

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

Το θέατρο στο μουσείο ως μέσο ερμηνείας

Βενιέση Φωτεινή,
Υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών

Ακαδημαϊκό έτος: 2007-2008

ΑΘΗΝΑ

Τριμελής Επιτροπή:

Ανδρεάδη Γιάγκος, Γκαζή Ανδρομάχη, Δάλλας Κωνσταντίνος

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο 1:	
Το θέατρο και το μουσείο	
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	10
Εισαγωγή στην έννοια και την πρόσληψη του θεατρικού φαινομένου.....	16
Κεφάλαιο 2:	
Μία προσέγγιση της ερμηνευτικής λειτουργίας στο μουσείο.....	28
Κεφάλαιο 3:	
Το θέατρο στο μουσείο.....	48
Η σύγκλιση θεατρικής πράξης και μουσειακής έκθεσης.....	48
Μια σύντομη αναδρομή του θεάτρου στο μουσείο.....	56
Κεφάλαιο 4:	
Μορφές θεατρικής αναπαράστασης και έκφρασης στο μουσείο.....	63
α. Η ιστορική αναπαράσταση.....	64
β. Αυτοσχεδιασμός.....	69
γ. Αφήγηση.....	73
δ. Κουκλοθέατρο.....	78
ε. Μίμος.....	85
στ. Συμμετοχικό και διαδραστικό θέατρο.....	88
Κεφάλαιο 5:	
Μελέτες περιπτώσεων.....	93
α. «Τα αγάλματα γελάνε δύσκολα».....	93
β. «Φωνές από το Μεσαίωνα».....	96
γ. «Η ζωή είναι ένα καμπαρέ».....	98

δ. «Το αγαπημένο τους αντικείμενο».....	101
ε. «Τι έκανες στον πόλεμο μαμά;».....	102
Επίλογος.....	104
Βιβλιογραφία.....	107
Ελληνόγλωσση.....	108
Ξενόγλωσση.....	110
Δικτυακοί Τόποι.....	113

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία επιχείρησα να αναδείξω τις πολύπλευρες και πολυδιάστατες πτυχές της θεατρικής πράξης ως ερμηνευτικού εργαλείου στο πλαίσιο των μουσειακών εκθέσεων. Για το σκοπό αυτό προσπάθησα, να συνδυάσω στοιχεία τριών επιστημών: της θεατρολογίας, της ψυχολογίας και της μουσειολογίας.

Πιο αναλυτικά, θεωρώ ότι τόσο η συνθετότητα του θεατρικού φαινομένου, όσο και η συνθετότητα του μουσειακού θεσμού εκφράζονται σε κάθε εποχή μέσα από διαφορετικούς πολιτισμικούς κώδικες, αντικαθρεφτίζοντας, ταυτόχρονα, τις αντιλήψεις του καιρού τους. Και τα δύο συνδέονται άμεσα με τη μάθηση, με την έννοια της μύησης σε ένα νέο περιβάλλον.

Τα μουσεία, σήμερα, υπό την επίδραση του μεταμοντερνισμού, επιχειρούν να αναδείξουν μια πολυπρόσωπη αλήθεια, τοποθετώντας, ταυτόχρονα, τον άνθρωπο στο κέντρο του μουσειολογικού προβληματισμού. Η ερμηνεία των εκθεμάτων εκδηλώνεται, κατά τη γνώμη μου, μέσα από την αντίληψη των μουσείων για το τί είναι γνώση και πώς παρουσιάζεται, από το εκπαιδευτικό τους πρόγραμμα και από την επίδραση των σχετικών μουσειολογικών θεωριών. Σήμερα, τα αντικείμενα έχουν αξία, πλέον, ως φορείς ιδεών και νοημάτων, και μόνο στο πλαίσιο μιας αφήγησης. Η έμφαση στην ψυχαγωγική και εκπαιδευτική διάσταση των μουσείων, τις τελευταίες δεκαετίες, προήλθε τόσο από κοινωνικοοικονομικές όσο και από φιλοσοφικές μεταβολές. Ωστόσο, η έκθεση ως αφήγηση παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη θεατρική πράξη. Η συνάντηση του θεάτρου και του μουσείου προσφέρει ένα σημαντικό βήμα διαλόγου για την πραγμάτευση του περιεχομένου μιας έκθεσης.

Το θέατρο, ως θεσμός και ως πράξη, έχει μια μακρά ιστορία, στενά συνυφασμένη με την ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού. Η μίμηση, από την οποία προήλθε, είναι ένα από τα βασικά ένστικτα που μας επιτρέπουν να μαθαίνουμε. Στο επίκεντρο της λειτουργίας του θεάτρου βρίσκεται η επικοινωνία τόσο μεταξύ των ηθοποιών, όσο και μεταξύ ηθοποιών και κοινού. Το έμπυχο υλικό με το οποίο δημιουργείται η θεατρική πράξη αποτελεί τον πιο πειστικό φορέα νοημάτων. Ο πλούτος των μορφών και των λειτουργιών του, το καθιστούν ένα ευέλικτο μέσο για την παρουσίαση οποιουδήποτε θέματος και για οποιοδήποτε σκοπό, γεγονός που αποδεικνύεται από τις μορφές που έχει υιοθετήσει το θέατρο σε διάφορες ιστορικές περιόδους. Η πρόσληψη του θεατρικού φαινομένου είναι μια ενεργή διαδικασία που βασίζεται στη συνεχή παραγωγή και ανακατασκευή νοημάτων μεταξύ του κοινού και των ηθοποιών. Το θέατρο μπορεί να είναι αντιπροσωπευτικό, συμμετοχικό, ρηξικέλευθο. Μπορεί επίσης να πραγματευθεί ζητήματα που διαφορετικά είναι δύσκολο να συζητηθούν. Ο θεατής έχει την ελευθερία να αποστασιοποιηθεί ή να ταυτιστεί κατά βούληση. Με αυτό τον τρόπο, η μάθηση γίνεται ψυχαγωγική και το θέατρο διατηρεί τη δύναμη του να μας προσφέρει μια όψη της πραγματικότητας που δεν είναι η μοναδική.

Το μουσειακό περιβάλλον, από την άλλη, αποτελεί ένα ιδανικό περιβάλλον για την εφαρμογή μεθόδων άτυπης μάθησης. Η εκπαίδευση είναι, πλέον, μια προτεραιότητα των μουσείων. Σε συνδυασμό με το γεγονός ότι γνώση είναι ιστορικά και κοινωνικά εξαρτημένη το μουσείο πρέπει να βρει τρόπους να αρθρώσει τις διάφορες αλήθειες που παρουσιάζει. Το θέατρο μπορεί να δώσει την αφορμή για διάλογο και διαπραγμάτευση, όπου μπορούν να συζητηθούν όχι μόνο τα φαινόμενα, αλλά και οι αιτίες, ενώ διάφορες επιμέρους πληροφορίες μπορούν να

ενσωματωθούν στο θεατρικό δρώμενο και να επικοινωνηθούν χωρίς να δημιουργούν κόπωση στο θεατή - επισκέπτη.

Οι διάφορες θεωρίες μάθησης που προέρχονται, κυρίως, από τον κλάδο της ψυχολογίας έχουν απασχολήσει την εκπαιδευτική διάσταση των μουσείων. Η εξέτασή τους, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, έχει σκοπό να διαλευκάνει τα θετικά και αρνητικά σημεία τους, έτσι ώστε να βρεθούν οι κατάλληλες αντιστοιχίες με τη λειτουργία του θεατρικού φαινομένου.

Τα κοινά σημεία μεταξύ θεατρικής πράξης και μουσειακής έκθεσης πηγάζουν από την επικοινωνιακή διάσταση των δύο φαινομένων. Η αναζήτηση της ζωντανής εμπειρίας είναι κοινή τόσο για τους θεατές μιας θεατρικής παράστασης, όσο και για τους επισκέπτες μιας έκθεσης. Ωστόσο, η έκθεση αντικειμένων, από μόνη της, συναντά μεγαλύτερους περιορισμούς στην αλληλεπίδραση με το κοινό. Το θέατρο μπορεί να προσφέρει ένα σύνδεσμο μεταξύ των αντικειμένων και των ιδεών που εκπροσωπούν ή που τα περιβάλλουν. Επίσης, το θέατρο μπορεί να προσαρμοστεί με μεγάλη άνεση στην κονστρουκτιβιστική θεωρία μάθησης, η οποία συναντά την πιο ευρεία αποδοχή στο χώρο των σύγχρονων μουσείων.

Το θέατρο έκανε την εμφάνισή του στο μουσείο στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με τη μορφή της ιστορικής αναπαράστασης, η οποία παραμένει και η πιο διαδεδομένη μορφή του. Στη συνέχεια εμπλουτίστηκε, για να συμπεριλάβει την αφήγηση, το μίμο, το κουκλοθέατρο, το συμμετοχικό και διαδραστικό θέατρο, καθώς και άλλες μορφές θεάτρου. Στην μουσειακή πράξη, το θέατρο πραγματεύεται ιστορικά, επιστημονικά, καλλιτεχνικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα,

εμπλέκοντας τους επισκέπτες σε μια ενεργή και, μερικές φορές, μακροχρόνια σχέση με το μουσείο. Το σχετικό κεφάλαιο (βλ. «Μελέτες Περιπτώσεων» σ. 90) όπου παρουσιάζονται κάποιες μελέτες περιπτώσεων, αναδεικνύει τη δύναμη και τη μαγεία του θεατρικού μέσου στην πρακτική του εφαρμογή μέσα στο μουσείο.

Αναλυτικότερα, η δομή της εργασίας είναι η ακόλουθη. Στο πρώτο κεφάλαιο παρατίθενται κάποιες εισαγωγικές παρατηρήσεις σχετικά με τον θεατρικό και τον μουσειακό θεσμό. Ξεκινώντας από την ιστορική τους καταγωγή, περιγράφονται εν συντομία οι μαθησιακές ιδιότητες του θεάτρου και η ερμηνευτική λειτουργία του μουσείου. Στη συνέχεια, εξετάζονται η έννοια, οι πτυχές και ο ρόλος του θεατρικού φαινομένου. Επίσης, επιχειρείται η σκιαγράφηση των θεωριών πρόσληψής του, όπως έχουν παρουσιαστεί από τον Γάλλο εκπρόσωπο της θεατρικής σημειολογίας, Patrice Pavis.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, επιχειρείται μια εξέταση των παραγόντων μέσα από τις οποίες εκδηλώνονται οι ερμηνευτικές επιλογές των μουσείων. Εξετάζονται οι θεωρίες μάθησης, η σύγχρονη αντίληψη για το τί είναι γνώση και πώς παρουσιάζεται και σκιαγραφούνται οι σύγχρονες θεωρίες που άπτονται της μάθησης, της επικοινωνίας, της ερμηνείας και της αντίληψης της γνώσης στο εκθεσιακό περιβάλλον ενός μουσείου.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή των θεατρικών εφαρμογών στο πλαίσιο των μουσειακών εκθέσεων, ξεκινώντας από τις πρώτες εμφανίσεις του, το 1891, μέχρι σήμερα. Στη συνέχεια επιχειρώ να αναδείξω τα σημεία σύγκλισης μεταξύ της θεατρικής και μουσειακής πρακτικής, όπως αυτά προκύπτουν από το πρώτο και το δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, παρουσιάζονται οι συνηθέστερες μορφές του θεατρικού φαινομένου στο μουσείο. Η ιστορική αναπαράσταση, η αφήγηση, ο μίμος, το κουκλοθέατρο και το συμμετοχικό διαδραστικό θέατρο εξετάζονται κυρίως από θεατρολογική άποψη, ενώ παρατίθενται και κάποιες μουσειακές εφαρμογές του. Δόθηκε έμφαση στη θεατρολογική μελέτη, γιατί θεωρώ ότι το θέατρο είναι ένα αυτόνομο είδος που δεν παίρνει διαφορετικές μορφές όταν βρίσκεται μέσα στο μουσείο ή έξω από αυτό. Αυτό που, κατά τη γνώμη μου, έχει σημασία είναι τα μέσα που προσφέρει η κάθε θεατρική μέθοδος και η αντιστοιχία τους με τα ζητούμενα των σύγχρονων μουσείων. Κάθε μέθοδος που παρουσιάζεται δεν είναι απαραίτητα αυτόνομη ούτε αυστηρά καθορισμένη. Το θέατρο, όπως όλα τα πολιτισμικά μορφώματα, είναι ζωντανό και μπορεί να αλλάζει ανάλογα με τους εκάστοτε σκοπούς του.

Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο παραθέτω κάποιες ενδεικτικές μελέτες περιπτώσεων αναφορικά με συγκεκριμένες παραστάσεις που έχουν λάβει χώρα σε μουσεία. Σε αυτές, νομίζω, βρίσκει πραγματικά την τεκμηρίωσή της η χρήση του θεάτρου στο μουσείο, ως πολύτιμου εργαλείου.

Κεφάλαιο 1:

Το θέατρο και το μουσείο

Εισαγωγικές Παρατηρήσεις

Σε όλο το μακροχρόνιο ταξίδι του, από τις παγανιστικές τελετές μέχρι τη σύγχρονη θεατρική παράσταση, το θέατρο, ως μορφή τέχνης, και μάλιστα ως η πλέον σύνθετη, λειτουργεί ως καθρέφτης της κοινωνίας στην οποία πραγματώνεται. Η πολιτική, τα ήθη, τα έθιμα, οι κοινωνικοί ρόλοι, η πολεμική των ιδεών, οι κοινωνικές τάσεις και οι διαμάχες κάθε εποχής, ενσωματώνονται αυθόρμητα ή μη στο εκάστοτε είδος δράματος. Κάθε λεπτομέρεια διαθέτει το δικό της σημασιολογικό περιεχόμενο, γεγονός που καθιστά το θέατρο μια ανεξάντλητη πηγή ερμηνευτικών δυνατοτήτων. Η πορεία του στο χρόνο αντιστοιχεί σε έναν αντικατοπτρισμό ενός μέρους των σημαντικών γεγονότων της εποχής. Κυρίως, όμως, αντικατοπτρίζει τη συνολική «κουλτούρα» κάθε εποχής.

Το θέατρο, γεννημένο στην Αθήνα της αρχαϊκής περιόδου, εμπλουτίζεται σταδιακά και φτάνει σε πλήρη άνθηση κατά την κλασική περίοδο, ενσωματώνοντας τα ιδανικά της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Αρχικά, το θεατρικό φαινόμενο εκδηλώνεται σε εορταστικές περιόδους, όταν δεν ισχύει η καθημερινή πραγματικότητα. Σε μια εποχή όπου ο χρόνος δεν είναι κάτι το σταθερό ή αντικειμενικό, αλλά υπολογίζεται σε σχέση με τα φυσικά φαινόμενα, των οποίων η αλλαγή σημαίνει και διαφορετικό τρόπο υπολογισμού του χρόνου, η εορτή εκδηλώνεται σε έναν εξαιρετικό χρόνο ή βρίσκεται έξω από το χρόνο. Στην περίοδο των εορτών εκδηλώνεται η πίστη των πρωτόγονων λαών ότι μπορούν με τη θέληση τους να επηρεάσουν το περιβάλλον τους. Παρόμοια δείγματα λογικής βρίσκονται και στη βάση των λαϊκών

πολιτισμών, όπου τίποτα δε γίνεται άσκοπα, όλα εξυπηρετούν την επιβίωση¹. Από εκείνη την εποχή, δείγματα της οποίας έχουν επιβιώσει ακόμα σε θεατρικής μορφής έθιμα, στις παντομίμες, το χορό και τις μεταμφιέσεις των λαϊκών πανηγυριών², και σε όλη τη διάρκεια του μακροχρόνιου ταξιδιού του έως σήμερα, το θέατρο είναι ικανό να μας παρέχει μια ξεκάθαρη εικόνα των κοινωνικών και πολιτικών ζυμώσεων, αλλά και να αποδείξει την εργαλειακή του χρήση ως ερμηνευτικό μέσο. Σήμερα, φορτωμένο με άπειρες σημασίες και με άλλες τόσες προκαταλήψεις, το θέατρο δεν παύει να συγκινεί και να προβληματίζει. Με τα ποικίλα μέσα που διαθέτει, μπορεί να υπηρετήσει διάφορους στόχους. Ορμώμενο από το, εγγενές στον άνθρωπο, ένστικτο της μίμησης, στο οποίο, από την παιδική κιόλας ηλικία, στηρίζεται η μάθηση, και τη δυνατότητα να εγείρει τις περισσότερες από τις ανθρώπινες αισθήσεις,



Σημερινή είσοδος του Βρετανικού Μουσείου, του πρώτου δημόσιου μουσείου. (πηγή: www.flickr.org)

γεγονός που του επέτρεψε να επιβιώσει σε δύσκολες εποχές, μπορεί να προσεγγίσει οποιοδήποτε κοινό. Η ερμηνευτική του λειτουργία στηρίζεται στη συνθετότητα και στον πλούτο των εκφραστικών του μέσων.

Η διαδρομή του ανά τους αιώνες, σημεία της οποίας παρατίθενται στην παρούσα εργασία, εξυπηρετεί την ανάδειξη αυτής ακριβώς της συνθετότητας και την συνύφανση του θεάτρου με την πολιτική και κοινωνική ζωή, αλλά και τις αρχέγονες μνήμες του ανθρώπινου είδους. Το δημόσιο μουσείο, γέννημα του Διαφωτισμού, ξεκίνησε ως σύμβολο εθνικής περηφάνιας και ως παρακαταθήκη της συλλογικής μνήμης, με

¹ Πούχγερ 2000, Προσωπικές σημειώσεις από το μάθημα «Εισαγωγή στην τέχνη του θεάτρου», Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών.

² Πούχγερ 1984, 25

απεύθυνση στο ευρύτερο κοινό. Το δημόσιο μουσείο, ως θεσμός που διαφυλάσσει υψηλές αξίες, διαθέτει, επίσης, έναν εγγενή κοινωνικό, ιδεολογικό και πολιτικό ρόλο, μέσω της εξουσίας του να δημιουργεί κλίμακες αξιών και να ενεργοποιεί μηχανισμούς αξιολόγησης του υλικού πολιτισμού³. Η επίδραση του κλασικού μοντερνισμού, που ξεκινάει από τα μέσα του 17^{ου} αι. και φθάνει μέχρι το 1950, σύμφωνα με την οποία υπάρχει αντικειμενική πραγματικότητα και οι άνθρωποι τη συμμερίζονται και, άρα, είναι σε θέση να την αναγνωρίζουν⁴, διαμόρφωσε το λόγο της επιστημονικής γνώσης και κατανόησης, η οποία κατακτάται μέσω της επιβολής της ανθρώπινης λογικής πάνω στα αντιληπτά φαινόμενα του φυσικού κόσμου, των οποίων τα μουσεία και οι δημόσιες συλλογές θεωρούνταν τα κύρια αποθετήρια πρωτογενών τεκμηρίων. Η Ιουδαίο-Χριστιανική παράδοση πρόσφερε την ιδέα του γραμμικού χρόνου, που εξελίχθηκε σε καθολική αίσθηση της ιστορικής κίνησης προς τα εμπρός, σε αντίθεση με τον κυκλικό χρόνο των περισσότερων άλλων παραδόσεων. Ο μοντέρνος κόσμος αναπτύχθηκε σε στενή σχέση με τα υλικά αγαθά. Η οικονομία, που αντιστοιχούσε με την επιστήμη και την ηθική της εποχής, βασίστηκε σε ένα σύστημα παραγωγής, κατανάλωσης, πίστωσης και τόκου, που συνήθως αποκαλείται καπιταλισμός. Ο μοντέρνος κόσμος έφτασε να καθορίζεται μέσα από τα υλικά αγαθά. Η σύνθετη σχέση που έχουμε με τα αντικείμενα, ως παραγωγοί, ιδιοκτήτες και συλλέκτες, αποτελεί χαρακτηριστική μετα-αφήγηση και, με ένα τρόπο, είναι και η προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τον υλικό πολιτισμό καθώς και το ενδιαφέρον μας γι αυτόν⁵.

Οι σύγχρονες αντιλήψεις για τη μελέτη του υλικού πολιτισμού προέρχονται από μεταμοντέρνες θεωρίες. Μέσα στα πλαίσια του

³ Μούλιου και Μπούνια 1999, 53

⁴ Pearce 1999, 47

⁵ Pearce 1999, 48,

μεταμοντερνισμού, της φιλοσοφικής αναγνώρισης της σχετικότητας και της πολυπλοκότητας της πολυπρόσωπης αλήθειας, το μουσείο καλείται να ξεπεράσει τις παραδοσιακές αντιλήψεις, που συνήθως υπηρετεί, και μετά από την αυτο-εξέταση και τη συνειδητοποίηση των παραγόντων που επηρεάζουν τη μορφή και τις αποφάσεις του, να αποδώσει στον εαυτό του ένα νέο, πιο πολυδιάστατο ρόλο⁶. Σήμερα, η κατανόηση του γεγονότος ότι η γνώση είναι ιστορικά εξαρτημένη και ότι η προέλευσή της σχετίζεται με αυτό που θεωρείται λογικό, συνέβαλλε στην αντικατάσταση των απόλυτων βεβαιοτήτων του Μοντερνισμού από τη ρευστότητα του Μεταμοντερνισμού⁷.

Στο τέλος του 20^{ου} αιώνα, με την εμφάνιση της νέας μουσειολογίας και τις ριζικές αλλαγές σε πολιτικό οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο, το μουσείο έπρεπε να αναπροσδιορίσει το ρόλο του, όχι μόνο ως συλλέκτης, ερευνητής και εκθέτης των αυθεντικών αντικειμένων, αλλά και ως μέσο ψυχαγωγίας και μάθησης. Σύμφωνα με τον ορισμό του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων το μουσείο είναι «ένα μόνιμο ίδρυμα, μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοικτό στο κοινό, που έχει ως έργο του τη συλλογή, τη μελέτη, τη διατήρηση, τη γνωστοποίηση και την έκθεση τεκμηρίων του ανθρώπινου πολιτισμού και περιβάλλοντος, με στόχο τη μελέτη, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία». Η ανάγκη δημιουργίας ενός νέου, πολυδιάστατου μουσείου, χωρίς ελιτίστικα πρότυπα και πολιτιστικά εμπόδια, ουσιαστικά ανοικτό σε όλες τις κοινωνικές και φυλετικές ομάδες, ικανό να αναπτύσσει την κρίση του επισκέπτη, αποφεύγοντας να του δώσει δόγματα προς κατανάλωση, έγινε ο κανόνας για ένα επιτυχημένο μουσείο. Ζητούμενα όπως η ποιότητα της μουσειακής εμπειρίας και η κατά το δυνατόν πιο ευχάριστη παραμονή του επισκέπτη στο μουσειακό

⁶ Μούλιου και Μπούνια 1999, 54

⁷ Οικονόμου 1999, 51

περιβάλλον άνοιξαν το δρόμο για την είσοδο νέων μεθόδων άτυπης μάθησης στο μουσείο. Το θέατρο, που εισήχθη ως ερμηνευτικό μέσο στο μουσείο, ήδη, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αναδείχθηκε σε ένα από τα πιο σημαντικά εφόδια του μουσειακού οπλοστασίου, ως εκπαιδευτικό και ψυχαγωγικό μέσο.

Άλλωστε, η ίδια η έκθεση αντικειμένων στο μουσειακό περιβάλλον, αποτελεί από μόνη της μια αφήγηση, ένα είδος θεατρικής σκηνής, όπου συναντάται η τέχνη και η επιστήμη. Ακόμα και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούμε, όταν μιλάμε για εκθέσεις προδίδει μια βαθύτερη συνάφεια μεταξύ αυτών των δύο μορφών τέχνης: αποκαλούμε μία έκθεση «θέαμα» (show), ακριβώς όπως ένα θέαμα του West End του Λονδίνου. Αναφερόμαστε, ίσως ακόμα πιο ασυναίσθητα στο «ανέβασμα» μιας έκθεσης. Όπως σε μια θεατρική παράσταση, μια έκθεση υπάρχει σε τρεις διαστάσεις, καταλαμβάνει φυσικό χώρο, ακριβώς όπως και εμείς, το κοινό μιας έκθεσης ή μιας παράστασης. Τόσο ο σκηνογράφος όσο και ο σχεδιαστής της έκθεσης εργάζονται σε τρεις διαστάσεις. Και όπως συμβαίνει και με το θέατρο, η έκθεση πρέπει επίσης να απευθύνεται οπτικά στο κοινό, προσφέροντας μια παράσταση, μια διαδοχή οπτικών εμπειριών που προϋποθέτουν ορισμένες οπτικές γωνίες ή πλεονεκτικές όψεις. Αντίστροφα, μία έκθεση συμπεριλαμβάνει πράγματα που προορίζονται να παραμένουν αθέατα, και τα οποία προσπαθεί, όσο γίνεται, να τα αποκρύψει – όπως αυτά που συμβαίνουν στις κουίντες ή στα παρασκήνια. Στο βαθμό που η έκθεση απαιτεί κίνηση εκ μέρους του κοινού, ακόμη και συμμετοχή, μπορεί να θεωρηθεί ότι διαφέρει από το θέατρο, το κοινό του οποίου, στις μέρες μας, είναι πια στατικό. Όμως, αυτός ο συμβατικός ορισμός του θεάτρου δε λαμβάνει υπόψη του άλλες παραδόσεις, όπως το κυκλικό θέατρο της εποχής του Σαίξπηρ, στο οποίο η

κίνηση του κοινού, ακόμα και η περιστασιακή συμμετοχή του, θεωρούνταν δεδομένη⁸.

Το σημαντικότερο όλων, όμως, είναι ότι η έκθεση, όπως το θέατρο, εκμεταλλεύεται το στοιχείο του χρόνου: το χρόνο που απαιτείται για να ξετυλιχτεί μια αφήγηση, ώστε ο θεατής να προσεγγίσει το φυσικό χώρο της έκθεσης, να αντιμετωπίσει ξαφνικά μια οπτική έκπληξη, μια απροσδόκητη τελική έκβαση. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούμε μιλάει από μόνο του. Οι επαγγελματίες δημιουργοί εκθέσεων αναφέρονται συχνά στο «ρυθμό» μιας έκθεσης, ή ασκούν κριτική λέγοντας ότι μια έκθεση έχει λάθος «ρυθμό». Οι αποστάσεις και οι αντιπαραθέσεις των αντικειμένων που εκτίθενται θυμίζουν οπτικούς ρυθμούς, που απηχούνται από τις κινήσεις του θεατή: κινήσεις του ματιού και του κεφαλιού, που παρατηρεί, που συγκρίνει, η φυσική μετακίνηση του σώματος από το ένα έκθεμα, η επικέντρωση της προσοχής σε ένα άλλο⁹.

Το θέατρο στο μουσείο δεν αποτελεί ξεχωριστό θεατρικό είδος. Αποτελείται το ίδιο από διαφορετικές μορφές παράστασης και οι όροι πρόσληψης του θεατρικού φαινομένου αντλούνται από την αντίστοιχη θεατρολογική έρευνα. Η επιστημονική έρευνα γύρω από την πρόσληψη και τη σημειολογία του θεατρικού φαινομένου χρησιμεύει στην κατανόηση του, αλλά και στην ένταξή του ως συνεκτική μορφή τέχνης, στην σύγχρονη μουσειακή πρακτική.



⁸ Vergo 1999, 52

⁹ Vergo 1999, 52

Εισαγωγή στην έννοια και την πρόσληψη του θεατρικού φαινομένου



Σχέδιο του Edward Gordon Craig για τον Άμλετ,
1907

«Ο κόσμος όλος είναι σκηνή
και άντρες και γυναίκες παίζουν:
έχουν τη σκηνή τους, μπαίνουν βγαίνουν.
Κι ο καθένας στη ζωή παίζει ρόλους
πολλούς,
σε εφτά πράξεις – εφτά ηλικίες»

Σαίξπηρ: «Όπως σας αρέσει»

Το θεατρικό φαινόμενο έχει ως ανθρωπολογική του βάση τον ηθοποιό και τον θεατή και ως βασικό μοντέλο την αμοιβαία επικοινωνία μεταξύ αυτών των δύο. Η επικοινωνία πρέπει να γίνεται στον ίδιο χώρο και στον ίδιο χρόνο, κάτι που ξεχωρίζει τη θεατρική τέχνη από τις υπόλοιπες (ζωγραφική, ποίηση κ.α.). Το μοντέλο της επικοινωνίας, που ξεκίνησε από τη γλωσσολογία, εξαπλώθηκε και στα εξωγλωσσικά συστήματα επικοινωνίας. Το θέατρο στην Ευρώπη έχει την τάση να αναπαράγει τους κώδικες της κοινωνίας που το περιβάλλει. Έχει, επίσης, τη δυνατότητα να επιλέξει αν θα χρησιμοποιήσει την πραγματικότητα ή εάν θα κινηθεί εκτός αυτής (π.χ. χορόδραμα, κομέντια ντελ' άρτε).

Σημειολογικά, το βασικό μοντέλο επικοινωνίας είναι αυτό του πομπού και του δέκτη, όπου ο πομπός εκπέμπει μήνυμα, μέσω ενός αγωγού, το οποίο δέχεται ο δέκτης. Η επικοινωνία επιτυγχάνεται υπό τον όρο ότι πομπός και δέκτης διαθέτουν τον ίδιο κώδικα επικοινωνίας. Η άμεση επικοινωνία όμως είναι πιο περίπλοκη καθώς εμπλέκει και άλλα συστήματα επικοινωνίας (μιμητική, ηχητική, κ.α.). Η γλώσσα εκδηλώνεται πρωταρχικά μέσω της ομιλίας και δύναται να καταγράψει την πραγματικότητα.

Ο λόγος ύπαρξης της θεατρικής παράστασης είναι η επικοινωνία. Η απάντηση των θεατών δεν είναι άμεση, αλλά έμμεση. Το θεατρικό δρώμενο στοχεύει στη μέθεξη, στην ψυχολογική ανταπόκριση των θεατών και, καθώς το κοινό είναι κάθε φορά διαφορετικό και οι απαντήσεις του διαφορετικές, η θεατρική επικοινωνία καθίσταται πιο περίπλοκη. Τα καλλιτεχνικά σημεία, άλλωστε, διαθέτουν σημασίες περισσότερο ρευστές και πολυσήμαντες. Κάθε λέξη μπορεί να αποκτήσει άπειρες σημασίες. Ενώ στην κοινωνική ζωή στις σημασίες των σημείων κυριαρχούν οι καταδηλώσεις (ένα σημείο έχει βασικές σημασίες), στον θεατρικό κώδικα κυριαρχούν οι συνδηλώσεις (ένα σημείο έχει δευτερεύουσες σημασίες). Η πραγματική διάσταση της σημασιολογικής ανάλυσης είναι η σχέση σημείου και ερμηνευτή. Η διαδικασία της πρόσληψης συνδημιουργεί το αποτέλεσμα. Έτσι, το καλλιτέχνημα δεν είναι μόνο προϊόν ενός δημιουργού, αλλά και ενός ερμηνεύματος¹⁰.

Στον 20^ο αιώνα, οι μελέτες σχετικά με τη σημειολογία του θεάτρου επηρεάζονται από την επιστήμη της γλωσσολογίας, στο πλαίσιο της οποίας αναπτύχθηκε η σημειολογία¹¹. Ο Patrice Pavis, γνωστός

¹⁰ Το περιεχόμενο των πρώτων παραγράφων αντλήθηκε από προσωπικές σημειώσεις του μαθήματος του κ. Πούχγερ «Εισαγωγή στην Τέχνη του Θεάτρου», Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 2001

¹¹ Πούχγερ 2003, 26

εκπρόσωπος της θεατρικής σημειολογίας στη Γαλλία, στο βιβλίο του « Η σημειωτική της πρόσληψης του θεάτρου» αναφέρει ότι η θεατρική αναπαράσταση δεν αναπαράγει μόνο και δε μετουσιώνει – με το δικό της τρόπο- πολλά σημειωτικά συστήματα επιμέρους τμημάτων του πολιτισμού και της κοινωνίας, προσθέτοντας και τα δικά της, αλλά τα τοποθετεί σε μια ιδιάζουσα κατάσταση αμφίδρομης επικοινωνίας (παραγωγών και δεκτών), όπου μπορεί να χάνουν τις αρχικές τους σημασίες και λειτουργικότητες και να αποκτούν – σχεδόν απεριόριστα – άλλες. Η παραγωγή σημασιών οι οποίες κωδικοποιούνται από την ομάδα που αποτελείται από το συγγραφέα, το σκηνοθέτη, τον ηθοποιό (και όλους τους άλλους) και αποκρυπτογραφούνται με τρόπο δημιουργικό, μεθερμηνεύονται, παρεξηγούνται, αναπλάθονται κτλ από τους θεατές είναι από τις κεντρικές διαδικασίες του ανθρώπινου πολιτισμού ή, καλύτερα, από τα βασικά επιτεύγματα του ανθρώπου στην πορεία του προς τον πολιτισμό¹². Στο πλαίσιο της σύγχρονης μουσειακής εμπειρίας, όπου ο αισθητικός εκλεκτικισμός έχει ή τείνει να αντικατασταθεί από ένα δημοκρατικότερο περιβάλλον που ευνοεί την ελεύθερη ανάπτυξη κριτικής σκέψης και την αποδοχή της πολυσημίας των γεγονότων και των φαινομένων, η θεατρική πράξη ενσωματώνει με μεγάλη ευελιξία την διαπραγμάτευση των ιδεών, έτσι ώστε να ενθαρρύνει την προσβασιμότητα και την αντιπροσώπευση μιας πολυπολιτισμικής κοινωνίας.

Τα βασικά χαρακτηριστικά του θεατρικού «κώδικα», που είναι η πολυ-λειτουργικότητα, η πολυσημία, η συνδυαστικότητα και ρευστότητα των θεατρικών σημείων που τον συναποτελούν μπορούν να αναδειχθούν μόνο μέσα από την ίδια τη θεατρική πράξη. Ο Pavis, στο προαναφερθέν βιβλίο του, δίνει μια επισκόπηση των γενικών θεωριών της παραγωγικής

¹² Πούχνερ 2003, 27

και προσληπτικής αισθητικής: του φορμαλισμού (δομισμός, θεωρία κειμένων), της κοινωνιολογίας των περιεχομένων, της αισθητικής της πρόσληψης (Σχολή της Κωσταντζα, με έμφαση στη θεωρία των διαφορετικών αναγνώσεων και της «συγκεκριμενοποίησης»), και της πραγματολογίας (pragmatics, το τρίτο σκέλος της σημειολογίας). Διαπιστώνει ορισμένα σημεία επαφής και τη δυνατότητα συγκεκριασμού ορισμένων μεθοδολογικών προσεγγίσεων, που θα οδηγούσε μελλοντικά σε μια «κοινωνική σημειολογία», στην οποία η έννοια της συγκεκριμενοποίησης θα ήταν κεντρική¹³. Εφαρμόζοντας ένα τέτοιο μοντέλο στο θέατρο, αυτό σημαίνει ότι ο γενικός κώδικας της παράστασης συγκεκριμενοποιείται κάθε βράδυ, αλλά με «διαφορετική ανάγνωση», που αφορά τόσο την περιγραφή και την ανάλυσή του, όσο και την ερμηνεία του από τους δέκτες. Η ερμηνεία δεν καθοδηγείται μόνο από τα μηνύματα του «σκηνικού κειμένου» (δηλαδή της παράστασης σε αντιδιαστολή με το «δραματικό κείμενο»), αλλά και από τις υπάρχουσες αισθητικές νόρμες, από τα κοινωνικά συμφραζόμενα, ακόμα και από τα σκόπιμα «ασαφή σημεία» και αμφισημίες που μετατρέπουν την ερμηνεία σε δημιουργική υπόθεση¹⁴.

Ωστόσο, μια θεωρητική σημειολογική ανάλυση του θεατρικού κώδικα αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα εξαιτίας της πολυσημίας και της πολυλειτουργικότητας των θεατρικών σημείων και της γενικής συνθετότητας και ρευστότητας του θεατρικού κώδικα¹⁵. Επιπρόσθετα, η επίδραση του μεταμοντερνισμού στο θεατρικό γίγνεσθαι οδήγησε σε ένα «μεταδραματικό θέατρο»¹⁶ που διαθέτει εξαιρετικά ανοιχτούς ορίζοντες, εισάγει νέες μορφές μέθεξης και προσοχής του θεατή, καταστρατηγεί συνειδητά το σημειολογικό μοντέλο της επικοινωνίας, διέπεται από

¹³ Πούχγερ 2003, 31

¹⁴ Πούχγερ 2003, 32

¹⁵ Πούχγερ 2003, 72

¹⁶ Πούχγερ 2003, 107

αμφισημία, πολυσημία ή και α-σημία, δίνει έμφαση στη δυνατότητα και την ελευθερία, δε «σημαίνει», αλλά «είναι», αναθέτει στον θεατή την ανεύρεση νοημάτων και συσχετισμών και τη σύνθεση, χαρακτηρίζεται από ελλειπτικότητα ή υπερβολική φόρτιση, από το πολύ αργό ή το πολύ γρήγορο, από τους ασφυκτικά μικρούς ή τους πολύ μεγάλους χώρους, διακρίνεται από μια νέα δημοκρατικότητα, από την απόλυτη –μη σημαίνουσα– παρουσία του σώματος.

Όπως αναφέρει ο Βάλτερ Πούχνερ στο βιβλίο του «Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου», το ίδιο το θέατρο εμπεριέχει μία πολλαπλότητα ιστορικών και σύγχρονων μορφών με τις οποίες εμφανίζεται σε διάφορες κοινωνίες: το ερασιτεχνικό θέατρο, το επαγγελματικό, το περιπλανώμενο, το πανεπιστημιακό, το θρησκευτικό, το εθνικό, το αυλικό, το λαϊκό θέατρο, το ψυχοθεραπευτικό θέατρο, η όπερα, το μιούζικαλ, το θέατρο πρόζας, η επιθεώρηση, το μπαλέτο, το καμπαρέ, το χάπενινγκ, το κλασικό θέατρο, το πρωτοποριακό, το θέατρο δρόμου κλπ. Αφετέρου, το θέατρο εκπληρώνει εντελώς διαφορετικούς σκοπούς. Για παράδειγμα, ένα αυλικό θέατρο θέλει να ξεκουράσει και να διασκεδάσει τη βασιλική οικογένεια και το περιβάλλον της, ενώ το επαναστατικό θέατρο έχει πολιτική στόχευση, επιδιώκει να δραστηριοποιήσει το λαό ή να υλοποιήσει επί σκηνής το όραμα για έναν καλύτερο κόσμο. Το τελεολογικό και αιτιολογικό ζήτημα του θεάτρου συναντά, επίσης, μία πολλαπλότητα δυνατών λειτουργιών: διασκέδαση, ψυχοθεραπεία, υπερνίκηση της απομόνωσης σε ένα σύνολο ανθρώπων που βλέπουν τα ίδια και αντιδρούν όμοια, συμμετοχή στη διαμόρφωση μιας συλλογικής συνείδησης κατά το χρονικό διάστημα της παράστασης, συμμετοχή σε μία άλλη πειραματική ζωή που διαδραματίζεται στη σκηνή, αναζήτηση αλήθειας ή απλή απόλαυση της μαγείας της μεταμόρφωσης. Για μια κοινωνία ολόκληρη, το θέατρο μπορεί να αποτελέσει όργανο για τη

διαμόρφωση πολιτικής συνείδησης, έκφραση μιας επιθυμητής κοινωνικής μεταρρύθμισης, μπορεί να είναι ο καθρέφτης της καθημερινής πραγματικότητας ή ο καθρέφτης μιας ονειρικής πραγματικότητας. Μπορεί να δείχνει ένα ουτοπικό μέλλον και ένα απώτατο παρελθόν, μια παραμορφωμένη ή μια διορθωμένη εικόνα του παρόντος. Μπορεί να προειδοποιήσει μια κοινωνία ολόκληρη, να την παρηγορήσει, να τονώσει μερικές επιθυμίες της, να την τρομοκρατήσει. Μπορεί να προβάλλει αξίες που δεν υπάρχουν πια στον πολιτισμό της ή αξίες που δεν υπάρχουν ακόμα. Μπορεί να μας ανοίξει τα μάτια για τη σχετικότητα της σημερινής πραγματικότητας ή για τη σχετικότητα κάθε πραγματικότητας.

Για κάθε συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων με κοινά κοινωνικά, θρησκευτικά, εθνικά ή γλωσσικά κριτήρια, θέατρο μπορεί να σημαίνει αντιπροσωπευτική αυτοπαρουσίαση, μπορεί να δημιουργήσει και να επιτείνει τη συνείδηση του «εμείς», να αναπτύξει το αίσθημα της αλληλεξάρτησης των μελών της ή μπορεί να στραφεί με επιθετικότητα και μαχητικότητα εναντίον άλλων ομάδων, υπαρκτών ή φανταστικών εχθρών, άλλου δόγματος ή άλλης κοινωνικής τάξης. Το θέατρο μπορεί να δώσει μορφή σε ένα κοινό ιδανικό ή σε ένα πρόγραμμα. Μπορεί ακόμα να είναι και απλή διαφήμιση.

Από αυτή την άποψη, της λειτουργικότητας και της μορφολογίας, το θέατρο παρουσιάζει πολλές πτυχές. Η λειτουργική του πολλαπλότητα οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι θεατρική παράσταση είναι ένα κύκλωμα μεταξύ ηθοποιών και θεατών, μια διαδικασία που αρχίζει επί σκηνής και τελειώνει και τελειοποιείται στο εσωτερικό του θεατή. Η μοιραία ενεργητική συμμετοχή του θεατή στο «γίγνεσθαι» επί σκηνής, κάνει τον ίδιο φορέα νοημάτων της παράστασης και το έργο που βλέπει – θέλοντας και μη- τον επηρεάζει θετικά ή αρνητικά. Αυτή την ικανότητα

του θεάτρου να επιδρά σε μια ομάδα ανθρώπων, μερικές φορές με τρόπο αποτελεσματικό, την εκμεταλλεύονται διάφορες μορφές θρησκευτικού ή στρατευμένου θεάτρου: το θρησκευτικό θέατρο των Ιησουιτών χρησιμοποιούσε τη σκηνή ως όργανο καθολικής προπαγάνδας, το σχολικό θέατρο των ουμανιστών ήταν κυρίως μια ρητορική άσκηση των μαθητών στα λατινικά, ενώ ο λεγόμενος σοσιαλιστικός ρεαλισμός το δεχόταν μόνο ως ιδεαλιστική αντανάκλαση της τότε κατάστασης.

Από όλες τις τέχνες, το θέατρο είναι η πιο κοινωνική τέχνη, η πιο άμεση και αποτελεσματική, η πιο προκλητική για τις αντιδράσεις των ανθρώπων, γιατί το υλικό με το οποίο δημιουργεί είναι έμφυχο και ο άνθρωπος είναι ο πιο πειστικός φορέας νοημάτων, πιο πειστικός από τον γραπτό λόγο, την εικόνα και τον ήχο.

Σε μερικές μορφές θεάτρου μια κούκλα ή μια μαριονέτα αντικαθιστά τον ζωντανό άνθρωπο στην εκτέλεση, κι άλλες φορές – όπως στο ινδονησιακό θέατρο σκιών – δεν παρουσιάζονται καθόλου άνθρωποι στη σκηνή, αλλά μυθολογικά όντα. Το συμπέρασμα, λοιπόν, ότι ο ηθοποιός αποτελεί τον απόλυτο και θεμελιακό πυρήνα του θεάτρου είναι σχετικό. Αυτό, όμως, που είναι απολύτως απαραίτητο για την αναπαράσταση ενός έστω μυθολογικού κόσμου, με μη ανθρώπινα όντα επί σκηνής, είναι ένας ρόλος, ή, καλύτερα, μερικοί ρόλοι οι οποίοι είτε συμβαδίζουν, είτε αντικρούονται, διαμορφώνουν, αποτελούν και αντιπροσωπεύουν μια, γνωστή ή άγνωστη στο θεατή, πραγματικότητα. Αυτοί οι θεατρικοί ρόλοι – συνήθως, βέβαια, άνθρωποι – και οι σχέσεις τους οικοδομούν και μεταβιβάζουν στο θεατή τη σκηνική πραγματικότητα. Με τα δρώμενα και τα λεγόμενα, κατά τη διάρκεια της παράστασης, εισάγουν σιγά-σιγά το θεατή στον κόσμο του έργου, ο οποίος στην αρχή είναι άγνωστος. Αυτή η αντιμετώπιση ενός καινούριου κόσμου, η βαθμιαία απόρριψή του ή η

βαθμιαία ταύτιση με αυτόν, αποτελεί τη χαρακτηριστική απόλαυση που προσφέρει η παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης. Οι ενσαρκωμένοι ρόλοι επί σκηνής είναι οι φορείς αυτής της πραγματικότητας την οποία πρόκειται να γνωρίσουμε.

Την ίδια νέα και άγνωστη πραγματικότητα αντιμετωπίζει το παιδί κατά την εκπαίδευση και μύησή του σε ένα κοινωνιοπολιτισμικό περιβάλλον, όπου οι ρόλοι του πατέρα, της μητέρας, του δασκάλου είναι φορείς αυτής της συγκεκριμένης πραγματικότητας. Με τον ίδιο τρόπο, ο επισκέπτης ενός μουσείου μυείται στην εκάστοτε εκθεσιακή πραγματικότητα της οποίας φορείς είναι όχι μόνο τα αντικείμενα, αλλά και οι δημιουργοί της έκθεσης. Η συγγένεια μεταξύ θεατρικής και «πραγματικής» πραγματικότητας έγκειται στο γεγονός ότι και οι δύο μεταβιβάζονται και εκφράζονται με ένα δίκτυο από ρόλους καθορισμένους από ένα θεατρικό έργο ή από ένα κοινωνικό πλαίσιο. Η διαφορά βρίσκεται στην ισχύ και στη διάρκεια: ο κοινωνικός ρόλος ισχύει (σχετικά) πάντα και διαρκεί (συνήθως) μια ζωή, ο θεατρικός ισχύει μόνο επί σκηνής και για όσο διαρκεί μια παράσταση. Αυτό όμως δεν είναι λίγο. Γιατί, έτσι, το θέατρο ό,τι και να παριστάνει είναι εκ φύσεως αντικαθρέφτισμα της ζωής. Και η θεατρική παράσταση, όσο εξωπραγματική και νά 'ναι, είναι μια πραγματική οικοδόμηση ενός νέου κόσμου, είναι κάτι ζωντανό ενσαρκωμένο σε ανθρώπους. Με αυτόν τον τρόπο κλείνει μέσα της, όσο πεζή και αν είναι, ως γεγονός και ως θεσμός, μια θρησκευτική ή μεταφυσική έννοια. Δείχνοντάς μας αναλυτικά τη δομή της σκηνικής πραγματικότητας, μας μυεί στη δομή της καθορισμένης ισχύουσας πραγματικότητας. Μερικές εποχές της ευρωπαϊκής ιστορίας εξέφρασαν αυτή τη γνώση με το απόφθεγμα: «ο κόσμος είναι θέατρο».

Ο ηθοποιός υποδύεται, για την κοινωνία στην οποία ζει, τους φορείς μιας φανταστικής πραγματικότητας. Αυτό σημαίνει ότι οι κοινωνίες στις οποίες υπάρχει θέατρο επιτρέπουν μια ελεύθερη ζώνη στην οργάνωση της πραγματικότητάς τους και της κοσμοθεωρίας τους, η οποία παραμένει στη διάθεση άλλων ενδεχομένως πραγματικοτήτων, που μπορούν να αντικρούσουν την καθημερινή. Αυτό δηλώνει, ως ένα βαθμό, αυτοκριτική. Συνήθως, όμως, το πνευματικό και ιδανικό περιθώριο, που λέγεται σκηνή, δεν είναι άδειο από προκαθορισμένες αξίες, όπως συμβαίνει και με το περιεχόμενο μιας έκθεσης. Υπάρχει λογοκρισία, υπάρχουν οι επιθυμίες του κοινού ή υπάρχει επιταγή εκ των άνω για το τι πρέπει να υμνεί το θέατρο. Αλλά ακόμα και στην ακριβή αναπαράσταση της πραγματικότητας, όπως εκφράσθηκε από τον Νατουραλισμό, η παράσταση – όπως και η έκθεση - δεν παύει να είναι δημιούργημα ενός νέου κόσμου. Στη θεατρική παράσταση, η διαφορά έγκειται στο βαθμό της συνειδητοποίησης: ο ηθοποιός έχει απόλυτη συνείδηση ότι παίζει ενώ ο καθημερινός άνθρωπος συνήθως δεν έχει. Στις κοινωνικές του σχέσεις, ο άνθρωπος δεν είναι μόνο ηθοποιός στους δικούς του ρόλους για τους άλλους, αλλά και κριτικός θεατής των παραστάσεων που δίνουν οι άλλοι γι αυτόν. Συχνά, είναι και θεατής και κριτής της δικιάς του υποκριτικής, και δίνει παραστάσεις για τον εαυτό του. Λίγοι άνθρωποι το συνειδητοποιούν και το παραδέχονται, αποτελεί, όμως, βασικό μηχανισμό της καθημερινής ζωής και συμβίωσης.

Από μία άποψη, το θέατρο είναι ένα ψέμα των ηθοποιών και μια αυταπάτη των θεατών. Η επί σκηνής απάτη, όταν παριστάνεται κάτι που δεν υπάρχει, είναι κοινωνικά επιτρεπτή. Ο θεατής γνωρίζει ότι παρακολουθώντας θέατρο, παρακολουθεί ψέματα. Ωστόσο, συμμετέχει σε αυτόν τον φανταστικό κόσμο, και μπορεί να ταυτίζεται με το ένα ή το άλλο πρόσωπο, ή με μια κατάσταση, ενώ, άλλες φορές, απολαμβάνει το

θέαμα από απόσταση και δε λαμβάνει ενεργό μέρος, ξέροντας ότι είναι μόνο θέατρο. Αυτή η ελευθερία του θεατή να βγαίνει και να μπαίνει στο χώρο της σκηνής όποτε θέλει, δίνει μια καταπληκτική υπεροχή στην υπόθεση που παρακολουθεί, που δεν την έχουν όχι μόνο τα πρόσωπα του έργου, αλλά ούτε και εμείς στην καθημερινή μας ζωή. Αυτή η ελευθερία εκλογής είναι η χαρακτηριστική απόλαυση του θεατή: τα μέρη που του αρέσουν μπορεί να τα πάρει στα σοβαρά, ενώ στα δυσάρεστα μπορεί να ακουμπήσει άνετα την πλάτη του στο κάθισμα, με ήσυχη τη συνείδησή του ότι όλα αυτά δεν είναι αλήθεια. Με αυτό τον τρόπο, το θέατρο έχει πει κατά καιρούς πικρές αλήθειες στο κοινό του χωρίς αυτό να αναστατωθεί. Ωστόσο, και το έργο με τους ρόλους του προκαθορίζει την τάση για απόσταση ή ταύτιση κατά την παρακολούθηση. Το επικό θέατρο του Μπρεχτ για παράδειγμα, προσπαθεί να εμποδίσει την ταύτιση του κοινού με τα πρόσωπα του δράματος και να προκαλέσει κριτική σκέψη και απόσταση. Το έργο του όμως δεν παύει να είναι ένας φανταστικός κόσμος, συμπυκνωμένος και συντιθέμενος από στοιχεία της καθημερινής πραγματικότητας με τρόπο δραματικό.

Ο θεατής παίζει, λοιπόν, και ο ίδιος ένα ρόλο στο θέατρο που καθορίζεται από το κοινωνικό του περιβάλλον. Το θέατρο, το σύμβολο του κόσμου, έχει την προκαθορισμένη θέση του στον κόσμο ως θεσμός. Η συμβατικότητα της συμπεριφοράς, της σκηνικής μορφής, της συμμετοχής στην παράσταση υπάρχει κατά καιρούς σε όλες τις κοινωνίες, διότι το θέατρο εμπεριέχει μια επικίνδυνη αλήθεια, όχι τόσο με αυτά που διδάσκει και παριστάνει, όσο απλώς και μόνο με την ύπαρξή του, την αλήθεια ότι η επικρατούσα πραγματικότητα είναι μία μόνο από τις πιθανές και όχι η μοναδική και απόλυτη. Από κοινωνική άποψη, αυτό σημαίνει ότι η τωρινή πραγματικότητα μετατρέπεται σε σχετική, και από φιλοσοφική άποψη, ότι κάθε πραγματικότητα μετατρέπεται σε σχετική, κάτι που συνάδει και

με τη μεταμοντέρνα φιλοσοφία των ημερών μας. Το «είναι» της ύπαρξης μετατρέπεται σε «φαίνεται».

Το θέατρο ικανοποιεί προσωρινά ένα «μεταφυσικό» ένστικτο, που δεν ικανοποιείται με αυτά που βλέπει και με αυτά που ισχύουν, που θέλει να κοιτάξει τα πράγματα από πίσω. Αλλά πίσω από τη σκηνική επιφάνεια των φαινομένων δε διακρίνεται τίποτα, και αυτό που φαίνεται επί σκηνής είναι το παν. Έτσι, το θέατρο συμβολίζει το υπαρκτό της ύπαρξης: τα φαινόμενα είναι φαινόμενα, αλλά σε αυτά μόνο διαφαίνεται η πραγματικότητα που είναι αντιληπτή για εμάς.

Συνακόλουθα, το μιμητικό ορμέμφυτο, η βάση δημιουργίας του θεάτρου, συναντιέται στον άνθρωπο από την βρεφική ηλικία. Η εκπαίδευση των πρώτων χρόνων δεν είναι παρά μια συνεχής απομίμηση, πράγμα που συμβαίνει και στα μεταγενέστερα παιδικά χρόνια, ακόμα και στην εφηβεία. Τα συστατικά, λοιπόν, του θεάτρου, όχι μόνο υπάρχουν στην καθημερινότητά μας χωρίς, πολλές φορές, να το συνειδητοποιούμε, αλλά μας συνοδεύουν ως ένστικτα από τα πρώτα χρόνια της ζωής μας, δίνοντας μας τα εφόδια προσαρμογής στον κόσμο που μας περιβάλλει. Με αυτή την έννοια, η εκπαιδευτική λειτουργία είναι εγγενής στο θεατρικό φαινόμενο.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, εξετάζονται οι σύγχρονες αντιλήψεις για τη μάθηση την ερμηνεία και την επικοινωνία στο πλαίσιο των μουσειακών εκθέσεων, έτσι ώστε να αναδειχθεί, στη συνέχεια, η συνάφεια του θεατρικού φαινομένου με τις σύγχρονες μουσειολογικές θεωρίες στον τομέα της εκπαίδευσης.



Από παράσταση του «Χάση» του Δ. Γουζέλη, από το Αμφιθέατρο του Σ. Ευαγγελάτου,
2004

Κεφάλαιο 2:

Μία προσέγγιση της ερμηνευτικής λειτουργίας στο μουσείο

Η ερμηνεία των εκθέσεων ενός μουσείου, ως διαδικασία που «καθιστά κάτι γνωστό ή κατανοητό μέσω της εύρεσης στοιχείων¹⁷», καθορίζεται κατά τη γνώμη μου, σε σημαντικό βαθμό, από τρεις βασικούς άξονες: από το εκπαιδευτικό πρόγραμμα του μουσείου και τις αρχές στις οποίες βασίζεται, από το μέγεθος της επίδρασης των σύγχρονων θεωριών σχετικά με το τί θεωρούμε γνώση και το πώς αυτή παρουσιάζεται, καθώς και από το μέγεθος της επίδρασης των σύγχρονων μουσειολογικών τάσεων στη λειτουργία των μουσείων. Αυτές οι τρεις συνιστώσες συνδιαμορφώνουν την αντίληψη του κοινού για το μουσείο, διαμορφώνουν την ταυτότητα του μουσείου, διαμορφώνοντας ουσιαστικά και την «αφήγηση», άρα και την ερμηνεία, που προτίθεται να προσφέρει. Στο παρόν κεφάλαιο οι σύγχρονες μουσειολογικές τάσεις που σκιαγραφούνται, αφορούν κυρίως την αντιμετώπιση του κοινού, τις επικοινωνιακές θεωρίες, και την αναζήτηση της σύγχρονης πολιτισμικής ταυτότητας των μουσείων.

Οι βασικές αρχές ερμηνείας στο μουσείο διατυπώθηκαν για πρώτη φορά από τον Freeman Tilden, στο βιβλίο του με τίτλο “Interpreting our Heritage” στις αρχές της δεκαετίας του '50, ως αποτέλεσμα της δουλειάς του για το National Park Service¹⁸, όπου από το 1932 είχε εισαχθεί το θέατρο ως μέσο ερμηνείας. Το εν λόγω βιβλίο θεωρείται κλασικό έργο που

¹⁷ Τριανταφυλλίδης 1998

¹⁸ Το National Park Service βρίσκεται στις Η.Π.Α. και σήμερα είναι ένα δίκτυο 400 φυσικών, πολιτιστικών και ιστορικών πάρκων, στα οποία χρησιμοποιείται η δραματοποίηση ως μέσο ερμηνείας.

άλλαξε δια παντός την προσέγγισή των μουσείων στο θέμα της ερμηνείας. Οι επτά βασικές του αρχές του Tilden συνοψίζονται ως εξής:

- Κάθε ερμηνεία που δε συνδέει, με οποιονδήποτε τρόπο, τα εκθέματα ή αυτό που περιγράφεται με κάποιο στοιχείο της προσωπικότητας ή της εμπειρίας του επισκέπτη είναι ατελέσφορη
- Η ερμηνεία που απευθύνεται σε παιδιά δεν πρέπει να είναι μια απλοϊκή εκδοχή της ερμηνείας που προσφέρεται σε ενήλικες, αλλά να ακολουθεί μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση. Για να λειτουργήσει όσο πιο αποτελεσματικά γίνεται, απαιτεί ένα διαφορετικό πρόγραμμα, ειδικό για παιδιά.
- Η πληροφορία, αυτή καθ' εαυτή, δεν είναι ερμηνεία. Η ερμηνεία είναι αποκάλυψη που βασίζεται στην πληροφορία. Η ερμηνεία και η πληροφορία είναι εντελώς διαφορετικές έννοιες.
- Η ερμηνεία είναι μια εκπαιδευτική διαδικασία που έχει ως στόχο να αποκαλύψει νοήματα και σχέσεις, και όχι να επικοινωνήσει, απλώς, αντικειμενικές πληροφορίες.
- Ο βασικός σκοπός της ερμηνείας δεν είναι να καθοδηγήσει, αλλά να προκαλέσει.
- Η ερμηνεία είναι τέχνη που συνδυάζει πολλές τέχνες, ακόμα και αν το υλικό της είναι επιστημονικό, ιστορικό ή αρχιτεκτονικό.
- Η ερμηνεία πρέπει να στοχεύει στην παρουσίαση του όλου και όχι του μέρους, και πρέπει να απευθύνεται σε όλη την ανθρωπότητα και όχι σε ορισμένες φάσεις της.¹⁹

Οι αρχές του Tilden - απεύθυνση στην προηγούμενη εμπειρία του επισκέπτη, προσαρμοστικότητα της ερμηνείας με άξονα το κοινό, διαχωρισμός της πληροφορίας από την ερμηνεία, η ερμηνεία ως εκπαιδευτική διαδικασία, η πρόκληση ως σκοπός της ερμηνείας, η

¹⁹ Bridal 2004, 14

ερμηνεία ως συνδυαστική τέχνη, η καθολική απεύθυνση της ερμηνείας-συναντιούνται σε πολλά σημεία τόσο με τη λειτουργία του θεατρικού φαινομένου, όσο και με την κονστρουκτιβιστική θεωρία περί μάθησης, η οποία εξετάζεται στη συνέχεια, και η οποία υιοθετείται όλο και περισσότερο από τα σύγχρονα μουσεία, στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού τους σχεδιασμού.

Η εκπαιδευτική λειτουργία του μουσείου, βρίσκεται, πλέον, πολύ συχνά στο επίκεντρο του μουσειολογικού ενδιαφέροντος. Η Hooper – Greenhill αναφέρει σχετικά: «Η γνώση θεωρείται πλέον ως το βασικό αγαθό που έχει να προσφέρει ένα μουσείο²⁰». Ιδωμένα, μεταξύ άλλων, ως συμπλήρωμα της σχολικής εκπαίδευσης, τα μουσεία αναγνωρίζονται, συχνά, ως εκπαιδευτικοί φορείς.

Πράγματι, ο χώρος του μουσείου προσφέρει σημαντικές εκπαιδευτικές ευκαιρίες για την εφαρμογή μεθόδων άτυπης μάθησης. Η επίσκεψη στο μουσείο, ως δραστηριότητα που απαιτεί τον ελεύθερο χρόνο μας, ακόμα και ως μέρος του σχολικού προγράμματος, μας βγάζει από την καθημερινότητα. Ένα ταξίδι στο χρόνο, στην τέχνη ή στην επιστήμη, με μάρτυρες τα «αυθεντικά» αντικείμενα, έχει τη δύναμη να γοητεύσει, να δελεάσει και να εντείνει το ενδιαφέρον για το άγνωστο.

Ιδιαίτερα σήμερα, τα μουσεία, περισσότερο από ποτέ, καλούνται να αποδείξουν τη σχέση τους με την κοινωνία. Η εκπαιδευτική τους διάσταση είναι ικανή να αιτιολογήσει μια τέτοια σχέση. Για να μπορέσουν να προσελκύσουν επισκέπτες, οι οποίοι στις σύγχρονες συνθήκες διαβίωσης στο δυτικό κόσμο, έχουν πολλές απαιτήσεις και πολύ μεγάλη ποικιλία προσφορές για τη διάθεση του ελεύθερου χρόνου τους, και, κυρίως, για να

²⁰ Hughes 1998, 20

μπορέσουν να εξασφαλίσουν πόρους απαραίτητους για τη βιωσιμότητά τους, τα μουσεία οφείλουν να αποδείξουν την αναγκαιότητά τους στη σύγχρονη κοινωνία. Το 1984, η Αμερικανική Ένωση Μουσείων επισήμανε στα μέλη της ότι «η εκπαίδευση πρέπει να είναι η βασική τους προτεραιότητα»²¹. Οκτώ χρόνια μετά, το 1992, σε αναφορά της σχετικά με την εκπαίδευση και το δημόσιο ρόλο των μουσείων, αναφέρει ότι «ο ρόλος της εκπαίδευσης στο μουσείο δεν είναι πια γενικός, αλλά βρίσκεται στο επίκεντρο κάθε μουσειακής δραστηριότητας»²².

Η έμφαση στην εκπαιδευτική διάσταση της μουσειακής επίσκεψης, επέφερε σημαντικές αλλαγές στους τρόπους μάθησης στο μουσείο. Η ανάγκη επικοινωνίας της μουσειακής έκθεσης με όσο το δυνατόν περισσότερους επισκέπτες σε συνδυασμό με την αποδοχή του γεγονότος ότι οι επισκέπτες δεν είναι μια «παθητική και ομοιογενή μάζα ανθρώπων»²³, οδήγησε στη μελέτη του «μεταμοντέρνου ενεργού επισκέπτη»²⁴ μέσω των μαθησιακών και επικοινωνιακών θεωριών.

Σύμφωνα με τον George Hein²⁵, οι εκπαιδευτικές θεωρίες, που έχουν απασχολήσει κατά καιρούς τον κλάδο της μουσειολογίας, αποτελούνται από θεωρίες γνώσης (επιστημολογία) και θεωρίες εκμάθησης. Η θετικιστική προσέγγιση θεωρεί τη γνώση ως εξωτερική πραγματικότητα σε σχέση με το μαθητευόμενο. Ανάλογη είναι η προσέγγιση του μπιχεβιορισμού.

Οι μπιχεβιοριστές ήταν οι πρώτοι σύγχρονοι ψυχολόγοι που ασχολήθηκαν με τη διαδικασία της μάθησης. Σύμφωνα με τη θεωρία του

²¹ Hughes 1998, 20

²² Hughes 1998, 20

²³ Hooper-Greenhill 1999, 47

²⁴ Hooper-Greenhill 1999, 47

²⁵ Hooper-Greenhill 1999, 47

μπιχεβιορισμού, η γνώση συνίσταται στη συλλογή γεγονότων και πληροφοριών με επαυξητικό τρόπο. Οι βασικές αρχές του μπιχεβιορισμού, σχετικά με τη μάθηση, συνοψίζονται ως εξής²⁶:

1. Η εμπειρία είναι ο δρόμος που οδηγεί στη μάθηση
2. Η μάθηση συνεπάγεται αλλαγή στη συμπεριφορά
3. Η καταγραφή συμπεριφορών οδηγεί στην ερμηνεία της μάθησης
4. Η μάθηση είναι μια διαδικασία προσληπτική, παθητική και αναπαραγωγική
5. Ο διδάσκων διαχέει την πληροφορία, ο διδασκόμενος τη μαθαίνει.

Το μοντέλο αυτό βασίζεται στη θετικιστική προσέγγιση, η οποία ακολουθείται ακόμα από κάποια μουσεία, κατά τη διαδικασία παραγωγής εκθέσεων. Σε κανένα στάδιο, όμως, δε γίνονται σχεδιασμοί με άξονα το κοινό, ενώ δε λαμβάνονται υπόψη και οι διαφορετικοί ατομικοί τρόποι μάθησης. Άλλωστε, ο μπιχεβιορισμός, συνολικά, δεν αναγνωρίζει ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι μάθησης, και ότι οι ατομικές διαφορές επηρεάζουν σημαντικά τη διαδικασία της μάθησης. Αναγνωρίζει, ωστόσο, ότι ενδεχομένως κάποιος να μην καταλάβει κάτι, επειδή δεν γνωρίζει τις απαραίτητες επιμέρους πληροφορίες. Πολλές από τις εκθέσεις που βασίζονται στην μπιχεβιοριστική θεωρία της μάθησης αποτυγχάνουν, εξαιτίας της παράβλεψης της συνθετότητας του ανθρώπινου νου.

Η θεωρία μάθησης την οποία υιοθετεί η εξελικτική ψυχολογία χρησιμοποιείται ευρύτατα στο μουσειακό τομέα, εξαιτίας της μεγάλης επίδρασης που άσκησε στο πεδίο της άτυπης εκπαίδευσης. Η εξελικτική ψυχολογία καλλιέργησε σημαντικά την ιδέα της μάθησης ως ενεργούς διαδικασίας για τον μαθητευόμενο. Ο πιο γνωστός εκπρόσωπός της, ο Jean Piaget, περιέγραψε τη μαθησιακή διαδικασία ως τη σύλληψη και

²⁶ Dierking, L. 1996, 21

επεξεργασία της πληροφορίας σε οργανωμένα πλαίσια ή σχήματα. Ο Piaget υποστήριζε έντονα την αντίληψη ότι ο μαθητευόμενος πρέπει να αλληλεπιδρά –νοητικά ή σωματικά – με το αντικείμενο μάθησης. Έδωσε, επίσης, ιδιαίτερη σημασία στην κοινωνική αλληλεπίδραση και στο ρόλο της στη διαμεσολάβηση της μάθησης²⁷.

Όπως και η εξελικτική θεωρία, οι θεωρίες μάθησης, που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της γνωστικής ψυχολογίας, επικεντρώθηκαν στη διαδικασία της μάθησης. Οι πρώιμες μαθησιακές θεωρίες της γνωστικής ψυχολογίας περιέγραψαν τη μάθηση ως μια διαδοχική διαδικασία, η οποία αναφέρεται ως επεξεργασία πληροφοριών²⁸. Τα μοντέλα επεξεργασίας πληροφοριών διαχώρισαν τα βασικά στάδια της μαθησιακής διαδικασίας: αντίληψη, προσοχή, κωδικοποίηση, ανάκληση, μετάδοση και μακροπρόθεσμη και βραχυπρόθεσμη μνήμη. Η γνωστική επιστήμη γεννήθηκε μέσα από τον μπιχεβιορισμό, ως μια έρευνα κάποιων επιστημόνων για την κατανόηση της εσωτερικής φύσης της μάθησης²⁹. Το κομμάτι της γνωστικής ψυχολογίας που ασχολήθηκε με τη μάθηση, αναπτύχθηκε ταυτόχρονα με την γένεση των πρώτων ηλεκτρονικών υπολογιστών, και επηρεάστηκε από την νέα αυτή τεχνολογία, αντιμετωπίζοντάς τη ως ένα εργαλείο που θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Αυτό το γεγονός είναι ενδεικτικό της κατεύθυνσης που ακολούθησαν οι γνωστικοί ψυχολόγοι, οι οποίοι στηρίχτηκαν στη γραμμική μετάδοση πληροφοριών. Δυστυχώς, με την πρώιμη έμφαση στο μοντέλο των υπολογιστών, παραβλέφθηκε η συνθετότητα της ανθρώπινης μάθησης. Οι γνωστικοί ψυχολόγοι έδωσαν, επίσης, έμφαση στην προηγούμενη γνώση και εμπειρία στο γνωστικό τομέα, ως τους πιο σημαντικούς παράγοντες πρόβλεψης των μαθησιακών

²⁷ Dierking 1996, 22

²⁸ Dierking 1996, 23

²⁹ Dierking 1996, 23

δυνατοτήτων του ατόμου. Αλλά αγνόησαν το σημαντικό ρόλο που μπορεί να διαδραματίσουν προηγούμενες αντιλήψεις και συμπεριφορές στη διαμόρφωση τόσο του αντικειμένου, όσο και του τρόπου που μαθαίνουμε³⁰.

Σε αντίθεση με τις προγενέστερες θεωρήσεις, η κονστρουκτιβιστική επιστημολογία αντιλαμβάνεται τη γνώση ως σύνθετη διαδικασία αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο μαθητευόμενο και το κοινωνικό περιβάλλον και υποστηρίζει ότι δε γίνεται να αποφύγουμε την υποκειμενική ερμηνεία. Βασική ιδέα αποτελεί το γεγονός ότι οι μαθητευόμενοι κατασκευάζουν τη γνώση, ατομικά και κοινωνικά³¹. Ο κονστρουκτιβισμός αντιλαμβάνεται τη μάθηση ως διαδικασία επιλογής και οργάνωσης συναφών δεδομένων που προέρχονται από την πολιτισμική εμπειρία. Για τους κονστρουκτιβιστές ο ρόλος του δασκάλου είναι να διευκολύνει και να καταστήσει δυνατή τη διαδικασία μάθησης, ενώ για τη θετικιστική επιστημολογία η διδασκαλία είναι μετάδοση γνώσεων προς το μαθητευόμενο, ο οποίος θεωρείται ένα «κενό δοχείο προς πλήρωση». Πιο αναλυτικά, οι βασικές αρχές του κονστρουκτιβισμού, σύμφωνα με το σχετικό άρθρο του Hein³², μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

1. Η μάθηση είναι μια ενεργή διαδικασία, κατά την οποία ο μαθητευόμενος προσλαμβάνει αισθητηριακά τις πληροφορίες που του δίνονται και κατασκευάζει από αυτές το μήνυμα. Σύμφωνα με τον Dewey³³, το γεγονός αυτό αποδίδεται με τον όρο «ενεργός επισκέπτης», τονίζοντας την ανάγκη του μαθητευόμενου να ενεργήσει. Η μάθηση δεν είναι μια παθητική αποδοχή των

³⁰ Dierking 1996, 23

³¹ Hein 1996, 30

³² Hein 1996, 31-32

³³ Dewey 1916

πραγμάτων που υπάρχουν εκεί έξω, αλλά περιλαμβάνει την εμπλοκή του μαθητευόμενου με τον έξω κόσμο.

2. Οι άνθρωποι μαθαίνουν τον τρόπο να μαθαίνουν κατά τη διαδικασία της μάθησης: η μάθηση συνίσταται τόσο στην κατασκευή νοήματος όσο και στην κατασκευή νοηματικών συστημάτων. Για παράδειγμα, εάν μάθουμε τη χρονολογία των ημερομηνιών μιας σειράς ιστορικών γεγονότων, μαθαίνουμε ταυτόχρονα το νόημα της χρονολογίας. Κάθε νόημα που κατασκευάζουμε, μας διευκολύνει στο να αποδώσουμε νόημα σε μια σειρά άλλων ερεθισμάτων, που διαθέτουν παρόμοια μορφή.
3. Η βασική προέλευση της κατασκευής νοήματος είναι νοητική. Οι φυσικές δραστηριότητες και οι αλληλεπιδραστικές εμπειρίες είναι σημαντικές για τη διαδικασία της μάθησης, ειδικά για τα παιδιά, αλλά δεν είναι αρκετές. Πρέπει να παρέχονται δραστηριότητες που εμπλέκουν τόσο το νου, όσο και το σώμα.
4. Η μάθηση περιλαμβάνει τη γλώσσα: η γλώσσα που χρησιμοποιούμε επηρεάζει τη μάθηση. Σε εμπειρικό επίπεδο, οι ερευνητές παρατήρησαν ότι οι μαθητευόμενοι μιλούν στον εαυτό τους καθώς μαθαίνουν. Σε ένα πιο γενικό επίπεδο, υπάρχει μια συλλογή επιχειρημάτων, τα οποία υποστηρίζονται σθεναρά από τον Vigotsky³⁴, που αποδεικνύουν ότι η γλώσσα και η μάθηση είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένα.
5. Η μάθηση είναι μια κοινωνική δραστηριότητα: αυτό που μαθαίνουμε είναι αλληλένδετο με τις σχέσεις μας με τον κοινωνικό και προσωπικό μας περίγυρο, τους δασκάλους μας, τους φίλους μας, την οικογένειά μας, αλλά και με περιστασιακές γνωριμίες. Η παραδοσιακή εκπαίδευση, όπως σημειώνει ο Dewey³⁵, προσανατολίζεται στην απομόνωση του μαθητευόμενου από κάθε

³⁴ Vigotsky 1962

³⁵ Dewey 1916

κοινωνική αλληλεπίδραση, και στην απευθείας σχέση μεταξύ του μαθητευόμενου και του αντικειμένου της μάθησης. Αντιθέτως, η «προοδευτική εκπαίδευση», κατά τον ορισμό του Dewey³⁶, αναγνωρίζει την κοινωνική διάσταση της μάθησης και χρησιμοποιεί τον διάλογο, την αλληλεπίδραση με τους άλλους, και εφαρμόζει τη γνώση ως εσωτερικό κομμάτι της μάθησης.

6. Η μάθηση είναι συνδυαστική: δεν μαθαίνουμε μεμονωμένα γεγονότα και θεωρίες σε κάποια αφηρημένη περιοχή του μυαλού μας, ανεξάρτητα από την υπόλοιπη ζωή μας. Μαθαίνουμε συνδυάζοντας αυτά που ήδη ξέρουμε, αυτά που ήδη πιστεύουμε, τις προκαταλήψεις μας και τους φόβους μας. Αυτό το σημείο είναι απόρροια της θεωρίας ότι η μάθηση είναι ενεργή και κοινωνική διαδικασία. Δε μπορούμε να δούμε ξεχωριστά τη μάθηση από τη ζωή μας.
7. Χρειαζόμαστε τη γνώση για να μάθουμε: δεν είναι δυνατό να συσσωρεύσουμε γνώση, χωρίς να υπάρχει κάποια δομή γνώσης, ήδη αναπτυγμένη, για να «χτίσουμε» πάνω της. Όσα περισσότερα γνωρίζουμε, τόσο περισσότερα μαθαίνουμε. Γι αυτό, κάθε προσπάθεια διδασκαλίας πρέπει να ανταποκρίνεται στο επίπεδο του διδασκόμενου, να προσφέρει έναν τρόπο μάθησης, βασισμένο σε αυτά που ήδη γνωρίζει ο μαθητευόμενος.
8. Χρειάζεται χρόνος για να μάθουμε: η μάθηση δεν είναι στιγμιαία. Για να μάθουμε κάτι σημαντικό θα πρέπει να ξανασκεφτούμε τις ιδέες που το αποτελούν, να αναλογιστούμε πάνω σε αυτές, να τις δοκιμάσουμε, να παίξουμε μαζί τους, να τις χρησιμοποιήσουμε. Αυτό δε μπορεί να συμβεί στα 5-10 λεπτά που ξοδεύουμε συνήθως σε μια έκθεση, πόσο μάλλον στα λίγα δευτερόλεπτα που παρατηρούμε ένα έκθεμα. Κάθε τι που μαθαίνουμε είναι προϊόν

³⁶ Dewey 1916

επαναλαμβανόμενης ανάκλησης. Ειδικά οι στιγμές βαθιάς ενδοσκόπησης βασίζονται σε περιόδους προετοιμασίας.

9. . Το κίνητρο είναι βασικό στοιχείο της μάθησης. Όχι μόνο βοηθάει τη μάθηση, αλλά είναι απαραίτητο στη μαθησιακή διαδικασία. Η ιδέα του κινήτρου, όπως περιγράφεται εδώ, περιλαμβάνει την κατανόηση των τρόπων με τους οποίους η γνώση μπορεί να χρησιμοποιηθεί. Εάν δε γνωρίζουμε τους λόγους χρήσης της γνώσης, δε θα προσπαθήσουμε να τη χρησιμοποιήσουμε, ακόμα και αν έχουμε υποβληθεί στην πιο άμεση και αυστηρή διδασκαλία.

Οι εκπαιδευτικές θεωρίες συνδέονται επίσης άμεσα με τις επικοινωνιακές προσεγγίσεις, στις οποίες διακρίνουμε δύο βασικές εκδοχές: το μεταδοτικό και το πολιτισμικό μοντέλο.

Το μεταδοτικό μοντέλο, το οποίο αναλύθηκε, ήδη, παραπάνω, βασίζεται στην επικοινωνία μηνυμάτων από μια γνωστική πηγή σε έναν παθητικό αποδέκτη. Η ένταξη των επικοινωνιακών σπουδών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, στη δυτική τριτοβάθμια εκπαίδευση, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην τεχνολογία της επικοινωνίας, τα μέσα και τις τεχνικές που την αποτελούσαν. Ωστόσο, οι κοινωνικές και πολιτισμικές επιπτώσεις δεν λαμβάνονταν υπ' όψη. Στη δεκαετία του 1940 αναπτύχθηκε από τους μπιχεβιοριστές, όπως ήδη προανέφερα, ένα μοντέλο επικοινωνίας ως μετάδοση, όπου η διαδικασία επικοινωνίας εθεωρείτο γραμμική. Ο πομπός ή ο επικοινωνών ήταν εκείνος που προσδιόριζε το περιεχόμενο του μηνύματος, ενώ ο αποδέκτης του έπρεπε να δέχεται παθητικά τις πληροφορίες που του διαβιβάζονταν.

Μία άλλη όψη της επικοινωνίας είναι η τελετουργική ή πολιτισμική, σύμφωνα με την οποία η επικοινωνία είναι μια διαδικασία συμμετοχής

και συσχετισμού. Η επικοινωνία εκλαμβάνεται ως σειρά διαδικασιών και συμβόλων μέσω των οποίων η πραγματικότητα παράγεται, συντηρείται, διορθώνεται και μεταβάλλεται. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, η πραγματικότητα δεν έχει πεπερασμένη ταυτότητα, αλλά παράγεται μέσω της επικοινωνίας. Επομένως, ορίζεται και επαναορίζεται συνεχώς μέσα από διαπραγματευτικά πλαίσια ή «ερμηνευτικές ικανότητες». Η επικοινωνία γίνεται αντιληπτή ως πολιτισμική διαδικασία, που συνδέει τους ανθρώπους μέσα σε ιδιαίτερα χωρο-πλαίσια και ως τμήμα συγκεκριμένων «τελετουργικών» διαδικασιών. Η παραγωγή ερμηνείας γίνεται κατόπιν διαπραγμάτευσης και όχι δια της επιβολής. Έτσι, γίνονται δεκτές πολλαπλές ερμηνείες, οι οποίες είναι διαπραγματεύσιμες, ανόμοιες και υποκειμενικές³⁷.

Η θετικιστική επιστημολογία, η οποία κυριάρχησε τα τελευταία 200 χρόνια και επέβαλλε μια μεταδοτική άποψη επικοινωνίας, υποχωρεί τις τελευταίες δεκαετίες, για να δώσει τη θέση της σε μια επικοινωνιακή θεωρία που δέχεται ότι οι άνθρωποι δρουν ενεργά για να κατανοήσουν το κοινωνικό τους περίγυρο και ότι συνυπάρχουν πολλαπλές και κάποτε αντιτιθέμενες απόψεις.

Το 1983, ο Howard Gardner στο βιβλίο του "Frames of mind", εισάγει τη θεωρία των «πολλαπλών ευφυϊών» και αναφέρει ότι κάθε άτομο, ανεξάρτητα από την κοινωνική του καταγωγή, έχει τα δικά του χαρίσματα και ταλέντα, καθώς και διαφορετικούς τρόπους να μαθαίνει. Υποστηρίζει ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι εκμάθησης, που μπορούν να διακριθούν σε επτά κατηγορίες: γλωσσικός, μουσικός, λογικό-μαθηματικός, χωρικός, κιναισθητικός, διαπροσωπικός και ενδοπροσωπικός. Οι κατηγορίες αυτές δεν ιεραρχούνται και λειτουργούν

³⁷ Hooper-Greenhill 1999, 48

παράλληλα και ισάξια, ενώ κανένας τρόπος μάθησης δε μπορεί να μεταφραστεί σε άλλον. Ο Gardner θεωρεί ότι, εφόσον κάθε άτομο διαθέτει διαφορετικό τρόπο μάθησης, οι εμπειρίες που απευθύνονται σε πολλές αισθήσεις, στο πλαίσιο μιας μουσειακής έκθεσης, διευκολύνουν την κατανόηση από το κοινό³⁸.

Αν δεχτούμε ότι η διαδικασία μάθησης στο μουσείο περιλαμβάνει συναισθηματικές, κοινωνικές, στοχαστικές, ψυχαγωγικές όψεις, καθώς και όψεις συμπεριφοράς³⁹, η θεωρία του . Η ερμηνεία είναι εν μέρει μια διαδικασία διαπραγμάτευσης μεταξύ των αξιών και της γνώσης που κατέχουν τα μουσεία και αυτών που κουβαλάνε οι επισκέπτες⁴⁰.

Στην εποχή της αποδόμησης, η έμφαση στην εκπαίδευση έχει εγείρει ερωτηματικά σχετικά με τον τρόπο που «βλέπουμε» τη γνώση, που αντιλαμβανόμαστε την εκπαιδευτική διαδικασία και που καθορίζουμε την παρουσίαση κάποιας συγκεκριμένης οπτικής ενός θέματος. Η συζήτηση γύρω από τους τρόπους επικοινωνίας του μουσείου με το κοινό του, έχουν αλλάξει καθοριστικά τη λειτουργία του. Η έμφαση στη αξία της μουσειακής εμπειρίας του επισκέπτη, έχει ενθαρρύνει πολλά μουσειακά ιδρύματα στην ανάπτυξη της εκπαιδευτικής τους λειτουργίας. Η επιλογή του μηνύματος μιας μουσειακής έκθεσης είναι ζωτικής σημασίας, όπως και ο τρόπος με τον οποίον αυτό παρουσιάζεται.

Η Hooper – Greenhill αναφέρει ότι: «όπως η λογική, που δεν είναι απόλυτη, αλλά σχετική και διαμορφωμένη πολιτισμικά, έτσι και αυτό που έχει σημασία να γνωρίζουμε ποικίλλει ανά τους αιώνες»⁴¹. Η αντίληψη αυτή έχει άμεση επίδραση στην ιδέα των μουσείων ως αποθετηρίων

³⁸ Heuman Gurian 1996, 6

³⁹ Roberts. 1996, 11

⁴⁰ Roberts, L. 1996, 13

⁴¹ Hughes 1998, 21

ιστορικών αντικειμένων και ως πρεσβευτών της μίας και μοναδικής αλήθειας, και συμβάλλει στον καθορισμό ενός σημαντικού στόχου για τα μουσεία: στον αυτοκαθαρισμό τους με έναν νέο, δημιουργικό τρόπο. Η παραδοσιακή λειτουργία των μουσείων, που συνίσταται στη μετάδοση της αλήθειας και της γνώσης, έχει αμφισβητηθεί έντονα. Στο βιβλίο της «Τα Μουσεία και οι πρόδρομοί τους», η Hooper-Greenhill εξετάζει την προσέγγιση του Foucault για την ιστορία και τη συνδέει με τη μουσειακή θεωρία: «Ο Foucault αντιλαμβάνεται τη λογική και την αλήθεια ως έννοιες σχετικές, παρά ως απόλυτες, και υποστηρίζει ότι τόσο η λογική, όσο και η αλήθεια διαμορφώνονται σε ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια». Αυτή η τοποθέτηση δεν αμφισβητεί το γεγονός ότι τα μουσεία μεταδίδουν γνώση και αλήθεια, αλλά τα υποχρεώνει να αναγνωρίσουν ότι αυτή η αλήθεια και αυτή η γνώση είναι σχετικές αναφορικά με τον ιστορικό χρόνο. Η έκθεση προσφέρει μια άποψη σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, και όχι την απαρέγκλιτη αλήθεια. Επιπρόσθετα, η άποψη του Foucault αμφισβητεί προηγούμενες αντιλήψεις σχετικά με την αλήθεια και τη γνώση. Μια νέα μορφή γνώσης, βασισμένη στην αναζήτηση του λόγου για τον οποίο τα πράγματα ήταν όπως ήταν, αναδύεται από την άποψη του Foucault.

Παρόμοιες φιλοσοφικές απόψεις επηρεάζουν τον τρόπο δημιουργίας εκθέσεων στα μουσεία. Το Arts Institute στο Σικάγο των Η.Π.Α., για παράδειγμα, παρουσιάζει μια μόνιμη έκθεση αντικειμένων από την αποθηκευμένη συλλογή του. Εισαγωγικά ταμπλό απευθύνουν ερωτήσεις σχετικά με το πώς και το γιατί το ίδρυμα διάλεξε αυτά τα αντικείμενα. Ανάλογα επηρεασμένες εκθεσιακές πρακτικές υιοθετούνται όλο και συχνότερα τις τελευταίες δεκαετίες σε πολλά μουσεία, κυρίως στην Αγγλία και την Βόρεια Αμερική.

Για τον Foucault η ιστορία δεν είναι μια ευθεία, ακηλίδωτη γραμμή. Για να μπορέσουμε να τη μελετήσουμε, ο Foucault προτείνει την πρακτική την οποία ορίζει ως «αποτελεσματική ιστορία», και η οποία συνίσταται σε μια οπτική του παρελθόντος που τονίζει τις διαφορές, παρά τις ομοιότητες. Για την Hooper – Greenhill η έμφαση στη χρονική στιγμή και τον τρόπο που διαμορφώθηκαν τα μουσεία στο παρελθόν, και ο λόγος που μακροχρόνιες πρακτικές παρήκμασαν και εγκαταλείφθηκαν, μπορεί να αποδειχθεί εξαιρετικά χρήσιμη για τις σημερινές, ξαφνικές, πολιτισμικές αλλαγές. Ορμώμενος από αυτές τις μεταβολές ο Foucault περιγράφει τις τρεις βασικές επιστημονικές περιόδους: την Αναγεννησιακή, την Κλασική και τη Μοντέρνα. Κάθε εποχή έχει τις δικές της δομές λόγου και λογικής, και η μετάβαση από τη μία στην άλλη σήμαινε την συνολική αναθεώρηση της γνώσης. Η Hooper – Greenhill υποστηρίζει ότι στη μοντέρνα περίοδο του Foucault, τη σύγχρονη εποχή, ο ρόλος του μουσείου έχει αλλάξει ριζικά σχετικά με αυτό που θεωρούνταν λογικό στο παρελθόν. Το μουσείο δεν αρκεί να εκθέτει αντικείμενα, αλλά πρέπει να τα τοποθετεί και σε ένα πλαίσιο «στη μοντέρνα εποχή, ο ρόλος του μουσείου είναι να ερευνά και να εκθέτει το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο των αντικειμένων και το να ενδυναμώνει τη σχέση μεταξύ των αντικειμένων και των ανθρώπων⁴²». Η αφήγηση είναι εκείνη που καθοδηγεί το σχεδιασμό μιας έκθεσης. Υπό αυτή την έννοια, η μετάβαση από το μουσείο ως θέατρο στην πρακτική του θεάτρου στο μουσείο φαίνεται φυσική.

Η Hooper – Greenhill αναγνωρίζει την έμφαση στη θεματολογία, τις ιδέες και τους συσχετισμούς ως τις βασικές κατευθυντήριες γραμμές του σύγχρονου μουσείου, διαστάσεις που έχουν εμπεριέχονται στη θεατρική λειτουργία. Για να υποστηρίξει αυτή τη θέση, αναφέρεται στο σκοπό του

⁴² Hughes 1998, 21

Μουσείου του Πολιτισμού⁴³ στο Κεμπέκ του Καναδά: «Ενώ πολλά μουσεία δίνουν έμφαση στα αντικείμενα, το Μουσείο Πολιτισμού δίνει έμφαση στον άνθρωπο. Τα αντικείμενα, όσο σημαντικά και αν είναι, έχουν αξία λόγω του νοήματος και της χρήσης τους. Αντιμετωπίζονται κυρίως ως τεκμήρια της ανθρώπινης δραστηριότητας»⁴⁴.

Τα μουσεία είναι μέρη όπου συντελούνται αλλαγές. «Τα μουσεία είναι ανθρώπινα δημιουργήματα, δεν είναι αιώνια, ούτε ιδανικά ούτε θεϊκής προέλευσης. Υπάρχουν εξαιτίας των αντικειμένων που τοποθετούμε σε αυτά, και αλλάζουν καθώς κάθε γενιά διαλέγει τον τρόπο που θα δει και θα χρησιμοποιήσει αυτά τα αντικείμενα»⁴⁵.

Σήμερα, η αλλαγή στα μουσεία δε φαίνεται μόνο στον τομέα της εκπαίδευσης, αλλά και στην πολιτισμική σκέψη. Τόσο η εκπαίδευση, όσο και οι πολιτισμικές συνιστώσες επηρεάζονται από δημογραφικά στοιχεία. Το φαινόμενο της μετανάστευσης και η ανομοιογένεια των σημερινών κρατών είναι ακόμη μια πρόκληση για τον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του μουσείου. Τα μουσεία πρέπει να επανερμηνεύσουν τους εκθεσιακούς τους χώρους, έτσι ώστε αυτοί να είναι προσβάσιμοι σε ένα ευρύ και συνεχώς μεταβαλλόμενο κοινό. Οφείλουν, επίσης, να λειτουργούν αντιπροσωπευτικά σε σχέση με την κοινότητα της οποίας αποτελούν μέρος, κάτι το οποίο μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω του θεάτρου.

Αυτός ο σημαντικός διάλογος σχετικά με την πολιτισμική ταυτότητα των μουσείων, για το τι και το πώς εκτίθεται, έχει απασχολήσει πολύ τους επαγγελματίες των μουσείων. Δεν υποστηρίζεται πια ότι τα αντικείμενα έχουν μόνο ένα νόημα. Αυτό είναι ιδιαίτερα φανερό, όταν αφορά μουσεία

⁴³ Πρόκειται για ένα μουσείο με εκθέσεις που πραγματεύονται, συνήθως, πολιτισμικά, οικονομικά και κοινωνικά φαινόμενα, ενώ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις ερμηνευτικές μεθόδους .

⁴⁴ Trudel 1989, 68

⁴⁵ Weil 2004, 286

των οποίων οι συλλογές βασίζονται σε «εισαγόμενα» αντικείμενα, όπως είναι το Βρετανικό Μουσείο. Υπάρχει το νόημα του πολιτισμού από τον οποίο προέρχεται το αντικείμενο και το νόημα που του αποδίδει ο πολιτισμός στον οποίο εκτίθεται.

Αυτή η μεταβολή, από το αντικείμενο ως κάτι ανεξάρτητο από τον άνθρωπο, στο αντικείμενο ως αντιπροσωπευτικό της ανθρώπινης ιστορίας, είναι μια πρόκληση που αντιμετωπίζουν τα σημερινά μουσεία. Αφήνει όμως το περιθώριο στο θέατρο να παίξει έναν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο που αντιμετωπίζουμε αυτά τα θέματα. Ο ακαδημαϊκός διάλογος σχετικά με το τι αντιπροσωπεύουν τα μουσεία και ποιας ομάδας η άποψη εκπροσωπείται σε αυτά, δεν μπορεί να φτάσει εύκολα στο κοινό των μουσείων. Ωστόσο, στο πλαίσιο μιας θεατρικής παράστασης, ένας διάλογος γύρω από το νόημα των αντικειμένων μπορεί να είναι ασφαλής και προσιτός στον οποιονδήποτε. Οι επισκέπτες μπορούν να αναρωτηθούν σχετικά με αμφιλεγόμενα ζητήματα χωρίς να απειλούνται κοινωνικά ή ιδεολογικά. Παρολ' αυτά, το περιεχόμενο ενός θεατρικού έργου θα πρέπει να χειρίζεται τα θέματα με διακριτικότητα και ευελιξία για να είναι αποτελεσματικό. Το θέατρο δεν πρέπει να γίνει άλλο ένα διδακτικό μέσο για το μουσείο. Μπορεί και πρέπει να αποδώσει πολύ περισσότερα, καθώς διαθέτει τη δυνατότητα να κινείται πέρα από τις καθιερωμένες μουσειακές λειτουργίες. Για παράδειγμα, ένας από τους βασικούς σκοπούς του Μουσείου του Πολιτισμού στο Κεμπέκ είναι να δοθεί, μέσω της ιστορικής αναπαράστασης, μια πρόσθετη διάσταση στην παραδοσιακή μουσειακή εμπειρία. Το Central Museum of Science and Industry⁴⁶ στο Οχάιο, από την άλλη, «εκθέτει» σε μόνιμη βάση τους συντηρητές των εκθεμάτων πίσω από ένα γυάλινο τζάμι, την ώρα που

⁴⁶ Το Center of Science and Industry (COSI) στο Οχάιο, είναι ένα μουσείο επιστημών με σημαντική εκπαιδευτική δραστηριότητα. Διαθέτει πάνω από 300 διαδραστικά εκθέματα,, χωρισμένα σε θεματικές ενότητες. Το μουσείο διαθέτει, επίσης, ειδικά διαμορφωμένους χώρους για παιδιά, όπου η επιστημονική γνώση ενσωματώνεται σε παιχνίδια.

εργάζονται. Αυτό που κάποτε ήταν κρυφό για τον επισκέπτη, τώρα είναι κομμάτι της έκθεσης. Στο Powerhouse Museum⁴⁷ του Σύδνεϋ, τέλος, το θέατρο χρησιμοποιήθηκε για να προσφέρει στους επισκέπτες νέους τρόπους αντιμετώπισης του μουσείου⁴⁸.

Είναι φανερό, πια, ότι τα μουσεία αλλάζουν. Οι περισσότεροι επαγγελματίες των μουσείων δε θεωρούν πια ότι τα αντικείμενα πρέπει να εκτίθενται χωρίς ερμηνεία. Παρά το γεγονός ότι κάποιοι διαφωνούν, ο ειδικός σε θέματα μουσειακής εκπαίδευσης Arthur Parker πιστεύει ότι «οι άνθρωποι χρειάζονται τα εκθέματα, τον ήχο και το θέαμα. Θέλουν την αισθητηριακή διέγερση. Θέλουν να έχουν μια συγκλονιστική εμπειρία και όχι να βαριούνται μπροστά σε μακροσκελείς ετικέτες εκθεμάτων, ή να βρίσκονται σε συνωστισμένους χώρους για να δουν ένα σημαντικό έκθεμα. Έχουν την ανάγκη να αισθάνονται ότι έχουν προσωπική επαφή»⁴⁹.

Τα μουσεία επικεντρώνονται περισσότερο στον επισκέπτη. Η τάση για την ανάδειξη του διαφορετικού και του πολυπολιτισμικού στοιχείου είναι φυσικό επακόλουθο της συνειδητοποίησης ότι τα μουσεία πρέπει να είναι χώρος έκφρασης όλων των απόψεων και ότι η γνώση επηρεάζεται βαθύτατα από την εποχή της και από την κοινωνία στην οποία αναπτύσσεται. Είναι, επίσης, γεγονός ότι τα μουσεία πρέπει να εναρμονιστούν με τη νέα πολυπολιτισμική πραγματικότητα και ότι χρειάζονται αυτό το κοινό προκειμένου να επιβιώσουν.

Πολλοί άνθρωποι σήμερα δεν επισκέπτονται το μουσείο, γιατί θεωρούν ότι η διασκέδαση και η γνώση είναι πράγματα εντελώς διαφορετικά. Τα

⁴⁷ Πρόκειται για το μεγαλύτερο δημόσιο μουσείο του Σύδνεϋ, με μια τεράστια ποικιλία συλλογών. Θεωρείται ως ένα από τα πιο πρωτοπόρα μουσεία της Αυστραλίας.

⁴⁸ Hughes 1998, 26

⁴⁹ Berry και Meyer 1989, 37

μουσεία καλούνται να αλλάξουν αυτό το εκπαιδευτικό στερεότυπο, που οι περισσότεροι κουβαλάνε από τα σχολικά τους χρόνια. Η παρουσίαση της γνώσης ως κάτι το οποίο είναι ευχάριστο και προσβάσιμο δεν είναι μόνο επιθυμητή αλλά και απαραίτητη.

Τα μουσεία προσφέρουν μια εμπειρία πολύ διαφορετική από αυτή του σχολείου. Μπορούν να συγκινούν και να συναρπάζουν. Μπορούν να μας ταξιδέψουν στο χώρο, στο χρόνο, στις ιδέες και να ισορροπήσουν μεταξύ διασκέδασης και νοήματος, εντελώς διαφοροποιημένα από την τυπική εκπαίδευση.

Συμπερασματικά, το μουσείο, «ερμηνεύει» τις συλλογές του μέσα από το εκπαιδευτικό του πρόγραμμα, από την αντίληψη του για την έννοια της γνώσης και από την επίδραση που δέχεται από το σχετικό μουσειολογικό προβληματισμό. Οι βασικές αρχές ερμηνείας των μουσειακών εκθέσεων του Tilden, αντιστοιχούν σε πολλά σημεία με την κονστρουκτιβιστική θεωρία μάθησης, αλλά και με τις δυνατότητες της θεατρικής πράξης. Το μουσείο, στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής του λειτουργίας, προσφέρει σημαντικές ευκαιρίες άτυπης μάθησης, γεγονός που το καθιστά ένα δυναμικό όχημα για τη δημιουργία γνώσης. Η εκπαιδευτική πρακτική του μουσείου καθορίζεται από την επίδραση των μαθησιακών θεωριών. Στο πεδίο αυτό, ο μπιχεβιορισμός, ως ο πρώτος κλάδος της ψυχολογίας που ασχολήθηκε με τη θεωρία της μάθησης εισήγαγε σημαντικές προβληματικές. Ωστόσο, εξαιτίας της παράβλεψης της συνθετότητας του ανθρώπινου νου, παραμένει ανεπαρκής ως θεωρία που μπορεί να βρει εφαρμογή στο σύγχρονο μουσειακό περιβάλλον. Για τον ίδιο λόγο, ο τομέας της γνωστικής ψυχολογίας που ασχολείται με τη μάθηση, ενώ πρόσφερε επίσης σημαντικές πληροφορίες για την εσωτερική διαδικασία της μάθησης, δεν στάθηκε κατάλληλος για μουσειακή εφαρμογή. Η

εξελικτική ψυχολογία, που θεωρεί τη μάθηση ενεργή διαδικασία, βρίσκει συχνά ανταπόκριση στον τομέα της μουσειακής εκπαίδευσης. Η θεωρία, όμως, η οποία βρίσκει τη μεγαλύτερη αποδοχή από τη μουσειακή κοινότητα είναι ο κονστρουκτιβισμός. Η καθολικότητα με την οποία αντιμετωπίζει τον άνθρωπο, η έμφαση στη σύνθετη εσωτερική διαδικασία μάθησης και στην επίδραση του εξωτερικού περιβάλλοντος σε αυτή, τον καθιστούν ένα σημαντικό εφόδιο στην ερμηνευτική διαδικασία που ακολουθείται από τα σύγχρονα μουσεία. Επίσης, η θεωρία των «πολλαπλών ευφυϊών» του Gardner, αποδεικνύεται εξαιρετικά χρήσιμη για το σχεδιασμό ερμηνευτικών δραστηριοτήτων στο μουσείο

Οι θεωρίες μάθησης συναντώνται σε αρκετά σημεία με τις επικοινωνιακές προσεγγίσεις, στις οποίες διακρίνουμε το μεταδοτικό και πολιτισμικό μοντέλο. Το μεταδοτικό μοντέλο που συνίσταται στην απλή μετάδοση πληροφοριών προς ένα παθητικό δέκτη και ταυτίζεται με την μπιχεβιοριστική θεωρία, θεωρείται, όμως, αρκετά παρωχημένο, στον δυτικό, τουλάχιστον, κόσμο. Αντιθέτως, το πολιτισμικό μοντέλο, το οποίο δίνει έμφαση στο συσχετισμό, στη συμμετοχή και στη συνεχή αναθεώρηση της αλήθειας, συνάδει με τον κονστρουκτιβισμό, αλλά και με τον μεταμοντερνισμό, στο πλαίσιο του οποίου αναπτύσσεται η σύγχρονη μουσειολογική θεωρία.

Στη μεταμοντέρνα εποχή που διανύουμε ο άνθρωπος ως επισκέπτης ή ως δυνάμει επισκέπτης του μουσείου, βρίσκεται στο επίκεντρο των μουσειακών αναζητήσεων, όχι πια ως παθητικός δέκτης, αλλά ως ενεργό μέλος στην ερμηνευτική διαδικασία στην οποία αποσκοπούν οι μουσειακές εκθέσεις. Εφόσον η αλήθεια είναι εξαρτημένη τόσο ιστορικά, όσο και κοινωνικά, αυτό που έχει σημασία, πλέον, είναι η αναζήτηση των αιτιών που οδηγούν στη μία ή την άλλη αλήθεια. Η θεματολογία, οι ιδέες

και οι συσχετισμοί που παρουσιάζονται μέσα από μια μουσειακή έκθεση, αποκτούν ολοένα και μεγαλύτερη σημασία. Συνακόλουθα, οι ριζικές κοινωνικές αλλαγές, που συντελούνται τις τελευταίες δεκαετίες αναφορικά με την πληθυσμιακή σύνθεση των κρατών, επιβάλλουν την αντιπροσώπευση περισσότερων κοινωνικών και φυλετικών ομάδων στα μουσεία. Με αυτά τα δεδομένα, το θέατρο, με τον πλούτο των μορφών και των λειτουργιών του, μπορεί να αποτελέσει ένα ασφαλές και προσιτό βήμα διαλόγου, σχετικά με ιδέες και προβληματικές, που σε πολλές περιπτώσεις θεωρούνται «δυσπρόσιτες» για ένα μουσείο. Μέσα από τη θεατρική πράξη μπορεί να αναδυθεί το νόημα των αντικειμένων και το πλαίσιο που τα καθόρισε στην πορεία τους. Με αυτό τον τρόπο, η θεματική μετατοπίζεται από τα αντικείμενα στον άνθρωπο για να συναντηθεί με τις σύγχρονες μουσειολογικές προσεγγίσεις.

Η συνθετότητα της μουσειακής επίσκεψης και της μαθησιακής διαδικασίας συγκλίνουν σε πολλά σημεία με τη συνθετότητα του θεατρικού φαινομένου καθώς και με την εκπαίδευση μέσω του θεάτρου. Το θέατρο μπορεί να «ζήσει» ξανά μέσα στο μουσείο, ως μέρος του όλου, όπως και ξεκίνησε. Το μουσείο μπορεί να ζωντανέψει μέσω του θεάτρου, τις κάποτε νεκρές μνήμες. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, εξετάζεται εκτενέστερα η σύγκλιση της μουσειακής και θεατρικής λειτουργίας, όσο αφορά την εκπαιδευτική τους διάσταση.

Κεφάλαιο 3:

Το θέατρο στο μουσείο

Η σύγκλιση θεατρικής πράξης και μουσειακής έκθεσης

*«Ανευ γελοίων τα σπουδαία... μαθεῖν
...ου δυνατόν»*

ΠΛΑΤΩΝ Νόμοι VII, 816 D-E

Το μουσείο είναι θέατρο, με την έννοια ότι είναι ένας χώρος γεμάτος από ιστορίες του ανθρώπινου πνεύματος, της ανθρώπινης δραστηριότητας και των φυσικών δυνάμεων της ζωής. Τόσο το θέατρο, όσο και το μουσείο είναι αφηγητές, που «εισβάλλουν» στην ανθρώπινη συνείδηση. Τόσο το μουσείο όσο και το θέατρο παρουσιάζουν εμάς σε διαφορετικά πλαίσια, μας καθρεφτίζουν για αυτά που έχουμε ή δεν έχουμε κάνει. Ένα αντικείμενο μπορεί να μας «πει» πολλές και διαφορετικές ιστορίες. Τα μουσεία δε χρειάζεται, πια, να ξεκινήσουν την αφήγησή τους με ένα αντικείμενο και να επιλέξουν κομμάτια της ιστορίας ως πλαίσιο. Η ανάμνηση ή η ιστορία μπορεί, από μόνη της, να ξετυλίξει τον ιστό της μουσειακής αφήγησης. Το θέατρο μπορεί να βοηθήσει το μουσειακό περιβάλλον, προσφέροντας ευκαιρίες αμφισβήτησης της γνώσης, προσέγγισης ηθικών διλημμάτων και εξερεύνησης ιδεών από διαφορετικές οπτικές γωνίες.

Το θέατρο και το μουσείο συγκλίνουν σε πολλά σημεία. Το βασικό ενδιαφέρον και των δύο –της θεατρικής πράξης και της μουσειακής έκθεσης – βρίσκεται στην επιθυμία τους για επικοινωνία με το κοινό και για την αναζήτηση της αλήθειας σε όλη της τη συνθετότητα. Η καταγωγή και οι στόχοι τους πολλές φορές είναι κοινοί, άλλες φορές διασταυρώνονται και άλλες, πάλι, φορές αλληλοϋποστηρίζονται. Η

διαφορά τους με τα υπόλοιπα ψυχαγωγικά και, συχνά, εκπαιδευτικά, μέσα, όπως είναι το διαδίκτυο, η τηλεόραση ή ο κινηματογράφος, έγκειται στη ζωντανή εμπειρία που προσφέρουν, στην τελετουργική τους φύση. Το θέατρο και το μουσείο, όπως οι τελετουργίες, χρησιμεύουν τόσο ως διδακτικά μέσα, όσο και ως μεταδότες γνώσης και παράδοσης. Όπως το θέατρο ξεκίνησε από τις θρησκευτικές τελετές, ως μέρος μιας μεγαλύτερης εκδήλωσης, παρά ως αυτόνομο γεγονός, έτσι και σήμερα, το θέατρο γίνεται μέρος μιας μεγαλύτερης εμπειρίας, αυτής που προσφέρει η μουσειακή έκθεση. Υπό αυτή την έννοια, το θέατρο στο μουσείο γίνεται πάλι μέρος μιας ζωντανής εμπειρίας.

Το μουσειακό περιβάλλον είναι ένα περιβάλλον άτυπης μάθησης. Οι επισκέπτες διαθέτουν τον ελεύθερο χρόνο τους κατ' επιλογή και, κυρίως, σε αντικείμενα τα οποία τους ενδιαφέρουν περισσότερο. Η μουσειακή αφήγηση δεν είναι γραμμική για τους επισκέπτες, οι οποίοι κινούνται ελεύθερα στο χώρο, με το δικό τους ρυθμό, και, συνήθως, με άξονα τα σημεία που τους είναι πιο θελκτικά. Η ευχάριστη παραμονή των επισκεπτών μέσα σε αυτό είναι απαραίτητη για την αποτελεσματική λειτουργία του. Μία έκθεση μπορεί να παρουσιάσει μια αξιόλογη εισαγωγή σχετικά με το θέμα που θέλει να θίξει, αλλά, συνήθως, είναι δύσκολο να επικοινωνήσει με πληρότητα τη σημασία ενός αντικειμένου ή μιας ιδέας. Η αιτιολόγηση της έκθεσης ενός αντικειμένου είναι συχνά δύσκολο να πραγματοποιηθεί μέσα από την έκθεση και να γίνει κατανοητή από τους επισκέπτες. Φέρνοντας στη ζωή ένα έκθεμα μέσω της θεατρικής πράξης, είναι πολύ πιο εύκολο να επικοινωνήσουμε μια ιδέα, να προκαλέσουμε συναισθήματα και να τοποθετήσουμε ιδέες και αντικείμενα στο χώρο και το χρόνο. Μέσω του θεάτρου, το κοινό μπορεί να έρθει πιο κοντά στον δημιουργό του αντικειμένου, και κυρίως, στον εαυτό του. Η θεατρική δράση και τα στοιχεία του θεάτρου δίνουν τη

δυνατότητα εξερεύνησης των αξιών, των δεξιοτήτων και των εμπειριών αληθινών ανθρώπων ή γεγονότων μιας εποχής. Κάθε αντικείμενο, πρόσωπο ή πολιτισμικό σύνολο μπορούν να δραματοποιηθούν και, με αυτό τον τρόπο, να επεκταθεί η εκπαιδευτική δυναμική του μουσείου⁵⁰. Επίσης, το θέατρο επιτρέπει τη θέαση των πραγμάτων μέσα από πολλαπλά πλαίσια, αφήνοντας το περιθώριο στον θεατή συγκρίνει διαφορετικές πλευρές ενός φαινομένου.

Η τάση του θεάτρου να αφυπνίζει συναισθήματα, θεωρήθηκε στο παρελθόν ακατάλληλη για το μουσειακό περιβάλλον, αλλά αυτό το εμπόδιο ξεπεράστηκε όταν αναγνωρίστηκε η θετική σύνδεση αυτών των δύο. Το 1993, ο Jeshajahu Weinberg, διευθυντής του Μουσείου Ολοκαυτώματος, που βρίσκεται στην Ουάσιγκτον των Η.Π.Α., σε μια συνέντευξή του στο περιοδικό Museum News αναφέρθηκε στον τρόπο με τον οποίο η εμπειρία του στο θέατρο τον βοήθησε να διαμορφώσει την προσέγγιση του απέναντι στο μουσείο. «Το θέατρο είναι αποτελεσματικό, όταν κινητοποιεί διαδικασίες προσδιορισμού ταυτότητας, όταν παράγει συναισθηματική ταύτιση. Προσπαθώ να μεταφέρω την ίδια αρχή συναισθηματικής ταύτισης στο μουσείο. Το θέατρο είναι ένα μέρος όπου κινητοποιείται συναισθηματικά. Το μουσείο συνήθως δεν παρέχει αυτή την απόλαυση»⁵¹

Το θέατρο είναι ζωντανό και οικείο, ποιότητες οι οποίες σήμερα αναζητούνται από ένα μουσείο. Επίσης, μπορεί να απευθύνεται σε όλες τις ηλικιακές ομάδες και σε όλα τα κοινωνικά σύνολα. Η δύναμη του θεάτρου να μας εισάγει σε ένα κόσμο ανθρώπινων αλληλεπιδράσεων, στον οποίο μπορούμε να κρίνουμε καταστάσεις τις οποίες έχουμε ή δεν έχουμε ζήσει, αλλά στις οποίες μπορούμε να εντοπίσουμε κάποια σχέση

⁵⁰ Quin και Bedworth 1987, 9

⁵¹ Hughes 1998, 32

με εμάς ή να τις φανταστούμε, αγγίζει τη συλλογική ανθρώπινη εμπειρία. Οι στόχοι και οι ιδιότητες του θεατρικού φαινομένου μπορούν να παρέχουν μια σημαντική υποστήριξη στο μουσειακό χώρο, όπου οι άνθρωποι εξερευνούν τον εαυτό τους και τον κόσμο που τους περιβάλλει.

Με βάση την ανάλυση των θεωριών μάθησης (βλ. «Μία προσέγγιση της ερμηνευτικής λειτουργίας στο μουσείο», σ.28), το θεατρικό φαινόμενο ως ερμηνευτικό μέσο στο μουσειακό περιβάλλον μπορεί να προσαρμοστεί στην κονστρουκτιβιστική θεωρία με αξιοσημείωτη άνεση:

- Η ενεργή διαδικασία της μάθησης είναι εγγενής στο θεατρικό φαινόμενο. Ο θεατής συμμετέχει ενεργά στο θεατρικό «γίγνεσθαι», αφού η παράσταση δεν ολοκληρώνεται παρά μόνο στο εσωτερικό του θεατή, κάνοντας τον ίδιο φορέα νοημάτων. Ο θεατής μιας παράστασης δεν είναι αμέτοχος. Δημιουργεί εκ νέου το περιεχόμενο της παράστασης μέσω της δημιουργικής αποκρυπτογράφησης της θεατρικής πράξης. Η ενεργή συμμετοχή του θεατή μπορεί να ενσωματωθεί και στο λεγόμενο συμμετοχικό ή διαδραστικό θέατρο, στο οποίο ο θεατής συνδιαμορφώνει την παράσταση σε πραγματικό χώροχρόνο, εμπλέκοντας σωματικές και νοητικές δεξιότητες. Με αυτό τον τρόπο, δίνεται περισσότερη έμφαση στη διαδικασία συμμετοχής και λιγότερο στην παρουσίαση ενός «τελικού προϊόντος». Στο πεδίο του συμμετοχικού θεάτρου βρίσκει εφαρμογή και η θεωρία του Piaget, σύμφωνα με την οποία η σωματική και νοητική εμπλοκή του μαθητευόμενου είναι απαραίτητη στη λειτουργία της μάθησης.
- Η «τεχνητή» δημιουργία εντάσεων και προβλημάτων, εξάπτει την περιέργεια και δημιουργεί την ανάγκη και το κίνητρο για συμμετοχή, που αποτελούν το βασικό προαπαιτούμενο της μάθησης, σύμφωνα με τον κονστρουκτιβισμό.

- Η ικανότητα του θεάτρου να προσκαλεί το κοινό να βιώσει έναν προβληματισμό, κάνει τους θεατές μέρος του προβλήματος, το οποίο είναι τόσο δικό τους όσο και ξένο. Από αυτή την οπτική, της ασφαλούς παρακολούθησης προβληματικών, που άμεσα ή έμμεσα άπτονται της καθημερινότητας και του ευρύτερου περιβάλλοντός μας, το θέατρο μας προσκαλεί να βιώσουμε συναισθήματα και να αναρωτηθούμε εκ του ασφαλούς, καθισμένοι στην καρέκλα μας, ακόμα και ζητήματα τα οποία πραγματευόμαστε με δυσκολία, εξαιτίας των προκαταλήψεων και των φόβων μας.
- Το θέατρο έχει τη δυνατότητα της παρουσίασης πολλαπλών νοηματικών συστημάτων, τα οποία μπορούν να αποκρυπτογραφηθούν με ευκολία από το κοινό, εάν προέρχονται ή συνδυάζονται με μια προσιτή θεματολογία. Η ευρύτητα των θεμάτων που μπορούν να αναδειχθούν από μια θεατρική παράσταση μπορούν με ευκολία να αντληθούν από καθημερινές προβληματικές και να μορφοποιηθούν με τέτοιο τρόπο, ώστε να ξεκινούν από κάτι οικείο και να εισάγουν το θεατή σε γνωστικά αντικείμενα, τα οποία του είναι άγνωστα. Με αυτό τον τρόπο, ο θεατής, χωρίς να αισθάνεται άβολα, οικειοποιείται την προβληματική που αναδεικνύεται και τη συνδιαμορφώνει.
- Η γλωσσική παράμετρος της μάθησης, απαραίτητη σύμφωνα τον κονστρουκτιβισμό, αποτελεί μια, επίσης, εγγενή ιδιότητα του θεάτρου. Η πολυσημία του θεατρικού κώδικα είναι κάτι το οποίο ενσωματώνεται και στη γλωσσική διάσταση της παράστασης. Το θέατρο, στις περισσότερες μορφές του, επαναφέρει το λόγο ως βασικό τρόπο έκφρασης. Στη σημερινή εποχή της εικόνας, αυτή η δυνατότητα του θεάτρου, καθίσταται ιδιαίτερα σημαντική στην ανάπτυξη της γλωσσικής μας νοημοσύνης.

- Το θέατρο αποτελεί την πιο κοινωνική μορφή τέχνης. Χρειάζεται μια μικρή κοινωνία για να υπάρξει, αυτή των ηθοποιών και των θεατών, και η αλληλεπίδραση μεταξύ αυτών των δύο ομάδων, αλλά και η αλληλεπίδραση στο εσωτερικό αυτών των ομάδων, είναι εκείνη που θα μορφοποιήσει, τελικά, τη θεατρική εμπειρία. Η κοινωνική διάσταση της μάθησης καλύπτεται, με αυτόν τον τρόπο, σε όλες της τις εκφάνσεις, αφού επιτρέπεται στο θεατή τόσο ο συγχρωτισμός με ανθρώπους του κοινωνικού του περιβάλλοντος, όσο και με ένα άγνωστο κοινωνικό σύνολο.
- Η συνδυαστικότητα του θεατρικού φαινομένου είναι κάτι που αποδεικνύεται εξ' ορισμού. Η θεατρική πράξη, ως τέτοια, δε συνδυάζει μόνο πολλές μορφές τέχνης, αλλά και πολλούς κώδικες, πολλούς τρόπους και αντιλήψεις ζωής. Ό, τι παρουσιάζεται σε μια παράσταση είναι μέρος ενός ευρύτερου νοηματικού και πραγματικού συνόλου. Ο θεατής μπορεί να αναγνωρίσει οικεία πρόσωπα και οικείες συμπεριφορές σε μια παράσταση, και να συνδέσει τα ερεθίσματα που λαμβάνει με τα βιώματά του. Με αυτόν τον τρόπο, το θέατρο μπορεί να οικοδομήσει μια νέα πραγματικότητα στη βάση της ήδη υπάρχουσας.
- Η ανάγκη επαρκούς χρόνου για τη διαδικασία της μάθησης, μπορεί να αντισταθμιστεί από τη δυνατότητα του θεάτρου να μας προσφέρει έντονες συγκινήσεις. Το συγκινησιακό ερέθισμα, ιδιαίτερα όταν είναι άμεσο, επιδρά έντονα στον άνθρωπο, και αποτυπώνεται ευκολότερα στη μακροπρόθεσμη μνήμη, επηρεάζοντας διάφορες πτυχές της συμπεριφοράς μας.

Συνακόλουθα, η θεατρική πράξη μπορεί να συμπορευτεί και με τη θεωρία του Gardner σχετικά με τα πολλαπλά είδη ευφυΐας, εφόσον, μέσω των πολλαπλών μορφών της, μπορεί να προσφέρει ευκαιρίες μάθησης για ένα

ευρύ φάσμα επισκεπτών. Η μουσική, η κίνηση, το χιούμορ, η συγκίνηση, η αλληλεπίδραση, κ.α., περιλαμβάνονται στη θεατρική πράξη καλύπτοντας διαφορετικές δεξιότητες και διαφορετικούς τρόπους μάθησης. Το θέατρο και το μουσείο μπορούν να προκαλέσουν και να ενεργοποιήσουν την επιθυμία για μάθηση. Το θέατρο εμπλουτίζει το ρόλο του μουσείου, καθιστώντας το πιο προσβάσιμο ως κοινωνικό ίδρυμα, πιο αποτελεσματικό ως εκπαιδευτικό ίδρυμα και πιο ειλικρινές ως πολιτισμικό θεσμό.

Η ανταπόκριση του θεατρικού φαινομένου στις επικρατούσες μαθησιακές θεωρίες φαίνεται πιο άμεσα, στην πρακτική του εφαρμογή, στο κεφάλαιο με τίτλο «Μορφές θεατρικής αναπαράστασης και έκθεσης στο μουσείο». Η αξία της θεατρικής λειτουργίας στο μουσειακό περιβάλλον, έχει ήδη αποδειχθεί, από τα πρώτα χρόνια ζωής του θεάτρου μέσα στο μουσείο. Η ιστορική αναδρομή που ακολουθεί, επιβεβαιώνει αυτό το γεγονός, μέσω της ολοένα αυξανόμενης χρήσης των θεατρικών μέσων στα μουσεία από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα.



(πηγή: Museum Practice Magazine, 72)

Μία σύντομη αναδρομή του θεάτρου στο μουσείο

Το θεατρικό φαινόμενο ως ερμηνευτικό μέσο στο μουσείο δεν είναι καινούριο. Μέθοδοι όπως η ζωντανή ερμηνεία και η ιστορική αναπαράσταση χρονολογούνται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όταν ο Arthur Hazelius ίδρυσε το πρώτο υπαίθριο μουσείου στο Skansen, έξω από τη Στοκχόλμη⁵².

Ο Arthur Hazelius πίστευε ότι τα αντικείμενα χάνουν την ερμηνευτική τους δύναμη όταν αποσπώνται από το αρχικό τους περιβάλλον, πεποίθηση που τον οδήγησε, το 1891, στη δημιουργία ενός υπαίθριου μουσείου που περιελάμβανε πολλές όψεις της καθημερινότητας μια άλλης εποχής. Επτά χρόνια μετά, ο Arthur Hazelius πρόσθεσε ηθοποιούς και ξεναγούς ντυμένους με κοστούμια εποχής για την πλήρη αναπαράσταση του ιστορικού περιβάλλοντος.



Το υπαίθριο μουσείο με ηθοποιούς – ερμηνευτές.

Foto: Bengt Håkansson

Το 1909, ακολουθώντας το παράδειγμα του Hazelius, ξεναγοί με ιστορικές ενδυμασίες έκαναν την εμφάνισή τους στο John Ward House⁵³, στο Σάλεμ της Μασαχουσέτης των Η.Π.Α. Το 1932, το ιστορικό πάρκο Colonial

⁵² Hughes 1998, 33

⁵³ Το John Ward House, ήταν το σπίτι ενός βυρσοδέψη, το πρώτο κομμάτι του οποίου χτίστηκε το 1684. Στη συνέχεια, εμπλουτίστηκε και με άλλες προσθήκες για να φτάσει στην τελική μορφή του στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Εκεί αναβιώνει σήμερα η ζωή των πρώτων αποίκων κατά τον 17^ο αιώνα.

Williamsburg⁵⁴ των Η.Π.Α., περιλαμβάνει στο πρόγραμμά του επιδείξεις χειροτεχνίας που παρουσιάζονται από ανθρώπους με αντίστοιχες ιστορικές ενδυμασίες. Ο Serkownek αναφέρει ότι «τα υπαίθρια μουσεία έγιναν, στην πραγματικότητα, χώροι αναπαράστασης, και, ταυτόχρονα, τα εκθέματα σε πολλά παραδοσιακά μουσεία μετατράπηκαν σε ολοκληρωμένη θεατρική σκηνή, με ζωγραφισμένο σκηνικό»⁵⁵. Μέχρι τα μέσα του 1950, το National Park Service⁵⁶ στις Η.Π.Α. αποφάσισε τη δημιουργία υπαίθριων μουσείων ιστορικής αναπαράστασης. Τυπικά, όπως αναφέρεται και στον οδηγό προσωπικού του Forest History Center, μέλους του National Park Service, οι ιστορίες που παρουσιάζονταν ήταν «από τις καλύτερες, τις πιο ξεκάθαρες και τις πιο χαρούμενες ιστορίες της Αμερικής. Τίποτα δυσάρεστο, που θα χαλούσε τη νοσταλγία του παρελθόντος, δεν επιτρεπόταν να παρουσιαστεί». Αυτή η προσέγγιση αμφισβητήθηκε από έναν υπάλληλο του πάρκου, τον Freeman Tilden, γεγονός που οδήγησε στην αναπαράσταση μαχών και άλλων ιστορικών φαντασμαγοριών, ως μέρος του προγράμματος του μουσείου. Συχνά, αυτές οι αναπαραστάσεις αφορούσαν επαναστατικές μάχες και εμφύλιους πολέμους που διαδραματίζονταν πολλές φορές στον αυθεντικό τους τόπο. Οι οργανωτές των παραστάσεων επέμεναν στην ιστορική ακρίβεια και ήταν ισχυροί υποστηρικτές της ιστορικής αναπαράστασης ως μέσο ικανό να προωθήσει τη συμμετοχή της κοινότητας, σε συνεργασία με ακαδημαϊκούς και ταλαντούχους ανθρώπους διαφόρων ειδικοτήτων: ηθοποιούς, ενδυματολόγους, σκηνογράφους και ιστορικούς⁵⁷.

⁵⁴ Το Colonial Williamsburg είναι η ιστορική περιοχή, της πόλης του Williamsburg, στη Βιρτζίνια των Η.Π.Α. Αποτελείται από πολλά κτίρια που χρονολογούνται από το 1699 έως το 1780. Επίσης, προσφέρει μία ως ερμηνεία της περιόδου που εκπροσωπεί, διαθέτοντας και συλλογές των Αμερικανών εκείνης της εποχής.

⁵⁵ Bridal 2004, 12

⁵⁶ Το National Park Service, σήμερα, είναι ένα δίκτυο 400 φυσικών, πολιτιστικών και ιστορικών πάρκων, στα οποία χρησιμοποιείται η δραματοποίηση ως μέσο ερμηνείας.

⁵⁷ Bridal. 2004, 12

Η δεκαετία του '60 στις Η.Π.Α., υπήρξε δεκαετία μεγάλων αλλαγών και επαναστατικών προσεγγίσεων σε θέματα φύλου και καταγωγής. Γυναίκες, αφροαμερικάνοι, ασιάτες αμερικάνοι και λατινο αμερικάνοι επηρέασαν τον τρόπο διδασκαλίας της ιστορίας, περιλαμβάνοντας τις απόψεις αυτών που η ιστορία είχε αγνοήσει ή παρακάμψει: γυναίκες, παιδιά, σκλάβοι, φτωχοί, μη προνομιούχοι. Αυτές οι ιστορίες ήταν συχνά προσωπικής φύσης, συναισθηματικές και δραματικές. Οι ενδιαφερόμενοι φορείς, οι ιστορικοί χώροι, τα θεματικά πάρκα και τα ιστορικά κέντρα, σύντομα εκτίμησαν αυτό το νέο πλούτο πληροφοριών, ανακαλύπτοντας παράλληλα ένα νέο τρόπο να προσελκύσουν ένα μεγάλο αριθμό επισκεπτών, βοηθώντας τους να συνδέσουν την ιστορία με την καθημερινότητά τους, τονίζοντας την αξία και τη σημασία του νοικοκυριού και των γεωργικών συνεταιρισμών, και παρουσιάζοντας την άποψη του καθημερινού ανθρώπου, είτε είναι άνδρας, είτε γυναίκα, είτε παιδί⁵⁸.

Το 1969 η Αμερικανική Ένωση Μουσείων εξέδωσε ένα βιβλίο με τίτλο "America's Museums: The Belmont Report". Σκοπός του ήταν η τεκμηρίωση «της απροσδόκητης αύξησης των μουσειακών πρακτικών τα τελευταία τριάντα χρόνια, της επέκτασης των προγραμμάτων και των υπηρεσιών, και του διαφορετικού ρόλου πολλών μουσείων». Το βιβλίο εγείρει ερωτηματικά σχετικά με το κοινό των μουσείων και τις προσδοκίες τους από την επίσκεψή τους σε αυτό. Αναφέρει ότι «τα αμερικανικά μουσεία...ιδρύθηκαν για να συλλέγουν, να συντηρούν, να εκθέτουν και να ερμηνεύουν αντικείμενα τέχνης, ιστορίας ή επιστήμης. Αυτές παραμένουν οι βασικές λειτουργίες τους. Ωστόσο, πολλά μουσεία λειτουργούν σήμερα ως αίθουσες συναυλιών ή ως θεατρικές σκηνές ή ως

⁵⁸ Bridal, T. 2004, 15

σημεία συνάντησης διαφόρων οργανωμένων ομάδων. Σχεδόν όλα τα μεγάλα μουσεία τέχνης, και, καθώς φαίνεται, τα μισά από τα μικρότερα μουσεία τέχνης, χορηγούν ή προσφέρουν τις εγκαταστάσεις τους για μουσικά προγράμματα, για θέατρο, για μπαλέτο ή για χορευτικές περφόρμανς».

Αυτή η τάση, όπως διαπιστώνει ο Serkownek «έφτασε να ενσωματωθεί στην αρχιτεκτονική των μουσείων. Τα μουσεία που χτίστηκαν εκείνη την εποχή δεν περιελάμβαναν μόνο εκθεσιακούς χώρους, γραφεία και αποθηκευτικούς χώρους αλλά και χώρους όπως αίθουσες θεάτρου και συναυλιών, χώρους συλλόγων και χώρους συναντήσεων»⁵⁹.

Το 1970 το Forest History Center ιδρύει την Association for Living Historical Farms and Agricultural Museums (ALFHAM), με σκοπό την βελτίωση των στόχων και τη χρήση πληροφοριών μέσω της σύνδεσης του ιστορικού χώρου με την υποκειμενική εμπειρία του επισκέπτη και την αποκάλυψη της ζωής πίσω από τα αντικείμενα ή το χώρο. Υποστήριξε, επίσης, την παρουσίαση πληροφοριών «με φαντασία», με τρόπο που να προκαλεί τον επισκέπτη να σκεφτεί για τον εαυτό του, παρά να διδάσκεται απλώς, και να παρέχει μια ευρύτερη εικόνα της ζωής⁶⁰.

Τη δεκαετία του 1970, ένα από τα πρωτοπόρα μουσεία των Η.Π.Α., το Μουσείο Επιστημών⁶¹ της Μινεσότα, εισήγαγε ηθοποιούς που υποδύονταν χαρακτήρες, ως τρόπο ερμηνείας μερικών εκθεμάτων του. Το πρόγραμμα, που αρχικά περιελάμβανε ηθοποιούς να παρουσιάζουν μονολόγους και να κάνουν επιδείξεις, υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές και

⁵⁹ Bridal 2004, 14

⁶⁰ Bridal 2004, 13

⁶¹ Το Μουσείο Επιστημών της Μινεσότα ιδρύθηκε το 1907. Σήμερα, συνδυάζει τις συλλογές με την έρευνα, διαθέτει εκπαιδευτικό κέντρο επιστημών και πολλά εκπαιδευτικά προγράμματα. Περισσότερες πληροφορίες στο <http://www.smm.org/>

οδήγησε στην ίδρυση ενός ξεχωριστού τμήματος θεάτρου, ως μέρους του μουσείου, το 1984. Σήμερα, το πρόγραμμά του περιλαμβάνει σκηνοθέτη, ηθοποιούς, σεναριογράφους οι οποίοι αναλαμβάνουν συγκεκριμένη θεματολογία έργων, και σκηνογράφους, υπεύθυνους για τη σκηνή και τα φώτα⁶².

Το 1975, η μελέτη των Cynthia K. Madle και Robert M. Kerr με τίτλο “Museum Sponsorship of the Performing Arts” ανέφερε ότι από τα 124 μουσεία που απάντησαν στο ερωτηματολόγιό τους, τα 41 υποστήριζαν θεατρικές παραστάσεις, τα 9 μιμόδραμα και τα 5 κουκλοθέατρο⁶³.

Σύμφωνα με την Tessa Bridal⁶⁴, το 1980, η Ένωση Κέντρων Επιστημών και Τεχνολογίας (Association of Science-Technology Centers- ASTC) στο περιοδικό *A Stage for Science*, αναφέρει ότι «σχεδόν όλα τα μουσεία επιστημών και τεχνολογίας προσφέρουν μια ποικιλία προγραμμάτων και θεατρικών παραστάσεων σε τακτική βάση. Από το 1977 έως το 1979, περίπου 22 εκατομμύρια άνθρωποι όλων των ηλικιών παρακολούθησαν πάνω από 2.000 διαφορετικές παραστάσεις σε μουσεία επιστημών και τεχνολογίας»

Τη δεκαετία του '80 πολλά θεατρικά προγράμματα εμφανίστηκαν σε μουσεία, κυρίως της Ευρώπης και της Βόρειας Αμερικής. Στην Αγγλία, το Μουσείο Επιστημών του Λονδίνου καινοτόμησε στη χρήση του θεάτρου για την ερμηνεία επιστημονικών θεμάτων, κυρίως τεχνολογικών και φαρμακευτικών. Η εισαγωγή του θεάτρου στο Μουσείο Επιστημών του Λονδίνου ξεκίνησε αρχικά ως πείραμα το 1987, με έναν μόνο ηθοποιό. Σήμερα, υπάρχει καθημερινό θεατρικό πρόγραμμα, το οποίο προσφέρουν

⁶² Durant 1992, 46

⁶³ Bridal 2004, 14

⁶⁴ Bridal 2004, 17

19 ηθοποιοί που αναπαριστούν 20 ρόλους, οι περισσότεροι από τους οποίους σχετίζονται με συγκεκριμένα εκθέματα⁶⁵.

Το 1990 έκαναν την εμφάνισή τους δύο οργανώσεις για την εξάπλωση του θεάτρου στο μουσείο: η International Museum Theatre Alliance (IMTAL), που ιδρύθηκε από την Catherine Hughes του Μουσείου Επιστημών της Βοστώνης και η Museum Theatre Professional Interest Council, υπό την αιγίδα της Αμερικανικής Ένωσης Μουσείων. Έρευνες που διεξήχθησαν και από τις δύο οργανώσεις εκτιμούν ότι στις Η.Π.Α. πάνω από 100 μουσεία, ζωολογικοί κήποι, ενυδρεία και ιστορικοί τόποι χρησιμοποιούν το θέατρο ως μέσο ερμηνείας σε τακτική βάση. Μόνο ένα μικρό ποσοστό εξ αυτών διαθέτει μια μόνιμη θεατρική ομάδα, αλλά πολλά προσλαμβάνουν ηθοποιούς εποχιακά ή για ειδικές εκδηλώσεις, ενώ αρκετά άλλα επιχειρούν θεατρικά προγράμματα εκτός του χώρου του ιδρύματος.

Υπάρχουν πολλοί τρόποι θεατρικής αναπαράστασης στο μουσείο. Στο καθημερινό τους πρόγραμμα μερικά μουσεία παρουσιάζουν πολλούς μικρούς, συνήθως δεκάλεπτους, μονολόγους ή διαλόγους, ενώ άλλα προτιμούν να ανεβάζουν λιγότερες σε αριθμό, αλλά συγκριτικά μεγαλύτερες σε διάρκεια(30'-40' λεπτά) παραστάσεις, που περιλαμβάνουν πάνω από δύο ηθοποιούς. Μερικά μουσεία ενθαρρύνουν το κοινό να κρατάει αποστάσεις από την παράσταση, ενώ άλλα προσπαθούν να εμπλέξουν ενεργά το κοινό στα δρώμενα που αναπαρίστανται. Μερικά υιοθετούν μια ανεπίσημη προσέγγιση στο κείμενο του καλλιτέχνη, αφήνοντάς του την ελευθερία να αυτοσχεδιάσει, ενώ άλλα χρησιμοποιούν ένα προσεκτικά μελετημένο σενάριο αποθαρρύνοντας οποιαδήποτε παρέκκλιση. Η θεματολογία άλλες φορές

⁶⁵ Durant 1992, 46

αφορά ατομικά εκθέματα, ενώ άλλοτε πάλι σχετίζεται με μια ολόκληρη έκθεση ή και με το ίδιο το μουσείο ως σύνολο.

Συνολικά, η αξία του θεατρικού μέσου ως ερμηνευτικού εργαλείου τυγχάνει μιας ολοένα και ευρύτερης αναγνώρισης, κυρίως στον αγγλοσαξονικό κόσμο. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα εξεταστούν αναλυτικά οι θεατρικές πρακτικές που ακολουθούνται συνήθως από τα μουσεία που χρησιμοποιούν το θέατρο ως ερμηνευτικό μέσο.



Από παράσταση του Εθνικού Σιδηροδρομικού Μουσείου της Αγγλίας. (πηγή: Museum Practice Magazine, 27)

Κεφάλαιο 4:

Μορφές θεατρικής αναπαράστασης και έκφρασης στο μουσείο

Υπάρχουν ποικίλες μορφές εκδήλωσης του θεατρικού φαινομένου στο μουσείο. Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσω να σκιαγραφήσω κάποιες από τις βασικές θεατρικές μεθόδους. Καθώς το θεατρικό φαινόμενο, όπως όλες οι πολιτισμικές εκδηλώσεις, είναι ζωντανό, στην πορεία του χρόνου αλλάζει και εμπλουτίζεται. Επιφυλάσσομαι, λοιπόν, για μορφές τις οποίες μπορεί να παραλείψω.

Οι μέθοδοι που περιγράφονται παρακάτω δεν είναι πάντα αυτόνομες. Πολύ συχνά συγχωνεύονται, με ποικίλους τρόπους, σε μια θεατρική παράσταση για να εμπλουτίσουν τη θεατρική εμπειρία. Επίσης, η σύνδεσή τους με την παράδοση, την οποία θεωρώ εξαιρετικά σημαντική, ως κάτι που θα πρέπει να προστατευτεί και να μεταδοθεί, τους δίνει ένα συγκριτικό πλεονέκτημα, ως κάτι το οποίο ενυπάρχει στο συλλογικό υποσυνείδητο διαφόρων φυλών. Άρα, ως κάτι οικείο και βαθιά ψυχαγωγικό, συνυφασμένο συχνά με ανθρώπινα ορμέμφυτα, συμπορεύεται με τις απαιτήσεις και τις ανάγκες τόσο του μουσείου όσο και του κοινού.

Η ιστορική αναπαράσταση

Η μέθοδος της ιστορικής αναπαράστασης υπήρξε η πιο οικεία τεχνική στο σύγχρονο θέατρο στο μουσείο⁶⁶. Ο ιστορικός Jay Handerson διακρίνει στη μέθοδο της ιστορικής αναπαράστασης τρία είδη, ανάλογα με τους σκοπούς τους:

1. το είδος που εστιάζει στην προσομοίωση του παρελθόντος ως ερμηνευτικό μέσο και χρησιμοποιείται κυρίως σε ιστορικούς χώρους (living museums).
2. το είδος που χρησιμοποιεί την προσομοίωση ως ερευνητικό εργαλείο και
3. το είδος που «λατρεύει την ιστορία» και τη χρησιμοποιεί για προσωπική ευχαρίστηση.

Το πρώτο είδος εντάσσεται πιο άμεσα στο χώρο του θεάτρου. Αυτός ο τρόπος ιστορικής αναπαράστασης εφαρμόζεται, μεταξύ άλλων, στους ιστορικούς χώρους του Plimoth Plantation⁶⁷ και Conner Prairie⁶⁸ των Η.Π.Α., στο Upper Canada Village⁶⁹ στο Οντάριο του Καναδά και στο Oakwell Hall⁷⁰ της Αγγλίας. Σε αυτούς τους χώρους, οι ηθοποιοί υποδύονται αληθινούς ή φανταστικούς χαρακτήρες από μια άλλη εποχή και αλληλεπιδρούν με τους επισκέπτες σε ένα προσαρμοσμένο, στην εποχή που υποδύονται, περιβάλλον. Μια λίγο διαφορετική προσέγγιση επιχειρείται στο Oakwell Hall, όπου οι ηθοποιοί αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, αλλά όχι με το κοινό. Το κοινό παρακολουθεί την παράσταση, αλλά μπορεί να απευθύνει ερωτήσεις μόνο σε ειδικευμένο προσωπικό που

⁶⁶ Durant, J. 1992, 47

⁶⁷ Το Plimoth Plantation είναι ιστορικός χώρος όπου αναβιώνει ένα αγγλικό χωριό αποίκων, στο Plymouth του 1627. Περισσότερες πληροφορίες στο www.plimoth.org

⁶⁸ Πρόκειται για ένα «μουσείο ζωντανής ιστορίας», όπου επιχειρείται η αναβίωση του αμερικανικού πολιτισμού του 19^{ου} αιώνα. Περισσότερες πληροφορίες στο www.connerprairie.org

⁶⁹ Το Upper Canada Village είναι ένα ιστορικό πάρκο, όπου αναβιώνει η ζωή ενός χωριού του Καναδά του 1860. Περισσότερες πληροφορίες στο www.uppercanadavillage.com

⁷⁰ Πρόκειται για ιστορικό πάρκο 110 στρεμμάτων με κεντρικό κτίριο μια αυθεντική έπαυλη του 16^{ου} αιώνα. Εκεί επιχειρείται η αναβίωση της καθημερινής ζωής του τόπου, όπως διαδραματίστηκε τον 16^ο αιώνα. Περισσότερες πληροφορίες στο www.friendsofoakwellhall.org.uk/

βρίσκεται κοντά. Οι επισκέπτες μοιάζουν με φαντάσματα, που μπορούν να δουν τι συμβαίνει, αλλά δε μπορούν να επέμβουν. Ο λόγος για αυτή τη διαφοροποίηση προέρχεται από την επιθυμία να δημιουργηθεί η πιο ρεαλιστικά δυνατή ιστορική αναπαράσταση. Οι ερμηνευτές, στην προκειμένη περίπτωση, δε χρειάζεται να γνωρίζουν πως θα χειριστούν προβληματικές, όπως ο αναχρονισμός, αφού δεν τους απευθύνονται⁷¹.

Ανάμεσα σε άλλες παρόμοιες οργανώσεις, η Association for Living Historical Farms and Agricultural Museums (ALFHAM), είναι μια οργάνωση μουσείων που περιλαμβάνει μουσεία και ιστορικούς χώρους, κυρίως αγροκτήματα και τόπους λαϊκής παράδοσης, οι οποίοι εφαρμόζουν την ιστορική αναπαράσταση ως μέθοδο ερμηνείας. Η ALFHAM ορίζει την ιστορική αναπαράσταση ως μια προσπάθεια να ζωντανέψει τα στατικά εκθέματα με ηθοποιούς και μη, οι οποίοι αναπαράγουν την καθημερινότητα των ανθρώπων που κατοίκησαν σε ιστορικούς τόπους. Η ALFHAM λειτουργεί ως σύνδεσμος των ιστορικών μουσείων, των ιστορικών ενώσεων και άλλων εκπαιδευτικών οργανισμών



σε μια προσπάθεια ουσιαστικής συμμετοχής του κοινού και κατανόησης του ιστορικού αντίκτυπου στη σύγχρονη ζωή. Τα ιστορικά αντικείμενα, το ιστορικό περιβάλλον, και η κατάλληλη αναβίωσή τους γίνονται το όχημα της ιστορικής αναπαράστασης.

Οι τεχνικές της ιστορικής αναπαράστασης περιλαμβάνουν ερμηνείες σε πρώτο και τρίτο πρόσωπο. Η ερμηνεία σε πρώτο πρόσωπο, όπου οι ηθοποιοί υποδύονται τα ιστορικά πρόσωπα είναι εντελώς διαφορετική

⁷¹ Hughes, C. 1998, 36

από την ερμηνεία σε τρίτο πρόσωπο , όπου οι ηθοποιοί είναι ντυμένοι με κουστούμια εποχής, αλλά δεν υποδύονται κάποιο χαρακτήρα απέναντι στο κοινό. Αυτό το είδος ερμηνείας χρησιμεύει κυρίως για να προσανατολίσει και να εγκλιματίσει το κοινό στο ιστορικό περιβάλλον.

Η ερμηνεία σε πρώτο πρόσωπο είναι ικανή να συγκινήσει και να ταξιδέψει το κοινό με πολύ μεγαλύτερη επιτυχία απ' ότι όταν γίνεται σε τρίτο πρόσωπο. Η προετοιμασία, όμως, ενός τέτοιου εγχειρήματος είναι ιδιαίτερα απαιτητική. Μπορεί να διεκπεραιωθεί μόνο από ηθοποιούς και σε υψηλό επαγγελματικό επίπεδο. Ο ηθοποιός θα πρέπει να είναι εκπαιδευμένος, έτσι ώστε να μην κινδυνέψει να χάσει το κοινό του από αδυναμία και να σταθεί στο ύψος των ιστορικών περιστάσεων που υποδύεται. Θα πρέπει να γνωρίζει καλά την εποχή που υποδύεται και να είναι προετοιμασμένος σε περίπτωση που ερωτηθεί κάτι, το οποίο δε γνωρίζει.

Η ερμηνεία σε τρίτο πρόσωπο δε δύναται να προκαλέσει τον ίδιο βαθμό μέθεξης, θεωρείται, όμως, μια ασφαλής τεχνική, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί και από εθελοντές ή από ερασιτέχνες ηθοποιούς, χωρίς να υφίσταται τον κίνδυνο της επιστημονικής ανακρίβειας.

Αρχικά, η ιστορική αναπαράσταση επικεντρώθηκε στην αναβίωση της παραδοσιακής λαϊκής, κυρίως, ζωής, που βασιζόταν στην ιστορική τεκμηρίωση, αλλά, στη συνέχεια, επεκτάθηκε για να καλύψει όλες τις όψεις της ζωής. Το 1994, η αναβίωση ενός σκλαβοπάζαρου, μέρος του προγράμματος του Colonial Williamsburg, ήταν ένα παράδειγμα της σύγχρονης κοινωνικής ευρύτητας της μεθόδου, στην αναβίωση της ιστορικής πραγματικότητας. Η ιστορική αναπαράσταση του σκλαβοπάζαρου δεν συγκέντρωνε θετικά χαρακτηριστικά, αλλά ούτε και

διεξήχθη χωρίς διαφωνίες. Η διευθύντρια του προγράμματος Christy Matthews, θεώρησε ότι το προσωπικό του ιδρύματος ήταν έτοιμο πια να αντιμετωπίσει την πιο «δύσκολη» εικόνα της Αμερικάνικης δουλείας. Τις περασμένες δεκαετίες, η προσέγγιση του Colonial Williamsburg απέναντι στο θέμα το αφροαμερικάνων, ήταν περιορισμένη και ελάχιστα γνωστή. Θεατές που αντιμετώπισαν κριτικά το θέμα, θεωρούσαν ότι παρουσίαζε τους μαύρους ως αποδυναμωμένους, ότι προωθούσε ρατσιστικές διαμάχες και ότι, γενικά, ήταν ακατάλληλο. Στο τέλος, το σκλαβοπάζαρο θεωρήθηκε ως η πιο ισχυρή κριτική ενάντια στη δουλεία. Η Matthews θεωρεί ότι το βασικό λάθος του όλου εγχειρήματος βρισκόταν στον τομέα του μάρκετινγκ. «Η προώθηση της εκδήλωσης δεν έδειξε ότι η σύνθετη ανάγνωση της ιστορίας υπήρχε μέσα στην παράσταση. Εξ' αιτίας αυτού, υπήρχαν πολλοί που δεν ήξεραν τι επρόκειτο να περιμένουν....»⁷².

Ένας περιορισμός της αυστηρής ιστορικής αναπαράστασης είναι η αδυναμία να σχολιάσει τον εαυτό της απέναντι στο κοινό. Παρόλο το θεωρητικό προβληματισμό γύρω από το θέμα, η αμφισβήτηση δεν είναι δυνατό να φτάσει στο κοινό, όταν προσαρμόζεται στα κριτήρια της μεθόδου. Εάν ο ρόλος μπορεί να συνδυάσει γεγονότα μιας συγκεκριμένης εποχής, περιορίζει τον ορίζοντα αλληλεπίδρασης του επισκέπτη. Στη χειρότερη περίπτωση, οι επισκέπτες ενοχλούνται όταν ο ερμηνευτής απαντάει αφηρημένα, μη μπορώντας να σταματήσει να υποδύεται τον ρόλο του. Η ερμηνεία σε τρίτο πρόσωπο ή το κατάλληλα εκπαιδευμένο προσωπικό του ιδρύματος μπορούν να βοηθήσουν να ξεπεραστούν παρόμοιες δυσκολίες, προσφέροντας πρόσθετες πληροφορίες. Οι επισκέπτες μπορεί να πάρουν στα σοβαρά κάτι που γίνεται ή λέγεται σε μια αναπαράσταση, όταν στην πραγματικότητα μπορεί να υπάρχουν ανεπαίσθητες διαφορές στην ερμηνεία που αφορά τις ίδιες δηλώσεις ή

⁷² Hughes, C. 1998, 36

πράξεις. Συχνά, πλέον, η ιστορική αναπαράσταση μπορεί να περιέχει στοιχεία μισαλλοδοξίας και αδιαλλαξίας βασισμένα σε ιστορική τεκμηρίωση, αποδίδοντας αυτές τις ιδιότητες σε συγκεκριμένους χαρακτήρες. Αν γίνει καλά, αυτό μπορεί να φωτίσει το πλήρες φάσμα των ανθρώπων που κατοίκησαν κάποτε τον τόπο. Εάν αποτύχει, μπορεί να έχει τα αντίθετα αποτελέσματα, ενοχλώντας τους επισκέπτες και δημιουργώντας σοβαρές συνέπειες στο σύγχρονο πολιτισμικό περιβάλλον.

Η ιστορική αναπαράσταση είναι αναβίωση της ιστορίας και όχι η «αυθεντική» ιστορία, κάτι που μερικές φορές δε γίνεται αντιληπτό από το κοινό. Η αυθεντικότητα μπορεί να είναι σημαντική για τη συνοχή της ιστορικής αναπαράστασης, αλλά η ίδια ανάγκη μπορεί να είναι εμπόδιο στην πλήρη κατανόησή της, όπως όταν οι επισκέπτες μπερδεύουν την αυθεντικότητα με την πραγματικότητα. Ο ιστορικός Jay Anderson χρησιμοποιεί τον όρο «φολκλορισμός» για να περιγράψει το φόβο ότι οι ψευδοπαραδόσεις θα περάσουν στον κόσμο μέσα από την ιστορική αναπαράσταση. Η επιφύλαξη ότι η ιστορική αναπαράσταση θα προκαλέσει την υποβάθμιση της πολιτιστικής κληρονομιάς ενός έθνους είναι κυρίως ευρωπαϊκής προέλευσης και ξεκινάει από το υπαίθριο μουσείο του Skansen. Σήμερα, που η τάση να περιληφθούν τόσο τα «κακώς κείμενα» όσο και οι δάφνες της ιστορίας, μια τέτοια επιφύλαξη μοιάζει με αδικαιολόγητο συντηρητισμό. Ωστόσο, η δυνατότητα να λαμβάνουν χώρα ερμηνευτικές συζητήσεις με άλλα μέσα, πέραν της ιστορικής αναπαράστασης, είναι η απάντηση στις αρνητικές κριτικές⁷³.

⁷³ Hughes, C. 1998, 37

Αυτοσχεδιασμός

Σύμφωνα με το Λεξικό του θεάτρου, του πανεπιστημίου της Οξφόρδης, ο αυτοσχεδιασμός είναι «η αυτοσχέδια και χωρίς μελέτη θεατρική δράση από έναν ηθοποιό ή μια ομάδα ηθοποιών. Μπορεί να αποτελεί μέρος της εκπαίδευσης του ηθοποιού, φάση στη διαδικασία πλασίματος ενός συγκεκριμένου ρόλου ή μέρος μιας σκηνοθετημένης παράστασης». Κατά τον Αριστοτέλη, ο αυτοσχεδιασμός είναι η ρίζα της τέχνης⁷⁴. Για αρκετούς αιώνες, το θέατρο στηριζόταν πολύ στην ικανότητα του ηθοποιού να αυτοσχεδιάζει πάνω σε δεδομένο θέμα, όπως στις κωμικές σκηνές των μεσαιωνικών μυστηρίων⁷⁵, στις πρώιμες φάρσες και στις κωμωδίες της λαϊκής παράδοσης και στην κομέντια ντελ' άρτε. Ο Στανισλάβσκι αναγνώριζε την αξία του αυτοσχεδιασμού στη διάρκεια πολύμηνων προβών, ως εργαλείο που βοηθά τον ηθοποιό να διερευνήσει το παρελθόν και τα κίνητρα του προσώπου που υποδύεται⁷⁶. Η επιρροή των ασκήσεων του Γκροτόβσκι, του Living Theatre, και του αυτοσχεδιαστικού πειραματισμού του Θεάτρου του Ήλιου, συνέβαλαν αποφασιστικά, στις δεκαετίες του '60 και του '70, στην καθιέρωσή του ως μέσου συλλογικής θεατρικής δημιουργίας. Ως τέτοιο, μπορεί να λειτουργήσει και στο μουσειακό περιβάλλον, ενθαρρύνοντας τη συμμετοχή του κοινού όλων των ηλικιών.

Ο θεατρικός αυτοσχεδιασμός υπήρξε ένα από τα βασικά ερεθίσματα του μεταμοντερνισμού και εξακολουθεί να αποτελεί μια διαδικασία που ενσωματώνει τις μεταμοντέρνες οπτικές και αξίες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργούνται παραστάσεις με σύνθετο, κατακερματισμένο και πολλαπλό περιεχόμενο, και οι οποίες προκαλούν τη διάκριση μεταξύ τέχνης και ζωής. Ο αυτοσχεδιασμός περιλαμβάνει

⁷⁴ Πούχνερ 2003, 144

⁷⁶ Hartnol και Found 2000, 48

στοιχεία μεταμόρφωσης και προσαρμογής της επινοητικότητας του ηθοποιού στις εκάστοτε προκλήσεις⁷⁷.

Ο θεατρικός αυτοσχεδιασμός εμφανίζεται σε μια ποικιλία μορφών: ως επινόηση ενός κειμένου στη βάση ενός πολύ συγκεκριμένου και γνώριμου στον ηθοποιό κειμένου, όπως στην κομέντια ντελ'άρτε, ως δραματικό έργο βασισμένο σε μια κεντρική ιδέα, ως ολική επινόηση σωματική και φραστική, όπως στο σωματικό θέατρο, ακόμα και ως φραστική αποδόμηση στην αναζήτηση μιας νέας γλώσσας του σώματος(Αρτώ)⁷⁸.

Ο αυτοσχεδιασμός δεν απαιτεί την ύπαρξη σεναρίου, παρόλο που μία κεντρική ιδέα είναι απαραίτητη για να σχηματοποιήσει το έργο. Το αυτοσχέδιο θέατρο έχει παρατακτική δομή. Διάφορες δράσεις διαδέχονται η μία την άλλη, ακολουθώντας συνήθως μια πορεία ύφεσης και ανόδου, αναφορικά με το ενδιαφέρον που προκαλούν στο κοινό⁷⁹. Το βασικό του γνώρισμα είναι η σταθερή έμφαση στη δράση, ως κάτι που γίνεται και εξελίσσεται την παρούσα στιγμή. Ένας ηθοποιός μπορεί να έχει τον έλεγχο των δράσεων των υπολοίπων, αλλά δε μπορεί να ελέγχει πλήρως τη ροή της παράστασης.

Στην περίπτωση του αυτοσχεδιασμού ως θεατρικού μέσου ερμηνείας στο μουσείο χρειάζεται, επίσης, ένας σημαντικός χρόνος προετοιμασίας, έτσι ώστε να καθοριστεί με σαφήνεια το νοηματικό περιεχόμενο της παράστασης. Ωστόσο, η ακριβής αλληλεπίδραση με το κοινό δε μπορεί να καθοριστεί εκ των προτέρων. Ο ηθοποιός θα πρέπει να γνωρίζει καλά το χαρακτήρα που υποδύεται και να μπορεί να διακρίνει τις διαχωριστικές γραμμές μιας εποικοδομητικής συζήτησης με το κοινό. Οι παράμετροι της

⁷⁷ Hazel και Dean. 1997, 244

⁷⁸ Pavis. 1998, 181

⁷⁹ Slater 2000, 9

αλληλεπίδρασης θα πρέπει να έχουν προετοιμαστεί κατάλληλα κατά τη διάρκεια των προβών.

Ο αυτοσχεδιασμός ως μέθοδος, μπορεί να θίξει ένα εύρος θεμάτων, ανάλογα με τα ενδιαφέροντα του κοινού. Είναι επίσης πιθανό να αναδειχθούν λίγες πληροφορίες, οι οποίες, όμως, μπορούν να μελετηθούν εις βάθος. Σε σύγκριση με μια παράσταση βασισμένη σε σενάριο με αρχή μέση και τέλος, ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να αντιπαραβάλλει επίσης μια παρόμοια δομή, ενώ δίνει τη δυνατότητα μιας πιο συχνής και πολύπλευρης διάδρασης με το κοινό. Η εξαιρετική ελευθερία του αυτοσχέδιου θεάτρου να ανακαλεί προβληματικές και να τις παρουσιάζει σε αλληλεπίδραση με το κοινό, επιτρέπει στον ηθοποιό να ελίσσεται χρησιμοποιώντας, συχνά, κωμικά στοιχεία. Με αυτό τον τρόπο διευκολύνεται η διαπραγμάτευση των «δύσκολων» θεμάτων, που αποτελούν συχνά το «κόκκινο πανί» για τους επισκέπτες. Η συγγένειά του με λαϊκές μορφές δρώμενων, και η ελεύθερη δομή του, μπορεί να φανεί χρήσιμη στην ενσωμάτωση ατόμων ή κοινωνικών ομάδων που αποτελούν σπάνιους επισκέπτες των μουσείων και μη εξοικειωμένους θεατές, καθώς και σε ένα παιδικό κοινό.

Στα πλεονεκτήματα της μεθόδου συγκαταλέγεται και η δυνατότητα της παράστασης σε μουσεία που δε διαθέτουν ειδικά διαμορφωμένο χώρο για θεατρικά δρώμενα. Ένα παρόμοιο παράδειγμα παρατίθεται στην επόμενη ενότητα (βλ. «Η ζωή είναι ένα καμπαρέ»).

Ένα παράδειγμα μουσείου που χρησιμοποιεί τον αυτοσχεδιασμό σε σταθερή βάση μέχρι σήμερα είναι το Victorian Living History Museum⁸⁰, στο Νιούπορτ των Η.Π.Α.. Από το 1981 χρησιμοποιούσε ηθοποιούς, οι

⁸⁰ Πρόκειται για το σπίτι της οικογένειας Άστορ, το οποίο χτίστηκε το 1867, και, πλέον, λειτουργεί ως μουσείο, όπου με θεατρικές μεθόδους αναβιώνει το κλίμα του τέλους του 19^{ου} αιώνα.

οποίοι υποδύονταν αυτοσχεδιαστικά χαρακτήρες της Βικτωριανής εποχής. Η ιδέα ήταν να υπάρξει μια ευχάριστη ξενάγηση σε μια περασμένη εποχή. Οι ηθοποιοί χρησιμοποίησαν σε μεγάλο βαθμό το χιούμορ. Καθώς εξελισσόταν το θεατρικό πρόγραμμα, αναπτύχθηκε ένα προσαρμοσμένο αυτοσχεδιαστικό στίλ, με συγκεκριμένους χαρακτήρες σε κάθε δωμάτιο του μουσείου: μια μαγείρισσα στην κουζίνα, χορευτές στο δώματα δεξιώσεων, κ.ά.



Από εκπαιδευτικό πρόγραμμα για παιδιά του Victorian Living History Museum (πηγή: <http://www.laws.sandwell.gov.uk/ccm/content/education-and-childrens-services/museums-folder/museums-for-schools-folder/victorian-living-history.en>)

Οι ηθοποιοί που εργάζονται στο εν λόγω μουσείο, αναπτύσσουν ο καθένας δύο χαρακτήρες: έναν πραγματικό χαρακτήρα αριστοκράτη και έναν φανταστικό χαρακτήρα υπηρέτη, που δημιουργείται από πληροφορίες που υπάρχουν για τα καθήκοντα των υπηρετών της εποχής. Η ξενάγηση στο μουσείο, που τοποθετείται στο 1891, προσφέρει στους επισκέπτες την εμπειρία ενός ταξιδιού στο χρόνο, όπου βρίσκονται φιλοξενούμενοι της οικογένειας Άστορ, η οποία υπήρξε και η ιδιοκτήτρια του σπιτιού. Η ιστορία της οικογένειας είναι σχετικά γνωστή στην αμερικανική κοινωνία. Οι επισκέπτες συναντούν τουλάχιστον τρεις χαρακτήρες, διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, στη διάρκεια της επίσκεψής τους εκεί. Η ξενάγηση διαρκεί 45 λεπτά και ξεκινάει με έναν προσανατολιστικό πρόλογο ενός υπευθύνου, που εξηγεί το στόχο και τους κανόνες της ξενάγησης⁸¹

⁸¹ Beck 1999, 21

Αφήγηση

Η αφήγηση βρίσκεται στη ρίζα της θεατρικής δημιουργίας και ίσως να αποτελεί και την αρχαιότερη μορφή τέχνης, την πρώτη συνειδητή μορφή λόγιας επικοινωνίας⁸². Αποτελεί ξεχωριστό είδος και διαθέτει δική του παράδοση, δική του ιστορία και δική του λογοτεχνία⁸³. Η βαθιά συγγένεια της αφήγησης με τη λαϊκή παράδοση, η οποία παραμένει ζωντανή και βιώνεται από τα πρώτα χρόνια της ζωής του ανθρώπου, μέσα από τα παραμύθια που οι γονείς ή οι παππούδες αφηγούνται στα μικρά παιδιά, μέσω των πολύ οικείων του προσώπων, της δίνει μια ιδιαίτερα σημαντική θέση στο συλλογικό υποσυνείδητο. Ο βαθμός οικειότητας με τη διαδικασία ακρόασης ιστοριών, είναι ένας πολύ σημαντικός παράγοντας στην επικοινωνία και κατανόηση των αφηγήσεων, δημιουργώντας ένα πόλο έλξης για ανθρώπους όλων των ηλικιών, όλων των εθνικοτήτων και όλων των κοινωνικών τάξεων.

Οι αφηγητές διαθέτουν ένα μεγάλο πλούτο ιστοριών, μύθων και λαϊκών παραδόσεων, τα οποία ζωντανεύουν μπροστά στο κοινό.

Μπορούν να υποδυθούν τους χαρακτήρες των ιστοριών που αφηγούνται, χωρίς να αποποιηθούν την προσωπική τους ταυτότητα σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης. Ο αφηγητής συνδέει γεγονότα, δημιουργεί συσχετισμούς, μεταφράζει τις πληροφορίες σε εικόνες και εξάπτει τη φαντασία. Σε αντίθεση με την μετάδοση πληροφοριών, η οποία κατακερματίζει το περιεχόμενο, η αφήγηση δημιουργεί σχέσεις μεταξύ διαφορετικών στοιχείων και συνθέτει μια μεγαλύτερη ιδέα, ένα νέο τρόπο αντιμετώπισης της αλήθειας. Έχει, επίσης, τη δυνατότητα να δημιουργεί μια βαθύτερη σχέση μεταξύ των ανθρώπων που μοιράζονται την ιστορία και τον άγνωστο εαυτό τους. Πολλές φορές, επιτρέπει τη συμμετοχή του κοινού, εμπλέκοντας τους επισκέπτες σε παιχνίδια ρόλων, προκαλώντας

⁸² Shedlock, M. 2007, 19

⁸³ Bridal, T. 2004, 19

τους να δώσουν απαντήσεις. Η αφήγηση δίνει την ευκαιρία της παρουσίασης του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου ενός έργου τέχνης, ενός αντικειμένου από μια συλλογή φυσικής ιστορίας ή ενός ιστορικού αντικειμένου. Σχετικές μελέτες δείχνουν ότι η αφήγηση μιας ιστορίας μπορεί να είναι μια σημαντική βοήθεια για τα παιδιά από πολλές απόψεις: «Τόσο οι γνωστικές, όσο και οι συναισθηματικές δυνατότητες βελτιώνονται και επεκτείνονται μέσω της αφήγησης. Η ικανότητα του παιδιού να παρακολουθεί μια γραμμική αφήγηση γεγονότων βελτιώνεται, και κατ' επέκταση βελτιώνεται η ικανότητα της συγκέντρωσης και της ανάγνωσης, ενώ εμπλουτίζεται σημαντικά το λεξιλόγιό του»⁸⁴.

Η αφήγηση είναι μια πολυσύνθετη διαδικασία, συνδυάζοντας το λόγο, την εικόνα και το ρυθμό, και απαιτεί έναν ικανό και έμπειρο αφηγητή, ο οποίος να μπορεί να «ταξιδέψει» το κοινό του. Όπως υποστηρίζει η Susan Strauss στο βιβλίο της «The Passionate Fact», «οι ιστορίες είναι ντροπαλές. Χρειάζονται μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα αφήγησης και ακρόασης για να ζήσουν πραγματικά στον κόσμο μας».

Σε καμία περίπτωση, η αφήγηση δεν πρέπει να «επιβάλλει» τη δική της αλήθεια. Για να λειτουργήσει αποτελεσματικά, θα πρέπει να δημιουργεί ερωτηματικά, να αφυπνίζει ξεχασμένα συναισθήματα και να προβληματίζει το κοινό. Ο τόνος της αφήγησης προσκαλεί το κοινό, το θέλγει σε ένα φανταστικό κόσμο, που παραμένει ωστόσο πραγματικός. Αυτή η ακροβασία της αφήγησης μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, της δίνει τη δυνατότητα να επικοινωνήσει με ένα μαγικό σχεδόν τρόπο από δύσκολα κοινωνικά ζητήματα έως επιστημονικές αλήθειες, οι οποίες

⁸⁴ Hughes, C. 1998, 65

είναι δύσκολο να γίνουν κατανοητές με την απλή μετάδοση πληροφοριών.

Υπάρχουν διάφορες μορφές ιστοριών προς αφήγηση: ανέκδοτα, αληθινές ιστορίες, ιστορίες που μπορεί να έχουν συμβεί, μύθοι και παραμύθια, λαϊκές ιστορίες, παραβολές. Ένα βασικό γνώρισμα κάθε είδους αφήγησης είναι ότι χρησιμοποιεί, κατά περίπτωση, αλληγορίες, σύμβολα, μεταφορές και προσωποποιήσεις για να αναδείξει την αλήθεια της. Οι αφηγήσεις δεν είναι μια παρέκκλιση της ζωής. Είναι ζωή, τόσο στα μηνύματα που επικοινωνεί, όσο και στον τρόπο που αλληλεπιδρά με τον αφηγητή και το κοινό για να δώσει νόημα στο παρόν⁸⁵. Άλλωστε, η ιστορία και η επιστήμη είναι τόσο ιστορίες, όσο και γεγονότα.

Το Μουσείο Επιστημών της Μινεσότα, χρησιμοποίησε την αφήγηση για να ενισχύσει την περιοδεύουσα έκθεση με τίτλο «Σκοτεινά νερά» (“Darkened Waters”), που είχε ως θέμα της το ναυάγιο ενός πετρελαιοφόρου. Το δέρμα μιας φώκιας χρησιμοποιήθηκε ως βάση για την ερμηνεία. Μετά από τη μελέτη των εκθεμάτων, η υπεύθυνη ομάδα αποφάσισε να αντλήσει ιστορίες από τον πολιτισμό των Εσκιμώων, που είχε επηρεαστεί σημαντικά από το ναυάγιο. Οι ιστορίες που επιλέχθηκαν περιείχαν το ρόλο της φώκιας, και η αφήγηση έγινε με συνδυάζοντας τα βιολογικά χαρακτηριστικά της φώκιας με τις επιπτώσεις του ναυαγίου ενός πετρελαιοφόρου. Η αφήγηση είχε διάρκεια 20 λεπτών και ονομαζόταν «Ιστορίες από τα Σκοτεινά Νερά». Η ένδειξη επιτυχίας της μεθόδου εντοπίζεται στο γεγονός ότι οι περισσότεροι θεατές, αφού παρακολουθούσαν την αφήγηση, κατευθύνονταν προς την έκθεση που βρισκόταν σε άλλο σημείο του μουσείου⁸⁶.

⁸⁵ Strauss, S. 1996, 2

⁸⁶ Hughes, C. 1998, 66

Η Catherine Hughes και ο Robert Mello είχαν δημιουργήσει μια αφήγηση 45 λεπτών με σκοπό την παρουσίασή της σε σχολεία, αλλά και σε εξωτερικά προγράμματα προσέγγισης του μουσείου. Η αφήγηση είχε τίτλο «Ο επιστημονικός αφηγητής» (“The Scientific Storyteller”) και συνέθετε τραγούδια και ιστορίες σχετικά με ζώα και με τον φυσικό κόσμο. Κάποιες από τις ιστορίες ήταν μύθοι, ενώ άλλες προέρχονταν από το χώρο της επιστήμης. Ο σκοπός του προγράμματος ήταν τόσο οι ιστορίες, όσο και η επιστήμη να βασίζονται σε ερωτήσεις για το πως λειτουργεί ο κόσμος. Η επιστήμη έχει βρει νέους τρόπους να απαντήσει παλιές ερωτήσεις και έχει δημιουργήσει νέες ιστορίες βασισμένες σε αυτές τις ερωτήσεις. Η αντιπαράθεση των μυθικών και επιστημονικών ιστοριών δημιουργεί νέα μοντέλα κατανόησης και νέες εικόνες για τον ακροατή. Για να προσεγγιστεί η ιδέα της εξαφάνισης και της σύνδεσης ορισμένων ζωικών ειδών, χρησιμοποιήθηκε μια σκανδιναβική λαϊκή ιστορία και η ιστορία ενός εντόμου και η σχέση του με ένα συγκεκριμένο είδος σκόρου.

Η Hughes επισημαίνει ότι «οι ιστορίες και η επιστήμη είναι συμπληρωματικές όταν προσπαθούν να εξηγήσουν τα φυσικά φαινόμενα και τις αιτίες τους⁸⁷.

⁸⁷ Hughes, C. 1998, 67



Από το φεστιβάλ αφήγησης του New Jersey, 2007

(πηγή: www.folkproject.org)

Κουκλοθέατρο

Το κουκλοθέατρο είναι μάλλον τόσο παλιό, όσο και το ίδιο το θέατρο. Ενδέχεται, μάλιστα, πολλά από τα θαυματουργά είδωλα των παγανιστικών χρόνων να ήταν στην πραγματικότητα τεράστια ανδρείκελα, τα οποία χειρίζονταν ιερείς⁸⁸. Στη σύγχρονη μορφή της, η κούκλα είναι ένα ομοίωμα ζωντανού πλάσματος – ανθρώπου, πουλιού, τετράποδου, ψαριού – που ζωντανεύει και κινείται χάρη στην άμεση ανθρώπινη παρέμβαση, ενώ το μέγεθός της κυμαίνεται από λίγα εκατοστά μέχρι μεγαλύτερο του φυσικού. Υπάρχουν πολλά διαφορετικά είδη κούκλας: η κούκλα χεριού, η κούκλα με βέργες, οι μαριονέτες, καθώς και οι δισδιάστατες φιγούρες του θεάτρου σκιών και του θεάτρου – παιχνιδιού.

Με αυτόν τον τρόπο, το κουκλοθέατρο μπορεί να αναδείξει μία ζωντανή και εμπνευσμένη διανομή ρόλων. Πολλές φορές, το κουκλοθέατρο μπορεί να ενσωματωθεί σε ένα έργο, χωρίς να αποτελεί ξεχωριστή παράσταση. Το είδος είναι ιδιαίτερα δημοφιλές στις μικρότερες ηλικίες και σε πολλές χώρες χρησιμοποιείται ως συμπληρωματικό μέσο εκπαίδευσης στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Ωστόσο, η χρήση κουκλοθεάτρου σε ζωολογικούς κήπους και ενυδρεία έχει δεχτεί πολλές κριτικές εξαιτίας του πιθανού κινδύνου του ανθρωπομορφισμού, της πιθανότητας να αποδοθούν στα ζώα, ανθρώπινες ιδιότητες. Ένα από τα ερωτήματα που εγείρονται είναι εάν μπορούμε να αποδώσουμε συγκεκριμένα αισθήματα σε ένα ζώο, όταν δεν υπάρχει κανένας τρόπος να γνωρίσουμε εάν διαθέτει αισθήματα. Ωστόσο, οι μύθοι που αφηγούνται οι αφηγητές είναι γεμάτοι από τέτοια παραδείγματα, αλλά διατηρείται η ακεραιότητα της έννοιας του ζώου⁸⁹.

⁸⁸ Hartnol και Found 2000, 253

⁸⁹ Hughes 1998, 64

Το κουκλοθέατρο παραμένει ένα ελάχιστα αξιοποιημένο μέσο για το ενήλικο κοινό. Η μακρά του ιστορία ως μέσο δημόσιας διασκέδασης έχει υπερκεραστεί από τις δημοφιλείς εικόνες των παιδικών θεαμάτων. Σε πολλές χώρες της Ευρώπης και της Ανατολής, το κουκλοθέατρο σε διάφορες μορφές, αποτελεί ένα σημαντικό και ακόμα ζωντανό κομμάτι της λαϊκής παράδοσης. Κούκλες έχουν βρεθεί σε αρχαίους αιγυπτιακούς τάφους. Ο Αριστοτέλης και ο Αρχιμήδης αναφέρουν τη χρήση κουκλοθεάτρου για την αφήγηση της Ιλιάδας και της Οδύσσειας. Η καθολική εκκλησία χρησιμοποιούσε κούκλες για να αφηγηθεί βιβλικές ιστορίες τις πρώτες περιόδους του χριστιανισμού. Ο όρος «μαριονέτα» προήλθε από αυτές τις αφηγήσεις και σήμαινε «η μικρή Μαρία» (little Mary)⁹⁰. Στην Ιαπωνία, το κουκλοθέατρο χρονολογείται από το 1100. Στην Τουρκία, μετά την πτώση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, όταν ο νόμος του Ισλάμ απαγόρευε κάθε μορφή θεατρικής αναπαράστασης, οι δισδιάστατες φιγούρες του θεάτρου σκιών, που υπήρχε ήδη ως είδος από τον 11^ο αιώνα, έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς⁹¹. Στην Αγγλία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, τα έργα κουκλοθεάτρου (motion) είχαν θέματα από τη Βίβλο, τα μεσαιωνικά ρομάντζα, τη μυθολογία, την ιστορία, αλλά αργότερα επικράτησαν τα έργα με κούκλες χεριού, λόγω της δημοτικότητας των Παντς και Τζούντι⁹². Στην Ελλάδα, η επιβίωση του Καραγκιόζη, από την περίοδο της τουρκοκρατίας, αποτελεί ένα ζωντανό ιστορικό τεκμήριο.

Τα επιτυχημένα έργα του είδους επικεντρώνονται σε απλοϊκά εφέ, χιουμοριστικούς διαλόγους και χοντροκομμένα σωματικά αστεία. Κούκλες χεριού, που τις διέδωσαν στην Ευρώπη οι πλανόδιοι κουκλοπαίκτες, είναι επίσης πολλοί δημοφιλείς ήρωες των εθνικών κουκλοθεάτρων: ο Γάλλος Γκινιόλ, ένας γεναιόδωρος, μπεκρής,

⁹⁰ Frisch. 1999, 59

⁹¹ Hughes 1998, 64

⁹² Είδος λαϊκού αγγλικού κουκλοθεάτρου, οικείο θέαμα, κάποτε, στους δρόμους των μεγαλουπόλεων. Απαντάται, ακόμα, σποραδικά, σε παραθαλάσσιες πόλεις.

πνευματώδης και μεταξουργός από τη Λυών, ο Γερμανός Κάσπερλε, πανούργος χωριάτης, ο Ρώσος Πετρούσκα και ο Ιταλός Πουλτσινέλα, πατέρας όλων των άλλων. Υπάρχουν κούκλες χειριού στην Κίνα που δε διαφέρουν πολύ από τις ευρωπαϊκές. Στην Ινδία, όπου κάποτε ήταν πολύ διαδεδομένες, επιβιώνουν κυρίως στην Κεράλα.

Μια προέκταση της κούκλας χειριού, που απαντάται, ακόμη στην Ινδία, είναι η κούκλα με βέργες. Πρόκειται για μια ανάγλυφη, ολόσωμη φιγούρα, με στήριξη και χειρισμό από κάτω. Οι κινήσεις της είναι συγκριτικά περιορισμένες και αργές, αλλά ο έλεγχος είναι απόλυτος και μπορεί να κάνει μεγάλες χειρονομίες σπάνιας ομορφιάς.



κούκλα με βέργες (πηγή:

www.puppetryindian.org)

Μερικά εντυπωσιακά εφέ με κούκλες αυτού του είδους πραγματοποιήθηκαν στη Βιέννη, όπου μεταξύ σκηνής και θεατών παρεμβαλλόταν ένας μεγεθυντικός φακός που μεγάλωνε τις φιγούρες και τους χάριζε μια αύρα μαγείας και μυστηρίου. Το Bread and Puppet Theatre, ριζοσπαστική ομάδα πολιτικής διαμαρτυρίας, που ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 1960, χρησιμοποιούσε γιγάντιες κούκλες, που τις κινούσαν χειριστές, τόσο από μέσα όσο και απ' έξω, με κοντάρια που μερικές φορές έφταναν τα 10 μέτρα μήκους. Η χρήση τους ήταν αποτελεσματική στο θέατρο δρόμου. Σήμερα, το Bread and Puppet Theatre συνεχίζει τη δράση του εμπλουτίζοντας συνεχώς τις μορφές και τις τεχνικές του κουκλοθεάτρου

Η πιο περίτεχνη μορφή κούκλας είναι μάλλον η κούκλα με νήματα, η μαριονέτα. Αρχικά, ο χειρισμός της γινόταν από πάνω με βέργες ή σύρματα που συνδέονταν με το κέντρο του κεφαλιού και με κάθε άκρο, όπως στις κούκλες που χρησιμοποιούνταν στη Σικελία για τις παραστάσεις του «Μαινόμενου Ορλάνδου», του Άριστο. Μεταξύ 1770 και 1780 γενικεύτηκε ο χειρισμός αποκλειστικά με νήματα, επιτρέποντας έτσι πολύ μεγαλύτερη ευελιξία στις κινήσεις του κεφαλιού και των άκρων. Μια τυπική μαριονέτα έχει από ένα νήμα σε κάθε πόδι, δύο στο κεφάλι, ένα σε κάθε ώμο και ένα στην πλάτη: συνολικά εννέα νήματα. Μια περίπλοκη φιγούρα μπορεί να έχει διπλάσιο ή τριπλάσιο αριθμό νημάτων. Το μέγεθός τους ποικίλει από 30 εκατοστά μέχρι 1 μέτρο για δημόσιες παραστάσεις.



Κούκλες του Bread and Puppet Theatre (πηγή: <http://www.breadandpuppet.org/museumphotos.html>)

Οι ιαπωνικές κούκλες μπουνράκου, οι οποίες χρονολογούνται από το 1684, έχουν μέγεθος περίπου τα δύο τρίτα του φυσικού⁹³. Μερικές φορές έχουν νήματα όπως οι μαριονέτες, αλλά συνήθως χρειάζονται τρεις χειριστές για κάθε κούκλα, οι οποίοι είναι εντελώς ορατοί στους θεατές και ελέγχουν τα σημεία που τους αναλογούν μέσω συρμάτων και μοχλών στη ράχη της κούκλας.

Μαριονέτες ήταν και οι ιταλικές κούκλες Φαντοτσίνι, που εμφανίστηκαν στο Λονδίνο κατά την Παλινόρθωση, οι κούκλες του κουκλοθεάτρου Πιάτσα στο Κόβεντ Γκάρντεν μεταξύ 1710 και 1713, καθώς κι εκείνες που χρησιμοποίησε ο Σάμιουελ Φουτς για σατιρικούς σκοπούς το 1733, και ο Τσάρλς Ντίμπντιν στο κουκλοθέατρο που έχτισε στο Έξετερ το 1775. Αργότερα, οι μαριονέτες άρχιζαν να παρακμάζουν. Το ενδιαφέρον γι αυτές αναζωπυρώθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν ο Γκόρντο Κρέιγκ έδωσε έμφαση στο ρόλο του ηθοποιού ως «υπερμαριονέτας». Παρά την ίδρυση μιας Βρετανικής Συντεχνίας Κουκλοθεάτρου το 1925, το κουκλοθέατρο στην Αγγλία έχει περιορισμένη απήχηση και συχνά θεωρείται απλώς ένα εκπαιδευτικό μέσο.

Στις ΗΠΑ, όπου δεν υπήρχε ανάλογη παράδοση, το κουκλοθέατρο άργησε να καθιερωθεί και σήμερα δεν προσελκύει παρά μόνο μια μειοψηφία θεατών. Ο κατεξοχήν χώρος του είναι οι χώρες της Άπω Ανατολής και οι χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, όπου το κουκλοθέατρο καλύπτει τα πάντα, από τη στοιχειώδη εκπαίδευση σε υπανάπτυκτες περιοχές, μέχρι περίτεχνα θεάματα καμπαρέ στις μεγαλουπόλεις.

⁹³ <http://www.sagecraft.com/puppetry/definitions/Bunraku.hist.html>

Το κουκλοθέατρο ήταν και παραμένει ένα πολυδιάστατο ψυχαγωγικό είδος για όλες τις ηλικίες, ικανό να προκαλέσει τη συγκίνηση και τη μέθεξη, όπως οποιοδήποτε άλλο θεατρικό είδος.

Σήμερα, η χρήση της μεθόδου προτιμάται κυρίως από μουσεία επιστημών, ζωολογικούς κήπους και ενυδρεία των ΗΠΑ, όπως το Lawrence Hall of Science⁹⁴, Monterey Bay Aquarium⁹⁵, και το Philadelphia Zoo Treehouse⁹⁶. Στο Lawrence Hall of Science⁹⁷, η Dornfest, μέλος της ομάδας εκπαιδευτικών προγραμμάτων του μουσείου, αναφέρει ότι «οι κούκλες έχουν παίξει πολλούς πρωταγωνιστικούς ρόλους». «Οι κούκλες δημιουργούν εύκολα τη θεατρική ψευδαίσθηση και την κατάλληλη ατμόσφαιρα, εμβαθύνοντας τη θεατρική εμπειρία. Επίσης, προσφέρουν μια εικονογράφηση ασυνήθιστων ζώων, τα οποία δε μπορούν να εμφανιστούν στη σκηνή, όπως η μέδουσα, ή «απίθανων» εφέ, όπως έναν άντρα σε μέγεθος κούκλας»⁹⁸. Η χρήση του κουκλοθεάτρου στο μουσείο μπορεί να επεκταθεί και σε εκπαιδευτικά προγράμματα, στα οποία οι συμμετέχοντες βιώνουν από την αρχή τη διαδικασία γένεσης του κουκλοθεάτρου, με την κατασκευή κούκλων και το ζωντάνεμά τους.

Το ενυδρείο Monterey Bay⁹⁹ στην Καλιφόρνια χρησιμοποιεί το κουκλοθέατρο με πολλούς τρόπους. Προγράμματα κουκλοθεάτρου αναπαριστούν ζώα στο φυσικό τους περιβάλλον και παρουσιάζουν στοιχεία της φυσικής ιστορίας και του φυσικού περιβάλλοντος. Για μικρά παιδιά, το ενυδρείο έχει παρουσιάσει παραδοσιακά θεάματα

⁹⁴ Bridal 2004, 28

⁹⁵ Hughes 1998, 64

⁹⁶ Bridal 2004, 28

⁹⁷ Το Lawrence Hall of Science, είναι μουσείο επιστημών, μέρος του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια. Επικεντρώνεται σε επιστημονικά και μαθηματικά θέματα, με μεγάλη έμφαση στην εκπαιδευτική λειτουργία.

⁹⁸ Hughes 1998, 65

⁹⁹ Πρόκειται για ένα ενυδρείο με πολλά εκπαιδευτικά προγράμματα και προγράμματα προσέγγισης. Ένας από τους βασικούς του στόχους είναι η οικολογική ευαισθητοποίηση αναφορικά με το ζωικό βασίλειο.

κουκλοθεάτρου με θέμα τη συμπεριφορά ορισμένων ζώων. Σε ομάδες μεγαλύτερων παιδιών, τα παιδιά έχουν ντυθεί διάφορα ζώα, και μιμούνται τις συμπεριφορές τους¹⁰⁰.

Ο Pat Rutowski, πρώην διευθυντής εκπαίδευσης του ενυδρείου, πειραματίστηκε με τη χρήση του θεάτρου και του κουκλοθεάτρου, και συμπέρανε ότι ένα από τα πλεονεκτήματα είναι ότι δημιουργεί συμπάθεια στο κοινό για τα ζώα, και για τα προβλήματα που μπορεί να αντιμετωπίζουν. Είναι επίσης, ένας τρόπος να παρουσιάσει κανείς ζώα ή αντικείμενα φυσικής ιστορίας, τα οποία δεν μπορούν να παρουσιαστούν αλλιώς¹⁰¹.



¹⁰⁰ Hughes 1998, 65

¹⁰¹ Hughes 1998, 65

Μίμος

Μόνο ο μίμος, απ' όλα τα θεατρικά είδη, διατηρεί στην ίδια την ονομασία του, το στοιχείο που υπήρξε η ρίζα και ο πυρήνας του θεάτρου και κάθε τέχνης: τη μίμηση, την έμφυτη αυτή ανθρώπινη τάση που αποτελεί πηγή μάθησης και χαρά τόσο για τον μιμητή όσο και για τους άλλους¹⁰². Και το διατηρεί, επειδή ο «Μίμος» έμεινε πάντα πολύ κοντά στην πανάρχαιη αφετηρία του: την απλοϊκή, αυτοσχέδια, φαιδρή (ανα)παράσταση προσώπων, ηθών, πράξεων της καθημερινής ζωής, αλλά και των μύθων, όπως τα έβλεπε και τα αποτύπωνε η ρεαλιστική ματιά και το χιούμορ του απλού λαού¹⁰³.

Ο μίμος διέφερε, αρχικά, από τις συμβατικότερες δραματουργικές μορφές επειδή επικεντρωνόταν περισσότερο στην διαγραφή των χαρακτήρων, παρά στην πλοκή¹⁰⁴.

Ο μίμος που επιβιώνει σήμερα, τις περισσότερες φορές, δεν έχει κανένα από τα χαρακτηριστικά των προγόνων του. Μοιάζει περισσότερο στον ρωμαϊκό παντόμιμο, ο οποίος μόνο με ρυθμικές κινήσεις και χειρονομίες αναπαριστούσε τα διαφορετικά πρόσωπα μιας σύντομης σκηνής. Ωστόσο, το β' μισό του 20^{ου} αιώνα, ο μίμος εμπλουτίστηκε από σημαντικούς ανθρώπους του είδους (Decroux, Marceaux, Lecoq). Αντί να περιορίζουν τον εαυτό τους στη σιωπηλή έκφραση, οι μίμοι ξεκίνησαν να γράφουν σενάρια τα οποία έπαιζαν οι ίδιοι, όπως συνέβαινε και στον αρχαιοελληνικό μίμο, πειραματίστηκαν ελεύθερα με το κείμενο και τη χρήση τη φωνής, καθώς και με την εισαγωγή φωτιστικών εφέ και μουσικής. Ο μίμος, στη μεταμοντέρνα εποχή, ενσωμάτωσε τόσα πολλά στοιχεία, που χρειάστηκε μια περιγραφική ονομασία, της οποίας το ένα

¹⁰² Αριστοτέλης, I, 1447^α και IV, 1448β, 3.

¹⁰³ Πλωρίτης, 1990, 14

¹⁰⁴ Hartnol και Found 2000, 335

μόνο συνθετικό ήταν ο μίμος (μίμος –κλόουν, μίμος – κούκλα, μίμος – χορευτής). Και εάν συμπεριλαμβανόταν και η εκφραστική κίνηση, ο μίμος χαρακτηριζόταν ασαφώς, σωματικό θέατρο. Στην Ευρώπη, όπως και στην Αμερική, ο μεταμοντέρνος μίμος εγκατέλειψε τις παραδοσιακές φόρμες του μοντέρνου μίμου και του κλασικού παντόμιμου για να ερευνήσει ευρύτερες εκφραστικές μεθόδους¹⁰⁵.

Ο σύγχρονος μίμος είναι μια ένα σημαντικό μέσο διερεύνησης και παρουσίασης της σωματικής εκφραστικότητας. Εξαιτίας της συνήθους σιωπηλής του μορφής, ο μίμος είναι ιδανική φόρμα αναπαράστασης και ερμηνείας για ανθρώπους με προβλήματα λόγου και ακοής.

Υπάρχουν δύο τρόποι ενσωμάτωσης του μίμου στη θεατρική παράσταση του μουσείου: μπορεί να χρησιμοποιηθεί εμβόλιμα για να δείξει μια δράση ή ένα αντικείμενο σε μία συμβατική παράσταση ή να ανέβει μια παράσταση βασισμένη εξ'ολοκλήρου στον μίμο.

Πρόκειται για μια ιδιαίτερα απαιτητική μορφή τέχνης, με πολλές δυνατότητες, - συμμετοχή κοινού, παιδικό παιχνίδι - η οποία μπορεί να αναδειχθεί μόνο από επαγγελματίες.

Το Seattle Mime Theatre, το οποίο συνεργάστηκε για μια σειρά παραστάσεων με το Pacific Science Center¹⁰⁶ του Σιάτλ, είχε ως στόχο να ενθαρρύνει τη συμμετοχή του κοινού σε σωματικές ασκήσεις, στόχος ο οποίος εκπληρώθηκε με μεγάλη επιτυχία. Επιπλέον, το Μουσείο του Rochester¹⁰⁷ και το Science Center's Strassenburgh Planetarium¹⁰⁸

¹⁰⁵ Lust 2003

¹⁰⁶ Πρόκειται για μουσείο επιστημών που αποτελείται από οχτώ κτίρια στο καθένα από τα οποία στεγάζεται μια μεγάλων διαστάσεων οθόνη IMAX, ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα στον κόσμο, ένα σπίτι πεταλούδων, ένα πλανητάριο, και εκατοντάδες επιστημονικές εκθέσεις.

¹⁰⁷ Το Rochester Museum είναι ένα μουσείο επιστημών στη Ν. Υόρκη με πολλές διαδραστικές συλλογές. Επίσης, διαθέτει και ένα φυσικό πάρκο 900 στρεμμάτων.

¹⁰⁸ Το Science Center's Strassenburgh Planetarium είναι μέρος του Rochester Museum.

προσέφεραν μια σειρά παραστάσεων μίμου για να περιγράψουν τις βασικές αρχές μιας πτήσης¹⁰⁹.



¹⁰⁹ Bridal 2004, 26

Συμμετοχικό και διαδραστικό θέατρο

Το συμμετοχικό θέατρο προϋποθέτει, όπως περιγραφικά δηλώνει και η ονομασία του, τη συμμετοχή του κοινού στη θεατρική παράσταση για μία δράση ή για μια άσκηση. Το στοιχείο του διαδραστικού ισοδυναμεί με την φανερή αναγνώριση, εκ μέρους των ηθοποιών, της ύπαρξης κοινού, το οποίο μπορεί να διαλεχθεί με τον ή τους ηθοποιούς. Το συμμετοχικό θέατρο στο μουσείο περιλαμβάνει, συχνά, έργα σχετικά με την ιστορία και τη σημασία του λαϊκού πολιτισμού και των λαϊκών παιχνιδιών απ'όλο τον κόσμο. Κατά τη διάρκεια των παραστάσεων αυτών των έργων, το κοινό μαθαίνει ένα χορό ή ένα παιχνίδι και παίζει ή χορεύει με τους ηθοποιούς. Το διαδραστικό θέατρο μπορεί να πάρει τη μορφή κουκλοθέατρου, κυρίως όταν απευθύνεται σε παιδιά, τα οποία μπορούν, για παράδειγμα, χωρίς να αφήσουν τη θέση τους, να απαντήσουν στους ερμηνευτές σχετικά με τα χρώματα που διακρίνουν ή να κάνουν διάλογο μαζί τους¹¹⁰. Μέρος του διαδραστικού θεάτρου μπορεί να θεωρηθεί και το θεατρικό παιχνίδι, μέθοδος ιδιαίτερα διαδεδομένη στο εκπαιδευτικό θέατρο. Το θεατρικό παιχνίδι εμπλέκει τους συμμετέχοντες στη θεατρική εμπειρία ως δημιουργούς μέσα από μια σειρά θεατρικών ασκήσεων (κίνησης, χορού, λόγου, ασκήσεις εμπιστοσύνης κ.α.).

Ωστόσο, το συμμετοχικό και διαδραστικό θέατρο ισοδυναμεί με μια μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων για την ενεργή ανάμειξη του κοινού. Επαγγελματίες του θεάτρου που ασχολούνται με την εκπαιδευτική του λειτουργία, ή με το πολιτικό θέατρο ή με το απλώς ψυχαγωγικό θέατρο, χρησιμοποιούν διάφορους τρόπους για να προκαλέσουν την ενεργή εμπλοκή του κοινού στη θεατρική εμπειρία. Στο πεδίο του λαϊκού θεάτρου οι πιο άμεσες προσεγγίσεις για την ενθάρρυνση της συμμετοχής του κοινού είναι το θέατρο φόρουμ, η δραματοποίηση του ρόλου, η «ολική»

¹¹⁰ Bridal 2004, 22

συμμετοχή, και πολλά αυτοσχεδιαστικά παιχνίδια, που χρησιμοποιούνται συχνά για να εξοικειώσουν το κοινό και να το προετοιμάσουν για πιο βαθιά επίπεδα αλληλεπίδρασης.

Το θέατρο Forum όρος τον οποίο εισηγήθηκε ο Αγκούστο Μπόάλ, αναφέρεται σε μία πολύ συγκεκριμένη προσέγγιση εμπλοκής του κοινού στην αναζήτηση απαντήσεων σε καταπιεστικές πολιτικές και κοινωνικές καταστάσεις. Αναπτύχθηκε στη Νότια Αμερική ως ένα μέσο επίλυσης δυσβάσταχτων προβλημάτων της καθημερινής ζωής. Δουλεύοντας με ομάδες εργατών και αγροτών σε εκστρατείες, αρχικά ενάντια στον αναλφαριθμητισμό και αργότερα με ευρύτερα θέματα, ο Μπόάλ εφάρμοσε τις θεωρίες του Paolo Freire και δημιούργησε ένα σχήμα όπου ο «καταπιεσμένος γίνεται καλλιτέχνης»¹¹¹.

Παράσταση βασισμένη στις αρχές του θεάτρου Forum παρουσιάστηκε από το Otago Museum στο Dunedin της Ν. Ζηλανδία, τον Απρίλιο του 2008, στο πλαίσιο του ετήσιου φεστιβάλ Fringe που διοργανώνει το μουσείο. Η παράσταση είχε τον τίτλο “Get Real with Transvision Arts”, απευθυνόταν σε σχολικό κοινό και πραγματευόταν τη συνδυαστικότητα των τεχνών¹¹².

Ένα άλλο παράδειγμα εφαρμογής του θεάτρου Forum προέρχεται από το Royal BC Museum του Καναδά, όπου από τον Μάρτιο του 2008, κάθε Πέμπτη, στο πλαίσιο της έκθεσης People’s History, που δημιουργήθηκε με τη συνδρομή των κατοίκων της περιοχής και παρουσιάζει αντικείμενα και μαρτυρίες τους, παρουσιάζεται μια παράσταση με θέμα την πολυπολιτισμικότητα¹¹³.

¹¹¹ MacDonald και Rachel 2001, 150

¹¹² www.otagomuseum.govt.nz/dunedin_fringe_festival_school_programme.html

¹¹³ <http://www.freepiritbc.ca/calendarevents/index.asp>

Συνήθως, μια ιστορία ή μια κατάσταση δραματοποιείται με σκοπό να παρουσιάσει ένα σύνθετο, αλλά συγκεκριμένο θέμα στο κοινό. Το έργο παρουσιάζεται αρχικά από ηθοποιούς. Στη συνέχεια, το έργο παίζεται ξανά και το κοινό καλείται να σταματήσει τη δράση κάθε φορά που αντιλαμβάνεται ότι κάποιος είναι θύμα καταπίεσης. Ένας ηθοποιός, ο οποίος παίζει το ρόλο του διαμεσολαβητή και ο οποίος αποκαλείται “Joker” από τον Μποάλ και τους συνεχιστές του έργου του, κατευθύνει τα μέλη του κοινού να αντικαταστήσουν το χαρακτήρα που θεωρούν ότι καταπιέζεται, με σκοπό να αλλάξουν το αποτέλεσμα της δράσης ή να σταματήσουν την καταπιεστική κατάσταση ή συμπεριφορά. Η σκηνή ξαναπαίζεται με κάποιον από το κοινό να υποδύεται το ρόλο. Ο Μποάλ αυτό το ονομάζει «πρόβα ζωής». Σκοπός είναι τα μέλη του κοινού να δοκιμάσουν δυνατούς τρόπους που να σταματούν την καταπίεση που ασκείται. Αφού η δράση του κοινού έχει δοκιμαστεί, η παράσταση συνεχίζεται από εκεί που σταμάτησε και αρχίζει πάλι η ίδια διαδικασία¹¹⁴.

Η δραματοποίηση του ρόλου αφορά μια θεατρική μορφή, κατά την οποία οι ήρωες «παίζουν» μια υπόθεση η οποία καταλήγει σε ένα δίλημμα ή σε ένα κρίσιμο σημείο. Στη συνέχεια, απευθύνονται στο κοινό για συμβουλές, βοήθεια και ανάλυση της κατάστασης. Με αυτό τον τρόπο, συζητούνται προβληματικές και εμβαθύνεται η ανάλυση μέσα από την απάντηση του ήρωα. Ανάλογα με το σκοπό της παράστασης, οι σκηνές δομούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούν ευκαιρίες για να ερευνηθεί οτιδήποτε, από θέματα συμπεριφοράς, μέχρι την ανάδειξη σύνθετων αντιφάσεων. Αυτό το πεδίο έχει εμπλουτιστεί σημαντικά από

¹¹⁴ Prentki και Selman, 2003, 117

έρευνες σχετικές με την αφήγηση και από την ανάλυση του Μπρεχτ για την ανάδειξη των αντιφάσεων¹¹⁵.

Η κοινωνία αντικατοπτρίζεται στα μικρότερα κύτταρά της. Τα μεγάλα ζητήματα είναι χαραγμένα στα πιο μικρά προσωπικά θέματα. Το θέατρο του Μποάλ είναι θέατρο σε πρώτο πρόσωπο πληθυντικού. Αρχίζει οπωσδήποτε από μια προσωπική ιστορία, αλλά αν αυτή δε γίνει κοινή, λέει ο Μποάλ, δεν πετυχαίνει το στόχο της. Σε μια ομάδα θεατών-ηθοποιών καθένας βλέπει το «κοινό» πρόβλημα και ενεργεί εκ μέρους των άλλων.¹¹⁶

Το εκπαιδευτικό θέατρο, το οποίο κυρίως ασχολείται με παιδιά, περιλαμβάνει, επίσης, το συμμετοχικό στοιχείο. Το επίπεδο συμμετοχής ποικίλει: συμμετοχή των παιδιών στην αναπαραγωγή ήχων του περιβάλλοντός τους, σιωπηλές ενδείξεις διαφωνίας ή συμφωνίας κατά τη διάρκεια της παράστασης, συζητήσεις μετά την παράσταση, λήψη αποφάσεων ηθικού και κοινωνικού χαρακτήρα για τους ήρωες που βρίσκονται σε δίλημμα¹¹⁷.

Τα τελευταία 20 χρόνια οι υπεύθυνοι των εκπαιδευτικών προγραμμάτων των μουσείων, κυρίως σε Ευρώπη και Αμερική, συνέχισαν να αναπτύσσουν συμμετοχικές τεχνικές ως μέσο της εκπαιδευτικής μεθοδολογίας στο μουσείο. Η αντίληψη ότι η μάθηση μπορεί να λάβει χώρα σε ένα μουσείο με καλά σχεδιασμένες, συμμετοχικές δραστηριότητες που μοιάζουν με παιχνίδι, έχει τη βάση της στη θεωρία του Jean Piaget, σύμφωνα με την οποία τα παιδιά μαθαίνουν για τον κόσμο παίζοντας. Ο Jerome Bruner έχει επίσης επισημάνει ότι τα παιδιά

¹¹⁵ Prentki και Selman 2003, 118

¹¹⁶ MacDonald και Rachel 2001, 150

¹¹⁷ Prentki και Selman 2003, 118

που παίζουν παιχνίδια έχουν μεγαλύτερες δυνατότητες στη λύση προβλημάτων. Πιστεύει ότι για να ολοκληρωθεί ομαλά η γνωστική ανάπτυξη του παιδιού τα παιδιά θα πρέπει να διδάσκονται σε ένα περιβάλλον γεμάτο ερεθίσματα. Η συμμετοχή σε θεατρικά παιχνίδια εμπλέκει τους μαθητές σε πολλές μαθησιακές εμπειρίες που αναπτύσσουν τις γνωστικές, συναισθηματικές και φυσικές δεξιότητες, απαραίτητες στην διαδικασία επίλυσης των προβλημάτων. Ο Bruner πιστεύει ότι η μάθηση στον άνθρωπο έρχεται φυσικά, όταν γίνεται μέσω διαδικασιών που μοιάζουν με παιχνίδι. Ένα ευχάριστο εκπαιδευτικό περιβάλλον μειώνει την πίεση της μάθησης νέων πραγμάτων. Οι συμμετοχικές δραστηριότητες επίσης βελτιώνουν την ανάπτυξη της αντιληπτικής ικανότητας, την οποία ο Victor Lowenfeld θεωρεί ως το βασικό ζητούμενο της εκπαιδευτικής διαδικασίας¹¹⁸.

Στην ενότητα που ακολουθεί παρουσιάζονται κάποια παραδείγματα θεατρικών εφαρμογών που έχουν πραγματοποιηθεί στο πλαίσιο μουσειακών εκθέσεων.

¹¹⁸ American Association of Museums (<http://www.aam-us.org/>)

Κεφάλαιο 5:

Μελέτες περιπτώσεων

«Τα αγάλματα δύσκολα χαμογελούν»¹¹⁹

Τα τελευταία 40 χρόνια το μουσείο του Μπρούκλιν¹²⁰ έχει παρουσιάσει στο κοινό του παραστάσεις κουκλοθεάτρου, ταινίες, συμμετοχικό δράμα, αφηγήσεις και επίσημες παραστάσεις για να ενδυναμώσει την άμεση και ζωντανή σχέση μεταξύ των επισκεπτών και των μουσειακών εκθέσεων. Το 1970 το μουσείο παρουσίασε το έργο με τίτλο «Τα αγάλματα δύσκολα χαμογελούν» ("Statues hardly ever smile"). Δημιουργός του προγράμματος ήταν ο Duncan Cameron, τότε διευθυντής του μουσείου, ο οποίος προσκάλεσε τον Jonathan Ringkamp, σκηνοθέτη της θεατρικής ομάδας Everyman Theatre Company της Ν. Υόρκης, να αναλάβει τη δημιουργία θεατρικών εργαστηρίων στο μουσείο για τα παιδιά της κοινότητας και να σκηνοθετήσει το έργο, βασισμένος στην εμπειρία των εργαστηρίων.

Σε όλη τη διάρκεια του έργου, το οποίο είχε ως θέμα του την αιγυπτιακή συλλογή του μουσείου, ο Ringkamp ακολούθησε μια συμμετοχική και αυτοσχεδιαστική προσέγγιση, με συμμετέχοντες 20 παιδιά. Τα εργαστήρια διήρκεσαν έξι εβδομάδες. Στη διάρκεια αυτών των εβδομάδων τα παιδιά ασχολήθηκαν με ασκήσεις κίνησης, με μιμητικές ασκήσεις, με τη μεταμόρφωση αντικειμένων και με πειράματα ήχου.

Το πιο σημαντικό κομμάτι των εργαστηρίων συνδεόταν άμεσα με τις αιγυπτιακές συλλογές. Μετά από προσεκτική παρατήρηση των

¹¹⁹ Roberts 1996, 45-46

¹²⁰ Το μουσείο του Μπρούκλιν, είναι ένα από τα παλαιότερα και μεγαλύτερα μουσεία της περιοχής. Διαθέτει μια πολύ σημαντική αιγυπτιακή συλλογή, ενώ ο συλλογές του περιλαμβάνουν διάφορες περιόδους τέχνης που φτάνουν μέχρι τη σύγχρονη εποχή

αγαλμάτων, τα παιδιά δημιούργησαν θεατρικές κινήσεις όμοιες με τις αυτές των αγαλμάτων, και παρατηρώντας τα, προσπάθησαν να φανταστούν τους ενεργούς ρόλους των πέτρινων μορφών. Μέσα από αυτή την εμπειρία, τα παιδιά εξερεύνησαν την πολιτισμική εμπειρία των αρχαίων Αιγυπτίων, αλλά και τις δικές τους εμπειρίες που αντιστοιχούσαν στα ερεθίσματα που τους μεταδόθηκαν. Δημιούργησαν τελετές χρησιμοποιώντας τραγούδι, χορό και θεατρικές κινήσεις. Χρησιμοποίησαν, επίσης, ιστορικό υλικό, όπως το μύθο του Όσιρι, ως αφετηρία αυτοσχεδιασμού. Για να τονώσει τα μυθικά και πολιτιστικά στοιχεία των αυτοσχεδιασμών, ο Ringkamp χρησιμοποίησε κρουστά μουσικά όργανα, προσπαθώντας να δημιουργήσει μια αντανάκλαση των μυστηρίων ενός αρχαίου πολιτισμού σε συνδυασμό με τους οικείους ρυθμούς των δρόμων του Μπρούκλιν, τα καλοκαιρινά βράδια.

Στο συγκεκριμένο εγχείρημα, τα παιδιά είχαν την ευκαιρία να γίνουν μέρος μιας σημαντικής καλλιτεχνικής εμπειρίας, αλλά και μιας σημαντικής κοινωνικής εμπειρίας. Έκαναν φίλους, αντάλλαξαν ιδέες για τον πολιτισμό, ανακάλυψαν νέους τρόπους αντιμετώπισης της τέχνης και των αντικειμένων τέχνης και άρχισαν να καταλαβαίνουν ότι κάθε άνθρωπος αντιλαμβάνεται διαφορετικά το ίδιο αντικείμενο. Μετά από την προσωπική αυτή επαφή με το μουσείο, τα παιδιά έγιναν τακτικοί επισκέπτες του, αντιμετωπίζοντας το ως κάτι ζωντανό και σχετικό με τη ζωή τους.

Ο συντονιστής του προγράμματος παρατήρησε ότι με το θεατρικό παιχνίδι τα παιδιά κατάφεραν να κατανοήσουν αφηρημένες έννοιες, οι οποίες δε θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητές με άλλο τρόπο.

Έκτοτε, το εκπαιδευτικό τμήμα του Μουσείου του Μπρούκλιν έχει χρησιμοποιήσει πολλές και ποικίλες θεατρικές πρακτικές για την ερμηνεία και έρευνα πολιτισμικών παραδόσεων σχετικών με τις συλλογές του. Ενδεικτικά, αναφέρω τις παρακάτω:

- Το 1977, παρουσίασαν θέατρο σκιών μαζί με τα παιδιά και για τα παιδιά, που αφορούσε την κουλτούρα των Βορειοδυτικών Ινδιάνων.
- Το 1978 παρουσίασαν μια θεατρική παράσταση με τίτλο “African Odyssey”, η οποία εξερευνούσε τη ζωή στα αφρικάνικα χωριά μέσα από τη μουσική, την κίνηση και τη δραματοποίηση.
- Το 1979, μαθητές δημοτικού ανέβασαν την παράσταση με τίτλο «Μπορείς να ακούσεις τον ποταμό να φωνάζει το φεγγάρι», η οποία είχε ως θέμα την κινεζική μουσική και μυθολογία, και σχετιζόταν με την Κινεζική συλλογή του μουσείου

«Φωνές από το Μεσαίωνα»¹²¹

Από τον Οκτώβριο του 1977 έως τον Ιούλιο στις αίθουσες όπου στεγαζόταν η συλλογή μεσαιωνικής τέχνης, στη Walters Art Gallery¹²², στη Βαλτιμόρη των Η.Π.Α., παρουσιάστηκε το έργο «Φωνές από το Μεσαίωνα». Το έργο παρουσίαζε ένα φεουδάρχη του 16^{ου} αιώνα και έναν φραγκισκανό μοναχό που έμενε στο σπίτι του φεουδάρχη, στη βόρεια Γαλλία. Από τους θεατές ζητήθηκε να φανταστούν ότι ήταν προσκυνητές που κατευθύνονταν προς τη Ρώμη, και είχαν σταματήσει στο σπίτι του φεουδάρχη. Ο φεουδάρχης τους αφηγούνταν ιστορίες για τα μεγάλα χαλιά που διακοσμούσαν τους τοίχους, διανθίζοντας την αφήγησή του σχόλια για το ρόλο των γυναικών, για το νόημα του κυνηγιού και για τη σημασία του πολέμου στη ζωή του. Χρησιμοποιώντας γοτθικά κοσμικά αντικείμενα από τη συλλογή του μουσείου, μιλούσε με το κοινό για τον ελεύθερο χρόνο του, τις διατροφικές του συνήθειες, για παιχνίδια, ενώ σημείωνε τα αισθητικά χαρακτηριστικά κάθε αντικειμένου. Όταν ο φεουδάρχης έφυγε για να προσευχηθεί μαζί με τη γυναίκα του, ο φραγκισκανός μοναχός χαιρέτησε τους «προσκυνητές» και τους καλωσόρισε στο «παρεκκλήσι», όπου τους εξήγησε τις σκηνές του πάθους που απεικονίζονταν στις αγιογραφίες. Διασκέδασε τους προσκυνητές με ιστορίες για τον τρόπο που παρεκτρέπονται οι άνθρωποι στην εκκλησία και για το πόσο αυτάρεσκα ντύνονται. Ο μοναχός απεικόνισε τη μεσαιωνική ιατρική συζητώντας για τα αγάλματα των αγίων που προστατεύουν τους αρρώστους, και, μιλώντας για τα λείψανα, υπερασπίστηκε την πίστη του σε αντίθεση με τις παρατηρήσεις που έκανε για τις απρέπειες του φεουδάρχη.

¹²¹ Stillman. 1993, 23-24

¹²² Η Walters Art Gallery είναι ένα μουσείο καλών τεχνών, φημισμένο διεθνώς για το εύρος των συλλογών του.

Αυτός ο τρόπος ιστορικής αναπαράστασης σε ένα μουσείο τέχνης αναδεικνύει την εγγενή δραματική παράμετρο της τέχνης μέσω του ανθρώπινου στοιχείου. Ανατρέχοντας στις ζωές των ανθρώπων για τους οποίους έγιναν τα έργα τέχνης, το κοινωνικό περιβάλλον όπου δημιουργήθηκαν, τις πεποιθήσεις των ανθρώπων, και την αντίληψη για το ωραίο, τα έργα τέχνης ξαναζωντανεύουν για όλους τους επισκέπτες. Οι επισκέπτες, σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, απορροφήθηκαν εντελώς από τα έργα τέχνης για τα οποία τους μιλούσαν οι ηθοποιοί. Αφιέρωσαν αρκετό χρόνο και παρατήρησαν με προσοχή τις εικόνες, τα γλυπτά, τις ταπισερί, τα οποία οι επισκέπτες συνήθως περιεργάζονται πολύ σύντομα. Ακόμα και τα μικρά έργα τέχνης από ελεφαντόδοτο, των οποίων τις λεπτομέρειες συνήθως θαυμάζουν οι επισκέπτες για πολύ λίγο στο πέρασμά τους, έγιναν αντικείμενο προσεκτικής παρατήρησης καθώς οι ηθοποιοί αποκάλυπταν διάφορα νοήματα στις ιστορίες τους.

Ανάλογα προγράμματα προσφέρουν μια ευχάριστη και κοινωνική εμπειρία. Οι ηθοποιοί συνδέουν την ανθρώπινη διάσταση με τα έργα τέχνης. Η οικειότητα που δημιουργεί το θέατρο, μειώνει το φόβο του επισκέπτη για το άγνωστο ενώ ενισχύονται οι αντιληπτικές του δεξιότητες, μέσω του θεατρικού τρόπου με τον οποίο οι ηθοποιοί μιλάνε για ένα έργο τέχνης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, την καλλιέργεια μιας νέας σχέσης μεταξύ των θεατών και των έργων τέχνης με όχημα το σύνδεσμο δημιουργικότητας και έρευνας που προσφέρει η θεατρική παράσταση.

«Η ζωή είναι ένα καμπαρέ»¹²³

Το Μουσείο του Λονδίνου¹²⁴, σε πρόσφατη έκθεσή του, το 2004, με τον τίτλο «1920: Η δεκαετία που άλλαξε το Λονδίνο» προσπάθησε να δώσει στους επισκέπτες του την αίσθηση ότι αποτελούν, έστω και για λίγο, κομμάτι της κοινωνίας του 1920. Η έκθεση εξερευνούσε τις αλλαγές που έλαβαν χώρα στο Λονδίνο εκείνη την δεκαετία, εστιάζοντας σε θέματα που αφορούν τις πεποιθήσεις του κόσμου και τον τρόπο ζωής, την πολιτική, τη νέα τεχνολογία και τις φουτουριστικές προσδοκίες της πόλης. Το εγχείρημα ανέλαβε η θεατρική ομάδα Spectrum Drama and Theatre Company σε συνεργασία με τους επιμελητές του μουσείου. Τους ρόλους ανέλαβαν τρεις ηθοποιοί, οι οποίοι υποδύονταν τη Hilda May Adams, μια αφροαμερικανίδα χορεύτρια νυχτερινού κέντρου, τον Cliff Watkins, έναν φωτορεπόρτερ που δουλεύει για ένα λονδρέζικο περιοδικό, και την Irene Taylor, μία υπάλληλο σε εμπορικό κατάστημα.

Οι ηθοποιοί συνομιλούσαν με τους επισκέπτες, απευθύνοντάς τους ερωτήσεις σε σημεία-κλειδιά της παράστασης. Κάθε ένας από τους χαρακτήρες υιοθέτησε μια διαφορετική προσέγγιση προσπαθώντας να προκαλέσει τη συμμετοχή των επισκεπτών στην έκθεση. Η Adams, ντυμένη με το φανταχτερό και εντυπωσιακό της φόρεμα, ήταν η πιο εξωστρεφής, τραβώντας τα βλέμματα των επισκεπτών ενώ ετοίμαζε τη καθημερινή της χορευτική παράσταση. Καθώς οι επισκέπτες μαζευόντουσαν γύρω της, εκείνη τους προσκαλούσε να συμμετέχουν στο καθημερινό της «ζέσταμα», τραγουδώντας ένα γνωστό τραγούδι της δεκαετίας του '20. Στη διάρκεια της παράστασής της μιλούσε για τον τρόπο που την αντιμετώπιζε η λονδρέζικη κοινωνία ως μαύρη αμερικανίδα, για την επίδραση της Αμερικής στη ζωή της στο Λονδίνο και

¹²³ Swift 2004, 57-59

¹²⁴ Το Μουσείο του Λονδίνου είναι ένα μουσείο όπου παρουσιάζεται η ιστορία της πόλης του Λονδίνου.

για το πως έβλεπε τους επισκέπτες του καμπαρέ. Στο τέλος της παράστασής της προσκαλούσε τα παιδιά να χορέψουν μαζί της μερικά βήματα του Τσάρλεστον.

Η ηθοποιός που έπαιζε την Adams, δούλευε σε ένα μικρό, ανοιχτό χώρο της έκθεσης, πλαισιωμένη από πορτρέτα και πολλά ρούχα εποχής. Υπήρχε αρκετός χώρος για 30 ή 40 θεατές, αλλά δεν ήταν το ιδανικό μέρος. Το πλεονέκτημα του ρόλου ήταν ότι η ηθοποιός μπορούσε να παίζει την παράστασή της και στους υπόλοιπους χώρους της έκθεσης, ενθαρρύνοντας τους επισκέπτες να επισκεφτούν το χώρο της, ενώ η συνολική της παρουσία ήταν πολύ ευχάριστη για όλους.

Η υπάλληλος του εμπορικού καταστήματος, η Irene Taylor, ήταν ένας πολύ διαφορετικός χαρακτήρας σε σχέση με την Adams. Η Taylor φορούσε μια διακριτική, άσπρη στολή και στεκόταν μπροστά από μια πόρτα γνωστού μαγαζιού, που ήταν ένα από τα κεντρικά σημεία της έκθεσης. Η θέση της της επέτρεπε να γίνεται ορατή από την είσοδο της έκθεσης, προσφέροντας της μια ιδανική ευκαιρία να προσελκύσει το κοινό. Η Taylor συζητούσε για τις πολιτικές εξελίξεις, για τα γεγονότα της επικαιρότητας, για τα εμπορεύματα του μαγαζιού και σχολίαζε τους επισκέπτες που περνούσαν από το κατάστημα. Από τη θέση όπου καθότανε η Taylor ήταν ορατός ο χώρος του καμπαρέ για τους επισκέπτες. Το μειονέκτημα του ρόλου βρισκόταν στο γεγονός ότι η Taylor δε μπορούσε να μετακινηθεί από τη θέση της.

Αντιθέτως, ο φωτορεπόρτερ Cliff Watkins, μπορούσε να περιφέρεται στην έκθεση, μιλώντας στους επισκέπτες καθώς έψαχνε για νέες εικόνες και νέες ιστορίες. Το σενάριο που είχε αναλάβει ο Watkins εστίαζε στη δημοσιογραφία, και κυρίως στην εικόνα, της δεκαετίας του '20. Μιλούσε

για τις εξελίξεις στην τεχνολογία, όπως το τηλέφωνο. Επίσης σχολίαζε πολιτικά γεγονότα, όπως τη γενική απεργία του 1926. Ο φωτορεπόρτερ ήταν φιλικός και ενθουσιώδης, προερχόταν από μια οικογένεια εργατών και αισθανόταν περήφανος για το επάγγελμά του. Ωστόσο, τα ρούχα του δεν τον βοηθούσαν στο να διακρίνεται ως ρόλος –φορούσε ένα μαύρο κουστούμι και ένα μαύρο καπέλο – οπότε έπρεπε να προσπαθήσει περισσότερο για να τραβήξει την προσοχή των επισκεπτών.

Οι ήρωες αποδείχθηκαν ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για την επιτυχία της έκθεσης. Το 75% των επισκεπτών, που είχαν έρθει σε επαφή με τους ηθοποιούς, αξιολόγησαν ότι οι ηθοποιοί ήταν ένα σημαντικό ή πολύ σημαντικό στοιχείο της εμπειρίας τους στο μουσείο.



«Το αγαπημένο τους αντικείμενο»¹²⁵

Το θεατρικό έργο με τίτλο « Το αγαπημένο τους αντικείμενο» γράφτηκε από την Lee Oestreicher, το 1989, στο πλαίσιο του Western Museums Conference, σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο αποκτώνται τα αντικείμενα από ένα μουσείο και αποκτούν αξία, ως εκθέματα. Σε όλη τη διάρκεια του έργου παρακολουθούμε το ταξίδι ενός καπέλου Όχι οποιουδήποτε καπέλου, όμως. Πρόκειται για ένα καπέλο που δώρισε στο μουσείο ένας από τους πιο σημαντικούς του δωρητές. Η πλοκή ξεδιπλώνεται με κωμικό τρόπο, καθώς ο διευθυντής του μουσείου ψάχνει να βρεί το μέρος που έχει αποθηκευτεί το καπέλο και φτάνει μέχρι μία έκθεση για την ανάπτυξη του δυτικού πολιτισμού, στην οποία το καπέλο είναι ένα από τα εκθέματα. Σε όλη του τη διαδρομή από την εύρεσή του μέχρι την τοποθέτησή του ως έκθεμα, το καπέλο περνά από τα χέρια συντηρητών, εκπαιδευτών, σχεδιαστών και υπεύθυνων χορηγιών, οι οποίοι σατιρίζονται με την ίδια τρυφερότητα από τη συγγραφέα για τις συλλεκτικές και προσωπικές τους παραξενιές. Πρόκειται για ένα «ελαφρύ» έργο που χρησιμοποιεί το κωμικό στοιχείο για να ερευνήσει την ανθρώπινη συμπεριφορά. Ταυτόχρονα, ανοίγει στο κοινό έναν ακαδημαϊκό διάλογο, με ευχάριστο τρόπο, ακόμα και τους «αρχάριους» επισκέπτες να νιώθουν ασφαλείς σχετικά με το θέμα που παρουσιάζεται. Επιπλέον, ασκεί κριτική στην ίδια τη λειτουργία του μουσείου, στην εκθεσιακή πρακτική που συχνά ακολουθείται και αναδεικνύει τον ανθρώπινο παράγοντα πίσω από κάθε αξιολόγηση του υλικού πολιτισμού.

¹²⁵ Bridal 2004, 7

«Τι έκανες στον πόλεμο μαμά;»¹²⁶

Το 1985, το Μουσείο του Glenbow¹²⁷ στις Η.Π.Α., σε μια προσπάθεια να δημιουργήσει γέφυρες με την τοπική κοινότητα, ξεκίνησε την παρουσίαση του θεατρικού έργου με τίτλο «Τι έκανες στον πόλεμο μαμά;». Το έργο βασιζόταν σε ένα πρόγραμμα «ανταλλαγής γενεών», που προσπαθούσε να ξυπνήσει τις μνήμες ιστορικών γεγονότων από ανθρώπους που είχαν βιώσει την περίοδο του πολέμου. Το εν λόγω πρόγραμμα περιελάμβανε τακτικές συναντήσεις των ανθρώπων της κοινότητας, με υπεύθυνους του προγράμματος, στη διάρκεια των οποίων ανακαλούσαν αναμνήσεις από την περίοδο του πολέμου. Ωστόσο, δεν ασκήθηκε καμία πίεση στο να συζητηθούν γεγονότα με τα οποία οι συμμετέχοντες δεν ένιωθαν άνετα ή τα οποία δεν ήθελαν να μοιραστούν. Από μαρτυρίες των ανθρώπων που συμμετείχαν, η εμπειρία τους ήταν πολύ ευχάριστη και οι περισσότεροι παρέμειναν στο πρόγραμμα για πολύ καιρό μετά. Το θέμα του έργου περιστρεφόταν γύρω από τη δουλειά των γυναικών και περιελάμβανε την προφορική ανάκληση αναμνήσεων από γυναίκες της κοινότητας, υλικό τεκμηρίωσης και δημοφιλή τραγούδια από τον καιρό του πολέμου.

Πριν την έναρξη του έργου, παρουσιαζόταν συνέντευξη μιας γυναίκας η οποία υπηρετούσε στο Γυναικείο Εφεδρικό Τάγμα Πολιτικής Αεροπορίας, την περίοδο του πολέμου, και μιλούσε για τις αναμνήσεις εκείνης της περιόδου. Ένα από τα ποιήματα που είχε γράψει εκείνο τον καιρό περιλήφθηκαν στο έργο ως στίχοι ενός τραγουδιού.

Το έργο είχε διάρκεια 1 ώρα και 20 λεπτά. Στη διάρκεια της παράστασης πέντε γυναίκες ηθοποιοί, οι οποίες υποδύονταν τον νεαρό εαυτό των μεγάλης ηλικίας γυναικών της κοινότητας άλλαζαν ρόλους και ενδύματα

¹²⁶ Chapman 1999, 80 -81

¹²⁷ Το μουσείο του Glenbow, είναι ένα μουσείο που στεγάζει συλλογές τέχνης, χειροποίητων αντικειμένων, βιβλίων, και ιστορικών αρχείων.

ενώ το σκηνικό άλλαζε και αυτό αντίστοιχα. Τραγουδούσαν δημοφιλή τραγούδια εποχής, και εναλλάσσαν την αφήγηση με διάλογο με τους επισκέπτες. Το έργο τελείωνε με ένα συγκινητικό τραγούδι, ενώ ακολουθούσαν και άλλα τραγούδια στα οποία οι ηθοποιοί ενθάρρυναν το κοινό να συμμετέχει.

Η παράσταση είχε μεγάλη ανταπόκριση στις γυναίκες της κοινότητας που είχαν ζήσει τον πόλεμο και, σε ένα μεγάλο βαθμό, η υπόθεση βασίστηκε στις δικές τους μαρτυρίες. Με αυτό τον τρόπο, ενδυναμώθηκε η σχέση του μουσείου με τους ανθρώπους της κοινότητας και δόθηκε ένα σημαντικό προβάδισμα σε γυναίκες μεγάλης ηλικίας, οι οποίες είχαν την ευκαιρία να μοιραστούν τις αναμνήσεις τους. Οι νεότεροι σε ηλικία είχαν την ευκαιρία να βιώσουν μια άλλη πτυχή των ηλικιωμένων, ενώ η παρακαταθήκη που άφησαν στο μουσείο ήταν επίσης πολύ σημαντική, ξεδιπλώνοντας πτυχές μιας περιόδου, που αλλιώς θα ήταν άγνωστες. Το έργο επαναλήφθηκε το 1992-93, με 70 παραστάσεις σε όλη την Αγγλία, τη Σκωτία, το Βέλγιο, τη Γερμανία, τη Δανία και τη Γαλλία.

Η αποδοχή της παράστασης υπήρξε εξαιρετικά θερμή, σύμφωνα με αναφορά της υπεύθυνης του προγράμματος. Η περιοδεία εμπλούτισε την παράσταση με πρόσθετο υλικό, ακόμα και σε χώρες που εκείνη την περίοδο ήταν αντίπαλες. Το κοινό επιθυμούσε να συζητήσει γύρω από το περιεχόμενο του έργου, και δεν αντιμετωπίστηκε καμιά δυσκολία στο διάλογο, ακόμα και με Γερμανούς μεγάλης ηλικίας οι οποίοι είχαν επίσης βιώσει τον πόλεμο.

Το 1993-94 η παράσταση ανέβηκε 88 φορές ακόμη στη Μ. Βρετανία και την Ευρώπη.

Επίλογος

Το θέατρο αποτελεί ένα ισχυρό ερμηνευτικό εργαλείο, το οποίο συνδυάζεται με τους σύγχρονους σκοπούς του μουσείου με εξαιρετική ευελιξία.

Το μουσείο, που σήμερα καλείται να εκπροσωπήσει ένα ετερογενές κοινό, και να ανασύρει προβληματικές προς πραγμάτευση, μπορεί να επωφεληθεί ιδιαίτερα από τη συμβολή αυτού του πανάρχαιου μέσου, το οποίο από τη φύση του πραγματεύεται ιδέες, ψυχαγωγώντας το κοινό του. Το θέατρο και οι μουσειακές εκθέσεις, άλλωστε, συναντιούνται σε πολλά κομβικά σημεία: στην αφήγηση, στο ρυθμό, στην οπτική διαδοχή παραστάσεων, στην επικοινωνία.

Καθώς το θεατρικό δρώμενο στοχεύει στη μέθεξη των θεατών εμπλουτίζει τη μουσειακή εμπειρία δίνοντας στο κοινό την ευκαιρία να εμπλακεί ψυχολογικά και συναισθηματικά με τη μουσειακή αφήγηση. Η βαθιά ανθρώπινη φύση του, η πολλαπλότητα των μορφών του, η πολυσημία και η συνθετότητά του, προσφέρουν στο θέατρο μια πρωτοφανή προσαρμοστικότητα στο επίπεδο της ανθρώπινης επαφής και επικοινωνίας. Οι άπειρες μορφές του, κάποιες από τις οποίες παρουσιάστηκαν και στην παρούσα εργασία, αφήνουν μεγάλα περιθώρια έρευνας τόσο για την ερμηνεία των εκθεμάτων, όσο και για τον αντίκτυπο που μια τέτοια απόπειρα ερμηνείας μπορεί να έχει στο κοινό του μουσείου, αλλά και για την προέλευση και αιτιολόγηση των μηνυμάτων που προσπαθεί να μεταδώσει. Ως τέχνη κατ'εξοχήν κοινωνική και βαθιά ανθρώπινη, μπορεί να απευθυνθεί σε κάθε κατηγορία κοινού. Η ελευθερία εκλογής του θεατή, ως προς την ταύτιση ή την αποστασιοποίησή του από τα δρώμενα, αποτελεί χαρακτηριστική

απόλαυση του θεάτρου. Η ρίζα του θεάτρου που βρίσκεται στο μιμητικό ορμέμφυτο, μέσω του οποίου έχουμε την ικανότητα να μαθαίνουμε από τα πρώτα χρόνια της ζωής μας, συνδέει εγγενώς το θέατρο με τη μαθησιακή διαδικασία.

Η ερμηνευτικές επιλογές των σύγχρονων μουσείων αντικαθρεφτίζονται στο εκπαιδευτικό τους πρόγραμμα, στην αντίληψή τους σχετικά με την έννοια της γνώσης, καθώς και στην επίδραση που ασκούν οι σχετικοί μουσειολογικοί προβληματισμοί. Ο εκπαιδευτικός προσανατολισμός των μουσείων σήμερα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον άνθρωπο ως επισκέπτη ή ως ερμηνευτή, και στα αντικείμενα ως αφετηρίες μιας αφήγησης. Η σχετικότητα της γνώσης την οποία πρεσβεύουν τα σύγχρονα μουσεία, συνδέεται με τη σχετικότητα της πραγματικότητας που μπορεί να παρουσιαστεί μέσα από μια θεατρική παράσταση, όπου αντικρούονται και διαμορφώνονται χαρακτήρες και ιδέες. Οι σύγχρονες πολυπολιτισμικές κοινωνίες δημιουργούν την ανάγκη μιας ευρύτερης αντιπροσώπευσης από την πλευρά των μουσείων, γεγονός που διευκολύνεται από τη χρήση του θεάτρου ως ερμηνευτικού μέσου.

Η συμβολή των μαθησιακών, επικοινωνιακών και ερμηνευτικών θεωριών ανέδειξαν περαιτέρω την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης μάθησης. Ο κονστρουκτιβισμός κατάφερε να συλλάβει πληρέστερα αυτή τη συνθετότητα, δίνοντας βασικές κατευθύνσεις στην προσέγγιση του επισκέπτη ως μαθητευόμενου. Σε μια σύγκριση των αρχών του κονστρουκτιβισμού με τη θεατρική λειτουργία, μπορεί κανείς να διαπιστώσει πολλά κοινά (βλ. «Η σύγκλιση θεατρικής πράξης και μουσειακής έκθεσης» σ. 48).

Το θέατρο χρησιμοποιείται στο μουσείο εδώ και έναν, περίπου, αιώνα, αποκτώντας σταδιακά όλο και περισσότερους υποστηρικτές. Η δημοκρατικότητα και η ευελιξία του μέσου είναι χαρακτηριστικά που εκτιμήθηκαν ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1960 και μετά, όταν σημαντικές κοινωνικές αλλαγές έλαβαν χώρα.

Οι συνηθέστερες μορφές εκδήλωσής του θεατρικού φαινομένου στο μουσείο που είναι η ιστορική αναπαράσταση, η αφήγηση, το κουκλοθέατρο, ο μίμος και το συμμετοχικό ή διαδραστικό θέατρο, αποτελούν θεατρικές μορφές με σημαντική ιστορία τόσο στο χρόνο, όσο και στη λαϊκή συνείδηση πολλών λαών. Ως αυτόνομα θεατρικά είδη χαρακτηρίζονται από ένα μεγάλο εύρος δυνατοτήτων. Συνήθως, οι θεατρικές μορφές μπορούν να χρησιμοποιηθούν συνδυαστικά, για τον εμπλουτισμό της εμπειρίας του θεατή. Ως εργαλεία της μουσειακής πρακτικής, ξαναζωντανεύουν τα εκθέματα, δίνοντάς τους διαστάσεις, που για το μεγαλύτερο μέρος του κοινού θα ήταν άγνωστες, υπό άλλες συνθήκες. Ταυτόχρονα, έχει τη δύναμη να δώσει ένα ανθρωπινό πρόσωπο στο μουσείο και να εμπλέξει το κοινό του σε μια μακροχρόνια και εποικοδομητική σχέση με το μουσείο.

Η προσφορά του θεάτρου στη μουσειακή πρακτική είναι, κατά τη γνώμη μου, ανυπολόγιστη. Ο εκδημοκρατισμός των μουσείων δεν μπορεί παρά να περάσει μέσα από παρόμοιες πρακτικές, που έχουν ως επίκεντρο των άνθρωπο και τη ζωή του. Το θέατρο, στην υπηρεσία των μουσείων, μπορεί να προσφέρει πολύτιμα αποτελέσματα. Το μουσείο μπορεί να ξαναζωντανέψει μέσω του θεάτρου, και το θέατρο να αναβιώσει ως λαϊκό δρώμενο στο ευρύ κοινό, μέσα από την πλούσια παρακαταθήκη που του προσφέρει ένα μουσείο.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αριστοτέλης, 1982, *Περί Ποιητικής*, Αθήνα, Κέδρος

Hartnol, P. και Found, P. 2000 *Λεξικό του Θεάτρου*, Αθήνα, Νεφέλη

Hooper-Greenhill, E. 1999 «Σκέψεις για τη Μουσειακή εκπαίδευση και επικοινωνία στη μεταμοντέρνα εποχή», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 72, 47-49

Hooper-Greenhill, E. 2006 *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς

Οικονόμου, Μ. 1999 «Μουσεία για τους ανθρώπους ή για τα αντικείμενα;», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 72, 50-55

MacDonald, S. και Rachel D. 2000 «Το θέατρο Forum του Augusto Boal για εκπαιδευτικούς» στο Γκόβας Ν. και Κακλαμάνη Φ. (επιμ.) *Αναζητώντας τη θέση του θεάτρου στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, Αθήνα, Διεύθυνση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Ανατ. Αττικής, 150-156

Μούλιου, Μ. και Μπούνια, Α. 1999, «Μουσειακές εκ-θέσεις: ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη μουσειακή θεωρία και πρακτική», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, 53-58

Οικονόμου, Μ. 1999, «Μουσεία για τους ανθρώπους ή για τα αντικείμενα;», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 72, 50-55

Pearce, S. 1999, «Μελετώντας τα μουσεία: Νέες ανάγκες και νέες προσεγγίσεις», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, 47-49

Πλωρίτης, Μ. 1990, *Μίμος και μίμοι*, Αθήνα, Καστανιώτης

Πούχνης, Β. 1984, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου: έξι μελετήματα*, Αθήνα, Παϊρίδης

Πούχνης, Β. 2003, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, Αθήνα, Πατάκη

Prentki, T. και Selman, J. 2003, *Popular theatre in Political Culture: Britain and Canada in Focus*, Bristol, UK, Intellect Books

Τριανταφυλλίδης, 1998, Ηλεκτρονικό Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών Α.Π.Θ., On-line στη διεύθυνση http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html (τελευταία επίσκεψη: 10-06-2008)

Vergo, P. 1999, «Επανεξέταση της Νέας Μουσειολογίας», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, 50-52

Beck, S. 1999, "Use of Improvisation in Museum Theater" στο Maloney L., Hughes C. και Adams R. *Case Studies in Museums, Zoos and Aquarium Theater*", Washington, USA, American Association of Museums, 21-29

Berry, N. και Meyer, S. 1989, *Museum Education: History, Theory and Practice*, Reston, VA: The National Education Association

Bridal, T. 2004, *Exploring Museum Theatre*, N. York, USA, Altamira Press

Chapman, S.A. 1999, "Working with Communities: Building Bridges through Reminiscence Theater" στο Maloney L., Hughes C. και Adams R. *Case Studies in Museums, Zoos and Aquarium Theater*", Washington, USA, American Association of Museums, 77-83

Dewey, J. 1916, *Democracy and Education*, New York, Macmillan

Dierking, L. 1996, "Historical Surveys of Theories of Learning" στο Group for Education in Museums και Durbin G. (επιμ.) *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, London, Museums & Galleries Commission, 21-24

Durant, J. (επιμ.) 1992, *Museums and the Public Understanding of Science*, Minnesota, USA, Science Museum

Frisch, K. 1999, "Puppetry" στο Maloney L., Hughes C. και Adams R. *Case Studies in Museums, Zoos and Aquarium Theater*", Washington, USA, American Association of Museums, 59-65

- Gardner, H. 1983, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Michigan, Basic Books
- Hazel, S. και Dean, R. 1997, *Improvisation, Hypermedia and The Arts Since 1945*, London, Routledge
- Hein, G. 1996, "Constructivist Learning theory" στο Group for Education in Museums και Durbin G. (επιμ.) *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, London, Museums & Galleries Commission, 30-34
- Heuman Gurian, E. 1996, "Noodling Around with Exhibitions Opportunities" στο Group for Education in Museums και Durbin G. (επιμ.) *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, London, Museums & Galleries Commission, 3-9
- Hughes, C. 1998, *Museum Theatre: Communicating with Visitors through drama*, Portsmouth, Heinemann
- Lust, A. 2003, "The Origins and Development of the Art of Mime", On-line στη διεύθυνση: <http://www.mime.info/history-lust.html> (τελευταία επίσκεψη: 15-05-2008)
- Pavis, P. 1998, *Dictionary of the Theatre (Dictionnaire du Theatre): Terms, Concepts and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press
- Quin, S. και Bedworth J. 1987, "Science Theatre: an effective interpretive technique" στο Evered, D. και O'Conor, M. *Communicating Science to the Public*, London, Weil, 161-174

Roberts, L. 1996, "Educators on Exhibit Teams: a New Role, a New Era" στο Group for Education in Museums και Durbin G. (επιμ.) *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, London, Museums & Galleries Commission, 10-15

Slater, N. 2000, *Plautus in Performance: The theatre of the mind*, London, Routledge

Stillman, D.B. 1993, "Living History in an Art Museum", στο Technical Information Services Forum *Perspectives on Museum Theatre*, Washington, American Association of Museums, 23-26

Strauss, S. 1996, *The Passionate fact*, Colorado, USA, Fulcrum Books

Shedlock, M. 2007, *The art of the story-teller*, Charleston, USA, BiblioBazaar, LLC

Swift, F. 2004, "Life's a Cabaret", *Museum Practice Magazine*, 27, 57-59

Trudel, J. 1989, "The first generation of Exhibitions at the Musee de la Civilisation", *Muse*, 7, 68-71

Vigotsky, L. 1962, *Thought and Language*, Cambridge, Massachussets, MIT Press

Weil, S. 2004, "Collecting Then, Collecting Today: What's the difference?", στο Anderson, G. *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, Rowman Altamira

Δικτυακοί Τόποι

American Association of Museums (<http://www.aam-us.org/>) (τελευταία επίσκεψη: 20-05-2008)

Otago Museum (www.otagomuseum.govt.nz/) (τελευταία επίσκεψη: 25-05-2008)

Royal BC Museum (<http://www.freespiritbc.ca/calendarevents/index.asp>) (τελευταία επίσκεψη: 25-05-2008)

The Puppetry Homepage (<http://www.sagecraft.com/puppetry/>)(τελευταία επίσκεψη: 28-05-2008)