Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

«Παιδί, Λαϊκό Παραμύθι και Θέατρο»

Θέματα Διασκευής και Σκηνοθεσίας Θεάτρου για Παιδιά και Νέους με αφορμή μία Παράσταση Βασισμένη στο Κυπριακό Λαϊκό Παραμύθι

«Η Καστανομαλλούσα»

Νίκος Νικολαΐδης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου

Ιούνιος 2015

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

«Παιδί, Λαϊκό Παραμύθι και Θέατρο»

Θέματα Διασκευής και Σκηνοθεσίας Θεάτρου για Παιδιά και Νέους με αφορμή μία Παράσταση Βασισμένη στο Κυπριακό Λαϊκό Παραμύθι

«Η Καστανομαλλούσα»

Νίκος Νικολαΐδης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνιος 2015

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή ……1
2. Ανασκόπηση Βιβλιογραφίας……3
2.1 Θέατρο για Παιδιά και Νέους (ή Θέατρο για Ανήλικους Θεάτες): ορισμοί-σκέψεις……3
2.2. Χαρακτηριστικά Γνωρίσματα Θεατρικού Κειμένου που απευθύνεται σε Παιδιά και Νέους ……6
2.3 Σκηνοθεσία και Υποκριτική σε Παράσταση Θεάτρου για Παιδιά και Νέους
2.4 Παιδιά– Παραμύθι και Θέατρο ……7
3. Διασκευάζοντας το λαϊκό παραμύθι ……12

3.1 Λόγοι επιλογής του συγκεκριμένου θέματος/παραμυθιού……12

3.2 Περίληψη λαϊκού παραμυθιού……14

3.3 Αποφάσεις για το κείμενο-Περιορισμοί ……16

3.4 Αφήγηση– Τρόποι και Λειτουργία ……23

3.5 Δημιουργώντας τον κόσμο του έργου ……24

4. Σκηνοθετώντας το λαϊκό παραμύθι ……28

4.1 Συνεργασία με τους συντελεστές- Πρώτες ενέργειες……28
4.2 Συνεργασία με Σκηνογράφο/Ενδυματολόγο…… ……31
4.3 Προβολή - Εικονογράφηση σκηνικού……35
4.4 Συνεργασία με Κινησιολόγο……36
4.5 Συνεργασία με Μουσικό ……37
4.6 Συνεργασία με Σχεδιαστή Φωτισμού……42
4.7 Περίοδος αναγνώσεων και δοκιμών……44
5. Επίλογος ……55

Παραρτήματα.

Α Φωτογραφίες από την Παράσταση ……57
Β Προβολή Οπτικού Υλικού-Δείγμα ……65
Γ «Η Καστανομαλλούσα»-Το Κείμενο της Παράστασης ……68

Βιβλιογραφία ……102

***Σημείωση**: Μαζί με την διατριβή, υποβάλλεται μονταρισμένο οπτικό υλικό με σκηνές από την παράσταση. Σε κομβικά σημεία της διατριβής γίνεται παραπομπή στο οπτικογραφημένο υλικό.*

Κεφάλαιο 1
Εισαγωγή

Σε μια εποχή όπως η σημερινή, που η προφορική παράδοση –άρα και ο εξαιρετικά πολύτιμος κόσμος των (λαϊκών) παραμυθιών- ως μορφή επικοινωνίας έχει εκτοπιστεί από την καθημερινότητά μας, το θέατρο μπορεί να αναζωπυρώσει το ενδιαφέρον μας και να μας συνδέσει με τις ρίζες του παρελθόντος. Η παρούσα διατριβή βασίζεται σε τρεις άξονες (Παιδί, Λαϊκό Παραμύθι και Θέατρο). Παρόλο που «η σχέση τους έχει απασχολήσει αρκετά την παιδαγωγική, τη λαογραφία και τη λογοτεχνία και λιγότερο τη θεατρολογία» (Μενδρινού 2010: 269), αποφασίστηκε η έρευνα να καλύψει κυρίως την πρακτική διάσταση της θεατρικής τέχνης. Συγκεκριμένα, στόχος της έρευνας ήταν να επιχειρήσει να αναζητήσει και να εφεύρει δημιουργικούς σκηνικούς τρόπους ώστε να θεατρικοποιήσει ένα μη δραματικό κείμενο. Ακόμα, να παρακολουθήσει τον τρόπο δουλειάς και τη συνεργασία του σκηνοθέτη με τους άλλους συντελεστές της παράστασης, καθώς και να εξετάσει πώς μπορεί η παράσταση να λειτουργήσει σε διαφορετικά επίπεδα, διατηρώντας το ενδιαφέρον του κοινού αμείωτο. Με αυτές τις σκέψεις, έντονη πρόβαλε η πρόκληση της διασκευής και σκηνοθεσίας ενός κυπριακού λαϊκού παραμυθιού σε μια σύγχρονη εκδοχή, που διατηρεί την αφηγηματική του διάσταση και προβάλλει νέους τρόπους παραστασιμότητας.

Στο **Κεφάλαιο 2** συζητούνται θεωρητικά και ερευνητικά δεδομένα που αφορούν κυρίως στον ορισμό του Θεάτρου για Παιδιά και Νέους (ή Θεάτρου για Ανήλικους Θεατές), στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός θεατρικού κειμένου που απευθύνεται σε παιδιά και νέους, σε θέματα σκηνοθεσίας και υποκριτικής σε παράσταση Θεάτρου για Παιδιά και Νέους και, τέλος, σε στοιχεία που αφορούν στο τρίπτυχο Παιδί-Παραμύθι-Θέατρο.

Στα **Κεφάλαια 3** και **4** συζητούνται σκέψεις και εισηγήσεις σε θέματα Διασκευής και Σκηνοθεσίας Θεάτρου για Παιδιά και Νέους με αφορμή μία παράσταση που έχει βασιστεί στο κυπριακό λαϊκό παραμύθι *«Η Καστανομαλλούσα».*[1] Αρχικά, στο **Κεφάλαιο 3** (*Διασκευάζοντας το λαϊκό παραμύθι)* καταγράφονται μεταξύ άλλων: οι λόγοι επιλογής του συγκεκριμένου θέματος, αποφάσεις για το κείμενο και προκλήσεις, η λειτουργία της αφήγησης μέσα στην παράσταση και σκέψεις που αφορούν στη δημιουργία του κόσμου του έργου. Τέλος, στο **Κεφάλαιο 4** (*Σκηνοθετώντας το λαικό παραμύθι)* περιγράφονται τα στάδια και ο τρόπος συνεργασίας με όλους τους συντελεστές, έτσι ώστε να σχεδιαστεί αρχικά και να υλοποιηθεί στη συνέχεια μια παράσταση θεάτρου για ανήλικους θεατές, βασισμένη στο κυπριακό λαϊκό παραμύθι, που συνδυάζει αφήγηση και δράση, με παράλληλη χρήση του σωματικού θεάτρου. Το κεφάλαιο κλείνει με αναφορά σε βασικά σημεία της περιόδου των αναγνώσεων και δοκιμών με τη δημιουργική και την υποκριτική ομάδα.

Βασικός στόχος της έρευνας είναι να προτείνει μια παράσταση-σύνθεση από τέχνες, με ποιότητα επαγγελματισμού (σε υποκριτική-θεατρική τεχνική) και έρευνας (διερεύνηση δραματικών και εκφραστικών τεχνικών, εφαρμογή στρατηγικών δραματοποίησης, ανακάλυψη καινούριων παραστασιακών σημείων και σημαινόντων) (Deldime 1996: 48). Η διατριβή ολοκληρώνεται με την παράθεση ενός συμπερασματικού επιλόγου που συνοψίζει τα πορίσματα της έρευνας.

---

[1] Το παραμύθι εκδόθηκε το 1960 από τον Νέαρχο Κληρίδη και αποτελεί μέρος της συλλογής του *Κυπριακά Παραμύθια: τόμος Γ', Διηγήσεις με δράκους*. Η πρωτότυπη θεατρική παράσταση ανέβηκε στις 9 Νοεμβρίου 2014 από το Θέατρο ΛΕΞΗ στη Λευκωσία, σε διασκευή και σκηνοθεσία του υποφαινόμενου. Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν μέχρι τον Μάιο του 2015.

Κεφάλαιο 2
Ανασκόπηση Βιβλιογραφίας

Στο Κεφάλαιο 2 συζητούνται θεωρητικά και ερευνητικά δεδομένα που αφορούν κυρίως στον ορισμό του Θεάτρου για Παιδιά και Νέους (ή Θεάτρου για Ανήλικους Θεατές), στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός θεατρικού κειμένου που απευθύνεται σε παιδιά και νέους, σε θέματα σκηνοθεσίας και υποκριτικής σε παράσταση Θεάτρου για Παιδιά και Νέους και, τέλος, σε στοιχεία που αφορούν στο τρίπτυχο Παιδί-Παραμύθι-Θέατρο.

2.1 *Τι είναι* το *Θέατρο για Παιδιά και Νέους (ή* το *Θέατρο για Ανήλικους Θεατές);*

Το *Θέατρο για Παιδιά και Νέους* ή *Θέατρο για Ανήλικους Θεατές* ως μια ξεχωριστή μορφή θεατρικής τέχνης δεν είναι μια απλοποιημένη μορφή θεάτρου ενηλίκων (Wood και Grant 1997: 5) και οπωσδήποτε δεν απευθύνεται σε κατώτερο και υποδεέστερο κοινό (Deldime 1996: 62). Ως ιδιαίτερος χώρος καλλιτεχνικής δημιουργίας έχει αναπτυχθεί τις τελευταίες δεκαετίες, εμφανίζοντας αυξημένες απαιτήσεις για τους επαγγελματίες του είδους (Παπακώστα 2008: 2), ενώ νέα ορολογία διατυπώθηκε για το συγκεκριμένο είδος όπως *Theatre for young people, Theatre for youth, Children's theatre, Theatre for young audiences, Theatre for Children and Youth* (Παπαδόπουλος 2010: 78) κτλ. Αντίστοιχοι ελληνικοί όροι ήταν *Παιδικό Θέατρο, Θέατρο για Παιδιά και Νέους και Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*[2].

[2] Για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής θα χρησιμοποιούνται εξίσου οι όροι *Θέατρο για Ανήλικους Θεατές* και *Θέατρο για Παιδιά και Νέους.*

Ο όρος *Παιδικό Θέατρο* που κατά κόρον χρησιμοποιείτο στο παρελθόν φαίνεται πλέον αδόκιμος και εσφαλμένος. Καταρχήν ως έννοια, το *Παιδικό Θέατρο* παραπέμπει σε ένα θέατρο που δημιουργούν και παρουσιάζουν τα ίδια τα παιδιά. Κατά δεύτερον –μέσω της συγκεκριμένης έννοιας- νοηματοδοτήθηκε ως υποδεέστερο και ευκολότερο θεατρικά, παιδιάστικο και κατώτερο καλλιτεχνικά, πιο εύπεπτο παιδαγωγικά και ανώδυνο ιδεολογικά (Γραμματάς 2010^{α}: 18). Ο όρος *Θέατρο για Παιδιά και Νέους* (Davis και Evans 1987: 34) αντιπροτάθηκε ως πιο έγκυρος παιδαγωγικά και θεατρικά. Ωστόσο, αποδείχτηκε σχετικά ασαφής ως προς τον καθορισμό ηλικιακών και καλλιτεχνικών κριτηρίων που καθορίζουν τις έννοιες «παιδί» και «νέος/α». Ο όρος, τέλος, *Θέατρο για Ανήλικους Θεατές (*Γραμματάς 2010^{α}: 22) φάνηκε να καλύπτει τις παραμέτρους που αφορούν τους αποδέκτες της θεατρικής δημιουργίας. Κατά την τελευταία εικοσαετία υπάρχουν διεθνώς κάποιες μονάδες ή ομάδες δημιουργών και καλλιτεχνών του χώρου που αφιερώνονται, ασχολούμενοι κατά προτεραιότητα ή αποκλειστικά με τον τομέα του Θεάτρου για Παιδιά και Νέους.

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του είδους έχει διαδραματίσει η κοινή αποδοχή του διττού προσανατολισμού του Θεάτρου για Παιδιά και Νέους (Παπακώστα 2008: 45), δηλαδή της διττής ιδιότητάς του ως καλλιτεχνικής δημιουργίας και ως μέσου διαφώτισης, ευαισθητοποίησης και ψυχαγωγίας. Ουσιαστικές αλλαγές που έλαβαν χώρα τις τελευταίες κυρίως δεκαετίες (παγκοσμιοποίηση, ρατσισμός, οικολογικά προβλήματα, τεχνολογική και πληροφορική ανάπτυξη, ΜΜΕ και μέσα κοινωνικής δικτύωσης) επηρέασαν τις ανάγκες των σύγχρονων ανήλικων θεατών. Οι δημιουργοί ένιωσαν την ανάγκη να ξεφύγουν από το παραδοσιακό, απλοϊκό, «εύκολο παιδικό θέατρο» (Levi 1988: 25) με υποβαθμισμένες καλλιτεχνικές απαιτήσεις, να εκσυγχρονίσουν τους στόχους, τους τρόπους και τις μεθόδους δουλειάς και να απευθυνθούν στο (ανήλικο) κοινό με διερευνητική δύναμη, άποψη και τόλμη.

Οι ανήλικοι θεατές, παρόλο που δεν διαθέτουν καμία προκατάληψη για ό,τι βλέπουν και δεν έχουν ακόμη διαμορφώσει επιθυμίες και προσδοκίες βασισμένες

σε πνευματικά και διανοητικά κριτήρια, αποτελούν ένα κοινό που κατά γενική ομολογία χαρακτηρίζεται πιο δεκτικό (σε σχέση με το ενήλικο), πιο αγνό και πιο ευαίσθητο. Η αντιληπτική τους ικανότητα να προσεγγίζουν τη θεατρική πράξη όχι μόνο νοητικά και γνωσιολογικά αλλά και αισθητικά, πριν ακόμη αναπτύξουν νόηση και κρίση, τους καθιστά «ανοιχτούς και ενεργοποιημένους θεατές» (Κουρετζής 2008: 57). Από την άλλη, η έντονη εξοικείωση με την τεχνολογία, το διαδικτύο και την ταχύτητα της πληροφόρησης τους καθιστά ίσως πιο ανυπόμονο, «δύσκολο» και απαιτητικό κοινό.

Η ηλικιακή ανομοιογένεια του κοινού είναι μια από τις ιδιαιτερότητες του είδους, υπό την έννοια ότι σε μια αίθουσα είναι δυνατόν να συνυπάρχουν νήπια, παιδιά, έφηβοι και -ως συνοδοί- ενήλικες ή υπερήλικες. Η δόμηση έργου και παράστασης έτσι ώστε να προσαρμόζονται στις ανάγκες ενός δι-ηλικιακού κοινού (Τριβιζάς 2002: 17) είναι ένα σημαντικό ζητούμενο. Καθώς τα παιδιά είναι άπειροι θεατρόφιλοι και έχουν έλλειψη βασικών κριτικών ικανοτήτων, η ευθύνη βαραίνει τους ενήλικες. Αυτοί είναι υπεύθυνοι για το είδος της εμπειρίας που θα αποκτήσουν και τη εικόνα που τα παιδιά θα σχηματίσουν για το θέατρο. Είτε εκπαιδευτικό είτε αμιγώς ψυχαγωγικό, το *Θέατρο για Παιδιά και Νέους* πρέπει να χαρακτηρίζεται από ποιότητα και ειλικρίνεια, χωρίς επιφανειακή προσέγγιση και συγκαταβατικότητα και να αντιμετωπίζεται (πρωτίστως από τους δημιουργούς και έπειτα από το κοινό) ως «ισότιμη μορφή θεατρικής έκφρασης» (Γραμματάς 2010[α]: 25) με αυτήν του θεάτρου για ενήλικες θεατές.

Όσον αφορά σε θέματα συμμετοχής του κοινού στην παράσταση, στην εικοσαετή τουλάχιστον προσωπική εμπειρία μου ως θεατής παραστάσεων για παιδιά, η (αυτο)διαφήμιση μιας παράστασης ως «συμμετοχικής/διαδραστικής με το κοινό» μου προκαλεί τουλάχιστον επιφύλαξη. Έχει καθιερωθεί μια εσφαλμένη εντύπωση –στο κυπριακό τουλάχιστον θεατρικό συγκείμενο- ότι συμμετοχή των θεατών στην καλύτερη περίπτωση, συνεπάγεται απλοποιημένες απαντήσεις από το κοινό (του τύπου «ναι/όχι», «συμφωνούμε/διαφωνούμε» σε σκηνές συνήθως με ηθικοπλαστικό χαρακτήρα) σε προκατασκευασμένες ερωτήσεις των ηθοποιών.

Παρόλο που η συμμετοχή δεν είναι μια έννοια ή δυνατότητα που πρέπει να παρουσιάζεται στο σκηνικό γεγονός με μια συγκεκριμένη και παγιωμένη μορφή (Παπακώστα 2014: 4) θεωρώ ότι η λειτουργία της συμμετοχικής διαδικασίας πρέπει να αποφασίζεται και να υλοποιείται σε σωστά πλαίσια και με δομημένη επιστημονική/παιδαγωγική μορφή και καλλιτεχνικά κριτήρια από τους υπεύθυνους μιας παράστασης (σκηνοθέτη και ηθοποιούς).

2.2. Χαρακτηριστικά Γνωρίσματα Θεατρικού Κειμένου που απευθύνεται σε Παιδιά και Νέους.

Θεατρικά κείμενα με έντονη και συναρπαστική δράση (Levi 1988: 30), ζωντανό και παραστατικό διάλογο που προκαλεί άμεση εικονοποιητική σύλληψη (Γραμματάς 2010β: 34) από τους θεατές, πλοκή με ανατροπές και αιφνιδιασμούς, συγκρούσεις σε διαφορετικά επίπεδα, παρουσία αντιπροσωπευτικών ηρώων (με τους οποίους μπορεί να ταυτιστούν οι ανήλικοι θεατές), συνδυασμό του επικού με το λυρικό και αφομοίωση στοιχείων της παιδικής σκέψης και του παιχνιδιού δίνουν τη δυνατότητα ταύτισης και επιτείνουν τη συμμετοχικότητα του κοινού στην παράσταση. Από την άλλη, οι παραστάσεις που θεωρούν τους ανήλικους θεατές ανίκανους να προβούν σε εμπεριστατωμένη κειμενική ανάλυση (Πολίτης 1996: 33), οι ηθικολογίες και τα κηρύγματα, ο κακώς νοούμενος διδακτισμός και παν-παιδαγωγικός λειτουργισμός (Γραμματάς 1997: 165) και οι ανέμπνευστες διασκευές παραμυθιών ή οι κακές αντιγραφές παιδικών εκπομπών (Beauchamp 1998: 23) μπορούν να φέρουν αντίθετα αποτελέσματα, τη στιγμή που ευθύνη του θεάτρου είναι να θίγει θέματα που διευρύνουν το πεδίο σκέψης των θεατών.

Ένα θεατρικό κείμενο μπορεί να αποτελεί προϊόν πρωτότυπης συγγραφής, δραματοποίησης, διασκευής, διακειμενικής σύνθεσης ή επινοημένο θέατρο. Η παρούσα διατριβή στα επόμενα Κεφάλαια επικεντρώνεται σε κείμενο που είναι προϊόν διασκευής, με την έννοια της μεταγραφής ενός μη δραματικού κειμένου σε

θεατρικό και της δραματουργικής επεξεργασίας με σκοπό τη σκηνική του πραγμάτωση. Η δραματουργική εργασία εστιάζεται κυρίως στη διατήρηση των κεντρικών μοτίβων και του δραματικού άξονα, στον περιορισμό του έντονου αφηγηματικού στοιχείου (ή οποιουδήποτε άλλου στοιχείου υποβαθμίζει το διάλογο και τη δράση), των εκτενών περιγραφών και μονολόγων και στην ενίσχυση ή στη δημιουργία στοιχείων που ενισχύουν τη θεατρικότητα του κειμένου και μπορούν να συμβάλουν στην αποτελεσματική παραστασιμότητά του.

2.3. Σκηνοθεσία και Υποκριτική σε παράσταση Θεάτρου για Παιδιά και Νέους.

Ο σκηνοθέτης μιας παράστασης που απευθύνεται σε ανήλικο κοινό ως ο ρυθμιστής της θεατρικής επικοινωνίας (Παπακώστα 2010: 367) οφείλει να κατασκευάσει έναν σκηνικό κόσμο όπου όλοι οι κώδικες συνεργάζονται με στόχο την όσο το δυνατόν καλύτερη επικοινωνία με το θεατή. Οφείλει να «πει μια ιστορία» με τρόπο πιστευτό και συναρπαστικό, που να είναι άμεσα κατανοητή από το κοινό στο «πρώτο της επίπεδο» (Hauser και Reich 2003: 9) χωρίς να αποκλείει μια δεύτερη ανάγνωση, που ίσως δεν είναι έτοιμο ακόμη το παιδί να κάνει πνευματικά ή συνειδησιακά, αλλά έχει τις δυνατότητες να προσλάβει διαισθητικά. Καταρχήν, ο σκηνοθέτης πρέπει να έρθει σε στενή επαφή με το δραματικό κείμενο και να προσπαθήσει να αποκρυπτογραφήσει τους κώδικές του. Αν χρειαστεί, επεμβαίνει δραματουργικά και αφαιρεί τυχόν σφάλματα, διορθώνει αδυναμίες, ενισχύει την αμεσότητα και την παραστασιμότητα, εμπλουτίζει το σκηνικό διάλογο με δραματικά στοιχεία και επενδύει με εικαστικά ή/και οπτικοακουστικά στοιχεία. Ο/η σκηνοθέτης/τις οφείλει να διαχειριστεί όχι μόνο ένα κείμενο αλλά να βρει ευφάνταστες λύσεις για τη σκηνική του απόδοση και την ενίσχυση της δραματικότητάς του και να είναι ικανός/η να αξιοποιεί το στοιχείο του απρόοπτου, του μη αναμενόμενου, του διαφορετικού, χρησιμοποιώντας

ανατρεπτικές λύσεις και στοχεύοντας στην υπέρβαση του ορίζοντα αναμονής προσδοκιών των θεατών.

Σημαντικό ρόλο στην επικοινωνία του θεατή με τα σκηνικά τεκτενόμενα διαδραματίζουν οι *δευτερογενείς κώδικες της παράστασης* (σκηνογραφία, ενδυματολογία, φωτισμός, μουσική, εφέ), αφού λόγω της φύσης του κοινού -πιο αναπτυγμένη φαντασία και συναίσθημα και πιο εύκολη πρόσληψη της εικόνας παρά του λόγου- η παρουσία τους κρίνεται αναγκαία και η σπουδαιότητά τους μεγεθύνεται, με τρόπο που αναβαθμίζονται ως πρωτογενείς, ισότιμοι και ισοδύναμοι (Γραμματάς 2010β: 51) σχεδόν με τον κώδικα της υποκριτικής. Μια *σκηνογραφική σύνθεση* με ξεκάθαρη στόχευση, που γνωρίζει τι είναι αποδεκτό από την παιδική φαντασία, που λειτουργεί ελεύθερα χωρίς να φοβάται τις αντιφάσεις, που σκέφτεται «με τις επιταγές της τέταρτης διάστασης, το χρονικό πέρασμα, όχι τη σκηνική εικόνα αλλά τη σκηνική κινούμενη εικόνα» (Μπρουκ 1998: 131), που δεν τοποθετεί σκηνικά αντικείμενα κατά τρόπο που να εκπέμπουν «ενεργειακή θεατρικότητα» (Θωμαδάκη 1995: 13) το κάθε ένα από μόνο του, αλλά σε συνδυασμό τόσο μεταξύ τους όσο και με την υποκριτική κατεύθυνση της παράστασης[3], είναι πολύ κοντά στο ζητούμενο του συγκεκριμένου είδους. Τα *κοστούμια* πρέπει να πλαισιώνουν εικαστικά και να υποστηρίζουν ερμηνευτικά τον κάθε θεατρικό χαρακτήρα και να αποκαλύπτουν στο κοινό ένα πλήθος πληροφοριών για τους ήρωες. Ακόμα, είναι καλό να διαθέτουν την αφαιρετική και παιγνιώδη διάθεση των παιδιών και να έχουν έντονα αναπτυγμένο «το αίσθημα της αναζήτησης και της περιπέτειας» (Παντουβάκη 2008: 15).

---

[3] «Ο G.Graig ζητούσε από το σκηνικό ζωντάνια, δυναμισμό, κινητικότητα. Όπως ο ηθοποιός έτσι και η σκηνή πρέπει να παράγει ενέργεια, να ακολουθεί τις κινήσεις των ηθοποιών,να συμμετέχει στην κάθε τους έκφραση σαν ήχος που υπογραμμίζει κι ενεργοποιεί την κίνηση» (Πατρικαλάκις 1984: 66).

Η *μουσική δεν* πρέπει να λειτουργεί απλώς ως επένδυση, αλλά να είναι δημιουργικά ενσωματωμένη σε ρόλο συμπληρωματικό, επαυξητικό, επεξηγηματικό, υπονομευτικό ή ανατρεπτικό (Γραμματάς 1997: 98) και να μπορεί να σχολιάζει, να διευρύνει, να αναπτύσσει, να επεξηγεί και να ανανεώνει το ενδιαφέρον του παιδιού-θεατή για τη σκηνική δράση, αποτελώντας έναν αυτόνομο κώδικα σημασίας που αναγνωρίζεται και καταξιώνεται ανάλογα με το βαθμό λειτουργίας του. Ο *φωτισμός,* τέλος, που συνιστά ένα από τα ρυθμικά στοιχεία (Deldime 1996: 58) της δράσης του έργου και βοηθά στην εναλλαγή των πεδίων ανάπτυξης του σκηνικού αποτελέσματος, μπορεί να προτείνει ευφάνταστες λύσεις στην προσπάθεια σκηνογραφικής απόδοσης, και ένα χρήσιμο εργαλείο στη δημιουργία φαντασμαγορίας και πραγματικής θεατρικής μαγείας.

Ο ρόλος του ηθοποιού στο θέατρο για παιδιά και νέους είναι καθοριστικός, αφού είναι το πρόσωπο που θα διαμεσολαβήσει για την επίτευξη της αμφίδρομης επικοινωνίας μεταξύ σκηνής και πλατείας. Η θεατρική λειτουργία που αφορά στον ηθοποιό αναλύεται σε τρεις βασικούς κώδικές (Γραμματάς 1997: 46) ως: (α) *φωνητικός* (εκφορά του λόγου και ομιλία), (β) *εκφραστικός* (μορφολογική και σωματική μεταλλαγή για πειστικότερη απόδοση του ρόλου) και (γ) *κινησιολογικός* (θέση μέσα στο σκηνικό χώρο και χρόνο), και εστιάζει σε μια πρακτική πλευρά, που καθορίζεται μέσω «της χρήσης της φωνής, της μίμησης και των κινησιολογικών κωδίκων ως φορέων νοήματος» (Παπακώστα 2015: χ.α).

2.4. Παιδί, Παραμύθι και Θέατρο.

Τα παραμύθια, οι λαϊκές δοξασίες, οι θρύλοι και οι αφηγήσεις της προφορικής παράδοσης αποτελούσαν ανέκαθεν μέσο διαπαιδαγώγησης, διασκέδασης και μόρφωσης (Μερακλής 1999: 106). Τα παραμύθια ειδικότερα μπορεί να θεωρηθούν ως το πλέον δοκιμασμένο λογοτεχνικό είδος στον τρόπο που απευθύνεται στα παιδιά αφού παρέχουν «μύθους και πλοκές καλά και στέρεα

πλεγμένες» (Σεϊτάνης 2002: 21), βοηθούν τον άνθρωπο να καταλάβει τον εαυτό του και τον κόσμο γύρω του (Cooper 2007: 14) και προτείνουν λύσεις χωρίς να χρειαστεί να τις κατονομάσουν.

Τα θέματα των λαϊκών παραμυθιών αφορούν σε γενικές γραμμές την ανθρώπινη συμπεριφορά, μέσα από την οποία «οικοδομείται ένα πληρέστερο πεδίο αυτογνωσίας και κοινωνικής ολοκλήρωσης» (Ιορδανίδου 2008: 199) και αγγίζουν κοινωνικές αρετές όπως η γενναιοδωρία, η φιλανθρωπία, η φιλευσπλαχνία, η εργατικότητα, η φιλοξενία, η δικαιοσύνη και η γενναιότητα. Πραγματεύονται καταστάσεις αφοσίωσης, φτώχιας, κακουχιών, πίστης, δύναμης και αποφασιστικότητας σε κόσμους όπου κυριαρχούν μαγικά στοιχεία, υπερφυσικές δυνάμεις, καλές και κακές μάγισσες, μάντισσες, μοίρες, ξωτικά, νάνοι, δράκοι που πετούν, πουλιά που διηγούνται κοκ.Τα στέρεα *δομικά στοιχεία* των λαϊκών παραμυθιών -με τις ενυπάρχουσες μήτρες θεατρικότητας- περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων τη χαρακτηριστική «αρχή-μέση-τέλος», τα επεισόδια, τις αλληλουχίες πράξεων, γεγονότων και παθημάτων, τις παρεμβολές (Μαλαφάντης 2006: 185), τις επαναλήψεις (Πελασγός 2007: 91), τα κοινά μοτίβα, που προέρχονται από άλλες ιστορίες σε διαφορετικά μέρη (Αυδίκος 1994: 54), την κατευθυνόμενη ένταση (Μενδρινού 2010: 307), που ενεργοποιεί συναισθηματικά το θεατή, παρέχοντας με βεβαιότητα το αίσθημα της πλήρωσης και ικανοποίησης, το στοιχείο της αγάπης και του έρωτα, τις μεταμορφώσεις και τον παμψυχισμό (π.χ ανθρώπου σε ζώο, πουλί, ψάρι, δέντρο), την αναγνώριση (Σακελλαρίου 1995: 43) και βεβαίως το αίσιο τέλος (Jones 1995: 64).

Το παραμύθι από την περίοδο του μεσοπολέμου ως σήμερα συνιστά μια σταθερά στη δραματουργία του Θεάτρου για Παιδιά και Νέους στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, κυρίως όσον αφορά παραγωγές επαγγελματικών θεατρικών παραστάσεων[4]

[4] Για παράδειγμα, παραστάσεις έργων της Αντιγόνης Μεταξά, του Βασίλη Ρώτα κοκ (Γραμματάς 2010α: 23).

που αντλούνται από την ευρωπαϊκή παράδοση και την έντεχνη δημιουργία, ενώ «μόλις τις τελευταίες δύο δεκαετίες η ελληνική λαϊκή παράδοση ελκύει ουσιαστικά την προσοχή νέων δημιουργών του θεάτρου» (Μενδρινού 2010: 318). Τα επόμενα Κεφάλαια καλύπτουν το πρακτικό-ερευνητικό πλαίσιο.

Κεφάλαιο 3

Διασκευάζοντας το λαϊκό παραμύθι

Στο **Κεφάλαιο 3** παρατίθενται σκέψεις και εισηγήσεις σε θέματα **Διασκευής Θεάτρου για Παιδιά και Νέους** με αφορμή μία παράσταση βασισμένη στο κυπριακό λαϊκό παραμύθι *«Η Καστανομαλλούσα».*

3.1 Λόγοι επιλογής του συγκεκριμένου θέματος/παραμυθιού.

Η θεατρικότητα του κειμένου και η παιδαγωγική του διάσταση ήταν οι κυριότεροι καταρχήν λόγοι για τους οποίους αποφασίστηκε μια παράσταση γύρω από το συγκεκριμένο θέμα. Το σκηνικό αποτέλεσμα μιας παράστασης με τη συγκεκριμένη πλοκή/δράση και τα θέματα με τα οποία η ιστορία συνδιαλέγεται (πάλη καλού με κακό, ανθρώπινη δύναμη, αγάπη και έρωτας, ζήλια και ύβρις, πάθος, υποταγή στη μοίρα κτλ), ο συνδυασμός του δραματικού με το κωμικό στοιχείο και ο συνδυασμός στοιχείων μυθοπλασίας και πραγματικότητας εκτιμήθηκε ότι θα προκαλούσαν το ενδιαφέρον του κοινού. Σημαντικό ρόλο στην τελική απόφαση έπαιξαν, αφενός, η επαφή του κοινού με την αφήγηση και την κυπριακή λαϊκή παράδοση και αφετέρου οι δυνατότητες που θα πρόσφερε στους δημιουργούς η ενασχόληση με το λαϊκό παραμύθι, επιτρέποντας την «περαιτέρω διερεύνηση και αξιοποίηση του υλικού σε καλλιτεχνικό και αισθητικό επίπεδο» (Μενδρινού 2010: 313). Τέλος, καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισε μια προσωπική καλλιτεχνική ανάγκη για πειραματισμό με διαφορετικής μορφής σκηνικά ζητούμενα[5], αφού όσες παραστάσεις *Θεάτρου για Παιδιά και Νέους* έτυχε να προηγηθούν -με την εμπλοκή

[5] Αναφέρομαι κυρίως στην διερεύνηση νέων εκφραστικών μορφών και τεχνικών, και συγκεκριμένα στο συνδυασμό αφήγησης και δράσης με παράλληλη χρήση σωματικού θεάτρου, όπως αναλύεται σε επόμενη ενότητα.

του υποφαινόμενου στη σκηνοθεσία- βασίστηκαν σε διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις.

Κατά την εξέταση και αξιολόγηση της θεατρικότητας του παραμυθιού και της εν δυνάμει παραστασιμότητάς του διαπιστώθηκαν σε ικανοποιητικό βαθμό τα ακόλουθα μορφολογικά χαρακτηριστικά, που θα μπορούσαν να τύχουν αποτελεσματικής επεξεργασίας στα πλαίσια μιας διαμορφούμενης διασκευής/δραματοποίησης:

(α) η ξεκάθαρη ιστορία με δράση/πλοκή που εξασφαλίζει την εξελιξιμότητα στο μύθο, διατηρώντας τα επιμέρους στοιχεία παραστατικά και «ζωντανά» (Γραμματάς 1999: 100),

(β) οι ζωντανοί διάλογοι (με γοργό γλωσσικό κώδικα και παραστατικότητα στα εκφερόμενα μηνύματα), ικανοί να δημιουργήσουν την απαιτούμενη αμεσότητα μεταξύ σκηνής και πλατείας (Γραμματάς 1999: 103), με έντονο το στοιχείο της «προφορικότητας» του λόγου (δηλ.της απεύθυνσης σε ένα κοινό ανεξαρτήτως ηλικίας, το οποίο να μπορεί να προβαίνει σε μια δική του ερμηνεία κατανόησης των μηνυμάτων),

(γ) οι αναγνωρίσιμοι χαρακτήρες, με τους οποίους μπορεί το κοινό να ταυτιστεί και οι οποίοι δημιουργούν ξεκάθαρα συναισθήματα,

(δ) οι συγκρούσεις σε ατομικό και ομαδικό επίπεδο, που μπορούν να γίνουν απόλυτα κατανοητές από το συγκεκριμένο κοινό και να διευκολύνουν την άμεση πρόσληψη του έργου,

(ε) η περιπέτεια, οι δραματικές στιγμές και οι κορυφώσεις, με απρόοπτα και εκπλήξεις κατά την εξέλιξη της πλοκής, ικανά να προκαλούν και να διεγείρουν την προσοχή του θεατή,

(στ) το χιούμορ, ως βασικό συστατικό της πλοκής, που αποφορτίζει καταστάσεις και δημιουργεί ευχάριστη διάθεση στην παράσταση,

(ζ) οι δυνατότητες για ενδιαφέρουσα εικονοποίηση, αξιοποίηση των φαντασιακών δεδομένων και προβολή του μαγικού στοιχείου.

Βάσει των πιο πάνω γνωρισμάτων διαφάνηκαν στο συγκεκριμένο κείμενο οι προοπτικές στησίματος μιας παράστασης ικανής να ανταποκρίνεται στους ορίζοντες προσδοκιών ενός ευρύτερου ηλικιακά κοινού. Παράλληλα με τις εγγενείς δυνατότητες, εντοπίστηκαν κάποια σημεία που έχρηζαν βελτίωσης (όπως θα παρουσιαστούν σε επόμενη ενότητα), χωρίς να αλλοιώνεται ο δραματικός ιστός της ιστορίας.

3.2. Περίληψη λαϊκού παραμυθιού.

Το λαϊκό παραμύθι ***«Η Καστανομαλλούσα»*** περιγράφει την ιστορία ενός βασιλόπουλου, το οποίο καταφέρνει να ξεπεράσει μια σοβαρή αρρώστια, αλλά την ίδια στιγμή -άθελά του- διαπράττει ένα σφάλμα και δέχεται από μια γριά μια φοβερή κατάρα, που οδηγεί στην αναζήτηση της «Καστανομαλλούσας».[6] Το βασιλόπουλο ξεκινά έτσι ένα μακρύ ταξίδι στα πέρατα του κόσμου για να συναντήσει την Καστανομαλλούσα, που είναι η μόνη που μπορεί να το ελευθερώσει από την κατάρα. Περνώντας από πολλά εμπόδια και δυσκολίες, συμμάχους και εχθρούς, φτάνει στον πύργο όπου είναι κλεισμένη η Καστανομαλλούσα. Πρόκειται για μια κοπέλα (κόρη δράκων) με πολύ μακριά μαλλιά, τα οποία χρησιμεύουν ως σκάλα για τους γονείς, έτσι ώστε να ανεβαίνουν στον πύργο. Το βασιλόπουλο μαγεύεται από την ομορφιά της και την ερωτεύεται. Η απόδραση των δύο νέων από τον πύργο είναι δύσκολη, καθώς οι δράκοι-γονείς της κοπέλας τους καταδιώκουν. Η Καστανομαλλούσα χρησιμοποιώντας μαγικά και ξόρκια καταφέρνει να γλυτώσει τους δύο νέους. Λίγο πριν το ευτυχές τέλος, οι

[6] Η αναζήτηση αποτελεί ιδανικό θέμα στο Θέατρο για Παιδιά, δίνει στην παράσταση άμεσο σχήμα και δομή και παρέχει τεράστιες ευκαιρίες για εμπλοκή του κοινού (Wood και Grant 1997: 34).

παγίδες και τα εμπόδια μεγαλώνουν και η αγάπη τους δοκιμάζεται. Μετά την κατάρα της δράκαινας-μητέρας της Καστανομαλλούσας, το βασιλόπουλο την λησμονεί (προσωρινά) και η Καστανομαλλούσα βρίσκεται εγκαταλειμμένη στο δάσος. Το βασιλόπουλο παντρεύεται μια άλλη γυναίκα (αντίζηλο/αντιηρωίδα). Λόγω της ζήλειας της συζύγου (που γνωρίζει την ύπαρξη της Καστανομαλλούσας) και των ενεργειών της, η Καστανομαλλούσα μεταμορφώνεται σε ψάρι και έπειτα σε δέντρο. Η αγάπη των δύο νέων δοκιμάζεται περαιτέρω μέχρι το τέλος, όταν, εξαιτίας ενός μαντηλιού που βρίσκεται στα χέρια του βασιλόπουλου και που φέρνει στο φως αποκαλύψεις, η Καστανομαλλούσα ξαναγίνεται άνθρωπος και η αλήθεια βγαίνει στην επιφάνεια, με την τιμωρία του κακού και την επικράτηση της αλήθειας και του καλού.

Το κυπριακό αυτό λαϊκό παραμύθι εμφανίζει –όπως αναφέρθηκε και πριν- μια έντονη προφορικότητα και περιέχει θέματα/μοτίβα που είναι γνωστά στο παιδικό και νεανικό κοινό. Ειδικά το μοτίβο της ομώνυμης ηρωίδας με τα πολύ μακριά μαλλιά είναι οικείο στους αναγνώστες νεαρών ηλικιών από τον (αντίστοιχο) ευρωπαϊκό μύθο της Ραπουνζέλ ή της (ελληνικής) Ξανθομαλλούσας.[7]

[7] Σύμφωνα με τον Propp (1970) «τα μοτίβα των λαϊκών αφηγήσεων δεν αποτελούν κτήματα ενός εθνο-φυλετικού πολιτισμού, αλλά συνιστούν κοινά προϊόντα συλλογικής συνείδησης και συναντούνται ή επαναλαμβάνονται κατά κοινό ή πανομοιότυπο τρόπο σε αρκετά παραμύθια του ίδιου λαϊκού πολιτισμού ή διαφορετικών λαών» (Γραμματάς 1999: 137). Το παραμύθι - σύμφωνα με τη διεθνή κατάταξη των Aarne-Thompsons- περιλαμβάνεται στην «οικογένεια» των Μαγικών Παραμυθιών (Αγγελοπούλου και Μπρούσκου 1999: 9)

3.3. Αποφάσεις για το κείμενο – Περιορισμοί.

Μετά τις πρώτες διερευνητικές αναγνώσεις και αρχικές σκέψεις που αφορούσαν στη διασκευή και με την προοπτική μίας πιθανής σκηνοθεσίας του έργου αποφασίστηκαν τα ακόλουθα:

1. Να διατηρηθεί η ιδιωματική χρήση της γλώσσας (κυπριακή διάλεκτος) λόγω της βιωματικότητας, δηλαδή του βαθμού εξοικείωσης του θεατή με τη θεματολογία. Παρόμοια, να κρατηθεί αυτούσιος ο τίτλος του παραμυθιού («Η Καστανομαλλούσα») ως τίτλος της παράστασης, ο οποίος δηλώνει με σαφήνεια την προέλευσή της.

2. Να κρατηθεί αυτούσιο όσο το δυνατό μεγαλύτερο μέρος του κειμένου. Συνεπώς, αν και θα γινόταν προσπάθεια να περιοριστούν τα αφηγηματικά μέρη, θα διατηρείτο παράλληλα ένα σημαντικό μέρος της παράστασης ως αφηγηματικό, με σκοπό να ακουστεί η κυπριακή ιδιωματική διάλεκτος όπως εμφανίζεται στο πρωτότυπο.

3. Να διατηρηθούν τα κεντρικά μοτίβα και ο δραματουργικός άξονας της ιστορίας, που ακολουθεί περιληπτικά την εξής διαμόρφωση επεισοδίων:

- Έναρξη ιστορίας-παρουσίαση βασιλικού ζεύγους και βασιλόπουλου-ασθένεια βασιλόπουλου.
- Εμφάνιση μυστήριου γιατρού-μαγική ανάρρωση βασιλόπουλου-σφάλμα βασιλόπουλου με σπάσιμο στάμνας γριάς- κατάρα από γριά.
- Αναχώρηση βασιλόπουλου από παλάτι-συναντήσεις/βοήθεια από τρεις γυναίκες (γυναίκα φωτιάς, μάγισσα νερού, μάγισσα βουνού).
- Άφιξη βασιλόπουλου στον πύργο Καστανομαλλούσας-γνωριμία-είσοδος δράκων/γονέων- διώξιμο δράκων/γονέων από Καστανομαλλούσα.
- Απόδραση δύο νέων από πύργο-καταδίωξή τους (τρεις φορές) από δράκους-επιτυχές αποτέλεσμα με μαγικά-κατάρα από δράκαινα μητέρα.

- Άφιξη νέων στην πολιτεία βασιλόπουλου-προσωρινή εγκατάλειψη Καστανομαλλούσας στο δάσος-υλοποίηση κατάρας δράκαινας-λησμονιά βασιλόπουλου για Καστανομαλλούσα.
- Περιπλάνηση Καστανομαλλούσας στο δάσος-συνάντηση με Αννέττα-μηχανορραφίες Αννέτας-μεταμόρφωση Καστανομαλλούσας σε ψάρι- ερχομός βασιλόπουλου-ψέματα από Αννέτα-γάμος βασιλόπουλου με Αννέτα.
- Ζήλεια Αννέτας-θάνατος ψαριού-μεταμόρφωση Καστανομαλλούσας σε δέντρο-ζήλεια Αννέτας-κόψιμο δέντρου.
- Αναγέννηση Καστανομαλλούσας από δέντρο-συνάντηση με γιαγιά-ράψιμο και πώληση μαντηλιού Καστανομαλλούσας στο παλάτι.Υποψίες βασιλόπουλου για κάτοχο μαντηλιού-πρόσκληση φτωχών στο παλάτι-εξιστόρηση προσωπικών ιστοριών σχετικά με μαντήλι-αποκάλυψη αλήθειας-αναγνώριση ηρώων-τιμωρία κακού-ευτυχές τέλος.

Οι λόγοι που οδήγησαν στη συγκεκριμένη διάρθρωση αφορούν κυρίως στους τρόπους εναλλαγής αφήγησης και δράσης, στη διαδοχή δραματικών και κωμικών καταστάσεων και στην πρόκληση ενδιαφέροντος και εγρήγορσης για το κοινό.

4. Να ενισχυθεί το κωμικό στοιχείο στο έργο, με καθορισμό συγκεκριμένων ρόλων/ηρώων και επεισοδίων που να το εξυπηρετούν (κυρίως οι ρόλοι των γονέων της Καστανομαλλούσας –«αρκόδρακος/αρκοδρακούνα»-[8] και οι ρόλοι των καλεσμένων στο παλάτι στην τελική σκηνή, που εξιστορούν τις δικές τους ιστορίες σε σχέση με το μαντήλι και την προέλευσή του).

5. Να γίνει προσαρμογή της θεματικής, της αισθητικής, της γλώσσας και των εκφραστικών κωδίκων του παραμυθιού, δεδομένης της φύσης και των ιδιαιτεροτήτων του κοινού κυρίως ως προς την ηλικία, ως εξής:

[8] Οι δράκοι παρουσιάζονται συχνά δυνατοί στο σώμα, αλλά δυσκίνητοι και ανόητοι. Στο τέλος, συνήθως νικιούνται και γελοιοποιούνται από τον αδύνατο ήρωα (Αναγνωστόπουλος 1997: 39). (ΠαράρτημαΑ, εικόνα 4)

(α) Αφαίρεση μερών του κειμένου που θεωρήθηκαν ακατάλληλα λόγω περιεχομένου ή γλωσσικής έκφρασης, απάλειψη σκηνών αγριότητας και σκηνών που δυσχεραίνουν την πλοκή και επιβραδύνουν τη δράση, όπως:

- Μετά την αναχώρηση του βασιλόπουλου από το παλάτι, η πρώτη συνάντησή του γίνεται με μια γυναίκα-μάγισσα με «τεράστια στήθη που με αυτά σκουπίζει έναν φούρνο». Το στοιχείο αυτό –ως κοινό χαρακτηριστικό ελευθεροστομίας των λαϊκών παραμυθιών[9]- αναφέρεται πολλές φορές μέσα στο παραμύθι. Έγινε αφαίρεση του συγκεκριμένου στοιχείου –ως αντιπαιδαγωγικού και ρατσιστικού- και ενσωμάτωση του στοιχείου ότι το βασιλόπουλο σώζει αυτή τη γυναίκα από πυρκαγιά που είχε ξεσπάσει στο σπίτι της. Ως αντάλλαγμα η γυναίκα το βοηθά δίνοντάς του πληροφορίες για το ταξίδι. Αφαιρέθηκε και συγχωνεύθηκε επίσης η αμέσως επόμενη σκηνή (ο δράκος-άντρας της γυναίκας επιστρέφει στο σπίτι, γίνονται «μαγικά» από τη γυναίκα για να μεταμορφώσει το βασιλόπουλο), γιατί θεωρήθηκε ως σκηνή δευτερεύουσας πλοκής, που θα αδυνάτιζε την εμφάνιση παρόμοιας φύσης σκηνής ως κύριας πλοκής στη συνέχεια (Caird 2010: 41).
- Η αντιηρωίδα/αντίζηλος (στοιχείο του κακού) η οποία παντρεύεται κάποια στιγμή το βασιλόπουλο και διαπράττει διάφορες μηχανορραφίες για να το κρατήσει, αναφέρεται στο πρωτότυπο ως «Μαύρη» και αποκαλείται διαρκώς με αυτό τον χαρακτηρισμό χωρίς τη χρήση κύριου ονόματος.[10] Το στοιχείο αφαιρέθηκε για παιδαγωγικούς λόγους (ως ρατσιστικό) και στην ηρωίδα προστέθηκε γυναικείο όνομα (Αννέτα).
- Ο βίαιος και σκληρός τρόπος με τον οποίο συντελείται η τιμωρία του κακού στοιχείου/(αντι)ήρωα (δηλ.της «Μαύρης») στο πρωτότυπο κείμενο (δίνεται διαταγή να τη δέσουν πίσω από άμαξα και να τη σύρουν πάνω σε τραχύ

---

[9] Οι λαϊκοί αφηγητές εκφράζονται χωρίς προκαταλήψεις και αναστολές και σε πολλές περιπτώσεις με προσβλητικό και απαράδεκτο τρόπο (Αναγνωστόπουλος 1997: 37).

[10] Οι περιγραφές των ηρώων στα λαϊκά παραμύθια είναι λιτές και προσδιορίζονται κυρίως από την εξωτερική ασκήμια και σπάνια την ομορφιά (Αναγνωστόπουλος 1997: 35).

μονοπάτι)[11] απαλείφεται. Στη θέση του εφευρίσκεται νέος τρόπος τιμωρίας (λιγότερο εκδικητικός και πιο κοινωνικά αποδεκτός) και εξαφάνισης του στοιχείου του κακού (βλ. στη συνέχεια «Προσθήκες»).

(β) Ενίσχυση/προσθήκες: Σε συγκεκριμένα σημεία της διασκευής χρειάστηκε να γραφτούν νέοι διάλογοι, να προστεθούν σκηνές μικρής ή μεγαλύτερης έκτασης ή να γίνει εμφάνιση νέων προσώπων/ηρώων. Για παράδειγμα:

- Στην έναρξη της ιστορίας, κατά την οποία εμφανίζεται ένα βασιλικό ζεύγος, που μετά από πολλές προσπάθειες καταφέρνει να αποκτήσει ένα παιδί (αγόρι)[12]. Οι γονείς μεγαλώνουν το παιδί με όλες τις ανέσεις, αλλά από φόβο και ανασφάλεια μήπως το αγόρι αυτό αρρωστήσει ή πάθει κάποιο κακό, το κλείνουν μέσα σε ένα γυάλινο πύργο (παρέχοντάς του τα πάντα) μέχρι να ενηλικιωθεί. Το πρώτο αυτό μέρος δεν υπάρχει στο πρωτότυπο παραμύθι, αλλά είναι δανεισμένο από άλλο λαϊκό παραμύθι.[13] Η προσθήκη προέκυψε, πρώτον, κατόπιν απόφασης ότι η έναρξη του πρωτότυπου παραμυθιού ήταν σχετικά αδύναμη. Δεύτερον, έντονη ήταν η επιθυμία να ταυτιστούν οι θεατές ακόμη περισσότερο με τον ηρώα και να κεντρισθεί το ενδιαφέρον τους για τις σκηνές που ακολουθούν. Επιπλέον -στα πλαίσια επικαιροποίησης και μεταφοράς του κειμένου σε ένα σύγχρονο πλαίσιο- να τεθεί ενώπιον των θεατών το θέμα της υπερπροστασίας των παιδιών από τους

---

[11] Η σκληρότητα και οι θηριωδίες είναι πολύ συνηθισμένες στα λαϊκά παραμύθια (Μερακλής 1986: 88).

[12] Στο πρωτότυπο γίνεται αναφορά μόνο σε πατέρα στις πρώτες σκηνές. Η μητέρα εμφανίζεται αργότερα στο μέσο της ιστορίας, όταν γίνεται μια σημαντική ανατροπή (δίνει άθελα φιλί στο γιο της και αυτός λησμονεί την αγαπημένη του).

[13] Πρόκειται για το λαϊκό παραμύθι «*Τα τζιτρολέμονα*» που βρίσκεται στην ίδια συλλογή παραμυθιών: Κληρίδης, Ν (1960) (επιμ). *Κυπριακά Παραμύθια, Διηγήσεις με δράκους* Τόμος Γ. Λευκωσία:Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών.

γονείς.[14] Στόχος, η συγκεκριμένη σκηνή να μην ερμηνευθεί ούτε με διδακτικό ούτε με σχολιαστικό τρόπο, αλλά να παρουσιαστεί απλά, με έναν τρόπο επιδεκτικό πολλαπλών αναγνώσεων και επιπέδων βάθους (ένα μικρό παιδί το εισπράττει διαφορετικά από ένα μεγαλύτερο παιδί ή έναν ενήλικα).[15]

- Από τη στιγμή που το βασιλόπουλο αφήνει προσωρινά την Καστανομαλλούσα μόνη στο δάσος για να πάει και να αναγγείλει τα ευχάριστα στους γονείς του στο παλάτι και πριν από την επόμενη ανατροπή, αφού αυτό θα ξεχάσει την κοπέλα και δεν θα επιστρέψει, προστέθηκε ένα εμβόλιμο τραγούδι με τίτλο «Μοίρα», που μιλά για το πεπρωμένο και για το ότι οι δυνάμεις και πράξεις του ανθρώπου είναι πολλές φορές ανίσχυρες μπροστά σε αυτό (Παράρτημα Γ, σελ.18). Γίνεται παράλληλα χρήση θεάτρου σκιών, με τις φιγούρες ενός νέου και μιας νέας, που τις χειρίζονται οι ηθοποιοί που υποδύονται το νεαρό ζευγάρι. Η «χορογραφία» των φιγούρων (με συμβολικό νόημα) δείχνει ότι μεταξύ τους επίκειται συνεχώς μια συνάντηση, αλλά αυτή δεν επιτυγχάνεται ποτέ.[16] (Οπτικογράφηση 12.28-13.03).
- Το τέλος της ιστορίας στο πρωτότυπο κείμενο εμφάνιζε ελλιπή πληροφόρηση προς τον αναγνώστη, όσον αφορά στην εμφάνιση ενός

---

[14] Ως εκσυγχρονισμός και εμπλουτισμός με στοιχεία από την καθημερινή πραγματικότητα των σημερινών ανήλικων θεατών (Jones 1995: 60).

[15] Σε σκηνοθετικό επίπεδο, η σκηνή ξεκινούσε από το αίσθημα χαράς που προκαλούσε στο «παιδί» (ήρωα και θεατή) το παιχνίδι του μέσα στο «γυάλινο» κουτί και ερχόταν σταδιακά η συνειδητοποίηση και η εναλλαγή συναισθημάτων. Κάποιο μεγαλύτερο παιδί ή ενήλικο άτομο στο κοινό εισέπραττε διαφορετικά την εμπειρία από την αρχή. (Οπτικογράφηση 04.11-04.35)

[16] Στα λαϊκά παραμύθια και όπου υπάρχει έντονη η σχέση με τη μοίρα, το πεπρωμένο, τα μάγια κτλ, είναι συνήθης η διακοπή της αφήγησης και παρεμβολή του αφηγητή που με δικά του λόγια, διευκρινήσεις και παρεμβάσεις και με κριτική διάθεση σχολιάζει τα τεκταινόμενα, φανερώνοντας μια ευαισθησία σε θέματα κυρίως κοινωνικής ηθικής (Αναγνωστόπουλος 1997: 46).

καθοριστικού αντικειμένου (μαντήλι) και στην αποκάλυψη της αλήθειας. Αποφασίστηκε, έτσι, να γραφτεί νέα σκηνή που να καλύπτει αυτή την πτυχή της πλοκής. Όταν το βασιλόπουλο παίρνει στα χέρια του ένα μαντήλι που έχει κεντημένο πάνω ένα δαχτυλίδι (αυτό που το ίδιο χάρισε κάποτε στην Καστανομαλλούσα) αντιλαμβάνεται ότι η αγαπημένη του δεν είναι μακριά και προσπαθεί να βρει τρόπο να την συναντήσει. Έτσι με βασιλική διαταγή όλοι οι φτωχοί της πόλης έρχονται στο παλάτι και εκεί τους ανακοινώνεται ότι το άτομο που έφτιαξε ή που γνωρίζει την ιστορία του συγκεκριμένου μαντηλιού με το δακτυλίδι θα τύχει μεγάλης επιβράβευσης. Πολλοί είναι οι υποψήφιοι που διεκδικούν την κηδεμονία του μαντηλιού. Αποφασίστηκε οι ιστορίες με τις διάφορες πληροφορίες τους, να δοθούν με τραγούδι, τόσο για την ενίσχυση του κωμικού στοιχείου της σκηνής όσο και για εξοικονόμηση χρόνου. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκε η μελωδία γνωστού παραδοσιακού τραγουδιού, που έχει σχέση με μαντήλι («Ντίλι-ντίλι»)[17] και γράφτηκαν παραλλαγές στίχων. Η τελευταία στη σειρά ιστορία λέγεται από την Καστανομαλλούσα -που είναι μέχρι στιγμής μεταμφιεσμένη- και εξιστορεί όλα όσα έζησε αυτή και το βασιλόπουλο. Η ιστορία αυτή οδηγεί στην οριστική αναγνώρισή[18] της από το βασιλόπουλο. (Οπτικογράφηση 17.39-19.26).

- Εξεύρεση (νέου) τρόπου τιμωρίας του «κακού» ήρωα πριν από την ευτυχή τελική κατάληξη του έργου. Η απόφαση αυτή δυσκόλεψε και προβλημάτισε όλη τη δημιουργική ομάδα και λήφθηκε τελειωτικά γύρω στο μέσο της περιόδου των δοκιμών. Οι λύσεις του τιμωρητικού θανάτου (όπως στο πρωτότυπο), της εκδίωξης αλλά και της απλής μεταμέλειας και συγχώρεσης δεν ικανοποιούσαν: χρειαζόταν μια δίκαιη τιμωρία που να εξυπηρετούσε τόσο το σασπένς της σκηνής όσο και την παιδαγωγική διάσταση του έργου. Στο τέλος αποφασίστηκε η

[17] Αποτελεί στοιχείο υφολογικής ιδιαιτερότητας η ενσωμάτωση στη δράση αυθεντικών παραδοσιακών τραγουδιών (που το ύφος και το περιεχόμενό τους εναρμονίζεται στην υπόθεση) και δημιουργεί περισσότερη παραστατικότητα (Μενδρινού 2010: 311).

[18] Η αναγνώριση είναι εφικτή όταν εμφανίζονται σημάδια ή γνωρίσματα εξωτερικά, σωματικά κτλ (Μερακλής 1999: 75).

αρνητική ηρωίδα (στοιχείο του κακού), που δεν αντέχει στην αποκάλυψη της αλήθειας να ανέβει τρέχοντας πάνω σε ένα δέντρο. Την ίδια στιγμή το δέντρο με έναν «μαγικό τρόπο» να αρχίσει να ψηλώνει ολοένα και περισσότερο παίρνοντάς την στον ουρανό, ενώ η ηρωίδα κατά τη διάρκεια της «ανάληψης» ζητά συγχώρεση από αυτούς που αδίκησε. Επιπλέον, η αφήγηση πληροφορεί τους θεατές ότι «κανένας δεν άκουσε νέα της από τότε, κανένας δεν την ξαναείδε» αφήνοντας ανοικτή την κατάληξή της. Αν και η χαρακτηριστική ευτυχής έκβαση (happy end) δεν λείπει, οι αφηγητές αφήνουν περιθώρια για προβληματισμό (ανοικτό τέλος)[19]. (Οπτικογράφηση 19.27-19.44)

Όσον αφορά στην ενίσχυση και στις προσθήκες σκηνών επισημαίνεται ότι έγινε συνειδητή προσπάθεια ώστε η επέκταση του χρόνου της θεατρικής αφήγησης και δράσης να μην επηρεάσει σε καμία περίπτωση τον υπαινικτικό λόγο του παραμυθιού (Σειτάνης 2002: 21), όπως επίσης να διατηρηθεί ένας λόγος συμπυκνωμένος και ευθύβολος, που δεν περιγράφει ή δηλώνει αλλά δείχνει τα γεγονότα (Κουρετζής 2008: 87).

Οι *περιορισμοί* και οι αρχικές δυσκολίες στη διαδικασία της δραματοποίησης εστιάζονταν στις εξής παραμέτρους:

- Η ύπαρξη πολλών κύριων τοποθεσιών στο παραμύθι (που δεν ήταν δυνατόν να αφαιρεθούν ή να συγχωνευθούν) απαιτούσε την εξεύρεση εύκολων και ευφάνταστων λύσεων για την απόδοσή τους. Έπρεπε να αποφευχθεί η διαδοχή αλλαγής σκηνών με τη μεταφορά σκηνικών, που μπορούσε να αποδειχθεί ανιαρή ή χρονοβόρα διαδικασία. Σημαντική επιδίωξη ήταν και να διατηρηθεί η συνεχής και απρόσκοπτη ροής της δράσης.
- Η ύπαρξη πολλών χαρακτήρων και η σημασία της παρουσίας τους στην εξέλιξη της ιστορίας, σε συνδυασμό με τον περιορισμένο αριθμό ηθοποιών που

[19] Η εξαφάνιση, ο βιολογικός θάνατος ή ο συμβολικός θάνατος (τιμωρία του κακού) είναι εκδοχές του τέλους της αντιηρωίδας που μπορεί να δώσει κάθε θεατής βάσει ηλικίας, εμπειρίας και ωριμότητας.

μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν, οδήγησαν στην ανάθεση διπλών ή τριπλών ρόλων σε κάποιους ηθοποιούς.

- Ο πολύ περιορισμένος προϋπολογισμός για σκηνικά και κοστούμια βοήθησε ώστε αυτός ο περιορισμός να λειτουργήσει εποικοδομητικά και να αναζητηθεί μια λιτή, απλή, «καθαρή» και ταυτόχρονα ουσιαστική προσέγγιση του έργου.

3.4 Αφήγηση – Τρόποι και Λειτουργία

Αποφασίστηκαν συγκεκριμένοι τρόποι διασκευής και λειτουργίας της αφήγησης, τόσο ως προς την οργάνωση της θεατρικής πράξης όσο και για την ενεργοποίηση σκέψεων και συναισθημάτων στους θεατές. Πιο συγκεκριμένα:

- Η αφήγηση γίνεται από όλη την ομάδα ηθοποιών με συνεχή και εναλλασσόμενο τρόπο. Οι αφηγητές είναι διαρκώς παρόντες στη σκηνή και όταν δεν μιλούν, παρακολουθούν τα τεκταινόμενα. Λειτουργούν κυρίως ως αφηγητές σε τρίτο πρόσωπο. Συχνές είναι οι περιπτώσεις όπου ένας ηθοποιός με το τέλος μιας σκηνής απεκδύεται αμέσως τον ρόλο του και λειτουργεί ως αφηγητής, σχολιάζοντας τον ήρωα που ο ίδιος λίγα δευτερόλεπτα πριν υποδυόταν. Η σύμβαση αυτή, όπου οι ρόλοι μετασχηματίζονται σε αφηγητές και οι αφηγητές σε ρόλους (McIntyre και Risley 2008: 43) ενισχύει τη θεατρικότητα του έργου και αποσκοπεί στην τόνωση του ενδιαφέροντος, της προσοχής και της φαντασίας του θεατή. Λειτουργώντας με σοβαρότητα, συνέπεια και χιούμορ, η αφήγηση από όλη την ομάδα των ηθοποιών λειτουργεί αποστασιοποιητικά, ενισχύοντας την κριτική διάθεση των θεατών, πέρα από την αρχική ταύτισή τους με την ιστορία. (Οπτικογράφηση 03.10-04.10).

- Η οπτική γωνία της αφήγησης αρχίζει με την ιστορία του νέου (βασιλόπουλο) και στην συνέχεια ενσωματώνει την ιστορία της ηρωίδας (Καστανομαλλούσα) για να συνεχιστεί η κοινή ιστορία των δύο ηρώων, με τους οποίους αναμένεται το κοινό να συνταυτιστεί. Η παρουσία δύο ηρώων (αγοριού-

κοριτσιού) με τους οποίους αναμένεται η ταύτιση του κοινού κρίνεται ως επιπρόσθετο θετικό στοιχείο του έργου.

- Η εξιστόρηση της ιστορίας γίνεται με όσο το δυνατόν πιο σαφή και κατανοητό τρόπο, ενώ αποφεύγονται δευτερεύουσες πλοκές που ενδέχεται να αναμειγνύονται με την κεντρική. Σε τακτά χρονικά διαστήματα ή όταν ολοκληρώνεται μια σκηνή, διασφαλίζεται ότι το κοινό επιβεβαιώνει την προσοχή του (Caird 2010: 41).[20]
- Η αφήγηση, όπου θεωρείται αναγκαίο, περιλαμβάνει (βάσει του πρωτότυπου κειμένου αλλά και βάσει νέου κειμένου ως διασκευής) εμβόλιμες φράσεις-σχολιασμούς των τεκταινομένων στην υπόθεση, που βοηθούν το κοινό να συσχετίσει τα όσα διαδραματίζονται με κοινωνικά γεγονότα της εποχής και αξίες ζωής.[21]

3.5 Δημιουργώντας τον κόσμο του έργου.

Στην προσπάθεια δημιουργίας του κόσμου του έργου μέσα από εικόνες, ήχους και νοητές σκηνές με σκοπό την ενεργοποίηση της φαντασίας (των ηθοποιών αρχικά

---

[20] Παρεμβάσεις που βοηθούν στο να επιτευχθεί ο έλεγχος αυτός –αφορούν τη σκηνοθεσία στο μεγαλύτερο βαθμό- είναι κυρίως κάποια «ξαφνικά» γεγονότα (για παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο εισέρχεται ένας καινούργιος χαρακτήρας, μια ξαφνική αλλαγή στο φωτισμό, μια ξαφνική επιτάχυνση ή επιβράδυνση στο ρυθμό δράσης), οι διαδοχές δραματικών και κωμικών καταστάσεων, οι δημιουργίες δυναμικών σιωπών ή παύσεων κτλ.

[21] Για παράδειγμα: «Έτσι εν ο άνθρωπος, στην αρχή βιάζεται να προλάβει τη ζωή τζαι ύστερα πάει αργά σαν μεν θέλει να τελειώσει», «Η μοίρα όμως της ζωής βρίσκει τζαι τους βασιλιάδες, ακόμα τζαι τους πιο ευτυχισμένους», «Σαν προχωράς εν νάβρεις έναν ποταμόν βρωμισμένον… να μεν πεις Ούφφου ήντα βρωμισμένον νερόν, αλλά να πιεις, τζαι να πεις Ευκαριστώ σε Θεέ μου ήντα καλόν νερόν εν τούτον!». (Οπτικογράφηση 07.54-08.40). Η τελευταία φράση ως μια αλληγορία, ως ένα λεκτικό παιχνίδι που πίσω του κρύβεται μια αλήθεια, μια πραγματικότητα και σοφία ζωής (Αυδίκος 1997: 38).

και των θεατών στη συνέχεια), αλλά και την συνεχή παρουσία του πρωτότυπου κειμένου μέσα στην παράσταση, λήφθηκαν οι ακόλουθες δραματουργικού τύπου αποφάσεις:

- Η ένταξη της έννοιας *παιχνίδι* στη διασκευή, ως μιας κεντρικής ιδέας-συνδετικού ιστού και λέξης-κλειδιού για την παράσταση. Η συγκεκριμένη λέξη-κλειδί αποτέλεσε στη συνέχεια πεδίο συζήτησης με τους υπόλοιπους συντελεστές (σκηνογράφο-χορογράφο) ως προς τον εντοπισμό του σημείου εστίασης (Condee 1995: 5) όλης της δυναμικής της παράστασης.
- Αν και σκηνοθετική απόφαση ήταν η συμμετοχή των θεατών να κρατηθεί σε προσωπικό και σιωπηλό επίπεδο (βλ.στη συνέχεια), εντούτοις η λέξη-κλειδί της παράστασης (*παιχνίδι*), ως ένα στοιχείο που αφορά πρωτίστως τα παιδιά, καθιστούσε αναγκαία την παρουσία μιας ιδιαίτερης (σύντομης και χαρακτηριστικής) μορφής συμμετοχής. Για τον λόγο αυτό, αλλά και για σκοπούς σύνδεσης της θεατρικής ψευδαίσθησης με τη σύγχρονη πραγματικότητα, αποφασίστηκε ένα ιδιαίτερο είδος συμμετοχής των παιδιών και συνύπαρξης με τους ηθοποιούς, που ξεκινά από την πλατεία με την είσοδο των θεατών. Οι ηθοποιοί, παρόντες στην αίθουσα με την είσοδο των παιδιών, περιφέρονται διακριτικά ανάμεσα στους θεατές και τους παροτρύνουν μιμικά/σωματικά να παίξουν μαζί τους κάποια παραδοσιακά παιχνίδια (κρυμμένα ξυλάκια ή πέτρες, πλέξιμο λάστιχου στα χέρια, πέτρα- ψαλίδι-χαρτί, κτλ) (Οπτικογράφηση 00.00-00.30). Τόσο η παρότρυνση, όσο και η διεξαγωγή των παιχνιδιών γίνεται χωρίς λόγια, και αυτό για να τονωθεί περαιτέρω η ενεργοποίηση της φαντασίας των θεατών και η ενίσχυση του μιμητικού κώδικα, αλλά και να διατηρηθεί η θεατρική μαγεία και το ενδιαφέρον των θεατών για την παράσταση.

- Η παιγνιώδης αυτή διάθεση έναρξης διακόπτεται από την παρουσία ενός απολογητικού προλόγου -ως συμβατικοποιημένο εκθετικό τέχνασμα-[22] που

[22] Σκοπός της ένταξης του τεχνάσματος αυτού στην παράσταση είναι να τονιστεί η θεατρικότητα του παραμυθιού, να διασαφηνιστεί η ύπαρξη διαφόρων παραλλαγών του και

ξεκινά με την ηχογραφημένη φωνή ενός παλιού παραμυθά (του βραβευμένου κύπριου λαϊκού-παραδοσιακού τραγουδιστή και τραγουδοποιού Μιχάλη Τερλικά), ο οποίος αρχίζει την αφήγηση μιας παραλλαγής του παραμυθιού που θα παρουσιαστεί σε λίγο στη σκηνή με την γνωστή λαϊκή ρήση («Μια φοράν τζιαι έναν τζαιρόν….»). Στα ενδιάμεσα της αφήγησης, παρεμβάλλονται σχετικές ερωτήσεις, απορίες και παρεμβάσεις των ηθοποιών που βρίσκονται ανάμεσα στο κοινό, που εξυπηρετούν στο να εκτεθούν πολύ σύντομα τα κύρια σημεία του έργου, ενώ ταυτόχρονα δίνεται το έναυσμα για την έναρξή του (Παράρτημα Γ, σελ.2). Βεβαίως, στόχος της έναρξης με τον πρόλογο (που παίρνει τη μορφή πρόζας και τραγουδιού) είναι να χτιστεί μια γέφυρα μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, που βασίζεται στο καλωσόρισμα και την αναγνώριση των θεατών. (Οπτικογράφηση 00.31-.3.10) Με ανάλογο τρόπο θεωρήθηκε αναγκαία στο τέλος, η παρουσία ενός επιλόγου με μια «ανακεφαλαιωτική αποστολή», ως ενός τρόπου να συνοψιστούν κρίσεις και συμπεράσματα (με τη μορφή πρόζας και αποχαιρετιστήριου τραγουδιού) (Παράρτημα Γ, σελ.31-33). (Οπτικογράφηση 19.45-23.10).

- Όσον αφορά στη συμμετοχή των θεατών στην παράσταση, η προσωπική μου θέση δεν αντιμετωπίζει την ενεργό συμμετοχή τους ως επιβεβλημένη πρακτική. Και αυτό γιατί σε αρκετές περιπτώσεις η ενεργός συμμετοχή αντιμετωπίζεται επιδερμικά, με την επέμβαση των θεατών στα σκηνικά δρώμενα (με απάντηση ερωτήσεων, οδηγίες και συμβουλές προς τους ήρωες). Ως αποτέλεσμα, γίνεται μια ανεπιθύμητη διακοπή της σκηνικής δράσης και μια περίεργη ανάμειξη του φανταστικού στοιχείου της σκηνής με το πραγματικό της πλατείας, παρεμποδίζεται η επιδιωκόμενη δημιουργία μαγείας και χάνονται οι δυνατότητες προσωπικής σιωπηλής και εσωσυνειδησιακής συμμετοχής των θεατών. Ειδικά για τη συγκεκριμένη μορφή παράστασης (μια σύγχρονη μορφή δραματοποιημένης αφήγησης, που θα παρουσιαζόταν σε έναν αρκετά μεγάλο θεατρικό χώρο με ευρύ κοινό) θεώρησα ότι το άνοιγμα στη συμμετοχή των

να «αποκαλυφθεί ο μεταθεατρικός λόγος που αποστασιοποιείται από τη δράση και προβαίνει σε μια κριτική στάση απέναντί της» (Παπακώστα 2010: 373)

θεατών μπορεί να προκαλέσει σύγχυση και να έχει επιπτώσεις στο τελικό αποτέλεσμα (όπως αχρείαστο θόρυβο, χάσιμο σημαντικών παύσεων και σιωπών κτλ). Έτσι αποφασίστηκε η επικοινωνία ηθοποιών-θεατών στο μεγαλύτερο μέρος του έργου να είναι έμμεση (Whitmore 1994: 53), με την ύπαρξη του νοητού «τέταρτου τοίχου» ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές, και σε ένα μικρότερο μέρος άμεση (πρώτο μέρος εισαγωγικής σκηνής και φινάλε σκηνής επιλόγου που ολοκληρώνεται με ένα τραγούδι, μέρος του οποίου κατεβαίνει στην πλατεία).

Σε μια προσπάθεια δημιουργίας παραστασιακού ύφους που να συνδέει τον κόσμο του έργου με τον κόσμο του κοινού και να φέρνει στην επιφάνεια το προσωπικό όραμα του σκηνοθέτη χωρίς να αλλοιώνει το κείμενο, πάντα με γνώμονα τον κόσμο της σκηνής, επιθυμία ήταν να αποδοθεί και να παρουσιαστεί η ιστορία με δραματική συμπύκνωση και με έναν απλό και εύληπτο τρόπο, που να ξεδιπλώνει παράλληλα πτυχές της θεατρικής δημιουργίας μπροστά στο συγκεκριμένο κοινό.

Κεφάλαιο 4

Σκηνοθετώντας το λαϊκό παραμύθι

Το **Κεφάλαιο 4** περιγράφει τα στάδια και τον τρόπο συνεργασίας με όλους τους συντελεστές και αναλύει βασικά σημεία της περιόδου των αναγνώσεων και δοκιμών με τη δημιουργική και την υποκριτική ομάδα.

4.1. Συνεργασία με τους συντελεστές- Πρώτες ενέργειες

Η ολοκλήρωση του κειμένου της διασκευής επέτρεψε τη μετάβαση στο επόμενο στάδιο που αφορούσε στις πρακτικές προετοιμασίες της παράστασης και στις πρώτες συναντήσεις με τους συντελεστές της (σκηνογράφο/ενδυματολόγο, μουσικό, κινησιολόγο). Στην πρώτη διερευνητική επαφή με τη σκηνογράφο τέθηκαν υπόψη οι περιορισμοί της διασκευής/δραματοποίησης, που αφορούσαν στην ύπαρξη πολλών κύριων τοποθεσιών και μετατοπίσεων στο παραμύθι, στη συνεχή παρουσία των ηθοποιών επί σκηνής, στην εναλλαγή ρόλων, αφήγησης και σκηνικών αντικειμένων επί σκηνής και τέλος, στην ανάγκη για εξεύρεση απλών και λειτουργικών σκηνογραφικών λύσεων. Για τους πιο πάνω λόγους, αλλά και για τη διασφάλιση μιας εικαστικής σύμπνοιας και αρμονίας στον σκηνογραφικό-ενδυματολογικό κώδικα, αποφασίστηκε τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης να σχεδιαστούν από έναν συνεργάτη και να μην επιλεχθεί ξεχωριστά σκηνογράφος και ενδυματολόγος.[23] Στην πρώτη συνάντηση με τη σκηνογράφο

[23] Σκηνογράφος-ενδυματολόγος της παράστασης ήταν η Έλενα Κατσούρη.

αποφασίστηκε να κρατηθεί μια απλή, καθαρή γραμμή για το παραδοσιακό παραμύθι χωρίς υπερβολές στη σκηνογραφία και αχρείαστους εντυπωσιασμούς.[24]

Στην πρώτη επαφή με τον κινησιολόγο, μαζί με τα παραπάνω, συζητήθηκε η πρόταση του σκηνοθέτη να δοθεί έμφαση στο σωματικό θέατρο. Οι ηθοποιοί θα έπρεπε να αναλάβουν με το σώμα και τη φωνή τους να αναπαραστήσουν πολλά πράγματα και να μεταθέσουν τη σκηνική δράση και την εναλλαγή χώρων και διαθέσεων, δημιουργώντας μια τεχνική «θεάτρου μέσα στο θέατρο»[25]. Με αυτές τις συνθήκες ζητήθηκε η διαθεσιμότητα και φυσική παρουσία του κινησιολόγου σε αρκετά μεγάλο βαθμό στη διαδικασία των δοκιμών.

Κατά τις πρώτες, κατ' ιδίαν επαφές με τους δύο πιο πάνω συντελεστές -πριν από την έναρξη των δοκιμών- επιδίωξα να εξασφαλίσω το ενδιαφέρον τους για συνεργασία και να τους ενθαρρύνω να νιώσουν συμμέτοχοι και ενεργοί συνεργάτες στην παραγωγή. Έτσι, η αμέσως επόμενη μεγάλης διάρκειας συνάντηση για ανταλλαγή απόψεων επί του στησίματος της παράστασης και του ρόλου του κάθε κώδικα επιδιώχθηκε να γίνει από κοινού με τη σκηνογράφο και τον κινησιολόγο. Αυτό έγινε, για να διασφαλιστεί η καλή μεταξύ τους συνεργασία, αφού οι δύο κώδικες (σκηνογραφικός και κινησιολογικός) έπρεπε να συνυπάρχουν απόλυτα. Η χρήση σωματικού θεάτρου επέβαλλε για παράδειγμα να καθοριστεί το πόση κίνηση απαιτείται για τον κάθε χαρακτήρα και πώς μπορεί αυτή να επηρεάσει το κοστούμι του. Ως σκηνοθέτης, μοιράστηκα μαζί τους την παράκληση να μην αντιμετωπίσουν την παραγωγή ως άλλη μια (επαγγελματική

---

[24] Ο σκηνογράφος στο Θέατρο για Παιδιά οφείλει να αποφεύγει τις παγίδες μιας διακοσμητικής και εντυπωσιακής διάθεσης και να γνωρίζει ότι η σκηνογραφία είναι περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο «χώρος παιχνιδιού» και «πραγμάτωση της φαντασίας» (Howard 2004: xxiv),

[25] Υποδυόμενοι -μεταξύ άλλων- διάφορους ρόλους, αντικείμενα, τοπία και στοιχεία της φύσης, εισάγοντας τα διάφορα επεισόδια, παράγοντας ζωντανά ήχους και ενισχύοντας διαθέσεις κτλ.

και μόνο) εργασία, αλλά να καταθέσουν τον ενθουσιασμό τους για τη δουλειά και την ετοιμότητά τους να διοχετεύσουν περισσότερη εφευρετικότητα και επινοητικότητα, απ΄ότι δουλεύοντας σε ένα έργο για ενήλικες (Wood και Grant 1997: 157).

Στην συγκεκριμένη συνάντηση τέθηκε η εισήγηση από τον σκηνοθέτη για ένταξη (στην παράσταση) της έννοιας *παιχνίδι* ως κεντρικής ιδέας-συνδετικού ιστού και λέξης-κλειδιού και αναζητήθηκε η εύρεση του σημείου εστίασης της παράστασης. Συζητήθηκε η δομή των επεισοδίων και επιδιώχθηκε η επί χάρτου συνοπτική διασαφήνιση της λειτουργίας των συγκεκριμένων κωδίκων (σκηνοθεσία, σκηνογραφία, κινησιολογία) και της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης. Κινηθήκαμε σε ένα πνεύμα ευρηματικότητας και ελευθερίας, χρησιμοποιήσαμε τεχνικές και φόρμες από το παιδικό παιχνίδι και αποφασίσαμε η σκηνική γεωγραφία της παράστασης να παραπέμπει σε έναν παιγνιδότοπο, ενώ το σημείο εστίασης της παράστασης να είναι μια τραμπάλα. Πρόκειται για είδος παιχνιδιού που κατεξοχήν προτιμάται από πολλές και διαφορετικές ηλικίες παιδιών και νέων (αλλά και μεγαλύτερων) και παράλληλα δίνει την ευκαιρία για σκηνική κίνηση και εναλλαγές σε διάφορα υψομετρικά επίπεδα,[26] για δημιουργία ξεχωριστών χώρων, για κυκλική δράση και ταχύτητα. Σε αυτή την πρώτη και καθοριστική -όπως αποδείχθηκε- συνάντηση τέθηκαν οι βάσεις του στησίματος όλης της παράστασης και καθορίστηκαν τα πλαίσια μέσα στα οποία θα μπορούσε να λειτουργήσει αποτελεσματικά ο κάθε κώδικας.

Στη συνέχεια αναλύονται ξεχωριστά τα κύρια σημεία πάνω στα οποία βασίστηκε η σκηνική επεξεργασία κάθε κώδικα:

[26] Με την κυριολεκτική αλλά και τις ανάλογες συμβολικές διαστάσεις που αυτές οι εναλλαγές δημιουργούν.

4.2. Συνεργασία με Σκηνογράφο/Ενδυματολόγο.

Η σκηνογραφική πρόταση της παράστασης χαρακτηρίστηκε από έντονες κονστρουκτιβιστικές αναφορές. Από αυτήν απουσίασε η νατουραλιστική αναπαράσταση των αντικειμένων όπως ο πύργος, το δέντρο, η λίμνη, το κρεβάτι, η άμαξα κτλ, επί σκηνής. Έμφαση δόθηκε στην απόδοση του σκηνικού χώρου με αυστηρές γεωμετρικές φόρμες. Στη σκηνή, χρησιμοποιήθηκε ένα κυρίαρχο αντικείμενο (η τραμπάλα), που με σκηνοθετική και υποκριτική κατεύθυνση μετατρεπόταν κάθε φορά σε κάτι άλλο, επιτρέποντας έτσι τον επαναπροσδιορισμό της σκηνικής του ταυτότητας (κρεβάτι, γέφυρα, άλογο, προκυμαία, τραπέζι, δρόμος, βουνοπλαγιά κτλ). (Παράρτημα Α, εικόνες 3,4,5,9,13). Εκτός από την κεντρική κατασκευή, αποφασίστηκε η τοποθέτηση -ως αντίποδα- στην πίσω αριστερή πλευρά της σκηνής μιας υπερυψωμένης ξύλινης κατασκευής που έμοιαζε με σκάλα/τρίποδο, καθώς η αρχική ιδέα ήταν ότι στα πλαίσια ενός παιχνιδότοπου για παιδιά η κατασκευή αυτή θα παρέπεμπε σε έναν «τοίχο ανάβασης/climbing wall». (ΠαράρτημαΑ, εικόνα1). Στο αντικείμενο αυτό αποδόθηκαν διάφορες χρήσεις και σημασιοδοτήσεις (δέντρο, ξενώνας, κρεβάτι Αννέτας, σπίτι δράκων κτλ). Με δεδομένο ότι τα παιδιά κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού τους φορτίζουν σημασιολογικά τα αντικείμενα με τον τρόπο που αυτά θέλουν, επιδιώχθηκε να αξιοποιηθεί ανάλογα η μεταβλητότητα και η κινητικότητα των δύο σημείων της σκηνογραφίας που παρέπεμπαν άμεσα στο παιδικό παιχνίδι, ενισχύοντας έτσι το ενδιαφέρον και τη φαντασία των θεατών.[27] Το στοιχείο του δέντρου, για παράδειγμα, αποδόθηκε σε διαφορετικές στιγμές της παράστασης μέσα από την υπερυψωμένη ξύλινη κατασκευή στο πίσω μέρος της σκηνής, αλλά και από τη σύνθεση ανθρώπινων σωμάτων πάνω στην τραμπάλα (βλ. σχετική αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο). Για το στοιχείο της άμαξας αξιοποιήθηκε η χρήση της τραμπάλας με ένα ορθογώνιο κομμάτι πανιού να κυματίζει, αναπαριστώντας τον

[27] Η εκμετάλλευση των πολλαπλάσιων δυνατοτήτων σήμανσης που αποκτά ένα έμψυχο ή άψυχο αντικείμενο μέσα στα χωρο-χρονικά πλαίσια της παράστασης αποτελεί πρόκληση για τη σκηνική παρουσίαση ενός θεάματος που απευθύνεται σε ανήλικους θεατές (Παπακώστα 2010: 370).

άνεμο και την ταχύτητα του μέσου μεταφοράς (Παράρτημα Α, εικόνα 2) . Το στοιχείο της λίμνης δεν απεικονίσθηκε αυτόνομα, αλλά η χρήση της τραμπάλας ως όχθης, με τις ανάλογες κινήσεις των ηθοποιών πάνω σε αυτήν, υποδήλωνε την ύπαρξη νερού.

Το κείμενο και η σκηνοθεσία του έργου, με έντονο αφηγηματικό στοιχείο και πολλές εναλλαγές, απαιτούσε τη γρήγορη μετάβαση σε διαφορετικούς νοερούς τόπους. Σκηνογραφικά, επιδιώχθηκε ο συνδυασμός του στοιχείου του παιχνιδιού (τραμπάλα και σκάλα) με τις γρήγορες εναλλαγές χώρων και η δημιουργία μιας παραμυθιακής ατμόσφαιρας που εμμένει στις ανατροπές.[28] (Οπτικογράφηση 04.36-06.42). Οι μεταβάσεις στους διάφορους σκηνικούς χώρους γίνονταν κυρίως πάνω και γύρω από την κεντρική κατασκευή, με μόνη κινητήριο δύναμη τα σώματα των ηθοποιών (Παράρτημα Α, εικόνα 3), με αποτέλεσμα να διατηρείται έτσι το στοιχείο της έκπληξης για το κοινό. Στόχος ήταν η όσο το δυνατόν αποτελεσματικότερη σύμπλευση ερμηνευτών και αντικειμένων (Howard 2004: 66) κατά τη διάρκεια της δράσης και αφήγησης με έντονο το στοιχείο της έκπληξης και της ανατροπής.

Στη σκηνογραφία της παράστασης επιδιώχθηκε μια μινιμαλιστική προσέγγιση με καθαρές γραμμές και χρήση όσο το δυνατόν λιγότερων υλικών. Χρησιμοποιήθηκαν κυρίως το ξύλο και το ύφασμα, που ως δομικά υλικά απορροφούν ακουστικούς κραδασμούς και αντανακλάσεις φωτός και καθίστανται φιλικά και εύκολα στη χρήση,[29] ισοζυγίζοντας με κάποιο τρόπο την αυστηρότητα της φόρμας (του

---

[28] Για την επιτυχή δημιουργία των ανατροπών αυτών, ο σκηνογράφος πρέπει να εκμεταλλεύεται τα στοιχεία του τυχαίου, του παράδοξου και του απρόβλεπτου (Hauser και Reich 2003: 34) και να προτείνει χωρίς να επιβάλλει, καλώντας το θεατή να ενωθεί με το παιχνίδι (των ηθοποιών) με τις αισθήσεις και τα αισθήματά του (Deldime 1996: 54).

[29] Ειδικότερα το ύφασμα, το οποίο μπορεί να δημιουργήσει οργανικούς όγκους, που αλλάζουν με την κίνηση και δεν είναι στατικοί.

πύργου/δέντρου, της τραμπάλας και των δύο συμπληρωματικών κύβων) που διατηρήθηκε.

Στη σκηνογραφία συμπεριλήφθηκαν επίσης άλλες κατηγορίες θεάματος όπως:
(1) Το θέατρο σκιών[30] με δύο τρόπους: (α) με φιγούρες που κινούσαν οι ηθοποιοί πίσω από άσπρο πανί, και που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του τραγουδιού με τίτλο «Μοίρα» (Παράρτημα Α, εικόνα 11) και (β) με τις σκιές που δημιουργούσαν οι μορφές των ίδιων των ηθοποιών πίσω από την κεντρική μεγάλη οθόνη σε τρεις χαρακτηριστικές στιγμές της παράστασης (Παράρτημα Α, εικόνες 12,13) και (Οπτικογράφηση 11.24-12.27).
2. Οι κούκλες-μαριονέτες[31] σε κομβικό σημείο («μαγική στιγμή»)[32] του έργου (Παράρτημα Α, εικόνα 14).

Ο σχεδιασμός των **κοστουμιών** κινήθηκε διαφορετικά από τη γεωμετρία του σκηνικού. Διατηρώντας το αφαιρετικό ύφος, επιλέχθηκε η χρήση κομματιών με αναφορές σε παραδοσιακά στοιχεία (όπως φούστας, κυπριακής βράκας ή φορέματος) (βλ.Παράρτημα Α, εικόνα 6), τα οποία με σκηνοθετικά και υποκριτικά τεχνάσματα μεταλλάσσονταν σε κάτι διαφορετικό, ενισχύοντας το στοιχείο της αποκάλυψης της θεατρικής μαγείας και του παιχνιδιού. Για παράδειγμα, με το σήκωμα της φούστας και τη χρήση της ως κάπας, η ηθοποιός γινόταν γιατρός ή ζητιάνα (βλ.Παράρτημα Α, εικόνα 7). Επιπλέον, χρησιμοποιώντας τις λωρίδες ενός βασιλικού κοστουμιού σαν μαντίλι γριάς η ηθοποιός μετατρεπόταν από βασίλισσα

[30] Το θέατρο σκιών ως χαρακτηριστικό λαϊκό θέαμα, με στοιχεία προφορικότητας και παράδοσης είναι οικείο στα παιδιά και νέους και χρησιμοποιείται σε ανάλογα θεάματα (Γραμματάς 1997: 88).

[31] Οι κούκλες και οι μαριονέτες αποτελούν μορφοποίηση ρόλων που παρουσιάζονται ως αυτόνομες οντότητες, ενώ στην πραγματικότητα αποτελούν επιμέρους εκφάνσεις της ίδιας συνείδησης…και αποκτούν εξαιρετικά σημαντικό παιδαγωγικό χαρακτήρα (Γραμματάς 1997: 92). Τα παιδιά τις αποδέχονται ως επέκταση των εαυτών τους ή ως φίλους (Wood και Grant 1997: 50).

[32] Αναφορά στις «μαγικές στιγμές» της παράστασης γίνεται σε επόμενη ενότητα.

σε φτωχή ηλικιωμένη. Η διασκευή παραδοσιακού κυπριακού παραμυθιού οδήγησε στο δανεισμό στοιχείων από τις κυπριακές παραδοσιακές ενδυμασίες έτσι ώστε να γίνεται έμμεση αναφορά στον χρόνο και τον τόπο, ενώ παράλληλα διατηρήθηκε η απλή αισθητική γραμμή.

Η συχνή εναλλαγή αφηγητών και ρόλων επέβαλε τη σαφή και ξεκάθαρη μεταμόρφωση και παρουσίαση κάθε χαρακτήρα. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιήθηκαν εύπλαστα καπέλα/σκουφιά κατασκευασμένα από πλεκτό μαλλί, για να φοριούνται εύκολα και κατόπιν να αφαιρούνται άμεσα και να φυλάσσονται χωρίς να καταλαμβάνουν όγκο. Τα συγκεκριμένα καπέλα/σκουφιά ήταν τα μοναδικά στοιχεία με έντονο χρώμα που έδιναν την ευκαιρία στα παιδιά-θεατές να αναγνωρίζουν εύκολα τις επί σκηνής αλλαγές ρόλων και να ενισχύσουν το εικαστικό σύνολο.[33] Χρησιμοποιήθηκαν επίσης πανιά και υφάσματα, που δημιουργούσαν διαφορετικά σημαινόμενα (για παράδειγμα, κύματα θάλασσας, βράχοι βουνού, άνεμος που φυσά, σύννεφο που καταδιώκει, νεογέννητο βρέφος κτλ). Γενικά έγινε προσπάθεια η δύναμη των κοστουμιών να μην εξαντλείται στη μεταμφίεση, αλλά να προχωρά σε μία δημιουργική διαλεκτική με τα υπόλοιπα σημειωτικά συστήματα της παράστασης (Παπακώστα 2008: 8), με βασικό χαρακτηριστικό την ικανότητά τους να εξελίσσονται, να μεταμορφώνονται, να εκπέμπουν μηνύματα σε σχέση με την ανάπτυξη της πλοκής και τις συγκρούσεις των χαρακτήρων. Με αυτό τον τρόπο ακολουθήθηκαν οι τεχνικές μιας «σκηνογραφίας εν κινήσει» (Μπάρμπα-Σαβαρέζε 2008: 301), κατά την οποία οι ηθοποιοί μετέφεραν τόπους, καταστάσεις και συναισθήματα μέσα από τις αντιδράσεις των σωμάτων και τις μεταμορφώσεις των κοστουμιών τους, ως ιδιόμορφων σκηνικών σε σμίκρυνση.

---

[33] Σύμφωνα με τον Goldberg (1974), για να κερδηθεί η ανταπόκριση του κοινού, έμφαση πρέπει να δίνεται…στην εξισορρόπηση ανάμεσα στην ανάγκη διέγερσης της φαντασίας με τη χρήση αφαιρετικών οπτικών ερεθισμάτων και σκηνικών από τη μια, και στην προτίμηση των νεαρών θεατών για οπτική ποικιλία με τη χρήση ζωηρών χρωμάτων, περίεργων κοστουμιών και ειδικών εφέ από την άλλη (Παπαδόπουλος 2010: 99).

4.3. Προβολή - Εικονογράφηση σκηνικού (animated)

Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η χρήση μόνιμης προβολής στο πίσω μέρος της σκηνής, που λειτούργησε όχι μόνο ως εικαστικό φόντο αλλά ως περιεχόμενο του ίδιου του θεάματος. Η εικονογράφηση δημιουργήθηκε από τη σύνθεση ποικίλλων σχεδιαστικών μοτίβων της κυπριακής λαϊκής τέχνης,[34] που προήλθαν από διάφορες μορφές τέχνης (υφαντική, αγγειοπλαστική, μεταλλοτεχνία, ξυλοτεχνία) και δεν χρησιμοποιήθηκαν αυτούσια, αλλά τροποποιήθηκαν για να καλύψουν τις ανάγκες τις εικονογράφησης. Γενικά, ο σχεδιασμός δεν απομακρύνθηκε από τις απλές γραμμές και τις γεωμετρικές φόρμες. Σε αντίθεση με τη συμβατική προσέγγιση σε παραστάσεις για παιδιά, περιορίστηκε σε συγκεκριμένη γκάμα χρωμάτων (του φυσικού χρώματος του ξύλου, του κόκκινου και του γαλάζιου στο φόντο), φτιάχνοντας ένα σύνολο με μια χρωματική ταυτότητα, έναν μικρόκοσμο μέσα στον οποίο διαδραματίζεται μια ιστορία με συγκεκριμένους χαρακτήρες. Η τεχνική που αποτέλεσε τη βάση της εικονογράφησης ήταν η χαρακτική[35] σε λινοτάπητα. Το κάθε σχέδιο/μοτίβο που χρησιμοποιήθηκε στην προβολή (για παράδειγμα ανέμη, ρόδα, παλάτι, γουδί-γουδοχέρι, ψάρι, δέντρο, κτλ) χαράχτηκε και εκτυπώθηκε ξεχωριστά. Η σύνθεση και η τελική επεξεργασία των μοτίβων και η κίνηση/εξέλιξη της εικονογράφησης έγινε στον ηλεκτρονικό υπολογιστή (Μέρος από το υλικό της προβολής περιλαμβάνεται στο **Παράρτημα Β**, σελ.63-65).

---

[34] Ως συνεργάτης σε αυτό τον τομέα επιλέχθηκε ο Κωνσταντίνος Τερλικκάς, με σπουδές γραφιστικής και βιωματική εμπειρία σε θέματα κυπριακής παράδοσης (ο πατέρας του, Μιχάλης Ττερλικκάς, είναι βραβευμένος κύπριος παραδοσιακός τραγουδιστής και τραγουδοποιός). Ωστόσο πρόκληση αποτέλεσε το γεγονός ότι για τον ίδιο τον Κ.Τερλικκά αυτή ήταν η πρώτη θεατρική του συνεργασία.

[35] Η χαρακτική –με πλούσια και έντονη αναφορά στην κυπριακή παραδοσιακή τέχνη κυρίως λόγω του διεθνώς βραβευμένου Κύπριου χαράκτη Χαμπή Τσαγγάρη- είναι η μορφή τέχνης κατά την οποία χαράζεται ένα σχέδιο σε μια σκληρή επιφάνεια, για να χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια ως μήτρα και να τυπωθούν αντίτυπα του σχεδίου σε χαρτί. Η επαφή και γνώση του Κ.Τερλικκά για τη χαρακτική και την κυπριακή λαϊκή τέχνη οφείλεται κυρίως στην γνωριμία του με το έργο και τον ίδιο τον Χαμπή Τσαγγάρη.

Σημειώνεται ότι η χρήση της τεχνολογίας ενσωματώθηκε με τρόπο που να μην επηρεάζει τόσο την προσήλωση των θεατών όσο και τη σωματικότητα και τη ζωντάνια της παράστασης, μετατρέποντάς την σε ένα «θέατρο ασωμάτων» (Πατσαλίδης 2004: 289). Στόχος ήταν να γίνεται η μετάβαση από την μία σκηνή στην άλλη όσο το δυνατόν ομαλότερα και να δίνεται ακόμη ένα επίπεδο πληροφοριών στους θεατές σχετικά με τα τεκταινόμενα. Η προβολή με εικόνες που γεννιούνται, εξελίσσονται, κινούνται με μεταβλητό ρυθμό μέσα στο χρόνο και το χώρο (Davis και Evans 1987: 43) υποβοήθησε περαιτέρω τη μεταφορά των θεατών στον κόσμο του έργου.

4.4. Συνεργασία με Κινησιολόγο.

Όπως έχει ήδη ειπωθεί, επιδιώχθηκε η δημιουργική χρήση του σωματικού θεάτρου, ζητήθηκε δηλαδή από τους ηθοποιούς να αφηγηθούν την ιστορία, υποδυόμενοι, πέραν από τους χαρακτήρες του έργου, διάφορα αντικείμενα, υλικά, στοιχεία της φύσης και σκηνικά τοπία. Για το λόγο αυτό δόθηκε μεγάλη προσοχή στην επιλογή του προσώπου που θα αναλάμβανε τη κινησιολογία της παράστασης, αφού η εργασία του είχε να κάνει με την εξέλιξη της σκηνοθεσίας και της υποκριτικής περισσότερο και όχι αποκλειστικά με χορευτικές δεξιότητες[36].

Από τον κινησιολόγο ζητήθηκε να εργαστεί συστηματικά με τους ηθοποιούς με σκοπό τη μορφολογική και σωματική μεταμόρφωση για την πειστικότερη απόδοση των ρόλων και την αποσαφήνιση της θέσης μέσα στο σκηνικό χώρο και χρόνο. Οι συχνές εναλλαγές χώρων και δράσης, διαλόγου και αφήγησης απαιτούσαν φαντασία και ευρηματικότητα στον χειρισμό και στην

[36] Ως συνεργάτης επιλέγηκε ο Νεκτάριος Θεοδώρου, ηθοποιός με εξειδικευμένες σπουδές και εμπειρία στο σωματικό θέατρο (κυρίως με βάση την παιδαγωγική του Jacques Lecoq). Επιπρόσθετη πρόκληση αποτέλεσε το γεγονός ότι για τον ίδιο ήταν η πρώτη απόπειρα σχεδιασμού κίνησης στο θέατρο για ανήλικο κοινό. Σημειώνεται ότι λόγω της συγκεκριμένης μορφής μέσα στην παράσταση, χρησιμοποιείται η έννοια της *κινησιολογίας* (και όχι της χορογραφίας).

αποτελεσματική διαρκή συνύπαρξη όλων των ηθοποιών επί σκηνής. Ο κινησιολόγος κλήθηκε να καλλιεργήσει και να αναδείξει τις ιδιότητες της σωματικής γλώσσας και να καθοδηγήσει τους ηθοποιούς να χρησιμοποιούν τα σώματά τους με έναν ενδιαφέροντα και ασυνήθιστο τρόπο με φαντασία, ελευθερία και επιδεξιότητα (Caird 2010: 527). Οι σωματικές, κινησιολογικές και μιμητικές μεταβάσεις σε διάφορα επίπεδα (άνθρωποι, ζώα, ψάρια, δέντρα, κίνηση ανέμου, κίνηση κυμάτων, κίνηση άμαξας, κτλ) (Παράρτημα Α, εικόνες 8,9,15) και (Οπτικογράφηση 06.55-07.52) προσπάθησαν να κρατήσουν το θέαμα απόλυτα ζωντανό, υποδηλώνοντας ότι το φυσικό σωματικό παίξιμο είναι πολύ έντονα παρόν.

4.5. Συνεργασία με Μουσικό

Η παρουσία της μουσικής ως χαρακτηριστικού, ζωντανού συνδετικού κρίκου ανάμεσα στο κείμενο, τη σκηνοθεσία και την υποκριτική αποτελεί προσωπική επιδίωξη σε κάθε σκηνοθετική εργασία. Οι παραδοσιακές καταβολές του έργου κατέδειξαν εξαρχής τον δρόμο πάνω στον οποίο θα σχεδιαζόταν η μουσική της παράστασης. Σε συνεργασία με τον μουσικό συνθέτη[37] αποφασίστηκε ότι η μουσική σύνθεση και επένδυση της παράστασης θα ακολουθούσε έναν «παραδοσιακότροπο» δρόμο, με ισχυρή επιρροή του ελληνικού και κυπριακού μουσικού στοιχείου, κυρίως όσον αφορά σε θέματα ενορχήστρωσης (χρήση παραδοσιακού λαούτου και βιολιού) και ρυθμικού-μελωδικού υλικού (χρήση ρυθμικών μέτρων που παραπέμπουν στην παραδοσιακή μουσική)[38]. Συζητήθηκε καταρχήν το ενδεχόμενο ενσωμάτωσης τραγουδιών στην παράσταση, για τα

[37] Τη μουσική σύνθεση και επιμέλεια ανέλαβε ο Πέτρος Σολωμού, με παιδαγωγικές και μουσικές σπουδές και ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε θέματα παραδοσιακής μουσικής –η δουλειά του αποτελεί συνήθως μίγμα κλασικής και παραδοσιακής προσέγγισης όσον αφορά στη σύνθεση και στην ενορχήστρωση. Ενδιαφέρουσα πρόκληση αποτέλεσε το γεγονός ότι επρόκειτο για την πρώτη του επαγγελματική θεατρική ενασχόληση.

[38] πβ. Καλλίνικος 1951: 120

οποία έπρεπε να γραφτούν πρωτότυποι στίχοι. Προσωπική εισήγηση και επιθυμία ήταν η ενσωμάτωση περιορισμένου αριθμού τραγουδιών, που δεν θα ήταν είναι απλώς περιγραφικά, αλλά θα εξυπηρετούσαν τη δομή και δράση του έργου. Τα σημεία της παράστασης στα οποία αποφασίστηκε να συμπεριληφθούν τραγούδια ήταν επιγραμματικά τα ακόλουθα:[39]

(α) Στην έναρξη της παράστασης ως ολοκλήρωση του προλόγου των ηθοποιών, το τραγούδι με τίτλο «Κότσινη κλωστή διμμένη» (κόκκινη κλωστή δεμένη) (Παράρτημα Γ,σελ.3-4) αποτελεί το καλωσόρισμα προς το κοινό, την έναρξη του παραμυθιού, τον χαρακτηριστικό τρόπο με τον οποίο αρχίζουν οι παραμυθάδες την αφήγηση (Αναγνωστόπουλος 1999: 113). Περιλαμβάνει χαρακτηριστικά σημεία του έργου και δίνει επιγραμματικά κάποιες πληροφορίες για την υπόθεση.[40] Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η ενσωμάτωση στο τραγούδι μια μικρής παραλλαγή της μελωδίας του γνωστού γαλλικού παιδικού τραγουδιού «Frère Jacques» που εμφανίζεται στο ρεφραίν, ενισχύοντας τόσο την εξοικείωση του κοινού (Fuld 1995: 120), όσο και τον παιγνιώδη χαρακτήρα του τραγουδιού. (βλ.Οπτικογράφηση 01.06-.3.10)

Χαρακτηριστικό στοιχείο όλης της παράστασης αποτέλεσε το μελωδικό θέμα που παρουσιάζεται στην αρχή του συγκεκριμένου τραγουδιού και που επανεμφανίζεται σε διάφορες στιγμές και σκηνές του έργου με χρήση διαφορετικών ρυθμικών διαθέσεων και ενορχηστρώσεων. Επιδίωξη ήταν το

---

[39] Οι στίχοι σε όλα τα τραγούδια γράφτηκαν με τη συνεργασία του διασκευαστή/σκηνοθέτη με τον μουσικό.

[40] Το κομμάτι αυτό χαρακτηρίζει η συχνή αλλαγή τονικού κέντρου, ενώ δεν είναι σπάνιες οι αλλαγές από τον μείζονα στον ελάσσονα τρόπο μέσα στο ίδιο κλειδί. Ο μετρικός οπλισμός του τραγουδιού είναι 5/8, ένα σύνθετο μέτρο, που συναντάται συχνά στην ελληνική και κυπριακή παραδοσιακή μουσική.

μουσικό αυτό θέμα να καταστεί οικείο και να αναγνωρίζεται[41] από το κοινό, να συνδέεται άμεσα με τη δράση και να συμβάλλει στο ενδιαφέρον και στη συμμετοχή των θεατών. (βλ.Οπτικογράφηση 01.06-01.32 και 04.10-04.35)

(β) Το εμβόλιμο τραγούδι με τίτλο «Μοίρα», που αναφέρεται στο πεπρωμένο και στο γεγονός ότι οι ανθρώπινες δυνάμεις είναι πολλές φορές ανίσχυρες μπροστά σε αυτό (Παράρτημα Γ,σελ.18-19). Το τραγούδι ενσωματώθηκε στο σημείο όπου το βασιλόπουλο αφήνει για λίγο την Καστανομαλλούσα μόνη στο δάσος για να πάει και να αναγγείλει τον επικείμενο γάμο στο παλάτι. Γίνεται όμως η ανατροπή, το βασιλόπουλο ξεχνά την κοπέλα και δεν επιστρέφει. Όπως η μοίρα των ανθρώπων είναι άστατη, απρόβλεπτη και αβέβαιη, έτσι και το τραγούδι «Μοίρα» παρουσιάζει συχνές αλλαγές όσον αφορά στον μετρικό οπλισμό, επιδεικνύοντας ένα ευρύ φάσμα σύνθετων μουσικών μέτρων (Cooper και Meyer 1960: 56), αλλά και στο τονικό κέντρο, αφού περιέχει συχνές χρωματικές μετατροπίες (Αμαραντίδης 1990: 143).[42]

(γ) Σε μια «μαγική στιγμή» του παραμυθιού (στο φύτρωμα και στην άνθιση μιας αμυγδαλιάς, που προσωποποιεί την Καστανομαλλούσα), ακούγεται το τραγούδι με

---

[41] Η λειτουργία της «αναγνώρισης» βρίσκει μεγάλη ανταπόκριση στα παιδιά, τα οποία αναπτύσσουν σε μεγάλο βαθμό το αίσθημα της προσμονής της μελωδίας ως καθοριστικό σημείο για τη θεματική ή δραματουργική πρόοδο (Παπακώστα 2010: 403).

[42] Είναι το μοναδικό μουσικό κομμάτι του έργου όπου το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού είναι εμφανές, κυρίως όσον αφορά στο παίξιμο του φλάουτου. Όλες οι ξαφνικές αλλαγές συμβολίζουν το απροσδόκητο του πεπρωμένου των ηρώων, που τους οδηγεί σε ατέλειωτες περιπέτειες μέχρι το τέλος του έργου. Το παραδοσιακό στεριανό λαούτο παίζει σημαντικό ρόλο στο κομμάτι ντουμπλάροντας την κύρια μελωδία του τραγουδιού. (βλ.Οπτικογράφηση 12.28-13.03).

τίτλο «Αμυγδαλιά» (Παράρτημα Γ,σελ.24), μια μουσική απεικόνιση της βλάστησης και της ανάπτυξης μιας «μαγικής αμυγδαλιάς». [43]

(δ) Η τελική σκηνή με την διεκδίκηση της κηδεμονίας του μαντηλιού από διάφορους υποψήφιους αποδόθηκε μέσω τραγουδιού, τόσο για την ενίσχυση του κωμικού στοιχείου όσο και για εξοικονόμηση χρόνου. Για το σκοπό αυτό, χρησιμοποιήθηκε η μελωδία γνωστού παραδοσιακού τραγουδιού, που έχει σχέση με μαντήλι («Ντίλι-ντίλι»)[44] και γράφτηκαν παραλλαγές στίχων. Η απλή και επαναλαμβανόμενου χαρακτήρα μελωδία του «Ντίλι-ντίλι» χρησιμοποιήθηκε ως κύρια μελωδία των έξι επιμέρους διασκευών-ενορχηστρώσεων, οι οποίες παρουσιάζονται στην σκηνή. Οι πρώτες τρεις αποδίδονται από τρεις διεκδικητές (του μαντηλιού) και είναι κωμικού περιεχομένου (Παράρτημα Γ, σελ.27-29). Σκηνοθετική εισήγηση ήταν η σκηνή αυτή να παραπέμπει υποκριτικά στο

---

[43] Ξεκινά τη στιγμή που φυτεύεται ο «μαγικός σπόρος». Οι πρώτες νότες του μεταλλικού μελωδικού κρουστού οργάνου glockenspiel ηχούν ως μετρονόμος, ή ως δείχτες ρολογιού, σημαίνοντας τη γέννηση ενός οργανισμού και συνεχίζουν ένα επαναλαμβανόμενο μελωδικό οστινάτο, παραπέμποντας στο χρόνο που περνά, καθώς το δέντρο ολοένα και μεγαλώνει. Σιγά σιγά εντάσσονται στην ενορχήστρωση και τα υπόλοιπα όργανα, δημιουργώντας ένα μυστηριώδες αρμονικό περιβάλλον, καθώς το δέντρο ολοένα και μεγαλώνει, μέχρι να φτάσει στην ωρίμανση, μετά την ανάλογη κορύφωση της μουσικής. Μέχρι το άκουσμα της φωνής, το δέντρο έχει πλέον μεγαλώσει και «αρχίζει να τραγουδά». (βλ.Οπτικογράφηση 14.54-16.30).

[44] Αποτελεί στοιχείο υφολογικής ιδιαιτερότητας η ενσωμάτωση στη δράση αυθεντικών παραδοσιακών τραγουδιών (που το ύφος και το περιεχόμενό τους εναρμονίζεται στην υπόθεση) και δημιουργεί περισσότερη παραστατικότητα (Μενδρινού 2010: 311). Το «Ντίλι-ντίλι» είναι ένα «παραμυθοτράγουδο», που ανήκει στο είδος των λεγόμενων «προσθετικών» παραμυθιών (cumulative tales) (Hasse 2008: 132). Τα παραμύθια αυτά, που λέγονται και «αλυσιδωτά», εμφανίζουν σταθερή επανάληψη δράσεων ή διαλόγων και χτίζουν την πλοκή τους κυριολεκτικά λέξη-λέξη. Για τον λόγο αυτό, είναι ιδιαιτέρως αγαπητά στα παιδιά.

κυπριακό παραδοσιακό έθιμο των «τσιαττιστών».[45] Κάθε «τσιαττιστής» (πρόσωπο που σκαρώνει ιστορία) χτίζει την ιστορία του βάσει της προηγούμενης που ακούστηκε, προσπαθώντας να κυριαρχήσει και να κερδίσει την εύνοια του ακροατηρίου. (βλ.Οπτικογράφηση 18.01-18.42). Οι τελευταίες τρεις ιστορίες της συγκεκριμένης σκηνής τραγουδιούνται από την Καστανομαλλούσα, που εμφανίζεται με κρυμμένο πρόσωπο (για να μην αναγνωρισθεί, προφανώς από συστολή) και παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη και ολοκλήρωση της ιστορίας (Παράρτημα Γ, σελ.29-30). Στην ουσία, είναι τρεις μικρές ιστορίες που υπενθυμίζουν στους ήρωες αλλά και στους θεατές όλη σχεδόν την προηγούμενη πορεία των δύο νέων και γίνονται η αφορμή να αποκαλυφθεί η αλήθεια. Από μουσικής και ενορχηστρωτικής άποψης, η καθεμιά από τις τρεις αυτές παραλλαγές υπενθυμίζει ανάλογο τραγούδι προηγούμενης σκηνής, αφού εμπερικλείει ενορχηστωτικά στοιχεία κάποιου άλλου τραγουδιού («Κότσιινη κλωστή διμμένη», «Μοίρα», «Αμυγδαλιά»), με σκοπό να διεγείρει συναισθήματα έκπληξης, αγωνίας και ικανοποίησης για την πορεία των σκηνικών δρωμένων (βλ.Οπτικογράφηση 18.43-19.01).

Παρόλο που οι τεχνικές, αλλά και οικονομικές, συνθήκες της παραγωγής δεν επέτρεψαν τη ζωντανή εκτέλεση των τραγουδιών, υπήρξε επαγγελματική ηχογράφηση σε στούντιο με χρήση φυσικών οργάνων (βιολί, βιολοντσέλο, φλάουτο, κιθάρα, στεριανό λαούτο, μαντολίνο, glockenspiel και διάφοροι αυλοί). Οι μουσικοί κλήθηκαν να ακολουθήσουν πιστά τις παρτιτούρες στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, ενώ δε έλειψε και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, στοχευμένο σε συγκεκριμένα σημεία. Ωστόσο, στην παράσταση υπήρχε σε έναν βαθμό ζωντανή μουσική εκτέλεση και συνοδεία, αφού κατά τη διάρκεια των αφηγήσεων οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν κρουστά όργανα (νταούλι, μαράκες, ντέφι,

---

[45] Τα «Τσιαττιστά» αποτελούν ένα από τα πιο ζωντανά κομμάτια της Κυπριακής λαϊκής ποιητικής δημιουργίας. Πρόκειται για αυτοσχέδια ποιητικά και τραγουδιστικά δημιουργήματα στιγμιαίας έμπνευσης, ως επί το πλείστον διαγωνιστικού χαρακτήρα (Σοφοκλέους 2013: χ.α).

κουδουνάκια, thunder drum, ocean drum), με τα οποία σχολίαζαν τα δρώμενα, ενέτειναν τις εντάσεις της σκηνής, φόρτιζαν και αποφόρτιζαν συναισθηματικά τη δράση, δίνοντας το ρυθμό και ενισχύοντας την αμεσότητα και αυθεντικότητα της δράσης (Παράρτημα Α, εικόνα10). Η σκηνική ενσωμάτωση όλων των ακουστικών στοιχείων της παράστασης (ζωντανοί και ηχογραφημένοι ήχοι, ηχητικά εφέ, μουσική και τραγούδια) επιτεύχθηκε με συστηματική και λεπτομερή εργασία πάνω στον κώδικα αυτό.

4.6. Συνεργασία με Σχεδιαστή Φωτισμού.

Στις προσωπικές μου αναμνήσεις από τις πρώτες θεατρικές μου εμπειρίες ως θεατή συμπεριλαμβάνεται ο έντονος ενθουσιασμός από το κλείσιμο και τη «μαγική λειτουργία» των φώτων. Ο φωτισμός, ως ένας από τους κυριότερους εκφραστές της σκηνοθεσίας, «σημαδεύει» όλη τη διαδρομή της παράστασης (Pavis 2006: 515) και προσδίδει πολλές δυνατότητες στη λειτουργία των υπόλοιπων θεατρικών κωδίκων.

Το αφαιρετικό σκηνικό και η αδιάλειπτη προβολή στο πίσω μέρος της σκηνής, η οποία ακολουθούσε με συνέπεια την εξέλιξη της παράστασης χωρίς να προσδίδει μια περιγραφική διάσταση στο εικαστικό μέρος, ήταν τα στοιχεία που καθόρισαν την εικαστική προσέγγιση του φωτισμού. Ζητήθηκε από το φωτισμό να ενισχύει την αίσθηση αφηγηματικότητας της ιστορίας, χωρίς όμως να χάνεται το αφαιρετικό ύφος της παράστασης. Μαζί με τον σχεδιαστή φωτισμού[46] και τη σκηνογράφο, προχωρήσαμε σε αρκετές φωτιστικές επιλογές με ποικιλία και ένταση χρωμάτων και διαθέσεων. Κύριες λειτουργίες του φωτισμού της παράστασης ήταν μεταξύ άλλων η δημιουργία ατμόσφαιρας, η επινόηση ή εξαφάνιση χώρων, η εστίαση της προσοχής σε σημεία, η ανάδειξη κινήσεων και εκφράσεων των ηθοποιών, η ενίσχυση της δραματικότητας χωρίς υπερβολές. Ως βασικός εκφραστής της σκηνοθεσίας επιδιώχθηκε ο φωτισμός να αποτελέσει ένα

[46] Τον σχεδιασμό και την εκτέλεση του φωτισμού ανέλαβε ο Γιώργος Λάζογλου.

ζωντανό στοιχείο της παράστασης, που χωρίς τη διάθεση για εντυπωσιασμό του ανήλικου κοινού να αποπνέει θεατρική μαγεία και ευελιξία.

Πρακτικά, η παρουσία της προβολής στο πίσω μέρος της σκηνής απαιτούσε προσεκτικούς χειρισμούς στην φωτιστική εγκατάσταση. Αποφασίστηκε η τοποθέτηση πλαϊνών προβολέων για να επιτείνει τη δραματικότητα και να προσδώσει μία τρισδιάστατη αίσθηση στην σκηνική παρουσία. Για τους ίδιους λόγους τοποθετήθηκαν δύο προβολείς στο πάτωμα της σκηνής και πίσω από την ξύλινη κατασκευή (πύργος). Ο πύργος της Καστανομαλλούσσας μέσα σε διακριτικό ζεστό φως έδινε ταυτόχρονα την αίσθηση σαγήνης και επικινδυνότητας, ενώ οδηγούσε τους θεατές σε έναν άλλο «μακρινό» τόπο, και μέσα από την αντίθεσή του από τους υπόλοιπους χώρους, όπου κυριαρχούσε το ψυχρό φως. Επιπρόσθετα, το στοιχείο του καπνού σε κάποιες σκηνές της παράστασης (π.χ. σκηνή φωτιάς, ποδοβολητά αλόγων, άνθιση αμυγδαλιάς) ενίσχυε σημαντικά το «μαγικό» στοιχείο που απαιτεί μια παράσταση για παιδιά.

Η συνεργασία με τους συντελεστές, όπως παρουσιάστηκε μέχρι στιγμής, καλύπτει χρονικά μια περίοδο που ξεκίνησε πριν από την έναρξη των δοκιμών και ολοκληρώθηκε λίγο πριν από την πρεμιέρα του έργου. Το μοναδικό αλλά κρίσιμο σημείο που απέμεινε να ολοκληρωθεί μέχρι την έναρξη των δοκιμών ήταν η διανομή των ρόλων. Ο ελάχιστος αριθμός των ηθοποιών που απαιτούσε η διασκευή ήταν έξι (δύο άντρες και τέσσερεις γυναίκες), αριθμός που τελικά εγκρίθηκε από την παραγωγή. Υπήρχαν ήδη δύο γυναίκες ηθοποιοί στον θίασο, οπότε η σύσταση της υπόλοιπης ομάδας ολοκληρώθηκε είτε με αποστολή δηλώσεων ενδιαφέροντος από ηθοποιούς και ακροάσεις είτε με προσωπική επικοινωνία του σκηνοθέτη με ηθοποιούς. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στις κυριότερες στιγμές της περιόδου αναγνώσεων και δοκιμών.

4.7. Περίοδος αναγνώσεων και δοκιμών.

Κατά την πρώτη συνάντηση, εκτός από τη γνωριμία με την ομάδα των ηθοποιών (σημειώνεται ότι θεατρικά ήταν η πρώτη συνεργασία του υποφαινόμενου με όλους τους ηθοποιούς) έγινε μια πρώτη ανάγνωση του έργου από το σκηνοθέτη, απαντήθηκαν ερωτήσεις των ηθοποιών και συζητήθηκε η διαδικασία υλοποίησης της παράστασης. Στην ομάδα συμπεριλαμβάνονταν ηθοποιοί με ποικίλη θεατρική εμπειρία, γεγονός που καθιστούσε αναγκαίο έναν κοινό κώδικα που θα καθόριζε τη μορφή και την ποιότητα της εργασίας. Κατά τη διάρκεια των πρώτων συναντήσεων, σκηνοθετική επιδίωξη ήταν η συζήτηση βασικών σημείων με την υποκριτική ομάδα. Εκτός από τις αναγνώσεις και ζητήματα κειμένου, τέθηκαν μεταξύ άλλων τα ακόλουθα θέματα:

1. Η παράσταση έπρεπε να αντιμετωπιστεί ως μια πολυεπίπεδη και σύνθετη δημιουργία, διατηρώντας την ιδιαιτερότητα του ρόλου και της αποστολής της. Σκηνοθετικά ζητούμενα ήταν η ένταξη της παράστασης στη σημερινή πραγματικότητα και η αποφυγή στερεοτύπων του παλιού «παιδικού θεάτρου» (διδακτισμός, απλουστευμένο παίξιμο, επιφανειακή συμμετοχή κοινού, εύκολες λύσεις, κτλ).
2. Η ομάδα έπρεπε να γνωρίζει καλά τη σύνθεση του κοινού στο οποίο απευθύνεται και να είναι έτοιμη να προσαρμόσει τις παραμέτρους της παράστασης, χωρίς να υποβαθμίσει την ποιότητα της προσφοράς της. Με δεδομένο το γεγονός ότι το κοινό απαρτίζεται και από ενήλικες συνοδούς, βασικό μέλημα αποτέλεσε το «άνοιγμα» σε θεατές διαφόρων ηλικιών.
3. Η διαδικασία των δοκιμών βασίζεται σε ομαδική δουλειά. Στη δημιουργία αυτού του αφηγηματικού, αφαιρετικού, συμβολικού και ποιητικού κόσμου οι ηθοποιοί δεν πρέπει να θεωρούν ότι ο σκηνοθέτης έχει πάντα προαποφασισμένες απαντήσεις και λύσεις για το καθετί (Hauser και Reich 2003: 11). Ζητήθηκε η ευρηματικότητα, η ευελιξία και η διαθεσιμότητα όλων των μελών της ομάδας σε μια ουσιαστική σύμπλευση με το πνεύμα και το περιεχόμενο του έργου.

4. Τα υποκριτικά χαρακτηριστικά που απαιτούνται για τη συγκεκριμένη εργασία είναι η άρτια τεχνική, η έμφαση στη γλώσσα του σώματος και στα εκφραστικά και μιμικά στοιχεία, η ερμηνεία με φυσικότητα, σαφήνεια και αμεσότητα. Οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια των δοκιμών κλήθηκαν να επεξεργαστούν και να αναδείξουν ακόμη περισσότερο τις ιδιότητες της φωνής (καθαρότητα και ακρίβεια, σταθερότητα, ευρυθμία, ένταση και ευελιξία), να χειριστούν με ζωηρότητα και ζωντάνια έναν λόγο απλό (όχι όμως απλοϊκό) και άμεσο, μακριά από την ευκολία του παλιμπαιδισμού, να επεξεργαστούν τη σωματική γλώσσα,[47] και πάνω απ' όλα να δουλέψουν με φαντασία (στο λόγο, στην έκφραση, στην κίνηση).

5. Έγινε ιδιαίτερη αναφορά στο παραμύθι και τη σημασία του για το συγκεκριμένο κοινό. Κάποιες ανησυχίες ηθοποιών για την συνύπαρξη αφήγησης και δράσης και την ενδεχόμενη υποβάθμιση της δεύτερης αναιρέθηκαν από την πρώτη συνάντηση, αφού τονίστηκε ότι το παραμύθι αποτελεί δοκιμασμένο λογοτεχνικό είδος με εγγενείς θεατρικές δυνατότητες. Υφολογικά στοιχεία όπως: υπερβολή, μεταφορά, αλληγορία, χιούμορ, κορύφωση, χρήση επιπέδων αφηγηματικού λόγου, ηχογλώσσα (Μαλαφάντης 2006: 48), μιμική, εκφραστική λιτότητα, γνωμική διάθεση (Μερακλής 1999: 34), χαρακτηριστικές φιγούρες προσώπων (καλός-κακός, ωραίος-άσχημος, δυνατός-αδύνατος) (Jones 1995: 62) και συγκεκριμένοι σχηματικοί τύποι-ρόλοι (Ιορδανίδου 2008: 54) ενισχύουν την παραστασιμότητά του. Συζητήθηκε ότι το στοιχείο της αφήγησης θα συμβάλει περαιτέρω στην ανάπτυξη της φαντασίας των ηθοποιών (στις πρόβες) και του κοινού (στις παραστάσεις) αφού, καθώς η ιστορία χτίζεται την ώρα που λέγεται, θα δομείται από τους ίδιους τους θεατές.

Η περίοδος των αναγνώσεων/«δουλειά του τραπεζιού» ("table-work") δεν διήρκεσε περισσότερο από μια βδομάδα (η συνολική διάρκεια των δοκιμών ήταν

[47] Στο Θέατρο για Παιδιά η σωματική γλώσσα αποκτά αυξανόμενη σπουδαιότητα σε σχέση με το εκφωνούμενο κείμενο (Deldime 1996: 49), καθώς το είδος χαρακτηρίζεται ουσιαστικά ως οπτικό και κινητικό.

έξι βδομάδες). Καθώς τονίστηκε η ιδιαιτερότητα της παράστασης με την εναλλαγή αφήγησης και δράσης και τη χρήση του σωματικού θεάτρου, η παράλληλη εργασία του κινησιολόγου ξεκίνησε πολύ νωρίς, ήδη μετά την πρώτη βδομάδα. Αρχικά, χρησιμοποιήθηκαν θεατρικά παιχνίδια και αυτοσχεδιασμοί, με σκοπό να διαλυθούν ενδεχόμενες αναστολές και τεχνητά κοινωνικά εμπόδια (Caird 2010: 288) των ηθοποιών σε σχέση με την εμπειρία, την ηλικία ή τις ικανότητές τους, να δημιουργηθεί μια ατμόσφαιρα που μπορεί να οδηγήσει σε μια ελεύθερη και χωρίς περιορισμούς διάθεση για υποκριτική εργασία και επιπλέον για να καθιερωθεί ένας συγκεκριμένος ρυθμός δουλειάς και μια ατμόσφαιρα αμοιβαίας εμπιστοσύνης και συνεργασίας. Κάποια παιχνίδια και διερευνητικοί αυτοσχεδιασμοί λειτούργησαν ως υπέδαφος για πιο απαιτητικές εργασίες αυτοσχεδιασμού που θα ακολουθούσαν. Χρησιμοποιήθηκαν μεταξύ άλλων:

(α) Η άσκηση των επιπέδων έντασης (levels of tension) για ανάπτυξη ενός κοινού θεατρικού σωματικού λεξιλογίου μεταξύ ηθοποιών και κινησιολόγου. Σε αυτήν, οι ηθοποιοί καλούνταν να ανακαλύψουν τις σωματικές εντάσεις σε επτά επίπεδα, ελέγχοντας τη μυϊκή δύναμη και το κέντρο βάρους του σώματός τους. Η άσκηση εστιάζει σε σωματικό και όχι νοητικό επίπεδο και χρησιμεύει στη δημιουργία χαρακτήρων και στη δόμηση διαφορετικών δυναμικών στο σκηνικό χωροχρόνο.

(β) Η εξερεύνηση των δυναμικών και των ποιοτήτων των στοιχείων της φύσης (γη, φωτιά, αέρας, νερό) μέσα από κινησιολογική ανάλυση (movement analysis) και παράλληλη χρησιμοποίηση του φωνητικού εργαλείου των ηθοποιών.

(γ) Η εξερεύνηση διαφόρων υλικών (χαρτί, ξύλο, λάδι, οξύ, κτλ) και των μεταξύ τους αλληλεπιδράσεων, μέσω παρατήρησης των ίδιων των υλικών, μελέτης της κίνησης και της ποιότητάς τους και αναπαράστασής τους στο χώρο με λεπτομέρεια.

(δ) Η άμεση ή έμμεση (από μνήμης) παρατήρηση ζώων και η σωματοποίηση της κίνησης, του κέντρου βάρους, του ρυθμού και της συμπεριφοράς τους. Μέσω των ασκήσεων οι ηθοποιοί επεξεργάστηκαν ακόμη περισσότερο τα εκφραστικά τους μέσα και ανέπτυξαν τη φαντασία και τη δημιουργικότητά τους.

Μέχρι και την πρώτη βδομάδα αναγνώσεων δεν είχε ανακοινωθεί η τελική διανομή. Εκτός από τους δύο νεαρότερους σε ηλικία ηθοποιούς της ομάδας που θα αναλάμβαναν τους ρόλους της Καστανομαλλούσας και του Βασιλόπουλου, δόθηκε η ευκαιρία στους υπόλοιπους να αναγνώσουν εναλλάξ όλους τους άλλους ρόλους και να πειραματιστούν σε φωνητικό, ερμηνευτικό και μιμητικό επίπεδο. Κατά τη διάρκεια των αναγνώσεων γίνονταν σκηνοθετικές επισημάνσεις που αφορούσαν μεταξύ άλλων στη δομή του έργου, στη διασαφήνιση των σχέσεων μεταξύ των ηρώων, στον καθορισμό της δράσης, στις εναλλαγές ρυθμού και διαθέσεων και στην ενεργοποίηση της φαντασίας της ομάδας. Στο τέλος της πρώτης βδομάδας δοκιμών η διανομή των ρόλων είχε ολοκληρωθεί.[48]

Όσο προχωρούσαν οι αναγνώσεις, κατά τις πρώτες μέρες χρησιμοποιούνταν παράλληλα, σε συνεργασία με τον κινησιολόγο, αυτοσχεδιασμοί που στόχευαν στους ίδιους τους χαρακτήρες, στα θέματα και στη δομή της παράστασης, ενώ η επιλογή αφορούσε κυρίως θέματα από τη συγκεκριμένη ιστορία.[49] Επίσης, γίνονταν αυτοσχεδιασμοί πάνω σε διάφορους ρόλους του έργου, ενώ οι ηθοποιοί

---

[48] Ηθοποιός 1 (Γυναίκα): Αφηγητής, Καστανομαλλούσα

Ηθοποιός 2 (Γυναίκα): Αφηγητής, Αρκοδρακούνα, Γιατρός, Μάγισσα φωτιάς, Καλεσμένη

Ηθοποιός 3 (Γυναίκα): Αφηγητής, Βασίλισσα, Γιαγιά, Καλεσμένη

Ηθοποιός 4 (Γυναίκα): Αφηγητής, Γριά με στάμνα, Μάγισσα νερού, Αννέττα

Ηθοποιός 5 (Άντρας): Αφηγητής, Βασιλόπουλο

Ηθοποιός 6 (Άντρας): Αφηγητής, Βασιλιάς, Αρκόδρακος, Μάγισσα βουνού, Καλεσμένος.

Τους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί (με τη σειρά που αναφέρονται πιο πάνω): Μυρσίνη Χριστοδούλου, Στέλλα Φιλιππίδου, Άννα Παπαγεωργίου, Χριστίνα Κωνσταντίνου, Ανδρέας Νικολαΐδης, Χρήστος Γρηγοριάδης.

[49] Για παράδειγμα: πτώση ανθρώπου σε νερό και μεταμόρφωση σε ψάρι, κλείσιμο ανθρώπου σε γυάλινο κλουβί-αίσθηση γυαλιού που περικλείει, περιπέτεια ανθρώπινου σώματος σε υγρό στοιχείο, αλλά και σε σκληρό (πέτρινο) επίπεδο, μεταμόρφωση του ανθρώπου σε ζώο ή δέντρο, μετατροπή του σώματος σε πέτρα, σε φύλλο χαρτιού και σταδιακή πτώση στο έδαφος, χειρισμός του ανθρώπινου σώματος ως οικιακό σκεύος, ως μουσικό όργανο, ως αίσθηση ανέμου.

δούλευαν την ίδια σκηνή ως ένα σώμα/χορός (Chorus) μέσα από ασκήσεις ομαδικότητας και σκηνικής αντίληψης που αποσκοπούσαν στη διατήρηση της σκηνικής ισορροπίας, την ετοιμότητα για ομαδική αλλαγή κατευθύνσεων, ρυθμών, ταχυτήτων, επιπέδων και σωματικών ποιοτήτων. Η βασική οδηγία προς τους ηθοποιούς ήταν να χρησιμοποιούν τα σώματα και τη φωνή τους με ελευθερία, επινοητικότητα και φαντασία.

Στη διαδικασία του στησίματος των σκηνών, που ακολούθησε, οι ηθοποιοί έδρασαν ως συν-δημιουργοί της παράστασης. Υπήρχε βέβαια μια γενικότερη αίσθηση κατεύθυνσης και εστίασης (focus) από το σκηνοθέτη, καθώς και μία βασική άποψη για το τι επιδιώκεται από κάθε σκηνή. Τις περισσότερες φορές δινόταν η σκηνοθετική γενική ιδέα, παρουσιαζόταν το πλαίσιο αναφοράς, ενώ οι ηθοποιοί ενθαρρύνονταν να παραμείνουν στη δράση και στους χαρακτήρες τους αυτοσχεδιάζοντας με τα σκηνικά αντικείμενα, να ακολουθούν το ένστικτό τους και να προτείνουν συμπεριφορές, κινήσεις και εικονοποίηση. Ο σκηνοθέτης αποφάσιζε ποιες εισηγήσεις θα ενσωμάτωνε στο στήσιμο και αφού οργάνωνε τα πολλαπλά «σημαίνοντα», κωδικοποιούσε την κάθε σκηνή βάσει του συνολικού οράματός του για την παράσταση.

Με δεδομένο ότι η βασική σκηνική μεταφορά του χώρου ήταν ο παιγνιδότοπος και το στήσιμο της παράστασης θα περιστρεφόταν γύρω από ένα κυρίαρχο αντικείμενο εξασφαλίστηκε από νωρίς η παρουσία της τραμπάλας στο χώρο των δοκιμών. Χρειάστηκε αρκετός χρόνος για εξοικειωθούν οι ηθοποιοί με τη δημιουργική σκηνική χρήση της τραμπάλας, να εντοπίσουν τις εναλλαγές όλων των επιπέδων και να καταλήξουν στις δυνατότητες πλήρους αξιοποίησης. Το ίδιο συνέβη και με τη δεύτερη ξύλινη κατασκευή (σκάλα/πύργο). Παράλληλα, στην πρόβα λειτουργούσε φροντιστήριο με δείγματα από τα απαραίτητα σκηνικά αντικείμενα (σκουφιά, καπέλα, υφάσματα), έτσι ώστε να συγχρονίζονται οι αλλαγές των ηθοποιών επί σκηνής. Επιδίωξη ήταν η διαδικασία του στησίματος των σκηνών (το οποίο γινόταν σε ουδέτερο χώρο, δηλαδή σε μη θεατρική σκηνή)

να διαρκέσει για περίπου τρεις βδομάδες. Στην περίοδο των δύο επόμενων και τελικών βδομάδων (όπου οι δοκιμές θα μεταφέρονταν στο χώρο του θεάτρου) θα γίνονται σχετικά περάσματα για τον εμπλουτισμό, διόρθωση και γενική βελτίωση των σκηνών. Ενδεικτικά στάδια της εργασίας την περίοδο αυτή υπήρξαν τα εξής:

1. Ο σκηνοθέτης οργάνωνε τη δομή της καθημερινής πρόβας, κοινοποιώντας την από την προηγούμενη μέρα στους ηθοποιούς. Ιδιαίτερα συστηματική (περίπου τέσσερεις φορές την βδομάδα) ήταν η παρουσία του κινησιολόγου, δεδομένου του έντονου σωματικού στοιχείου της παράστασης.
2. Δινόταν σημασία στην προετοιμασία της πρόβας, με καθημερινό σωματικό και φωνητικό ζέσταμα των ηθοποιών για την καλύτερη επίδοση και απόδοση των επιδιωκόμενων στόχων.
3. Εκτός από την επανάληψη του στησίματος προηγούμενων σκηνών, που συνοδεύονταν από διορθώσεις και νέες εισηγήσεις, γινόταν το στήσιμο νέων σκηνών, μαζί με σύντομη συζήτηση των στόχων και εύρεση των κύριων στιγμών και κορυφώσεων κάθε μιας από αυτές.
4. Δεδομένης της εναλλαγής δράσης και αφήγησης και της ταυτόχρονης συνύπαρξης όλης της υποκριτικής ομάδας επί σκηνής (σε κάποιες σκηνές υπήρχαν ηθοποιοί στους οποίους εστίαζε η δράση και άλλοι που παρακολουθούσαν και «σχολίαζαν» τα τεκταινόμενα) υπήρχε σκηνοθετική πρόνοια και καθοδήγηση τόσο στους «εντός», όσο και στους «εκτός» της κύριας δράσης (εισηγήσεις για συγκεκριμένες θέσεις, δράσεις, εσωτερικό κείμενο κτλ).
5. Ο σκηνοθέτης οργάνωνε το χρόνο παρουσίας της σκηνογράφου στην πρόβα για επιβεβαίωση της λειτουργικότητας του σκηνικού[50] και για πρακτική εργασία (φροντιστήριο, υλικά κτλ).

---

[50] Το σκηνικό εγχείρημα της αφαιρετικότητας και απλότητας στο οποίο στόχευε η παράσταση εμπεριείχε έναν βαθμό ρίσκου. Η πρόταση θα ταίριαζε απόλυτα στο μέγεθος και στην ατμόσφαιρα ενός μικρού θεάτρου των διακόσιων περίπου θέσεων θεατών. Αν και η παράσταση επρόκειτο τελικά να παρουσιαστεί σε μια αρκετά μεγάλη θεατρική αίθουσα

6. Σκηνοθετικά ζητούμενα προς την υποκριτική ομάδα ήταν μεταξύ άλλων η ρυθμική αρμονία,[51] η συνεχής ροή σκηνικής ενέργειας, η σαφήνεια των ιδεών και η ειλικρίνεια στην εκτέλεση. Παραμένοντας «ανοιχτός» σε όσα συνειδητά ή ασυνείδητα προσέφερε ο/η κάθε ηθοποιός στην πρόβα, ως σκηνοθέτης επιδίωξα να μην αποτελέσει κάθε ηθοποιός ένα απλό εκτελεστικό όργανο, αλλά το «διάμεσο» (Γραμματάς 1997: 56) με τη βοήθεια του οποίου θα μορφοποιείτο η σκηνοθετική άποψη για το κείμενο.

Με το πέρασμα των τεσσάρων βδομάδων, και πριν από τη μετάβαση στο χώρο του θεάτρου οι σκηνές απέκτησαν μια αρκετά σταθερή και δομημένη μορφή. Ωστόσο, συνεχίστηκαν οι αυτοσχεδιασμοί πάνω στις δράσεις του έργου, οι συζητήσεις για τις γενικότερες συνθήκες της παράστασης και το ξεκαθάρισμα τυχόν παρανοήσεων των ηθοποιών σχετικά με το κείμενο. Ένα σκηνοθετικό ζητούμενο που με απασχόλησε ιδιαίτερα ήταν η θεατρική παρουσίαση κομβικών σημείων της παράστασης και συγκεκριμένα των χαρακτηριστικών «μαγικών στιγμών» της ιστορίας,[52] στις οποίες γίνεται αναφορά στη συνέχεια:

(1) Μαγική στιγμή αποτέλεσε το ρίξιμο της Καστανομαλλούσας (από την Αννέτα) στη λίμνη και η μεταμόρφωσή της πρώτης σε ψάρι. Η πτώση της ηρωίδας γινόταν από το δέντρο (ξύλινη κατασκευή) στο οποίο βρίσκονταν οι δύο ηθοποιοί. Για τεχνικούς λόγους που απαγόρευαν την πτώση ηθοποιού από σκάλα, αλλά και για να ενταθεί η θεατρική μαγεία, η ψευδαίσθηση και το παιχνίδι, χρησιμοποιήθηκαν δύο κούκλες (μαριονέτες) που μεταφέρθηκαν φανερά από άλλον

των εξακόσιων θέσεων, επιλέξαμε να παραμείνουμε πιστοί στη συγκεκριμένη αρχική καλλιτεχνική απόφαση.

[51] Δηλ. η «αναλογική τοποθέτηση των μερών του εκφωνούμενου λόγου και του μη εκφωνούμενου λόγου» (Θωμαδάκη 1999: 79)

[52] Η μεταφορά ενός παραμυθιού στο θέατρο απαιτεί την εύρεση μιας σκηνικής λύσης που θα αποδώσει τη μαγική στιγμή του παραμυθιού με τρόπο που δεν θα προδώσει τη «μαγικότητά» της. Αν επιλέξει κάποιος να μην αποδώσει σκηνικά αυτή τη μαγική στιγμή, τότε κατά κάποιο τρόπο προδίδει το ίδιο το παραμύθι (Σειτάνης 2002: 22).

ηθοποιό/αφηγητή, παραδόθηκαν στις ηθοποιούς που υποδύονταν τους ανάλογους ρόλους και χρησιμοποιήθηκαν από αυτές ως προέκταση του εαυτού τους, με παράλληλη χρήση διαλογικού κειμένου (Παράρτημα Α, εικόνα14). Την ώρα του διαλόγου και κατά την κίνηση/πτώση στη λίμνη, φωτίζονταν κυρίως οι κούκλες – ενώ οι ηθοποιοί παρέμεναν υποφωτισμένες—ενισχύοντας έτσι το στοιχείο ψευδαίσθησης και παιχνιδιού. Στη προετοιμασία της σκηνής έγινε κινησιολογική εργασία πάνω στις δεξιότητες χειρισμού αντικειμένων (object manipulation skills) –συγκεκριμένα για τις κούκλες- από τους ηθοποιούς. Παράλληλα, μελετήθηκε: (α) με ποιον τρόπο οι ηθοποιοί χειρίζονται ένα αντικείμενο, μεταθέτοντας την ενέργεια και την εστίασή τους (focus) πάνω σε αυτό και όχι στον εαυτό τους, (β) η δυναμική της βαρύτητας και της διαδικασίας της πτώσης και πώς αυτή μπορεί να αποδοθεί με ποιητικό τρόπο, (γ) η σκηνική απόδοση των μεγεθών και των αποστάσεων μέσω της φωνής, για την επίτευξη ενός ρεαλιστικού και παράλληλα ποιητικού αποτελέσματος της διάρκειας της πτώσης και της πρόσκρουσης στο υποτιθέμενο νερό, και (δ) η χρονική στιγμή (timing) της πρόσκρουσης και ο ρυθμός της «μετάλλαξης» των σωμάτων των ηθοποιών, με την άμεση μεταφορά σε ένα άλλο περιβάλλον με διαφορετικές δυναμικές και ατμόσφαιρα. Για τα πιο πάνω έγινε επίσης συνδυασμός των ασκήσεων ομαδικής συμπεριφοράς (chorus) με αντικείμενο τα ψάρια. (βλ. Οπτικογράφηση 13.27-14.41).

(2) Κορυφαία μαγική στιγμή της ιστορίας, όπως έγινε φανερό από τις αντιδράσεις του κοινού, αποτέλεσε η γέννηση του δέντρου (αμυγδαλιάς) από τα κόκκαλα του ψαριού (Καστανομαλλούσας) που ρίχνονται στο περιβόλι, ενώ παράλληλα ακούγεται το τραγούδι «Αμυγδαλιά». Πρόκειται για μια συμβολική σκηνή της αναγέννησης της ζωής μέσα από τον θάνατο. Η σκηνή αυτή απασχόλησε ιδιαίτερα τον σκηνοθετικό, σκηνογραφικό και κινησιολογικό κώδικα. Αποφασίστηκε τελικά να αποδοθεί με μία σκηνική σύνθεση των σωμάτων των ηθοποιών, που πραγματώθηκε μέσα από ασκήσεις με αναφορά σε υλικά και στοιχεία της φύσης (Παράρτημα Α, εικόνες15,16). Στόχοι της σκηνής ήταν: (α) η γέννηση ενός δέντρου μέσα από τα φυσικά υλικά που το συνθέτουν (δηλαδή τη γη, το ξύλο και την πέτρα) και τις ανάλογες σωματικές ποιότητες, (β) η μεταφορά μιας σκηνικής

ψευδαίσθησης τοπίου και η αλληλεπίδρασή του «μαγικού» αυτού δέντρου με το περιβάλλον (ξεκινά από το ελαφρύ αεράκι που χαϊδεύει τα κλαδιά του και φτάνει μέχρι το τσεκούρι που τελικά το κομματιάζει), (γ) το εικαστικό αποτέλεσμα ως οδηγός της κινησιολογικής προσέγγισης και η χρήση των ηθοποιών ως ανδρείκελων στη διαδικασία μιας σκηνικής σύνθεσης. (βλ.Οπτικογράφηση 14.42-17.37)

Καθ'όλη τη διάρκεια των δοκιμών υπήρξε συνεχής επαφή με τον σχεδιαστή του οπτικού υλικού προβολής. Έγιναν επίσης αρκετές ομαδικές συναντήσεις με τη σκηνογράφο και τον σχεδιαστή της προβολής για τον συντονισμό όλου του σκηνογραφικού-οπτικού αποτελέσματος. Πέρα από τη μουσική σύνθεση, εξασφαλίστηκε η παρουσία του μουσικού της παράστασης σε αριθμό προβών για τον έλεγχο της χρήσης των ζωντανών οργάνων και της συνοδείας (τους) κατά τη διάρκεια των αφηγήσεων. Η μουσική και εκφραστική διδασκαλία των τραγουδιών από επαγγελματία και έμπειρη στο είδος μουσικό[53] προηγήθηκε της ηχογράφησής τους σε στούντιο.

Επαναφέροντας το αρχικό ζητούμενο και την κεντρική ιδέα της παράστασης, αυτή να διατηρήσει μια έντονη διαλεκτική σχέση με το παιχνίδι, γινόταν παράλληλα έλεγχος ότι η σημασία κάθε κίνησης, ατάκας και δράσης θα είναι απολύτως κατανοητή από το κοινό. Έντονη ήταν η πρόκληση προς την υποκριτική ομάδα να συντηρεί το ενδιαφέρον του κοινού και να διασφαλίζει την κατανόηση και την συναισθηματική του ανάμειξη, με ένα σιωπηλό αλλά ταυτόχρονα «συμμετοχικό» τρόπο. Προσωπική επιθυμία ήταν η παράσταση να μην υποτιμά την ικανότητα του ανήλικου κοινού να επεξεργάζεται πληροφορίες. Επίσης να μπορέσει (η παράσταση) να λειτουργήσει σε διαφορετικά επίπεδα: κάποια από αυτά να είναι απόλυτα κατανοητά, ξεκάθαρα ακόμα και στις μικρότερες ηλικίες, κάποια να χρειάζονται μικρή ή μεγαλύτερη προσπάθεια (βάσει ηλικίας και ωριμότητας) και κάποια να αφορούν κυρίως μεγαλύτερες ηλικίες (ενήλικες), με την έννοια ότι το

[53] Στη μουσική διδασκαλία συνεργάστηκε η Χριστίνα Αργύρη.

ανήλικο κοινό θα τα αντιλαμβάνεται διαισθητικά και με ένστικτο, χωρίς να είναι απαραίτητο να κάνει νοητικές διεργασίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η απόφαση για την παρουσίαση των μαλλιών της Καστανομαλλούσας –ως κομβικό στοιχείο του μύθου- που πέρασε από τρία διαφορετικά στάδια: (α) Από την αρχή και στο μεγαλύτερο μέρος μια μάλλινη περούκα σε καστανοκόκκινο χρώμα και υπερβολικό μήκος. (β) Μετά την αναγέννηση της ηρωίδας από το δέντρο/αμυγδαλιά, παρόμοια περούκα αλλά αρκετά κοντύτερη, ως σημασιοδότηση αλλαγής (χωρίς οποιοδήποτε κειμενικό ή υποκριτικό σχολιασμό). (γ) Στην τελική σκηνή, αρχικά με μαντήλι κρύβοντας το πρόσωπό της, μέχρι την τελική αποκάλυψή της από το βασιλόπουλο, όπου η ηθοποιός εμφανιζόταν με τα δικά της μαλλιά, δίχως οποιοδήποτε ξένο στοιχείο στο κεφάλι και πάλι χωρίς κειμενικό ή υποκριτικό σχολιασμό. Η δραματουργική και σκηνοθετική ερμηνεία ήθελε τα εντυπωσιακά αυτά μαλλιά ως στοιχείο αρνητικής ιδιότητας, ως κάποιο είδος εξάρτησης/παγίδας. Στο τέλος, με την τιμωρία του κακού, επιδιώκεται η παράλληλη απόρριψη κάθε εξάρτησης/παγίδας. Η ηρωίδα παραμένει καθαρή, φωτεινή, στηριζόμενη στις δικές της δυνάμεις, έτοιμη για νέα αρχή, σηματοδοτώντας έτσι ένα ευτυχές τέλος. Παρόλο που εκφράστηκαν μικρές ανησυχίες από κάποιους συνεργάτες ως προς την κατανόηση από το κοινό του συγκεκριμένου σημείου, η συγκεκριμένη σκηνοθετική απόφαση διατηρήθηκε μέσα στην παράσταση με επιτυχία.

Κατά το τελευταίο δεκαήμερο πριν από την πρεμιέρα οι πρόβες πήραν τη μορφή «περασμάτων», που στόχευαν στο να εξασφαλιστεί ο ρυθμός και η δραματική συμπκύκνωση του θέματος εντός της επιθυμητής διάρκειας των εβδομήντα έως εβδομήντα πέντε λεπτών χωρίς διάλειμμα. Στο διάστημα αυτό επίσης προστέθηκαν τα τελικά σκηνογραφικά, ενδυματολογικά και μουσικά στοιχεία, σχεδιάστηκε και στήθηκε ο φωτισμός και έγινε ο συγχρονισμός της προβολής. Οι σκηνοθετικές παρατηρήσεις και επισημάνσεις καθ' όλο το διάστημα των τελικών δοκιμών δινόταν στους ηθοποιούς στο τέλος της πρόβας. Συνήθως γίνονταν επισημάνσεις (σε ομαδικό ή προσωπικό επίπεδο) με ολόκληρη την ομάδα παρούσα, ενώ όπου κρινόταν αναγκαίο γίνονταν επισημάνσεις κατ' ιδίαν. Μέρος

της σκηνοθετικής δουλειάς αυτής της τελικής περιόδου ήταν να διασφαλιστεί ότι όλοι οι κώδικες λειτουργούν σωστά και σε απόλυτη σύμπνοια.

Επιχειρώντας μια αξιολόγηση και έναν απολογισμό της συνολικής περιόδου των δοκιμών θα σημείωνα: (α) την ικανοποίηση που αποκόμισαν οι συντελεστές από την κοινή δράση τους (β) το ικανοποιητικό αποτέλεσμα μίας παράστασης που αναδείκνυε τις εσωτερικές ιδιότητες του έργου, παραμένοντας πιστή στο κείμενο και (γ) την πρόταση ενός σκηνικού αποτελέσματος που συνδεόταν άμεσα με τον κόσμο του κοινού όπου στόχευε.

Κεφάλαιο 5
Επίλογος

Η παρούσα διατριβή επικεντρώθηκε στη διερεύνηση της πρόκλησης της διασκευής και σκηνοθεσίας λαϊκού παραμυθιού σε μια σύγχρονη εκδοχή στα πλαίσια του Θεάτρου για Παιδιά και Νέους. Τα πλαίσια πρόκλησης διευρύνθηκαν με την εισαγωγή επιπρόσθετων παραμέτρων: σεβασμός στο κείμενο και διατήρηση της αφηγηματικής του διάστασης, δημιουργία/παραγωγή νέων τρόπων παραστασιμότητας, αφομοίωση στοιχείων παιχνιδιού, πειραματισμός με τεχνικές και μέσα έκφρασης, αξιοποίηση στοιχείων ευρηματικότητας, έκπληξης και πρωτοτυπίας και, τέλος, απεύθυνση σε εύρος ηλικιών. Θεωρώ ότι ο βασικός στόχος της κατάληξης σε μια παράσταση-σύνθεση από τέχνες, με ποιότητα *επαγγελματισμού* και *έρευνας* (με την έννοια του συνδυασμού υποκριτικής-θεατρικής τεχνικής με διερεύνηση εκφραστικών τεχνικών και ανακάλυψη καινούριων παραστασιακών σημείων και σημαινόντων) επιτεύχθηκε σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό.[54] Η παράσταση έδωσε επίσης την ευκαιρία στο κοινό να συμμετάσχει ενεργά αφού, πέρα από την εξέλιξη της πλοκής, το κινητοποίησε να επικεντρώνει την προσοχή του στο σύνολο των σημείων της θεατρικής πράξης.

Επιχειρώντας να συνοψίσω κάποιες εισηγήσεις για το μέλλον –σε επίπεδο διασκευής και σκηνοθεσίας παραστάσεων Θεάτρου για Παιδιά και Νέους- θα σημείωνα την ανάγκη για: (α) κείμενα που κινητοποιούν την κριτική και στοχαστική σκέψη των ανήλικων θεατών, (β) κείμενα που αναδεικνύουν την παιδαγωγική διάσταση του θεάτρου (χωρίς το διδακτισμό, τις απλουστεύσεις, τις εύκολες λύσεις και τον παλιμπαιδισμό του παλαιότερου «παιδικού θεάτρου»), (γ)

[54] Καταλήγω στο προσωπικό αυτό συμπέρασμα, λαμβανομένου υπόψη του σκηνικού αποτελέσματος και της γενικότερης αποδοχή της παράστασης μετά την πρεμιέρα.

παραστάσεις που αντιμετωπίζουν το παιδικό-νεανικό κοινό ισότιμα με το ενήλικο, που απευθύνονται σε όλη την οικογένεια και στοχεύουν τόσο στην συνείδηση όσο και στην αίσθηση, και τέλος (δ) παραστάσεις που καταφέρνουν να ανανεώσουν τόσο τη σκηνική πράξη όσο και τη γενικότερη επαφή των παιδιών και των νέων με το θέατρο.

Η διαδικασία της σκηνοθεσίας έφερε στην επιφάνεια το πόσο σημαντικό είναι να υπάρχει όραμα/στόχος του σκηνοθέτη, ικανότητα έμπνευσης της ομάδας, πίστη στο όραμα αυτό (από τους υπόλοιπους συντελεστές) και δημιουργική εργασία προσηλωμένη στο αποτέλεσμα.[55] Σκηνοθέτης, ηθοποιοί και λοιποι συντελεστές πρέπει όχι μόνο να συμπαθούν το συγκεκριμένο είδος κοινού, αλλά να το σέβονται, να το εμπνέουν, να διαμεσολαβούν με τη δουλειά τους ώστε να του προσφέρουν δυνατές σκηνικές εμπειρίες, με στόχο να το ενδυναμώσουν δημιουργικά και όχι απλώς να το εντυπωσιάσουν. Μια παράσταση Θεάτρου για Παιδιά και Νέους (ή Θεάτρου για Ανήλικους Θεατές) που βασίζεται σε παραμύθι πρέπει να λειτουργεί σε διαφορετικά επίπεδα (αφηγηματικά, ποιητικά, συμβολικά, νοητικά κτλ) χωρίς να χάνει το ενδιαφέρον του κοινού. Πρέπει να απευθύνεται στη συνείδηση και να δημιουργεί γεγονότα «πυροδοτώντας ταυτόχρονα περισσότερα νοήματα και συνειρμούς» (Μπόγκαρτ 2009: 126). Πρέπει ακόμα να απευθύνεται στην αίσθηση και να χτίζει εικόνες. Εικόνες όμως που δεν θα «οριστικοποιούν τον φανταστικό κόσμο» του παραμυθιού (Σεϊτάνης 2002: 22) αλλά θα αφήνουν ελεύθερο το παιδί-θεατή να δημιουργεί και άλλες εκδοχές του, να πλάθει και άλλες εικόνες αυτού του κόσμου.

---

[55] Η όλη πορεία της συγκεκριμένης διαδικασίας -όπως αποδείχθηκε- ήταν το φυσικό επακόλουθο της πρώτης εκείνης και ουσιαστικής συνάντησης της δημιουργικής τριάδας – σκηνοθέτη, σκηνογράφου και κινησιολόγου- όπου τέθηκαν οι βάσεις του στησίματος όλης της παράστασης και καθορίστηκαν τα πλαίσια μέσα στα οποία θα μπορούσε να λειτουργήσει αποτελεσματικά ο κάθε κώδικας. Δυσκολίες πάσης φύσεως βεβαίως παρουσιάζονταν, όμως επιλύονταν αποτελεσματικά βάσει των ιδεών και προδιαγραφών που τέθηκαν εξαρχής ως στόχοι.

Παράρτημα Α

Φωτογραφίες από την Παράσταση

ΕΙΚΟΝΑ 1

ΕΙΚΟΝΑ 2

EIKONA 3

EIKONA 4

EIKONA 5

EIKONA 6

EIKONA 7

EIKONA 8

EIKONA 9

EIKONA 10

EIKONA 11

EIKONA 12

EIKONA 13

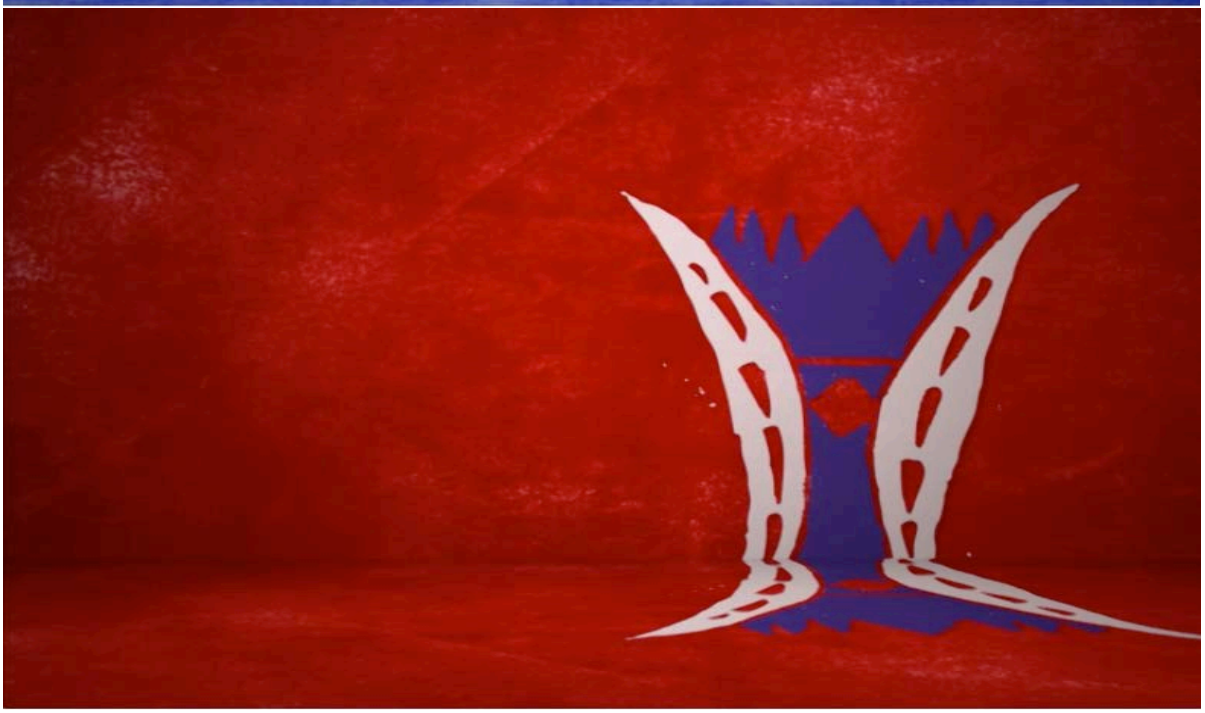
EIKONA 14

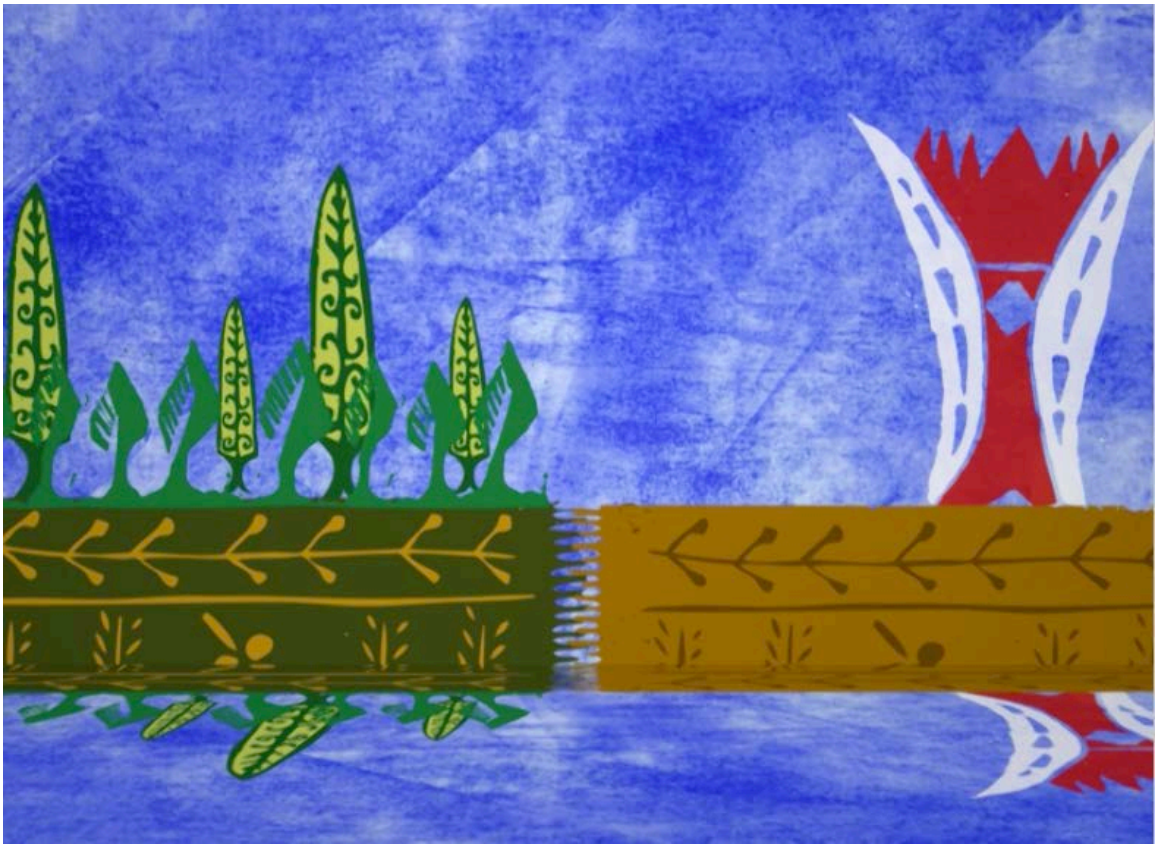
EIKONA 15

EIKONA 16

Παράρτημα Β

Προβολή Οπτικού Υλικού-Δείγμα





Παράρτημα Γ

Το Κείμενο της Παράστασης

«Η ΚΑΣΤΑΝΟΜΑΛΛΟΥΣΑ»-

ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Διασκευή: ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΙΔΗΣ

ΘΕΑΤΡΟ **ΛΕΞΗ**

ΠΑΙΔΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

2014-15

<u>Α΄ ΜΕΡΟΣ-εισαγωγή</u>

*Οι **ηθοποιοί-παραμυθάδες** είναι μέσα στην αίθουσα του θεάτρου όταν μπαίνουν τα παιδιά και παίζουν μαζί τους ,χωρίς λόγια,παιχνίδια παραδοσιακά,όπως τα κρυμμένα ξυλάκια,ή το παιχνίδι με το πλέξιμο λάστιχου στα χέρια…*

Κάποια στιγμή,την ώρα που είναι να αρχίσει η παράσταση,έχουν βρεθεί στις θέσεις τους σε διαφορετικά σημεία της πλατείας. Φωτίζεται αντικείμενο επί σκηνής (ως αντανάκλαση από το παρελθόν) και ταυτόχρονα ακούγεται η φωνή του «παλιού αφηγητή» από το μεγάφωνο: .

«ΜΙΑΝ ΦΟΡΑ ΤΖΑΙ ΕΝΑΝ ΤΖΑΙΡΟΝ, ΗΤΑΝ ΤΖΑΙ ΔΕΝ ΗΤΑΝ…. ΜΙΑ ΚΟΠΕΛΛΑ ΜΕ ΠΟΛΛΑ ΠΟΛΛΑ ΜΑΚΡΙΑ ΜΑΛΛΙΑ».

Ηθοπ:-Πού την ελαλούσαν…..Μα πάλε τούτην την ιστορίαν , πόσες φορές;
Ηθοπ:-Κατ' ακρίβειαν ήταν…μια φτωσιή κοπέλα ή μια βασιλοπούλα;

«ΕΖΟΥΣΕΝ ΣΕ ΕΝΑΝ ΨΗΛΟΝ ΠΥΡΚΟΝ…. ΔΙΧΑ ΠΟΡΤΑΝ. ΟΠΟΙΟΣ ΕΘΕΛΕΝ ΝΑ ΦΚΕΙ ΠΑΝΩ ΕΚΑΤΕΒΑΖΕΝ Η ΚΟΠΕΛΛΑ ΤΑ ΜΑΛΛΙΑ ΤΗΣ ΤΖΑΙ ΕΞΕΒΑΙΝΕΝ…»

Ηθοπ:-Έτο, εν τούτα που ελαλούσαμεν…
Ηθοπ:-Έναν λεπτόν, νομίζω ότι μόνον η μάνα της έφκαινεν τζαι κατέβαινεν που τα μαλλιά της.
Ηθοπ:-Δεν ήταν ακριβώς έτσι. Εγώ άκουσα τούτην την ιστορίαν χιλιάδες φορές, ποττέ όμως με τον ίδιον τρόπον.

«ΩΣΠΟΥ ΜΙΑΝ ΗΜΕΡΑΝ , Η ΜΟΙΡΑ ΕΦΕΡΕΝ ΕΝΑΝ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΛΟΝ ΣΕ ΤΖΕΙΝΑ ΤΑ ΜΕΡΗ….»

Ηθοπ:-Έτα τα ωραία!! Το βασιλόπουλλον έκλεψεν την, επήρεν την στο παλάτιν τζαι μετά ….

Ηθοπ:-Εν νομίζω να εγίνουνταν τόσον εύκολα τα πραματα.

Ηθοπ:-Σωστά. Σημασία δεν έσιη το τέλος, αλλά το πώς φτάνεις τζιαμέ.

Τζαι μόνον ενας τρόπος υπάρχει. Για να φτάσεις στο τέλος πρέπει να πάεις… που την αρκήν. Το ενδιαφέρον όμως είναι το … ενδιάμεσα!

Ηθοπ:-Τζείνον το ενδιάμεσα δεν το ξέρουμεν ούλλοι με τον ίδιον τρόπον.

Ηθοπ:-Τζαι δεν θα υπήρχε ενδιαφέρον αν το ξέραμε ούλλοι πανομοιότυπα.

Ηθοπ:-Πάμεν να ξετυλίξουμεν το κουβάριν, πάμεν να το πουμεν με τον δικόν μας τρόπον….

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ «Κοτσιηνη κλωστή δημμένη»

Κότσιινη κλωστή διμμένη στην ανέμη τυλιμένη
δώστης κλώτσο να γυρίσει, παραμύθι ν' αρκινήσει

Σαν το σιτάρι σπέρνεται στον κόσμον η αλήθκεια
που τον θαμμένον σπόρον της φυτρώνουν παραμύθκια
Ποιος να 'ν λαλείς ο γεωργός, εγιώ, εσύ, κανένας;
Τη μούσαν του παραμυθκιού να φέρνει ποιος αγιέρας;

Παραμύθι, παραμύθι
Αρκινά, αρκινά
Παραμύθι μύθι μύθι
Ξεκινά… ξεκινά
Παραμύθι, παραμύθι
το κουτσιίν τζιαι το ρεβύθθι…

Τι αληθινά, τι ψέματα, τι σοβαρά, τι αστεία
τουτα ούλλα που 'ν ν' ακούσετε δώστε τους σημασία
Γιατί εν γεμάτη η ζωή βάσανα τζιαι σκοτούρες,

πρίγκιπες τζιαι πριγκίπισσες, τζιαι δράκους τζιαι δρακούνες

Παραμύθι, παραμύθι
Αρκινά, αρκινά
Παραμύθι μύθι μύθι
Ξεκινά… ξεκινά
Παραμύθι, παραμύθι
το κουτσιίν τζιαι το ρεβύθθι…

Καθένας μας εν πρίγκιπας που ψάχνει την καλήν του
που πύργο λευτερώννει την τζιαι παίρνει την μαζίν του
Μα άξιππα προδώννει τον το χτιν τζιαι το χτοσιέριν
γιατ' εν η αλήθκεια φίλοι μου στα ψέματα χωσμένη

Παραμύθι, παραμύθι
Αρκινά, αρκινά
Παραμύθι μύθι μύθι
Ξεκινά… ξεκινά
Παραμύθι, παραμύθι
το κουτσιίν τζιαι το ρεβύθθι…..
Κότσιινη κλωστή διμμένη στην ανέμη τυλιμένη …

ΣΚΗΝΗ 1

(Αφηγητές-Βασιλιάς-Βασίλισσα-Γιατρός 1,2,3-Βασιλόπουλλον-Κοτζιάκαρη με κούζαν)

Παραμυθάς:Αρκή του παραμυθκιού….καλωσορίσετε!
Άλλος: Ήταν τζαι δεν ήταν!
Άλλος: Δηλαδή;

Άλλος: Μια φοράν τζι έναν καιρό…

Άλλος: Αααα!

Άλλος: Ήταν ένας Βασιλιάς,πολλά αγαπητός.

(Διαλέγουν τον Βασιλιά από τους ηθοποιούς)

Άλλος : Ούλλοι εκτιμούσαν τον τζαι εσέβουνταν τον.

(Ντύνουν τον Βασιλιά)

Άλλος*:* Οι πολίτες της χώρας του…

Άλλος: Οι σύμμαχοι…

Άλλος : Τζαι οι εχθροί…

Άλλος: Σπουδαίο τούτόν!

Άλλος: Εμπορούσε να πει κάποιος ότι…

Άλλος: Ήταν ο πιο ευτυχισμένος Βασιλιάς του κόσμου.

Άλλος*: Αλλά*;Φτάνουν τούτα;

Άλλος*:*Ήταν ευτυχισμένος γιατί είσιεν δίπλα του μια Βασίλισσα καλήν…

(Διαλέγουν τη βασίλισσα,τη δείχνουν όλοι)

Όλοι: Ναι,ναι !!!

Άλλος: Μια βασίλισσα καλήν…

Βασίλισσα: Μιαν βασίλισσα καλήν,ευγενικήν, πανέμορφην, πανέξυπνην…….

Άλλος:…καλήν τζαι όμορφην !! (την κόβει)

Άλλος: Εζούσαν λοιπόν ευτυχισμένοι!

Άλλος: Όχι!!!

Άλλος: Τί; Εν ηζούσαν ευτυχισμένοι;

(κάποιος κάνει νόημα για μωρό)

Άλλος: Α,ναι σωστά,την ευτυχία τους εσυμπλήρωνεν έναν μωρόν…

Βασίλισσα: *(κάνει πως παίρνει το μωρό)Μωρούιν* μου!

Άλλος Ένας γιος!!

Βασίλισσα: Γιε μου λεβέντη μου, καμάρι μου, πουρεκκε μου…. (την διακόπτουν)

Άλλος: Δεν νεν πια τζαι τόσο μωρό!

(Δείχνουν τον ηθοποιό που θα κάνει το βασιλόπουλλο)

Βασίλισσα: Αγόρι μου !

Βασιλιάς: λεβέντη μου !

Άλλος: ούλλα ήταν όμορφα τζαι αρμονικά μεσα στο παλάτι

Άλλη: Κάποιοι βέβαια εφροντίζαν για ούλλα τούτα (μεν λέμεν ότι θέλουμεν…)…

Άλλος: Βέβαια εζούσεν τζαι άλλος κόσμος στο παλάτιν, σύμβουλοι, υπουργοί, ακόλουθοι, υπηρέτες, νέες, νέοι, μιτσιοί τζαι μηάλοι

Άλλος: Ναι,είναι η….

Άλλος: Εγώ είμαι ο….(αναρωτιούνται για τους ρόλους τους)

Άλλος:Αααα!!Εσύ θα είσαι η…

Άλλος: *(δείχνει τα παιδιά) Ε Κανεί*. Να μεν τα αποκαλύψουμε ούλλα που την αρχή!

Άλλος:Το βασιλόπουλλον εμεγάλωνεν με ούλλην την προσοχήν των γονιών του

Βασίλισσα: Πρόσεχε,…πρόσεχε έτσι εν να χτυπήσεις!!!

Βασιλόπουλλον *(γέλια)*Πιάσ' με!!!

Ο βασιλιάς και βασίλισσα παρακολουθούν γελώντας

Βασιλιάς: Εν εβαρέθηκες τόσα χρόνια να τον βουράς ; Εμεγάλωσε.

Βασίλισσα: Φοούμαι πολλά σαν τον θωρώ που μεγαλώνει. Μόλις επερπάτησε…άρκεψεν να βουρά, εν τον προλαβαίνω…

Άλλος: Έτσι εν ο άνθρωπος,στην αρχή βιάζεται,νομίζεις να προλάβει τη ζωή τζαι μετά πάει αργά ,σα να μεν θέλει να τελειώσει…

Βασιλόπουλλον: Πατέρα, γιατί με βουράτε που πίσω;…Δεν είμαι μιτσίν μωρόν.

Βασίλισσα:Εμείς έτσι θα σε θωρούμεν πάντα…σαν το μιτσί μας το μωρό.

Αφηγητής: Είμαστε σίγουροι ότι τούτες οι εικόνες που θωρείτε δεν είναι άγνωστες, σε πολλούς που δαμέ.

Αφηγητής: Ο βασιλιάς τζαι η βασίλισσα όμως επαρακάμαν το

Αφηγητής: Εφοούνταν πολλά να τον αφήνουν μόνον του, με του κάμει κανένας κακόν, ή μεν αρρωστήσει ξαφνικά

Αφηγητής: Εφοούνταν ως τζαι τον αέραν που ανέπνεεν

Αφηγητής: Εσκεφτήκαν το λοιπόν να κάμουν έναν γυάλλενον πύρκον τζαι να τον κλείσουν μέσα, μαζί με κάμποσους δούλους να τον σάζουν ώσπου να μυαλύνει, για να μεν μάθει τες κατζίες του κόσμου

(γίνεται η αναπαράστη-αυτοσχεδιασμός, με τον γυάλινο πύργο και το βασιλόπουλο κλεισμένο μέσα)

Αφηγητής: Έτσι εζούσαν -όπως ενομίζαν- ευτυχισμένοι. Όμως ήρτεν ο τζαιρός που το βασιλόπουλλον εμεγάλωσεν, έγινεν ολόκληρος άντρας τζαι έπρεπεν να φκει έξω που τον πύρκον, στην πραγματικήν ζωήν

Αφηγητής: Οι αναποδκιές όμως της ζωής βρίσκουν τζαι τους βασιλιάδες.

Αφηγητής: Ακόμα τζαι τους πιο ευτυχισμένους.

Αφηγητής: Όπως ακριβώς συμβαίνει τζαι στους πιο απλούς αθθρώπους.

Αφηγητής: Το βασιλόπουλλον αρρώστησεν πολλά.

Αφηγητής: Οι γιατροί,σοφοί τζαι ικανοί,δεν εβρίσκαν γιατρειάν.

Γιατρός1: Δυστυχώς!

Γιατρός2: Κουράγιο!

Βασιλιάς: Γιατί Θεέ μου,γιατί;

Αφηγητής: Κανένας δεν είσιεν μιαν απάντηση.

Αφηγητής: Το παλάτι ολόκληρον έππεσε σε απελπισία.

Αφηγητής: Μιαν ημέραν έφτασεν ένας πολλά παράξενος στην όψην άθρωπος τζαι λαλεί του βασιλιά:

Γιατρός3: Ήντα μου διάς βασιλιά μου να σου γιάνω τον γιον σου;

Βασιλιάς: Ότι θέλεις. Θέλεις ριάλια, θέλεις μάλια…πε μου να σου δώσω. Να γιάνει ο γιος μου θέλω τζαι τίποτε άλλον

Γιατρός 3: Εν θέλω με ριάλια με μάλια. Θέλω να κάμεις θκυό δεξαμενές, να γεμώσεις τη μιαν με γάλαν τζαι την άλλην με μέλιν τζαι να βάλεις τελλάλην νάρκουνται ούλλοι οι φτωσιοί να πκιάνουν. Που τες ευτζιές πον να σου βάλλουν, εν να γιάνει ο γιος σου

Αφηγητής: Ο βασιλιάς τζαι η βασίλισσα εκάμεν όπως τους επαράτζειλεν.
Αφηγητής: Ούλλοι οι φτωσιοί επηένναν με τες κούζες τους τζαι επκιάνναν μέλιν τζαι γάλαν που τες δεξαμενές. Το βασιλόπουλλον άρκεψεν να γιανίσκει.
Αφηγητής: Άμα εκοντέψαν να φκιερώσουν οι δεξαμενές, ανέφανεν τζαι μια κοτζιάκαρη με την κούζαν της να πκιάσει τζαι τζείνη.
Αφηγητής: Επήεν εις την δεξαμενήν που το γάλαν,αμμα εν ήβρεν στάξιν. Πάει στην δεξαμενην που το μέλιν, εσυνάχτην νάκκον σε μιαν γωνιάν.
Αφηγητής: Η κοτζιάκαρη επάσκισεν, εσύναξεν όσον έμεινεν, έβαλεν το στην κουζούν της τζαι εξεκίνησεν.
Αφηγητής: Ήταν τζείνην την ώρα που το βασιλόπουλλον ένιωσε νάκκον καλύτερα τζαι εκατέβην να δκιανευτή

Βασιλόπουλλον: Ε γιαγούλα, ήνταλος πάεις έτσι κούτσαλα κούτσαλα; Αν σε βάλω του βούρου εν να προλάβεις να φύεις οξά ενν ππέσεις χαμέ; *(αρχίζει να της ρίχνει μικρές πέτρες και να γελά)* Ατε έλα να με πιάσεις, έλα να παίξουμεν, έλα να με βουρήσεις *(μια πέτρα της σπάζει την κούζαν)*

Γριά: Αχ γιούλλη μου που νάσιης τα πολλά καλά, έσπασες μου την κουζούν μου τζαι έπαθα τόσα κακά ώσπου να την γεμώσω. Τόσα κακά να πάθεις τζαι σου, ώσπου ναβρεις την Καστανομαλλούσαν

Αφηγητής: Επερνούσαν όμως οι μέρες τζαι το Βασιλόπουλλον εν έφκαλλεν που τον νουν του τα λόγια της κοτζιάκαρης.

Βασιλόπουλλον: Ήνταμ πον η Καστανομαλλούσα; Πού εν η Καστανομαλλούσα;;

Αφηγητής: Έφαεν τους τόπους να ξαναβρει την κοτζιάκαρην τζαι να την αρωτήσει. Τελικά εφέραν την μπροστά του

Γριά: Εν πολλά μακριά, κλεισμένη μέσα σε έναν ψηλόν πύρκον δίχα πόρτες. Γλέπει την μια δρακούνα τζαι ένας αρκόδρακος τζαι εν ημπορεί κανένας να κοντέψει. Αεις με τωρά να φύω… (*φεύγοντας φωνάζει* «Εύρε την, όμως πρόσεχε!!»).

Αφηγητής: Τούτα είπεν η κοτζιάκαρη τζαι έφυεν σούζωντας την τζεφαλήν της.
Αφηγητής: Το βασιλόπουλλον έππεσεν σε μηάλην σκέψην. Επερνούσαν οι μέρες τζαι εν ελάλεν να φκάλει που το νουν του τούτον το όνομαν

Βασιλόπουλλον: Πατέρα!! Πατέρα Θέλω να μου σασεις το καλλύτερον αππάριν τζαι μιαν αλλαήν σιερέτινην τζαι εν να φύω
Βασίλισσα: Που εν πάεις γιε μου;
Βασιλόπουλλον: Εν να πάω να την έβρω.
Βασιλιάς: Ποιάν γιε μου;
Βασιλόπουλλον: Την Καστανομαλλούσαν
Βασίλισσα: Ποια εν τούτη; Που μεινίσκει;
Βασιλόπουλλον:Γλήορα, να προλάβω!
Βασιλιάς: Να πάεις τζαι να προσέχεις γιε μου.
Βασίλισσα: Έλα, πκιάσε τούτον το δαχτυλίδι. Έδωσε μου το τζαι μέναν η μάνα μου. Να μεν το φκάλεις που πάνω σου, ακούεις;.

ΣΚΗΝΗ 2

(Αφηγητές, Βασιλόπουλλο, Γυναίκα, Άντρας, Μάγισσα του νερού, Μάγισσα του βουνού)

Αφηγητής: Λάμνε τζαι να πάς έφτασεν σε έναν γερημότοπον τζαι είδεν μακριά καπνόν να φκαίνει πόναν τόπον……

(από το βάθος της σκηνής φαίνεται καπνός από φωτιά. Το βασιλόπουλο ορμά και με κίνδυνο της ζωής του σώζει μια γυναίκα που φωνάζει απελπισμένη «βοήθεια»)

Γυναίκα: Ποιος είσαι εσύ τζαι πως εβρέθης στους τόπους μας; Δαμέσα δα πουλλίν πετάμενον εν ισταυροπατά , εσού ήνταλος ήρτες;

Βασιλόπουλλον: Είμαι γιος του βασιλέα τζαι εν ηξέρω καλή τζυρά ήνταλως εβρέθηκα στουν τους τόπους.

Γυναίκα: Για το καλόν που μου καμες θέλω να σου κάμω τζαι γω έναν καλόν. Πε μου που πάεις.

Βασιλόπουλλον: Πάω να έβρω την Καστανομαλλούσαν, αμμα εν ηξέρω καλά καλά που ένι, τζαι αν θελεις να μου παραντζείλεις.

Γυναίκα: Την Καστανομαλλούσαν; Γιε μου ξανασκέφτου το πρώτα, εν επικίνδυνα τούτα τα πράματα.

Βασιλόπουλλον: Εν ημπορώ να την ιφκάλω που τον νου μου, θέλω να την έβρω. Εν να με βοηθήσεις;

Γυναίκα: Ήμουν κάποτε μάισσα τζαι ξέρω πολλά.

Βασιλόπουλλον: Εν να μου πεις ήντα να κάμω για νάβρω την Καστανομαλλούσαν;

Γυναίκα: Εννα σου πω αφού μου έσωσες τη ζωή, αλλά τζαι σου να προσέχεις. Σαν παάίννεις κατά ποδά εννάβρεις έναν ποταμόν βρωμισμένον. Άμαν κοντέψεις να μεν πεις «ούφφου ήντα βρωμισμένον νερόν» παρά να σιύψεις να πκιεις τζαι να

πεις « Ευκαριστώ σε Θεέ μου, ήντα καλόν νερόν!». Άμαν πεις έτσι εννα φκει που τον ποταμόν μια κοπέλλα. Εν η αρφή μου η δεύτερη τζαι αμα σε δει εννα σε λυπηθεί τζαι εν να σου παραντζείλει ήντα να κάμεις.

Αφηγητής: Γιατί τζαι που λαλείτε το βασιλόπουλλον έπκιαεν στράταν τζαι άμα ήβρεν τον ποταμόν έκαμεν όπως του παράτζειλεν η μάισσα. Μόλις ήπκιεν το νερόν….. *(εμφάνιση μάγισσας νερού)*

Μάγισσα του νερού: Ξέρω ήντα που θέλεις. Εν η αρφή μου η μεγάλη που σ'έπεψεν, να σου παραντζείλω νάβρης την Καστανομαλλούσαν. Σαν προχωρήσεις κάμποσον τζαι περάσεις που την άλλην μερκάν του βουνού εννάβρεις κατω που την πλαγιάν απλούμενην μιαν κοπέλλαν. Εν η αρφή μας η τρίτη.

Βασιλόπουλλον: Πόσες αρφάες είσαστεν;

Μάγισσα του νερού: Αν εν ανοιχτά τα μμάθκια της σημαίνει πως τζοιμάται. Αν εν βαούενα σημαίνει πως εν όξυπνη. Τα μματόκλαδα της εν τόσον μεάλα που κουμπούν πάνω στην γην. Αν τζοιμάται, να πκιάεις προσεχτικά τα αμματοκλάδά της, να τα κόψεις με έναν ψαλίδιν για να αμπλέψη να σε δει, τζαι αμαν σε δει εν να σου παραντζείλει ήνταλως ναύρεις την Καστανομαλλούσαν. Έγλεπε όμως, γιατί αν πονήσει, εν θα φύεις ζωντανός που τζιαμέ

Αφηγητής: Το βασιλόπουλλον ελάμνισεν. Επαρπάταν τρεις μέρες τζαι δκυο νύχτες. Πίσω που το μηάλον βουνόν, ήβρεν απλωμένην πάνω στην πλαγιάν την τρίτην αρφήν. Θωρεί τα μμάθκια της ήτουν βαούμενα….. (*γίνεται η δράση)*

Μάγισσα του βουνού: Δόξα σοι ο θεός που εβρέθην τζαι έναν πλάσμαν να με λυπηθεί τζαι να μου ανοίξη τα μμάθκια μου, να δω τζαι γω το φως της ημέρας.

Βασιλόπουλλον: Ξέρεις που εννάβρω την ……(*δεν προλαβαίνει)*

Μάγισσα του βουνού: Την Καστανομαλλούσαν ξέρω.. επέψαν σε οι αρφάες μου. Άκου δα. Πκιάσε τούντην στράταν τζαι πάαιννε. Μεν την βαρεθείς πως εν μακριά

τζαι προπάντων μεν δικλίσεις πίσω ότι τζαι αν ακούσεις. Να παείνεις, να παείννεις , ώσπου εννάβρεις έναν μηάλον πύρκον, διχα πόρταν. Μες τον πύρκον τζείνον εν κλεισμένη η Καστανομαλλούσα. Να πάεις πουκάτω ποναν παναθύριν τζαι να φωνάξεις «Α Καστανομαλλούσα, κατέας τα μαλλιά σου να φκω πάνω»

Βασιλόπουλλον: Τζαι αν αρωτήσει πκιός είμαι;

Μάγισσα του βουνού: Να της πεις «είμαι η μάνα σου» *(ξεκινά να φύγει)*

Βασιλόπουλλον: Τζαι αν δεν με πιστέψει; Περίμενε….. *(η μάγισσα εξαφανίζεται)*

ΣΚΗΝΗ 3

(Αφηγητές, Βασιλόπουλλον, Καστανομαλλούσα, Αρκοδρακούνα, Αρκόδρακος)

Αφηγητής: Το βασιλόπουλλον έπκιασεν την στράταν. Λάμνε τζαι να πας έφτασεν ομπρός που έναν μεγάλον πύρκον.

Αφηγητής: Θωρεί, εν έσιη πούποτε πόρταν.

Αφηγητής: Εκατάλαβεν πως έφτασεν επιτέλους στον προορισμόν του.

Αφηγητής: Εστάθην που κάτω που το παναθύριν τζαι εφώναξεν

Βασιλόπουλλον: Α Καστανομαλλούσα, κατέας τα μαλλιά σου….. να φκει πάνω η μάνα σου

Αφηγητής: Τζείνην την ώραν εγίνηκεν σαν το θάμμαν….. *(κατέβασμα μαλλιών, ανέβασμα βασιλόπουλλου)*

Καστανομαλλούσα: Είπες πως είσαι η μανα μου για να μου γελάσεις να σε φκάλω πάνω, αμμά εν εγελάστηκα εγώ. Έτσι λεβέντην εγύρευκα τον που τζαιρόν. Εσού εν που γελάστηκες γιατί έχω μιαν μάνα δρακούναν, τζαι άμα έρτει τζαι έβρη σε

δαμέ εν ιγλυτώννεις που τα σιέρκα της. Αμμά έννοια σου. Εγιώ εν να σε βοηθήσω… Πε μου τωρά ήντα που θέλεις που μέναν; *(ακούγεται η μάνα της)*

Δρακούνα μάνα: Α καστανομαλλούσα, κατεας τα μαλιά σου να φκει πάνω η μάνα σου…. Α καστανομαλλούσα, κατεας τα μαλιά σου να φκει πάνω η μάνα σου τζαι εν ποσταμένη

Καστανομαλλούσα: Πρέπει γλήορα να εξαφανιστείς που δαμέ

Βασιλόπουλλον: Ήνταλως να φυω; Αν πεταχτώ που το παραθύριν εν να ππέσω πάνω της (τον κρύβει)

Αρκοδρακούνα: Μα ήντα άρκησες να πολοηθείς; Κόρη μυρίζει γαίμαν βασιλικόν δαμέσα. Ποιός ήρτεν έσσω μας;

Καστανομαλλούσα: Κανένας μανά. Ποιος εννα καταδεχτεί νάρτει έσσω μας, μες τούντον γερημότοπον που είμαστεν; *(ακούγονται οι φωνές του πατέρα της)*

Αρκόδρακος: Α καστανομαλλούσα, κατέας τα μαλλιά σου να φκει πάνω ο τζύρης σου *(ανεβαίνει)* Κόρη μυρίζει γαίμαν βασιλικόν. Ποιος ήρτεν έσσω μας;

Καστανομαλλούσα: Εν η ιδεα σου πατέρα. Κανένας εν ήρτεν έσσω μας. Ελάτε να σας σάσω να φάτε τζαι εν αργά

Αφηγητής: Άμα ενύχτωσεν για τα καλά, ο δράκος τζαι η δρακούνα εππέσαν σε βαθύν ύπνο. Η Καστανομαλλούσα εν έκλεισεν μμάτι. Εσκέφτετουν ήντα να κάμει για να τους δκιώξει πόσσω τζαι νάβρει τρόπον να γλυτώσει το βασιλόπουλλον. Άμα εξημέρωσεν……

Καστανομαλλούσα: Μανά, μανά ξυπνάτε…τζαι εν περασμένη η ώρα

(διώχνει τους γονείς)

Καστανομαλλούσα: Έλα πε μου τωρά, ήντα γυρεύκεις στουν τα μέρη;

Βασιλόπουλλον: Εν εσέναν που γυρεύκω. Ήρτα να σε βρω , να σε παντρευτώ.

Καστανομαλλούσα: Α Παναία μου, μεν τα λαλείς τούτα έτσι άξξιππα τζαι ούλλα τα πράματα μες το σπίτι έχουν φκια που ακουν τζαι φωνήν που μιλά. Μπορεί να συντύχουν τζαι να σε μαρτηρήσουν. Μεν πεις τίποτε άλλον.

Αφηγητής: Όσον τζ είπεν της έτσι, η Καστανομαλλούσα εσηκώθηκεν πάνω τζαι έπκηαεν μαγιές τζαι άλειψεν ούλλα τα πράματα του σπιθκιού, γιατί είχαν το σύστημαν να συντυχάννουν τζαι να λαλούν ηντα που γίνειν μες το σπίτιν.
Αφηγητής: Με τες μαγιές που τους έβαλεν εν εσυντύχαννεν κανέναν.
Αφηγητής: Όπως τζαι αν ήτουν, εξήχασεν να αλείψει το χτιν τζαι το χτοσιέριν.

Καστανομαλλούσα: Άτε, σήκου να φύουμεν τωρά τωρά.

Αφηγητής: Εκατεήκαν που τον πύρκον τζαι επκιάσαν στράταν. Ώσπου να νυχτώσει επήαν μίλια μακριά. Μόλις ενύχτωσεν…(πάει η δρακούνα στον πύρκον)

Αρκοδρακούνα: Α καστανομαλλούσα κατέας τα μαλιά σου να φκει πάνω η μάνα σου

Αφηγητής: Με μαλλιά κατεβαίνουν με κόρη φαίνεται.

Αρκοδρακούνα: Αρκόδρατζιε κόντεψε δα τζαι κάτι συββαίννει φαίνεστε μου
Αρκόδρακος: Α Καστανομαλλούσα κατέας τα μαλλιά σου να φκει πάνω ο τζύρης σου *(φωναζουν και οι δύο)*
Αρκοδρακούνα- Αρκόδρακος: Καστανομαλλούσα κατέας τα μαλλιά σου να φκούμεν πάνω

Αφηγητής:Τζείνην την ώρα ακούστηκεν….. το χτίν τζαι το χτοσιέριν.
Αφηγητής: «Εν έσιη κανέναν έσσω. Η Καστανομαλλούσα έφυεν που το πουρνόν που φύετε τζαι σεις, με έναν όμορφον νέον».

Αρκοδρακούνα: Βούρα αρκόδρατζιε, φέρτην πίσω γλήορα!!

Αφηγητής: Ο δράκος έπκιαεν την στράταν,

Αφηγητής: εβούραν σαν τον άνεμον

Αφηγητής: Η Καστανομαλλούσα είσιεν την έννοιαν πως εν να ππέσουν ταπισόν τους

Αφηγητής: Τζαι κάθε λλίον ελάλεν του βασιλόπουλλου να παρατηρά πίσω αν φαίνεται κανένας

Αφηγητής: Το βασιλόπουλλον επαρατήραν, μα εν εθώρεν κανέναν

Αφηγητής: Πριν να σκοτεινιάσει , παρατηρά το βασιλόπουλλον, θωρεί έναν άσπρον σύννεφον τζαι έρκεται

Καστανομαλλούσα: Με φοάσαι, εν ο τζύρης μου. Αν ήτουν μαύρον το σύννεφον, ήταν ναν η μάνα μου τζαι θα την είχαμεν σιηρόττερα

Αφηγητής: Φκάλλει που την πούγκαν της έναν χτένιν, έναν πολυφάιν σαπούνιν τζαι μιαν αλοιφήν.

Αφηγητής: Βάλλει λλίην αλοιφήν πάνω στο χτένιν, εγίνην άλετρον

Αφηγητής: Βάλλει λλίην πάνω στο σαπούνι, εγίνην μια κουτσιά

Αφηγητής: Βάλλει λλίην του βασιλόπουλλου , εγίνηκε θκυό βούθκια

Αφηγητής: Βάλλει λλίην πάνω της, εγίνην βοηλάτης τζαι εφαίνετουν σαν έναν γέρον που σπερνεν κουτσιά

Αρκόδρακος: Γέρο, ειες κανέναν κοπέλλιν τζαι καμιά κοπελλούαν να ρέσσουν που δαμέ;

Καστανομαλλούσα: *(με φωνή γέρου)* Σπέρνω κουτσιά!!

Αρκόδρακος: Εν ειες γέρο κανέναν κοπέλλιν τζαι καμιά κοπελλούαν να ρέσσουν που δαμέ;

Καστανομαλλούσα: *(με φωνή γέρου)* Σπέρνω κουτσιά λαλούμεν, κουτσια!!

Αρκόδρακος: Ουυυυ, άλλα σου λαλώ εγώ τζαι άλλα ακούεις! Εγιώ αρωτώ σε αν είδες την κόρην μου να ρέσσει που δαμέ, τζαι συ λαλείς μου ότι σπέρνεις κουτσιά

Αφηγητής: Ο αρκόδρακος εστράφην πίσω. Ότι τζ έφυεν, η Καστανομαλλούσα έκαμεν μαγιές τζαι γινήκαν τζαι οι θκυό σαν ήτουν πρώτα

Αρκόδρακος: Έκοψα τόσα μίλια αμμά ΄ν την έφτασα την κόρην μας. Ηύρα μανιχά έναν γέρον τζαι έσπερνεν κουτσιά, τζ' αρώτησα τον αν την είεν, τζαι ο πατσιόγερος ούλλον ελάλεν μου «σπέρνω κουτσιά». Εθυμώθηκα τζαι γω τζαι εστράφηκα
Αρκοδρακούνα: Κρίμα στογ κόπο σου! Τζείνος ο γέρος εν η κόρη μας τζαι εγέλασε σου, κακορίζιτζιε. Στράφου γλήορα πίσω, να πκιάεις τον γέρον τζαι τα βούθκια τζαι να μου τα φέρεις!

Αφηγητής: Ο δράκος έππεσεν πάλε τα βούρη
Αφηγητής: Επήεννεν σαν τον άνεμον
Αφηγητής: Η Καστανομαλλούσα είσιεν την έννοιαν μεν πα τζαι ξανάρτει ο τζύρης της για η μάνα της
Αφηγητής: Επαρατήραν συνέχεια, πότε τζείνη, πότε το βασιλόπουλλον
Αφηγητής: Σαν επαάίνναν θωρούν ένα άσπρον σύννεφον τζαι έρκετουν κατά πάνω τους.

Βασιλόπουλλον: Έτο άσπρον σύννεφον
Καστανομαλλούσα: Εν ο τζύρης μου τζαι κοντέφκει πάλε. Κάτι πρέπει να σκεφτώ.
Βασιλόπουλλον: Σκέφτου γλήορα!!

Αφηγητής: Με το να δεις τζαι να πεις, η Καστανομαλλούσα έκαμεν τα μαγικά της
Αφηγητής: Έγίνηκεν η ίδια μια εκκλησιά
Αφηγητής: Τζαι έκαμεν τζαι το βασιλόπουλλον έναν καλόηρον τζαι ελουτούρκαν μέσα

Αρκόδρακος: Καλόηρε, είες καμιά κοπέλλαν να ρέσσει που δαμέ;
Βασιλόπουλλον: Κύριε ελέησον, κύριε ελέησον!
Αρκόδρακος: Ε Καλόηρε, είες καμιά κοπέλλαν να ρέσσει που δαμέ;

Βασιλόπουλλον: Κύριε ελέησον, κύριε ελέησον

Αρκόδρακος: Μα ννα σου μιλώ τζαι να μου λαλείς Κύριε ελέησον; *(φεύγει, πάει στη δρακούνα)*

Αρκοδρακούνα: Πούν την κόρη μου; Γιατί εν τη έφερες;

Αρκόδρακος: Εν τη ήβρα. Ήβρα μανιχά μιαν εκκλησιάν τζαι έναν καλόηρον που ελουτούρκαν μέσα. Αρώτησα τον θκυο τρεις βολές αν είεν καμιάν κοπέλλαν να ρέσσει που τζιαμέ τζαι τζείνος ελάλεν μου «Κύριε ελέησον, κύριε ελέησον». Εθυμώθηκα τζαι γω τζαι εστράφηκα.

Αρκοδρακούνα: Είσαι πελλός τζαι αρκόπελλος! Η εκκλησιά εν η κόρη μας τζαι ο καλόηρος εν ο νιος που την επήρεν. Κάτσε τζιαμέ τζαι εν να πάω εγώ να τη φέρω.

Αφηγητής: Η δρακούνα έπκιαεν την στράταν

Αφηγητής: Εβούραν σαν τον σίφφουναν

Αφηγητής: Οι δκυο νέοι είχαν μεγάλην έννοιαν, αμμά αρκέψαν να ποστέκουνται

Καστανομαλλούσα: Κάτι νώθω νάρκεται πάλε

Βασιλόπουλλον: Εν έναν μαύρον σύννεφον

Καστανομαλλούσα: Κατίσιη μας, έρκεται η μάνα μου!

Βασιλόπουλλον: Σκέφτου γλήορα κάτι!!

Αφηγητής: Η δρακούνα εκόντεφκεν

Αφηγητής: Εκόντεφκεν , ήταν σχεδόν μια αναπνοήν μακρυά τους.

Αφηγητής: Άπλωννεν το σιέριν της έτοιμη να τους πκιάσει

Βασιλόπουλλον: Σκέφτου κάτι γλήορα

Αφηγητής: Φκάλλει η κοπέλλα μάνι μάνι τες μαγιές

Αφηγητής: Τζαι κάμνει μιαν λίμνην βαθκιάν

Αφηγητής: Κάμνει τζαι το βασιλόπουλλον έναν πάπιρον

Αφηγητής: Τζαι εγίνην τζαι τζείνη μια παπίρα

Καστανομαλλούσα: Άμμα κοντέψει η μάνα μου έννα μου φωνάξει να πάω κοντά της. Αμμά εσού να με βουράς που τα πισόν συνέχεια τζαι να μεν με αήννεις. 'Αεις την να φωνάζει. Αν δοτζιμάσει να πει μέσα στη λίμνη μεν φοηθείς, εν βαθκιά η λίμνη.

Αρκοδρακούνα: Έλα παπιρού μου, έλα στην αγκαλιάν της μάνας σου! Έλα να σε φιλήσω! (*γίνεται ο αυτοσχεδιασμός, η δρακούνα κινδυνεύει και φωνάζει «βοήθεια» στο τέλος βγαίνει από τη λίμνη και φωνάζει εξοργισμέ νη)* Εσύ τον εδασκάλεψες να μεν σε αφήσει νάρτεις κοντά μου. Εννα φύω, μα να ξέρεις. Άμμα κάποιος τον φιλήσει να σε ξηχάσει τέλεια. Τζαι όπως υποφέρω εγώ τωρά, έτσι να υποφέρεις τζαι συ, ώσπου να σε ξαναθυμηθεί *(φεύγει)*

Καστανομαλλούσα:Εγλυτώσαμεν

Βασιλόπουλλον: Γλήορα πάμεν να φύουμεν που δαμέ

Καστανομαλλούσα:Που εν να πάμεν;

Βασιλόπουλλον: Στο παλάτιν των γονιών μου. Θέλω να σε γνωρίσουν

Αφηγητής: Επαρπατούσαν θκυό μέρες

Αφηγητής: Ότι τζαι εκοντέψαν εις την πολιτείαν που 'ταν το παλάτιν, εκατσαν να ξηποσταθούν

Βασιλόπουλλον: Εννεν σωστόν να σε πάρω έτσι στους δικούς μου. Να μείνει δαμέ, να πάω να φέρω ρούχα βασιλικά να στολιστείς τζαι να φέρω τζαι βάγιες να σε βάλουν μες την μέσην, τζαι την άμαξαν την γρουσήν τζαι να πάμεν.

Καστανομαλλούσα: Πάαιννε , μα νάσιης τον νου σου. Να μεν δεχτείς να σε φιλήσει κανένας, με άθρωπος με γεναίκα, γιατί αν σε φιλήσουν εν να με ξηχάσεις τζαι εν να μείνω δαμέ μανισιή μου.

Βασιλόπουλλον: Εν να το θυμούμαι, μεν έσιης έννοιαν. Πριν φύω όμως, έλα δέχτου τούτον το δακτυλίδιν. Εν το δακτυλίδιν που εν να σε κάμει σε λλίον γεναίκαν μου. Πρόσεχε εσύ, τζαι εννάρτω γλήορα.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ «Μοίρα»

‘Επιασεν όρη τζιαι βουνά, δρόμους τζιαι μονοπάθκια
μ’ έναν τραούδι στην καρκιάν τζιαι όνειρα στα μμάθκια
Μα η μοίρα είναι σύννεφον, τζι άμαν χώννει τον ήλιον
τ’ όνειρον κάμνει σκοτεινιάν τζιαι το τραούδι θρήνον

Τρεις μέρες εταξίδευκεν, τρεις νύχτες επλανιέτουν
το μέλλον τζιαι το παρελθόν συνέχεια εσυλλοέτουν
Όσα οι αθρώποι σκέφτουνται, όσα τζι αν συλλογιούνται
η τύχη ορίζει το παρόν τζιαι τζιείνα σπαταλιούνται

Άνταν θωρεί που μακριά τον πύρκον των γονιών του
τ’ όνειρον του ενόμισεν πως ήτουν πκιον δικόν του
Το κατακάθιν του καφέ τζιαι η γραμμή στο σιέριν
είναι μολύβιν άσβηστον τζιαι κοφτερόν μασιέριν

ΣΚΗΝΗ 4

(Αφηγητές, Βασιλόπουλλον, Βασίλισσα, Καστανομαλλούσα, ζώα)

Βασιλόπουλλον: Μάνα; Μάνα;
Βασίλισσα: Γιε μου, γιε μου, πού ήσουν τόσον τζαιρόν; Εμείς ενομίσαμεν πως επέθανες, τζαι έτο πούρτες τζαι είδα σε με τα μμάθκια μου παιδί μου! *(δοκιμάζει να τον φιλήσει, δεν την αφήνει)* Εν μ ‘αφήννεις να σε φιλήσω;
Βασιλόπουλλον: Μάνα ακου κάτι πόχω να σου πω

Αφηγητής: Επήασιν μες την κάμαρην τζαι είπεν της τα ούλλα.

Αφηγητής: Πως ήβρεν την Καστανομαλλούσαν τζαι πως θέλει να την παντρευτεί

Αφηγητής:Τζαι ακόμα ότι πρέπει να φέρουν ρούχα βασιλικά τζαι να πει στες βάγιες αν σαστούν

Αφηγητής: Έδωκεν διαταγήν να φέρουν φκιολιά τζαι λαούτα τζαι να στήσουν τραπέζια για την μεγάλην χαράν

Αφηγητής: Η μανα του εδέχτηκεν, εν έθελεν να του χαλάσει το χαττίριν
Είπεν του όμως…

Βασίλισσα: Γιε μου είσαι πολλά κουρασμενος. Ώσπου να πάω να δώκω διαταγήν για τα ρούχα τζαι οι βάγιες ππέσε λλίον να ξηποσταθείς

Βασιλόπουλλον: Εντάξει μανά, ξύπνα με όμως γλήορα γιατί εν θέλω να την αφήσω μόνην της να με καρτερά.

Αφηγητής: Η βασίλισσα επρόσταξεν να γενούν όσα της είπε ο γιος της, αμμά έκρουζεν η καρκιά της πον την άηκεν να τον φιλήσει

Αφηγητής: Άμα εποτζοιμήθηκεν το βασιλόπουλλον, επήεν πατίν πατίν τζαι άνοιξεν την πόρταν

(πάει, τον φιλά και βλέπουμε το αντίκτυπο πάνω στην Καστανομαλλούσα. Απότομα την σφίγγει το δακτυλίδι, και πονά. Το βασιλόπουλλο ξυπνά και αυτό από τις φωνές της)

Βασίλισσα: Άτε γιε μου, εν ούλλα έτοιμα. Τζαι τα ρούχα τζαι οι βάγιες τζαι η άμαξα τζαι οι φκιολάρηες. Εν ώρα να πάεις να φέρεις την κοπέλλαν. Εγίναν ούλλα όπως επρόσταξες.

Βασιλόπουλλον: Εγώ εν επρόσταξα τίποτε.

Βασίλισσα: Γιε μου, εν μου είπες να σασω το τζαι το, τζαι εν να πάεις να φέρεις την Καστανομαλλούσαν;

Βασιλόπουλλον: Έτσι πράμαν εν σου είπα. ‘Αφης με τωρά γιατί βιάζουμαι να πάω στα χωράφκια.

Νύχτα-ζώα (*κάνουν την εμφάνιση τους οι ηθοποιοι με κινήσεις ζώων – αγωνία, είναι παράλληλα και αφηγητές)*

Αφηγητής: Έτσι εγύριζεν μες την νύχταν

Αφηγητής: Έφτασεν σε ένα παράξενον τζαι πυκνόν δάσος

Αφηγητής: Ποττέ της δεν είσιεν ξαναβρεθεί μόνη της σε έναν τόπον σαν τούτον.

Αφηγητής: Εφοάτουν ή εν εφοάτουν;

Αφηγητής: Είσιεν θάρρος ή εν είσιεν;

Αφηγητής: Είδεν μιαν βρύσην τζαι μιαν δεξαμενήν τζαι δίπλα έναν μεγάλον δέντρον

Αφηγητής: Εσκέφτην να χωστεί μες τα κλαδκιά του, να μεν την δει κανένας ώσπου νάρτει το βασιλόπουλλον

Αφηγητής:Τζιαμέ που έκατσεν, εφαίνετουν η οσσιά της μες την δεξαμενήν.

Αφηγητής: Που τη βρύσην τζείνην επηαίνναν κάποτε τζαι εγεμώνναν οι δούλες του βασιλιά. Ώσπου μιαν ημέραν….

ΣΚΗΝΗ 5

(Αφηγητές, Βασιλόπουλλον, Αννέττα, Καστανομαλλούσα)

(έρχεται η Αννέττα, μια δούλα, κοιτάζει τη σκια της στην δεξαμενή και νομίζει πως είναι η ίδια)

Αννέττα: Εγώ νάμαι έτσι όμορφη κοπέλα τζαι να με πέμπουν να κουβαλώ νερό; Ούφφου… *(κάνει μορφασμούς στο νερό, η Καστανομαλλούσα γελά).* Ήνταλως εξέβης τζειπάνω τζει κοκώνα μου;

Καστανομαλλούσα: Έβαλα σπόντες τζαι εξέβηκα

Αννέττα: Κάτσε καλώ να βάλω τζαι γω…..*(ψάχνει)*

Καστανομαλλούσα: Είσαι κρίμαν, εννα τρυπηθείς με τες σπόντες. Να σου κατεβάσω τα μαλλιά μου, να τα πκιάεις να φκεις πάνω αφού το θέλεις.

Αφηγητής: Έτσι εκατέβασεν τα μαλλιά της τζαι η άγνωστη κοπέλλα έφκην πάνω…

Αννέττα: Ποια είσαι κοκώνα μου;

Καστανομαλλούσα: Λαλούμεν με Καστανομαλλούσα.
Αννέττα: Εμέναν Αννέττα. Είσαι όμορφη.
Καστανομαλλούσα: Ευκαριστώ. Τζαι συ….
Αννέττα: Ξέρω το…. Πόθθεν είσαι; Πώς εβρέθης δαμε τζαι τι θέλεις; Πε μου τα ούλλα…

Αφηγητής: Η Καστανομαλλούσα είπεν της ούλλην την αλήθκειαν γιατί εν έβαλεν κακόν στον νουν της. Η άλλη όμως άρκεψεν ήδη να πονηρεύκεται**. (ΕΙΣΟΔΟΣ ΚΟΥΚΛΩΝ-PUPPETS)**

Αννέττα: Μα εν αλήθκεια τούτα ούλλα που μου λαλείς; Σύρε νάκκον τζει να κάτσω καλλίττερα.
Αφηγητής: Κάθε λλίον ελάλεν της
Αννέττα: Σύρε άλλο νάκκον τζαι εν ημπορώ δαμέ. Σύρε καλέ μου , μα τσυγκουνεύκεσαι το δεντρόν; Ακόμα λλίον τζαι εν πυρά δαμέ…. *(την ρίχνει στη λίμνη. Με μαγικό τρόπο η Καστανομαλλούσα γινεται ψάρι).*
Αφηγητής: Η Καστανομαλλούσα έππεσεν μες την λίμνη τζαι εγίνηκεν έναν ολόχρυσον ψάριν.

Αννέττα: Καλά να πάθεις. Εν να μείνω τζαι γω δαπάνω τζαι θα τον καρτερώ. Εννάρτει, που εν να παει, …

Αφηγητής: Επεράσαν σαράντα μέρες τζαι η δούλα η Αννέττα δεν εξηκόλλαν που το δεντρόν.

Αφηγητής: Το βασιλόπουλλον ξαφνικά αθθυμήθηκεν την Καστανομαλλούσαν , τζαι ελάμνησεν να πάει να την φέρει *(πάει το βασιλόπουλλον)*

Βασιλόπουλλον: Ήντα όμορφον ψάριν!!

Αννέττα: Ναι, ναι…άηκες με δαμέ τζαι έφυες τζαι τωρά «ήντα όμορφον ψάριν»! Ένας θεός ξέρει τι ετράβησα που την ημέραν που με εξήχασες τζαι εφκήκα πας το δεντρόν τζαι καρτερώ σε.

Βασιλόπουλλον: Εν είσαι συ τζείνη που άφηκα δαμέ. Τζείνη ήταν σαν το φως του ήλιου, ήταν άσπρη, σιονάτη

Αννέττα: Εγώ είμαι, τζαι εμαύρισα που τον ήλιον τζαι το μαράζιν

Βασιλόπουλλον: Καλάν, τα σιήλη σου ήνταλως εμυαλύναν τζαι εκρεμμαστήκαν κάτω;

Αννέττα: Εμυαλύναν που το κλάψε κλάψε

Βασιλόπουλλον: Τζαι τα μαλιά σου τα καστανά τζαι τα όμορφα;

Αννέττα: Έχάσαν την λάμψην τους που τους άνεμους τζαι τες βροσιές.

Βασιλόπουλλον: Σίουρα εσύ είσαι;

Αννέττα: Εγώ είμαι καλέ μου, μα τι έπαθες;

Αφηγητής: Επήρεν την στο παλάτι, επαντρεύτηκεν την αμμά εν τη αγάπαν.

Αφηγητής: Κάθε μέρα το βσιλόπουλλον επήεννεν στην δεξαμενήν τζαι εθώρεν το ψάριν. Η Αννέττα ήταν να τσακρίσει που το κακόν της

Αννέττα: Πόσον να πααίννει σε τζείνην τη δεξαμενήν; Όπου το χάσεις όπου τον έβρεις ούλλη μέρα τζιαμε

Αφηγητής: Μια ημέραν έπαιξεν την άρρωστην.

Αφηγητής: Γιατρούς, γιατρικά, εν εγιάνισκεν με τίποτε.

Αφηγητής: Καταφέρνει να ξεγελάσει τον τελευταίον γιατρόν που την είδεν τζαι ζητά που το βασιλόπουλλον να την ταίσει….

Αννέττα: Ψάριν!!

Βασιλόπουλλον: Ήντα λός ψάριν θέλεις να σου φέρω;

Αννέττα: Το ψάριν πον μες την δεξαμενήν!

Βασιλόπουλλον: Εν κρίμαν να το σκοτώσω έτσι όμορφον που ένι

Αννέττα: Εγώ τζείνον θέλω!

Αφηγητής: Το βασιλόπουλλον έπκιαεν το ψάριν τζ έφερεν το. Εψήσαν το τζαι εδώκαν της το αν το φάει.

Αφηγητής: Τα κόκκαλα του επέταξεν τα που το παράθυρον μες το περβόλιν.

Αφηγητής: Τζιαμέ που επεσαν τα κόκκαλα εβλάστησεν μια αμυγδαλιά τζαι εμηαλίνισκεν μέραν με την ημέραν

ΤΡΑΓΟΥΔΙ «**Αμυγδαλιά»**

Που κάτω που τες ρίζες μου κρύφκεται η αλήθκεια

μες στον κορμόν μου μυστικά τζιυλούν τζαι παραμύθκια

Τα φύλλα μου εν δάκρυα που πας στο χώμα πέφτουν

οι κλώνοι σιέρκα ανοιχτά εσέναν που γυρεύκουν

Εγιώ για σέναν ρίζωσα τζι εψήλωσα τζι αθθίζω

για σέναν ονειρεύκουμαι τζιαι τραγουδώ τζι ελπίζω.

Ποια δύναμη με κυβερνά κοντά σου τζιαι γυρίζω

εγιώ για σένα ρίζωσα τζι εψήλωσα τζι αθθίζω.

ΣΚΗΝΗ 6

(Αφηγητές, Βασιλόπουλλον, Αννέττα, Καστανομαλούσα, γιαγιά)

Αννέττα: Ώστε έτσι α; εξιλιφτήκαμεν το ψάριν τζαι έβρέθην άλλος πελάς τωρά. Που εν μα μου πάεις; Εν να σε κανονίσω εγώ *(προσποιείται την άρρωστην)*

Αφηγητής: Έππεσεν άρρωστη του θανατά.
Αφηγητής: Με οι γιατροί εμπήκαν πάνω της με τα γιατρικά.
Αφηγητής: Για να γιάνει, έθελεν μόνον έναν πράμαν…..

Αννέττα: Κωλύει το τζυπαρίσσιν. Να το κόψετε για να γενώ καλά!!
Βασιλόπουλλον: Έτσι πράμαν εν θα γενεί ποττε!!
Αννέττα: Ακούσετε τι είπα;;;

Αφηγητής: Αμαν μπει κάτι κακόν μες τον νουν του πονηρού παλσμάτου εν τζαι φέφκει εύκολα.
Αφηγητής: Εκατάφερεν τους ούλλους με το μέρος της. Πε ο ένας πε ο άλλος, το βασιλόπουλλον εν είσιεν άλλην επιλογήν..

Βασιλόπουλλον: Κόψετε το τζυπαρίσσσιν!!!!
(μουσική-δράση)
Αφηγητής: Εκατακόψαν το οι ροκόποι, επκιάν τα ξύλα τζαι εφύαν.
Αφηγητής: Στα υστερινά επήεν τζαι μια γιαγούλα με το τσηκκούριν της τζαι αρκίνησε να κόφκει έναν κλώνον

Καστανομαλλούσα: *(ακούγεται μέσα από τον κορμό)* Γιάλι γιάλι γιαγιά τζαι πονώ *(βγαίνει έξω σιγά σιγα)*
Γιαγιά: Κόρη μου κορούα μου, ήντα θαύμαν εν τούτον; Που εβρέθης μες τον κορμόν του δεντρού;
Καστανομαλλούσα: Να χαρείς γιαγιά έπαρμε σπίτι σου τζαι εν να σου πω τα πάθη μου

Αφηγητής: Ώσπου να πάσιν, είπεν της την ιστορίαν της μάνας της, του τζυρού της, του βασιλόπουλλου, της δούλας, του ψαρκού τζαι της αμυγδαλιάς.

Γιαγιά: Με τούτα ούλλα που ετράβησες κορούα μου, εν σου αξίζουν άλλα βάσανα. Αν θέλεις μπορείς να μείνεις δαμέ μαζί μου.

Καστανομαλλούσα: Μαζί σου γιαγιά;
Γιαγιά: Ναι είμαι φτωσιή όμως, εν έχω να δώκω τίποτε άλλον εξόν πόναν κρεβάτιν τζαι έναν κομμάτιν ψουμίν.
Καστανομαλλούσα: Τούτα έχω ανάγκην τωρά γιαγιά. Τζαι γω εν να δουλεύκω, να πνάζεις τζαι συ λλίον.
Γιαγιά: Ήνταμ που ξέρεις να κάμνεις την κόρην μου;
Καστανομαλλούσα: Ξέρω να κεντώ πολλά όμορφα μαντήλια

Αφηγητής: Έτσι τζαι έγινεν. Η κοπέλλα εκένταν μαντήλια τζαι η γιαγιούλα εγύριζεν τζαι επούλαν τα.
Αφηγητής: Ώσπου έφτασεν τζείνη η ευλοημένη στιγμή που εκέντησεν πάνω σε έναν μαντήλιν…….*(βλέπουμε την Καστανομαλλούσα να κεντά)*
το δακτυλίδιν που της έκαμεν δώρον το βασιλόπουλλον.
Αφηγητής: Τζαι η μοίρα η καλή οδήγησεν την γιαγιούλαν στην πόρταν του παλαθκιού.

Γιαγιά: Πουλώ μαντήλια , έχω ωραία μαντήλια κόρη μου.
Αννέττα: Μαντήλια κοτζιάκαρη;
Γιαγιά: Έλα δε τα, τζαι αν σου αρέσει κανέναν, εν να χαρώ να το γοράσεις
Αννέττα: Χμ τέλως πάντων , εγώ εν τζαι συνηθίζω να γοράζω που τους περαστικούς, αμμά τούτον με το δαχτυλίδιν πάνω, εν πράγματι πολλά καλόν. Έλα πκιάσε για τον κόπον σου (*της δίνει λεφτά*)

Αφηγητής: Όταν ήρτεν το βασιλόπουλλον έδειξε του το, αμμά είπεν του πως εν η ίδια που το εκέντησεν

Βασιλόπουλλον: Εσύ;

Αννέττα: Εγώ γιατί; Εν ημπορώ εγώ να κάμω έτσι δουλειάν;

Βασιλόπουλλον: Σωστά, εν πολλά ωραίον, μπράβο σου!! (φεύγει)

Αννέττα: Περίμενε, το μαντήλι σου. Το μαντήλι που σου έραψα.

Αφηγητής: Τζείνον το μαντήλιν με το δαχτυλίδιν πάνω, ήταν η αφορμή να θυμηθεί την Καστανομαλλούσαν.

Αφηγητής: Κατ ακρίβειαν εν τη εξήχασεν ποττέ.

Αφηγητής: Έθελεν να δει αν ήταν τζείνη που εκέντησεν το μαντήλιν. Μα ήνταλος να το ανακαλύψει; Έσπασεν τον νουν του, αμμα ήβρεν την λύσην…

Βασιλόπουλλον: Φκάλλω διαταγήν!! Την Τζερκατζήν που έρκεται, ούλλοι οι φτωσιοί της πόλης να έρτουν στο παλάτιν, να φάσιν τζαι να πκιούν. Ούλλα εν τζιερασμένα που το βασιλιά τους. Όποιος εν έρτει, εν ναν μεγάλη προσβολή για το βασιλιά!!

(μουσική, δράση)

Αφηγητής: Έτσι τζει έγινεν… Ούλλοι οι φτωσιοί επήαν στο παλάτιν. Εφάασιν τζαι ήπκιασιν στην υγείαν του βασιλόπουλλου, εφού έτσι ήταν η διαταγή. Μαζί τους τζαι η Καστανομαλλούσα. Το βασιλόπουλλον επερίμενεν την κατάλληλην στιγμήν τζαι …..

Βασιλόπουλλον: Τώρά που εφάαμεν τζαι εποσπαστήκαμεν θα σας αρωτήσω κάτι. Θωρείτε τούτον το μαντήλιν πούσιη κεντημένον πάνω ένα δαχτυλίδιν; Θέλω να μάθω ποιος το έραψεν. Όποιος που σας μου πει ότι ξέρει την ιστορίαν τούτου του μαντηλιού με το δαχτυλίδιν, θα του χαρίσω το μισό βασίλειον. Αρωτώ σας λοιπόν, ποιος έφερεν τούτον το μαντήλιν δαμέ στο παλάτιν; *(απαντούν όλοι).* Ποιος ξέρει να μου πει την ιστορίαν του δαχτυλιθκιού που εν πάνω στο μαντήλιν; *(απαντούν όλοι)* Θα έρκεται ένας-ένας καλώ δαμέ να μας λαλεί την ιστορίαν του μαντηλιού με το δαχτυλίδιν τζαι εγώ εν να καταλάβω ποιος λαλεί την αλήθκειαν……

(αρχίζουν να έρχονται)

Χωρικός 1:

Μια φοράν τζι έναν τζιαιρόν ήταν μια κοπέλλα

όμορφη σαν μοντέλλα πάνω σε πασαρέλλα

εχόρευκε στ' αμπέλια χορούς τζιαι τσιφτετέλια

Λέιλαϊ-λέιλα χορούς τζιαι τσιφτετέλια

Η κοπέλλα το λοιπόν έραψεν μαντηλούδιν

μεταξωτόν τζι ασπρούδιν μ' έναν δαχτυλιδούδιν

μα ήρτεν το σκουλουκούδιν τζι έφαν το νακκουρούδιν

Ούδιν-ούδιν που πας χωρίς βρακούδιν

Χωρικός 2:

Μιαν φοράν τζι έναν τζιαιρόν ήταν μια κοπελλούδα

πανέξυπνη τζι ασπρούδα, μα ήταν μοναχούδα

στον κάμπον καλαμιούδα τζι εθκιάβαζεν Νερούδα

Ούδα-ούδα όπεραν ετραγούδαν

Έπκιαεν βελόναν τζιαι κλωστήν τζιαι έραψεν μαντήλιν

τζιαι πάνω για στολίδιν έβαλεν δαχτυλίδιν

τζι εδιάσπασεν την ύλην, μα έφαεν σκαμπίλιν

Είδεν-είδεν τον ουρανό σφοντύλι!

Χωρικός 3:

Μια φοράν τζι έναν τζιαιρόν ήταν μια κοκόνα

έραφκεν με βελόναν μαντήλιν τζι αραβώνα

τζι έσπασεν τον αγκώναν, εκένταν τζιαι επόναν

Όνα-όνα εκένταν αραβώνα

Τζιαι ήρταν δεκατρείς γιατροί να γιάνουν την πληγήν της

να πνάσει το βλαντζίν της μα εκλέψαν το πουντζίν της

τζι έκλαιεν στην αυλήν της, εν πνάζει η τζιεφαλή της!!

Ήτης-ήτης αλί τζιαι τρισαλί της!

Καστανομαλλούσα:

Μια φορά τζι έναν τζιαιρόν ήταν μια κοπέλα
που κένταν του καλού της τ' ωραίο δαχτυλίδι
τη νύχτα στο καντήλι σ' ολόγρουσόν μαντήλι
Ντίλι ντίλι ολόγρουσον μαντήλι

Στο σιέριν της το έβαλεν τούτον το δαχτυλίδι
του γάμου τους υπόσχεση να το΄σιει για στολίδιν
μα άφηκεν την μανισιήν τζι εβούλιαξεν στη λήθη
Ντίλι ντίλι ολόγρουσον μαντήλι

Αννέττα: Μα ήντα πον τούτες οι ιστορίες με τα μαντήλια τζαι τα καντήλια καλέ μου; Άτε να τους αφήκουμεν ούλλους να φύουν τζαι να πάμεν να ππέσουμεν, εν αργά….

Βασιλόπουλλον: Οη… θέλω να την ακούσω τούτην την ιστορίαν, συνέχισε κοπέλλα μου!

Καστανομαλλούσα:

Το ριζικόν τους εν κοινόν σε κάστρο μεγαλώσαν
που κάστρον την εγλίτωσεν που δράτζιοι την κλειδώσαν
σκαλιά έκαμεν τες πούκλες της τζι εφύαν, εγλιτώσαν
Ντίλι ντίλι ολόγρουσον μαντήλι

Αννέττα: Σταμάτα, εν θέλω να ακούσω άλλον τούτην την ιστορίαν.

Καστανομαλλούσα:
Μα η μοίρα τους εφύλαεν τζιάλλα κακά στο δρόμον
σύννεφα, δράτζιοι, μάγισσες, μα πιο μιάλον τρόμον
τους έδωκεν η πονηρκά τζι η ζήλια των αθρώπων
Ντίλι ντίλι ολόγρουσον μαντήλι

Αννέτα: Σταμάτα είπα. (στο βασιλόπουλλον) Ούτε συ πρέπει να ακούσεις άλλον. Ούλλον ψέματα τζαι φαντασίες. Αης τους να φύουν είπα σου.
Βασιλόπουλλον: Συνέχισε, με την ακούεις. Θέλω να ακούσω τούτην την ιστορίαν ως το τέλος.

Καστανομαλλούσα:
Μ' αν η αγάπη εν δυνατή το μίσος κάμνει πέρα
μια όμορφη αμυγδαλιά εγίνην τζι εκαρτέραν
τον νιον να την αθθυμηθεί τζιαι πάλε μιαν ημέραν
Ντίλι ντίλι ολόγρουον μαντήλι

Εξαναγίνην άθρωπος με μάγια η κοπέλα
τζιαι μαντιλάκιν έραψεν με πάνω δαχτυλίδιν
σ' αρκόντισσαν το πούλησεν το πλουμιστόν μαντήλιν
Ντίλι ντίλι ολόγρουσον μαντήλι

Αννέττα: Σταμάτα. Σταματάτε ούλλοι είπα σας. Εν θέλω να ακούσω τίποτε άλλον.

Βασιλόπουλλον: Εν θέλεις να ακούσεις την αλήθκειαν;

Αννέττα: Την αλήθκειαν ξέρω την.

Βασιλόπουλλον: Πε μας λοιπόν αν εξανάκουσες τούτην την ιστορίαν. Πε μας αν ηξέρεις ποια εν τούτη η κοπέλα. (στην Καστανομαλλούσα) Εσύ είσαι…

Αννέττα: Εν τη ηξέρω…. Πρώτη φορά την θωρώ. Εν αντέχω να ακούσω άλλα, αφήστε με να φύω, εν θέλω να ακούσω τίποτε άλλον.

Βασιλόπουλλον: Εσύ είσαι…. Εσύ είσαι, εκατάλαβα τα σιέρκα σου, εκατάλαβα τα μμάθκια σου.

Αννέττα: Εν θέλω να ξέρω ποια ένι. Εν θέλω να ακούσω την αλήθκειαν. (φεύγει και ανεβαίνει στο δέντρο). Αφήστε με να φύω.

Αφηγητής: Η Αννέττα εβούρησε να γλυτώσει… αλλά που την αλήθκειαν εν εγλύτωσεν ποττέ κανένας.

Αφηγητής: Τζείνην την ώραν έγινεν κάτι μαγικόν. Το δέντρον εφκήκεν πάνω άρκεψεν να μεγαλώνει, να ψηλώνει, να ταξιδεύκει ολόισια προς τον ουρανόν

Αννέττα: Βοήθεια… βοήθεια!!!!

Αφηγητής: Ήταν τζείνον το δέντρον που την επήρεν ψηλά… ψηλά επήρεν τζαι ούλλην την κατζίαν.

Αννέτα: Βοήθεια… συγχώρα με, συγχωράτε με….

Αφηγητής: Κανένας εν τη εξαναήδεν που τότε, κανένας εν εξανάκουσεν τα νέα της.

Βασιλόπουλλον: (στην Καστανομαλλούσα) Εξερα το ότι ήταν να σε ξαναδώ. Ήρτεν η ώρα που εν να γίνεις τζαι συ ευτυχισμένη, ήρτεν η ώρα που εν να πάρουν ούλλα το δρόμον τους.

Αφηγητής: Ούλλα επήραν το δρόμον τους, ούλα επήραν το δρόμον τον καλόν…

Αφηγητής: Η κατζία τζαι το ψέμαν εχαθήκαν, ενίκησεν η αγάπη τζαι η καλοσύνη
Αφηγητής: εγίναν ούλλα τελικά όπως έπρεπε να γίνουν!
Αφηγητής: τζαι μεν βιαστείτε να πείτε «μα που εν η αλήθκεια;» Γιατί όποιος γυρεύκει την αλήθκεια θα την έβρει…

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

<u>Κότσιινη κλωστή ξαπολυμένη</u>

Κότσιινη κλωστή διμμένη τζιαι τωρά ξαπολυμένη
τζι όποιος ψάχνει την αλήθκεια, θα τη βρει στα παραμύθκια

Πολλούς αθρώπους είδαμεν μες τούντο παραμύθι
που ζήσαν περιπέτειες, χαράν αλλά τζιαι λύπην
Μα όσες τζιαι να ‘ν οι συμφορές, τα πάθη, τα κακά τους
να ζήσουν ούλλοι τους καλά τζι εμείς καλλύττερα τους

Παραμύθι, παραμύθι
Τέλειωσε, τέλειωσε
Παραμύθι μύθι μύθι μύθι μύθι παραμύθι
Στέριωσε στέριωσε
Παραμύθι, παραμύθι
το κουτσιίν τζιαι το ρεβύθθι…

Τζι εσείς φίλοι που ήρτετε μιτσιοί μα τζιαι μιάλοι
μες τη ζωή σας να ‘σιετε χαράν με το τσουβάλι
Στη χώραν του παραμυθκιού να ‘σαστεν λαμνοκόποι
με παραμύθκια γίνουνται καλλύττεροι οι αθρώποι

Παραμύθι, παραμύθι

Τέλειωσε τέλειωσε
Παραμύθι μύθι μύθι μυθι μύθι παραμύθι
στέριωσε στέριωσε
Παραμύθι, παραμύθι
το κουτσιίν τζιαι το ρεβύθθι…

Στα ίσια τζιαι στ ανάποδα, στα σοβαρά, στ' αστεία
Τα παραμύθκια εν οδηγοί, δώστε τους σημασία
Τωρά που εν να επιστρέψετε καθείς στο σπιτικόν του
Το παραμύθι φτιάξετε καθένας το δικόν του

Παραμύθι, παραμύθι
Τέλειωσε, τέλειωσε
Παραμύθι, μύθι, μύθι μύθι, μύθι, παραμύθι
Στέριωσε στέριωσε
Παραμύθι, παραμύθι
το κουτσιίν τζιαι το ρεβύθθι…

Κότσιινη κλωστή διμμένη
στην ανέμην τυλιμένη …

Βιβλιογραφία

- Αγγελοπούλου, Α-Μπρούσκου, Α. (1999). *Επεξεργασία Παραμυθιακών Τύπων και παραλλαγών*. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών.
- Αναγνωστόπουλος, Β.Δ (1997). *Τέχνη και τεχνική του παραμυθιού*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αναγνωστόπουλος, Β.Δ (επιμ.) (1999). *Λαϊκή Παράδοση και Παιδί*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αμαραντίδης,Α. (1990). *Το Τονικό Μουσικό Σύστημα.* Αθήνα: Κ.Παπαγρηγορίου- Χ.Νάκας.
- Αυδίκος, Ε.Γ. (1997). *Το λαϊκό παραμύθι*. Αθήνα: Οδυσσέας
- Βοζάνη, Α. (2008). «Η σημασία του σκηνικού χώρου στη διαμόρφωση της θεατρικής πράξης» στο: *Παιδί-Θέατρο-Χορός, πρακτικά διημερίδας,* διοργανωτές Υπουργείο Πολιτισμού -Ε.ΚΕ.ΘΕ.Χ, Αθήνα, 225-230.
- Γραμματάς, Θ. (2010α). Εισαγωγή. Στο: Θ. Γραμματάς (επιμ). *Στη χώρα του Τοτώρα* (σελ.15-30). Αθήνα: Πατάκης.
- Γραμματάς, Θ. (2010β). Ειδοποιά χαρακτηριστικά. Στο: Θ. Γραμματάς (επιμ). *Στη χώρα του Τοτώρα* (σελ.31-75). Αθήνα: Πατάκης.
- Γραμματάς, Θ. (1999). *Fantasyland, Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό.* Σειρά «Θεατρική Παιδεία 1». Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Γραμματάς, Θ. (1997). *Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση των εκπαιδευτικών.* Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Θωμαδάκη, Μ. (1995), *Θεατρολογία και αισθητική, προς μια θεωρία της ενεργειακής θεατρικότητας.* Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.
- Θωμαδάκη, Μ. (1999). *Θεατρικός αντικατοπτρισμός, εισαγωγή στην παραστασιολογία.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Ιορδανίδου,Δ.Α. (2008). *Κόκκινη κλωστή κομμένη. Μια μελέτη του σύγχρονου ελληνικού παραμυθιού.* Αθήνα: Διάπλαση.

- Καλλίνικος, Θ. (1951). Κυπριακή λαϊκή μούσα. *Κυπριακά Γράμματα, ν.9:* 115-126.
- Κληρίδης, Ν. (1960). *Κυπριακά Παραμύθια, Διηγήσεις με δράκους*. (Τόμος Γ). Λευκωσία:Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών
- Κουρετζής, Λ. (2008). *Το θεατρικό παιχνίδι και οι διαστάσεις του*. Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Λεκόκ, Ζ. (2005). *Το ποιητικό σώμα*, Αθήνα: Κοάν.
- Μαλαφάντης, Κ. (2006). *Το παραμύθι στην εκπαίδευση*. Αθήνα: Ατραπός
- Μερακλής, Μ.Γ. (1986). «Το παραμύθι και το παιδαγωγικό του περιεχόμενο» περ. *Διαδρομές* αρ.2 σς.88-90.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1999). *Το λαϊκό παραμύθι. Κείμενα παραμυθολογίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μενδρινού, Ι. (2010) «Το ελληνικό λαϊκό παραμύθι στο θέατρο για ανήλικους θεατές», στο *Στη χώρα του Τοτώρα* (επιμ.Θ.Γραμματάς). Αθήνα: Πατάκης.
- Μπάρμπα,Σ. & Σαβαρέζε,Ν. (2008). *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού.* Αθήνα: Κοάν.
- Μπόγκαρτ, Α. (2009). *Ένας σκηνοθέτης προετοιμάζεται*. Αθήνα: Ηριδανός .
- Μπρουκ, Π. (1998). *Η Ανοιχτή Πόρτα.* Αθήνα: Κοάν.
- Παντουβάκη, Σ. (2008). «Θεατρικό κοστούμι, παράμετροι και χαρακτηριστικά της δημιουργίας του» στο *Κοστούμι χορού και θεάτρου: από τον σχεδιασμό στην υλοποίηση*. Ναύπλιο: Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 14-19.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2010) «Θέατρο για παιδιά και για νέους: Η παιδαγωγική αποστολή του», στο *Στη χώρα του Τοτώρα* (επιμ.Θ.Γραμματάς). Αθήνα: Πατάκης.
- Παπακώστα, Α. (2010). «Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο Θέατρο» στο *Στη χώρα του Τοτώρα* (επιμ.Θ.Γραμματάς). Αθήνα: Πατάκης.
- Παπακώστα, Α. (2008), «Θέατρο για παιδιά: Σύγχρονες προσεγγίσεις-επιλογές και αξιολογήσεις», *Δελτίο*, 40, 43-46.
- Πατρικαλάκις, Φ. (1984). *Ιστορία της σκηνογραφίας 19ος-20ος αιώνας.* Αθήνα: Αιγόκερως.

- Πατσαλίδης, Σ. (2004). *Από την αναπαράσταση στην παράσταση.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πελασγός, Σ. (2007). *Τα μυστικά του παραμυθά*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Πολίτης, Δ. (1996). «Ο ρόλος του αναγνώστη και η συναλλακτική θεωρία της L.Rosenblat" *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, 11*, 21-33.
- Σακελλαρίου, Χ (1995). *Το παραμύθι χτες και σήμερα*. Η ψυχοπαιδαγωγική και κοινωνική λειτουργία του. Αθήνα: Πατάκης
- Σειτάνης, Δ. (2002). «Το παραμύθι στο θέατρο» στο *Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και Σχολείο*, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους, 20-22.
- Τριβιζάς, Λ. (2002). «Θεατρικά κοκτέιλ και μαγικές εικόνες» στο *Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και Σχολείο*, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους, 16-20.

- Ball, W. (1984). *A sense of direction.* Canada: Drama Publishers.
- Beauchamp, H. (1998). *Τα παιδιά και το Δραματικό παιχνίδι*, μτφ. Ελένη Παντίσκα, εκδ. τυπωθήτω, Αθήνα.
- Boal, A. (1982) *Theatre of the Oppressed*. London: Routledge.
- Caird, J.(2010). *Theatre Craft: A Director's Practical Companion from A-Z*. Faber and faber.
- Cooper, J.C. (2007). *Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών*. Μτφ Μαλαμόπουλος, Θ. Αθήνα: Θυμάρι
- Cooper, G. & Meyer, L. (1960). *The rhythmic structure of music.* Chicago: University of Chicago Press.
- Davis J.H. & Evans M.J (1987). *Theatre, children and youth*. New Orlean: Anchorage press.
- Deldime, R. (1996). *Θέατρο για τη παιδική και νεανική ηλικία*, (μτφρ. Θ. Γραμματάς) σειρά «Θεατρική Παιδεία», Νο 2. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Fuld, J. (1995). *The Book of World Famous Music Classical, Popular, and Folk'*, Dover Publications, Inc.

- Goldberg, M. (1974). *Chidren's Theatre: a philosophy and a method*. New York:Prentice Hall.
- Hauser, F & Reich, R. (2003). *Notes on directing*. New York: Bloomsbury.
- Harter, S. (1993). Causes and consequences of low self-esteem in children and adolescents. In R.F Baumeister (Ed.) *Self-esteem: The puzzle of low self-regard* (pp.87-116). New York: Plenum.
- Hasse, D. (2008). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Greenwood Press.
- Howard, P. (2004), *Τι είναι σκηνογραφία;* Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Jones, S. (1995). *The fairy tale–the magic mirror of imagination*. New York: Twayne Publishers.
- Levi, J. (1988). "Theatre and the education to virtue" στο Klein, J. (επιμ) *Theatre for young audiences:Principles and strategies for the future.* Universtity of Kansas.
- Pavis, P. (2006). *Λεξικό του θεάτρου.* Αθήνα: Gutenberg.
- Rings, St. (2011) *Tonality and Transformation*. Oxford Studies in Music Theory. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Whitmore, J. (1994). *Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance.* University of Michigan Press: 51-56, 60-63.
- Wood, D. & Grant, J. (1997). *Theatre for Children. A guide to writing, adapting, directing and acting.* London: Faber and faber.

Πηγές στο Διαδίκτυο

- Παπακώστα Α (2014) «Η παιδαγωγική διάσταση της συμμετοχής στο σύγχρονο θέατρο ανηλίκων θεατών» http://theduarte.org/12032014-%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AF%CE%B1-%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%BA%CF%8E%CF%83%CF%84%CE%B1-%CE%B7-%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B4%CE%B9%CE%AC/
- Παπακώστα, Α (2015) «Κώδικες επικοινωνίας στο Θέατρο για παιδιά και νέους», http://theodoregrammatas.com/2015/02/06/%ce%b1%ce%bb%ce%b5%ce%be%ce%b9%ce%b1-%cf%80%ce%b1%cf%80%ce%b1%ce%ba%cf%89%cf%83%cf%84%ce%b1-%ce%ba%cf%8e%ce%b4%ce%b9%ce%ba%ce%b5%cf%82-%ce%b5%cf%80%ce%b9%ce%ba%ce%bf%ce%b9%ce%bd%cf%89%ce%bd%ce%af/
- Σοφοκλέους, Γ. (2013). «Τσιαττιστά»-Λαική Ποίηση. http://www.typos.com.cy/cat/26/article/616.
- Condee, W.F. (1995). *Theatrical Space: A Guide for Directors and Designers.* Rowman & Littlefield, https://books.google.com.cy/books?id=aFqcHLEdfvAC&dq=Condee,+Theatrical+Space+reference&source=gbs_navlinks_s)
- McIntyre, M. & Risley, Λ. (2008). *The Youth Theatre Director's Handbook*. JAC Publishing & Promotions.