

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



*Το Ασχημόπαπο: Από τη Θεατρική Παράσταση για Παιδιά
στη Θεατρική Παράσταση με Παιδιά*

Βουβούση Μαρία

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Στούρνα Αθηνά

Μάιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

***Το Ασχημόπαπο: Από τη Θεατρική Παράσταση για Παιδιά
στη Θεατρική Παράσταση με Παιδιά***

Μαρία Βουβούση

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Στούρνα Αθηνά**

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.

Μάιος 2017

«Οτιδήποτε βλέπεις μπορεί να γίνει ένα παραμύθι και μπορείς να βγάλεις μια ιστορία από οτιδήποτε αγγίζεις...»

Hans Christian Andersen

«Πιστεύω στην αθανασία του θεάτρου, είναι ένα πολύ ευχάριστο μέρος να κρυφτεί κανείς, για όλους όσους έχουν κρύψει μυστικά την παιδική τους ηλικία μέσα στις τσέπες τους και ξέφυγαν μαζί της για να παίξουν μέχρι το τέλος της ζωής τους».

Max Reinhardt

Περίληψη

Η συγγραφή της παρούσας διατριβής θέτει ως στόχο να αναζητήσει το πώς το παραμύθι ασταμάτητα, διαχρονικά, μεταμορφώνεται σε σύγχρονες ιστορίες του θεάτρου για ανήλικο και ενήλικο κοινό. Πώς ως πρωτόλεια ύλη πλάθεται και μεταπλάθεται συνεχώς από συγγραφείς και σκηνοθέτες για να ανέβει στη σκηνή και να παρουσιαστεί σε διαφορετικές μορφές. Η εργασία επιλέγει να εστιάσει τον ερευνητικό φακό της στη διασκευή του παραμυθιού του Hans Christian Andersen *Το Ασχημόπαπο* από τον σκηνοθέτη Δημήτρη Σεϊτάνη. Βασιζόμενη στο ομώνυμο παραμύθι η συγκεκριμένη παράσταση παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το κείμενο, τη γλώσσα της και τη σκηνική της παρουσία. Για το λόγο αυτό και επιλέγεται ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία μιας εκ νέου παράστασης με παιδιά Νηπιαγωγείου της οποίας οι πρόβες και η προετοιμασία βασίζεται σε έναν σχεδιασμό Εκπαιδευτικού Δράματος. Το παραμύθι *Το Ασχημόπαπο* και η σκηνοθετική διασκευή του θα αποτελέσουν και τη βάση πάνω στην οποία θα χτιστούν νέες ιστορίες.

Στην παρούσα εργασία το πρώτο μέρος της αποτελεί ένα θεωρητικό ξεκίνημα που αναλύει, με βάση ερευνητικών μελετών, τα ζητήματα που εγείρονται για τον ορισμό, την καταγωγή, τις θεωρίες που έχουν γραφτεί για το παραμύθι όπως και για τη γλώσσα και τους ήρωές του.

Το δεύτερο μέρος πραγματεύεται το πώς αυτό το κείμενο του παραμυθιού έχει τη δυνατότητα να μεταπλαστεί στα χέρια του θεατρικού συγγραφέα αλλά και του σκηνοθέτη. Ακόμη, αναλύονται θέματα όπως αυτό της διακειμενικότητας και της «ανοιχτότητας» που προσφέρει το κείμενο του παραμυθιού στην διάρκεια της μετάπλάσής του σε νέα μορφή όπως αυτή του θεατρικού κειμένου. Δίνεται έμφαση ακόμη στους συμβολισμούς του παραμυθιού και πως αυτοί επιδρούν στο όραμα συγγραφέα και σκηνοθέτη.

Το επόμενο στάδιο της διατριβής επικεντρώνεται στη θεατρική παράσταση του Δημήτρη Σεϊτάνη *Το Ασχημόπαπο*. Έτσι γίνεται μια μικρή αναφορά στο ίδιο το παραμύθι και το συγγραφέα του Hans Christian Andersen, ενώ στη συνέχεια αναλύονται η ιστορία της παράστασης, η ιδέα πίσω από την ιστορία, η γλώσσα του έργου και η σκηνική του παρουσίαση.

Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής αρχικά αναλύει θεωρητικά το Εκπαιδευτικό Δράμα. Στη συνέχεια δίνεται έμφαση στην πρακτική εφαρμογή του

Εκπαιδευτικού Δράματος σε ενήλικες όπως και σε παιδιά του Νηπιαγωγείου. Και στις δυο περιπτώσεις αφορμή για το σχεδιασμό είναι η θεατρική παράσταση *Το Ασχημόπαπο* του Δημήτρη Σεϊτάνη. Το κεφάλαιο κλείνει με την παρουσίαση της παράστασης που πραγματοποιήθηκε στο 8^ο Νηπιαγωγείο Άνω Λιοσίων από τα παιδιά ως αποτέλεσμα της εφαρμογής του σχεδιασμού του Εκπαιδευτικού Δράματος.

Summary

The writing of this thesis aims to explore how fairy tales have been endlessly transformed during the centuries into theatre stories for young and adult audience. How, as primary material, it is continuously being molded and transformed by writers and directors to be presented on stage in different forms. This dissertation chooses to focus on the adaptation of Hans Christian Andersen's *The Ugly Duckling* as directed by Dimitris Seitanis. Based on the synonymous tale, this specific performance presents particular interest for its text, language and stage presence. For this reason, it was chosen as the source of inspiration to re-create a performance presented by kindergarten children. The rehearsals and the whole preparation of this performance are based on a plan of Educational Drama. The tale of *The Ugly Duckling* and the aforementioned directed adaptation shall set the basis upon which to build new stories.

In the present dissertation the first part is a theoretical beginning which analyzes, based on research studies, the questions that are raised concerning the definition, the origin, and the theories regarding of the Fairy tale, as well as its language and heroes.

The second part focuses on how this version of the fairy tale offers the potential of transformation made by the playwright and director. Also, issues like intertextuality and 'openness', that are abundant in the text of the fairy tale, are analyzed during the transformation into a new form such as the one of the theatrical text. The emphasis is still on the symbolisms of the fairy tale and how they can affect the writer's and director's vision.

The next stage of the thesis focuses on Dimitris Seitanis' play *The Ugly Duckling*. There is a short reference to the original fairy tale and its author, Hans Christian Andersen, followed by an analysis of the story of the play, as well as the idea inside the story, the language of the play and its stage presentation.

The fourth and final chapter of the thesis analyzes theoretically the Drama in Education. Also, emphasis is given on the work of Drama in Education with adults and children of Kindergarten age. In both cases the motive for such planning is Dimitris Seitanis' theatrical performance of *The Ugly Duckling*. The chapter ends with the presentation of the actual theatrical play which was held at Ano Liosia, Athens, by children of the 8th Kindergarten as a result of implementing a plan of Educational Drama.

Ευχαριστίες

Καταρχάς θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες καθηγητές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα των Θεατρικών Σπουδών για την αμέριστη συμπαράσταση που μου έδειξαν σε αυτήν την ατελείωτη εξερεύνηση του Θεάτρου τα τέσσερα αυτά χρόνια στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Ιδιαίτερα ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτρια αυτής της διατριβής κυρία Στούρνα Αθηνά καθώς στάθηκε αρωγός και πολύτιμη βοηθός με τις συνεχείς επισημάνσεις και διορθώσεις της.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη συνάδελφό μου Ιατρίδου Μαρία που σε όλη τη διάρκεια των προβών και την προετοιμασία της παράστασης με τους μαθητές μας ήταν παρούσα σε κάθε δυσκολία αλλά και σε κάθε σημαντική στιγμή κρατώντας σε εγρήγορση τη φωτογραφική μηχανή για να την απαθανατίσει. Ακόμη, ευχαριστώ τους εκπαιδευτικούς που συμμετείχαν στο θεατρικό εργαστήρι και δέχτηκαν να φωτογραφίσω και να βιντεοσκοπήσω τις δράσεις τους. Τέλος, ευχαριστώ από καρδιάς τους μικρούς μου μαθητές αλλά και τους γονείς τους που χωρίς τη συνεργασία τους, η παράσταση, που αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι αυτής της εργασίας, θα έλειπε.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	11
Κεφάλαιο 1	
Το Παραμύθι.....	13
1.1.Το Παραμύθι στα Λόγια του Παραμυθά.....	13
1.1.1. Αναζητώντας Έναν Ορισμό για το Παραμύθι.....	13
1.1.2. Ο Τόπος που Γεννήθηκε το Παραμύθι.....	14
1.1.3. Το Μεταναστευτικό Ταξίδι του Παραμυθιού.....	15
1.1.4. Θεωρίες για το Παραμύθι.....	17
1.1.5. Ποια είναι η Γλώσσα του Παραμυθιού.....	19
1.1.6. Οι Ήρωες του Παραμυθιού.....	21
Κεφάλαιο 2	
Το Παραμύθι ως Δραματικό Κείμενο.....	23
2.1.Το Παραμύθι ως Πηγή του Θεατρικού Συγγραφέα και του Σκηνοθέτη.....	23
2.1.1. Η Δυνατότητα της Μετάπλασης του Παραμυθιού.....	23
2.1.2.Η «Ανοιχτότητα» και Διακειμενικότητα του Παραμυθιού.....	24
2.1.3. Οι Συμβολισμοί του Παραμυθιού και το Όραμα Συγγραφέα και Σκηνοθέτη.....	27
Κεφάλαιο 3	
Το Θεατρικό Έργο του Δημήτρη Σεϊτάνη <i>Το Ασχημόπαπο</i>.....	31
3.1. Το Παραμύθι, το Δραματικό Κείμενο και η Σκηνοθεσία.....	31
3.1.1. Ο Hans Christian Andersen και το Παραμύθι του το <i>Ασχημόπαπο</i>	31
3.1.2. Η Ιστορία του Θεατρικού Έργου.....	34
3.1.3. Το Δραματικό Κείμενο και η «Ιδέα» Πίσω από την Ιστορία της Δημιουργίας του Έργου.....	35
3.1.4. Η Γλώσσα του Έργου.....	36
3.1.5. Τα Σκηνικά Στοιχεία της Παράστασης του Έργου.....	38
Κεφάλαιο 4	
<i>Το Ασχημόπαπο</i> του Δημήτρη Σεϊτάνη, Έμπνευση για τη Δημιουργία Θεατρικού Εργαστηρίου Εκπαιδευτικών και Θεατρικής Παράστασης με Παιδιά Νηπιαγωγείου.....	40
4.1. Το Εκπαιδευτικό Δράμα.....	41
4.1.1. Τι Είναι το Εκπαιδευτικό Δράμα.....	41
4.1.2. <i>Το Ασχημόπαπο, Μικρός Κύκνος</i> : Η Απαγόρευση της Ασχήμιας. Ένα Θεατρικό Εργαστήρι Εκπαιδευτικού Δράματος με Εκπαιδευτικούς.....	45
4.2. Η Προετοιμασία και η Δημιουργία της Παράστασης με Παιδιά Νηπιαγωγείου.....	53
4.2.1. Ο Σχεδιασμός του Εκπαιδευτικού Δράματος με Παιδιά Νηπιαγωγείου- Η Προετοιμασία της Παράστασης.....	53
4.2.2. Η Παράσταση.....	61
Επίλογος.....	70
Παραρτήματα	
Παράρτημα Α	
Συνέντευξη με τον Σκηνοθέτη Δημήτρη Σεϊτάνη για το Θεατρικό Έργο <i>Το Ασχημόπαπο</i>.....	72
Παράρτημα Β	
Απόψεις των Γονιών για την Παράσταση των Παιδιών.....	74
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία.....	78

Ελληνική Βιβλιογραφία.....	82
Ηλεκτρονικά Επιστημονικά Άρθρα.....	85
On Line Διαλέξεις.....	86
Πηγές από το διαδίκτυο.....	86

Εισαγωγή

Το έναυσμα για την υλοποίηση της παρούσας διατριβής δόθηκε από την παρακολούθησή μου πριν χρόνια της θεατρικής παράστασης για παιδιά *Το Ασχημόπαπο* του Δημήτρη Σεϊτάνη. Επρόκειτο για ένα εγχείρημα πρόκληση αφού είναι ένα κείμενο που γράφτηκε για έναν μόνο ηθοποιό και στη σκηνική της παρουσίαση κυριαρχούσε έντονα η τεχνολογία.

Η παρούσα διατριβή έχει ως βασικό της μέλημα να ερευνήσει πώς μια θεατρική παράσταση για παιδιά, που βασίζεται σε ένα παραμύθι, μπορεί να αποτελέσει αφορμή για τη δημιουργία μιας παράστασης με παιδιά.

Έτσι αρχικά, θέτει ερευνητικά ερωτήματα που αφορούν το παραμύθι, την καταγωγή του, τη γλώσσα και τους ήρωές του, όπως και για τις δυνατότητες μετάπλασής του σε δραματικό κείμενο. Για να απαντήσει σε αυτά τα ερωτήματα αναλύει ορισμούς και θεωρίες όπως προκύπτουν από τη συλλογή πρωτογενών θεωρητικών δεδομένων (ελληνικών και ξενόγλωσσων) από βιβλία, ακαδημαϊκά περιοδικά, άρθρα και πηγές από το διαδίκτυο.

Επιπλέον, επιλέγεται η μελέτη της μεταφοράς του παραμυθιού *Το Ασχημόπαπο* σε θεατρικό κείμενο αλλά και θεατρική παράσταση για παιδιά από το συγγραφέα και σκηνοθέτη Δημήτρη Σεϊτάνη. Η συνέντευξη που με χαρά δόθηκε από τον ίδιο τον συγγραφέα και σκηνοθέτη ήταν ιδιαίτερα πολύτιμη αφού πρόσφερε πλούσιο υλικό για τη εκ βάθους δραματουργική και σκηνοθετική ανάλυση του έργου η οποία ήταν απαραίτητη για την μετέπειτα πορεία της οργάνωσης των δραστηριοτήτων που έγιναν για το σκοπό της διατριβής.

Η συγκεκριμένη παράσταση εμπνέει τη συγγραφέα της διατριβής για να προχωρήσει στην μετάπλαση του ίδιου παραμυθιού σε έναν σχεδιασμό Εκπαιδευτικού Δράματος που απευθύνεται σε εκπαιδευτικούς ενώ στη συνέχεια προσαρμόζει το σχεδιασμό για παιδιά Νηπιαγωγείου. Ο τελευταίος σχεδιασμός προχωρά ακόμη περισσότερο και θέτει ως στόχο τη δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης η οποία παρουσιάζεται στους

γονείς των παιδιών. Η θεωρητική προσέγγιση του Εκπαιδευτικού Δράματος ως προς τη δυναμική του για τη δημιουργία μιας παράστασης αναλύεται με βάση βιβλιογραφικές πηγές. Για την τεκμηρίωση του πρακτικού αυτού μέρους της διατριβής γίνεται η παρουσίαση υλικού που προέρχεται από βίντεο, φωτογραφίες, καταθέσεις από ερωτηματολόγια των γονέων τα οποία συλλέχτηκαν κατά τη διεξαγωγή του.

Κεφάλαιο 1

Το Παραμύθι

1.1.Το Παραμύθι στα Λόγια του Παραμυθά

1.1.1. Αναζητώντας Έναν Ορισμό για το Παραμύθι

Τι σημαίνει η λέξη παραμύθι; Το παραμύθι παίρνει το όνομά του από το αρχαίο ρήμα «παραμυθιούμαι» δηλαδή ανακουφίζω, παρηγορώ, υποστηρίζω, συμβουλεύω. Στην αρχαιότητα παραμυθητής ήταν αυτός που έδινε παρηγοριά, παραμυθία, ενθάρρυνση, συμβουλή(Λαμπρέλλη,2010,19).Κι είναι λογικό αφού από πάντα, ο άνθρωπος βασανιζόμενος με τα ερωτηματικά για το νόημα της ύπαρξής του γυρεύει απαντήσεις και «διψά για μυστήριο»: «ζητάει μόνο να γνωρίσει και να αφομοιώσει τους νόμους σύμφωνα με τους οποίους φανερώνεται η ειμαρμένη και να μαντέψει ίσως το μυστικό των εμφανίσεων της» (Αρτώ,1992,85). Πιθανόν, το παραμύθι να βοηθούσε, να έβαζε ένα λιθαράκι στο χτίσιμο αυτής της αναζήτησης.

Αν ξεκινούσαμε την έρευνά μας για το τι είναι το παραμύθι θα ανακαλύπταμε ότι στους περισσότερους πολιτισμούς οι μελετητές αναφέρουν πως δεν υπάρχουν ουσιαστικά σύνορα διαχωρισμού ανάμεσα στις μυθολογικές αφηγήσεις, στις λαϊκές ιστορίες και τα παραμύθια. Όλα αυτά τα αφηγηματικά είδη είναι η μη γραπτή λογοτεχνία των κοινωνιών που κάθε φορά έπαιρναν διαφορετικές ονομασίες.

Έτσι στις σκανδιναβικές γλώσσες χρησιμοποιούν τη λέξη *saga* (Μπετελχάιμ, 1995, 40).Όροι για παράδειγμα όπως ο αγγλικός *fairytale* και *household tale* ή ο γαλλικός *conte populaire* πολύ συχνά αμφισβητούνται αφού οι δυο τελευταίοι είναι πολύ γενικοί ενώ όλες οι ιστορίες των παραμυθιών δεν περιέχουν πάντα νεράιδες. Ο Stith Thomson (1997)θεωρεί πιο δόκιμο όρο το γερμανικό *Märchen* ο οποίος αναφέρεται σε «χιμαιρικούς κόσμους» που η δομή του είναι μια σειρά από μοτίβα και επεισόδια χωρίς σαφείς χαρακτήρες, τόπο, χρόνο(Thomson,1997,7).

Επιπλέον, στην αρχαία Ελλάδα το παραμύθι ταυτιζόταν με τον μύθο (Λαμπρέλλη, 2010, 19). Ο Pavis (2006, 334) θεωρεί ότι είναι αμέτρητη η χρήση του όρου *μύθος* και αναφέροντας το λατινικό όρο *fabula* ως «μια μυθική ή επινοημένη αφήγηση και, κατ' επέκταση, το θεατρικό έργο και το παραμύθι». Ενώ ο μύθος, κατά τον Barthes (1991,108) είναι ένα «είδος ομιλίας [...] που δεν καθορίζεται από το αντικείμενο του μηνύματός του αλλά από τον τρόπο με τον οποίο προφέρει αυτό το μήνυμα» με την έννοια ότι δεν υπάρχουν επίσημα όρια στο λόγο και άρα οτιδήποτε μπορεί να αποτελεί μύθο.

Σήμερα, ο καθημερινός μας λόγος θέλει τη λέξη παραμύθι να έχει μια υποτιμητική χροιά αλλά και κι έναν τόνο υπερβολής. Έτσι τα παραμύθια μπορεί να είναι τα ψέματα ωστόσο όμως καθετί που έχει απίστευτη ομορφιά το ονομάζουμε «παραμυθένιο». Αυτό ακριβώς που είναι και ο κόσμος των παραμυθιών, ψεύτικος, φανταστικός που όμως κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει από τη γοητεία του.

1.1.2. Ο Τόπος που Γεννήθηκε το Παραμύθι

«Μια φορά κι έναν καιρό...», η εκκίνηση της ροής του λόγου του παραμυθά δίνει το σύνθημα για να ψάξουμε πίσω στα βάθη των αιώνων τον τόπο καταγωγής του παραμυθιού. «Δεν υπάρχει κοινωνία ή εποχή στην ιστορία χωρίς τα παραμύθια της. Δεν έχει υπάρξει ποτέ ένας πολιτισμός που να μην έχει ενστερνιστεί τις δικές του προφορικές και γραπτές ιστορίες» (Mitakidou, 2002, 19). Το παραμύθι πιθανόν να έχει τις ρίζες του εκεί μέσα σε αυτές τις ιστορίες που από στόμα σε στόμα διαδόθηκαν από γενιά σε γενιά, από τον έναν λαό στον άλλον από την μια άκρη της γης στην άλλη.

Αυτή την μεταναστευτική ροή των ιστοριών τους, ερευνητές, όπως ο Jack Zipes (2006(α), 2), την αποδίδουν στην «βιολογική και επιδημιολογική θεωρητική προσέγγιση». Ο Dawkins (1988, 144) επαναφέρει την Αριστοτελική *μίμηση* σαν την ιδιότητα του ανθρώπινου νου να αναδύει από «την σούπα της ανθρώπινης κουλτούρας» «μιμίδια», όπως τα ονομάζει. Το «μιμίδιο», που μπορεί να είναι μια ιδέα, ένα τραγούδι, μια μελωδία, ως «πολιτιστικός ιός» μεταδίδεται από εγκέφαλο σε εγκέφαλο συνεχίζοντας «να ζει μετά θάνατον» ως φυσικό αντικείμενο, σε εκατομμύρια

αντίγραφα, με τη μορφή κάποιας δομής στο νευρικό σύστημα ανθρώπων όλου του κόσμου»(Dawkins, 1988, 144).

Εάν ο παραμυθιάς στέκει στο «σταυροδρόμι άλλων τεχνών» το ίδιο το παραμύθι στέκει στο σταυροδρόμι όλων των πολιτισμών(Pavis,2006,370). Εκεί ίσως γεννήθηκε και μεγάλωσε το παραμύθι. Ανατράφηκε κι έγινε ένα περίτεχνο δίκτυο που πλέκει αλλά και ενώνει τις ανάγκες των ανθρώπων για επικοινωνία και την ίδια ώρα γκρεμίζει σύνορα φτιάχνοντας κώδικες μοιράσματος συναισθημάτων σε όλες τις εποχές.

Αυτή είναι η δύναμη του παραμυθιού, να είναι εκεί την ώρα που ήθελαν οι άνθρωποι να μοιραστούν αυτό που ο Lyotard (2002) σήμερα θα ονόμαζε «μικροαφηγήσεις και γλωσσικά παιχνίδια» αφού όπως ο ίδιος λέει «οι άνθρωποι δρουν και ανταλλάσσουν πολλούς διαφορετικούς τρόπους κατανόησης(του κόσμου)παρά βασίζονται σε μια γενική στρατηγική αλήθεια»(Lyotard στο Fortier,2002,176). Τις «μικροαφηγήσεις» μπορούμε να τις θεωρήσουμε παροδικές αποσπασματικές τοπικές ιστορίες ενώ τα «γλωσσικά παιχνίδια» μορφές υποκειμενικότητας της γνώσης. Έτσι, κατανοούμε εύκολα ότι τα παραμύθια δίνουν τη δυνατότητα σε μικρούς και μεγάλους να αντλούν πλήθος προσωπικών μηνυμάτων που δίνουν απαντήσεις σε αναπάντητα και δύσκολα ερωτήματα της ζωής τους.

Ο τόπος του παραμυθιού όσο κι αν ψάχνουμε δυσκολευόμαστε να τον ανακαλύψουμε αφού «βρίσκεται στις εσχατιές μεταξύ των ορίων ανάμεσα στη λήθη και τη μνήμη»(Λαμπρέλλη, 2010, 26). Έτσι το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι απλά να ακολουθήσουμε το μεταναστευτικό του ταξίδι μελετώντας τις θεωρίες που χτίστηκαν από λαογράφους, ιστορικούς, κοινωνιολόγους γι' αυτό το ταξίδι.

1.1.3. Το Μεταναστευτικό Ταξίδι του Παραμυθιού

Ο Levi Strauss (2003,16) στο έργο του *Φυλή και Ιστορία, Φυλή και Πολιτισμός*, αναφέρει ότι η «ποικιλομορφία των πολιτισμών» εμφανίστηκε στους ανθρώπους «σαν ένα είδος τερατουργήματος ή σκανδάλου» και η «πρόοδος της γνώσης δεν κατάφερε να διαλύσει αυτήν την αυταπάτη». Το παραμύθι τα κατάφερε. Μεταμορφωνόταν, «μασκαρευόταν», τρύπωνε από τη μια περίοδο στην άλλη, από τον έναν πολιτισμό στον άλλον κι έλεγε τις ιστορίες του. Η μεταμόρφωσή του τού άλλαζε ονόματα, πρόσωπα, τόπους αλλά σπάνια

έχανε την ομορφιά της ουσίας των ιστοριών του. Τακτικός επιβάτης της χρονομηχανής της ιστορίας δε φοβήθηκε το παρελθόν αλλά όπως φαίνεται ούτε και το μέλλον. Προσαρμόστηκε άνετα από προφορικό σε γραπτό ενώ τώρα μεταλλάχτηκε και μπορεί και ζει και στο νέο ψηφιακό δίκτυο επικοινωνίας που επέλεξαν να έχουν οι άνθρωποι. Έτσι οι διασκευές των παραμυθιών συναντώνται πλέον σε κάθε μορφή στο διαδίκτυο: ηλεκτρονικά παιχνίδια, καρτούν, ιστορίες κόμικς.

Ο χάρτης για το ταξίδι μετανάστευσης των παραμυθιών θα μπορούσε να καταγράψει πολλές περιοχές ανίχνευσης. Ακολουθώντας τα χνάρια του, ανατρέχοντας στην Αρχαία Ελλάδα βρίσκουμε αναφορές σε στίχους του Αριστοφάνη: «άκουσ' ένα παραμύθι από το δικό μου στόμα, πού' χα μια φοράν ακούσει, πού' μounα παιδί ακόμα» (Αριστοφάνη, *Λυσιστράτη*, στιχ. 781, μτφ. Δημητρακόπουλος, 1910). Στο *Γοργία* και στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα όπου γίνονται σχόλια για διάφορα είδη «μύθων», τα παραμύθια αναφέρονται ως «μυθεύματα γραώδη» δηλαδή φανταστικές ιστορίες ηλικιωμένων γυναικών που θα έπρεπε να περιφρονούνται από λογικούς ανθρώπους (Teverson, 2013,83).

Ο Benfey πιστεύει ότι τα παραμύθια έρχονται από την Ινδία και εξαπλώθηκαν στη Δύση μέσα από τρία κανάλια: α. από την προφορική παράδοση του δεκάτου αιώνα, β. την λογοτεχνική επίδραση του Ισλάμ μέσω του Βυζαντίου, της Ιταλίας και γ. του βουδιστικού «υλικού» μέσω της Κίνας και του Θιβέτ από τους Μογγόλους στην Ευρώπη(Thomson,199,378).Οι αρχαιότερες ιστορίες τους έρχονται από την Ανατολή στα «*Ινδικά Πανχατάντρα*, μια συλλογή από σανσκριτικά παραμύθια» ή από τους βουδιστικούς θρύλους *Φατάκα* ή από την Αίγυπτο ή από τους περσικούς μύθους *Πέρις και Τζίνης* (Κούπερ, 1983,9).

Στην Ευρώπη, την εποχή του *Δεκαήμερου* του Βοκκάκιου(δηλαδή περί τα μέσα του 14^{ου} αιώνα), οι Ιταλοί Giovan Fransesco Straparola και Giambattista Basile δημιουργούν συλλογές παραμυθιών που καθορίζουν την εξάπλωση των ιστοριών τους σε όλη την Ευρώπη ξεκινώντας από τη Γαλλία (Zipes,2006(β),13). Από εκεί οι συλλογές περνούν στα χέρια του Charles Perrault ενώ στη συνέχεια στη Γερμανία οι αδερφοί Grimm καθορίζουν το μέλλον τους. Ο Perrault δημιουργεί συλλογές με το όνομα *Ιστορίες των Ξωτικών* και ως «η πιο δημοφιλής από όλες τις ιστορίες παραμυθιών που γράφτηκαν ποτέ, εδραίωσε το παραμύθι στην Ευρώπη» (Κούπερ,1983,10).

Εν κατακλείδι, όσα ονόματα κι αν καταγραφούν όσες αναφορές κι αν πραγματοποιηθούν, όσες επιστήμες κι αν εμπλακούν, επιβεβαιώνεται κάθε φορά ότι η διαχρονικότητα, η προσαρμοστικότητα και η δύναμη μεταμόρφωσης του παραμυθιού άντεξε στις εποχές ενώ η προέλευσή του τελικά παραμένει άγνωστη. Ο καθηγητής λαογραφίας Μιχάλης Μερακλής το περιγράφει με μεγαλύτερη ακρίβεια: «στη χρονική [του] διαδρομή είχε μια πολλαπλή ζωή σαν αλλεπάλληλους κύκλους μετεμψυχώσεων» (Κανατσούλη, 2005,119).

1.1.4.Θεωρίες για το Παραμύθι

Όλες οι ιστορικές μελέτες δίνουν την αίσθηση στον αναγνώστη τους ότι από πάντα το παραμύθι είχε άχρονη φύση. Οι θεωρίες «των επιστημόνων του παραμυθιού» ερευνώντας τα παραμύθια με διαφορετικό τρόπο η καθεμιά αμφισβητεί την ιστορία τους και θεωρεί ότι το παρελθόν τους αποτελεί μυστήριο.

Έτσι, η λαογραφική θεωρία αναφέρει ότι μέσα από την προφορική παράδοση αναδομήθηκαν παραλλαγές που δημιούργησαν ιδιαίτερους τύπους παραμυθιών. Η Φινλανδική Σχολή λαογράφων και φιλολόγων που ιδρύθηκε από τους Thompson Krohn και Aarne, ψάχνει να βρει την καταγωγή του παραμυθιού στις φωνές και τα λόγια των παραμυθιάδων του παρελθόντος. Η άποψη της συγκεκριμένης σχολής είναι ότι κάθε τύπος παραμυθιού προέρχεται από μια παλαιότερη παραλλαγή. Η συγκριτική μελέτη των προηγούμενων παραλλαγών του ίδιου παραμυθιού κρύβει μέσα της ένα μοτίβο, έναν πυρήνα, που είναι το «μικρότερο στοιχείο» της ιστορίας, που όμως έχει «μια δύναμη να επιμένει στην παράδοση» και οδηγεί στην αρχέτυπη μορφή διήγησής της (Murphy, 2015,14).

Σύμφωνα με τον λαογράφο Propp, για τη δομή του παραμυθιού, οι δράσεις των χαρακτήρων της κάθε ιστορίας είναι πιο σημαντικές από ότι οι ταυτότητές τους. Ονομάζει μάλιστα αυτές τις δράσεις ως «λειτουργίες» ενώ τις τοποθετεί σύμφωνα με τη σπουδαιότητά τους. Πιστεύει ότι στη δομή του κάθε παραμυθιού υπάρχουν τριανταμία τέτοιες λειτουργίες που έχουν πάντα την ίδια ακολουθία σε κάθε παραμύθι(Makaryk, 1993,450).

Ενώ κάτω από μια νέα κριτική, η λογοτεχνική προσέγγιση του Luthi δίνει έμφαση στα υφολογικά στοιχεία, στη θεματική σπουδαιότητα και την ιστορικότητα του κάθε παραμυθιού. Εμμένει μάλιστα, σε γενικές αποσπασματικές ιδέες που παραμένουν σταθερές αγνοώντας τις κοινωνικές και πολιτισμικές επιδράσεις που δέχονται αυτές οι ιδέες του κάθε παραμυθιού από τη συνεχή επαναφήγησή του.

Οι ιστορικοί και κοινωνιολόγοι Nitschke, Kahlo, και Scherf τοποθετούν τον ερευνητικό τους φακό λαμβάνοντας υπόψη την επιστήμη τους. Έτσι ανακαλύπτουν παρόμοια μοτίβα λαϊκών παραμυθιών σε τελετουργίες, έθιμα, νόμους προ-καπιταλιστικών κοινωνιών που αντανακλούν τις κοινωνικές δομές συγκεκριμένων ιστορικών εποχών (Zipes, 2000,19).

Και τέλος, φυσικά, η ψυχανάλυση δε θα αδιαφορούσε για το παραμύθι που όμως διαφωνεί με τις θεωρίες που θέλουν την πλοκή, τα μοτίβα, τους χαρακτήρες των ηρώων του να αλλάζουν μορφή και να αντανακλούν κοινωνικές και πολιτισμικές επιρροές. Με μια άλλη ματιά η ψυχανάλυση θέλει το παραμύθι να κρύβει μέσα του σύμβολα της εσωτερικής συναισθηματικής ωρίμανσης και υπαρξιακής αγωνίας του ανθρώπου. Έτσι ο Freud εστιάζει στα ασυνείδητα κίνητρα και αναλύοντας τα όνειρα και τις επιθυμίες των ηρώων των παραμυθιών εξηγεί τα σεξουαλικά στάδια ανάπτυξης του ατόμου (Hasse,2008,389). Η θεωρία του Freud επηρεάζει μεταγενέστερους όπως, ο επίσης ψυχαναλυτής, Bruno Bettelheim ο οποίος χαράζοντας διαφορετική πορεία αναλύει τη σημαντικότητα των παραμυθιών στην ανάπτυξη του παιδιού.

Επιπλέον, ο Jung απορρίπτοντας τις ιδέες περί παιδικής σεξουαλικότητας του Freud μιλάει για την ύπαρξη ασυνειδήτων ατομικών και συλλογικών συμβολικών δεξαμενών και παγκόσμιων αρχέτυπων που οδηγούν στην ωριμότητα, εμπνέοντας ψυχαναλυτές που τον ακολουθούν(Duggan,2016,822).

1.1.5. Ποια είναι η Γλώσσα του Παραμυθιού

Η αφηγήτρια παραμυθιών, Λίλη Λαμπρέλλη ονομάζει τα παραμύθια ως «λόγος» «παλιός», «προφορικός», «οικουμενικός-επαναστατικός», «ονειρικός-ποιητικός»,

«συμβολικός» «μύησης», «φτου ξελευτερία» (Λαμπρέλλη,2010,25). Αυτή είναι η γλώσσα των παραμυθιών. Καθημερινά λόγια γεμάτα συναίσθημα πλέκουν ιστορίες με απλές λέξεις που περιγράφουν τα πιο περίπλοκα της ζωής. Τα προφορικά λόγια του παραμυθά από εποχή σε εποχή μεταφερόμενα από τόπο σε τόπο κατασκευάζουν νέα «κείμενα» σαν τη βάση για περαιτέρω γλωσσική ανάπτυξη.

Το άκουσμα μιας αφήγησης ενός παραμυθιού ή η μελέτη ενός κειμένου του μας πείθει για την καθαρότητα και το ευδιάκριτο της πλοκής της ιστορίας του. Την ίδια όμως στιγμή αυτή η απλότητα και καθαρότητα διαμηνύει υποφώσκοντες συμβολισμούς ανοιχτούς σε διαφορετική προσωπική ερμηνεία.

Ο Bettelheim(1995,23) ονομάζει τα παραμύθια «μια μοναδική μορφή τέχνης» και «όπως συμβαίνει με κάθε μεγάλη τέχνη, το βαθύτερο νόημα του παραμυθιού θα είναι διαφορετικό για κάθε άτομο, καθώς και για το ίδιο άτομο σε διαφορετικές στιγμές της ζωής του».

Ο Derrida μιλώντας για «την παραγνώριση της κοινωνικής σύμβασης και ιστορικότητας της σχέσης «προφορικότητας» και «γραπτότητας» ενός «κειμένου» μας βάζει σε σκέψεις για τις «νέες τεχνικές καταγραφής του» που μεσολαβούν όπως και για τη «νέα πολιτισμική λειτουργία» που αποκτά στη συνέχεια, μετά την καταγραφή (Βελουδής, 1994,56). Αναφερόμενοι στην έννοια «γραπτότητα» φυσικά εννοούμε κάθε μορφή καταγραφής όπως το χαρτί, την ταινία κασετοφώνου, κινηματογράφου, το σώμα του χορευτή ή του ηθοποιού, το cd ή mp3. Έτσι το «κειμενικό» πλαίσιο του παραμυθιού μεταφερόμενο από την «προφορικότητα» στη «γραπτότητα» αποκτά μια καινούρια γλώσσα. Τη γλώσσα αυτού που χρησιμοποιεί την «τεχνική καταγραφής», αυτού που μετατρέπει την «προφορικότητα» σε «γραπτότητα».

Ταξιδεύοντας σε όλη τη γη το παραμύθι δεν μπορεί παρά να κουβαλά στις αποσκευές του ψήγματα πολλών γλωσσικών πολιτισμών όπως και πλήθος «τεχνικών καταγραφής του» ανάλογα με τις ανάγκες των τόπων. Η δομή αυτής της γλώσσας μπορεί να μοιάζει λιτή, μπορεί να μην περιέχει λεκτικά πλουμίδα, μπορεί να προκαλεί συζητήσεις για τη λογοτεχνικότητά της, δεν μπορεί όμως κανείς να διαφωνήσει ότι η αφηγηματική υφή

της δέχτηκε και εξακολουθεί να δέχεται ελεύθερα νέες λέξεις χωρίς να σταματά να διαμορφώνεται.

Ο Bakhtin θεωρεί τη λέξη σαν την κύρια ουσία της επικοινωνίας και δράσης των ανθρώπων. Σαν τη βάση δημιουργίας ιδεολογιών που επιδρούν στον κόσμο. «Η λέξη είναι ο πιο ευαίσθητος δείκτης κοινωνικών αλλαγών, επιπλέον, ακόμη και των αλλαγών στη διαδικασία της ανάπτυξης» (MacCannel, 1985, 969). «Οι λεκτικές φόρμες» κατά τον Bakhtin υποστηρίζονται από «ειδικό ιδεολογικό πλαίσιο», «ένα σύστημα συγχρονισμού όχι χτισμένο από έννοιες αλλά ακουσμένες αξίες, αξίες που «βλέπουμε « και «ακούμε» πριν, αντί της έννοιας»(MacCannel, 1985, 974).

Και το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι το ταξίδι αυτής της γλώσσας του παραμυθιού δεν αφορά μόνο τον τόπο αλλά και το χρόνο. Γιατί από το παρελθόν μέχρι τώρα τα λόγια των παραμυθιάδων ενώνουν το χθες με το σήμερα και μιλούν για το μέλλον. Το κοινό στοιχείο αυτής της ένωσης είναι η φαντασία. Ανθεκτικά σε κάθε μετάφραση τα λόγια των παραμυθιών βάζουν σε λειτουργία και έρευνα όχι μόνο τις ανθρωπιστικές επιστήμες που καταγράφουν και ταξινομούν τις αφηγηματικές δομές του αλλά και κάθε δημιουργική διαδικασία που επιστρατεύει τη φαντασία. «Γιατί η επιστημονική πραγματικότητα έχει ξεπεράσει για τα καλά τη φαντασία. Η φαντασία τελικά την παρασύρει και κάνουμε παραμύθια για τους γαλαξίες των μελλοντικών μας κατακτήσεων» (Ζαν, 1996, 314). Είναι που το γλωσσικό υλικό των παραμυθιών είναι πάντα διαθέσιμο για να κατασκευάσει νέους χώρους δημιουργίας σαν αυτό που ο Foucault ονομάζει «ετεροτοπίες»(Foucault,1984,3).«Οι ετεροτοπίες» σαν χώροι διαφορετικοί μέσα στους χώρους της πραγματικότητας που μοιάζουν ουτοπικοί και «χειρίζονται ένα χρόνο αλλιώτικο από τον κανονικό, παραβιάζοντας τη ροή, το ρυθμό ή τη φορά του» για να δημιουργήσουν έναν καινούριο κόσμο (Σταυρίδης,1998, 54). Σαν τον καθρέφτη, όπως αυτόν της κακιάς μητριάς της Χιονάτης, που ενώ υπάρχει σαν αντικείμενο στην πραγματικότητα, την ίδια στιγμή ανοίγει έναν νέο εικονικό μυθικό χώρο και μας βάζει μέσα σε αυτόν για να δούμε τον εαυτό μας εκεί με άλλη ματιά.

Μια δυναμική αμφισημίας και υπερφυσικού σκηνηκού σε μια πραγματικότητα που διέπεται από αλλόκοτους φυσικούς νόμους είναι το κείμενο του παραμυθιού. Σαν την Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων που αψηφά τη βαρύτητα, μικραίνει, μεγαλώνει,

επικοινωνεί με αφύσικα υπερφυσικά όντα για να λύσει γρίφους και προχωρά αγνοώντας το μετά. Ποιο είναι το αποτέλεσμα; Η πτώση στη λαγότρυπα τη φέρνει απέναντι στον ίδιο της τον εαυτό, αντιμέτωπη με ανατροπές που συμβαίνουν στις καθημερινές αντιλήψεις, αντιμέτωπη με το χλευασμό των κοινωνικών και πολιτικών θεσμών, με την ίδια την κοινωνία.

1.1.6. Οι Ήρωες του Παραμυθιού

Σε κάθε κείμενο ενός παραμυθιού οι λέξεις διαμορφώνουν την πορεία και τη δράση του ήρωα. Ο ήρωας προσαρμόζεται στον τόπο που τον έφερε η μετανάστευσή του. Μιλάει τη γλώσσα του τόπου αυτού. Ντύνεται στα τοπικά χρώματα και ρούχα και η μη λεκτική του επικοινωνία παίρνει τη μορφή που του επιβάλλει η καινούρια πατρίδα του. Έτοιμος και πάλι για να ξεκινήσει το καινούριο του ταξίδι. Να αποκτήσει νέες αξίες.

Απλοί συνηθισμένοι άνθρωποι της καθημερινότητας, ανώνυμοι, παίρνουν το όνομά τους από κάτι που τους χαρακτηρίζει, όπως «Σταχτοπούτα» επειδή η ηρωίδα κάθεται δίπλα στις στάχτες ή Κοκκινোসκουφίτσα από το κόκκινο σκουφί της. Όλοι ξεκινούν ένα ταξίδι αναζήτησης για να βρουν το δικό τους βαθύτερο νόημα. Ξεπερνούν ένα πλήθος εμποδίων. Μαγικές, υπερφυσικές δυνάμεις τους προσφέρουν βοήθεια ή τους μεταμορφώνουν. Εκείνοι με τελετουργικό βηματισμό συνεχίζουν αγνοώντας που τους οδηγεί το μονοπάτι τους έχοντας μεγάλη εμπιστοσύνη στα εσωτερικά τους κίνητρα. Αυτή είναι η δύναμη και των ηρώων. Η πίστη τους για τον προορισμό τους. Έναν προορισμό που πρέπει αναπόφευκτα να ακολουθήσουν για να κερδίσουν. Είναι τότε που «διαπραγματεύεσαι με τον εαυτό σου και είτε εγκλωβίζεσαι στις απώλειές σου είτε μετακινείσαι, που πάει να πει: παθαίνεις ή αυτονομείσαι» (Λαμπρέλλη, 2010, 21).

Και η ιστορία των ηρώων του παραμυθιού αυτό τους ζητά, να αυτονομηθούν. Μπορεί συμβολικά να εξιστορούν στον ακροατή τους τα παθήματά τους δεν του κρύβουν όμως καμιά αλήθεια. Δεν του κάνουν υποδείξεις, δεν του δίνουν λύσεις, αλλά είτε παίρνουν τη μορφή του καλού είτε τη μορφή του κακού μιλούν ευθέως για τα δύσκολα της ζωής όπως τη φτώχεια, την απώλεια, το θάνατο, τον αποχωρισμό.

Αναμφισβήτητα, λέξη- λέξη η απλοϊκότητα της γλώσσας των ηρώων του παραμυθιού συνθέτει την αισιοδοξία, γεφυρώνει ιδεολογίες και πολιτισμούς, δίνει διέξοδο για κάθε πρόβλημα, δικαιώνοντας την ετυμολογία του ονόματός του.

Κεφάλαιο 2

Το Παραμύθι ως δραματικό Κείμενο

2.1.Το Παραμύθι ως Πηγή του Θεατρικού Συγγραφέα και του Σκηνοθέτη

2.1.1. Η Δυνατότητα της Μετάπλασης του Παραμυθιού

Η μετάπλαση είναι στοιχείο του παραμυθιού. Είναι κομμάτι της ύπαρξής του. Αυτή συντελείται τόσο στην πλοκή της ιστορίας όσο και στους ήρωές της. Δεν πρόκειται για μια σταδιακή πραγματική αλλοίωση, μια φθορά του χρόνου. Πρόκειται για μια αλλαγή που συνίσταται σε μια γρήγορη και άμεση παρέμβαση από κάποιον άλλον. Σαν το βάτραχο που με ένα φιλί γίνεται πρίγκιπας.

Από το λόγο του παραμυθά στο χαρτί του θεατρικού συγγραφέα, η ιστορία θα ξαναειπωθεί. Είναι μια μετάπλαση για την οποία δεν είναι αναγκαίο κανένα μαγικό ραβδί παρά μόνο μια ανθρώπινη μεσολάβηση. Βασική προϋπόθεση είναι να σκεφτούμε το ρόλο του θεατρικού συγγραφέα όχι σαν ένα μοναχικό πρόσωπο κλεισμένο στο γραφείο του αλλά τον συνδημιουργό μιας παράστασης.

Στο άρθρο του «Ο Παραμυθάς», ο Walter Benjamin (1992, 83) λέει ότι «η αφήγηση είναι η τέχνη της επανάληψης ιστοριών και η τέχνη αυτή είναι χαμένη όταν πλέον αυτές οι ιστορίες δεν διατηρούνται». Πιστεύει ότι οι ιστορίες δεν ανήκουν στον αφηγητή. Έτσι έχουν κάθε δικαίωμα να ειπωθούν και να ξαναειπωθούν με σκοπό να επανέρχονται σε ένα νέο προσκήνιο κάθε φορά. Εδώ θα συναντηθούν οι φρέσκιες ιδέες, οι συλλογισμοί, τα νοήματα, οι συμβολισμοί με τους παλιούς για να δημιουργηθούν διαφορετικά πεδία αναζήτησης.

Η επανεγγραφή της ιστορίας του παραμυθιού σε μια καινούρια μορφή μπορεί να πραγματοποιηθεί «χωρίς την εγγύηση του πατρός του (κειμένου)», ο συγγραφέας επανέρχεται με την «ιδιότητα του προσκεκλημένου» και μεταμορφώνεται σε «χάρτινο συγγραφέα» (Barthes, 1997,157). Ο «χάρτινος συγγραφέας» όμως στο θέατρο και πάλι μεταλλάσσεται, γίνεται «σκηνικός συγγραφέας». Κρατώντας το χαρτί και το μολύβι στο χέρι γνωρίζει πολύ καλά ότι τα γραπτά του λόγια επάνω στη σκηνή, όπως και εκείνος, θα περάσουν κι αυτά από τη διαδικασία της μετάπλασης. Ζωντανά στις ερμηνείες των ηθοποιών με ήχους, τόνους και ρυθμούς θα μιλήσουν για το πότε, το τι, το ποιος, και το πού, της ιστορίας του παραμυθιού.

Για ακόμη μια φορά η ιστορία του θα «ξαναγραφτεί» από το σκηνοθέτη.«Το χάρισμα του αφηγητή» «είναι να εμπνεύσει ένα είδος αυτο-λήθης στους ακροατές ώστε να παραμείνουν απορροφημένοι στην αφήγηση κάποιου άλλου» (Nicholson, 2009, 323).

Η «αυτο-λήθη» των θεατών σε μια παράσταση δεν είναι μια φιλοσοφική έννοια ούτε μια απαίτηση αλλά ένα είδος φόρου τιμής στο παρελθόν του αφηγήματος και την ίδια στιγμή ένα καλωσόρισμα στο νέο δημιούργημά του. Ο θεατρικός συγγραφέας και ο σκηνοθέτης που πιθανόν να είναι το ίδιο πρόσωπο είναι υπόλογοι για αυτό. Η έννοια της «αυτο-λήθης» ως φόρος τιμής στο παρελθόν του κειμένου είναι και το πνευματικό δικαίωμα που προσφέρεται αφιλοκερδώς και σε όλους τους καινούργιους δημιουργούς.

2.1.2.Η «Ανοιχτότητα» και Διακεμενικότητα του Παραμυθιού

Από την πρώτη στιγμή, το εναρκτήριο κάλεσμα της αφήγησης του παραμυθιού προσφέρει στον αναγνώστη του μια άχρονη είσοδο: «μια φορά κι έναν καιρό». Άμεσα, λοιπόν, καλεί τον συγγραφέα του θεατρικού έργου σε έναν άγνωστο χρόνο. Το κάλεσμα στο «κάποτε» αφήνει ένα τεράστιο περιθώριο τοποθέτησής του χρονικά και όχι μόνο. Είναι στο χέρι του αν θέλει η ιστορία του να ανήκει στο παρελθόν, στο παρόν, στο μέλλον ή σε έναν και πάλι άγνωστο χρόνο. Ακόμη, τον απελευθερώνει στο ταξίδι της αναζήτησης των «δοσμένων συνθηκών» της ιστορίας έτσι ώστε να διαμορφώσει εκ νέου πια τις δικές του. Και είναι δεδομένο, λέει η Hodge (1982,17) ότι «οι δοσμένες συνθήκες μοιάζουν με τα θεμέλια ενός κτιρίου» ενώ ο «διάλογος είναι η πρόσοψη». Και τα δυο δημιουργούν το πλαίσιο του «σκληρού πυρήνα» του έργου που είναι η δράση και οι χαρακτήρες. Αυτό το «οικοδόμημα» γκρεμίζεται και ξαναχτίζεται από την αρχή κατά

το δοκούν του κάθε δημιουργού. Τι συμβαίνει όμως με τα «θεμέλια»; Παραμένουν ή διαμορφώνονται από την αρχή;

Αν σκεφτούμε το ταξίδι του παραμυθιού στο χρόνο και τις επιδράσεις του από τους τόπους που πέρασε είναι σίγουρο ότι δε θα άφηνε αδιάφορο κανένα συγγραφέα ούτε και σκηνοθέτη που του αρέσει να ψαχουλεύει και να βρίσκει σπόρους που θα του γεννήσουν νέες ιδέες για νέες περιπέτειες. Και η δημιουργία αυτή είναι αδιάκοπη από συγγραφέα σε συγγραφέα, από σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη. Μοιάζει σαν ένα παιχνίδι κατασκευής μιας καινούργιας γλώσσας. Δημιουργείται μια γλώσσα και «μόλις αυτή η γλώσσα γίνει ευδιάκριτη» ο κατασκευαστής της «μπορεί να καταστρέψει τους κώδικές του και σε αυτή την αποδομητική διαδικασία να επανακτήσει μια ακόμη γλώσσα» (Sidiropoulou, 2011, 157). Με αυτόν τον τρόπο λέγονται και ξαναλέγονται ιστορίες, γεννιούνται και ξαναγεννιούνται ιστορίες.

Η χορογράφος Αντιγόνη Γύρα για την παράστασή της (2015), που βασίζεται στο παραμύθι *Ο Ψαράς και η Γυναίκα του*, σε συνέντευξή της αναφέρει μια άλλη γλώσσα, τη γλώσσα του σώματος: «*Το δικό μου ψάρι* βασίζεται στη γλώσσα του σώματος, σε λιγότερα χρώματα, ορχηστρική μουσική, στο ένστικτο, στην ησυχία θα έλεγα πιο σωστά, κάτι που γενικά αισθάνομαι πως λείπει στη σχέση μας με τα παιδιά. Δεν είναι στόχος μας να γίνει αντιληπτή η υπόθεση του έργου από την αρχή ως το τέλος. Υπάρχει, πάντως, ηχογραφημένη αφήγηση και λεζάντες που τα βοηθούν να κατανοήσουν τα βασικά μηνύματα. Μας ενδιαφέρει να αισθανθούν, να δημιουργήσουν εικόνες και μνήμες, να νιώσουν ελεύθερα την ώρα που το παρακολουθούν, ακόμη και ν' αντιδράσουν με οποιονδήποτε τρόπο» (*Το δικό μου ψάρι*) (<http://paidiko-theatro.gr/2016>).

Ο Braun αναφέρει ότι «κατά τη διάρκεια της ανάλυσης» ενός κειμένου «είμαστε ήδη έτοιμοι να αναπτύξουμε τις δικές μας σκηνοθετικές ιδέες. Βλέπουμε τους χώρους, ακούμε τη μουσική, αισθανόμαστε τους χαρακτήρες να φιλονικούν και ξεκινάμε να χτίζουμε την παράσταση στη φαντασία μας» (Braun, 2001, 139). Ο σκηνοθέτης κρατά στα χέρια του το παραμύθι. Κινείται ανάμεσα στις λέξεις του. Εξερευνά και ανιχνεύει τις ιδέες του. Σε ποια ιδέα όμως σταματά και επικεντρώνει την προσοχή του; Κρατά ατόφιο το κείμενο ή αλλάζει τη σειρά του για την ιδέα που ενδιαφέρεται; Η Bacchilega,

καθηγήτρια της οποίας η έρευνα επικεντρώνεται στις μεταφράσεις και διασκευές των παραμυθιών, αναφέρει ότι ενδιαφέρεται να εξερευνήσει «πώς τα παραμύθια επηρεάζουν την κατανόηση του ποιοι είμαστε και του κόσμου που ζούμε». Πιστεύει ακόμη, ότι κάθε μετάπλαση αυτού του κειμένου είναι «μια δράση του κοινωνικού κόσμου» που «προσφέρει έναν άνετο και παραγωγικό τρόπο για αυτή την εξερεύνηση» (2013,3).

Αυτή είναι η αφετηρία, αυτή είναι και η δυναμική της «ανοιχτότητας» του κειμένου του παραμυθιού για το ξεκίνημα μιας θεατρικής διασκευής. Η «ανοιχτότητα» που προσφέρει τη βάση για να κινητοποιήσει το εσωτερικό κίνητρο του ανθρώπου να δημιουργήσει το έργο εκείνο για να εμπνεύσει αρχικά το όραμα του σκηνοθέτη και των ηθοποιών αλλά στη συνέχεια να κρατήσει στραμμένα τα μάτια και την ψυχή του κοινού στη σκηνή. Ίσως για αυτή τη «δράση» μιλάει η Bacchilega. Είναι η ώρα που συγγραφέας και σκηνοθέτης θέλουν να επικοινωνήσουν, να μοιραστούν πτυχές της ανθρώπινης ζωής που τις βρίσκουν κρυμμένες εκεί μέσα στη απλοϊκότητα του κειμένου του παραμυθιού.

Και η γλώσσα του παραμυθιού περνώντας μέσα από ένα δίκτυο πολιτισμών χτίζει κείμενα μέσα σε άλλα κείμενα δημιουργώντας, κατά τον Bakhtin και την Kristeva, μια «διακειμενικότητα»(Bacchilega, 2015,79). Η «διακειμενικότητα» αυτή αναφέρεται ως «μια πολυφωνική διαδικασία δημιουργίας μηνύματος» που λειτουργεί σαν ένα νέο παραμύθι όπου κατοικούν και συνδιαλέγονται άλλα «πολλαπλά μυθοπλαστικά ή μη-μυθοπλαστικά κείμενα» (Bacchilega, 2015,79). Θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης, αναμειγνύοντας την προσωπική του ο καθένας με αυτά τα «μυθοπλαστικά ή μη-μυθοπλαστικά κείμενα», θα χτίσουν έναν καινούριο κόσμο. Κι η αρχή του χτισίματος βρίσκεται στη συνάντησή του με έναν παλαιότερο κόσμο που δόθηκε στους ανθρώπους κάτω από άλλες συνθήκες. Έτσι και στο παραμύθι οι ιστορίες του αντηχούν νέες ιστορίες και μπορούν να δημιουργήσουν νέες.

Ο Shakespeare το γνώριζε καλά αυτό την ώρα που πιάνει στα χέρια την πένα του παίρνει λίγο από το παραμύθι, λίγο από το μύθο και δημιουργεί ένα θεατρικό έργο. Εκεί, στην αρχαία Αθήνα, φέρνει τα κέλτικα ξωτικά για να φτιάξει το παραμυθόδραμά του, το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*. Και με τα ίδια τα υλικά οι ίδιοι οι ήρωές του μέσα στο έργο του φτιάχνουν το δικό τους θεατρικό έργο.

Η αλήθεια είναι ότι η ομορφιά και η «κατάρτα» αυτού του «διακείμενου» οφείλεται στην απλότητά του. Μια απλότητα όχι τόσο αθώα αφού μέσα της παραμονεύουν «μαγικοί» μηχανισμοί που ανοίγουν στον αναγνώστη του συνεχώς δρόμοι αναζήτησης και παράδοξα. Όπως για παράδειγμα «ένα από τα πιο ιδιόμορφα παράδοξα[...]» «είναι ότι το πιο απίθανο φαντάζει φυσιολογικό, και ότι καμιά ψευδαίσθηση, κανένα σκηνοθετικό τέχνασμα δεν προσπαθεί, στο πλαίσιο της λογικής, να μας κάνει να πιστέψουμε ότι οι μεταμορφώσεις αιτιολογούνται ή ότι ο ήρωας θριαμβεύει από τις χειρότερες δοκιμασίες χάρη σε περίπλοκους και βαθυστόχαστους συλλογισμούς ή βάζοντας σε κίνδυνο την υγεία του» (Ζαν, 1996, 207).

2.1.3. Οι Συμβολισμοί του Παραμυθιού και το Όραμα Συγγραφέα και Σκηνοθέτη

Οι συμβολισμοί στο κείμενο του παραμυθιού είναι ένα παιχνίδι ανάμεσα στην αφέλεια και την αφαίρεση. Ο Freud θεωρεί πως η γλώσσα των ονείρων είναι ίδια με τη γλώσσα των παραμυθιών. Όνειρα και παραμύθια «μιλούν» συμβολικά για «τις εσωτερικές εμπειρίες που επιδρούν την ανθρώπινη συμπεριφορά»(Haase, 2008,991). Από την άλλη, ο Jung πιστεύει ότι αυτοί οι συμβολισμοί ήταν «αρχέτυπα-παγκόσμιες συμβολικές μορφές» που προσφέρουν βοήθεια «στα άτομα να βρουν το δρόμο τους στη μεταμόρφωση και αυτοπραγμάτωση» (Haase,2008,991). Ο άνθρωπος και ο τρόπος που αντιμετωπίζει τις δυσκολίες στην πορεία της ζωής του είναι το κύριο πλέγμα των ιστοριών του παραμυθιού. Ο κάθε ήρωας είναι ένας από εμάς. Και η ανάγκη συγγραφέα και σκηνοθέτη είναι να προσαρμόσει αυτό το πρόσωπο με το σήμερα.

Εδώ είναι και η παγίδα, την ώρα της αναβίωσης του παραμυθιού εκ νέου, ελλοχεύει ο κίνδυνος να αγνοηθούν οι σπόροι των ιδεών του και να αναπαραχθεί απλά η υπερβολική γραμμικότητα και ερμηνεία μιας διήγησης. Και για το θεατρικό κείμενο αυτό δεν είναι το ζητούμενο. Απεναντίας, η δύναμη ενός δραματικού κειμένου αλλά και σκηνικού κειμένου βρίσκεται σε όλα όσα δε λέγονται αλλά υπονοούνται. Επομένως, η σκηνοθετική ματιά και το ανέβασμα του παραμυθιού πάνω στη σκηνή προσφέρει απλόχερα τη δυνατότητα διασκευής του με την πιο πλούσια και δημιουργική σκοπιά αρκεί ο σκηνοθέτης να έχει ανοιχτούς τους ορίζοντες σκέψης του. Να μπορεί να «κατανοήσει το μυστικό των εσωτερικών διεργασιών γιατί θα μάθει τις δυνάμεις του

περιβάλλοντος που ελέγχουν τους κύριους χαρακτήρες(του παραμυθιού) από την αρχή» (Hodge,1982,23). Αυτό είναι το ξεκίνημά του πριν αρχίσει να χτίζει τον κόσμο της σκηνής.

Έτσι, θα συναντήσουμε «αντί-παραμύθια» που μέσα σε αυτά θα βρούμε μια τάση ανατροπής των ρόλων των ηρώων όπως για παράδειγμα *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια* του Ευγένιου Τριβιζά όπου τα τρία γουρουνάκια του κλασικού παραμυθιού μετατρέπονται σε τρία μικρά λυκάκια που χτίζουν το σπίτι τους και κινδυνεύουν από το Ρούνι Ρούνι «το ύπουλο κακό γουρούνι». Ακόμη, θα δούμε «ανακυκλωμένα παραμύθια» όπου γίνεται η αλλαγή της ροής της ιστορίας τους αλλά και «θραυσματικά παραμύθια» όπου κειμενικά κομμάτια από διαφορετικά παραμύθια συνθέτουν καινούριες ιστορίες.

Η περίπτωση του *The Stinky Cheese Man and other fairly Stupid Tales* του Jon Scieszka είναι ενδιαφέρουσα αφού αναμειγνύονται και παρωδούνται παραμύθια όπως *Η Κοκκινοσκουφίτσα* που φορά κόκκινο σορτσάκι, *Το Άσχημόπαπο* που παραμένει άσχημο χωρίς να μεταμορφωθεί σε κύκνο αλλά αυτό δεν το εμποδίζει να είναι χαρούμενο κι ευτυχισμένο.

Επιπλέον, συχνά «διάσημα» παραμύθια όπως *Η Χιονάτη* ή *Η Κοκκινοσκουφίτσα* ξαναγράφονται με στόχο τα ίδια τα πρόσωπα των ηρωίδων αλλά και την απαλλαγή τους από κοινωνικά στερεότυπα. Συχνά όμως «τα αποστερεί όντως από αρκετά στερεότυπα, αλλά συγχρόνως τα απονευρώνει από τα υλικά που τα έκαναν διαχρονικά» (Παπαδάκης,2011,241). Η επεξεργασία του κειμένου αλλά και το όραμα του σκηνοθέτη τον ωθεί και στο στήσιμο της σκηνικής εικόνας. Η μετάβαση από μια μορφή σε μια άλλη του ίδιου του αφηγηματικού υλικού του παραμυθιού δεν είναι μια απλή υπόθεση. Όπως γενικά, «η μετάβαση μιας υπάρχουσας πηγής ή ενός ερεθίσματος στη σκηνή δεν είναι απλή, ούτε αναίμακτη. Εμπεριέχει πολλές διαπραγματεύσεις πολλών ειδών, ανάμεσα σε γλώσσες και κουλτούρες, αλλά και ιδεολογικές, αισθητικές, πολιτικές»(Σιδηροπούλου, 2014).

Έτσι ο σκηνοθέτης θα φροντίσει τον τρόπο που θα χτιστεί όλο το πλαίσιο της σκηνής του. Ποιος θα είναι ο φωτισμός του, ποια σκηνικά αντικείμενα θα χρησιμοποιήσει, ποια θα είναι η ενδυματολογική προτίμησή του για τους ηθοποιούς του αλλά και ποια η

κινησιολογία και υποκριτική τους; Σκέψεις, σχέδια και αποφάσεις που μπορεί ο ίδιος να πάρει αλλά και σε συνεργασία μαζί με όλη τη ομάδα των ηθοποιών που θα δουλέψει μαζί τους. Ο σκηνοθέτης εξασκεί τα μάτια του. Να είναι τότε «μαλακά», τότε «σκληρά». «Τα μαλακά» λέει η Αύρα Σιδηροπούλου τα χρειαζόμαστε «για να χαλαρώσουμε και να δούμε αυτό που μας δίνουν οι συνεργάτες μας. Να μη το κρίνουμε αλλά να το απολαύσουμε». «Τα σκληρά μάτια [...] για να διακρίνουμε τη λεπτομέρεια. Να χτίσουμε έναν κόσμο σκηνικό με συνέπεια και διαύγεια» (Σιδηροπούλου, 2014).

Για ακόμη μια φορά και εδώ ο σκηνοθέτης δεν είναι μόνος αλλά δημιουργεί ισχυρές σχέσεις με την ομάδα του. «Η αλήθεια είναι ότι «*Το Σκλαβί* αρχίσαμε να το γράφουμε μαζί με τον Θωμά Μοσχόπουλο» λέει αρχικά η Ξένια Καλογεροπούλου περιγράφοντας την «περιπέτεια» αλλά και την ιδιαιτερότητα της συγγραφής του εν λόγω έργου. «Γρήγορα όμως φάνηκε ότι αυτή τη φορά, αντίθετα προς τα άλλα δύο έργα που είχαμε συνυπογράψει παλαιότερα, χρειαζόταν μια μοναχική δουλειά, την οποία ανέλαβα εγώ. Όταν λοιπόν μου είπε ο Θωμάς ότι το σωστό θα ήταν να το υπογράψω μόνη μου, συμφώνησα. Αν δεν το είχα κάνει, θα ένιωθα αδικημένη. Τώρα όμως που βλέπω το όνομά μου μόνο του επάνω από τον τίτλο, σκέφτομαι ότι εκείνος θα ήταν ο αδικημένος αν δεν επεσήμαινα ότι στο *Σκλαβί* υπάρχουν λέξεις, φράσεις, ιδέες και εικόνες που είναι εξ ολοκλήρου δικές του» συνεχίζει η ίδια (Καλογεροπούλου, 2000,4).

Συχνά συναντάμε σκηνοθετικές διασκευές παραμυθιών όπου δίνεται έμφαση στα σκηνικά αντικείμενα που εμπλουτίζονται έντονα και στο φωτισμό που τονίζει ιδιαίτερα κάθε σκηνική εικόνα και ερμηνεία των ηθοποιών. Όπως, για παράδειγμα, η παραγωγή *Ιάσοντας και το Χρυσόμαλλο Δέρας* στο Badminton Theatre το Νοέμβριο του 2015¹. Σε αντίθεση, η θεατρική ομάδα *Τόπι*² δουλεύει μύθους και παραμύθια χρησιμοποιώντας ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα βασιζόμενη κυρίως στην κινησιολογία των ηθοποιών.

Ο Umberto Ecco θεωρεί σημαντικό σε μια διασκευή: «το παρελθόν δεν μπορεί να καταστραφεί, γιατί η καταστροφή του οδηγεί στη σιωπή. Γι' αυτό πρέπει να το επισκεφτούμε ξανά. Αλλά με ειρωνεία, όχι αθωότητα» (Ecco στο Σιδηροπούλου, 2014). Το κείμενο του παραμυθιού έχει στο DNA του την ελευθερία. Μπορούμε να αποδεχτούμε με σεβασμό την κάθε ιστορία του που είναι και το «παρελθόν» του και να

¹<https://www.youtube.com/watch?v=NLoCdoUNCLs>

²<https://www.youtube.com/watch?v=N607GfZa1R0>

την μετατρέψουμε σε θεατρικό έργο. Αυτό το «παρελθόν» προσαρμόζεται και δεν φοβάται την αλλαγή τόπου, χρόνου, προσώπων. Μετατρέπεται σε δραματικό κείμενο και ανεβαίνει επί σκηνής άφοβα. Συγχρονίζεται και εκσυγχρονίζεται άμεσα.

Κεφάλαιο 3

Το Θεατρικό Έργο

του Δημήτρη Σεϊτάνη

Το Ασχημόπαπο

3.1. Το Παραμύθι, το Δραματικό Κείμενο και η Σκηνοθεσία

3.1.1. Ο Hans Christian Andersen και το Παραμύθι του το *Ασχημόπαπο*

Ο δημιουργός του *Ασχημόπαπου* αγαπούσε το θέατρο. Σε όλες τις βιογραφίες του Andersen αναφέρεται ότι από παιδί κουβαλούσε ένα αυτοσχέδιο κουκλοθέατρο και έπαιζε ώρες ατελείωτες, ιστορίες. Ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του περιγράφει την πρώτη φορά που άκουσε τη λέξη «ποίηση» και ένιωσε ότι πρόκειται για κάτι σπουδαίο: «Διάβασα Σαίξπηρ σε κακή μετάφραση[...]όμως οι έντονες περιγραφές, τα ηρωικά γεγονότα, οι μάγισσες, τα φαντάσματα ήταν ακριβώς του γούστου μου. Αμέσως ερμήνευσα έργα του Σαίξπηρ στο μικρό μου κουκλοθέατρο. Είδα το φάντασμα του Άμλετ και έζησα πάνω στον άγονο τόπο μαζί με τον Ληρ.[...]Τότε έγραψα το πρώτο μου κομμάτι: δεν ήταν τίποτε λιγότερο από μια τραγωδία»(Howitt,1847,7).

Με το πείσμα του δεκατετράχρονου εφήβου ο Andersen εγκαταλείπει την πατρίδα του Οντένσε για να πραγματοποιήσει το όνειρό του στην Κοπεγχάγη: να γίνει ηθοποιός. Ούτε για μια στιγμή δε σκέφτηκε ότι ήταν μάταιη αυτή η τόλμη του. Δεν τα παράτησε όταν του είπαν ότι είναι άσχημος για ηθοποιός, αδέξιος για χορευτής και η φωνή του άμουση για να ερμηνεύσει έστω ένα τραγούδι.

Ο Hans Christian Andersen δεν θα το έβαζε κάτω. Ήταν πολύ ονειροπόλος για να κρατήσει μέσα του τις λέξεις που φώναζαν κι έψαχναν τόπο να χτίσουν τις ιστορίες τους. «Δεν ήταν ότι ανακάλυψε το παραμύθι στο οποίο εξαλείφονται οι διαχωριστικές

γραμμές μεταξύ των δύο αντίθετων κόσμων της πραγματικότητας και του ονείρου [...]. Το παραμύθι έγινε ένα πάνθεον στο οποίο μαζί το παιδί και ο ενήλικας θα κάθονταν παρέα» (Kofoed, 2005,139). Και τα κατάφερε. Έγραψε τις λέξεις του που βρήκαν πρώτα τόπο στην ψυχή των παιδιών. Γνώριζε πολύ καλά να λέει για τα πιο σπουδαία της ζωής του με τον πιο απλό τρόπο.

Οι ιστορίες του αρχίζουν να ξεδιπλώνονται μία-μία. Ο μικρός κύκνος που περιφρονήθηκε λόγω άγνοιας. Δεν ήταν ασχημόπαπο. Μια τοσοδούλα με μεγάλες περιπέτειες. Ένα μολυβένιο στρατιωτάκι ενώνεται με την αγαπημένη του μπαλαρίνα στη φωτιά. Ένα έλατο χάνει την αίγλη του χριστουγεννιάτικου δέντρου σε μια σοφίτα. Μια βασίλισσα όλο πάγο χάνει τη δύναμη της να κυριαρχεί στα συναισθήματα και την ψυχή των παιδιών. Ένας βασιλιάς γυμνός που παριστάνει τον ντυμένο. Ένα κοριτσάκι τα Χριστούγεννα, μέρα που όλοι ονομάζουν ημέρα Αγάπης, σε ένα παγωμένο δρόμο ζεσταίνει την ψυχή της ανάβοντας σπίρτα. Μια αδερφή θυσιάζεται για τα αδέρφια της. Μια μικρή γοργόνα χάνει τη φωνή και το σπίτι της, τη θάλασσα, για τον αγαπημένο της.

Ο καθηγητής Johan de Mylius λέει ότι ο Andersen «ήταν ποιητής, όχι παιδικός συγγραφέας. Έγινε διάσημος γι' αυτό, και του άρεσε. Έγινε παγκοσμίως διάσημος όσο ακόμη ζούσε. Αυτό όμως τον επισκίασε ως ποιητή. Σήμερα πρέπει να ανατρέψουμε αυτή την εικόνα» (<http://webtv.ert.gr/ntokimanter/22dek2015-i-epochi-ton-ikonon/>). Ένας άλλος καθηγητής, ο Marker, υποστηρίζει στο βιβλίο του ότι ο Andersen ήταν άριστος θεατρικός συγγραφέας και απορεί γιατί έμειναν και μένουν ακόμη στο σκοτάδι τα σπουδαία θεατρικά του έργα (Williams,1973, 699).

Η πατρίδα του τον τιμά μετατρέποντας τον σπίτι του σε ένα μουσείο³ και διοργανώνοντας ετήσιο φεστιβάλ⁴. Την εικόνα όμως αυτή την έχουν ήδη ανατρέψει τα «παιδιά» του, τα παραμύθια που ανταποκρίθηκαν στο πείσμα του. Μπορεί ο ίδιος να μην κατάφερε να γίνει ηθοποιός, χορευτής, τραγουδιστής. Τα παραμύθια του όμως, μετανάστευσαν σε όλο τον κόσμο. Έπαιζαν και παίζουν ακόμη και σήμερα στο θέατρο, στην όπερα, στο σινεμά για μικρούς και μεγάλους, στο μπαλέτο δημιουργούσαν και

³<http://museum.odense.dk/en/museums/hans-christian-andersen-museum>

⁴<https://www.youtube.com/watch?v=InaErOpHuFshttps://www.youtube.com/watch?v=acE6hChKJdc>
<http://www.andersenfestival.it/>

δημιουργούν τις πιο μαγευτικές παραστάσεις ενώ συνθέτες έγραψαν και γράφουν σπουδαία μουσικά έργα.

Το Άσχημόπαπο είναι ένα από αυτά τα «παιδιά». Ένα παραμύθι σαν όλα τα άλλα. Αν όμως το ανιχνεύσεις, αν ψάξεις βαθιά μέσα του, θα καταλάβεις ότι δεν είναι σαν όλα τα άλλα παραμύθια. Είναι σαν τον ίδιο τον ήρωά του, διαφορετικό.

Μπορεί να ξεκινάς άγουρος, αθώος το διάβασμα ακριβώς όπως ένα παιδί. Ένα παραμύθι όμως ποτέ δεν είναι μόνο για παιδιά. Ακόμη και αν θεωρείται έτσι, η μεσολάβηση ενός ενήλικα είναι αναγκαία για να μεταφερθεί η ιστορία του. Προσπαθώντας λοιπόν κανείς να διαβάσει *Το Άσχημόπαπο* το πρώτο πρόβλημα που συναντά είναι ότι «σκοντάφτει» και «πέφτει» στην παγίδα της αθωότητας που του προσφέρει η πρώτη ματιά. Κινδυνεύει να ξεγελαστεί, κινδυνεύει να περιφρονήσει αυτήν την αθωότητα γιατί πιθανόν να πιστέψει ότι πρόκειται για ένα παραμυθάκι με ζωάκια. Ο έξυπνος όμως ποιητής Andersen γράφει για ένα άσχημο παπάκι για να εξυμνήσει την ομορφιά. Γιατί η ομορφιά είναι το ζητούμενο για τον συγγραφέα σε αυτό το παραμύθι. Μιλά για τη γέννηση ενός άσχημου πλάσματος που όμως κρύβει στα γονίδια του την ομορφιά. Την ομορφιά αυτή που χαρίζει απλόχερα η φύση και την περιγράφει σε κάθε σημείο του παραμυθιού του. Δεν τον ενδιαφέρει η αντιγραφή της ομορφιάς αλλά ο τόπος όπου εδρεύει.

Το κεντρικό πρόσωπο του έργου εκκολάπτεται κι αρχίζει να βάζει σε λειτουργία και την σκέψη μας. Την εξασκεί με τη σιωπή του. Η σιωπή του είναι σαν την αφή μας στο σκοτάδι. Το άσχημο παπί είναι ο κεντρικός ήρωας του έργου. Το έργο έχει το όνομά του. Όμως εκείνος προτιμά σιωπηλός να αφήνεται πρώτα στη χλεύη των άλλων κι ύστερα στην απομόνωση και την μοναξιά. Άβουλος κι ανήμπορος πολλές φορές στα χέρια του αναγνώστη ζητά να αλλάξουν τα άσχημα που συμβαίνουν γύρω μας. Σαν να μας λέει ότι μας έχει απορροφήσει όλη αυτή η ασχήμια κι αισθανόμαστε κι εμείς άσχημοι, ξοφλημένοι, εγκαταλελειμμένοι από όλους. Αλλά ξεχνάμε πως δεν υπάρχει κάποιος άλλος που θα σώσει την κατάσταση ή που θα αλλάξει κάτι, παρά μονάχα ο επαναπροσδιορισμός του εαυτού μας, η μεταμόρφωσή μας. Και για τον Andersen φαίνεται ότι «η μεταμόρφωση δεν μπορεί να συμβεί χωρίς τιμή[...]το κόστος για τη

δημιουργία ομορφιάς είναι σχεδόν αναπόφευκτα μια μορφή ταλαιπωρίας» (Tatar,2008,30).

Κι ενώ ο μικρός κύκνος, που όλοι λένε Ασχημόπαπο, εξακολουθεί να σιωπά στο τέλος μας αποδεικνύει ότι τίποτε τελικά δεν μπορεί να σταματήσει αυτή τη μεταμόρφωση. Ο Ρώσος σκηνοθέτης Garri Bardin δημιουργεί την πολυβραβευμένη του ταινία κινουμένων σχεδίων και διασκευάζει αυτή τη μεταμόρφωση δανειζόμενος την μουσική του συμπατριώτη του Tchaikovsky για να μας πει ίσως ότι και η μεταμόρφωση αυτή δε σταματά εδώ⁵.Θα μπορούσε ίσως *Η Λίμνη των Κύκνων* να ήταν η συνέχεια του παραμυθιού, αυτού που όλοι έλεγαν ασχημόπαπο αλλά τελικά ήταν κύκνος. Κι αυτή να ήταν η αρχή μιας καινούργιας ιστορίας⁶.

3.1.2.Η Ιστορία του Θεατρικού Έργου

Το θεατρικό έργο του Δημήτρη Σεϊτάνη ανέβηκε τη θεατρική περίοδο 2009-2010 στο θέατρο «Ακαδημία»⁷. Η ιστορία του θεατρικού έργου του Δημήτρη Σεϊτάνη μιλάει για το Χάρη(<https://www.dropbox.com/s/6r4hinxcvtc0yci/Papi.wmv?dl=0>).⁸

Ο Χάρης είναι ένα από τα παπάκια που γεννιούνται «εδώ, όχι εκεί έξω» αλλά στο «στο πλάι μιας ήρεμης λιμούλας»(Σεϊτάνης, 2009,4). Από το αβγό που αργεί να σπάσει, ο Χάρης γεννιέται κι είναι διαφορετικός κι έχει άλλο χρώμα. Όταν γεννιέται η φωνή του είναι αλλιώτικη από αυτή των αδερφών του και φυσικά η εμφάνισή του διαφέρει. Επιπλέον, όταν όλοι αναπτύσσουν δεξιότητες, ο Χάρης δεν τα καταφέρνει. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να μη γίνεται αποδεκτός από κανέναν. Ούτε από τα αδέρφια, ούτε από τους συγγενείς, πολλές φορές ούτε ακόμη και από την ίδια τη μητέρα του. Όλοι ή αδιαφορούν για την ύπαρξή του ή τον προτρέπουν να φύγει να πάει «εκεί έξω»(Σεϊτάνης, 2009,8). Και ο Χάρης, αναζητώντας να κατανοήσει τι σημαίνει το «εκεί έξω» απομακρύνεται από το σπίτι του για να ψάξει να το βρει. Φυσικά, μπλέκει σε ένα πλήθος από περιπέτειες που τον οδηγούν στη μοναξιά αλλά και στην ωριμότητα. Οι

⁵<https://www.youtube.com/watch?v=-SvBPMQkhe0>

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=TsfzZPzvs1g>

⁷Η ερμηνεία του κειμένου έγινε από τον ηθοποιό Παναγιώτη Αλεξανδράκη ενώ η μουσική συνοδεία πραγματοποιήθηκε από τον Χρήστο Κραβαριώτη. Η κίνηση και η χορογραφία έγινε με τη βοήθεια της Έφης Καρακώστα.

⁸Το συγκεκριμένο βίντεο είναι ένα δείγμα της ερμηνείας του ρόλου. Ο ηθοποιός είναι και ο αφηγητής, το κεντρικό πρόσωπο του έργου αλλά και όλα τα πρόσωπα του έργου.

απορίες του θα λυθούν όταν θα συναντήσει τους κύκνους που είναι τα πραγματικά αδέρφια του. Ο Χάρης τώρα είναι αποφασισμένος να ξεκινήσει να πείθει όλους όσους συναντά στα ταξίδια του ότι το «εκεί και το εδώ [...]είναι παντού ίδια»(Σεϊτάνης, 2009,15).

3.1.3. Το Δραματικό Κείμενο και η «Ιδέα» Πίσω από την Ιστορία της Δημιουργίας του Έργου

Το κείμενο του θεατρικού έργου *το Άσχημόπαπο* δεν έχει να ζηλέψει ένα μεταμοντέρνο κείμενο που απευθύνεται σε ενήλικο κοινό. Ο Χάρης, το Άσχημόπαπο, είναι ο ήρωας του θεατρικού αυτού έργου. Η διαφορετικότητά του που αγωνίζεται να βρει το δίκιο της μέσα από την ανωριμότητα της παιδικής ηλικίας συναντά την απόρριψη, το θυμό, τη διαπραγμάτευση και οδηγεί τελικά στην ενηλικίωση. Η διασκευή του παραμυθιού, όπως συμβαίνει με τις διασκευές για το θέατρο «με εμμονή επιστρέφουν στο παρελθόν και συνεχώς το επαναλαμβάνουν ακόμη και με την πρόθεσή τους να το απορρίψουν» (Laera, 2014,3). Το δραματικό πρόσωπο του συγκεκριμένου έργου, κυρίαρχο σε όλη τη διάρκεια της εξέλιξης της πλοκής, είναι από το «παρελθόν», το άσχημο παπάκι του Andersen, που τώρα στο «παρόν» μεταμορφώνεται, παίρνει σχεδόν ανθρώπινη μορφή. Μια ανθρώπινη μορφή που γίνεται άμεσα οικεία στον αναγνώστη-θεατή για τις περιπέτειες που θα βιώσει.

Ο ίδιος ο συγγραφέας δηλώνει ότι επιλέγει να διασκευάσει το συγκεκριμένο παραμύθι γιατί «μου έδινε τη δυνατότητα να επεξεργαστώ και να διερευνήσω το σύγχρονο θέμα της διαφορετικότητας και να αναδείξω τη σπουδαιότητα, αλλά και την ανάγκη της ύπαρξής της» (βλ. παράρτημα Α). Διαβάζοντας το έργο κατανοούμε την αδυναμία του Χάρη να γίνει αποδεκτός από την ίδια την οικογένειά του. Κι αυτό είναι που χαρακτηρίζει τον ήρωα του παραμυθιού. Η μη αποδοχή τον ενηλικιώνει, ψάχνει να βρει απαντήσεις για τη ζωή και η περιπέτειά του ξεκινά. Σαν άλλος Άμλετ αναζητά το νόημα της ζωής του και απορεί για τη συνεχόμενη αδιαφορία των γύρω του. Είναι επειδή ο κόσμος του Χάρη είναι σα το δικό μας κόσμο όπου «το αδοκίμαστο και το απ' αλλού φερμένο δεν το αντέχουν οι άνθρωποι» όπως αναφέρει ο ποιητής Οδυσσεύς Ελύτης στο ποίημά του «Μονόγραμμα»⁹.Γιατί στην ουσία το πρόβλημα του Χάρη είναι αυτό, είναι

⁹<https://www.youtube.com/watch?v=lZoXmNMa5LE>

«από αλλού φερμένος» σε έναν κόσμο που δεν τον αναγνωρίζει και τον θεωρεί διαφορετικό. Γιατί από τη γέννησή του ήταν κύκνος απλά κανείς δεν το γνώριζε.

Ο συγγραφέας συνεχίζει το ταξίδι της αναζήτησης του Χάρη έξω από αυτό το στενό οικογενειακό του περιβάλλον θέλοντας να μας προβληματίσει για τα πράγματα που συμβαίνουν εκεί έξω και που σίγουρα δεν είναι καλύτερα για το Χάρη. Η μοναξιά και η ανάγκη της αποδοχής εξακολουθούν να είναι κυρίαρχα και η ιδέα του συγγραφέα παραμένει η πυξίδα του. Μένει πιστός σε αυτή, την ακολουθεί και δε χάνεται παρουσιάζοντας μια πληθώρα άλλων ιδεών. Ο Χάρης είναι ο ήρωας που ξέρει από φόβο. Δεν είναι αναγκαίο να ψάξει να τον βρει. Είναι ο ήρωας μιας τραγωδίας όπου κυνηγημένος από όλους ψάχνει χώρο να στεγάσει την ερημιά του. Και η διαφορετικότητά του τον κάνει την ίδια ώρα να απορεί και να φοβάται. Και αυτή του η απορία είναι οδηγός του σε όλη τη διαδρομή της πορείας του από την αρχή του έργου μέχρι το τέλος του. Απορεί για το δικό του εσωτερικό οικογενειακό περιβάλλον απορεί και για όλα όσα του συμβαίνουν έξω από αυτό.

Φυσικά ο θεατής δε θα μείνει μετέωρος χωρίς να του δοθεί η λύση. Ο συγγραφέας/σκηνοθέτης δε θα αφήσει το Χάρη στην τύχη του. Θα τον βοηθήσει να βρει απαντήσεις για όλα όσα τον βασανίζουν. Θα συναντήσει τα αδέρφια του τους κύκνους. Ανακαλύπτει ότι έχει κι άλλους που του μοιάζουν και βάζει σα στόχο του να το διαδώσει παντού: «Κι εγώ από πού ήρθα; Από εκεί ή από κει; Και ποια είναι η διαφορά; Σε τι διαφέρει το εδώ και το εκεί; Δεν καταλαβαίνω... Γιατί κάποιος που έρχεται... που είναι από κει... να μην μπορεί να μείνει εδώ; Ή κάποιος από δω... να μην μπορεί να πάει να μείνει εκεί... Αφού παντού είναι τα ίδια όλα! Ο ουρανός! Το χώμα! Το νερό. Όλα ίδια!» (βλ. παράρτημα Α).

3.1.4. Η Γλώσσα του Έργου

Ο Δημήτρης Σεϊτάνης επιλέγει να μιλήσει για τη διαφορετικότητα με ένα απλό τρόπο. Έτσι όταν γράφει δεν προτιμά, δεν επιλέγει ρίμες αλλά ούτε και έναν κλασικό θεατρικό διάλογο. Αντίθετα, πλάθει το λόγο του αφαιρετικά και δημιουργεί έναν κείμενο που εμπεριέχει μεν διαλόγους αλλά διαμορφωμένο έτσι ώστε να ανέβει στη σκηνή από έναν ηθοποιό, ενώ ένας κιθαρίστας με τη μουσική του συντροφεύει τα λόγια.

Ο συγγραφέας και σκηνοθέτης ξεκινά να γράφει *Το Ασχημόπαπο* περιγράφοντας το τοπίο που θα εξελιχθεί η ιστορία του έργου του. Διαμορφώνει με λιγοστές σκόρπιες λέξεις το δραματικό χώρο. «Πράσινο! Μια στάλα! Μια στάλα πράσινο ένα κομμάτι χλόης!», «Το καλοκαίρι! Φτάνει! Κίτρινο! Μια στάλα κίτρινο. Ένα σπυρί σιτάρι!» (Σειτάνης, 2009,3). Με αυτόν τον τρόπο εισάγει τον αναγνώστη/θεατή του σε ένα κείμενο που μέχρι το τέλος αφήνεται ανοιχτό σε συμπεράσματα και ιδέες. Είναι η εισαγωγή σε ένα κείμενο «που βασίζεται πολύ περισσότερο, όπως μια παρτιτούρα, στους πάντοτε νέους ήχους μιας εκτέλεσης, της ανάγνωσης, η οποία ελευθερώνει το κείμενο από το υλικό βάρος των λέξεων και καθιστά επίκαιρη την ύπαρξή του» (Jauss,1995,54). Και το τοπίο συνεχίζει να διαγράφεται στα μάτια του αναγνώστη με την επανάληψη του ίδιου αρχικού κειμένου. Οι λέξεις- ήχοι συνεχίζουν να ζωγραφίζουν, παρά να γράφουν, μια εικόνα έτοιμη για να ανέβει στη σκηνή.

Ο συγγραφέας προσθέτει λόγια, σκέψεις, πρόσωπα στο κείμενο. Μας αποδεικνύει ότι το παραμύθι μπορεί να είναι ένα απλό αλλά πολυταξιδεμένο κείμενο που δέχεται ελεύθερα τον διάλογο με αυτόν που θα προσπαθήσει να μιλήσει μαζί του. Και αυτό το κείμενο είναι έτοιμο να προσαρμοστεί. «Το παραμύθι είναι πάντα μια ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης, γιατί πραγματεύεται διαχρονικά θέματα και συνήθως στηρίζεται στη σοφία της λαϊκής παράδοσης. Μαζί με αυτά η δοκιμασία που συνήθως έχει υποστεί με το πέρασμα των χρόνων και η αντοχή του μπορούν να αποτελέσουν τη βάση πάνω στην οποία μπορεί να στηριχτεί κανείς για να δημιουργήσει μια στερεή δομή ενός νέου θεατρικού έργου»(βλ., παράρτημα Α).

Και η απλή γλώσσα των ηρώων του και εδώ όχι μόνο αντιμετωπίζεται με σεβασμό αλλά γίνεται ακόμη πιο απλή για να δοθεί σε ένα κείμενο που ο ηθοποιός έχει τη δυνατότητα να εμπλουτίσει με την ερμηνεία του ενώ οποιοσδήποτε σκηνοθέτης μπορεί να βάλει σε λειτουργία τη φαντασία του. Κι αυτό γιατί το συγκεκριμένο κείμενο συνεχίζει να εξελίσσεται συνεχώς ακόμη κι όταν αναφέρεται στις σκηνικές οδηγίες. Οι σκηνικές οδηγίες του αναλύουν τις κινήσεις του ηθοποιού, τις στιγμές που είναι απαραίτητη η εισαγωγή της μουσικής, του φωτισμού και της χρήσης του υπολογιστή αφού έχει γραφτεί για να γίνει η χρήση της τεχνολογίας.

3.1.5. Τα Σκηνικά Στοιχεία της Παράστασης του Έργου

Οι σκηνικές κατασκευές και τα κοστούμια της παράστασης του έργου είναι της Livia Cortesi και της Ελένης Στρούλια. Το έργο δημιουργήθηκε για το μικρό σε χωρητικότητα θέατρο Ακαδήμεια, το οποίο μπορεί να δεχτεί μέχρι εκατό θεατές, ενώ η σκηνή του είναι τύπου blackbox. Η σκηνογραφία της παράστασης δεν περιελάμβανε επιπλέον σκηνικά στο φόντο. Όλη η σκηνική δράση λαμβάνει χώρα πάνω σε ένα multimedia χαλί που οδηγεί το θεατή στον κόσμο του παραμυθιού. Το συγκεκριμένο χαλί λειτουργεί με αισθητήρες και καθώς ο ηθοποιός κινείται πάνω του αλλάζουν συνεχώς εικόνες, τόποι, χώροι, εποχές, διαμορφώνοντας τις ανάγκες της κάθε στιγμής που ξεδιπλώνεται η ιστορία. Έτσι αυτό άλλοτε μεταμορφώνεται σε πρασινάδα όπου η μαμά πάπια απλώνει τα αυγά της, άλλοτε σε λιμνούλα όπου το μάθημα κολύμβησης λαμβάνει χώρα. Φτάνει απλά ένα άγγιγμα και ο ψηφιακός χώρος οδηγεί το Χάρη να περάσει το λιβάδι, το ρυάκι, το δάσος, το λοφάκι, ένα μεγάλο βράχο, ένα ολόκληρο βουνό¹⁰. Εκεί πάνω σε αυτό το χαλί το Ασχημόπαπο θα δει τη μέρα να δίνει τη θέση της στη νύχτα. Τη λιακάδα να φεύγει και να αφήνει ελεύθερα να πέφτουν τα «άσπρα» «παγωμένα δάκρυα... απαλά σα πούπουλα» «τα δάκρυα του χειμώνα» μέχρι να ξαναφτάσει η άνοιξη που θα φέρει μαζί της τους κύκνους, τα αδέρφια του Χάρη (Σειϊτάνης, 2009, 10).

Ο ένας και μοναδικός ηθοποιός ντυμένος με τα καθημερινά ρούχα ενός σημερινού παιδιού, που αγαπά τις βερμούδες και γυρίζει το γείσο του καπέλου του στην πίσω μεριά του κεφαλιού δε σταματά να κινείται και να συμπορεύεται με την τεχνολογία σε όλη τη διάρκεια της παράστασης. Ένα σύγχρονο παιδί που δεν αγαπά απλώς την τεχνολογία αλλά έχει και την πλήρη επίγνωσή της. Εδώ βρίσκει τη θέση της η επαναστατικότητα του θεάτρου να «χρησιμοποιεί σημεία από ετερογενή πολιτισμικά συστήματα (το ανθρώπινο σώμα, αντικείμενα του περιβάλλοντος), που τα ανακατατάσσει και τους δίνει μια άλλη σημασία, διαφορετική από αυτήν που είχαν στην πραγματικότητα» (Πούχνερ, 2010, 150). Ο Χάρης ζει και ενεργεί μέσα στην τεχνολογία, σε έναν ψηφιακό κόσμο που στα μάτια των θεατών, μικρών και μεγάλων μοιάζει μαγικός.

¹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=1MBIsBKnFa0>



Από την παράσταση Το Ασχημόπαπο του Δημήτρη Σεϊτάνη (Φωτογραφία Καλλιαντάς Ι.)

Από την άλλη όμως τα πιο απλά πράγματα, μετατρέπονται σε σκηνικά αντικείμενα στα χέρια του ενός και μόνου ηθοποιού. Μια μπάλα, χάρτινα κουτιά και πούπουλα, φελιζόλ και μάσκες παίζουν το ρόλο τους σοφά για να διηγηθούν παρέα με τον ηθοποιό Παναγιώτη Αλεξανδράκη την ιστορία του Ασχημόπαπου.

Όμως εκεί στην multimedia σκηνή του ο Δημήτρης Σεϊτάνης χρησιμοποιεί τη «σκηνική τέχνη ως ποιητική που επιδιώκει να δώσει έκφραση στην ουσιαστική ποιότητα του έργου παρά στα εξωτερικά χαρακτηριστικά του»(Jones, 2004, 23) αφού επιτρέπει στο θεατή της να θέτει ερωτηματικά και να ανοίγει νέους ορίζοντες στην ιστορία του μύθου. Έτσι αναζητά να προσφέρει στον ήρωά του έναν τρόπο να ζήσει και την ίδια στιγμή να μας πείσει ότι η ψηφιακή εικόνα και η πραγματικότητα μπορούν να συμπορεύονται αρμονικά για να αφηγηθούν με έναν σύγχρονο τρόπο μια απλή ιστορία από τα παλιά που μοιάζει τόσο σημερινή.

Κεφάλαιο 4

Το Ασχημόπαπο του Δημήτρη Σεϊτάνη, Έμπνευση, για τη Δημιουργία Θεατρικού Εργαστηρίου Εκπαιδευτικών και Θεατρικής Παράστασης με Παιδιά στο Νηπιαγωγείο

Το Ασχημόπαπο του Δημήτρη Σεϊτάνη αποτέλεσε πηγή έμπνευσης: η απλότητα της γλώσσας του θεατρικού κειμένου που όμως κρατούσε την ουσία των νοημάτων του, η σκηνική λιτότητα που όμως πλούτιζε με την ερμηνεία την ιστορία του παραμυθιού. Όλα αυτά μου έδωσαν την αφορμή για το σχεδιασμό του πρακτικού μέρους της παρούσας διατριβής.

Το Εκπαιδευτικό Δράμα είναι ένα ιδανικό «εργαλείο» που δίνει τη δυνατότητα μετάπλασης κάθε κειμένου. Έτσι, έχοντας σαν βάση το θεατρικό κείμενο του Δημήτρη Σεϊτάνη *Το Ασχημόπαπο*, προχώρησα στη δημιουργία ενός θεατρικού εργαστηρίου για εκπαιδευτικούς. Οι δράσεις, οι ιδέες, οι σκέψεις που αποκόμισα από το συγκεκριμένο εργαστήρι με ώθησαν να δοκιμάσω και να δουλέψω με τον ίδιο τρόπο το ίδιο θεατρικό κείμενο και με τα παιδιά του Νηπιαγωγείου, τους μαθητές μου. Το θεατρικό εργαστήρι με τα παιδιά, όμως, μας πήγε παρακάτω, στη δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης.

4.1. Το Εκπαιδευτικό Δράμα

4.1.1. Τι Είναι το Εκπαιδευτικό Δράμα

Το Εκπαιδευτικό Δράμα ανήκει σε έναν γενικότερο θεατρικό ορισμό, το Εφαρμοσμένο θέατρο (Applied Theatre). Το Εφαρμοσμένο θέατρο είναι ένας όρος ο οποίος αναφέρεται και χρησιμοποιείται ευρύτερα «για να περιγράψει μορφές δραματικής δραστηριότητας» που λαμβάνουν χώρα έξω από τον συμβατικό χώρο του θεάτρου με σκοπό να βοηθήσει και να ωφελήσει άτομα, κοινωνικές ομάδες, κοινωνίες (Nicholson, 2005,2). Θεατρικές πρακτικές χρησιμοποιούνται ευρύτερα από την εκπαίδευση, την ψυχολογία, την κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία έτσι ώστε να βελτιωθεί το έργο που προσφέρουν.

Το Εκπαιδευτικό Δράμα εστιάζει στην εκπαίδευση, άρα ο στόχος του είναι η μάθηση. Ιστορικά, ξεκινά και προοδεύει την εποχή της Νέας Αγωγής ή της Προοδευτικής Εκπαίδευσης στο Ηνωμένο Βασίλειο. Πρόκειται για ένα εκπαιδευτικό κίνημα που εναντιώθηκε στην δασκαλοκεντρική προσέγγιση της εκπαίδευσης και ευνόησε την εισαγωγή των τεχνών στο αναλυτικό πρόγραμμα.

Τη δεκαετία του '50 ο Peter Slade, Άγγλος θεατράνθρωπος και παιδαγωγός, με το βιβλίο του *Child Drama*¹¹, εισάγει την έννοια του «Παιδικού Δράματος» προχωρώντας στη σύγκριση του παιχνιδιού και του θεάτρου. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι το παιδικό δράμα έχει δεσμούς με το παιχνίδι και τον αυθορμητισμό του κάθε παιδιού που συμμετέχει σε αυτό και δεν περιορίζεται ανάμεσα σε θεατές και δρώντες όπως συμβαίνει στο θέατρο. Λίγο αργότερα, ο Brian Way, μαθητής του Slade, με το βιβλίο του *Development through Drama*¹², τονίζει τη σπουδαιότητα του συμμετοχικού θεάτρου στην προσωπική ανάπτυξη του κάθε μαθητή (O' Neill, 2015,2). Επιπλέον, τη δεκαετία του '70 το Εκπαιδευτικό Δράμα επηρεάζεται από τις παιδαγωγικές θεωρητικές προσεγγίσεις των Vygotsky και Bruner.

¹¹ Slade, P. 1954. *Child Drama*. London: University of London Press

¹² Way, B. 1976. *Development through Drama*. London: Longman

Η Dorohty Heathcote, μια σπουδαία αγγλίδα παιδαγωγός, για πάνω από μισό αιώνα αφοσιώνεται στην εκπαίδευση εκπαιδευτικών σε νέες μεθόδους διδασκαλίας και χαράζει ένα νέο δρόμο για την εξέλιξη του Εκπαιδευτικού Δράματος. Θεωρεί ότι στόχος του Δράματος είναι η διερεύνηση διαφόρων καταστάσεων της ζωής μέσω της θεατρικής τέχνης. Η ίδια χαρακτηρίζει το Δράμα ως «εργαστήριο διερεύνησης» στο οποίο ο/η δάσκαλος/α δημιουργεί για τα παιδιά «καταστάσεις μάθησης»(Αυδή, Χατζηγεωργίου,2007, 33).

Αυτό το «εργαστήριο διερεύνησης» «χτίζεται» και σχεδιάζεται βήμα-βήμα περνώντας μέσα από διαφορετικά στάδια και ακολουθώντας κάποιες συγκεκριμένες αρχές. Μια εφόρμηση από ένα αληθινό γεγονός, ένα θεατρικό κείμενο ή μια θεατρική παράσταση, μια ιστορία, ένα μύθο, ένα παραμύθι μπορούν να δώσουν την ώθηση για τη δημιουργία ενός σχεδιασμού Εκπαιδευτικού Δράματος. Το ξεκίνημα αυτού που σχεδιάζει δε διαφέρει από τον σκηνοθέτη που εστιάζει στην κεντρική του ιδέα όταν μελετά ένα θεατρικό έργο. Η σκηνοθέτιδα A. Bogart (2001) λέει: «όταν πλησιάζω ένα έργο, ξέρω ότι μέσα στο βιβλίο είναι ένας σπόρος: μια κοιμισμένη ερώτηση περιμένει την προσοχή μου»(Bogart,2001,21). Έτσι και η αφετηρία δημιουργίας ενός σχεδιασμού Εκπαιδευτικού Δράματος προϋποθέτει ένα κατευθυντήριο ερώτημα. Το ερώτημα αυτό είναι το επίκεντρο προβληματισμού και αποτελεί τη βάση της διαδικασίας αλλά και της εξέλιξης και της οργάνωσης όλων των δράσεων. Η Dorothy Heathcote και μετέπειτα ο Gavin Bolton το ονομάζουν αυτό «εστίαση»(Morgan,&Saxton,1996,3).Ο εμπυχωτής θα πρέπει να αναρωτηθεί: ποιο είναι το πρόβλημα που θα θέσει στον εαυτό του για να πλέξει την ιστορία του; Πότε θα παραμείνει; Πότε θα προχωρήσει ή θα γυρίσει πίσω την εξέλιξη της; Το ερώτημά του θα είναι η πυξίδα του σε όλο το ταξίδι της αναζήτησής του.

Για να αρχίσει το πλέξιμο της ιστορίας του θα καλέσει τους συμμετέχοντες να χτίσουν μαζί τον χώρο και τους ρόλους. Τότε είναι που ξεκινούν να μπαίνουν σε εφαρμογή και οι διαφορετικές θεατρικές τεχνικές-συμβάσεις. Τότε είναι που ο χώρος αποκτά μια διαφορετική δυναμική αφού από μια παραδοσιακή αίθουσα μεταμορφώνεται σε μια ζωντανή θεατρική σκηνή για συνεργασία και μάθηση χωρίς όρια. Και είναι σημαντικό αυτό γιατί «αν θέλουμε να καταπολεμήσουμε τη διαδεδομένη αντίληψη ότι το θέατρο είναι μια ελιτίστικη, περιττή πολυτέλεια, χρειάζεται να εξηγήσουμε σαφώς τον τρόπο με τον οποίο το βλέμμα του ενεργού ακροατή εστιάζει στην «παράσταση» του ενεργού

ομιλητή (ακόμα και όταν αυτός είναι «σιωπηλός»), καθώς και το ότι όσο περισσότεροι άνθρωποι κοιτάζουμε στον ίδιο χώρο ενεργά, με περιέργεια και ενσυναίσθηση, τόσο περισσότερο αποκτά μεγαλύτερη σημασία και διαστάσεις οποιοσδήποτε ή οτιδήποτε μπαίνει στο χώρο αυτό»(Cohen, 2008, 21).

Η Ο' Neill στο βιβλίο της *Drama Worlds: A Framework for Process Drama* αναφέρει τη σχέση του Εκπαιδευτικού Δράματος με το μεταμοντέρνο θέατρο σε πολλά σημεία όπως την εξασθένιση διάκρισης ηθοποιού θεατή, την ευελιξία στην αντίληψη του ρόλου, την αλλαγή συνεχώς της οπτικής γωνίας, τη μη γραμμική πλοκή κ.α. (Ο' Neill, 1995, xvii).

Το Εκπαιδευτικό Δράμα ακόμη, φαίνεται να έχει επηρεαστεί από την «αποστασιοποίηση» και τον κριτικό στοχασμό του Μπρεχτ όπου «ζητούμενο είναι η συναισθηματική απόσταση του θεατή». Πολύ συχνά για να επιτευχθεί η νοητική επεξεργασία όλων όσων βιώνονται στον φανταστικό κόσμο της ιστορίας είναι αναγκαίος, αυτό που η Heathcote ονομάζει, ο «αναστοχασμός». Έξω από το ρόλο η ομάδα συζητά όλα όσα συμβαίνουν και σχολιάζει ή στέκει κριτικά απέναντί τους (Αυδή, Χατζηγεωργίου, 2007, 36). Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ο σχεδιασμός του εμπυχωτή να αλλάζει κάθε φορά σύμφωνα με τις απαιτήσεις της κάθε πλευράς, και αυτού που σχεδιάζει και αυτών που συμμετέχουν.

Η ολική εμπλοκή των συμμετεχόντων με επίκεντρο τη διαδικασία και όχι το αποτέλεσμα είναι μια ακόμη από τις βασικές αρχές του Εκπαιδευτικού Δράματος. Ο John O'Toole, καθηγητής στο πανεπιστήμιο της Μελβούρνης, αναφέρει ότι η «δραματική διαδικασία» ίσως μπορεί να προσδιοριστεί ως: «διαπραγμάτευση και επαναδιαπραγμάτευση των στοιχείων της δραματικής φόρμας σε σχέση με το πλαίσιο και τους σκοπούς των συμμετεχόντων» (O'Toole, 1992, 3). Αυτό, ωστόσο, θέτει ως προτεραιότητα την πρωτοβουλία και τη λήψη αποφάσεων από κοινού. Αυτό δε σημαίνει ότι οι εμπλεκόμενοι στη διαδικασία αδιαφορούν για το αποτέλεσμα. Έτσι, αν αυτή η «διαπραγμάτευση» οδηγήσει στη δημιουργία για παράδειγμα μιας θεατρικής παράστασης, αυτή θα είναι η παρουσίαση, το μοίρασμα αυτής της «δραματικής διαδικασίας» και με άλλους.

Αυτός που εφαρμόζει ένα σχέδιο Εκπαιδευτικού Δράματος θα έχει στο νου του ότι εδώ αλλάζουν οι ρόλοι κύρους. Στο Εκπαιδευτικό Δράμα δεν υπάρχει το περιθώριο σε αυτόν που οργανώνει τις δράσεις να ερωτηθεί για το ποια πρέπει να είναι η θέση του. Καθώς συμμετέχει ενεργά μπαίνει άμεσα σε ένα ρόλο. Πρέπει να είναι έτοιμος να δεχτεί να γίνει άλλοτε ένα με την ομάδα των συμμετεχόντων του και άλλοτε ο πιο αδύναμος. Δεν διατηρεί σταθερά έναν ρόλο κύρους. Όλο αυτό αλλάζει δυναμικά τις σχέσεις όλων των εμπλεκομένων. Έτσι μπορεί να είναι ο βασιλιάς σε μια ιστορία ή ο πιο φτωχός κάτοικος ενός χωριού, εξαρτάται από το πώς το ορίζει η εξέλιξη της ιστορίας που συμμετέχει.

Όσοι συμμετέχουν σε ένα ρόλο, όταν μπαίνει σε εφαρμογή ο σχεδιασμός ενός Εκπαιδευτικού Δράματος, καλούνται να δουν τις πολλές πτυχές μιας ιστορίας. Ο δρόμος της εξερεύνησής τους, στην προσπάθειά τους να δώσουν λύσεις στα προβλήματα που θα συναντήσουν μέσα από αυτόν το ρόλο, θα τους οδηγήσει σε πρωτόγνωρα μονοπάτια γνώσης. Η ιστορία του σχεδιασμού, καθώς οδηγείται στο κεντρικό δραματικό γεγονός, βοηθά τους συμμετέχοντες να αναζητούν πληροφορίες αναλογιζόμενοι διαφορετικές οπτικές γωνίες, σε ατομική ή ομαδική βάση. Έτσι, για παράδειγμα, μπορεί να πάρουν το ρόλο του σκληρού βασιλιά που επιβάλλει άδικα νόμους και να αναλογιστούν τη θέση του, μπορεί όμως να γίνουν και υπήκοοι του ίδιου βασιλιά και να βιώσουν τις συνέπειες που μπορεί να έχει η επιβολή αυτών των νόμων.

Γιατί είναι γεγονός ότι το θέατρο «σκαλίζει μυστικές υποθέσεις, λεηλατεί πολιτισμούς, απογυμνώνει ιερές εικόνες και ξεθάβει μυστικά, τα οποία εξετάζει ειρωνικά [...]. Δείχνει τόσο τις ομοιότητες όσο και τις διαφορές-τα κοινά στοιχεία αλλά και τη διαφορετικότητα της ανθρώπινης φύσης. Και όχι μόνο αυτό, αλλά μπορεί να μας δώσει επίσης καινούργιες ιστορίες, ιστορίες που δεν ξέρουμε ακόμα ότι είναι δικές μας, και στη συνέχεια μας προκαλεί σοκ όταν καταλαβαίνουμε ότι είμαστε κι εμείς μέρος της ιστορίας, συνένοχοι τόσο στη δημιουργία όσο και στην εκτέλεσή της» (O'Toole, 2008, 62).

Κι αυτό ακριβώς συμβαίνει με το Εκπαιδευτικό Δράμα αφού ο κάθε σχεδιασμός μόλις η ιστορία ξετυλίξει το κουβάρι της πλοκής της και περάσει από όλα τα στάδια της εξέλιξής της, θα οδηγηθεί στη λύση ανοίγοντας νέους ορίζοντες αναζήτησης και αφήνοντας μια ουσιαστική βίωση της δραματικής εμπειρίας στους συμμετέχοντες.

4.1.2. Το Ασχημόπαπο, Μικρός Κύκνος: Η Απαγόρευση της Ασχήμιας. Ένα Θεατρικό Εργαστήριο Εκπαιδευτικού Δράματος με Εκπαιδευτικούς

Το θεατρικό εργαστήριο πραγματοποιήθηκε στον καλλιτεχνικό χώρο *Το Πολύτεχνο* το Δεκέμβριο του 2016 με εμπυχωτρία τη συγγραφέα της παρούσας διατριβής. Πρόκειται για ένα εργαστήριο τριών ωρών. Συμμετέχοντες ήταν εκπαιδευτικοί νεοδιόριστοι όλων των βαθμίδων του ιδιωτικού τομέα. Η οργάνωση και ο σχεδιασμός των τεχνικών διαμορφώθηκαν έτσι ώστε να εξελιχθεί μια ιστορία βασισμένη στο θεατρικό κείμενο του Δημήτρη Σεϊτάνη *Το Ασχημόπαπο*. Στο συγκεκριμένο θεατρικό εργαστήριο διαβάζονται στο ξεκίνημα αποσπάσματα από το θεατρικό κείμενο όπως και κατά τη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών τους τους ζητιέται εάν θέλουν να τα χρησιμοποιήσουν.

Τεκμήρια της πραγματικότητας των συμμετεχόντων «ζυμώνονται» με τα μυθολογικά στοιχεία του παραμυθιού για να «γράψουν» μια νέα ιστορία που ζωντανεύει και πάλι από την αρχή. Οι εκπαιδευτικοί στο πλαίσιο της ιστορίας τους έθεσαν το νόμο της απαγόρευσης της Ασχήμιας στο χώρο που γεννήθηκε και μεγάλωσε το Ασχημόπαπο, που προτιμούσαν να ονομάζουν μικρό κύκνο. Ο χώρος που επέλεξαν ήταν μια φάρμα, που δημιούργησαν από την ανάγκη της ανεργίας που βίωναν αλλά που αγάπησαν τόσο ώστε δεν ήθελαν τίποτε «άσχημο» να παρέμβει και να αλλοιώσει. Η φυλάκιση και η τιμωρία ήταν αναπόφευκτη σε όποιον χαλούσε την ισορροπία του χώρου στον οποίο «επένδυσαν» ελπίδες και όνειρα αλλαγής της καθημερινότητάς τους.

Επιλέχθηκαν παραδοσιακά σκανδιναβικά, κέλτικα και παραδοσιακά ελληνικά νανουρίσματα για τη μουσική συνοδεία του εργαστηρίου. Ήταν μια προσπάθεια να «παντρευτεί» ο τόπος της καταγωγής του παραμυθιού με τον δικό μας με τη μουσική. Το νανούρισμα σαν "ξόρκι"- ανάμνηση που επαναλαμβάνεται για να μπορεί ο μικρός κύκνος να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες που θα συναντήσει.

Το Κεντρικό Ερώτημα: Πώς είναι όταν απαγορεύεται η ύπαρξη της ασχήμιας;

Οι Τεχνικές- Συμβάσεις του Σχεδιασμού.

Παιχνίδι Γνωριμίας: Το παιχνίδι γνωριμίας πραγματοποιείται για το λόγο ότι οι συμμετέχοντες δεν γνωρίζονται μεταξύ τους και είναι αναγκαία η δημιουργία μιας «ζεστής ατμόσφαιρας». Έτσι, με την έναρξη της μουσικής οι συμμετέχοντες περπατούν στο χώρο με πρόθεση. Όταν αποφασίσουν, σταματούν, κοιτάζονται στα μάτια, λέει ο ένας το όνομά του στον άλλον και «λιποθυμούν»¹³.

Ομαδική Ζωγραφιά: Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη τεχνική η ομάδα φτιάχνει μια ομαδική ζωγραφιά ή μια τρισδιάστατη μακέτα με διάφορα υλικά. Στην πραγματικότητα ο καθένας ξεχωριστά βάζει την ιδέα του για τη οριοθέτηση ενός πλαισίου, ενός χώρου, μια χαρτογράφηση, πάνω στην οποία θα διαδραματιστεί όλη η ιστορία. Με την τεχνική αυτή μαθαίνουμε όλες εκείνες τις πληροφορίες που θα περιέχει η ιστορία (μέρη, πρόσωπα, φυσικό ή ζωικό περιβάλλον). Είναι μια καλή αρχή τόσο για τη διαμόρφωση του χώρου αλλά και για πιθανά εμπόδια που θα συναντήσουμε στην πορεία της εξέλιξης της ιστορίας.

Στο συγκεκριμένο εργαστήριο ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να ζωγραφίσουν μια ομαδική ζωγραφιά του αγροκτήματος όπου γεννήθηκε το Ασχημόπαπο. Αφηγήθηκαν την ιστορία της ζωγραφιάς. Η φάρμα, διηγήθηκαν, δημιουργήθηκε από νέους μιας μεγαλούπολης που αποφάσισαν να βρουν διέξοδο από τα καθημερινά προβλήματά τους και συγκεκριμένα, το πιο σοβαρό από όλα, την ανεργία τους. Στην ιστορία τους, οι νέοι περνούσαν ώρες καλλιεργώντας τη γη και φροντίζοντας τα ζώα τους με τα οποία είχαν μια πολύ καλή επικοινωνία μαζί τους.

¹³<https://www.youtube.com/watch?v=KOud7n0ldds>



Η ομαδική ζωγραφιά όπως ζωγραφίστηκε από τους εκπαιδευτικούς

Αυτοσχεδιασμός-Σκηνές από το Αγρόκτημα: Η τεχνική του αυτοσχεδιασμού είναι ιδιαίτερα σημαντική γιατί «δημιουργεί αντί να ερμηνεύει κάτι δεδομένο.[...] Επιτρέπει τη δοκιμή και την αποτυχία. Ενισχύει τον αυθορμητισμό. Παράγει ιδέες, φτιάχνει σκηνές και χαρακτήρες» (Γκόβας, 2002,19). Οι συμμετέχοντες σε αυτό το εργαστήριο αυτοσχεδιάζουν την καθημερινότητα στη φάρμα. Συγκεκριμένα «έπαιξαν» τη δυσκολία που είχαν στο να αρμέξουν μια αγελάδα αλλά και τον κόπο του οργώματος αφού είχαν πεινιρά μέσα και μηχανήματα. Παρόλα αυτά παρουσιάζουν ότι η εμπειρία τους στη δημιουργία αυτού του αγροκτήματος τους δίνει νόημα να ζουν.

Πίνακας Ζωγραφικής: Μια ακόμη ομαδική ζωγραφιά για την εξέλιξη της ιστορίας. Όλοι συμφώνησαν ότι σε αυτόν τον χώρο θα απαγορευόταν η ασχήμια. Κι αυτό θα ήταν νόμος. Ο νόμος δεν γράφτηκε αλλά ζωγραφίστηκε. Όταν ζητήθηκε η ανάλυση του πίνακα ειπώθηκε ότι εδώ θα έλειπαν όλα τα άσχημα της πόλης. Μερικά από αυτά ήταν η βία, ο πόλεμος, η εξουσία, τα όπλα, η τηλεόραση. Όλα όσα ήταν αποτυπωμένα στον πίνακα θα απαγορευόταν κι αυτό το γνώριζαν όλοι.



Ο πίνακας ζωγραφικής του νόμου

Τελετουργία- Το Νανούρισμα της Μαρίας Πάπιας: Η συγκεκριμένη τεχνική απαιτεί από τους συμμετέχοντες να επαναλαμβάνουν μια κίνηση ή μια φράση ή μια «ακολουθία» που είναι σημαντική για τη στιγμή εκείνη της δράσης. Έτσι διαμορφώνεται η ατμόσφαιρα αλλά και η ιδεολογία της ιστορίας αφού είναι γεμάτη με τα συναισθήματα που προέρχονται από τη συμμετοχή σε αυτή. Στο εργαστήριο αυτό είναι η μέρα της γέννησης του «άσχημου» μικρού κύκνου ανάμεσα στα παπιά. Η μαμά δε δείχνει σε κανέναν ότι φοβάται για το μικρό της και συμπεριφέρεται όπως τα άλλα της τα παιδιά. Το νανουρίζει με την ίδια αγάπη.¹⁴

Παγωμένες Εικόνες, Ανίχνευση Σκέψεων: Η σταθερή και ακίνητη θέση των συμμετεχόντων σε ένα σημείο του χώρου η οποία όμως διατηρεί παγωμένα την κίνηση, το συναίσθημα, την έκφραση βοηθάει όλους τους εμπλεκόμενους να δουν πιο βαθιά την εξέλιξη της ιστορίας. Είναι η ανάγνωση της γλώσσας του σώματος που μας δίνει συνήθως πολύ δυνατά μηνύματα. Οι συμμετέχοντες στο συγκεκριμένο εργαστήριο δημιουργούν παγωμένες εικόνες εκφράζοντας το σοκ απέναντι στον άγνωστο μικρό κύκνο. Τον θεωρούν τόσο άσχημο που χαλάει την εικόνα της φάρμας τους. Δίνουν τίτλους στις εικόνες. Ο εμψυχωτής ακουμπά ελαφρά έναν-έναν. Μόλις ακουμπά έναν

¹⁴<https://www.dropbox.com/s/h1ajupghsohjujc/MOV01321.AVI?dl=0>

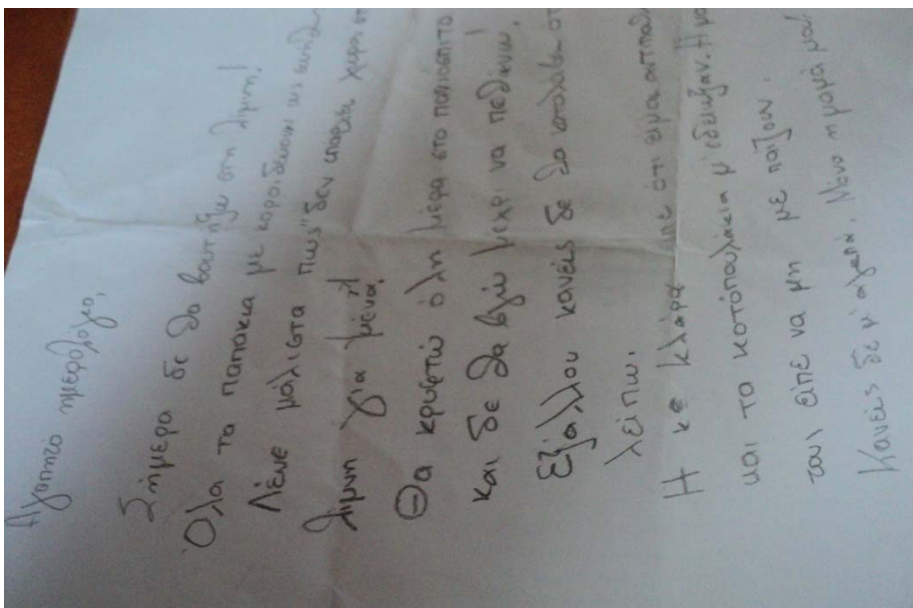
συμμετέχοντα εκείνος, χωρίς να αλλάξει τη θέση του σώματός του, περιγράφει σε πρώτο πρόσωπο τα συναισθήματά του όπως: «κοίταξε τι άσχημος που είναι! Θα πρέπει να συσκεφτούμε για να αποφασίσουμε αν πρέπει να τον κρατήσουμε εδώ ή όχι» ή «εγώ λέω να τον διώξουμε, κοίτα τα πόδια του!» ή «άκουσα τη φωνή του και τρόμαξα! Μόνο “χονκ!!” ξέρει να φωνάζει».



Παγωμένη εικόνα – Τα ζώα της φάρμας κοροϊδεύουν τον μικρό κύκνο

Φωνές στο Κεφάλι: Ο κεντρικός ρόλος που είναι το Ασημόπαπο βρίσκεται στο επίκεντρο τοποθετημένος στο κέντρο ενός κύκλου και οι υπόλοιποι εκφράζουν με λόγια τις συγκρούσεις των σκέψεών του που αφορούν τα ενοχικά ή μη συναισθήματά του για την κατάσταση που βρίσκεται εκείνη τη στιγμή. Αυτή η τεχνική «προσθέτει ένταση και επιβραδύνει τη δράση επιτρέποντας περισσότερο αναστοχασμό»(Neelands,1990,58). Ο μικρός κύκνος στέκει στη μέση οι υπόλοιποι γύρω του μιλούν σε πρώτο πρόσωπο όπως θα εξέφραζε ο μικρός κύκνος τις σκέψεις του. Μερικές σκέψεις του: «Δεν πρέπει να φοβάμαι κανέναν!!», «είναι άδικο να μου φέρονται έτσι», «μπορεί να θέλουν να φύγω!», «δεν πάω πουθενά! εδώ θα μείνω να τους αντιμετωπίσω!», «μήπως θα ήταν καλύτερα να φύγω!», «φοβάμαι...».

Το Ημερολόγιο του Μικρού Κύκνου: Όλοι μαζί γράφουν ένα απόσπασμα από το ημερολόγιο του μικρού κύκνου. Είναι η περιγραφή μιας μέρας από τη ζωή του στη φάρμα αλλά την ίδια ώρα η κατανόηση των συναισθημάτων του. Ο μικρός κύκνος είναι θυμωμένος για την απαξία των άλλων αλλά την ίδια ώρα φοβάται, κλαίει, είναι δυστυχισμένος. Θέλει να απομονωθεί αλλά και να φύγει. Το ημερολόγιο παρουσιάζεται από τους συμμετέχοντες ατομικά.¹⁵



Το ημερολόγιο όπως γράφτηκε από τους εκπαιδευτικούς

Ανακριτική Καρέκλα: Ένας χαρακτήρας της ιστορίας πολλές φορές πρέπει να πάρει μια σημαντική απόφαση ή βασανίζεται από κάποιο πρόβλημα. Για το λόγο αυτό κάθεται στην «ανακριτική καρέκλα» και οι υπόλοιποι συμμετέχοντες τον ανακρίνουν γύρω από το ζήτημά του αλλά και τη γενικότερη στάση και φιλοσοφία του για τη ζωή. Αυτό βοηθάει «να αντιληφθούν τα κίνητρα ενός ρόλου και τις διαθέσεις του, ενώ τους βοηθάει να εμβαθύνουν στη διερεύνηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς» (Αυδή, Χατζηγεωργίου, 2007,91).

Ο μικρός κύκνος αποφασίζει να αψηφήσει το νόμο. Κάθεται στην ανακριτική καρέκλα και απαντά στις ερωτήσεις που του κάνουν οι άλλοι σχετικά με την απόφασή του να

¹⁵<https://www.dropbox.com/s/pfqddggjmtz8leg/MOV01325.AVI?dl=0>

<https://www.dropbox.com/s/77h2wvbnpwwlja/MOV01327.AVI?dl=0>

κυκλοφορεί ελεύθερα στο αγρόκτημα ανεξάρτητα από τη χλεύη των άλλων. Μάλιστα σκέφτεται να τους πείσει ότι δεν είναι τόσο άσχημος όσο νομίζουν.

Αυτοσχεδιασμός-Σκηνές με τα Μέσα που Χρησιμοποιεί ο Μικρός Κύκνος Ενάντια στο Παράλογο του Νόμου: Οι συμμετέχοντες αυτοσχεδιάζουν. Ο μικρός κύκνος κυκλοφορεί στη φάρμα, συμπεριφέρεται ευγενικά και βοηθάει όλους στο αγρόκτημα.

Ο Μικρός Κύκνος στη Φυλακή: Η τιμωρία του μικρού κύκνου είναι αναπόφευκτη. Τιμωρείται γιατί θεωρείται άσχημος και όλοι πιστεύουν ότι πρέπει να εφαρμοστεί ο νόμος της απαγόρευσης της ασχήμιας. Ο μικρός κύκνος κλείνεται στη φυλακή. Τα σώματα των συμμετεχόντων κινούνται, γίνονται τοίχοι της φυλακής και μιλούν για τον άδικο εγκλεισμό και χορεύουν με το νανούρισμά του.¹⁶

Οι Σκέψεις του Μικρού Κύκνου για τον Εγκλεισμό: Όλοι γράφουν σε μικρά χαρτάκια από δυο σκέψεις του μικρού κύκνου για τον άδικο εγκλεισμό. Ο καθένας παίρνει τη θέση του μικρού κύκνου και διαβάζει μια σκέψη.

Συλλογικός ρόλος-Η Δίκη-Η Απολογία του Μικρού Κύκνου: Κάθε ρόλος είναι σύνθετος. Η συμμετοχή όλων σε έναν ρόλο δίνει τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να τον κατανοήσουν καλύτερα. Όλοι οι συμμετέχοντες σε αυτό το εργαστήριο υποδύονται το ρόλο του μικρού κύκνου τη στιγμή της απολογίας του. Προτρέπονται όλοι να διατυπώσουν τις διαφορετικές τους απόψεις σχετικά με το ρόλο. Θα πρέπει όλοι να απολογηθούν σαν να ήταν ο μικρός κύκνος. Οι δηλώσεις διαμορφώθηκαν και σε μορφή διαλόγου.

Ομαδικό Γλυπτό: Κάθε συμμετέχων με το σώμα του αναπαριστά μια κατάσταση καλή ή προβληματική, μια ιδέα, μια διάθεση δίνοντάς της νόημα. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι αυτή η αναπαράσταση μπορεί να είναι ατομική αλλά πρέπει να έχει ένα σημείο επαφής με μια άλλη. Έτσι ο κάθε ένας ακουμπά κάποιον άλλον σε οποιοδήποτε σημείο του σώματος του. Σαν αποτέλεσμα η σύνδεση των ατομικών σωματικών εκφράσεων όλων πρέπει να δημιουργεί μια συλλογική σωματική έκφραση μιας κατάστασης.

¹⁶<https://www.dropbox.com/s/9nq03x092d72sc4/MOV01328.AVI?dl=0>

Όλοι καλούνται να συμμετάσχουν στη δημιουργία αυτού του ομαδικού γλυπτού που θα κλείσει το θεατρικό εργαστήρι και θα εκφράζει το αποτέλεσμα της δίκης του μικρού κύκνου. Ο τίτλος που δόθηκε στο συγκεκριμένο ομαδικό γλυπτό ήταν «Ελευθερία».

Όλες οι δραστηριότητες εμπεριέχουν σπέρματα ιδεών για τη δημιουργία νέων ιστοριών και θέτουν προβληματισμούς για σοβαρά ζητήματα που απασχολούν την καθημερινότητά μας. Έτσι από το ξεκίνημα ακόμη της ομαδικής ζωγραφικής βλέπουμε ότι τίγεται το πρόβλημα της ανεργίας των νέων που ψάχνουν εναλλακτικούς τρόπους επιβίωσης και την ανάγκη δημιουργίας μιας πιο δίκαιης κοινωνίας. Τίθενται ερωτήματα όπως το τι είναι άσχημο, ποιος το ορίζει και σε ποιο βαθμό μπορεί να περιθωριοποιηθεί. Το διαφορετικό και η άγνοια της αντιμετώπισής του οδηγούν ακόμη και στις πιο ακραίες καταπιεστικές συμπεριφορές τις οποίες συναντούμε σε όλο το ευρύ φάσμα της κοινωνίας μας σήμερα.

Ο Augusto Boal σε συνέντευξή του για το *Θέατρο του Καταπιεσμένου* αναφέρει συγκεκριμένα ότι «η καταπίεση είναι όταν ο ένας από τους δύο συνομιλητές χάνει τη δύναμή του να μιλάει και πρέπει μόνο να ακούει. Αυτό που θέλουμε [...] δεν είναι να αντιστρέψουμε τους ρόλους καταπιεστή και καταπιεζόμενου, θέλουμε να αποκαταστήσουμε τον διάλογο, να συναντηθούν οι δύο πλευρές, να μπορούν να μιλούν και να λένε αυτό που θέλουν και οι δύο, να μπορούν να ανταλλάξουν απόψεις» (Μποάλ 1998).

Ο εγκλεισμός του μικρού κύκνου, όπως προτείνεται από τους συμμετέχοντες στο εργαστήρι, είναι η απομόνωσή του που προσφέρει την ασφάλεια στους γύρω του. Όχι, ο μικρός κύκνος δεν φυλακίζεται επειδή είναι επικίνδυνος αλλά γιατί είναι το «άγνωστο». Και το «άγνωστο» τρομάζει κι επειδή τρομάζει πρέπει να απομονωθεί. Είναι η στιγμή που τα μάτια σφαλίζουν για να μη βλέπουν και τα αυτιά ακούνε το θόρυβο που προκαλεί η ανησυχία. Στην πραγματικότητα και οι δυο πλευρές και αυτοί που απομονώνονται και αυτοί που επιβάλλουν την απομόνωση δυστυχούν. Η ανάγκη για αλληλεγγύη είναι ορατή αλλά άφαντη. Κάθε πλευρά κλείνεται στο μικρόκοσμό της και εκτοξεύει πυρά οργής. Και οι δυο τρέφουν και τρέφονται με θυμό. Ένας θυμός που ξεσπά και τραυματίζει ανθρώπινες ψυχές.

Σκέψεις, προβληματισμοί γεμάτοι πρόκληση που με οδήγησαν στην ανάγκη να μεταφέρω το ίδιο θεατρικό έργο στο Νηπιαγωγείο για μια αναδημιουργία της ιστορίας του. Το ζητούμενο δεν ήταν να μείνω απλά στην «συγκομιδή» νοημάτων ή την «εξόρυξη» ιδεών από ένα εργαστήριο ενηλίκων και να αναλύσω τα συμπεράσματά του. Το ενδιαφέρον θα ήταν να προχωρήσω στην παραπέρα εξερεύνηση του κειμένου αλλά και την επιπλέον μετάπλασή του από μια διαφορετική ηλικιακή ομάδα όπως αυτή των μικρών μου μαθητών. Έτσι *Το Ασχημόπαπο* του Δημήτρη Σεϊτάνη θα είχε μια ιδιόμορφη συνάντηση με το κοινό για το οποίο γράφτηκε.

4.2. Η Προετοιμασία και η Δημιουργία της Παράστασης με Παιδιά του Νηπιαγωγείου

4.2.1. Ο Σχεδιασμός του Εκπαιδευτικού Δράματος με Παιδιά του Νηπιαγωγείου- Η Προετοιμασία της Παράστασης

Το θεατρικό εργαστήριο Εκπαιδευτικού Δράματος με τα παιδιά του 8^{ου} Νηπιαγωγείου Άνω Λιοσίων, όπου και εργάζομαι, υλοποιήθηκε το Μάρτιο του 2017. Η διάρκειά του ήταν ένας μήνας σε καθημερινές δώρες συναντήσεις. Τα παιδιά, που ήταν συμμαθητές από την αρχή του σχολικού έτους, συμμετείχαν σε μια σειρά από δραστηριότητες που σχεδιάστηκαν από πριν ή προέκυψαν στην πορεία όπως οι ανάγκες της ροής της δράσης το απαιτούσε.

Ο Wooland(1999,238) μιλώντας για το σχολικό θέατρο διατυπώνει την άποψη ότι αυτό «αποτελεί ταυτόχρονα παρουσίαση και παραγωγή: είναι ένα προϊόν που δημιουργείται στο τέλος μιας μακρόχρονης διαδικασίας, της οποίας αποτελούν δομικά υλικά μια σειρά από παρουσιάσεις». Έτσι σε όλη τη διάρκεια αυτού του εργαστηρίου, μέσα σε ένα κλίμα απελευθέρωσης της δημιουργικότητας, ενίσχυσης της αυτοέκφρασης και μοιράσματος εμπειριών *Το Ασχημόπαπο* του Δημήτρη Σεϊτάνη αναδεικνύει φρέσκες νοηματοδοτικές αποχρώσεις.

Η αφήγηση, η οποία γινόταν από εμένα, δανείζεται αποσπάσματα από το θεατρικό κείμενο και συνδέει τις δράσεις που «χτίζουν» την καινούρια πραγματικότητα του

παραμυθιού. Αυτή η καινούρια πραγματικότητα δε θέλει να παραμείνει «εν υπνώσει» αλλά να επικοινωνήσει τη δυναμική της και σε άλλους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το τελικό καλλιτεχνικό προϊόν αυτού του θεατρικού εργαστηρίου είναι η παράσταση των παιδιών.

Το Κεντρικό Ερώτημα: Πώς είναι όταν συναντηθούμε με το «διαφορετικό»;

Οι Τεχνικές- Συμβάσεις του Σχεδιασμού.

Το ξεκίνημα του εγχειρήματος έγινε με την ανάγνωση του παραμυθιού. Κάποια παιδιά γνώριζαν την ιστορία, για κάποια ήταν η πρώτη φορά που την άκουγαν. Στην συνέχεια, παρουσιάστηκαν διαφορετικές εκδοχές του παραμυθιού όπως κινούμενα σχέδια, η εκδοχή της Disney ή μερικά αποσπάσματα από το animation του Garri Bardin όπως και το απόσπασμα από τη θεατρική παράσταση του Δημήτρη Σεϊτάνη. Είναι μια εισαγωγική δραστηριότητα έτσι ώστε να δοθεί το ερέθισμα για την παραπέρα εξερεύνηση του κόσμου του παραμυθιού που θα οδηγήσει στη δημιουργία μιας καινούργιας νοηματοδότησης σύμφωνης με τις ανάγκες, τις εμπειρίες και τα βιώματα των παιδιών.

Ομαδική Ζωγραφιά: Όπως στο εργαστήρι των ενηλίκων, έτσι και από τα παιδιά ζητήθηκε να ζωγραφίσουν πώς φαντάζονται τον τόπο που γεννήθηκε το Ασχημόπαπο. Αυτό τους έδινε τη δυνατότητα να «χαρτογραφήσουν» και να «εικονοποιήσουν» την ιστορία τους. Δημιούργησαν μια φάρμα όπως έχουν οι παππούδες και γιαγιάδες τους στο χωριό. Αφηγήθηκαν πως ο αγρότης κάθε πρωί ξυπνά και μαζεύει το γάλα από την αγελάδα με ένα μηχάνημα. Το ίδιο συμβαίνει και με τις κότες όταν μαζεύει τα αβγά τους. Έχει άλογα και γαϊδουράκια, χήνες και παπάκια. Ο αγρότης έχει μια ιδιαίτερη αδυναμία στα παπάκια αλλά φροντίζει όλα τα ζώα με αγάπη. Η συζήτηση για το αγρόκτημα μας οδήγησε και στα λούτρινα παιχνίδια-ζωάκια που διαθέτουν στο σπίτι τους και αγαπούν ιδιαίτερα. Μάλιστα ένας μαθητής υποσχέθηκε να φέρει το παπάκι που ο ίδιος θεωρούσε ότι έμοιαζε με το Ασχημόπαπο αλλά αγαπούσε ιδιαίτερα.

Στόχος της συγκεκριμένης δραστηριότητας είναι η δημιουργία μιας συλλογικής εικόνας του χώρου που ζει ο κεντρικός ρόλος. Ο χώρος αυτός αντανακλά και το πλαίσιο στο οποίο θα λάβει δράση όλη η ιστορία.



Η ομαδική ζωγραφιά των παιδιών- Το αγρόκτημα όπου γεννήθηκε το Ασχημόπαπο

Σκηνές από τη Ζωή στο Αγρόκτημα-Παντομίμα: Τα παιδιά δείχνουν με παντομίμα διάφορες εργασίες που συμβαίνουν στο αγρόκτημα καθημερινά. Όπως το τάισμα των ζώων, το μάζεμα των αβγών, η περιποίηση των δέντρων. «Χτίζουν» έτσι το χώρο αλλά και τους ρόλους τους.

Αφήγηση: «Αλλά να... εκεί, εκεί...[...]Όχι εκεί έξω... Ναι εδώ, μέσα σε ένα μεγάλο και όμορφο αγρόκτημα, στο πλάι μιας ήρεμης λιμνούλας, χωμένη ανάμεσα σε καλαμιές όπου κανένας δεν θα μπορούσε να τη δει, είχε φτιάξει τη φωλιά της μια πάπια... Μια πάπια...[...]όπου κανένας δεν θα μπορούσε να τη δει, είχε φτιάξει τη φωλιά της... και καθότανε στ' αβγά της... μία πάπια...! Καθότανε πάνω στα αυγά της και τα κλωσούσε... Ήσυχα, ήρεμα... Απλά... τρυφερά, ξανά απαλά... Καθότανε έτσι πάνω τους όλη μέρα!!! Τα ζέσταινε, τα ζέσταινε... τα χάιδευε, τα έτριβε, τους μιλούσε, τους ψιθύριζε, τα αγκάλιαζε... τα ξανααγκάλιαζε... Τα προστάτευε!! Όσπου μια μέρα...»(Σειϊτάνης, 2009,4-5).

Τελετουργία- Το Νανούρισμα της Μαμάς Πάπιας: Το λούτρινο Ασχημόπαπο που υποσχέθηκε ότι θα φέρει ο μαθητής κατέφθασε στο σχολείο. Έπαιξαν μαζί του σαν να ήταν το αγαπημένο ζωάκι που έχει ο καθένας στο σπίτι του και κοιμάται στο κρεβάτι του. Όλοι αποφάσισαν να γίνει ο πρωταγωνιστής μας. Έτσι, προέκυψε η τελετουργία του νανουρίσματος. Ως τελετουργία με «χωρίς λόγια» ή «με λόγια», ένα-ένα παιδιά έπαιρνε αγκαλιά το παπάκι και το νανούριζε με το δικό του τρόπο (Wagner, 1999, 80-81). Τα παιδιά άκουσαν διαφορετικά νανουρίσματα και με τη μουσική νανούριζαν το ασχημόπαπο που μόλις τώρα γεννήθηκε σύμφωνα με την ιστορία. Τέλος, αποφασίστηκε την επόμενη μέρα να φέρει ο καθένας από το σπίτι του το λούτρινο ζωάκι που αγαπούσε.



Το νανούρισμα του Ασχημόπαπου¹⁷

Κυκλικό Δράμα: Όλα τα παιδιά έχουν φέρει μαζί τους από ένα λούτρινο ζωάκι. Το χρησιμοποιούν παίζοντας κουκλοθέατρο για όσα συμβαίνουν στο αγρόκτημα και ιδιαίτερα για τη γέννηση του παπιού που είναι διαφορετικό. Κομμάτι της δικής τους πραγματικότητας γίνεται ένα με την πραγματικότητα της ιστορίας. Το Ασχημόπαπο είναι σαν τα υπόλοιπα παπάκια αλλά άσχημο, πολύ άσχημο. «Τόσο άσχημο που μυρίζει

¹⁷Οι φωτογραφίες των παιδιών εστιάζονται στη δράση και όχι στα πρόσωπα

πολύ[...]», «Είναι βρώμικο, φοβάμαι μη με κολλήσει[...]», «Δεν θα το πλησιάζουμε», «Δεν θα παίζουμε μαζί του» είναι μερικές από τις εκφράσεις που χρησιμοποιούν στις συνομιλίες τους.

Αφήγηση: Και όλοι στο αγρόκτημα «δεν λένε «παίξε εδώ» ή «παίξε μαζί μας». Λένε: «Παίξε...» αλλά λένε και... «πιο πέρα». Έτσι μου λένε. «Παίξε... αλλού! Πήγαινε...» Μου λένε! «... εκεί!» Πού εκεί; «Έξω» Έξω; Πού; Πού να πάω! Με ποιον να παίζω; Τι είναι εκεί έξω; Τους ρωτάω. Κι ύστερα εκείνοι φεύγουν και δεν μου απαντούν» έλεγε και ξανάλεγε το Ασχημόπαπο(Σειτάνης, 2009,8).

Αυτοσχεδιασμός-Η Απόρριψη του Ασχημόπαπου: Ζητείται από τα παιδιά να σκεφτούν τρόπους απόρριψης του Ασχημόπαπου. Χρησιμοποιούν τα λούτρινα ζώα τους και στρέφονται στο λούτρινο Ασχημόπαπο. Η έκφραση «δε σε έχω φίλο» ακούστηκε πολύ συχνά, όπως και η προστακτική του ρήματος «φύγε». Στο τέλος, τοποθετούν το ζώακι τους σε μια θέση που πιστεύουν ότι πρέπει να σταθεί όταν συνομιλούν με το Ασχημόπαπο. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί ένα ημικόκλιο και το Ασχημόπαπο να βρίσκεται στο κέντρο αυτού του ημικόκλιου. Γίνεται μια προσπάθεια να «δουν» κατά κάποιο τρόπο τον εαυτό τους αλλά και τους άλλους όταν θυμώνουν και εναντιώνονται με κάποιον.



Το Ασχημόπαπο δέχεται την απόρριψη των άλλων ζώων

Είναι η στιγμή που η πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή με ένα νέο μάτι και με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να την κρίνουμε, να την μεταπλάσουμε και να την οικειοποιηθούμε.

Δάσκαλος σε ρόλο- Τα Συναισθήματα του Ασχημόπαπου: Η εμπυχώτρια-εκπαιδευτικός σε ρόλο Ασχημόπαπου εμπλέκεται ενεργά για να ενισχύσει τη συμμετοχή των παιδιών. Κάθεται στο κέντρο ενός κύκλου που έχουν δημιουργήσει τα παιδιά. Δημιουργείται το ίδιο «σχήμα» που δημιούργησαν και τα λούτρινα ζωάκια. Ένα-ένα παιδί ακουμπά το Ασχημόπαπο (δηλαδή την εμπυχώτρια-εκπαιδευτικό) και ακούει τις σκέψεις του για το πώς νιώθει για την απόρριψη που δέχεται από τους γύρω του. Τελικά, ανακοινώνει την απόφασή του να φύγει μακριά και να αναζητήσει άλλο τόπο να ζήσει και να γνωρίσει νέους φίλους. Στο σημείο αυτό γίνεται μια προσπάθεια για την κορύφωση της έντασης. Δεν ζητιέται να εμποδιστεί η αποχώρηση του Ασχημόπαπου αλλά αφήνεται ελεύθερο να φύγει.

Αφήγηση: Και το Ασχημόπαπο το αποφάσισε. «Καλά... αφού θέλετε να πάω εκεί. Θα πάω! Θα πάω εκεί έξω...! Θα κάνω ένα βήμα, θα κάνω κι άλλο κι ύστερα κι άλλο... κι άλλο ένα! Τώρα είμαι εκεί έξω; Θα πάω κι άλλο έξω. Πιο έξω! Κάνω πολλά βήματα! Κι άλλα βήματα! Προχωράω! Τώρα σίγουρα εδώ είμαι έξω! Και θα πάω κι άλλο! Πιο έξω! Έτσι προχωράω!...»(Σειτάνης, 2009,8).

Χάρτης Εμποδίων: Τα παιδιά εκτός ρόλου με τη βοήθεια της εμπυχωτριάς-εκπαιδευτικού δημιουργούν ένα χάρτη με τα πιθανά εμπόδια που θα περάσει το Ασχημόπαπο στο ταξίδι του μακριά από τη φάρμα και το «πατρικό» του μέχρι να συναντήσει τη λίμνη όπου θα καθρεφτίσει τον εαυτό του.«Πρέπει να βρει τη λίμνη που θα δει το πρόσωπό του, τότε θα είναι ευτυχισμένο» είπε ένας μαθητής. Μερικά από τα εμπόδια που σχεδιάστηκαν είναι ο αέρας, η βροχή, οι κυνηγοί, ένα χαλασμένο γεφύρι, ένα τούνελ, βουνά.



Τα παιδιά σχεδιάζουν το χάρτη εμποδίων

Ιδεοθύελλα: Γίνεται συζήτηση με τα παιδιά εκτός ρόλου για το ποιοι θα πρέπει να είναι οι τρόποι με τους οποίους θα ξεπεράσει το Ασχημόπαπο τα εμπόδια έτσι ώστε να φτάσει στη λίμνη. Όλες οι απόψεις των παιδιών καταγράφονται όπως περιγράφονται.

Δημιουργείται ένας «οδηγός υπερπήδησης των εμποδίων». Ο «οδηγός» αυτός και ο χάρτης που δημιουργήθηκε στην προηγούμενη δραστηριότητα θα αποτελέσουν χρήσιμα «εργαλεία» για το ταξίδι του Ασχημόπαπου. Σίγουρα δε θα είναι ένα εύκολο ταξίδι. Έτσι, αποφασίζουν για παράδειγμα όταν θα συναντήσουν τον άνεμο να περπατούν αργά και να σκεπάζονται καλά για να μη κρυώσουν, όταν συναντούν βροχή να κρύβονται κάτω από τις φυλλωσιές των δέντρων κτλ.

Δραματικά Παιχνίδια: Τα παιδιά σε ρόλο Ασχημόπαπου συναντούν ένα-ένα εμπόδιο. Κάθε φορά συμβουλεύονται το χάρτη αλλά και τον «οδηγό υπερπήδησης των εμποδίων». Άλλοτε τα καταφέρνουν άλλοτε όχι. Έτσι ο «οδηγός» διορθώνεται με νέες ιδέες.

Ημερολόγιο-Καταγραφή Συναισθημάτων για το Ταξίδι: Σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού και της προσπάθειας υπερπήδησης των εμποδίων τα παιδιά εκφράζουν τα συναισθήματά τους, μέσα από το ρόλο του Ασχημόπαπου, για τις δυσκολίες που συναντούν και η εμπυχωτρία- εκπαιδευτικός τα καταγράφει. Σε πρώτο πρόσωπο γίνεται η συγγραφή του ημερολογίου του Ασχημόπαπου για αυτό το ταξίδι. Για παράδειγμα: «αγαπητό μου ημερολόγιο σήμερα Δευτέρα 13 Μαρτίου 2017 βρέθηκα μπροστά στη χαλασμένη γέφυρα. Δεν υπήρχε άλλος τρόπος έπρεπε οπωσδήποτε να την περάσω....»

Αφήγηση: Και το Ασχημόπαπο έφτασε στη λίμνη και κοίταξε το πρόσωπό του. Τι είδε; Είδε τον εαυτό του και χάρηκε! Είχε μεγαλώσει! Σε λίγο στην ίδια λίμνη μαζεύτηκαν γύρω του και άλλα πουλιά «τον καλωσόριζαν και του μιλούσαν, του ζητούσαν να πάει μαζί τους, να γίνει φίλος τους και τον καλούσαν να πάρει μέρος στη γιορτή τους... Μια γιορτή που μόλις άρχιζε! Μια γιορτή για το καλωσόρισμά του! Ναι μια γιορτή γι' αυτόν!»(Σειτάνης, 2009,15).

Ομαδικό Γλυπτό: Το καθρέφτισμα στη λίμνη. Η συνάντηση με τους φίλους. Ένα-ένα παιδί δημιουργεί στο χώρο ένα σωματικό σχήμα που όμως έχει ένα σημείο επαφής με ένα άλλο σωματικό σχήμα. Ζητάμε από κάθε παιδί να έχει στο νου του το τέλος της ιστορίας.

Τα παιδιά φέρνουν τη δική τους πραγματικότητα στο παραμύθι. Ξέρουν πολύ καλά το αίσθημα της απόρριψης. Το βιώνουν καθημερινά στις παρέες τους στο σχολείο. Πολύ συχνά η δημιουργία μιας φιλίας περνάει από πολλά στάδια και η απόρριψη είναι ένα από αυτά. Η επιλογή της χρήσης των λούτρινων παιχνιδιών τους τους πρόσφερε την ασφάλεια μέσα στο ρόλο τους να «μιλήσουν» για τα βιώματά τους.

Η εξοικείωσή τους με τον κόσμο των παραμυθιών τους παρέχει το προνόμιο να γνωρίζουν ότι ο ήρωας θα περάσει από εμπόδια επομένως χτίζουν την ιστορία μέσα στα πλαίσια που έχουν μάθει να ακούνε ιστορίες. Και ο δικός τους ήρωας δεν μπορεί παρά να δυσκολευτεί για να φτάσει στη λύτρωση που είναι η μεταμόρφωσή του.

4.2.2. Η Παράσταση

Η θεατρική παράσταση και το στήσιμό της δεν έχει την παραδοσιακή μορφή όπου στα παιδιά μοιράζονται ρόλοι και κείμενα προς απαγγελία. Δεν γίνονταν καθημερινά ώρες επίπονων προβών. Δεν απαιτείται μια ποιοτική ερμηνεία εξαιτίας των απαιτήσεων των ρόλων. Δεν εκτίθενται παιδιά που παρουσιάζουν δυσκολίες έκφρασης ή λόγου. Δεν υπάρχει ένα «έργο» που πρέπει να εκτελεστεί. Δεν συνιστάται το ένα και μόνο όραμα του εμψυχωτή-δασκάλου για τη δημιουργία μιας σκηνικής ιστορίας.

Πρόκειται απλά για τη μετάπλαση του θεατρικού εργαστηρίου. Έτσι το μόνο που συμβαίνει είναι η από κοινού επιλογή κάποιων από τις δράσεις που προηγήθηκαν με σκοπό να παρουσιαστούν για να «αφηγηθούν» σκηνικά την ιστορία του παραμυθιού. Όλα όσα καθημερινά αποτελούν κατάθεση εμπειρίας του καθενός μας θα πλαστούν με την ιστορία του έργου και θα γίνουν οι σκηνές της παράστασής μας.

Έτσι θεωρήθηκε αναγκαίο να κρατήσουμε για σκηνικά αντικείμενα τα λούτρινα ζωάκια. Ήταν πολύ σημαντικά για τα παιδιά αφού θα διατηρούσαμε τη σκηνή με την απόρριψη του Ασχημόπαπου και ο κύκλος που δημιουργήθηκε με τα ζωάκια και το Ασχημόπαπο στο κέντρο παρουσίαζε σκηνικό ενδιαφέρον.

Ενδιαφέρον παρουσίαζαν επίσης και τα λόγια των παιδιών επειδή πρόσφεραν ιδιαίτερη ένταση. Η τελετουργία του νανουρίσματος ήταν μια από τις δραστηριότητες που επιλέχτηκε με κοινή απόφαση επειδή όλοι συμφωνήσαμε ότι πρέπει να δείξουμε ότι το Ασχημόπαπο δέχτηκε τη φροντίδα και την αγάπη από τη μητέρα του. Επίσης,

διατηρήθηκαν μερικά εμπόδια που πέρασε το Ασχημόπαπο αν και πολλά από αυτά απορρίφθηκαν γιατί σκηνικά και πρακτικά ήταν δύσκολο να παρασταθούν. Η έκφραση των συναισθημάτων του Ασχημόπαπου με τη χρήση του λούτρινου παπιού ήταν μια δραστηριότητα που έγινε κατά τη διάρκεια του θεατρικού εργαστηρίου και κατά τη διάρκεια της παράστασης έμπαινε εμβόλιμα ανάμεσα στα εμπόδια. Τέλος το ομαδικό γλυπτό χρησιμοποιήθηκε για το κλείσιμο της παράστασης.

Ο Τίτλος της Παράστασης

Το Ασχημόπαπο...

«Οι Ηθοποιοί»

Δεκαπέντε πεντάχρονοι και τέσσερεις τετράχρονοι μαθητές.

Ο «Σκηνικός Χώρος»

Διατέθηκε η μεγαλύτερη αίθουσα διδασκαλίας του Νηπιαγωγείου περίπου εκατό τετραγωνικών μέτρων. Τραβήχτηκαν στο πίσω μέρος της αίθουσας τα τραπέζια για να δημιουργηθεί ένας άδειος χώρος που θα αποτελέσει τη σκηνή. Οι μικρές καρέκλες των μαθητών τοποθετήθηκαν έτσι ώστε να βλέπουν αυτόν τον άδειο χώρο. Είναι οι καρέκλες του κοινού. Οι «γωνιές» με τα ογκώδη παιχνίδια μετακινήθηκαν για να μπορούν όσοι παρακολουθήσουν την παράσταση να κινούνται με άνεση στο χώρο.

Κοστούμια- Σκηνικά Αντικείμενα

Τα παιδιά φορούν μονόχρωμη μπλούζα και ίδιο χρώμα παντελόνι (ή φούστα για τα κορίτσια)σε όποιο χρωματισμό διαθέτουν στην καθημερινή τους γκαρνταρόμπα. Το κορίτσι που θα κρατήσει το λούτρινο «Ασχημόπαπο» ντύνεται στα ολόλευκα.

Ο σκηνικός χώρος είναι γυμνός. Υπάρχει μόνο ένα μεγάλο χαρτόκουτο που διαμορφώνεται έτσι ώστε να μοιάζει με κρυψώνα. Είναι η κρυψώνα του Ασχημόπαπου που μπαίνει εκεί κάθε φορά στις δυσκολίες που συναντά. Κυρίαρχα στο χώρο είναι τα λούτρινα ζωάκια των παιδιών. Στο κέντρο και από την αρχή της παράστασης τα λούτρινα ζωάκια είναι στημένα στο σχήμα του αβγού.

Η σκηνική Ιστορία

«Κόκκινη κλωστή δεμένη στην ανέμη τυλιγμένη
δως της κλώτσο να γυρίσει παραμύθι ν' αρχινίσει-

Παραμύθι, μύθι, μύθι

το κουκί και το ρεβίθι

εμαλώνανε στη βρύση

πέρασε και η φακή και τα βάζει φυλακή

και η φάβα τους φωνάζει:

-Φακή βγάλ' τους έξω δεν πειράζει!»

Αυτή είναι η εισαγωγή της παράστασης που τραγουδιέται από τα παιδιά για να δώσει την ώθηση να αρχίσει να ξετυλίγεται το κουβάρι της σκηνικής, τώρα πια, ιστορίας.

Και η ιστορία ξεκινάει με ένα «αβγό». Το «αβγό» αυτό είναι μη ρεαλιστικό και έχει δημιουργηθεί από το στοιβαγμένο όγκο των λούτρινων παιχνιδιών που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια των τεχνικών της προετοιμασίας της παράστασης. Με την έναρξη της μουσικής η «εκκόλαψη» του αβγού συμβαίνει καθώς ένα-ένα παιδί παίρνει από τη στοίβα ένα ζωάκι και το τοποθετεί στο χώρο έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα ημικόκλιο με ζωάκια. Η μουσική συνεχώς επαναλαμβάνεται¹⁸. Η «εκκόλαψη» ολοκληρώνεται όταν το λούτρινο Ασχημόπαπο μένει μόνο του στη μέση του ημικόκλιου δημιουργώντας την εικόνα και το σχήμα που προέκυψε από τον αυτοσχεδιασμό των παιδιών.

¹⁸https://www.youtube.com/watch?v=40Dv1Sp_g3U

αυτοσχεδιαστικά λόγια εκφράζει τα συναισθήματά του. Μερικά από αυτά: «Είμαι Ασχημόπαπο θέλω να φύγω....» «Όλοι με διώχνουν...».



Το κορίτσι- Ασχημόπαπο

Τα υπόλοιπα παιδιά ξεκινούν να περπατούν γύρω από το κορίτσι-Ασχημόπαπο. Η μουσική τα παροτρύνει.²¹Κινούν τα χέρια τους και φυσούν δυνατά δημιουργώντας έναν κλοιό από αέρα με αποτέλεσμα το κορίτσι-Ασχημόπαπο να κινείται δεξιά -αριστερά με ταχύτητα στο κέντρο του κύκλου μέχρι να κρυφτεί στην κρυψώνα του για να προφυλαχτεί.

Όταν νιώσει ότι η «απειλή» πέρασε το κορίτσι ξαναβγαίνει από την κρυψώνα του αγκαλιά με το λούτρινο Ασχημόπαπο εκφράζοντας και πάλι νέα συναισθήματα: «Φοβάμαι...», «Δεν ξέρω που να πάω»... Και τότε ξεκινά μια νέα απειλή. Τα παιδιά δημιουργούν με τα χέρια τους «όπλα» και τα στρέφουν ενάντια στο κορίτσι-Ασχημόπαπο. Με τον ήχο της μουσικής το περικυκλώνουν απειλητικά κι εκείνο προσπαθεί με κάθε τρόπο να τα αποφύγει. Άλλοτε τρέχοντας άλλοτε κρύβοντας το πρόσωπό της για να καταλήξει και πάλι μέσα στην κρυψώνα της.²²

²¹<https://www.youtube.com/watch?v=411iOnRcjAU>

²²<https://www.youtube.com/watch?v=s98uVSf0YE0&list=PLYOSZ1IRleukyIVDtwtXF-WY1atUI-nns&index=3>



Απειλητικά τα χέρια σημαδεύουν το κορίτσι- Ασχημόπαπο

Το κορίτσι- Ασχημόπαπο βγαίνει και πάλι έξω από την κρυψώνα της για να εκφράσει και πάλι τα συναισθήματά της: «Φοβάμαι...», «Θέλω τη μαμά μου...», «Θέλω τον μπαμπά μου...», «Είμαι μόνο μου...».

Η τελευταία «απειλή» που τώρα μπαίνει σε δράση είναι η βροχή και οι βροντές. Τη δημιουργούν και πάλι τα υπόλοιπα παιδιά δημιουργώντας κινητικά γύρω της διαφορετικά σωματικά σχήματα. Ακούγεται φυσικός ήχος βροχής και βροντών.²³ Με τον ίδιο τρόπο το κορίτσι- Ασχημόπαπο προσπαθεί να αποφύγει και αυτήν την «απειλή». Τρέχει γύρω-γύρω μέχρι να φτάσει στην κρυψώνα της και να κρυφτεί για άλλη μια φορά.

Με το πέρας και της τελευταίας «απειλής» το κορίτσι – Ασχημόπαπο βγαίνει μπροστά στη «σκηνή» περπατά αργά, κουρασμένα. Κάθεται σε μια γωνιά κοιτάζει το κοινό και

²³<https://www.youtube.com/watch?v=5fNLEPrNi2A>

αργά-αργά ξαπλώνει. Την παίρνει ο ύπνος. Με την μουσική της *Λίμνης των Κύκνων* του Τσαϊκόφσκι τα υπόλοιπα παιδιά δημιουργούν και πάλι γύρω της έναν κύκλο. Τώρα είναι κύκνοι. Κινούν με δύναμη τα χέρια και τα χτυπούν πάνω στο σώμα τους ώστε να ακούγεται δυνατός ήχος. Ταυτόχρονα ψιθυρίζουν: «Ξύπνα είσαι κύκνος...» «Ξύπνα είσαι κύκνος...».

Το κορίτσι-Ασχημόπαπο ξυπνά αφήνει στο κέντρο του κύκλου το λούτρινο Ασχημόπαπο και αρχίζει να το σκεπάζει με τούλινες φούστες. Σταματά όταν το καλύπτει τελείως δημιουργώντας του ένα «κουκούλι».



Το «κουκούλι» της μεταμόρφωσης του Ασχημόπαπου

Στη συνέχεια, ενώ τα παιδιά εξακολουθούν να κινούν τα χέρια τους ως φτερά, το κορίτσι-Ασχημόπαπο φοράει ένα λευκό στεφάνι στα μαλλιά κι ένα ζευγάρι φτερά στους ώμους για να πρωτοστατήσει σε μια πορεία «πετάγματος» τώρα, όλων των παιδιών μαζί με τον κύκνο.



Το κορίτσι- Ασημόπαπο φοράει ένα λευκό στεφάνι στα μαλλιά κι ένα ζευγάρι φτερά στους ώμους

Το κλείσιμο της παράστασης είναι η δημιουργία ενός ομαδικού γλυπτού που παρουσιάζει την ένωση και το «δέσιμο» όλων γύρω από τον κύκνο. Το τέλος του ταξιδιού, οι νέοι φίλοι, ο καινούριος τόπος.

Το Κοινό και οι Κριτικές- Η Αξιολόγηση.

Το πρώτο κοινό που παρακολούθησε την παράσταση ήταν οι συμμαθητές των παιδιών από τα άλλα τμήματα του σχολείου. Την παρακολούθησαν περίπου πενήντα παιδιά. Το ενδιαφέρον τους ήταν πολύ μεγάλο και επικράτησε ησυχία σε όλη τη διάρκειά της. Η ησυχία είναι ένα σημαντικό κριτήριο για τη συγκεκριμένη ηλικία. Μετά το πέρας της παράστασης έγιναν προφορικές ομαδικές συνεντεύξεις με τα παιδιά τα οποία εξέφραζαν τις απόψεις τους για όλα όσα παρακολούθησαν. Έτσι σχολίασαν ότι η διάρκεια της παράστασης ήταν πολύ μικρή (περίπου τρία τέταρτα), θα προτιμούσαν να έβλεπαν περισσότερο. Επιπλέον ότι ο κύκλος με τα λούτρινα ζωάκια ήταν τρομακτικός, τους θύμιζε τα παιχνίδια τους στην αυλή. Ακόμη, διατύπωσαν ότι δεν ήταν καθόλου ευγενικό αυτό που έκαναν τα άλλα ζώα. Το ωραιότερο σημείο του έργου θεώρησαν ότι

ήταν όταν φτερούγιζαν όλα τα παιδιά γύρω από το Ασχημόπαπο την ώρα της μεταμόρφωσής του. Τέλος, ένα παιδί μίλησε για την ακινησία του ομαδικού γλυπτού στο κλείσιμο της παράστασης και είπε «τώρα πια ήταν όλοι μαζί».

Την επόμενη μέρα ήταν καλεσμένοι ως θεατές οι γονείς των παιδιών. Τους ζητήθηκε να περιγράψουν γραπτώς την εμπειρία της παρακολούθησης της παράστασης των παιδιών τους. Τα ερωτηματολόγια τα πήραν μαζί τους στο σπίτι για να απαντηθούν με ηρεμία και αφού κατασταλάξει η εμπειρία που έζησαν. Αρχικά, ρωτήθηκαν αν ήθελαν να αλλάξουν ή να συμπληρώσουν τον τίτλο της παράστασης. Έτσι μερικοί από τους τίτλους που δόθηκαν ήταν: «Το Ασχημόπαπο και οι περιπέτειές του», «Το Ασχημόπαπο που έφερε χαρά και αισιοδοξία», «Το Ασχημόπαπο που τελικά γίνεται ένας όμορφος κύκνος», «Το Ασχημόπαπο: Η πλήρης αποδοκιμασία του και η τελική μεταμόρφωσή του» «Είμαι εγώ Ασχημόπαπο ή εσείς κάνετε τις πάπιες;»(βλ. Παράρτημα Β).

Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους το ενδιαφέρον τους εστιάστηκε στην «παραστατικότητα των παιδιών», όπως έγραψαν, και την «όμορφη σκηνική τους παρουσία» που ήταν «απλή και ξεχωριστή» και «με την παιδική τους αθωότητα» «μέσα σε λίγα λεπτά» κατάφεραν να μας μεταφέρουν μέσα στην ιστορία του παραμυθιού(βλ. Παράρτημα Β).

Όσον αφορά την ιστορία του παραμυθιού η αποδοκιμασία αλλά και η μεταμόρφωση είναι τα δυο πιο σημαντικά θέματα που έθιξαν ιδιαίτερα. Συγκεκριμένα μια μητέρα γράφει: «η ιστορία όπως μας την παρουσιάσατε θεωρώ ότι εστιάζει στο πόσο δύσκολο είναι να δεχτεί κάποιος τη διαφορετικότητα του άλλου ενώ η αποδοκιμασία αυτή, για αυτόν που τη βιώνει, μετατρέπεται σε δύναμη ώστε να μεταμορφωθεί σε κάτι ιδιαίτερο»(βλ. Παράρτημα Β).

Ο στόχος ήταν να τους δοθεί μέσα σε ένα περιορισμένο χρόνο το θεατρικό έργο ενός παραμυθιού με όλη την ουσία του και αυτό να είναι το βασικό πλαίσιο χτισίματος όλης της παράστασης. Οι ιδέες της ιστορίας που ελλοχεύουν σε όλα όσα δε λέγονται. Έτσι οι περισσότεροι γονείς έγραψαν ότι δεν θα άλλαζαν κάτι από την ιστορία που είδαν να παίζουν τα παιδιά τους. Τους άρεσε γιατί το βρήκαν «συναισθηματικό και διασκεδαστικό» αλλά και «διαχρονικό που αναφέρεται σε θεατές όλων των ηλικιών χωρίς να κάνει κάποιο διαχωρισμό»(βλ. Παράρτημα Β).

Επίλογος

Αναστοχαζόμενοι το περιεχόμενο της παρούσας διατριβής και απαντώντας τα ερευνητικά ερωτήματα βλέπουμε ότι το παραμύθι αναζητά έναν ορισμό που πολύ δύσκολα του προσφέρεται. Χωρίς τόπο καταγωγής, όπως αποδεικνύεται από τους ερευνητές του, με ήρωες που μεταναστεύουν από χώρα σε χώρα, από εποχή σε εποχή, που όμως προσαρμόζονται και ενσωματώνονται σε κάθε κουλτούρα. Λαογράφοι, ιστορικοί, λογοτέχνες, κοινωνιολόγοι και ψυχαναλυτές αναλύουν την σπουδαιότητά του μέσα από το φακό της επιστήμης τους. Αλλά και πάλι αποδεικνύεται ότι «το παραμύθι [...]ατελείωτα επιστρέφει στις ιστορίες και τους χαρακτήρες του για να παραβιάσει τα καθιερωμένα κοινωνικά, πολιτισμικά, γεωγραφικά και χρονικά σύνορα» (Sanders, 2006, 83).

Η ανοιχτότητα και διακειμενικότητα αυτού του «υλικού» δεν μπορεί παρά να προσφέρει απλόχερα στο θεατρικό συγγραφέα και το σκηνοθέτη τη δυνατότητα να το μεταπλάθουν σε θεατρικό έργο και να ανοίγουν έναν διαφορετικό διάλογο, αυτόν, με τον εαυτό τους, το όραμά τους για να αφηγηθούν και πάλι την ιστορία του στο κοινό τους.

Έτσι και το παραμύθι *Το Ασχημόπαπο* του Hans Christian Andersen μεταπλάθεται σε θεατρικό έργο και παράσταση για παιδιά από τον Δημήτρη Σεϊτάνη. Επιλέγεται από τη συγγραφέα της παρούσας διατριβής για την ομορφιά της απλότητας του κειμένου του που όμως κρύβει όλους εκείνους τους σπόρους των ιδεών του παραμυθιού ατόφιους και διαθέσιμους προς εξερεύνηση για όποιον θελήσει να το μελετήσει. Επιλέγεται επίσης και για τη σκηνική λιτότητα που δίνει χώρο σε μια ουσιαστική υποκριτική ερμηνεία. Στοιχεία έτοιμα και διαθέσιμα που μου δίνουν ιδέες για να τις προσφέρω με τη σειρά μου δημιουργώντας θεατρικά εργαστήρια με εκπαιδευτικούς αλλά ιδιαίτερα να τα φέρω στον εργασιακό μου χώρο, το Νηπιαγωγείο, και να τα αξιοποιήσω επινοώντας δράσεις με τους μαθητές μου.

Η σκηνοθεσία μιας παράστασης με παιδιά με εργαλείο το Εκπαιδευτικό Δράμα και έχοντας ως βάση ένα θεατρικό κείμενο, όπως παρουσιάζεται στο τελευταίο κεφάλαιο

της διατριβής, είναι μια ιδιαίτερα εφευρετική και δημιουργική διαδικασία. Βοηθά τον εκπαιδευτικό να ξεφύγει από τον επίπονο ρόλο του οργανωτή μιας στημένης παράστασης. Του δίνει τη δυνατότητα να αποφύγει το μοίρασμα πρωταγωνιστικών ή μη ρόλων. Του παρέχει το προνόμιο να απαλλάξει τους μαθητές του από την μηχανιστική αποστήθιση δυσνόητων κειμένων απελευθερώνοντας έτσι τον αυθορμητισμό και τον πλούτο των συναισθημάτων τους. Του επιτρέπει να «κλέψει» μέρη από το δραματικό κείμενο για να τα ανιχνεύσει, να εμβαθύνει, να βρει τον εαυτό του εκεί μέσα. Του προσφέρει πλούτο ιδεών για να πλέξει μαζί με τους μαθητές του δράσεις που θα μεταμορφώσουν την τάξη σε ένα ζωντανό εργαστήριο. Του επιτρέπει να είναι επιρρεπής σε μια διαρκή αναζήτηση, σαν σε κυνήγι θησαυρού, νοημάτων παρέα με τους μαθητές του ώσπου να αναδημιουργήσουν την ιστορία φτιάχνοντας την δική τους ιστορία. Μια ιστορία, που εμπεριέχει απελευθερωμένες δυνάμεις φαντασίας και επινοητικότητας, μεταπλάθεται, ζωντανεύει γίνεται παράσταση για να παρουσιαστεί σε συμμαθητές, φίλους και γονείς, που όλοι μαζί, αβίαστα, κερδίζουν τη χαρά μιας εμπειρίας πλασμένης από κατανόηση, μοίρασμα κι ευχαρίστηση.

Είναι όλα αυτά που κι εγώ αποκόμισα όταν *Το Ασχημόπαπο* του Δημήτρη Σεϊτάνη «τρύπωσε» στο 8^ο Νηπιαγωγείο Άνω Λιοσίων το Μάρτιο του 2017 και βάλθηκε να μας αποδείξει ότι είναι στο χέρι μας να μεταμορφωθεί. Και μεταμορφώθηκε καθώς μας είπε την ιστορία του κι εμείς την «αφουγκραστήκαμε» μαθαίνοντας αλήθειες για την σκληρή πραγματικότητα με έναν όμως διαφορετικό τρόπο αυτόν που ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης περιγράφει στον *Τελευταίο Σταθμό*:

« Κι αν σου μιλώ με παραμύθια και παραβολές

Είναι γιατί τ' ακούς γλυκότερα, κι η φρίκη

δεν κουβεντιάζεται γιατί είναι ζωντανή

γιατί είναι αμίλητη και προχωράει...»

(<https://www.youtube.com/watch?v=-4zp3otTQXI>)

Παράρτημα Α

Συνέντευξη με το Θεατρικό Συγγραφέα Δημήτρη Σεϊτάνη για το Θεατρικό Έργο *Το Ασχημόπαπο*

Για ποιο λόγο επιλέξατε να διασκευάσετε το συγκεκριμένο παραμύθι σε θεατρικό έργο;

Γιατί μου έδινε τη δυνατότητα να επεξεργαστώ και να διερευνήσω το σύγχρονο θέμα της διαφορετικότητας και να αναδείξω τη σπουδαιότητα, αλλά και την ανάγκη της ύπαρξής της.

Ποια είναι η γνώμη σας για το παραμύθι ως πηγή δημιουργίας ενός θεατρικού έργου;

Το παραμύθι είναι πάντα μια ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης, γιατί διαπραγματεύεται διαχρονικά θέματα και συνήθως στηρίζεται στη σοφία της λαϊκής παράδοσης. Μαζί με αυτά η δοκιμασία που συνήθως έχει υποστεί με το πέρασμα των χρόνων και η αντοχή του μπορούν να αποτελέσουν τη βάση πάνω στην οποία μπορεί να στηριχτεί κανείς για να δημιουργήσει μια στερεή δομή ενός νέου θεατρικού έργου.

Τι ήταν αυτό που την ώρα που διαβάζατε το παραμύθι είπατε: «ναι για αυτόν τον λόγο και μόνο αξίζει να πάρω μολύβι και χαρτί και να γράψω ένα θεατρικό έργο»

Δεν ήταν ένα μεμονωμένο στοιχείο, αλλά ολόκληρο το παραμύθι στο σύνολό του.

Την ώρα δημιουργίας των «δοσμένων συνθηκών» του έργου σας ποια γεγονότα της πλοκής του παραμυθιού αφήσατε στην άκρη;

Είναι πολύ πιθανό σε κάποιο παραμύθι να αφήσει κάποιο στοιχεία της ιστορίας απ' έξω. Στο συγκεκριμένο παραμύθι, όμως, ακολούθησα την ιστορία, όπως αυτή περιγράφεται από την αρχή μέχρι το τέλος.

Αισθανθήκατε την ανάγκη να προσθέσετε δικά γεγονότα στην εξέλιξη της πλοκής και για ποιο λόγο;

Η μεταφορά της ιστορίας σε μια πιο σύγχρονη πραγματικότητα δημιούργησε την ανάγκη να προσθέσω κάποιες σκηνές. Οι σκηνές αυτές χωρίς να διαφοροποιούν την ιστορία βοηθούν στην κατανόηση και προσέγγιση των προβληματισμών που θέτει το παραμύθι από το σύγχρονο θεατή.

Σε ποιο χρόνο πιστεύετε ότι ανήκει αυτή η ιστορία αυτού του παραμυθιού;

Το παραμύθι δεν ανήκει σε κάποιο συγκεκριμένο χρόνο ούτε αναφέρεται σε κάποια ιδιαίτερη εποχή, είναι διαχρονικό.

Τι ήταν αυτό που σας δυσκόλεψε περισσότερο στην διασκευή της συγγραφής αυτού του παραμυθιού σε θεατρικό έργο;

Δε με δυσκόλεψε κάτι ιδιαίτερο, γιατί αυτό το παραμύθι δεν ανήκει σε μια κατηγορία, όπως π.χ. αυτή των μαγικών παραμυθιών, που συμβαίνουν «μαγικά» πράγματα και χρειάζεται κανείς να βρει κάποια ιδιαίτερη σκηνική λύση για να τα παρουσιάσει. «Το Ασχημόπαπο» είναι μια ιστορία που εξελίσσεται ομαλά μέσα από τις σχέσεις και τις αλληλεπιδράσεις των ηρώων του.

Όταν γράφατε το κείμενο τι ήταν αυτό που θα θέλατε περισσότερο, από όλα όσα διαβάσατε σαν αναγνώστης του παραμυθιού, να μοιραστείτε με το κοινό σας;

Η συνειδητοποίηση ότι όλοι μα όλοι «όλα τα πουλιά κι όλα τα ζώα και όλοι οι άνθρωποι παρ' όλο που είμαστε τόσο διαφορετικοί είμαστε σαν μια οικογένεια γιατί όλοι ζούμε κάτω από τον ίδιο ουρανό!»

Ποιο από τα πρόσωπα του παραμυθιού είχατε ανάγκη να «ανακρίνετε» (ψάξατε για αυτό, σκεφτήκατε, σας βασάνισε) περισσότερο για να δημιουργήσετε τον ρόλο του;

Το βασικό πρόσωπο της ιστορίας, που είναι το Ασχημόπαπο.

Θα θέλατε να μοιραστείτε μαζί μας δυο λέξεις-συναισθήματα για αυτό το έργο;

«Κι εγώ από πού ήρθα; Από εκεί ή από κει; Και ποια είναι η διαφορά; Σε τι διαφέρει το εδώ και το εκεί; Δεν καταλαβαίνω... Γιατί κάποιος που έρχεται... που είναι από κει... να μην μπορεί να μείνει εδώ; Ή κάποιος από δω... να μην μπορεί να πάει να μείνει εκεί... Αφού παντού είναι τα ίδια όλα! Ο ουρανός! Το χώμα! Το νερό. Όλα ίδια!»

ΣΑΣ ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ

Παράρτημα Β

Απόψεις των Γονιών για την Παράσταση των Παιδιών

(Αναγράφονται οι ερωτήσεις που τους δόθηκαν να απαντήσουν γραπτώς και συνολικά μερικές από τις απαντήσεις τους)

Ο τίτλος της παράστασης είναι: Το Ασχημόπαπο...

Δώστε αν θέλετε μια συνέχεια ή έναν δικό σας τίτλο.

Γονέας 1

«Το Ασχημόπαπο και οι περιπέτειές του»

Γονέας 2

«Το Ασχημόπαπο που έφερε χαρά και αισιοδοξία»

Γονέας 3

«Το Ασχημόπαπο που τελικά γίνεται ένας όμορφος κύκνος»

Γονέας 4

«Το Ασχημόπαπο: Η πλήρης αποδοκιμασία του και η τελική μεταμόρφωσή του»

Γονέας 5

«Είμαι εγώ Ασχημόπαπο ή εσείς κάνετε τις πάπιες;»

Γράψτε δυο λόγια για την ιστορία του παραμυθιού όπως την είδατε στην παράσταση...

Γονέας 1

«Το παραμύθι αναφέρεται σε ένα ασχημόπαπο το οποίο δε γίνεται αποδεκτό από τα υπόλοιπα ζώακια του περίγυρου του λόγω της άσχημης εμφάνισής του, με αποτέλεσμα να απομακρυνθεί από τους οικείους του ψάχνοντας ένα μέρος όπου θα το ήθελαν και θα γινόταν αρεστό. Σε αυτή του την αναζήτηση πέρασε από πολλές δυσκολίες όπως για παράδειγμα άσχημες καιρικές συνθήκες και μοναξιά, ώσπου μια μέρα να διαπιστώσει πως μεταμορφώθηκε σε έναν πανέμορφο κύκνο που προκάλεσε αίσθηση και έγινε αποδεκτό από τα υπόλοιπα ζώακια λόγω της εξωτερικής ομορφιάς του»

Γονέας 2

«Το παπάκι δεν το ήθελε κανένας και το κοροϊδεύανε επειδή ήταν διαφορετικό. Μετά από πολλές περιπέτειες και δυσκολίες, που πέρασε βρήκε τον εαυτό του κι έγινε δυνατό και χαρούμενο»

Γονέας 3

«Μέσα από ένα σύνολο μικρών ζώων υπήρχε ένα άσχημο παπάκι. Δεν το ήθελε κανείς, ήταν μόνο του. Τελικά όμως αυτό ήταν το πιο όμορφο...!»

Γονέας 4

«Η ιστορία του παραμυθιού όπως μας την παρουσιάσατε θεωρώ ότι εστιάζει στο πόσο δύσκολο είναι να δεχτεί κάποιος τη διαφορετικότητα του άλλου ενώ η αποδοκιμασία αυτή για αυτόν που τη βιώνει μετατρέπεται σε δύναμη ώστε να μεταμορφωθεί σε κάτι ιδιαίτερο»

Γονέας 5

«Μια ιστορία στην οποία το ασχημόπαπο όσο είναι έτσι τα υπόλοιπα ζώακια δε το κάνουν παρέα, δεν το αγαπάνε, το πολεμάνε, το διώχνουν και εκείνο αισθάνεται πολύ άσχημα και είναι δυστυχημένο. Όταν όμως γίνεται κύκνος, όλα τα ζώακια ξαφνικά, το αγαπάνε και το αγκαλιάζουν»

Γονέας 6

«Ένα παπάκι διαφορετικό από τ' άλλα σκάει από το αβγό του και τους ξαφνιάζει όλους. Είναι τόσο άσχημο που κανένας δε θέλει να το βλέπει. Όλοι το πειράζουν και το κοροϊδεύουν κι έτσι αναγκάζεται να φύγει μακριά. Να αρχίσει μια μοναχική περιπλάνηση. Επιλέγει το δύσκολο δρόμο της αναζήτησης και της περιπέτειας ελπίζοντας να βρει κάποιους που ίσως μπορέσουν να το αποδεχτούν για αυτό που πραγματικά είναι. Το παπάκι όμως μεγαλώνει και ύστερα από πολλές περιπέτειες με πολλές δυσκολίες, κακουχίες και κινδύνους κατορθώνει με επιμονή, θάρρος και ελπίδα να γίνει από ασχημόπαπο... ένας πανέμορφος κύκνος. Έτσι ολοκληρώνει τον κύκλο της ζωής και αγγίζει την απόλυτη ομορφιά. Την ομορφιά που έχει η ψυχή του. Όπου θα καταλάβει στο τέλος ότι δεν είναι κακό να είσαι «διαφορετικός»».

Τι είναι αυτό που κέντρισε περισσότερο το ενδιαφέρον σας από την παράσταση

Γονέας 1

«Η μεταμόρφωση είναι η λύτρωση και η αποδοχή του διαφορετικού. Δεν έχει σημασία η εξωτερική εμφάνιση αλλά ο θησαυρός της ψυχής που κρύβει ο καθένας μέσα του».

Γονέας 2

«Η όμορφη σκηνική παρουσία και φυσικά τα παιδιά που έπαιξαν πολύ ωραία το ρόλο τους με την παιδική τους αθωότητα».

Γονέας 3

«Η παραστατικότητα των παιδιών που με την απλή και ξεχωριστή συμμετοχή τους κατάφεραν να με μεταφέρουν μέσα στην ιστορία του παραμυθιού».

Γονέας 4

«Πόσο καλή δουλειά έχετε κάνει έτσι ώστε να δούμε εμείς ένα παραμύθι μέσα σε λίγα λεπτά! Συγχαρητήρια!»

Γονέας 5

«Μου άρεσε που όλα τα παιδιά συμμετείχαν και η μουσική ταίριαζε με το παραμύθι».

Γονέας 6

«Εκείνο που κέντρισε το ενδιαφέρον μου ήταν η παραστατικότητα των παιδιών ως προς την αντιμετώπιση του ασημόπαπου και η μετάλλαξη του ασημόπαπου σε κύκνο. Επίσης ήταν επενδυμένο με υπέροχη μουσική».

Θα μπορούσαμε να αφαιρέσουμε ή να προσθέσουμε κάτι σε αυτή την ιστορία

Γονέας 1

«Δε θα μπορούσα να σκεφτώ κάποια αλλαγή για το συγκεκριμένο κλασικό παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν αλλά ούτε και ότι είδα σε αυτή την παράσταση αφού είναι ένα

έργο διαχρονικό που αναφέρεται σε θεατές όλων των ηλικιών χωρίς να κάνει κάποιο διαχωρισμό».

Γονέας 2

«Ήταν όλα πολύ όμορφα»

Γονέας 3

«Νομίζω πως ήταν σύντομο αλλά ουσιώδες»

Γονέας 4

«Δε θα άλλαζα κάτι στην ιστορία του παραμυθιού γιατί κατά τη γνώμη μου την αποδώσατε άψογα και οποιαδήποτε άλλη παρέμβαση ίσως να αλλοίωνε τα μηνύματα που μας περάσατε με αυτή την παράσταση»

Γονέας 5

«Ίσως όταν το ασχημόπαπο γίνεται κύκνος θα μπορούσε να το παντρευτεί κάποιο από τα ζώακια».

Γονέας 6

«Ήταν μια ολοκληρωμένη παράσταση που αφήνει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή. Είναι ένα έργο συναισθηματικό και διασκεδαστικό που αναδεικνύει πραγματικές αξίες, χαρίσματα και ικανότητες τονώνοντας την αυτοπεποίθηση των παιδιών. Επενδυμένη με υπέροχη μουσική που μας παρέσυρε σε μια μαγική ατμόσφαιρα διασκεδάζοντας και γεμίζοντας με συναισθήματα αγάπης και ανθρωπιάς. Συγχαρητήρια ήταν υπέροχη εμπειρία ευχαριστώ!»

Ξενογλώσση Βιβλιογραφία

Bacchilega, C. 2013. *Fairy Tales Transformed?: Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press.

Benjamin, W. 1992. "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov" in Benjamin W. (ed.) *Illuminations*. London: Fontana Press.

Bogart, A. 2001. *A director Prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. London and New York: Routledge.

Braun, K. 2000. *Theater Directing: Art, Ethics, Creativity*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Millen Press.

Cohen, R. & Harrop, J. 1984. "Styling the Play" In Cohen, R., Harrop, J. (eds.) *Creative Play Direction*. Boston: Allyn & Bacon.

Duggan, A. κ.ά. 2016. *Folktales and Fairy Tales. Traditions and Texts from Around the World (Volume 1)*. Santa Barbara, CA/Denver, CO: Greenwood.

Fortier, M. 2002. *Theory/Theatre an Introduction Second Edition*. London and New York: Routledge.

Foster V.A. (Ed.). 2012. *Dramatic Revisions of Myths, Fairy Tales and Legends: Essays on Recent Lays*, Jefferson NC: McFarland and Company.

Giannachi, G. 2004. *Virtual Theatres: An Introduction*. London and New York: Routledge.

Graham, A. 2000. *Intertextuality*. London and New York: Routledge.

Hodge, F. 1982. *Play Directing Analysis, Communication and Style*. Boston: Allyn and Bacon.

Howard, P. 2009. *What is Scenography?* London and New York: Routledge.

Howitt, M.1847. *The True Story of my Life. A Sketch by Hans Christian Andersen.* London: Longman, Brown, Green and Longmans.

Jones, R., E. 2004. *The Dramatic Imagination Reflections and Speculations on the Art of the Theatre.* London and New York: Routledge.

Hasse, D. 2008. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales (Volume 1).* Westport, Connecticut/London: Greenwood Press.

Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation.* London and New York: Routledge.

Kofoed, N. 2005. "Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition"
in Bloom H. (ed.) *Hans Christian Andersen* Philadelphia, PA: Chelsea.

Laera, M.2014.*Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat.* London/NY: Bloomsbury

MacKinney,J.,Butterworth,P.2009.*The Cambridge Introduction to Scenography.*
Cambridge: Cambridge University Press.

Makaryk, I. 1993. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Mitakidou, S. κ.ά. 2002. *Folktales from Greece. A Treasury of Delights.* Englewood, CO: Libraries Unlimited.

Morgan, N., Saxton, J. 1987. *Teaching Drama. A Mind of Many Wonders.* Portsmouth, NH: Heinemann.

Murphy, T.P. 2015. *The Fairytale and Plot Structure.* New York: Palgrave Macmillan.

Neelands, J. 1990. *Structuring Drama Work*. Cambridge:Cambridge University Press.

Nicholson, H. 2005. *Applied Drama: The Gift of Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.

O'Neill, C. 2015. *Dorothy Heathcote on Education and Drama: Essential Writings*. London and New York: Routledge.

O'Neill, C. 1995. *Drama Worlds: A Framework in Process Drama*. Portsmouth, NH: Heinemann.

O'Toole, J.1992. *The Process of Drama. Negotiating Art and Meaning*. London and New York: Routledge.

McDonald, M. 2008. *Tell the world: storytelling across language barriers*. Westport CT: Libraries Unlimited.

Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge.

Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

Tatar, M.2008. *The Annotated. Hans Christian Andersen*. New York: W. W. Norton & Company Ltd.

Teverson, A. 2013. *Fairy Tale*. London and New York:Routledge.

Thomson, S. 1977. *The Folktale*. USA: University of California Press.

Waugh, P. 2001. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

Zipes, Z. 2006(α). *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. London and New York: Routledge.

Zipes, Z. 2006(β). *Fairy Tales and the Art of Supervision*. London and New York: Routledge.

Zipes, Z. 2000 . *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αυδή,Α.,Χατζηγεωργίου,Μ.2007. *Η Τέχνη του Δράματος στην Εκπαίδευση. 48 Προτάσεις για Εργαστήρια Θεατρικής Αγωγής*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Barthes,R.2007. *Μυθολογίες-Μάθημα*. Χατζηδημού, Κ. (Μτφ.), Κρητικός, Γ. (Επιμ.)Αθήνα: Κέδρος

Βελουδής, Γ.1994. *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δωδώνη.

Ζαν,Ζ.1996.*Η Δύναμη των Παραμυθιών*. Τζαφεροπούλου, Μ. (Μτφ.)Αθήνα: Καστανιώτης

Γκόβας,Ν. 2002. *Για Ένα Δημιουργικό Νεανικό Θέατρο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Cohen,D.B.2008.«Η Εκπαίδευση του Θεάτρου/Δράματος στο Κέντρο της Σκηνης: Επιχειρήματα, Προκλήσεις και Ερωτήματα» στο Γκόβας, Ν. (Επιμ.) *6^η Διεθνής Συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Θέατρο και Εκπαίδευση στο Κέντρο της Σκηνης.27-28-29-30 Μαρτίου 2008. 17-25*. Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.

Dawkins, R. 1988. *Το Εγωιστικό Γονίδιο*. Μαργαρίτης, Λ.(Μτφ.), Αθήνα: Τροχαλία.

Δημητρακόπουλος, Π.,(Μτφ). 1910. *Αριστοφάνους Λυσιστράτη*. Αθήνα: Φέξη.

Jauss, H. R. 1995. *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Πεχλιβάνος, Μ.(Μτφ.) Αθήνα: Μ. Εστία.

Καλογεροπούλου, Ξ. 2000. *Το Σκλαβί*. Αθήνα: Κέδρος

Μάτεσις,Π.(Επιμ.),1971.*Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*. Μαντζοπούλου, Λ.(Μτφ.), Αθήνα: Δωδώνη.

Κούπερ, Τζ., Σ. 1983. *Ο Θαυμαστός Κόσμος των Παραμυθιών*. Μαλαμόπουλος Θ.(Μτφ.), Αθήνα: Θυμάρι

Λαμπρέλλη, Λ. 2010. *Λόγος Εύθραυστος κι Αθάνατος*. Αθήνα: Πατάκης

Levi-Strauss, C. 1986. *Μύθος και νόημα*. Αθανασόπουλος Β.(Μτφ.), Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Levi-Strauss, C. 1983 *Φυλή και Ιστορία. Φυλή και Πολιτισμός*. Στεφανής, Α.(Μτφ.), Αθήνα: Πατάκης.

Μπετελχάμι, Μπ. 1995. *Η Γοητεία των Παραμυθιών*. Αστερίου Ε. (Μτφ.), Αθήνα: Γλάρος.

Ο'Toole, J. 2008. «Ο Πρωτέας μας Χτυπά την Πόρτα: Οι Μεταμορφώσεις του Θεάτρου και το Αναλυτικό Πρόγραμμα» στο Γκόβας Ν. (Επιμ.) *6^η Διεθνής Συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Θέατρο και Εκπαίδευση στο Κέντρο της Σκηνης. 27-28-29-30 Μαρτίου 2008. 17-25*. Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.

Παπαδάκης, Ν. 2012. «Η Πανουργία του Αυτονόητου. Παραμύθι, Λογοτεχνία και Τέχνη. Στερεότυπα και Αρχέτυπα. Από το *Red Riding Hood* στην *Παρέα των Λύκων*» στο Κωτόπουλος, Τ., Σουλιώτη, Δ.(Επιμ.) *Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας. 241-249* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Πούχνερ, Β. 2010. *Θεωρητικά Θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήση.

Ravis P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*, Στρομπούλη, Α.(Μτφ.), Γεωργουσόπουλος Κ. (Γεν. εποπτ.) Αθήνα: Gutenberg.

Ropp, V.J. 1991. *Μορφολογία του παραμυθιού*, Παρίση, Α.(Μτφ.), Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Σειτάνης, Δ. 2009. *Το Ασχημόπαπο* Αθήνα: Θέατρο Νέων «Ακαδήμεια» (ανέκδοτο).

Σπανός, Γ. 2007. *Εικόνα- Μουσική-Κείμενο Barthes Roland*. Ρινόπουλος, Λ.(Επιμ.) Αθήνα: Πλέθρον.

Στανισλάβσκι, Κ., 2006. *Πλάθοντας ένα Ρόλο*, Νίκας, Α. (Μτφ.), Αθήνα: Γκόνης

Wooland,B.,1999.*Η Διδασκαλία του Δράματος στο Δημοτικό Σχολείο*. Κανηρά, Ε.(Μτφ.),
Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ηλεκτρονικά Επιστημονικά

Άρθρα

Foucault, M. 1984. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", J.Miskowiec (μτφ.), *Architecture /Mouvement/ Continuité*, no 5, σ. 46-49.

<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

MacCannel, J.F.1985. "The Temporality of Textuality: Bakhtin and Derrida" *MLN* Vol. 100, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1985), pp. 968-988.

<http://www.jstor.org/stable/2905440>

Nicholson, H. 2009. "Remembering conversations: reflections on research, *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance* Vol. 14, No. 3,(August 2009), p.p.323-328.

<http://dx.doi.org/10.1080/13569780903072109>

Κανατσούλη, Μ.2005. «Παλίμψηστα των Λαϊκών, Προφορικών Παραμυθιών: Μορφές Επιβίωσής τους στον Σύγχρονο Πολιτισμό της Εικόνας και του Γραπτού Λόγου» *Σύγκριση*(16)119-138 (2005).

<http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi16/16.kanatsouli.pdf>

Σταυρίδης, Σ. 1998. «Οι Χώροι της Ουτοπίας και η Ετεροτοπία: στο Κατώφλι της Σχέσης με το Διαφορετικό» *Ουτοπία: Διμηνιαία Έκδοση Θεωρίας και Πολιτισμού* (31), 51-66(Σεπτ.- Οκτ.1988).

<http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:1009>

Williams,H.1973. "Hans Christian Andersen and the Romantic Theatre by Frederick J. Marker *Studies in Romanticism*, Vol. 12, No. 3 (Summer, 1973), pp. 699-701.

<http://www.jstor.org/stable/25599895>

On Line Διαλέξεις

Σιδηροπούλου, Α., 2014.Θεατρική Διασκευή.Elluminate Live19.11.2014

Πηγές από το διαδίκτυο

A Journey in the North (Nordic folk music)

<https://www.youtube.com/watch?v=KOud7nOIdds>

Epic Music Mix - Drums And Percussion

<https://www.youtube.com/watch?v=VpIhbDN58mA>.

Η Εποχή των Εικόνων 22 Δεκεμβρίου 2015

<http://webtv.ert.gr/ntokimanter/22dek2015-i-epochi-ton-ikonon/>).

H.C. Andersen Festivals - 3D Lysshow 2014 Highlights

<https://www.youtube.com/watch?v=acE6hChKJdc>

HUMAN Soundtrack - Armand Amar - "Mongolia"

<https://www.youtube.com/watch?v=s98uVSf0YE0&list=PLYOSZ1lRleukyIVDtwtXF-WY1atUI-nns&index=3>.

Graeme Murphy's Swan Lake

<https://www.youtube.com/watch?v=TsfzZPzvsIlg>.

Le Phare - Yann Tiersen

https://www.youtube.com/watch?v=40Dv1Sp_g3U.

Ludovico Einaudi - Fly

<https://www.youtube.com/watch?v=411iOnRcjAU>.

Μονόγραμμα~Ελύτης απαγγέλει η Καριοφυλλιά Καραμπέτη

<https://www.youtube.com/watch?v=lZoXmNMa5LE>

Μποάλ Α. (συνέντευξη στην Σαπουτζή Ε.) 1998 «Αουγκούστο Μποάλ, Καταπίεση είναι όταν ένας από τους δυο συνομιλητές χάνει τη δύναμή του, δε μιλάει και πρέπει μόνο να ακούει». *Το Βήμα* 19/7/1998

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=101365>

Ο Γιώργος Σεφέρης διαβάζει : Τελευταίος Σταθμός

<https://www.youtube.com/watch?v=-4zp3otTQXI>

Ο ΙΑΣΟΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΟ ΔΕΡΑΣ

<https://www.youtube.com/watch?v=NLoCdoUNCLs>

Ομάδα Κινητήρας «Το Δικό μου Ψάρι» κολυμπάει σε «Ροές» και Σχολεία

το δικό μου ψάρι (<http://paidiko-theatro.gr/2016>)

Thunderstorm and Rain Sounds - Heavy Thunder & lightning Strike Ambience For Relaxation

<https://www.youtube.com/watch?v=5fNLEPrNi2A>.

ΤΟ ΑΣΧΗΜΟΠΑΠΟ

<https://www.youtube.com/watch?v=1MBIsBKnFa0>.

Ugly Duckling Andersen Garry Bardin Tchaikovsky

<https://www.youtube.com/watch?v=-SvBPMQkhe0>.

Ύπνε που παίρνεις τα παιδιά

<https://www.youtube.com/watch?v=DyOBsR1nOrU&list=PLD90A2445D66BD126>.

Welcome Inside in H.C. Andersen Museum in Odense

<http://museum.odense.dk/en/museums/hans-christian-andersen-museum>

3D Projection on Odense Slot 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=InaErOpHuFs>