα τεχνολογικά επιτεύγματα καταλαμβάνουν σημαντική θέση στη σύγχρονη Παιδική Λογοτεχνία. Γίνεται προσπάθεια συμφιλίωσής του με τη «μηχανή» και οικοδόμησης μιας στέρεας συνείδησης για τον κόσμο στον οποίο ζει.

ε) *Το διάστημα.* Η πρόσβαση του ανθρώπου μέσω της τεχνολογίας στο διάστημα έδωσε αφορμή για αξιόλογα βιβλία, που καλύπτουν την ανάγκη του μικρού παιδιού να γνωρίσει το γαλαξιακό χώρο. Οι φανταστικές ιστορίες και τα παραμύθια για το διάστημα προωθούν τη φαντασία του παιδιού, εμπλουτίζουν το λεξιλόγιό του και διευρύνουν τον πνευματικό του ορίζοντα.

στ) *Ο κόσμος του μέλλοντος.* Έντονη είναι επίσης η τάση της σύγχρονης Παιδική Λογοτεχνία να κάνει λόγο για πράγματα που έρχονται και με τα οποία θα έρθει αντιμέτωπο το παιδί στο μέλλον. Έτσι, προετοιμάζεται γι' αυτά που θα συναντήσει και τοποθετεί στέρεα τον εαυτό του μπροστά στο αύριο.

Στην ηλικία των 4-7 ετών, Το παιδί επιθυμεί να ακούει πολλά παραμύθια, καθώς η ηλικία αυτή χαρακτηρίζεται και από μια έντονη μυθοπλαστική ικανότητα. Τα παιδιά αυτής της ηλικίας αρέσκονται σε παραμύθια στα οποία να συνδέονται με το δικό τους πρόσωπο, τρόπο ζωής, συναισθήματα, αντιλήψεις και εμπειρίες.

Τα κριτήρια επιλογής των παραμυθιών για παιδιά προσχολικής ηλικίας πρέπει να είναι: αισθητικά, ηθικά, παιδαγωγικά κ.α., έτσι ώστε να είναι κοντά στην ηλικία, στα ενδιαφέροντα, τις ανάγκες, το πνευματικό επίπεδο του κάθε παιδιού. Σαφώς είναι σημαντικό το παραμύθι να έχει λογοτεχνική αξία, να είναι ηθικό και να καταλήγει σε ελπιδοφόρο τέλος. (Αναγνωστόπουλος, 2010).

Για παιδιά προσχολικής ηλικίας προτείνονται παραμύθια με: (Αναγνωστόπουλος, 2010)

- Πρωταγωνιστές με παιδιά
- Πρωταγωνιστές με ζώα ή οικεία πράγματα.
- Παραμύθια με αστείες ιστορίες.

- Παραμύθια επαναληπτικά ή κλιμακωτά.
- Παραμύθια με νεράιδες.
- Ιστορίες από τον κόσμο της μυθολογίας.
- Μύθους, θρύλους, παραδόσεις(εθνικές, τοπικές, θρησκευτικές κ.ά.).
- Μύθοι για τα ζώα και τα φυτά.
- Μύθοι του Αισώπου.
- Παραμύθια με προσωποποιήσεις φυσικών φαινομένων.

Από την Sara Bryant προτείνονται: κωμικά παραμύθια ή παραμύθια με νεράιδες. (Αναγνωστόπουλος, 2010)

Από τον Γιαννέλη Ι.Κ προτείνονται ως προς το περιεχόμενο «παραμύθια για πράγματα και ζώα που έχουν προσωπικό σύνδεσμο με το παιδί». (Αναγνωστόπουλος, 2010)

Σύμφωνα με την μορφή τους θα πρέπει να είναι:

- Σχετικά σύντομα κείμενα.
- Απλή, κατανοητή γλώσσα.

Κυριαρχούν ο διάλογος και η δράση και όχι τόσο οι περιγραφές και οι αναλύσεις.

6.2. ΠΩΣ ΔΙΑΣΚΕΥΑΖΟΥΜΕ ΕΝΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙ

Η αφήγηση ιστοριών στα παιδιά αποτελεί σχεδόν καθημερινή δραστηριότητα στο νηπιαγωγείο. Νήπια και νηπιαγωγοί απολαμβάνουν τον πλούτο της λαϊκής μας παράδοσης αλλά και έργα επώνυμων δημιουργών μέσα από την αφήγηση (Αναγνωστόπουλος, 1996). Πολύ σπάνια όμως η αφηγήτρια αναπαράγει αυτούσια ότι διάβασε κάπου ή άκουσε. Τις περισσότερες φορές αναπλάθει τις ιστορίες που πρόκειται να διηγηθεί βάζοντάς τους την προσωπική της σφραγίδα, που αποτελεί συνάρτηση όχι μόνο της προσωπικότητας και των εμπειριών της αλλά και των αναγκών του ακροατηρίου της (Αυδίκος· Vaughn, 1986). Άλλωστε η μεγάλη διαφορά αλλά και η αξία της αφήγησης έναντι της ανάγνωσης συνίσταται στη δυνατότητα του αφηγητή να επεμβαίνει πάνω στο υλικό της διήγησής του και να το τροποποιεί κατάλληλα (Fenwick, 1990).

Φυσικό, η διασκευή μιας παλιάς ιστορίας, με απαλείψεις σκηνών και προσώπων, με απλοποιήσεις ή με προσθήκες νέων στοιχείων δεν αποτελεί εύκολη υπόθεση, απαιτεί προσοχή, ευαισθησία, ταλέντο. Ορισμένες φορές η αφηγήτρια διαπράττει σφάλματα που καταστρέφουν ολοσχερώς την ιστορία ή οδηγούν στην υπεραπλούστευσή της. Όταν η

νηπιαγωγός προετοιμάζει το παραμύθι που σκοπεύει να αφηγηθεί, οφείλει να σέβεται την πεμπτούσια, το ιδιαίτερο και μοναδικό εκείνο άρωμα που αποπνέει κάθε καταξιωμένο λογοτεχνικό έργο. Αντιμετωπίζοντάς το περισσότερο ως σύνολο και λιγότερο ως συρραφή μεμονωμένων κομματιών, κατορθώνει να περιορίσει τους κινδύνους που συνήθως ελλοχεύουν στην ανάπλάσή του. Γιατί, πολλές φορές στο βωμό της σκοπιμότητας θυσιάζεται η αισθητική ποιότητα της ιστορίας και η διήγηση απογυμνώνεται από όλες σχεδόν τις λογοτεχνικές της αρετές. Το λεξιλόγιο φτωχαίνει, η υπόθεση διαστρεβλώνεται, σκηνές παραλείπονται ή τροποποιούνται βάνουσα, σε μια προσπάθεια να γίνει η διήγηση περισσότερο εύπεπτη από ένα θεωρούμενο ανώριμο κοινό (Shedlock, 1951).

Η νηπιαγωγός που θα επιχειρήσει να διασκευάσει παραμύθια για να τα αφηγηθεί σε νήπια, ανάμεσα στα άλλα, πρέπει να έχει υπόψη της τα εξής:

Τα φοβικά ερεθίσματα. Η εξάλειψη όλων των στοιχείων -επεισόδια. πρόσωπα- που «φοβίζουν» τα παιδιά ενδέχεται, σε ορισμένες περιπτώσεις, να προσθέσει παρά να επιλύσει προβλήματα. Ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται η τελική σκηνή του παραμυθιού, όπου περιγράφεται η τιμωρία των ενόχων, που τις περισσότερες φορές είναι ιδιαιτέρως σκληρή. Στην ολοκληρωτική αποσιώπηση ή στην τροποποίησή της προς το ηπιότερο ενεδρεύει ο κίνδυνος της καταστροφής της εσώτατης ηθικής των παραμυθιών που προστάζει οι καλοί ήρωες να επιβραβεύονται και οι κακοί να τιμωρούνται αλύπητα. Γιατί, πιο πολύ και από το φόβο που ενδεχομένως γεννά η σκληρή τιμωρία των αδίκων, η βεβαιότητα ότι ο καθένας θα πάρει από τη ζωή ότι ακριβώς του αξίζει δημιουργεί στα μικρά παιδιά αισθήματα ασφάλειας και σιγουριάς. Άλλωστε και τα ίδια τα νήπια, όταν τους ζητηθεί να καθορίσουν την τιμωρία διαφόρων παραμυθικών ηρώων, επιλέγουν ποινές που διακρίνονται για τη σκληρότητά τους. Το γεγονός αυτό σίγουρο δε φανερώνει τη διεστραμμένη φύση των μικρών παιδιών, αλλά πιστοποιεί τη μεγάλη τους εμπιστοσύνη στην ύπαρξη κοινά αποδεκτών ηθικών κανόνων και στη διορθωτική δύναμη της τιμωρίας (Γιαννικοπούλου, 1995).

Είναι ακόμη γνωστό ότι ορισμένα παραμυθικά πρόσωπα έχουν ως κύριο έργο τους να βλάψουν, γι' αυτό και προβαίνουν σε πράξεις που διακρίνονται για την αγριότητά τους (π.χ. η μητριά που ζητά από τον κυνηγό να σκοτώσει τη Χιονάτη, να της ξεριζώσει την καρδιά και να της τη φέρει στο παλάτι). Η νηπιαγωγός, διασκευάζοντας ένα παραμύθι συχνά βρίσκεται μπροστά στο δίλημμα αν παρόμοια πρόσωπα θα πρέπει να παραλειφθούν εντελώς ή να παρουσιαστούν με αλλαγμένη συμπεριφορά, ώστε να πάψουν να «φοβίζουν»

τους μικρούς ακροατές των ιστοριών. Πιο πολύ και από τους δράκους, τις λάμιες και τις φοβερές μάγισσες, οι κακές μητρίες θεωρήθηκαν (Adler, 1912) ότι δημιουργούν προβλήματα στα παιδιά ιδιαίτερα σε μια εποχή, σαν τη δική μας που η αύξηση των διαζυγίων δημιούργησε μια ολόκληρη στρατιά από μητρίες, προγονές και προγονούς. Όμως, ακόμη και αν παραβλέπουμε τη βοήθεια που προσφέρει η παρουσία της μητριάς στην ψυχολογική ωρίμανση των παιδιών (Bettelheim, 1995), τα νήπια όχι μόνο δεν έχουν σαφή ιδέα για το ρόλο της στο παραμύθι (Γιαννικοπούλου, 1995), αλλά κυρίως δε συνδέουν αυτή την ανεξήγητα εκδικητική μέγαιρα με πραγματικά πρόσωπα της καθημερινής ζωής. Άλλωστε, παρόλο που ο όρος δεν έχει αντικατασταθεί, όταν πρόκειται για υπαρκτά πρόσωπα, σπάνια χρησιμοποιείται. Η «μητριά» στις μέρες μας είναι συνήθως «μια δεύτερη σύζυγος», ενώ για όσα νήπια ζουν παρόμοιες καταστάσεις, αποτελεί «τη γυναίκα του μπαμπά» ή ακόμη και «μια άλλη μαμά».

Όσο όμως και να προσπαθούμε να εξαλείψουμε κάθε φοβικό ερέθισμα από τη σκέψη του παιδιού, τα ίδια τα νήπια μας πείθουν για το αδύνατο του εγχειρήματος. Ο Chukovsky (1971) αναφέρει την περίπτωση γονιού που στέρησε το παιδί του από τον πλούτο των λαϊκών παραμυθιών για να το προστατεύσει από όλους τους δράκους και τους φόβους του. Με έκπληξη διαπίστωσε ότι το παιδί δημιούργησε μόνο του, με τη φαντασία του, τα δικά του σύμβολα του φόβου, που σε ορισμένες περιπτώσεις ξεπερνούσαν κατά πολύ εκείνα του παραμυθιού. Επιπλέον, όταν τα ίδια τα παιδιά -κυρίως τα αγόρια- δημιουργούν τις δικές τους ιστορίες, ενσωματώνουν σ' αυτές μια μεγάλη ποσότητα και ποικιλία από βίαια επεισόδια και σκηνές (Pitcher, κ.ο. 1963).

Δυστυχώς κανένας -πολλοί μάλιστα γονείς το εξομολογούνται με πικρία (Crago & Crago, 1983) δεν μπορεί να είναι σίγουρος εκ των προτέρων για το τι φοβίζει τα παιδιά και τι όχι. Κι αυτό γιατί η δημιουργία ή όχι φόβου στα παιδιά έχει να κάνει περισσότερο με το ίδιο το παιδί, τις εμπειρίες του, τις ανασφάλειές του, τη συναισθηματική του κατάσταση και λιγότερο με την ιστορία. Πάντως πρέπει να αναφερθεί ο διαχωρισμός ανάμεσα σε ιστορίες που ενδεχομένως τρομάζουν και σε ιστορίες τρόμου (μοναδικός τους σκοπός είναι να τρομάξουν). Έτσι, ενώ οι δεύτερες εμπνέουν έναν αρρωστημένο φόβο που τρομοκρατεί τους μικρούς ακροατές και δημιουργεί αισθήματα πανικού, αντίθετα οι πρώτες εξοικειώνουν τα παιδιά με την ιδέα όχι άσχημες καταστάσεις αποτελούν αναπόφευκτο φαινόμενο της ανθρώπινης ζωής. Όλα «εξαρτώνται κυρίως από τον τρόπο με τον οποίο

παρουσιάζεται ο φόβος, από το ύφος, τον τόνο που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, από την ικανότητά του να αγγίζει το παιδί και τις ανάγκες του» (Hannabuss, 1981).

Η νηπιαγωγός, προετοιμάζοντας την ιστορία που σκοπεύει να αφηγηθεί στα νήπια, τα προστατεύει από την αλόγιστη έκθεση στο φόβο αν υιοθετήσει ορισμένες από τις ακόλουθες πρακτικές:

- Η μη προσθήκη λεπτομερειών στην περιγραφή των επίμαχων σκηνών δε θα κάνει μια δύσκολη κατάσταση ακόμη δυσκολότερη. Στα λαϊκά παραμύθια «τα βίαια γεγονότα συμβαίνουν πολύ γρήγορα χωρίς ίχνος πόνου και χωρίς καμιά λεπτομερειακή περιγραφή. Ούτε στάλα αίμα δεν τρέχει από την αδελφή των *Επτά Κοράκων* όταν αυτή κόβει το μικρό της δαχτυλάκι, ούτε ένα αχ δεν ξεφεύγει από τα χείλη της. Η κοιλιά του λύκου ανοίγει στα δύο για να βγουν τα έξι κατσικάκια και η μαμά κατσικά τη γεμίζει πέτρες και τη ράβει χωρίς να γίνει κανένας υπαινιγμός ότι ο λύκος πονά. Τα παιδιά δέχονται αυτές τις ιστορίες για ότι ακριβώς είναι- συμβολικές ερμηνείες ζωής σε μια φανταστική χώρα ενός άλλου χρόνου» (Huck, 1979)
- Η επιλογή καλύτερου τρόπου έκφρασης και ηπιότερου λεξιλογίου διευκολύνει κατά πολύ τα πράγματα. Σίγουρα οι εκφράσεις «τον ξεκοίλιασε» ή το ακόμη χειρότερο «του έμπηξε το μαχαίρι και του πέταξε τα έντερα έξω» δημιουργούν αρνητικότερες εντυπώσεις από τα ηπιότερα «πέθανε» ή «σκοτώθηκε».
- Ακόμη και αν η νηπιαγωγός επιλέξει, κατά τη διάρκεια της αφήγησης του παραμυθιού ή μετά, να δείξει εικόνες, η Cass (1967) υποστηρίζει ότι για ιστορίες ή σκηνές που προκαλούν τρόμο είναι καλύτερα να το αποφύγει. Η απουσία εποπτικών μέσων αποδυναμώνει την ένταση των φοβικών ερεθισμάτων. Όμως δεν είναι λίγες οι φορές που η εικονογράφηση συμβάλλει στην απεκφόρτιση του φοβικού αντικειμένου. Έτσι, η κωμική απεικόνιση του δράκου/δράκοντα, η οποία κατά κόρον έχει υιοθετηθεί στις μέρες μας (Ψαράκη, 1995) κινείται με μεγάλη επιτυχία προς αυτή την κατεύθυνση.
- Εκείνο όμως που κυρίως αποδυναμώνει το φοβικό ερέθισμα είναι η απόστασή του από τις πραγματικές συνθήκες μέσα στις οποίες ζει το παιδί. Μια ιστορία που διαδραματίζεται στο δάσος ή σε ένα φανταστικό σκηνικό φοβίζει λιγότερο από αυτή που εξελίσσεται στο πραγματικό περιβάλλον μιας σύγχρονης μεγαλούπολης. Η χρονική απόσταση ανάμεσα στον πραγματικό και τον παραμυθικό χρόνο συντελεί στην απομάκρυνση του φοβικού ερεθίσματος. «Τα παιδιά φοβούνται τους γίγαντες

ή τα σκυλιά με μάτια σαν μυλόπετρες μόνο όσο πιστεύουν πως ότι συμβαίνει σε μια ιστορία μπορεί να συμβεί και σ' αυτά. Συχνά γύρω στα πέντε, έξι ή επτά συνειδητοποιούν με απόλυτη σαφήνεια πως ότι συνέβη εκατοντάδες χρόνια πριν και ότι γίνεται στη Χώρα των Παραμυθιών είναι εντελώς διαφορετικά από ότι συμβαίνει στο σπίτι» (Cook, 1976).

- Η στέρηση των ηρώων από τις πραγματικές τους διαστάσεις και η παρουσίασή τους ως απόλυτα καλών ή κακών βοηθά την ιστορία να διατηρήσει αποστάσεις ασφαλείας ανάμεσα στο φανταστικό και στον αληθινό κόσμο (Storr, 1976). Οι ακραίες πράξεις των ιστοριών «τείνουν να τις κάνουν μη ρεαλιστικές. Με την υπερβολή, το βίαιο ή το επικίνδυνο μετατρέπονται σε κωμικά απίθανα» (Wolfenstein, 1954).

Παρόλο που το θέμα δεν' είναι απλό και η κάθε περίπτωση διασκευής ή μη των θεωρούμενων φοβικών ερεθισμάτων των παραμυθιών πρέπει να αντιμετωπίζεται ξεχωριστά, γενικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα παιδιά που ζουν σε ένα περιβάλλον αποδοχής και αγάπης και σε οικογένειες που δεν έχουν χτυπηθεί από τραγικές ή αγχογόνες καταστάσεις (π.χ. θανάτους, διαζύγια) είναι μάλλον απίθανο να ενοχληθούν και να φοβηθούν από τα λαϊκά παραμύθια.

Γλωσσική εξομάλυνση. Τις περισσότερες φορές που η νηπιαγωγός διασκευάζει μια ιστορία το κάνει ή για να μη φοβίσει τα νήπια ή για να τα βοηθήσει να την κατανοήσουν καλύτερα. Έτσι, συχνά επεμβαίνει στη γλωσσική διατύπωση των ιστοριών, ώστε να τις προσαρμόσει στο επίπεδο και στις εμπειρίες των παιδιών. Η συσσώρευση πολλών άγνωστων λέξεων στην αφήγηση δυσκολεύει τα νήπια να παρακολουθήσουν την πορεία της ιστορίας (π.χ. «Ο γεωργός πήρε την τσάπα και τα άλλα σύνεργα, σβάρνισε, ξεβοτάνισε, όργωσε κι σπείρε σίκαλη και βρόμη», αφήγηση νηπιαγωγού). Καλό είναι οι υπερβολές να αποφεύγονται, ιδιαίτερα όταν οι άγνωστες λέξεις αναφέρονται σε περιθωριακά γεγονότα και δεν περιγράφουν ουσιαστικά, οργανικά στοιχεία του παραμυθιού.

Σε περιπτώσεις άγνωστων λέξεων οι επιλογές που ανοίγονται στη νηπιαγωγό είναι αρκετές. Η παράλειψή τους, και ειδικά όταν περιγράφουν καταστάσεις που δεν παίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής, αποτελεί την πρώτη και ευκολότερη λύση. Ακόμη, άγνωστες λέξεις γίνονται εύκολα γνωστές αν συνοδεύονται από συνώνυμες τους (π.χ. είδε ένα ανάκτορο, ένα μεγάλο παλάτι) ή αν η νηπιαγωγός τις εξηγήσει αμέσως μόλις τις αναφέρει (κάθισε κάτω από μια βαλανιδιά, ένα μεγάλο δέντρο). Βέβαια, είναι

αυτονόητο ότι οι υπερβολικές επεξηγήσεις και οι συνεχείς ερμηνείες πλήττουν σοβαρά την αφήγηση και αποδεικνύονται μοιραίες για την αισθητική αξία της ιστορίας (Shedlock, 1951). Γι' αυτό και η νηπιαγωγός οφείλει να δοκιμάσει και άλλους τρόπους, όπως για παράδειγμα την επίδειξη εικόνων (π.χ. ο μονόκερος στο *Γενναίο Ραφτάκο*) ή την προγενέστερη της αφήγησης συζήτηση (π.χ. συζήτηση για τον κύκνο πριν από το γνωστό παραμύθι του Άντερσεν).

Η αφηγήτρια γνωρίζει ότι η απογύμνωση του παραμυθιού από κάθε θεωρούμενη άγνωστη των παιδιών λέξη και επίπονο εγχείρημα αποτελεί και σίγουρα καταστρέφει τη λογοτεχνική αξία του. Τα χρυσά σεντούκια (σε αφήγηση νηπιαγωγού μετατράπηκαν σε κουτιά), τα μαγικά αδράχτια (έγιναν καρφίτσες), οι ξύλινοι αργαλειοί (παραλείφθηκαν εντελώς και η ύφανση του πανιού μετατράπηκε αναγκαστικά σε κέντημα), ή ακόμη και ο τέντζερης (τον είδαμε ως κατσαρόλα ή τηγάνι), τα πουρνάρια (αγκάθια), αλλά και τα κοράκια (πουλιά) και τα κάστρα (παλάτια) αποτελούν γνωστά αντικείμενα των παραμυθιών που ακόμη και αν δεν τα γνωρίζουν εκ των προτέρων τα παιδιά, η επαφή τους με τα παραμύθια εύκολα θα τα κάνει να τα μάθουν και να τα αγαπήσουν.

Η γλωσσική ανάπλαση της ιστορίας δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση και τα διλήμματα της νηπιαγωγού για την ανεύρεση της εύθραυστης ισορροπίας ανάμεσα στο λογοτεχνικό ύφος του κειμένου και στις απαιτούμενες επεξηγήσεις είναι, πολλά και δυσεπίλυτα. Καλό είναι να διατηρούνται τα λόγια του πρωτότυπου όπου υπάρχει ποιητικό δίστιχο ή ακούγεται ένα διαρκώς επαναλαμβανόμενο γλωσσικό μοτίβο (π.χ. η ερώτηση της μητριάς στο μαγικό καθρέφτη). «Ο λόγος που κάνει τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα σημαντικά είναι ότι αυτά δίνουν τη δυνατότητα στους ανθρώπους και κυρίως αυτούς που ζουν σε προφορικές κοινωνίες, όπως τα παιδιά, να θυμούνται και να αναγνωρίζουν αυτά που άκουσαν» (Paul, 1989). Η επανάληψη λόγων, σκηνών ή γεγονότων στην ίδια ιστορία ή σε μια σειρά από αυτές είναι πολύ σημαντική για τα νήπια, καθώς, σε έναν κόσμο γεμάτο καινούριες εμπειρίες, σπάνια αισθάνονται τη χαρά να συναντήσουν κάτι ήδη γνώριμο και αγαπημένο.

Ένα άλλο στοιχείο που πρέπει να προσέξει η νηπιαγωγός κατά τη διασκευή των ιστοριών που πρόκειται να αφηγηθεί είναι η *γλωσσική ομοιογένεια της διήγησής της*. Η αφηγήτρια οφείλει να υιοθετήσει ένα ενιαίο ύφος και γλώσσα ούτως ώστε ο λόγος της να αποκτήσει όχι μόνο καλλιέπεια αλλά και συνέπεια.

Επίσης, ο σεβασμός στην καταγωγή των λαϊκών παραμυθιών επιβάλλει στη νηπιαγωγό να μην αντικαταστήσει γλωσσικά στοιχεία ενδεικτικά μιας προγενέστερης εποχής με σύγχρονες εκφράσεις του συρμού. Έτσι, στο παραμύθι του Γέρου και των τριών αδερφιών (Μέγας, 1996) η απόδοση του διαλόγου «Ώρα καλή, παλληκάρια», «Πολλά τα έτη, παππούλη» ως «Γεια χαρά, μάγκες», «Γεια και σε σένα» (υιοθετήθηκε από φοιτήτρια του Τμήματος Νηπιαγωγών) καθίσταται μάλλον ατυχής. Το ίδιο ισχύει και με την αντικατάσταση των ξένων ονομάτων όταν η νηπιαγωγός επιλέξει να διηγηθεί παραμύθια άλλων χωρών (π.χ. ρωσικά, ασιατικά). Γιατί, ακόμη και τα ονόματα του Αλή Μπαμπά και της Χαλιμάς μεταδίδουν κάτι από το μαγικό εξωτισμό της Ανατολής και οι ιστορίες τους θα ήταν σίγουρα πολύ φτωχότερες αν άλλαζαν σε Μπαρμπα-Γιώργη και Κατερίνα. Βέβαια, η συσσώρευση πολλών ξένων ονομάτων δημιουργεί προβλήματα στα νήπια που ούτως ή άλλως κουράζονται από τις πολυπρόσωπες ιστορίες.

Πολλές φορές η νηπιαγωγός, καθώς διηγείται λαϊκά παραμύθια, στις περισσότερες περιπτώσεις χωρίς ούτε η ίδια να το συνειδητοποιήσει, προβαίνει στην αντικατάσταση της παρατακτικής σύνδεσης των παραμυθιών με υποτακτική. Οι μικρές κύριες προτάσεις που είτε εκφέρονται ασύνδετα είτε κάνουν κατάχρηση του και στο στόμα της αφηγήτριας γίνονται αιτιολογικές, υποθετικές, ενδοτικές. Το γεγονός αυτό όχι μόνο καταστρέφει το ύφος των λαϊκών παραμυθιών αλλά δημιουργεί και προβλήματα στα νήπια. Ο Piaget όπως αναφέρεται στον Παρασκευόπουλο, τα παιδιά αυτής της ηλικίας αγνοούν τις αιτιακές συνδέσεις και συνδέουν τα γεγονότα με κριτήριο τη χρονική τους αλληλουχία. Γεγονότα που συμβαίνουν ταυτόχρονα, π.χ. βροχή και ξύρισμα, συνδέονται με σχέση αιτιότητας μεταξύ τους και εκφράσεις όπως «έβρεξε γιατί ο μπαμπάς ξυρίστηκε» είναι απόλυτα λογικές και παραδεκτές. Όπως επισημαίνει ο Favat (1977), «με μια λέξη, η τάση του παιδιού είναι να σκέφτεται παρατακτικά και αυτό ταιριάζει με την παρατακτική έκθεση του παραμυθιού».

Το μέγεθος των ιστοριών. Τα νήπια για λόγους καθαρά βιολογικούς, έχουν ανάγκη από κίνηση και δράση, γι' αυτό και δυσκολεύονται να καθίσουν πολλή ώρα ακίνητα παρακολουθώντας μια διήγηση. Ανεξάρτητα από το πόσο ευχάριστη μπορεί να είναι η ιστορία ή πόσο καλή η αφηγήτρια, τα νήπια δε θα αργήσουν να κουνιούνται, να χτυπιούνται και να δημιουργούν φασαρία. Η ανάγκη τους για κίνηση θα καταστρέφει άθελά τους και την πιο πετυχημένη αφήγηση, όταν αυτή αρχίσει να μακραίνει. Επιπλέον, υπέρ της μικρής ιστορίας συνηγορεί και η περιορισμένη ικανότητα των νηπίων για

συγκέντρωση και προσοχή. Παρόλο που η πνευματική ωριμότητα κάθε παιδιού διαφέρει, θα ήταν ίσως χρήσιμο για τη νηπιαγωγό να περιορίζεται μέσα στα όρια του ενός τετάρτου της ώρας. Φυσικά, η αφηγήτρια οφείλει να προτιμά αρχικά μικρότερες περιόδους και καθώς τα νήπια εξοικειώνονται περισσότερο με τη διαδικασία της αφήγησης, να αυξάνει προοδευτικά το χρόνο της διήγησής της.

Προτού όμως η νηπιαγωγός αποφασίσει για την επιμήκυνση ή συντόμευση ενός παραμυθιού που πρόκειται να αφηγηθεί, θα πρέπει να λάβει υπόψη της πολλούς παράγοντες, ανάμεσα στους οποίους και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της ιστορίας. Για παράδειγμα, ο αισώπειος μύθος -εδώ υπάρχει και η αντίθετη άποψη που υποστηρίζεται από την Κουλουμπή (1992), η οποία τάσσεται υπέρ του εμπλουτισμού του με νέα επεισόδια- που συνήθως εκτείνεται σε ορισμένες σειρές, δε θα ήταν σκόπιμο να «τεντωθεί» για να καλύψει το τέταρτο της αφήγησης. Αντίθετα, ολόκληρη η Οδύσσεια, όσο κι αν μικρύνει, δε χωρά στον περιορισμένο χρόνο μιας συνάντησης. Η λύση που σέβεται τις ιδιαιτερότητες κάθε λογοτεχνικής δημιουργίας απαιτεί την αφήγηση περισσότερων του ενός αισώπειων μύθων και τη διήγηση κάθε φορά μιας και μόνης περιπέτειας του ομηρικού Οδυσσέα.

Εκείνο όμως που κυρίως βαραίνει στην παράλειψη ή μη επεισοδίων ούτως ώστε να μειωθεί η έκταση μεγάλων ιστοριών είναι η σημασία τους και η λειτουργικότητά τους. Σκηνές που προωθούν την πλοκή και οδηγούν το παραμύθι στη λύση του σε καμία περίπτωση δεν είναι δυνατόν να αποσιωπηθούν. Ακόμα, η νηπιαγωγός θα πρέπει, να προσέξει να μην παραβιάσει βασικούς κανόνες του παραμυθιού. Για παράδειγμα, όταν η διήγηση αναφέρεται σε κάποιο βασιλιά που θέλοντας να αποφύγει να δώσει την κόρη του στον υποψήφιο μνηστήρα τού ζητά να επιτελέσει ένα δύσκολο κατόρθωμα (π.χ. να αδειάσει τη θάλασσα) και εκείνος με μαγική βοήθεια τα καταφέρνει, η έκταση του παραμυθιού δε μειώνεται με την παράλειψη των δύο ακόμη άθλων που η τριμερής δόμηση της ιστορίας απαιτεί. Μάλιστα επιβάλλεται και στα τρία επεισόδια να υπάρχουν σταθερά γλωσσικά μοτίβα, όπως για παράδειγμα ο διάλογος ανάμεσα στον πονηρό αθλοθέτη και τον νέο ή ανάμεσα στον δεύτερο και τον υπερφυσικό βοηθό του.

Ένα άλλο ενδεχόμενο που ο Bettelheim (1995) επισημαίνει στη διασκευή των παραμυθιών είναι ο κίνδυνος ακρωτηριασμού τους, με αποτέλεσμα να στερηθούν κάθε ψυχολογική αλήθεια. Αναφέροντας το παραμύθι του *Ψαρά και του τελώνιου* υπογραμμίζει ότι η αποσιώπηση των λόγων που οδήγησαν το τελώνι να αποφασίσει την εξόντωση του

ελευθερωτή του, καθώς και ο ρεαλιστικά αναληθής χρόνος φυλάκισής του, παρόλο που φαντάζουν περιφερειακά θέματα και άνευ σημασίας, είναι αυτά που κυρίως δίνουν στο παραμύθι το βαθύτερο νόημά του και το κάνουν να αποκτά λυτρωτική για το παιδί αξία. «Η απάλειψη τέτοιων φαινομενικά ασήμαντων στοιχείων στερεί από τα παραμύθια το βαθύτερο νόημά τους και τα κάνει αδιάφορα για το παιδί».

Αντίθετα, η ανάπτυξη παρενθετικών ή περιφερειακών θεμάτων αποτελεί ένα από τα σοβαρότερα σφάλματα της αφηγήτριας που επιθυμεί να αυξήσει το μέγεθος της ιστορίας της. Παρόμοιες προσθήκες διασπούν την ενότητα της ιστορίας, αλλοιώνουν τον καλλιτεχνικό της χαρακτήρα και καταστρέφουν τη μαγεία της διήγησης (Shedlock, 1951). Για παράδειγμα, η λεπτομερής περιγραφή του σοκολατένιου σπιτιού, ίσως το πιο αγαπημένο θέμα όλων των παιδιών (π.χ. «Οι τοίχοι ήταν από άσπρη σοκολάτα και η σκεπή από μαύρη υγείας. Για παράθυρα είχε γλειφιτζούρια σε γεύση μήλου και ροδάκινου. Από τη σκεπή κρέμονταν καραμέλες. Η αυλή ήταν στρωμένη με νόστιμη τρούφα και για καμινάδα είχε κρουασάν με γέμιση φουντούκι», αφήγηση νηπιαγωγού), το μόνο που προσφέρει είναι να καθηλώσει την προσοχή των παιδιών σ' αυτό το σημείο, αδιαφορώντας για ότι θα ακολουθήσει.

Ενεργητική συμμετοχή του ακροατηρίου. Πολλές φορές κατά τη διήγηση του παραμυθιού η νηπιαγωγός αποφασίζει να υιοθετήσει έναν τρόπο παρουσίασης που να ενθαρρύνει, περισσότερο ή λιγότερο, τη συμμετοχή των παιδιών. Η συμβολή των νηπίων στη διαδικασία της αφήγησης μπορεί να λάβει διάφορες μορφές, από μια απλή επανάληψη ενός ήχου μέχρι την ουσιαστική συμμετοχή τους στη διαμόρφωση της ιστορίας. Η νηπιαγωγός που επιθυμεί να προκαλέσει την ενεργητική συμμετοχή των νηπίων προετοιμάζει κατάλληλα την ιστορία. Συχνά ενσωματώνει στο κείμενό της ερωτήσεις στις οποίες τα παιδιά θα κληθούν να απαντήσουν, στερεότυπα στοιχεία για να τα επαναλάβουν, ή ακόμη ζητά από αυτά να βρουν και να της φέρουν διάφορα αντικείμενα -έγινε σε αφηγήσεις παραμυθιών σε γνωστή τηλεοπτική εκπομπή- για να μπορέσει να συνεχίσει τη διήγησή της.

Ανάμεσα στις συνηθέστερες πρακτικές αφήγησης που επιζητούν τη συμμετοχή των νηπίων συγκαταλέγεται:

α. Επανάληψη λέξεων, φράσεων, μοτίβων. Η προφορική καταγωγή των λαϊκών παραμυθιών τα κάνει να βρίθουν από διαρκώς επαναλαμβανόμενες φράσεις, μοτίβα, θέματα. Το στοιχείο αυτό μπορεί να το εκμεταλλευτεί η νηπιαγωγός, και κατά την αφήγηση

του παραμυθιού να ζητήσει από τα νήπια να συνεχίσουν τη διήγηση στα σημεία εκείνα που οι γνωστές εκφράσεις αναμένεται να ακουστούν. Έτσι τα παιδιά μπορούν να ξεκινήσουν ή να τελειώσουν την αφήγηση, αφού το κλασικό «Μια φορά κι έναν καιρό» και «Έζησαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα» είναι πλέον οικείες γι' αυτά συμβάσεις (Applebee, 1973). Ακόμη, επαναλαμβανόμενες φράσεις των ιστοριών «Θα φυσήξω, θα φυσήξω, το σπιτάκι σου θα το γκρεμίσω» ή ο στερεότυπος διάλογος, κυρίως σε έμμετρη μορφή «Κυρά της θάλασσας, βοήθησέ με, έλα εδώ πάνω και άκουσέ με», «Άντρα της κόρης μου, θα σε βοηθήσω και ότι θέλεις θα σ' το χαρίσω», διασκευή παραμυθιού, (Μέγας, 1996) που επαναλαμβάνεται συνήθως τρεις φορές, αποτελούν ορισμένα από τα στοιχεία που μπορεί να προσθέσει η νηπιαγωγός προκειμένου να ενθαρρύνει την ενεργητική συμμετοχή των νηπίων στη διήγηση της ιστορίας.

β. Χρήση κινήσεων. Το κλιμακωτό παραμύθι της *Ψείρας και του Ψύλλου* έτσι όπως παρουσιάστηκε στο θέατρο (Αθήνα 1997) από την Όλια Λαζαρίδου αποτελεί μία από τις καλύτερες, αν όχι την ευτυχέστερη, εκμετάλλευση κίνησης στο παραμύθι. Η υιοθέτηση του παραπάνω τρόπου παρουσίασης του ίδιου παραμυθιού από νηπιαγωγό, με τη διαφορά ότι σε πρώτη φάση τα παιδιά συνόδευαν την αφηγήτρια σε κάθε κίνηση, ενώ αργότερα αναλάμβαναν να τις εκτελέσουν μόνα τους καθώς εκείνη διηγούνταν το παραμύθι, κατέληξε σε πραγματική επιτυχία. Η κίνηση μπορεί να περιοριστεί στην αρχή του παραμυθιού (Αναγνωστόπουλος, 1996), να κυριαρχήσει σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης ή να στριμωχθεί στις τελευταίες φράσεις του. Η διασκευή λαϊκών παραμυθιών έτσι ώστε να δοθεί στα νήπια η ευκαιρία να συμμετάσχουν με κίνηση στην αφήγησή τους είναι μια δυνατότητα που μπορεί να δοκιμάσει η νηπιαγωγός.

γ. Μίμηση φωνών των ζώων. Το κακάρισμα της κότας, το γάβγισμα του σκύλου, το τιτίβισμα του σπουργιτιού κι όλες οι άλλες φωνές των ζώων είναι από τους πρώτους ήχους που μαθαίνουν να αναγνωρίζουν και να μιμούνται τα παιδιά, γι' αυτό και χαίρονται ιδιαίτερα όταν τους ξαναβρίσκουν μέσα στις ιστορίες τους. Μια σύμβαση που ορίζεται εξ αρχής, «Κάθε φορά που θα λέω σκύλος, θα γαβγίζετε», εγγυάται το ενδιαφέρον και εξασφαλίζει την προσοχή των παιδιών.

δ. Αφήγηση παιδιών. Αυτή μπορεί να πραγματοποιηθεί με δύο τρόπους. Αρχικά η πρόβλεψη της συνέχειας της ιστορίας με ερωτήσεις του τύπου «Και ποιος νομίζετε ότι ήρθε τότε;» ή «Και τι φαντάζεστε ότι έγινε μετά;», με όλα τα ενδεχόμενα προβλήματα που μπορεί να δημιουργήσει (Γιαννικοπούλου, 1994), ή τα ημιτελή παραμύθια όπου τα νήπια

δίνουν τη δική τους εκδοχή για την πορεία τους μεταμορφώνουν τους μικρούς ακροατές σε συνδημιουργούς των ιστοριών.

Παραστατικότητα, ζωντάνια της ιστορίας. Διασκευάζοντας η νηπιαγωγός μια ιστορία για να τη διηγηθεί στα νήπια έχει πάντα στο νου της πώς θα την κάνει πιο ζωντανή, πιο παραστατική, πιο ελκυστική. Παρόλο που τα λαϊκά παραμύθια διακρίνονται για την απουσία περιγραφών, στις λίγες περιπτώσεις που υπάρχουν, καλό είναι η αφηγήτρια να προβαίνει στην αντικατάστασή τους με σκηνές δράσης. Μέσα από τις πράξεις των ηρώων δίνονται οι απαραίτητες σκηνικές πληροφορίες, καθώς και ενδείξεις για το χαρακτήρα τους και την προσωπικότητά τους.

Εκείνο όμως που κυρίως ζωντανεύει την ιστορία είναι η αντικατάσταση του πλάγιου λόγου με ευθύ. Έτσι, η περίοδος «Η αλεπού παρακάλεσε να της δώσουν ένα μέρος να κοιμηθεί» μπορεί να αποδοθεί: «Σας παρακαλώ, αφήστε με να μπω. Ταξίδευα όλη μέρα. Τα πόδια μου είναι κουρασμένα, τα μάτια μου είναι κουρασμένα, η ράχη μου είναι κουρασμένη, η κοιλιά μου είναι κουρασμένη, η ουρά μου είναι κουρασμένη. Δε θα πιάσω καθόλου χώρο, μόνο μια τόση δα ακρούλα δίπλα στην πόρτα. Σας παρακαλώ, αφήστε με να μπω» (αφήγηση νηπιαγωγού).

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις ιδιαίτερα επιτυχής είναι η εκφορά των σκέψεων του ήρωα σε ευθύ λόγο. Έτσι, η φράση «Παραξεनेύτηκε ποιος του καθάριζε το σπίτι» μπορεί κατά την αφήγηση να αποδοθεί εκφραστικότερα ως «Μπα σε καλό μου! Καλέ ποιος είναι αυτός που μου καθαρίζει και μου νοικοκυρεύει το σπίτι;» που παρέχει περισσότερες δυνατότητες θεατρικής εκφοράς.

Φυσικά, η εναλλαγή αφηγηματικών και διαλογικών μερών και η έντονη παρουσία του διαλόγου ενθουσιάζει τα παιδιά. Όμως δεν είναι λίγες οι φορές που ο διάλογος μπερδεύει, τα νήπια, αφού η κατάχρηση του, που συνεπάγεται, και τη συχνή επανάληψη της φράσης «είπε ο Χ». «απάντησε ο Ψ», κουράζει τα νήπια και διασπά την ενότητα της ιστορίας. Γιατί, ενώ σε ένα γραπτό κείμενο η διάκριση ανάμεσα στα πρόσωπα που συζητούν γίνεται εύκολα αντιληπτή με τη χρήση της παύλας και των εισαγωγικών, στον προφορικό λόγο πρέπει να αναζητηθούν άλλες λύσεις. Εκτός από τον ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης κάθε ήρωα ανάλογα με το χαρακτήρα του, την κοινωνική του θέση και το ρόλο που παίζει στη συγκεκριμένη διήγηση (δεν είναι δύσκολο να διακρίνεις τα λόγια του βασιλιά από εκείνα του υπηκόου του ή της βασιλοπούλας από του παλικάριου που θα τη σώσει) και κάποια άλλα στοιχεία μπορούν να συμβάλουν στη διάκριση των ηρώων:

- *Αλλαγή φωνών.* Σε όλες τις αφηγήσεις κάθε ήρωας έχει τη δική του «φωνή», χαρακτηριστική και ξεχωριστή από οποιοσδήποτε άλλου. Ειδικά για τις ολιγοπρόσωπες ιστορίες που αφηγείται η νηπιαγωγός, οι απαιτήσεις δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλες. Εκείνο που πρέπει να προσεχτεί είναι ο προσωπικός τρόπος ομιλίας κάθε ήρωα να είναι όσο το δυνατόν πιο χαρακτηριστικός, ούτως ώστε να καθίσταται εύκολα διακριτός. Έτσι, για παράδειγμα, στη συνομιλία της αλεπούς με το λιοντάρι μια ιδιαίτερα "ψιλή φωνή για την αλεπού και μια βαριά, μπάσα για το βασιλιά των ζώων θα βοηθούσε τα νήπια να καταλάβουν ποιος μιλάει κάθε φορά. Η εξωτερική εμφάνιση, η ιδιοσυγκρασία και η συμπεριφορά των ηρώων δεσμεύουν την αφηγήτρια στην επιλογή των φωνών τους. Πώς θα φαινόταν μια κακιά μάγισσα με μελιστάλαχτη φωνή, ένας γίγαντας με σιγανή, φιλή φωνούλα. μια πεντάμορφη με στριγγιά φωνή ή ένας άγριος δράκος που μιλάει γλυκά και τραγουδιστά;
- *Αλλαγή τόπου.* Αν ο αφηγητής μετακινείται κατά τη διάρκεια του διαλόγου δύο προσώπων, δίνει σαφείς ενδείξεις στους ακροατές του για την ταυτότητα των συνομιλητών, αφού στη μια θέση «μιλά» ο ένας και στην άλλη ο άλλος.
- *Προσθήκη χαρακτηριστικού ήχου.* Αυτός ο τρόπος μπορεί να υιοθετηθεί κυρίως σε διαλόγους μεταξύ ζώων. Έτσι, τα λόγια της κότας μπορούν να αρχίζουν ή να καταλήγουν σε ένα -τι πιο φυσικό;-κοκοκό, κοκοκό. Ακόμη και τα λόγια του μανιασμένου Βοριά γίνονται εύκολα διακριτά όταν συνοδεύονται από ένα παρατεταμένο φφφφφφφφ.... χαρακτηριστικό σημάδι του αέρα που φυσά.
- *Χαρακτηριστική κίνηση ή έκφραση.* Για παράδειγμα, το γλείψιμο των χειλιών για το μίζερο φιλάργυρο, το πηδηχτό βάδισμα του νάνου ή μια ελαφριά κίνηση του κεφαλιού χαρακτηριστική για κάποιον παραμυθικό ήρωα, θα βοηθήσουν τα παιδιά να διακρίνουν σε ποιον ανήκουν τα λόγια που ακούγονται. Στερεότυπες χαρακτηριστικές εκφράσεις. Σύμβαση που την έχει εκμεταλλευτεί και η τηλεόραση όταν για να διακρίνει τον Χαχανούλη ανάμεσα σε ένα πλήθος από πανομοιότυπα Στρουμφς τον βάζει να λέει συνέχεια «Θέλεις ένα δωράκι».
- *Χαρακτηριστική προφορά, υιοθέτηση ντοπιολαλιών.* Ίσως η επιτυχέστερη έκφρασή της να βρίσκεται στο θέατρο σκιών και στον Καραγκιόζη. Χαρακτηριστικά θυμίζουμε τον Μπαρμπα-Γιώργο και τον Μορφονιό με τη χαρακτηριστική της καταγωγής τους προφορά.

Το κοινωνικό και ιδεολογικό υπόβαθρο των παραμυθιών. Τα λαϊκά παραμύθια, δημιουργήματα μιας άλλης εποχής, απηχούν κοινωνικές αντιλήψεις του καιρού τους που διαφέρουν αισθητά από τις σημερινές (Μερακλής, 1990). Η θέση της γυναίκας, που παρουσιάζεται σε ρόλους καθαρά παθητικούς (Οικονομίδου, κ.ο. 1996), οι ανώνυμες λαϊκές μάζες που κρατιούνται στο περιθώριο της ιστορίας, μια και ο κόσμος των παραμυθιών κυριαρχείται από στρατιές βασιλιάδων και πριγκίπων, καθώς και η απουσία ιδανικών, όπως της ελευθερίας και της δημοκρατίας, συνήθως αποτελούν τα κύρια σημεία της κριτικής εναντίον των παραμυθιών.

Διασκευάζοντας τις παλιές ιστορίες το πρόβλημα που συνήθως αντιμετωπίζει η νηπιαγωγός συνίσταται στο κατά πόσο είναι θεμιτό να επέμβει διορθώνοντας ορισμένες από τις «αδικίες» του παρελθόντος. Έχει το δικαίωμα να αντικαταστήσει το βασιλιά με έναν απλό γεωργό και να επιτρέψει στη βασιλοπούλα να αρνηθεί το γάμο με το όμορφο βασιλόπουλο; Μπορεί να στριμώξει στο προκρούστειο κρεβάτι μιας σύγχρονης ηθικής τις αντιλήψεις ενός άλλου κόσμου; Τα πολιτικώς ορθά παραμύθια (Garner, 1995) μετέβαλαν τον ονειρικό κόσμο μιας άλλης εποχής σε σύγχρονο κακέκτυπο, γι' αυτό και αν δε διαβαστούν από ενήλικες αναγνώστες ως χιουμοριστικά κείμενα, κινδυνεύουν να διώξουν οριστικά το παραμύθι από τη ζωή των παιδιών. Η αλλαγή της ιστορίας για να προσαρμοστεί σε συγκεκριμένες κοινωνικές και ιδεολογικές συνθήκες στερεί τη διήγηση από το κοινωνικό της υπόβαθρο και πλήττει την ιστορικότητά της (Shedlock, 1951).

Το θέμα της ιδεολογίας των παιδικών αναγνωσμάτων (Καλλέργης, 1995) και τα όρια της λογοκρισίας των ενηλίκων (Ζερβού, 1997) σίγουρα δεν περιορίζεται μόνο στα παραμύθια, αλλά περιλαμβάνει κάθε έργο που προορίζεται για παιδιά. Παρόλο που οριστικές απαντήσεις είναι δύσκολο να δοθούν, δραστικές αλλαγές στις συνθήκες ενός άλλου κόσμου καλό είναι να αποφεύγονται. Εκείνο ίσως που θα μπορούσε άνετα να αλλάξει είναι ο παρωχημένος σεξισμός της γλώσσας που μόνο προβλήματα κατανόησης μπορεί να δημιουργήσει. Έτσι, για παράδειγμα, στο παραμύθι της *Μυρσίνας* (Μέγας, 1995) η λέξη «παιδί» θα ήταν προτιμότερο να αντικατασταθεί από τη λέξη «αγόρι» («αν είναι παιδί, θα τον κάνουμε αδελφό, κι αν είναι κορίτσι, θα το 'χουμε αδελφή μας»), αφού στην αντίθετη περίπτωση τα νήπια κινδυνεύουν να μπερδευτούν.

Τα όρια ανάμεσα στην ελευθερία της διασκευής και το σεβασμό του πρωτοτύπου είναι ιδιαίτερα ασαφή και δυσδιάκριτα. Γι' αυτό και κάθε φορά που η νηπιαγωγός επιχειρεί να τροποποιήσει ένα λαϊκό παραμύθι για να ταιριάξει στις συνθήκες μιας συγκεκριμένης

αφήγησής της, καλό είναι να μην ξεχνά τη συμβουλή του ποιητή: «Περπάτα μαλακά γιατί πατάς πάνω στα όνειρά μου» (Yeats, 1956).

6.3. Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ

Με τον όρο «χαρακτήρες» αναφερόμαστε συνήθως στα πλασματικά πρόσωπα που συναντάμε στα λογοτεχνικά έργα. Εναλλακτικά, πολλοί μελετητές χρησιμοποιούν και τους όρους «πρόσωπα» ή «δρώντα πρόσωπα» ή «ήρωες».

Η απλούστερη κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων είναι σε κύρια και δευτερεύοντα ή αλλιώς ο κεντρικός χαρακτήρας και οι περιφερικοί χαρακτήρες ανάλογα με τη σπουδαιότητα του ρόλου τους στην πλοκή του έργου. Οι σημαντικοί χαρακτήρες αποκαλούνται συχνά και «ήρωες» ή «πρωταγωνιστές». Οι περιφερικοί χαρακτήρες δεν έχουν τόσο έντονο ρόλο και δεν έχουν τόσο μεγάλη επίδραση στην τελική έκβαση της ιστορίας-υπόθεσης όπως έχει ο κεντρικός χαρακτήρας-ήρωας αλλά είναι απαραίτητοι για την υποστήριξη του κεντρικού ήρωα-χαρακτήρα μέσα από την αλληλεπίδραση, συνύπαρξη και συνεργασία με αυτόν.

Ένας άλλος διαχωρισμός των χαρακτήρων είναι με βάση την πολυπλοκότητα τους. Δηλαδή σε *επίπεδους* και *σφαιρικούς* χαρακτήρες. Οι πρώτοι δημιουργούνται με βάση μία μόνο ιδέα ή ιδιότητα, διευκολύνουν το συγγραφέα και αναγνωρίζονται εύκολα από τον αναγνώστη. Οι δεύτεροι είναι πιο αναπτυγμένοι, συνδυάζουν πολλά γνωρίσματα, συχνά αντιθετικά και πρέπει να μπορούν να εκπλήσσουν τον αναγνώστη, να είναι δηλαδή απρόβλεπτοι-φυσικά με τρόπο πειστικό. Κατά το Forster, το τελευταίο αυτό στοιχείο είναι το πλέον βασικό κριτήριο για να θεωρήσουμε ένα χαρακτήρα σφαιρικό, ωστόσο πρόκειται για ένα μάλλον επισφαλές κριτήριο, αφού οι εκπλήξεις που ενδεχομένως δοκιμάζει ο αναγνώστης ενός λογοτεχνικού έργου δεν έχουν να κάνουν μόνο με τα όσα συμβαίνουν στο έργο αυτό, αλλά κυρίως με το ποιος είναι ο συγκεκριμένος αναγνώστης (π.χ. πόσο εξοικειωμένος είναι με τη λογοτεχνία ή με τα έργα ενός συγγραφέα ή με το είδος στο οποίο ανήκει το έργο που διαβάζει κτλ.). Κατά τα άλλα, ο Forster έχει απόλυτο δίκιο, όταν λέει ότι και τα δυο είδη χαρακτήρων έχουν ίση αξία, καθώς είναι εξίσου απαραίτητα σε όλα τα έργα, στη σωστή φυσικά αναλογία.

Στην ίδια λογική βασίζεται και η διάκριση των χαρακτήρων σε *στατικούς* και *δυναμικούς*: οι πρώτοι μένουν σε γενικές γραμμές σταθεροί σε όλη τη διάρκεια της

αφήγησης και δε μεταβάλλονται, ενώ οι δεύτεροι εξελίσσονται. Και οι δυο κατηγορίες συνυπάρχουν σε όλα τα λογοτεχνικά έργα. Ειδικά όμως σε ό, τι αφορά τους στατικούς χαρακτήρες, μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι ο λεγόμενος «τύπος», που έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς μεγάλους συγγραφείς, σε κορυφαία λογοτεχνικά έργα: πρόκειται για έναν χαρακτήρα του οποίου τα γνωρίσματα όχι μόνο παραμένουν τα ίδια σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης αλλά συνήθως αντιπροσωπεύουν τον υψηλότερο βαθμό ενός προτερήματος ή ελαττώματος (π.χ. ο φιλάργυρος).

Μια άλλη διάκριση είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι χαρακτήρες μιας αφήγησης. Δύο είναι οι βασικοί τρόποι χαρακτηρισμού: ο *άμεσος* και ο *έμμεσος*. Στην πρώτη περίπτωση, το αφηγηματικό πρόσωπο προσδιορίζεται απευθείας, συνήθως με κάποιο επίθετο που δηλώνει ιδιότητα, είτε από τον αφηγητή, είτε από κάποιον άλλο χαρακτήρα είτε από τον ίδιο του τον εαυτό. Η αξιοπιστία αυτού του χαρακτηρισμού εξαρτάται απ' την προέλευσή του και αναμφίβολα θα πρέπει να ελεγχθεί. Σε ό,τι αφορά τη δεύτερη περίπτωση, υπάρχουν πολλοί τρόποι για να παρουσιαστεί με έμμεσο τρόπο ένας χαρακτήρας. Για παράδειγμα, μπορεί να γίνει μέσα από τη δράση του, το λόγο του, την εξωτερική του εμφάνιση ή το περιβάλλον -φυσικό, τεχνητό, ανθρώπινο- μέσα στο οποίο κινείται.

Η παιδική λογοτεχνία έχει εκπαιδευτική χροιά καθώς γράφεται από ενήλικες και απευθύνεται σε παιδιά. Μέσα λοιπόν από τις ιστορίες που αφηγούνται οι ενήλικες στα παιδιά, έχουν στόχο να τους περάσουν μηνύματα που θα τους φανούν χρήσιμα στην διαμόρφωση του δικού τους χαρακτήρα.

Στη συνέχεια παρατίθενται διάφορα μοντέλα ηρώων: (Γαβριηλίδου, 2008)

A. Το μοντέλο του ήρωα που είναι φτωχός και σε δύσκολη θέση

Μέσα από τις ιστορίες της παιδικής λογοτεχνίας συναντάμε συχνά ήρωες παιδιά που είναι φτωχοί, τα οποία βρίσκονται μέσα σε μια δύσκολη κατάσταση και περνούν μια αρκετά δύσκολη παιδική ηλικία. Οι χαρακτήρες αυτών των ηρώων έχουν τα εξής γνωρίσματα: παιδί, υπάκουο, υπομονετικό, σκληραγωγημένο. Γύρω του υπάρχουν άνθρωποι που τους δημιουργούν εμπόδια αλλά και ενήλικες που τους υποστηρίζουν ώστε να ενισχύσουν τα καλά χαρακτηριστικά του χαρακτήρα τους. Η υπομονή που διακατέχει αυτούς τους χαρακτήρες είναι που τους οδηγεί στη δικαίωση.

B. Το μοντέλο του ήρωα που είναι ανυπάκουο και «κακό» παιδί.

Στον αντίποδα βρίσκονται τα κακά παιδιά μέσα στις ιστορίες της παιδικής λογοτεχνίας. Οι χαρακτήρες που υποκύπτουν στα ελαττώματά τους τα οποία συνήθως υποστηρίζονται από κάποιον ενήλικα. Η κατάληξη της ιστορίας των κακών παιδιών είναι σκληρή, ανάλογη με τον τρόπο ζωής των ενηλίκων. Οι χαρακτήρες αυτών των ηρώων έχουν σαν στόχο να λειτουργήσουν ως αντιπαραδείγματα στα παιδιά.

Γ. Το μοντέλο του ήρωα που απλά διδάσκει.

Μια άλλη μορφή ήρωα που διακρίνεται μέσα από τις ιστορίες της παιδικής λογοτεχνίας είναι εκείνος ο χαρακτήρας που δεν εξελίσσεται, παραμένει σταθερός καθώς φέρει γνωρίσματα όπως, έντονου χαρακτήρα που έχει πολλές γνώσεις και εμπειρίες και βρίσκεται εκεί ώστε να συμβουλέψει τους ήρωες ως η φωνή της συνειδήσεως τους. Όλα όσα έχει να αναφέρει μέσα σε μια ιστορία αυτή η μορφή ήρωα συνήθως είναι δοσμένα μέσα από πολύ χιούμορ ώστε να χαλαρώνει τον αναγνώστη και τον ήρωα που του απευθύνεται.

Δ. Το μοντέλο του περιπετειώδη ήρωα

Δεν θα μπορούσε βέβαια να μη γίνει αναφορά στον ήρωα που αγαπά της περιπέτειες. Συγγραφέας με πολλούς ήρωες αυτής της κατηγορίας είναι ο Ιούλιος Βερν. Χαρακτήρες που αψηφούν τον κίνδυνο μπροστά στη δίψα τους για νέες ανακαλύψεις. Οι χαρακτήρες αυτών των ηρώων έχουν σαν στόχο να δώσουν στα παιδιά πρότυπα τολμηρά με όνειρα και ιδανικά που είναι σε θέση να τους οδηγήσουν σε νέες καταστάσεις που κανείς από τους οικείους τους δεν γνώριζε πιο πριν. Αυτό το πρότυπο ενισχύει τα παιδιά στην οργάνωση αυτόνομων προσωπικοτήτων με αγάπη για τη ζωή και τη δημιουργία.

6.4. ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Είναι γενικά παραδεκτό σήμερα ότι τα παιδιά της προσχολικής ηλικίας είναι ραγδαία εξελισσόμενα άτομα και ότι οι αλλαγές που συντελούνται στα πρώτα έξι χρόνια της ζωής τους είναι ταχύτερες, πολύ σημαντικές και καθοριστικές για την υπόλοιπη πορεία τους. Στην πορεία αυτή ο ρόλος της Παιδικής Λογοτεχνίας είναι καθοριστικός τόσο ως αισθητικού μέσου όσο και ως διδακτικού εργαλείου. (Σελίμης· Σονιάδης, 2001).

Η προσφορά της λογοτεχνίας στα μικρά παιδιά είναι πολύπλευρη. Συμβαδίζει με τις ανάγκες και τις ικανότητές τους και συμβάλλει στην καλλιέργεια του αισθητικού τους κριτηρίου. Συμβάλλει καθοριστικά στη δόμηση της προσωπικότητάς τους και τα βοηθάει

στη γνωστική, γλωσσική, κοινωνική και ψυχοσυναισθηματική τους ανάπτυξη. (Σελίμης· Σονιάδης, 2001)

Σκοπός των παιδαγωγών είναι σε αυτή την ηλικία τα παιδιά να αγαπήσουν την λογοτεχνία και να τα φέρουν σε επαφή με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Μέσα από την παιδική λογοτεχνία το παιδί αρχικά ευχαριστείται και ψυχαγωγείται.

Ο/Η παιδαγωγός της προσχολικής ηλικίας, έχοντας γνώση της σημασίας της επίδρασης της λογοτεχνίας στην ψυχοκοινωνική ανάπτυξη του παιδιού, οφείλει να το φέρει σε επαφή με όλα τα είδη της: το παραμύθι, την ποίηση, τους μύθους και τους θρύλους, τις μικρές ιστορίες, τα βιβλία γνώσεων (που έχουν λογοτεχνική χροιά) και το θέατρο σε όλες του τις μορφές (κουκλοθέατρο, θεατρικό παιχνίδι και θέατρο σκιών) (Σελίμης· Σονιάδης, 2001)

Το θέατρο θεωρείται αναπαράσταση ζωής αφού παρουσιάζει χαρακτήρες που μοιάζουν με αυτής της καθημερινότητάς μας. Ο θεατής έχει την τάση να ταυτίζεται με τους ήρωες του έργου και προσπαθεί να μοιάσει σ' αυτούς καθώς η επίδραση που ασκείται πάνω στον ψυχισμό τους είναι μεγάλη.

Το κουκλοθέατρο είναι το μέσο το οποίο καλλιεργεί τη γλώσσα του παιδιού, τη φαντασία του, εμπλουτίζει το συναισθηματικό του κόσμο και αποκτά γνώσεις. Το κουκλοθέατρο και κάθε μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης φέρνει τα παιδιά πιο κοντά με τα άλλα και μαθαίνουν από μικρά να επικοινωνούν, να συνεργάζονται και να συνδημιουργούν.

Το κουκλοθέατρο επίσης βοηθά ουσιαστικά στην ανάπτυξη του προφορικού λόγου, λόγου ζωντανού, καλλιτεχνικού και εκφραστικού.

Μέσα από τους ήρωες του κουκλοθέατρου τα παιδιά βρίσκουν τον εαυτό τους. Τα απελευθερώνει, ακόμα και τα πιο ντροπαλά, γιατί κρύβονται πίσω από κάτι. Δε θα ναι, ο Γιωργάκης, ο Νίκος, η Αννούλα, η Μαρία, που θα πούνε εκείνη τη στιγμή κάτι αλλά θα είναι η Κοκκινοσκουφίτσα, ο βασιλιάς, ο κακός ο λύκος, οπότε αυτόματα αυτό τους κάνει να βάζουν ένα προσωπίο. Ταυτίζονται με αυτούς, δοκιμάζουν τις χαρές και τις λύπες και τα συναισθήματα που νιώθουν οι ήρωες και έτσι μέσα από τον κόσμο του κουκλοθέατρου διαμορφώνουν τον χαρακτήρα τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ-ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

7.1. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Αρχικά, απαντά στις χώρες της Άπω Ανατολής: στην Ινδία, στην Ιάβα και στην Κίνα. (Μυστακίδου,1982) Ως προς τις πηγές του υπάρχουν διαφωνίες. Στην Ιάβα (Μυστακίδου,1982) το Θέατρο Σκιών ήρθε από την Ινδία και είναι κοινοβιακή παράσταση για τη μνήμη των νεκρών. Από το είδος αυτό του θεάτρου (στην Ιάβα) επηρεάστηκε το Θέατρο Σκιών στην Νοτιο-Ανατολική Ασία.

7.1.1. ΚΙΝΑ

Τον 8ο αι. μ. Χ. απαντούν μαρτυρίες του Θεάτρου Σκιών στην Κίνα, το οποίο γίνεται γνωστό στην Ευρώπη με τον τίτλο "Κινέζικες Σκιές" (Μυστακίδου, 1982) και που λειτουργεί ως μέσο αναπαράστασης των νεκρών. Πιθανόν αποτελεί μίμηση προς το ομόλογο είδος στην Ιάβα, από το οποίο επηρεάζεται (Μυστακίδου, 1982). Πρώτη γραπτή μνεία Θεάτρου Σκιών στην Κίνα απαντά τον 11ο αι. μ. Χ. στη δυναστεία των Σουνγκ (980-1278). Αργότερα τα θέματα των έργων του Θεάτρου Σκιών προέρχονται από τους θρύλους και το παραδοσιακό έπος, και αργότερα κυρίως από το Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Και ενώ στην πρώτη του μορφή ονομάζεται "Πανί του Θανάτου", με την μετατόπιση των ενδιαφερόντων, καλείται "Πανί του Ονείρου" και οι ήρωες του προέρχονται από την ανώτερη τάξη. Με τα καινούργια θέματα που υιοθετεί το Κινέζικο Θέατρο Σκιών μετακινείται από το λατρευτικό επίπεδο και προσγειώνεται σε εκείνο των εγκοσμίων με επί μέρους καθημερινά θέματα.

7.1.2. ΆΛΛΕΣ ΧΩΡΕΣ

Το Θέατρο Σκιών μαρτυρείται επίσης στη Μαλαισία και στην Περσία, από τα θεατρικά είδη των οποίων, την "ταζίγια" και τις μαριονέτες, πιθανόν να έχει προέλθει και ο ελληνικός *Καραγκιόζης*. Το Θέατρο Σκιών του Ιράν, "Χαγιάλ αλ τιλλ", είναι γνωστό στον Αραβικό κόσμο. Η Αίγυπτος φέρει επίσης αποδείξεις (Μυστακίδου, 1982) αυτού του θεατρικού είδους, ενώ ενδείξεις υπάρχουν στην Αλγερία, "Karogousse" (Μυστακίδου, 1982), στην Τυνησία και στο Μαρόκο. Από την Αίγυπτο, οι Τούρκοι-Οθωμανοί παίρνουν το Θέατρο Σκιών, όταν ο Σελήμ Α' (1512-1520), εισέρχεται νικητής στο Κάιρο το 1516.

7.1.3. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΣΤΗΝ ΤΟΥΡΚΙΑ

Η Μυστακίδου Α. αναφέρει τη θεωρία του Sabri Esat Siyavusgil (Μυστακίδου, 1982) σύμφωνα με την οποία, το Θέατρο Σκιών στην Τουρκία ήρθε από τις Στέπες της Ασίας, μέσω

των Μογγόλων και των Τούρκων, ενώ άλλοι ερευνητές, μεταξύ των οποίων και ο Metin And, υποστηρίζουν ότι προήλθε από την Ιάβα, μέσω των Αράβων στην Τουρκία. Στη μελέτη της η Μυστακίδου, συμπεραίνει, ότι το Θέατρο Σκιών, από διάφορες αναφορές-μνείες, φαίνεται πως ήταν γνωστό στους Οθωμανούς (Μυστακίδου, 1982), τον 16ο αι. Από τις πληροφορίες μάλιστα του Enliya Chelebi συμπεραίνεται ότι τον 17ο αι. καθιερώνεται σαν είδος διασκέδασης (Μυστακίδου, 1982).

7.1.4. KARAGOZ-KAPAGKIOZH

Το όνομα Karagoz, που ερμηνεύεται *μαυρομάτης*, είχε ήδη δοθεί στον κεντρικό ήρωα του Θεάτρου Σκιών, από τον 17ο αι., όπως μαρτυρείται από τον Cornelio Magni και άλλους περιηγητές του 19ου αι. Ο Enliya Chelebi, συγκρίνει τον Karagoz και τον Χατζή Αϊβάντ, αντίστοιχα με τους Αρλεκίνο και Πανταλόνε της Commedia Dell' arte, είδος το οποίο μεσουράνησε ως τα μέσα του 16ου αι. Και σε ετούτο το θεατρικό είδος ισχύει ο αυτοσχεδιασμός (Σιατόπουλος, 1973) Ο Σιατόπουλος αναφέρει ότι ο Τούρκικος Karagoz αποκτά τον 17ο αι. μόνιμο θίασο, που αποτελείται από τον ίδιο, τη γυναίκα του σεραγιού Ζένε, το Χατζηαβάτη, το Φράγκο, τον ντελάλη και άλλους.

7.1.5. ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ-KAPAGKIOZH

Οι Έλληνες γνώρισαν το Θέατρο Σκιών κατά την επαφή τους με Τούρκους την περίοδο της Τουρκοκρατίας, καθώς εκείνη την περίοδο παιζόταν στη σκλαβωμένη Ελλάδα τούρκικος Καραγκιόζης ως μέσο ψυχαγωγίας των Τούρκων. Οι πρώτες παραστάσεις από Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες πραγματοποιήθηκαν αρκετά χρόνια μετά την απελευθέρωση και βασίζονταν στα τούρκικα πρότυπα. Σε αυτές υπήρχαν άσεμνες σκηνές και αισχρά λόγια που προκάλεσαν την αντίδραση της 'καλής κοινωνίας' και οδήγησαν την αστυνομία σε διώξεις των καραγκιοζοπαιχτών.

Ιδρυτής του ελληνικού Θεάτρου Σκιών θεωρείται ο Βραχάλης ή Μπραχάλης, ο οποίος είχε καταγωγή από την Καλαμάτα, αλλά ζούσε στην Κωνσταντινούπολη. Το 1960 εγκαταστάθηκε μόνιμα στον Πειραιά όπου και έστησε σε ένα καφενείο το πρώτο ελληνικό Θέατρο Σκιών και έπαιζε τις παραστάσεις του σε μια πολύ μικρή οθόνη. Με τη μορφή αυτή το θέαμα παρέμεινε τις επόμενες δεκαετίες με ιδιαίτερη ανάπτυξη στις επαρχιακές πόλεις. Ο καραγκιοζοπαίχτης που έδωσε ελληνικό χαρακτήρα στο Θέατρο Σκιών, το 1890, ήταν ο πατρινός ψάλτης Δημήτριος Σαρδούνης που έμεινε γνωστός ως Μίμαρος εξαιτίας της ικανότητάς του στη μίμηση φωνών. Ο Μίμαρος έδωσε στον Καραγκιόζη την ελληνική

μορφή του τροποποιώντας τα θέματα, τους διαλόγους αλλά και την τεχνική του. Απάλλαξε το θέαμα από το χυδαίο του περιεχόμενο, δημιούργησε ιστορικά και ηρωικά έργα που ήταν εμπνευσμένα από την ελληνική επανάσταση αλλά και κωμικά που σατίριζαν τα νέα επαγγέλματα της εποχής. Ακόμα μεγάλωσε το μήκος της σκηνής και έφτιαξε νέα σκηνικά (βουνά, δέντρα, σπηλιά, καράβι, φάρο), τοποθέτησε στη σκηνή την παράγκα και το σεράι και χρησιμοποίησε κλέφτικα και λαϊκά τραγούδια στις παραστάσεις του. Τέλος, δημιούργησε νέες σκαλιστές φιγούρες από χαρτόνι, όπως του σιορ-Διονύσιου, του Βεληγκέκα και τον Κολλητήρη. Με τις αλλαγές αυτές το θέαμα απέκτησε ελληνικό χαρακτήρα και μετατράπηκε σε ένα οικογενειακό και δημοφιλές θέατρο σύμφωνο με τα κοινωνικά ήθη της εποχής. Ο Μίμαρος περιόδεψε σε πολλά μέρη της Ελλάδας σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία. Το παράδειγμά του ακολούθησαν πολλοί άλλοι καραγκιοζοπαίχτες, κυρίως μαθητές του, δημιουργώντας μια σχολή άξιων καραγκιοζοπαιχτών (Ρούλιας, Μέμος, Θεοδωρέλλος, ο Πάγκαλος, ο Θεοδωρόπουλος, ο Μανωλόπουλος, ο Βασίλαρος, ο Μόλλας, ο Σπαθάρης, κ.ά.) που το 1924 θα ιδρύσουν το σύλλογό τους. Την περίοδο εκείνη τυπώθηκαν τα πρώτα φυλλάδια με κωμικά έργα και κυκλοφορούν στα περίπτερα χαρτοκοπτικές με τυπωμένες φιγούρες και σκηνικά, ώστε να μπορούν τα παιδιά να παίζουν πάνω σε ένα σεντόνι τις δικές τους παραστάσεις. Ο κάθε καραγκιοζοπαίχτης συνέβαλε με την τέχνη του στην εξέλιξη του θεάματος. Έτσι σταδιακά, οι τενεκεδένιες φιγούρες αντικαταστάθηκαν από διαφανείς που κατασκευάζονταν από δέρμα καμήλας, συνυπήρχαν με τις κοπιδιαστές από σκληρό χαρτόνι, επινοήθηκε ο μηχανισμός της σούστας με το μεντεσέ που έδινε τη δυνατότητα στις φιγούρες να γυρίζουν δεξιά και αριστερά και αντικαταστάθηκαν τα πρόσωπα του τούρκικου Θεάτρου Σκιών με αντίστοιχα ελληνικά.

Η προσφορά του Καραγκιόζη εκείνη την περίοδο ήταν πολύ μεγάλη, καθώς δεν είχαν ακόμα αναπτυχθεί τα άλλα θεάματα (θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση κ.ά.). Ο Καραγκιόζης με τα αστεία του μπόρεσε να διασκεδάσει τους Έλληνες που είχαν να αντιμετωπίσουν τις δύσκολες κοινωνικές συνθήκες της εποχής (πόλεμοι, φτώχεια, κλπ.). Παράλληλα, μέσα από τα ιστορικά έργα δίδαξε την ιστορία στους Έλληνες που δεν είχαν τη δυνατότητα να πάνε στο σχολείο και τόνωσε το πατριωτικό τους αίσθημα. Ο πόλεμος του 1940 και η Κατοχή που ακολούθησε επηρέασε αρνητικά το Θέατρο Σκιών και το είδος άρχισε να παρακμάζει. Δεκαετίες αργότερα ο κόσμος στράφηκε σε νέα θεάματα που είχαν πλέον επικρατήσει, όπως ο κινηματογράφος, η τηλεόραση, το θέατρο κλπ. Στην

προσπάθειά του να επιβιώσει, το Θέατρο Σκιών αξιοποίησε πολλά από αυτά και εκμεταλλεύτηκε τις νέες τεχνολογίες με τους καραγκιοζοπαίχτες να ετοιμάζουν παραστάσεις για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση και να χρησιμοποιούν ηθοποιούς για να ζωντανέψουν το ρόλο των φιγούρων στο χώρο του θεάτρου. Στις μέρες μας, παρά την κυριαρχία θεαμάτων και των μέσων που υπερσχύουν με τη δύναμη της εικόνας (τηλεόραση, κινηματογράφος, ηλεκτρονικά παιχνίδια κλπ.), ο Καραγκιόζης εξακολουθεί να έχει σημαντική θέση στις καρδιές των μικρών του φίλων και να τους δίνει ξεχωριστή χαρά. Παράλληλα ο γνώριμος ήχος του Καραγκιόζη ξυπνάει νοσταλγικά τις μνήμες των μεγαλύτερων που δε χάνουν την ευκαιρία να συνοδέψουν με χαρά τα παιδιά τους για να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του.

7.2. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του θεάτρου σκιών: (Κασωτάκη, 2009)

Ο χώρος του θεάτρου σκιών είναι ένα τεντωμένο άσπρο τετράγωνο πανί που διαιρείται-οπτικά και ιδεολογικά- σε δυο μέρη. Ένα δεξιό κι ένα αριστερό. Δεξιά προς το θεατή είναι το σεράι που κατοικεί ο ανώτατος άρχοντας του τόπου (πασάς ή βεζίρης). Στην άλλη άκρη βρίσκεται η καλύβα του πιο φτωχού και πιο αδύναμου οικονομικά και κοινωνικά, πολίτη. Του Καραγκιόζη. Ο θεατρικός χώρος αντιπροσωπεύει αόριστα μια πόλη, που σύμφωνα με τις ανάγκες του έργου γίνεται η μια ή η άλλη πόλη. Οι αποστάσεις είναι ελαστικές. Έτσι όταν οι απαιτήσεις της παράστασης το καλούν, οι φιγούρες με δυο βήματα διασκελίζουν αυτές τις αποστάσεις και στο κάλεσμα είναι ξαφνικά παρών ο ένας ή ο άλλος ήρωας.

Ο χρόνος είναι κι αυτός ελαστικός και παίζει ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν (εποχή Τουρκοκρατίας με ,σατιρικές αναφορές στην εποχή της παράστασης). Τα πρόσωπα είναι αντιπροσωπευτικοί τύποι μιας κοινωνίας (παλιάς και σύγχρονης).

Επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Στους διαλόγους υπάρχουν επαναλαμβανόμενες τυποποιημένες φράσεις ίδιων της λαϊκής δημιουργίας , που οι ρίζες τους ανάγονται από τον όμηρο μέχρι τη δημοτική ποίηση (τεχνική της μηχανικής απομνημόνευσης)

Η τυποποίηση εκτείνεται και στους χαρακτήρες. Τα πρόσωπα της παράστασης είναι δεδομένα σαν μορφές και καθένα αντιπροσωπεύει μια χαρακτηριστική φιγούρα. Οι φιγούρες “εικονίζονται” όχι μόνο με τα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά αλλά και με τα

λόγια, τις κινήσεις και τις πράξεις τους με τέτοιο τρόπο ώστε να παραμένουν σταθεροί χαρακτήρες.

Το κωμικό παράλογο. Ο καραγκιόζης δεν ανήκει στην εκλεπτυσμένη μορφή κωμωδίας. Προκαλεί γέλιο με τις έντονες χειρονομίες, τα χοντροκομμένα αστεία και τις αθυροστομίες. Με το γέλιο για κάλυψη και μέσα από την υπερβολή, την παραμόρφωση και τη γελιοποίηση, το θέατρο σκιών ασκεί κριτική στα ήθη και έθιμα του κοινωνικού συνόλου.

Διαλεκτικός χαρακτήρας, αυτοσχεδιασμός. Η επαφή με το κοινό και τον καραγκιοζοπαίχτη είναι ζωντανή και άμεση. Το κοινό συμμετέχει παρεμβαίνοντας φωναχτά με σχόλια και επευφημίες και ο καραγκιοζοπαίχτης είτε για να ανταποκριθεί στο ζωηρό κοινό είτε επειδή του υπαγορεύει ο οίστρος του αυτοσχεδιάζει.

7.3. ΤΑ ΤΕΧΝΙΚΑ ΜΕΣΑ

Η σκηνή: Έχει 4-6 μέτρα μήκος και 2,5 μέτρα ύψος. Το πανί της σκηνής πρέπει να είναι καλά τεντωμένο για να διακρίνονται καλά όλες οι λεπτομέρειες και τα χρώματα που προβάλλονται από τις φιγούρες. Πάνω σε αυτό το πανί προβάλλονται και τα σκηνικά που συνήθως ήταν καρφίτσωμένα πάνω του. Για την αλλαγή των σκηνικών πρέπει να γίνει διάλλειμα, να κλείσει η σκηνή και να ανοίξει ξανά με τα νέα σκηνικά. Μετά το 1927 η τεχνικά στην αλλαγή του σκηνικού βελτιώθηκε και το διάλλειμα δεν ήταν πλέον απαραίτητο. Χρησιμοποιούνται τώρα 2 πανιά που ισορροπούν με σύρμα σε δύο καρούλια. Ο καραγκιοζοπαίχτης τραβάει το πανί με το νέο σκηνικό μεταφέροντας το στη θέση του πρώτου σκηνικού. Το πρώτο σκηνικό ανεβαίνει και οι θεατές δεν το βλέπουν γιατί παρεμβάλλεται η σκηνή. Λένε πως η εφεύρεση αυτή είναι του καραγκιοζοπαίχτη Χαρίλαου από τη Θεσσαλονίκη. Ο καραγκιοζοπαίχτης παίζει πάντοτε όρθιος πίσω από τη σκηνή και τις φιγούρες του έργου τις έχει κρεμασμένες πίσω του για να μπορεί εύκολα να ης παίρνει κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Οι φωτισμοί: Ο φωτισμός του Θεάτρου Σκιών πηγάζει από το εσωτερικό του (δηλαδή από τις λάμπες που βρίσκονται πίσω από το πανί) και όχι από το ατμοσφαιρικό φως ή από κάποια εξωτερική τεχνητή φωτεινή πηγή. Με τη λογική αυτή, η φιγούρα φαίνεται να ακτινοβολεί φως από μέσα της (Ραφαηλίδη, 1995).

Μέχρι το 1908 τα πανί του Καραγκιόζη φωτιζόταν με λυχνάρια που έκαιγαν λάδι. Οι καραγκιοζοπαίχτες δοκίμασαν το αεριόφωτο και την ασετυλίνη αλλά από τα 1983 άρχισαν

να χρησιμοποιούν το ηλεκτρικό φως. Τα λυχνάρια, όπως και οι φωτισμοί που ακολούθησαν, τοποθετούνται πάνω στη λυχναρόταβλα, 30-35 πόντους πίσω από το πανί. Η λυχναρόταβλα είναι ένα ράφι μακρύ, όσο το πανί του Καραγκιόζη και 35-40 πόντους φαρδύ. Ανάλογα με τις διαστάσεις της σκηνής αλλάζει και η ποσότητα του φωτός που χρησιμοποιείται για να φωτίζεται η σκηνή. Ο караγκιοζοπαίχτης και οι βοηθοί του βρίσκονται 10 περίπου πόντους πίσω από τα φώτα έτσι ώστε να μπορούν να κινούνται χωρίς να φαίνεται η σκιά τους.

Τα σκηνικά: Ο Μίμαρος ήταν αυτός που έφτιαξε τα σκηνικά του Θεάτρου Σκιών όπως τα γνωρίζουμε σήμερα. Αρχικά τα σκηνικά ήταν η καλύβα του Καραγκιόζη αριστερά και το σεράι του Πασά δεξιά. Στη συνέχεια εμπλούτισε τα σκηνικά του με βουνά, δέντρα, σπηλιά, καράβι, εκκλησίες, πολυτελή σπίτια, παλάτια, φάρο και πολλά άλλα προκειμένου να ανταποκριθεί στις επικαιρότητες και στις ανάγκες των έργων (Κασωτάκη, 2009). Μεγάλοι σχεδιαστές του Θεάτρου Σκιών ήταν ο Γιάννης Διπλάρης ή Βυζανιάρης και ο Μήτσος Κουτσούρης. Τα σκηνικά αυτά τοποθετούνται στα άκρα της σκηνής και του τεντωμένου πανιού (Μόλλα, 2002). Τα σκηνικά συνήθως δε μετακινούνται κατά τη διάρκεια της παράστασης, ενώ τα χάρτινα όπως κούνια, το πιθάρι ή την κρεμάλα, τα έβγαζαν και τα έβαζαν ανάλογα με τις ανάγκες. Σήμερα οι περισσότεροι караγκιοζοπαίχτες φτιάχνουν οι ίδιοι τα εργαλεία που τους χρειάζονται.

Οι φιγούρες: Οι πρώτες φιγούρες στην Ελλάδα κατασκευάζονταν από λαμαρίνα η χοντρό τενεκέ χωρίς πολλά σκαλίσματα. Το υλικό που αντικατέστησε το μέταλλο ήταν το χαρτόνι το οποίο έδωσε πολλές δυνατότητες (Κασωτάκη, 2009). Άλλες φιγούρες πέρα από το χαρτόνι γίνονται από το δέρμα. Το δέρμα (από μικρό μοσχάρι) πρέπει να είναι άσπρο. Τεντώνεται και τελαρώνεται. Αφού στεγνώσει, κόβει ο караγκιοζοπαίχτης τη φιγούρα. Την ξύνει με τζάμι ώστε να γίνει διαφανής. Στο δέρμα ξεσηκώνονται και οι λεπτομέρειες από το πρωτότυπο. Τέλος χρωματίζεται η φιγούρα με χρώματα σινικής μελάνης. Οι δερμάτινες φιγούρες αποτελούν συνήθως τις βασικές μορφές. Οι χαρτονένιες φιγούρες δείχνουν καλύτερα τις λεπτομέρειες στο πανί όμως δεν είναι τόσο ανθεκτικό. Αργότερα χρησιμοποιήθηκε και η ζελατίνα ως υλικό πάνω στο οποίο ζωγράφιζαν με μαρκαδόρο.

Αυτό που πρέπει να γίνει σαφές είναι ότι το Θέατρο Σκιών μπορεί να λειτουργήσει άνετα και χωρίς φιγούρες παρά μόνο με τις σκιές του σώματος ή άλλων αντικειμένων (Garbayo- Muelas, 2001).

Οι σούστες: Το 1924 ο καραγκιοζοπαίχτης της Λιβαδειάς Λεύτερης Κελαρινόπουλος έκανε μια εφεύρεση που ήταν επανάσταση για την τέχνη του Θεάτρου Σκιών. Έφτιαξε τις σούστες, δηλαδή τις λαβες που μ' αυτές μπορεί να κάνει η φιγούρα μεταβολή. Ως τότε όλες οι φιγούρες που ήτανε να λάβουν μέρος στην παράσταση καρφώνονταν με πρόκες σ' ένα ξύλο 50 πόντους μήκρος.

Ο καραγκιοζοπαίχτης και ο βοηθός του έπρεπε να μελετήσουν καλά το έργο που θα παίζανε το βράδυ για να δουν ποιο θα καρφωθεί δεξιά και ποιο αριστερά, ανάλογα από πού θα έβγαινε η φιγούρα, από το σεράι ή από την καλύβα. Πολλοί καραγκιοζοπαίχτες είχανε διπλές φιγούρες, τη μια καρφωμένη δεξιά και την άλλη αριστερά. Πολλές φορές όμως, οι διπλές φιγούρες χάλαγαν την παράσταση, γιατί με ένα λάθος του καραγκιοζοπαίχτη ή του βοηθού βγαίνανε και οι δυο στο πανί.

Μετά τη σούστα, η φιγούρα κάνει αμέσως μεταβολή. Αυτό το εργαλείο τελειοποιήθηκε μέσα στα χρόνια. Έτσι, ο χοντρός τενεκεδέσιος μεντεσές που ήταν καρφωμένος πάνω σε ξύλο έγινε από χοντρή λαμαρίνα και κολλήθηκε σε ψηλό στρογγυλό σιδερό με στόπερ, για να στέκεται στη γωνία της η φιγούρα. Μετά της προσθέσανε και ξύλινη λαβή για να την πιάνει ο παίχτης. Επίσης μέσα από τα εξαρτήματα ποδηλάτου βρέθηκαν και μικρές βίδες με παξιμάδι και με αυτές βιδώνεται στη στιγμή η φιγούρα που θα χρειαστεί στο έργο.

Τα θέματα των έργων: είναι συνήθως σατιρικά, προκαλώντας γέλιο στους θεατές ενώ πολλές φορές αναφέρονται σε πραγματικά και σύγχρονα ζητήματα που ενδιαφέρουν τον κόσμο. Οι κατηγορίες είναι:

1. Κωμωδίες. Κωμικές παραστάσεις που συνήθως ο Καραγκιόζης μπλέκει σε ένα σωρό περιπέτειες. Πρωταγωνιστεί πάντα ο Καραγκιόζης και συνήθως τα περισσότερα γνωστά πρόσωπα: Σιορ-Διονύσιος, Μορφονιός, Σταύρακας, Σολωμών, Μπαρμπα- Γιώργος κλπ. (Οι Αρραβώνες του Καραγκιόζη, Ο Γάμος του Καραγκιόζη, Ο Γάμος του Μπαρμπαγιώργου, Ο Καραγκιόζης φούρναρης, Ο Καραγκιόζης μάγειρας, Τα 82 εντάλματα του Καραγκιόζη, Ο Καραγκιόζης Γραμματικός).

2. Ηρωϊκά. Στα περισσότερα ηρωϊκά έργα ο Καραγκιόζης έχει μικρό ρόλο, βασικοί χαρακτήρες τις περισσότερες φορές είναι πρόσωπα από την εθνική επανάσταση όπως ο Αθανάσιος Διάκος, Κολοκοτρώνης κλπ. και άλλοτε μυθικά και φανταστικά πρόσωπα εισπνευσμένα από το 1981 όπως αμαρτωλοί τσολιάδες, καπετάνιοι κλπ. Περιέχουν λιγότερα κωμικά στοιχεία μα περισσότερο συναίσθημα και συγκίνηση. (Ο Λήσταρχος

Πασαδόρος, Ο Καπετάν Απέθαντος, Ο Καπετάν Γκρης, Ο Απαγχονισμός του Πατριάρχη, Ο Καταραμένος Πατριός, Ο Καπετάν Καραφωτιάς, Ο Μαύρος Καπετάνιος).

3. Κοινωνικά. Σε αυτή την κατηγορία σκιαγραφούνται διάφορες πλευρές της ανθρώπινης ζωής. Εισπνευσμένα από την ίδια τη ζωή ή μερικές φορές διασκευές του παλαιού Αθηναϊκού θεάτρου. Άλλοτε έχουν θέμα ερωτικές ιστορίες, άλλοτε σατιρίζονται πρόσωπα, γενικά διάφορα κοινωνικά καθημερινά θέματα που μας θυμίζουν περιπέτειες και γεγονότα και μηνύματα όπως φτώχεια, ανεργία, αδικία, απληστία.(Η Ανθοπώλης των Αθηνών, Ο θεός από την Αμερική, Τα μπαγλαϊμ κουκιά, Η Γέννησις του Κολλητιριού, Ο Άσωτος Υιός, Η Ωραία του Πέραν, Η Γκόλφω).

4. Θρησκευτικά. Έργα με έντονο θρησκευτικό περιεχόμενο ή μήνυμα. Παρμένα από τη χριστιανική θρησκευτική παράδοση.(Κασσιανή, Εν Τούτο Νικά, Ο Κόκκινος Διάολος, Κόλαση και Παράδεισος, Ο Μέγας Κωνσταντίνος, Ειρήνη η Αθηναία, Ευδοκία η Αθηναΐς, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Βασίλειος ο Βουλγαροκτόνος, Κων. Παλαιολόγος, Η χήρα του Κων. Παλαιολόγου).

6. Παραμύθια. Έργα εισπνευσμένα από λαογραφία, παραδόσεις, βιβλία, θρύλους και παραμύθια. (Το Στοιχειωμένο δέντρο, Το μαγικό μπουκάλι, Η μάγισσα του νεκροταφείου, Η Μάγισσα Στρίγκλα, Τα τρία αινίγματα).

Σήμερα ως ένα λαϊκό παραδοσιακό θέατρο είναι ιδιαίτερα αγαπητό στην Ελληνική κοινωνία και περισσότερο στα παιδιά. Μέσα από το κωμικό ή σατιρικό του στοιχείο αποτελεί αναμφισβήτητα μια δραστηριότητα που μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο ψυχαγωγικά αλλά και παιδευτικά. Δεν υπάρχει Έλληνας που να μη γνωρίζει τα πρόσωπα του Θεάτρου σκιών, ακόμη κι αν δεν έχει δει παράσταση. Σε πολλές περιοχές της Ελλάδας οι καραγκιοζοπαίχτες εξακολουθούν με την τέχνη τους να ψυχαγωγούν το κοινό.



7.4. ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΕΣ ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Κάθε πρόσωπο της σκηνής των σκιών αντιπροσωπεύει και μια χαρακτηριστική φιγούρα. Οι κυριότερες φιγούρες Ελληνικού Θεάτρου Σκιών είναι: (Νίτσος, 1963)

1. Ο Καραγκιόζης: Είναι το πρώτο πρόσωπο της σκηνής των σκιών. Είναι ο ιδανικός τύπος του φτωχού Έλληνα, του τόσο φτωχού που έχει πια απαρνηθεί κάθε ιδιωτική φροντίδα. Φαίνεται ιδιαίτερα από τα μπαλωμένα ρούχα και τα ξυπόλητα πόδια του. Ο Καραγκιόζης είναι η προσωποποίηση του ελληνικού λαού, η ασχήμια του συμβολίζει τα ελαττώματα του, η καμπούρα του τα βάσανα μας και η ξυπολησιά του την φτώχεια μας. Είναι αγαθός, ετοιμόλογος, αστείος, σκληρός καμιά φορά στα αστεία του αλλά καλόκαρδος στο βάθος. Πότε κάνει τον κουτό, πότε τον παλικαρά, άλλοτε είναι απατεώνας και άλλοτε είναι γνήσιος εκπρόσωπος του αδικημένου και καταπιεσμένου ελληνικού στοιχείου που παρ' όλες τις ταπεινώσεις, διατηρεί τη δύναμη, τη ζωντάνια, το κουράγιο και προπαντός το κέφι και την αισιοδοξία. Καρπαζώνει προθυμότητα, δέρνει αλλά και δέρνεται. Πρώτος στο ζήτω, πρώτος στο γιούχα. Είναι ερωτόληπτος, ωραιομανής, ενώ είναι άσχημος σε αφάνταστο βαθμό (κακοφτιαγμένος, μυταράς). Είναι γεμάτος με διάθεση να ανακατεύεται σε όλα. Τον ενδιαφέρει κάθε τι που γίνεται γύρω του, όλους τους πειράζει και τους κοροϊδεύει και προ πάντων τον ίδιο τον εαυτό του. Το χέρι του είναι εξαιρετικά ευκίνητο και υπερβολικά μακρύ, για σκηνικούς λόγους, για να μπορεί να ξύνει την πλάτη του και το κεφάλι του ή για να χειρονομεί. Ο λαός στο πρόσωπό του βλέπει τα ελαττώματά του, γελά και διασκεδάζει, ταυτίζεται με τα κατορθώματά του, παίρνει κουράγιο και αισιοδοξεί. Φίλο αχώριστο έχει τον Χατζηαβάτη που μαζί περιπλέκονται σε ένα σωρό αστείες περιπέτειες.



2. Ο Χατζηαβάτης: Είναι από τα δρώντα κυρίως πρόσωπα της σκηνής των σκιών. Είναι ο τύπος του ραγιά που ζει ακόμα με την ανάμνηση της τουρκοκρατίας. Τύπος αδύνατου χαρακτήρος, δειλός, μαλαγάνας, μικροαπατεώνας, πονηρός σε αφάνταστο βαθμό κόλακας και γαλίφης, κυρίως απέναντι στους ισχυρούς.. Προσποιείται το μισοκακόμοιρο, ενώ ο νους του δουλεύει και ειδικά στις πονηριές. Παρασύρει πολλές φορές τον Καραγκιόζη σε διάφορες βρομοδουλειές. Είναι δε, αχώριστος μ' αυτόν. Από την άλλη πλευρά, εκπροσωπεί τον τύπο του βιοπαλαιστή αστού. Το επάγγελμά του είναι τελάλης, μεσίτης και ταχυδρόμος που εκτελεί παραγγελίες του μπέη και του πασά. Ωστόσο είναι ευγενικός, αξιοπρεπής και αξιόπιστος. Οικογενειάρχης, αν και δεν παρουσιάζεται αυτό ποτέ στη σκηνή, είναι πιο μορφωμένος κοινωνικά από τον Καραγκιόζη και γνωρίζοντας καλύτερα τον κόσμο προσπαθεί πάντα να διορθώνει τον φίλο του ή να τον δασκαλεύει.



3. Ο Μπάρμπα Γιώργος: Είναι ο τέλειος τύπος του βουνίσσιου χωριάτη, του Ρουμελιώτη. Εκπροσωπεί τον αγνό βουνίσιο, το γνήσιο Ρουμελιώτη που ο χαρακτήρας του έμεινε αδιάφθορος μέσα στο πέρασμα του χρόνου. Είναι τύπος αγαθός, ηθικός, τιμίος και δυνατός. Ο Καραγκιόζης γνωρίζοντας όλα αυτά τον μαλώνει πολλές φορές, εκμεταλλευόμενος την αγαθότητά του. Είναι τσιγκούνης και του αρέσει το τσάμπα. και έχει μεγάλη μανία να παντρευτεί. Καμαρώνει που είναι θειος του Καραγκιόζη και για αυτό του προσφέρει στοργικά την προστασία του.



4. Ο Σιορ Διονύσιος ή Νιόνιος: Είναι ο τύπος του ξεπεσμένου αριστοκράτη από την Ζάκυνθο ή απλά του φαντασιόπληκτου ζακυνθινού που πιστεύει πως κατάγεται από αρχοντική και πλούσια οικογένεια. Είναι όμως αξιοπρεπής, πολιτισμένος, αγαθός, ομιλητικός και εξαιρετικά γρήγορος στην ομιλία του όπως και οι συντοπίτες του. Είναι καλοντυμένος και φορά ψηλό καπέλο. Επειδή είναι ομορφονυμένος και με καλούς τρόπους, ο

Καραγκιόζης και ο Χατζηαβάτης τον μεταχειρίζονται σα δόλωμα σε διάφορες κατεργαριές και παρασύρεται εύκολα.



5. Ο Σταυράκας: Ονομάζεται Σταυράκης Τζίμης από τον Περαιά. Ο σερέτης τύπος Ψειριώτη της παλιάς Αθήνας με ευγενικούς τρόπους. Ντυμένος κουτσαβάκικα, είναι ψευτοπαλληκαράς αν και πάντοτε τρώει το ξύλο της χρονιάς του. Ενώ είναι άψιλος κάνει τον παραλή. Είναι ψεύτης και καυχησιάρης. Ακολουθείται από έναν υπασπιστή, το Νώντα.



6. Ο Ομορφονιός: Το αντίθετο του ονόματός του. Ονομάζεται Ζαχαρίας. Είναι νάνος με πελώριο κεφάλι και μακριά μύτη για αυτό μιλάει και με αυτή. Είναι μικρόσωμος με κοντά πόδια. Έχει την ιδέα ότι είναι ωραίος και κοροϊδεύει τους άσχημους. Είναι καλοαναθρεμμένος και πολύ λιγόψυχος, έτσι, όταν τον φοβερίζει ο Καραγκιόζης λιποθυμεί.



7. Ο Δερβέναγας ή Βέληγκέκας: Είναι τουρκαλβανός στην καταγωγή, κουτός, απολίτιστος, λιγόλογος και μιλά άσχημα τα ελληνικά με ανάμικτες αρβανίτικες και τούρκικες εκφράσεις. Αντιπροσωπεύει την εκτελεστική εξουσία της δημόσιας τάξης. Είναι αγριάνθρωπος και ταυτόχρονα θυρωρός, μπράβος και αξιωματούχος. Ενώ πολλές φορές κακομεταχειρίζεται τον Καραγκιόζη κατά βάθος τον φοβάται για την πονηριά του. Μόνο ο

Μπάρμπα Γιώργος τα βάζει με τον Βέλη Γκέκα και πολλές φορές τον δέρνει.



8. Ο Εβραίός: Το όνομά του είναι Σολομών ή Σολωμός, όπως τον αποκαλεί ο Καραγκιόζης. Είναι χαρακτήρας εμπόρου της πόλης και συγκεκριμένα της Θεσσαλονίκης, αρκετά πλούσιος, πολύ τσιγγούνης, πονηρός και δειλός. Σαν φιγούρα είναι πολύ

ευχάριστη γιατί είναι δεμένος σε δυο μεριές και όταν χορεύει κουνιέται η μέση και το κεφάλι του σαν να είναι "ξεβιδωμένος",



με αποτέλεσμα να γελάνε οι θεατές

9. Ο Μπέης: Αντιπροσωπεύει τον εύπορο αστό και γενικά τον άνθρωπο της ανώτερης κοινωνικής τάξης. Είναι καλός οικογενειάρχης, ηθικός και συνήθως δίνει παραγγελίες στον Χατζηαβάτη για διάφορες υποθέσεις του, χρησιμοποιώντας τον σαν τελάλη ή μεσίτη και ξεκινώντας μ'αυτόν τον τρόπο την πλοκή της υπόθεσης.



10. Ο Πασάς: Είναι ο εκπρόσωπος της τούρκικης εξουσίας και την επισημότητά του την εκδηλώνει με το σοβαρό, αυστηρό ύφος του και με τον στόμφο της ομιλίας του. Είναι επιβλητικός, με πλούσιο ντύσιμο και δεν τραγουδάει ποτέ όπως τα άλλα πρόσωπα του θιάσου επειδή θεωρείται αξιοσέβαστος.



11. Η Αγλαΐα: Είναι η σύζυγος του Καραγκιόζη. Συνεχώς του παραπονιέται, γιατί η ίδια και τα κολλητήρια μένουν νηστικοί, χωρίς ο Καραγκιόζης να κάνει κάτι γι' αυτό.



12. Η βεζιροπούλα: Είναι η κόρη του Πασά. Καλομαθημένη, και δείχνει να σέβεται τον πατέρα της, ωστόσο, καταφέρνει πάντα να πετυχαίνει αυτό που επιδιώκει.



13. Ο Κολλητήρης: Είναι ο μεγαλύτερος γιος του Καραγκιόζη, και είναι αποτύπωμα του πατέρα του. Του μοιάζει στο πρόσωπο, στους τρόπους και στο χαρακτήρα. Είναι και αυτός παμπόνηρος, παίρνει μέρος στις ανδραγαθίες του πατέρα του, αλλά οι εμφανίσεις του στη σκηνή είναι σύντομες, αμέριμνες και χαρούμενες.

Τα άλλα δύο παιδιά του Καραγκιόζη είναι ο Κοπρίτης και ο Μπιριγκόγκος.

Αυτά είναι τα κυριότερα πρόσωπα της σκηνής των σκιών. Μα υπάρχουν και πολλά άλλα πρόσωπα. Οι αρματολοί και κλέφτες παρμένοι από πρόσωπα που έζησαν και έδρασαν πριν ή κατά την Ελληνική Επανάσταση, πρόσωπα ευγενικά που δε λογαριάζουν το θάνατο για το κοινό συμφέρον, που μάχονται για τους άοπλους αδελφούς τους. Ηρωικές Ελληνίδες που πολεμούν κι αυτές. Μετά έρχονται άλλοι τύποι χωρικών και ανθρώπων των πόλεων. Αγάδες, Αλβανοί στρατιώτες, αξιωματούχοι διαφόρων εθνών (Νίτσος, 1963).

7.5. Η ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΚΤΗ

Στο θέατρο ο ηθοποιός ερμηνεύει τον ρόλο του γνωρίζοντας το σενάριο. Σ' ένα έργο υπάρχουν όμως πολλοί ρόλοι που την ερμηνεία τους την δίνουν πολλοί ηθοποιοί, κάθε ηθοποιός και ρόλος, εκτός από κάποιες σπάνιες περιπτώσεις που ένας ηθοποιός υποδύεται δύο ρόλους μέσα στο έργο.

Σημαντική ιδιότητα του καραγκιοζοπαίχτη στο θέατρο σκιών είναι ότι καλείται να ερμηνεύσει όλους τους ρόλους, τις κάθε φιγούρας - Ήρωα της παράστασης, μόνος τους.

Επίσης εξίσου σημαντική ιδιότητα του είναι η ικανότητα του να διαφοροποιεί τη χροιά της φωνής του, κατά τη διάρκεια της παράστασης, για κάθε φιγούρα ξεχωριστά, δίνοντας στο κοινό του την εντύπωση ότι πίσω από τον μπερντέ βρίσκεται ολόκληρο πλήθος παικτών.

Το μοναδικό εκφραστικό μέσο του καραγκιοζοπαίχτη είναι η φωνή του και ο προφορικός του λόγος. Είναι τυποποιημένοι τέσσερις ή πέντε κύριοι τόνοι, μια φωνή πολύ επίσημη των πασάδων, βεζυράδων και των μεγάλων καπεταναίων. Την ίδια φωνή έχουν οι χτυπημένοι από έρωτα ή συφορά. Μια φωνή τσιριχτή και τρεμουλιαστή οι γυναίκες. Η

φωνή του Καραγκιοζή είναι χοντρή και σαν βιαστική, έτοιμη για χωρατά και για κλάμα. Τέλος υπάρχουν και οι προφορές, τα ρουμελιώτικα του Μπαρμπαγιώργου, τα ζακυνθινά του Νιόνιου, τα εβραϊκά, τα αρβανίτικα, τα τσεβδίσματα, τα μάγκικα».

Όση βοήθεια κι αν έχει ο καραγκιοζοπαίχτης από τους άξιους βοηθούς του ή τον τραγουδιστή του, η φήμη του, τοπική ή πανελλήνια ή παγκόσμια, εξαρτάται από τον ίδιο. Πρέπει να μπορεί να χειρίζεται ο ίδιος με δεξιότητα τις φιγούρες για να φαίνεται πως περπατούν, χειρονομούν, κινούνται, μιλούν ή ακούν.

Πολλοί ρωτούν αν τα έργα που παίζει ο κάθε καραγκιοζοπαίχτης τα διαβάσει η όχι. Κανένας καραγκιοζοπαίχτης δε διαβάσει τα έργα του. Τα ξέρουν απέξω όπως οι παραμυθάδες ξέρουν τα παραμύθια.

Εκεί επάνω ο Καραγκιοζοπαίχτης με τις προσωπικές του προσθήκες γίνεται επίκαιρος. Βέβαια υπάρχουν και ταλαντούχοι δημιουργοί παρουσιάζοντας καινούργιες δικές τους παραστάσεις, διαφυλάσσοντας όμως και την παράδοση του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από επικίνδυνους νεωτερισμούς.

Για να πετύχει μια παράσταση απαιτείται η συναισθηματική ταύτιση παίκτη – κοινού-δράματος και αυτό εξαρτάται κυρίως απ' τον καραγκιοζοπαίχτη. Ο καλός καραγκιοζοπαίχτης πρώτα πρώτα πρέπει να είναι μίμος, πρέπει να είναι καλαμπουρτζής, να είναι δηλ. έξυπνος και κοινωνικά ευαίσθητος άνθρωπος, με αίσθηση χιούμορ.

Ο καραγκιοζοπαίχτης πρέπει να είναι καλός σχεδιαστής και επιδέξιος κατασκευαστής για να σχεδιάζει και να κόβει φιγούρες και σκηνικά. Μα και σκηνοθετικές ικανότητες χρειάζεται ένας καλός τεχνίτης. Το να είναι λαϊκός ζωγράφος ήταν εφόδιο απ' τα πιο χρήσιμα. Είχε να ζωγραφίσει φιγούρες, σκηνικά και να κάνει με μπογιές του βαρελιού αφίσες για διαφήμιση της παράστασης. Δική του δουλειά ήταν καμιά φορά να φτιάξει και πάγκους όπου θα κάθονταν οι θεατές και να διαμορφώσει το χώρο της παράστασης, δηλ. τη μάντρα, να κανονίσει το φωτισμό κλπ.

Ο καραγκιοζοπαίχτης σ' όλες τις πλευρές της δουλειάς του είναι καλλιτέχνης και μαζί και μάστορας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το κουκλοθέατρο είναι μια μορφή θεατρικής τέχνης, είναι αναπαράσταση του θεάτρου της ζωής σε σμίκρυνση, και παιγμένη πίσω από ένα πλαίσιο- παράθυρο, που πλαισιώνει και υπογραμμίζει τον χώρο δράσης. Είναι μια πολυδιάστατη διαδικασία επικοινωνίας και συγχρόνως έκφρασης και δράσης. Το κουκλοθέατρο ήταν γνωστό σε πολλούς λαούς της αρχαιότητας. Αποτελεί μια πολυδιάστατη διαδικασία επικοινωνίας και συγχρόνως έκφρασης και δράσης.

Κατά καιρούς προσέλαβε διάφορους ρόλους: θρησκευτικό, τελετουργικό, ψυχαγωγικό και ηθικοπλαστικό. Τελικά, βρήκε τη θέση του και στη σύγχρονη εκπαίδευση, καθώς εκτιμήθηκε η παιδαγωγική του αξία. Στο Νηπιαγωγείο έχει καθιερωθεί, δεν έχει όμως εξελιχθεί. Γενικά παραμένει γνωστό με την τυπική του μορφή. Την παράσταση αναλαμβάνει ο εκπαιδευτικός, χρησιμοποιούνται συνήθως οι γαντόκουκλες του εμπορίου και, «απαραίτητος όρος είναι, πάντως, να κρύπτονται οι παίκτες και να φαίνονται αι κούκλαι».

Συνοπτικά μπορούμε να προσδιορίσουμε δύο διαστάσεις στο κουκλοθεατρικό έργο:

- Του Θεάματος: Παραστάσεις που δίνονται από επαγγελματίες κουκλοπαίκτες, εκπαιδευτικούς, εμψυχωτές ομάδων και άλλους, στις οποίες βρίσκονται θεατές, που παρακολουθούν την οργανωμένη παράσταση.
- Της Δραστηριότητας: Δημιούργημα και έκφραση των ίδιων των παιδιών ή μελών μιας ομάδας στον χώρο του σχολείου.

Το κουκλοθέατρο δίνει τη δυνατότητα στα παιδιά να συμμετέχουν και ακόμα να καθορίζουν την εξέλιξη του παραμυθιού. Γίνονται επομένως (συμ)μέτοχοι και συνδημιουργοί. Έτσι, το κουκλοθέατρο γίνεται χώρος συνδιαλλαγής και επικοινωνίας. Το κουκλοθέατρο προσφέρει στα παιδιά ερεθίσματα, που τα εμπλουτίζουν συναισθηματικά και νοητικά. Η κούκλα, το παραμύθι και οι λειτουργίες του θεάτρου συντελούν ώστε το παιδί να βιώνει τους χώρους του φανταστικού, του συμβολικού και του πραγματικού. Το κουκλοθέατρο δίνει τη δυνατότητα στο παιδί να αφομοιώσει τους ηθικούς νόμους, τους κανόνες, τους διάφορους κώδικες, τα ήθη, τα έθιμα, τις νοοτροπίες, τις τάσεις, τις αξίες, τις απαγορεύσεις και τα ιδανικά, καθώς και τη δομή και τη λειτουργία της κοινωνίας στην οποία ζει.

Η διαδικασία δημιουργίας μιας κουκλοθεατρικής παράστασης περιλαμβάνει τη συγγραφή του σεναρίου, την κατασκευή και την κίνηση της κούκλας, τη μουσική, την

αλλαγή της φωνής και τελικά το στήσιμο της παράστασης. Τα παιδιά μπορούν να συμμετάσχουν στη δημιουργία μιας παράστασης σχεδόν από την αρχή μέχρι το τέλος. Όταν έρθει η ώρα να παρουσιάσουν οι μικροί κουκλοπαίκτες την παράστασή τους, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η ύπαρξη θεατών (παιδιά άλλων τάξεων, γονείς). Τα παιδιά παίρνουν πολλά μέσα από αυτή τη μαγική διαδικασία της κουκλοθεατρικής επικοινωνίας, η οποία είναι απολύτως σημαντική, ώστε να ολοκληρωθεί μια κουκλοθεατρική παράσταση «φτιαγμένη» από τα ίδια.

Το κουκλοθέατρο υπάρχει στην Ελλάδα εδώ και χιλιάδες χρόνια. Αναφορές βρίσκουμε τόσο σε αρχαία κείμενα (Ορφικά, Ηρόδοτο, Πλάτωνα, Αριστοτέλη), όσο και σε κείμενα της ελληνιστικής και ρωμαϊκής εποχής, οπότε έχουμε και θαυμάσιες περιγραφές μιας κινητής και μιας ακίνητης σκηνής από τον μηχανικό Ήρωνα. Το σύγχρονο κουκλοθέατρο ήρθε στην Ελλάδα από τη Δύση, πιθανόν μέσω Επτανήσων. Ήδη το 1870 παίζεται στην Αθήνα, είκοσι χρόνια πριν τον εξελληνισμό του Καραγκιόζη, ο οποίος προήλθε από την Ανατολή.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στη χώρα των χρωμάτων

Οι κουρτίνες του κουκλοθέατρου μας κλειστές. Έτοιμο από πίσω το σκηνικό μιας πόλης. Εμφανίζεται ο Πιπίνος, το κουκλάκι εκείνο δηλαδή, που προετοιμάζει την ατμόσφαιρα, για το τι θα ακολουθήσει και δημιουργεί ένα ευχάριστο κλίμα στην παρέα των παιδιών μας.

Πιπίνος. Καλημερούδια, ρούδια, ρούδια. Τι βλέπω σήμερα; Μπαλαρίνες, πιερότους, νεράιδες, ρομπότ. {Και αρχίζει να απαριθμεί τις φορεσιές των παιδιών, με την προϋπόθεση ότι, το συγκεκριμένο εργάκι θα παιχθεί την ημέρα της αποκριάτικης γιορτής στο σχολείο}

Μα που πήγαν τα φιλαράκια μου; Πως, πως είπατε; Εσείς είσαστε, αλλά μασκαρεμένα; Μπράβο, μπράβο παιδιά. Με ξεγελάσατε μία χαρά. Όμως εγώ τώρα νιώθω άσχημα. Χωρίς μία μάσκα, μία φορεσιά, ένα καπέλο έστω. Τι είπατε; Να πάω να μασκαρευτώ; Ναι ,ναι μπράβο, πολύ καλή ιδέα. Γεια σας, γεια σας, φεύγω, παω, αλλά θα ξαναγυρίσω.

Ο Πιπίνος φεύγει, οι κουρτίνες ανοίγουν, εμφανίζεται ο μπαλονάς.

Έχουμε φροντίσει για αυτό τον σκοπό να αγοράσουμε μικρά μπαλόνια, διαφόρων χρωμάτων, που η κούκλα μας κρατάει στο ένα χέρι.

Μπαλονάς: { Εμφανίζεται κρατώντας τα μπαλόνια του και τραγουδώντας ένα αποκριάτικο τραγούδι, γνωστό ήδη στα παιδιά.}

“ Θα φορέσω τα γιορτινά μου και θα πάω ναι στο χορό, θα χορέψω με την καρδιά μου το χορό που τόσο αγαπώ.” Μόλις τελειώσει με το τραγούδι του αρχίζει και φωνάζει.

“ Μπαλόνια, μπαλόνια, πάρτε μπαλόνια χαρείτε την Αποκριά, γέροι, νέοι και παιδιά. Μπαλόνια..... Μα τι όμορφα που είναι τα μπαλόνια μου! Μπαλόνια κόκκινα σαν τη φωτιά, μπλε σα θάλασσα πλατιά, κίτρινα σα λεμονάκι, πράσινα σα χορταράκι. Μπαλόνια, μπαλόνια.

Εμφανίζεται ένα αγοράκι, ο Θανασάκης. { Συνήθως στα κουκλάκια μας δίνουμε κάποιο όνομα που όμως δεν συγκαταλέγεται σε κάποιο από αυτά των μαθητών μας, για ευνόητους λόγους.}

Θανασάκης. Κύριε, μου δίνετε ένα μπαλονάκι, κόκκινο παρακαλώ, είναι το χρώμα που αγαπώ.

Εμφανίζεται τώρα και ένα κοριτσάκι. Η Ελενίτσα.

Ελενίτσα. Κύριε, κύριε, και ένα για μένα. Μα δε με νοιάζει τι θάνε αυτό. Καφέ, κόκκινο, κίτρινο, αδιαφορώ. Μα κάντε γρήγορα καθυστερώ και θα αργήσω για το χορό. Θανασάκη και εσύ εδώ; Τι λες, πάμε παρέα στου σχολείου μας το χορό;

Τα δύο παιδιά, ξεκινούν για το σχολείο, κρατώντας τα μπαλόνια τους και τραγουδώντας στο ρυθμό του γνωστού τραγουδιού, “ καλώς το καρναβάλι”, τους παρακάτω στίχους.

Θανασάκης και Ελενίτσα τραγουδώντας, “ Και τώρα ξεκινάμε με κέφι και χαρά, να πάμε στου σχολείου μας την όμορφη αγκαλιά.{δισ} Γιατί μας περιμένουν τραγούδι και χορός, φίλοι μασκαρεμένοι και ο κλόουν ο Τοτός. {δισ}

Καθώς όμως οι φίλοι προχωράνε ξαφνικά ο Θανασάκης, αρχίζει να κοροϊδεύει την Ελενίτσα.

Θανασάκης. Η στολή σου μια χαρά, μα το μπαλόνι σου δεν ταιριάζει διόλου με τη φορεσιά. Μα είναι χρώμα τούτο εδώ; Σκούρο καφέ ,μπλιάχ, τι να σου πω. Κοίτα το δικό μου. Λαχταριστό, κόκκινο, κόκκινο να το χαρώ.

Ελενίτσα. Α, για ακου να σου πω, εμένα μ’αρέσει και το κρατώ. Και σταμάτα τις κουβέντες, μη μαλώσουμε για αυτό.

Θανασάκης. Όχι να μαλώσουμε.

Ελενίτσα. Θέλεις καβγά, ε; Λοιπόν θα τον έχεις.

Και αρχίζουν ο ένας να τραβάει τον άλλο. Επιφωνήματα διάφορα ακούγονται και από τα δύο παιδιά.

Θανασάκης. Αχ, αχ, τι τραβάς καλέ, σιγά το μπαλόνι μου θα μου το σπάσεις. Ντροπή σου.

Ελενίτσα. Αχ, ωχ, εσύ το ξεκίνησες, πάρε και αυτήν, πάρε και τούτη.

Ξαφνικά όμως νιώθουν να συμβαίνει κάτι περίεργο. Νιώθουν πως πετούν. Πως τα μπαλόνια που κρατάνε, τους τραβάνε ψηλά, οπότε έκπληκτα αναφωνούν.

Θανασάκης. Μα τι γίνεται, τι συμβαίνει, έλα Χριστέ και Παναγιά. Ελενίτσα, κοίτα καλέ, πετάμε και πάμε όλο και πιο ψηλά.

Τα παιδιά με τα μπαλόνια τους πάντα στο χέρι, εξαφανίζονται πίσω από το κουκλοθέατρο. Οι κουρτίνες κλείνουν ενώ οι φωνούλες τους εξακολουθούν να ακούγονται.

“ Μα που πάμε, μαμά φοβάμαι. Για κοίτα κατεβαίνουμε, το νιώθω, σταματάμε.”

Οι κουρτίνες ανοίγουν, έχουμε φροντίσει να αλλάξουμε το σκηνικό, που τώρα μας μεταφέρει σε μία χώρα μαγική, με δέντρα πράσινα πολλά, χρωματιστά πουλιά, γάργαρα καθαρά νερά.

Ελενίτσα. Μα που βρισκόμαστε; Τι είναι εδώ;

Θανασάκης. Πω, πω ησυχία, θα τρελαθώ, δεν βλέπω κανένα γνωστό. Θέλω τη μαμά μου. Μαμά, μανούλα. { κλαψουρίζοντας }

Εμφανίζεται μία όμορφη κοπέλα.

Κοπέλα. Ω, καλώς τα, καλώς τα. Ελάτε, ησυχάστε, μην κάνετε έτσι, μεγάλα παιδιά. Στη χώρα είστε των χρωμάτων σε μία χώρα μαγική, όμορφη, πλούσια, φανταστική. Και εγώ είμαι η βασίλισσα. Με λένε Πολυχρωμία. Όλα τα χρώματα έχω εγώ, μαζί τους παίζω, τραγουδώ και όλο τον κόσμο αγαπώ.

Παιδιά. Μα πως βρεθήκαμε εδώ; Εμείς πηγαίναμε στου σχολείου το χορό.

Πολυχρωμία. Και μαλώνετε στο δρόμο, ποιο χρώμα είναι το πιο καλό. Γι αυτό βρεθήκατε εδώ. Για να δείτε από κοντά πως όλα τα χρώματα είναι καλά και όλα μαζί αρμονικά δίνουν στον κόσμο τρανή ομορφιά.

Ελάτε μαζί μου. Θέλω να σας δείξω κάτι. Δώστε μου τα μπαλόνια σας, θα τα φυλάξω κάπου εδώ. Έτσι μπράβο. Εμπρός τώρα για το μαγικό εργαστήριο της χώρας.

Οι κουρτίνες κλείνουν, με κάποια μουσική υπόκρουση τα κουκλάκια απομακρύνονται, γίνεται αλλαγή σκηνικού, που παρουσιάζει πολλά ράφια με χρώματα, μπουκαλάκια κλπ. Όταν είμαστε έτοιμοι, οι κουρτίνες ανοίγουν και εμφανίζονται και πάλι τα κουκλάκια.

Πολυχρωμία. Να μαστε φθάσαμε, μισό λεπτό, να φωνάξω τον επιστήμονα τον Τούλη, χρωματούλη. Εμπρός παιδιά, φωνάξτε και εσείς μαζί με μας, γιατί είναι πολύ μεγάλος και δεν ακούει και καλά. Όλοι μαζί φωνάζουν. Τούλη, Χρωματούλη, Τούλη.

Τούλης Χρωματούλης. Ποιος είναι, ποιος φωνάζει, ποιος χαλάει την ησυχία μου; Μπα τι βλέπω, έχω επισκέπτες; Γεια σας, γεια σας καλά μου παιδιά. Ξέρω γιατί βρίσκεστε εδώ. Μαλώνετε. Σωστά; Για των χρωμάτων την ομορφιά. Μα είναι πράγματα αυτά; Όλα τα χρώματα είναι καλά. Όλα τα χρώματα χρειάζονται, για να χαρίζουν ομορφιά. Θα σας το αποδείξω. Κοιτάξτε εδώ να. {Και φέρνει ένα τσουκαλάκι και μία κουτάλα. Επίσης, πολλά μικρά μπουκάλια διαφόρων χρωμάτων. Στο μεταξύ έχουμε έτοιμα σκηνικά για να δείξουμε με αυτά, τις αλλαγές που θα κάνει ο Τούλης.}

Τούλης Χρωματούλης. { Ενώ ετοιμάζει τα σύνεργά του} Πως μου αρέσουν όλα τα χρώματα, πράσινο, κόκκινο, κίτρινο, μπλε. Μαύρο, καφέ και θαλασσί, ροζάκι, μωβ , πορτοκαλί. {

Κάνει πως ρίχνει στο τσουκάλι του τα χρώματα και με μία κουτάλα, αρχίζει το ανακάτεμα, λέγοντας λόγια μαγικά.}

ΑΚΑ ΜΙΝΕΡΑΚΑ ΜΙΝΕΡΑΚΑ ΜΑΡΑΚΑ ΜΙΝΕΡΑΚΑ ΜΙΝΕΡΙ, θαυμάστε τοπίο φίλοι μικροί. { Σε αυτό το σημείο, γίνεται η αλλαγή του σκηνικού. Ένα πανέμορφο δάσος, με ζωάκια, πουλιά, χρώματα πολλά.}

Και συνεχίζει ο Τούλης. Βλέπετε; Και πέστε μου, δεν χρειάστηκαν όλα τα χρώματα για αυτήν την ομορφιά; Όλα τα χρώματα είναι καλά, δεν ξεχωρίζω κανένα παιδιά, γιατί τα χρώματα σαν ενωθούν μόνο μαγεία και ομορφιά σκορπούν. Για δέστε και τούτο. {Και αρχίζει να βάζει πάλι χρώματα στο τσουκάλι . Παρακινεί όλα τα παιδιά μαζί, να πούνε τα μαγικά λόγια}

ΑΚΑ ΜΙΝΕΡΑΚΑ ΜΙΝΕΡΑΚΑ ΜΑΡΑΚΑ ΜΙΝΕΡΑΚΑ ΜΙΝΕΡΙ, θαυμάστε και τούτο φίλοι μικροί. { και εδώ, με μία όμορφη μουσική αλλάζουμε το σκηνικό και αυτή τη φορά, έχουμε ένα θαλασσινό τοπίο.}

Τούλης Χρωματούλης. Λοιπόν τι λετε τώρα παιδιά; Όλα τα χρώματα δεν είναι καλά;

Παιδιά. Ναι, ναι. Όλα τους είναι ξεχωριστά. Δεν θα μαλώσουμε ποτέ ξανά. Θα αγαπάμε το κάθε χρώμα, για αυτό που είναι πραγματικά.

Πολυχρωμία. Μπράβο, έτσι σας θέλω παιδιά. Ορίστε τα μπαλόνια σας και άντε, γεια χαρά.

Τα παιδιά παίρνουν τα μπαλόνια τους και με χαρούμενη αποκριάτικη μουσική, “πετάνε” για τη χώρα τους, χαιρετώντας.

Γεια σας, γεια σας, γεια σε όλους και καλή αποκριά. Να αγαπάτε όλα τα χρώματα παιδιά.

Οι κουρτίνες του κουκλοθέατρου κλείνουν και εμφανίζεται ο Πιπίνος.

Πιπίνος. { μασκαρεμένος} Να μαι και εγώ. Σας αρέσει η στολή μου; Μπράβο, χαίρομαι. Πως περάσατε με τους φίλους μου τα κουκλάκια; Καλά; Τι σας είπαν; Πως; Για τα χρώματα; Α, ωραία, ωραία.

Όμως τώρα χορός και μουσική παιδιά. Γεια σας και να είσαστε καλά. Και του χρόνου με υγεία, να γιορτάσουμε ξανά την τρελή Αποκριά.

Γεια σας και πολλά φιλά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Άλκηστις, Κ. (1999). Κουκλοθέατρο σκιών, εκδ. Άλκηστις
- Αναγνωστόπουλος Β.Δ., Λιάπης Κ.,(1995):Λαϊκό παραμύθι και παραμυθάδες στην Ελλάδα, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Αναγνωστόπουλος, Β.Δ.,(1996α): «Τέχνη και τεχνική της αφήγησης στο σχολείο», στο Αυδίκος Ε. Γρ. (1996):Από το παραμύθι στα κόμικς, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Αναγνωστοπούλου, Β.Δ.,(1996): «Γυναικεία πρόσωπα μέσα στο λαϊκό παραμύθι» στο Αυδίκος Ε. Γρ.,(1996):Από το παραμύθι στα κόμικς, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. (1996β): «Η συμμετοχή του παιδιού στην αφήγηση του παππού». Διαβάζω, 363
- Αναγνωστόπουλος. Β.Δ.,(2010).Τέχνη και τεχνική του παραμυθιού. Τρίτη έκδοση, Αθήνα. Καστανιώτης.
- Αυγητίδου, Σ. (2001). Το Παιχνίδι. Σύγχρονες Ερευνητικές και Διδακτικές Προσεγγίσεις, Αθήνα, Τυπωθήτω.
- Αυδίκος, Ε. Γρ.,(1994): Το λαϊκό παραμύθι, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Γαβριηλίδου. Σ., (2008):Το Δύσκολο Επάγγελμα του κλασσικού Ήρωα. Θεσσαλονίκη. University Press.
- Γιαλουράκη, Σ. (2000). «Παίζουμε κουκλοθέατρο;», εκδ. Ντουντούμη
- Γιαννικοπούλου Α.Α., Διασκευάζοντας παραμύθια για αφήγηση σε νήπια στο Αναγνωστόπουλος Β.Δ.,(1999): Λαϊκή Παράδοση και Σχολείο, Αθήνα, Καστανιώτης
- Γιαννικοπούλου. Α.Α.,(1994): «Η αφήγηση και οι τεχνικές της στην προσέγγιση της παιδικής λογοτεχνίας στο νηπιαγωγείο». Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, 62-70, Αθήνα. Βιβλιογονία.
- Γιαννικοπούλου. Α.Α.,(1995α): «Πώς βλέπουν τα νήπια τους ήρωες των παραδοσιακών παραμυθιών. στο Ζερβού. Λ. (1997): Λογοκρισία και αντιστάσεις των παιδικών μας χρόνων, Αθήνα. Οδυσσέας.
- Γιαννικοπούλου. Α.Α. (1995β): «Η έννοια της τιμωρίας στον κόσμο του παραμυθιού όπως βιώνεται από παιδιά προσχολικής ηλικίας», Οικογένεια και Σχολείο, 127', 18-25.
- Γραμματάς, Θ. (1996). Fantasyland, εκδ. Δάρδανος, Αθήνα.
- Δαράκη, Π. (1992). Κουκλοθέατρο, εκδ. Gutenberg, Αθήνα.
- Δαράκη, Π. (1977). Κουκλοθέατρο, «Gutenberg», Αθήνα, Τρίτη έκδοση 1985

- Δαρακη Π.(1986) Κουκλοθέατρο. Εκδόσεις gutenberg, Αθήνα
- Εγγονόπουλος, Ν. (1981). Ο Καραγκιόζης: Ένα ελληνικό θέατρο σκιών, "Υψιλον", Αθήνα
- Καλλέργης, Η. (1995): Προσεγγίσεις στην παιδική λογοτεχνία. Αθήνα. Καστανιώτης.
- Κανατσούλη. Μ.,(1990): «Γυναικείοι, χαρακτήρες μέσα στα παραμύθια του Αντερσεν».
- Διαδρομές. 17
- Κασσωτάκη. Ε., (2009):Ο Μαγικός κόσμος του Καραγκιόζη, Αχαρνές. ΚΕΠΕΔΑ,
- Κοντογιαννη Α.-Βαος Α.(2009) Αισθητική Αγωγή, ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ ΑΘΗΝΑ
- Κουλουμπή-Παπαπετροπούλου. Κ.,(1992): Η προετοιμασία για την αφήγηση. Διαδρομές. 27
- Κοφφάς, Α. (1989). Δραστηριότητες αισθητικής αγωγής στο νηπιαγωγείο, Αθήνα.
- Μαγουλιώτης, Α. (1994). Κουκλοθέατρο Ι, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα.
- Μαγουλιώτης, Α. (2012) «Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθέατρου: 1870- 1938» Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα
- Μανετα Μ.- Σκουμυδη Σ.(2008) Μέθοδοι δημιουργικής απασχόλησης και τεχνικά εποπτικά μέσα, Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων Αθήνα
- Μάνος. Χ., Σελίμης. Ε.,Σονιάδης. Χ.,(2001):Λογοτεχνία Προσχολικής Ηλικίας, 2^{ος} Κύκλος, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο. Αθήνα.
- Μαρκόπουλος, Σ. (2003). Το κουκλοθέατρο στη σχολική (νέα;) τάξη, Αθήνα
- Μέγας. Γ.Α.,(1996): Ελληνικά παραμύθια, Αθήνα. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Μερακλής. Μ.Γ.,(1990): Τα παραμύθια μας. Αθήνα
- Μιχαλοπούλου-Δημάκη, Ε. (1986). Μορφές δραστηριοτήτων του Νηπιαγωγείου, Αθήνα.
- Μόλλα. Δ.,(2002): Ο Καραγκιόζης μας- Ελληνικό Θέατρο Σκιών, Αθήνα. Σύγχρονη Εποχή.
- Μπαρδής, Π. (1976). Δημιουργικές απασχολήσεις στο νηπιαγωγείο, Αθήνα, Δίπτυχο
- Μυστακίδου Α.,(1982): Karagoz: Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία, Αθήνα.Ερμής
- Νίτσος. Κ.,(1963):Περιοδικό Θέατρο, Τεύχος 10
- Ξυροτύρης, Η. (1975). Το σύγχρονο Νηπιαγωγείο και η ιστορία του, Αθήνα, εκδ. Ατλαντίς
- Οικονομίδου. Α.,(1996): «Ούτε ωραία κοιμισμένη ούτε κακιά μάγισσα: Το άλλοτε και το τώρα στις προσεγγίσεις γυναικείων απεικονίσεων στο ξένο παραμύθι». στο. Αυδίκος
- Ε. Γρ.,(1996):Από το παραμύθι στα κόμικς, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Παιδουση Ε.(1963) Το κουκλοθέατρο και η ψυχαγωγία του παιδιού εκδόσεις Ατλαντίς Αθήνα

- Παναγιωτακοπούλου, Ι. (2007). Το κουκλοθέατρο ως μέσο ψυχαγωγίας και επικοινωνίας σε παιδιά προσχολικής ηλικίας.
- Παπαδοπούλου, Μ. (1999). Ο Καραγκιόζης: Το θέατρο σκιών και οι εικαστικές τέχνες. "Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών", Πάτρα
- Παρασκευόπουλος, Ι.Ν.: Εξελικτική Ψυχολογία, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Παρίσης. Ι. & Παρίσης. Ν.:Λεξικό Λογοτεχνικών Ορών, Αθήνα. Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Παρούση, Α. (2012). Κουκλοθέατρο στην Εκπαίδευση, Εκπαίδευση στο Κουκλοθέατρο. Αθήνα: Πλέθρον.
- Παρούση, Α. (1995). Κούκλες Κουκλοθέατρου, Εκδόσεις Δελφίνι.
- Πετρή, Γ. (1986). Ο Καραγκιόζης, Αθήνα ,εκδ. Γνώση.
- Ράπτης, Ν., Καββαδά, Α. (1974). Εκπαιδευτικά δραστηριότητες προσχολικής αγωγής, Αθήνα,εκδ. Δίπτυχο
- Ραφαηλίδη. Β.,(1995): Ελληνικός κινηματογράφος. Αθήνα.Αιγόκερως
- Ροντάρι, Τ. (2003). Η γραμματική της φαντασίας, εκδ. Μεταίχμιο.
- Σιατόπουλος. Δ.,(1973): Δώδεκα Κωμωδίες και το Χρονικό του Θεάτρου των Σκιών, Ιστορικό. Γραμμένος Μ. (επιμέλεια), Αθήνα. Άγκυρα.
- Ψαράκη. Β.,(1995):«Η εικαστική απόδοση του δράκοντα στο μύθο». Διαδρομές. 39
- Bettelheim. Β. (1995): Η γοητεία των παραμυθιών. Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση. Γλάρος. Αθήνα.
- Delpeux H., (1987). Κούκλες και μαριονέτες, Gutenberg
- Garner. J. (1995): Πολιτικής ορθά παραμύθια. Αθήνα. Δίαυλος.
- Garner. J. (1996): Πολιτικής ορθότερα παραμύθια, Αθήνα, Δίαυλος
- Neubacher - Fesser, M. (2013). Δαχτυλόκουκλες, Εκδ Εργάνη, Αθήνα
- Vygotsky, L.S. (1997). Νους στην κοινωνία: Η ανάπτυξη των ανώτερων ψυχολογικών διαδικασιών (μτφρ. Α. Μπίμπου & Σ. Βοσνιάδου), Αθήνα, Gutenberg,.
- Winnicott, D.W., Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα (μτφρ. Γ. Κωστόπουλος), Αθήνα, Καστανιώτης, 2000.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Adler. F. (1912): The Moral Instruction of Children, New York, D. Appleton.
- Ames. L.U. (1966): «Children's stories». Genetic Psychology Monographs, 73,
- Applebee. A.N. (1973): The Spectator Role: Theoretical and Developmental Studies of Ideas about and Responses to Literature with Special Reference of Four Age Levels. PhD Thesis. London University.
- Bell, J. (2000) "Strings, Hands, Shadows: A Modern Puppet History", Detroit Institute of Arts, Detroit
- Blumental E. (2005), "Puppetry and Puppets", Thames and Hudson, London
- Byrom M. (1983) "Punch in the Italian Puppet Theatre, Its origin and evolution", Centaur Press, London
- Byrom M. (1996) "Puppet Theatre in Antiquity", DaSilva Puppet Books, Bicester
- Cass. J.E. (1967): Literature and the Young Child. London. Longmans.
- Chukovsky. K. (1971): From Two to Five. Translated by M. Morion, Berkeley. University of California Press.
- Cook. E. (1976): The Ordinary and the Fabulous. An Introduction to Myths. Legends, and Fairy Tales. 2nd edition. Cambridge, Cambridge University Press, p. 40.
- Crago. M. & Crago. II. (1953): Prelude to Literacy. A Preschool Child's Encounter with Picture and Story. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Cutler S. (1995). Puppets and "Popular" Culture, Cornell University Press.
- Currell D. (1996). An Introduction to Puppets and Puppet-making, Grange Books
- Dagan E. (1990) "Emotions in Motion; Theatrical Puppets and Masks of Black Africa", Galerie Amrad African Arts Publications
- Dubska A. (2006). Czech puppet theatre, Theatre Institute Ediciones S. A., Barcelone, σελ. 8, 26-27.
- Favat. A.F.(1977). Child and Tale. The Origins of Interest. Urbana, National Council of Teachers in English., p.36
- Fenwick. G. (1990): Teaching Children's Literature in the Primary School. London. David Fulton Publishers.
- Gallo, A.(2001). Best of silicy magazines,
- Garbayo. M. Marti – Muelas. Is. Sanz, (2001): Sombras Chinescas y Mascaras, Parramon

- Hannabuss. S. (1981): «Fear and violence in books for children and young people». The School Librarian, 29, 196-205
- Huck. C.S. (1979): Children's Literature in the Elementary School. 3rd edition. New York. Holt. p.169
- Jurkowski H. (1988) "Aspects of Puppet Theatre", The Puppet Centre Trust, London
- Jurkowski H. (1994) "The Human among Objects", British Centre of UNIMA
- Jurkowski H. (1996) "A History of European Puppetry" (δύο τόμοι), Edwin Mellen Press, New York, Lewiston
- Leach R. (1985) "The Punch and Judy Show: History, Tradition and Meaning", Batcsford, London
- Magnin Ch. (1862) "Histoire des Marionnettes en Europe", Editions Slatkine, Paris 1981
- McCormick J. (2004) "The Victorian Marionette Theatre", University of Iowa Press
- McCormick J. (2010) "The Italian Puppet Theatre, A History", NC: Mcfarland
- Paul. L. (1989): «Intimations of imitations? Geometry and children's literature». Signal. 59.,p. 128
- Pitcher. E. & Prclingcr. E. (1963): «Children Tell Stories», New York, International University Press.
- Speaight G. (1981), "The Life and Travels of Richard Barnard, Marionette Proprietor", Society for Theatre Research, London
- Speaight G. (1990) "The History of the English Puppet Theatre", Robert Hale, London
- Storr, C (1976): «Why folk tales and fairy stories live forever», ora N. Tuckcrr (ed.) Suitable (or Children? Controversies in Children's Literature (pp. 64- 73), London. Sussex University Press.
- Sutton-Smith, B. (1981): *The Folkstories of Children*, Philadelphia. University of Pensylvania Press.
- Vaughn, G.G. & Taylor, F.S. (1986): The Flannel Board Storybook, Atlanta, Humanics Limited.
- Wolfenstein, M. (1954): Children's Humor. A Psychological Analysis. Illinois. The Free Press. ,p.34
- Yeats, W. (1956): The Collected Poems, New York. MacMilian

ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

1. Θέατρο Σκιών Κώστας Μακρής, Η ιστορία του Θεάτρου Σκιών- Το ελληνικό θέατρο σκιών-Καραγκιόζης,
<http://kostasmakris.weebly.com/eta-iotasigmatauomicronrho943alpha-tauomicronupsilon-thetaepsilon940taurhoomicronupsilon-sigmakappaiota974nu.html> ανακτήθηκε 25/8/2016
2. Σπαθάρειο Μουσείο Θέατρο Σκιών, Οι Κυριότερες φιγούρες του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών,
<http://www.karagiozismuseum.gr/figoures/index.htm> ανακτήθηκε 25/8/2016
http://www.karagiozismuseum.gr/figoures/index_2.htm ανακτήθηκε 25/8/2016
3. Θέατρο Σκιών Τάσου Ανδριώτη, <http://karagiozis.webs.com/arthra/erga.htm> ανακτήθηκε 25/8/2016
4. Οι ρίζες του θεάτρου σκιών είναι ασιατικές,
http://3lyk-polichn.thess.sch.gr/Olympiaki_paideia/karagiozis.htm ανακτήθηκε 25/8/2016
5. Θέατρο Σκιών Τάσος Αθανασίου, Φιγούρες του Θεάτρου Σκιών,
<http://karagiozis.yolasite.com/> φιγούρες-θεάτρου-σκιών---αθανασίου.php ανακτήθηκε 25/8/2016
6. Γελάτσορας Α., Επίσκεψη στην Καραγκιοζοχώρα,
<https://filologikogymn.wordpress.com/λογοτεχνειον-3/φιλολογικα-πονηματα/αντωνησ-γελατσορας-επίσκεψη-στην-καρ/> ανακτήθηκε 25/8/2016
7. Γελάτσορας Α., (18/5/2016), Επίσκεψη στην Καραγκιοζοχώρα,
<http://antonigel.blogspot.gr/2012/05/blog-post.html> ανακτήθηκε 25/8/2016
8. ΝΗΜΑ (περιοδικό για το κουκλοθέατρο), 1992-2005, Ελληνικό Κέντρο UNIMA (www.unimahellas.org).