



## Θέατρο & Εκπαίδευση δεσμοί αλληλεγγύης

Γκόβας, Ν., Κατσαρίδου, Μ., Μαυρέας, Δ. (επιμ.). (2012).  
Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση  
ISBN 978-960-9529-01-3

## Theatre & Education *bonds of solidarity*

Govas, N., Katsaridou, M., Mavreas, D. (eds.). (2012).  
Athens: Hellenic Theatre/Drama & Education Network  
ISBN 978-960-9529-01-3

# Μια τέχνη μάθησης και κοινωνικοποίησης – Το θέατρο είναι εκπαίδευση

Μαρία Φραγκή



Το άρθρο αυτό είναι ελεύθερα προσβάσιμο μέσω της ιστοσελίδας: [www.TheatroEdu.gr](http://www.TheatroEdu.gr)  
Εκδότης: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση  
Για παραγγελίες σε έντυπη μορφή όλων των βιβλίων: [info@theatroedu.gr](mailto:info@theatroedu.gr)

This article is freely accesible via the website [www.TheatroEdu.gr](http://www.TheatroEdu.gr).  
Published by the **Hellenic Theatre/Drama & Education Network**.  
To order hard copies write to [info@theatroedu.gr](mailto:info@theatroedu.gr)

**ΔΙΑΒΑΣΤΕ ΤΟ ΑΡΘΡΟ ΠΑΡΑΚΑΤΩ**  
**Read the article below**

Το άρθρο αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί δωρεάν για έρευνα, διδασκαλία και προσωπική μελέτη. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση μετά από άδεια του εκδότη.

## Μια τέχνη μάθησης και κοινωνικοποίησης – Το θέατρο είναι εκπαίδευση

Μαρία Φραγκή

### Περίληψη

Το Θέατρο, ανάμεσα στις άλλες τέχνες, επηρεάζει και εμπλέκει το κοινό διανοητικά, λεκτικά, συναισθηματικά και σωματικά. Τα παιδιά κατά τη διάρκεια της εκπαιδευτικής διαδικασίας χρειάζονται τέτοιου είδους «διδασκαλία». Ως θεατές, δυνάμει της ενσυναίσθησης, τα παιδιά ζουν μαζί με το χαρακτήρα, τις περιπέτειές του. Ταυτόχρονα, συνειδητοποιούν ότι αυτό είναι ένα παιχνίδι, μια μυθοπλασία όπως είμαι η λογοτεχνία και το παραμύθι. Η συμμετοχή σε μια θεατρική παράσταση είναι μια ευκαιρία να δημιουργήσουμε μια ιστορία, ένα χαρακτήρα, μια κατάσταση και να δουλέψουμε σε ομάδα με πειθαρχία και συνεργατικό πνεύμα. Οι παραστατικές τέχνες (το θέατρο) όταν αντιμετωπίζονται και γίνονται με απλό και ειλικρινή τρόπο είναι το καλύτερο μάθημα της κοινωνικότητας, του σεβασμού του «διαφορετικού», της ικανότητας να σκέφτονται και να κατανοούν οι μαθητές τις αξίες κάθε πολιτισμού. Η δουλειά μας βασίζεται στα ελληνικά θεατρικά έργα για παιδιά και νεανικό κοινό και στις «αξίες της αλληλεγγύης, της συνεργασίας και της κατανόησης των ανθρώπων», κατά τη διάρκεια των τελευταίων 30 χρόνων. Κείμενα των Ε. Τριβιζά, Α. Ζέη, Ζ. Σαρρή κ.ά θα χρησιμοποιηθούν για την έρευνά μας.

**Λέξεις κλειδιά:** χαρακτήρας, παιχνίδι, φαντασία, κοινωνικότητα, αλληλεγγύη, ενσυναίσθηση, μάθηση, Ε. Τριβιζά, Α. Ζέη, Ζ. Σαρρή

*Είμαι αλληλέγγυος σημαίνει διατρέχω τον ίδιο κίνδυνο!*

### Σκηνή-πλατεία, πλατεία σκηνή

Το θέατρο, ανάμεσα στις άλλες τέχνες, επηρεάζει και εμπλέκει το κοινό διανοητικά, λεκτικά, συναισθηματικά και σωματικά. Οι τέσσερις φωνές κατά Ubersfeld και Kerbrat-Orecchioni (Ubersfeld 1996, Kerbrat-Orecchioni 1985) αποτελούν τη θεωρητική τεκμηρίωση του τρόπου που επικοινωνεί κυκλικά και αμφίδρομα ο κάθε πόλος επικοινωνίας με τον άλλο στο θέατρο. Με τη σημερινή μας πρόταση, θα λέγαμε πως από τον αρχικό πομπό, που μπορεί σε γενικές γραμμές να θεωρείται ο συγγραφέας, το μήνυμα φθάνει στο θεατή μέσω δύο τουλάχιστον κωδικοποιήσεων, του ηθοποιού και του σκηνοθέτη, οι οποίοι εν τω μεταξύ έχουν εισπράξει και αυτοί ένα μήνυμα από τον συγγραφέα, το οποίο επεξεργάζονται με τη σειρά του ο καθένας. Ο θεατής προσλαμβάνει λοιπόν ένα σύνθετο κώδικα - όχι το αρχικό προϊόν του συγγραφέα- και σ' αυτό αντιδρά κατά τη διάρκεια της παράστασης. Αυτό συμβαίνει χάρη στη ζωντανή και χωρίς κανένα άλλο ενδιάμεσο σχέση που δημιουργούν οι ερμηνευτές/ ηθοποιοί με τους θεατές.

Ο Α. Μπόαλ θεωρεί πως η τέχνη του ηθοποιού δεν είναι παρά το αποτέλεσμα μιας φυσικής κλίσης του ανθρώπινου είδους. Ο ίδιος, αναπτύσσοντας πολλά προγράμματα μέσω της μεθόδου του, συνήθιζε να ασκεί αυτή την κλίση κυρίως σε μη επαγγελματίες, με σκοπό να προσεγγίσει προβλήματα κοινωνικής, πολιτικής ή ψυχολογικής υφής. Είναι γνωστό ότι κάθε δράμα, ατομικό ή συλλογικό, έχει αμετάβλητες συνέπειες για τη ζωή αυτών που το βίωσαν. Μετά από μια απώλεια, από μια γέννηση ή από ένα βιασμό για παράδειγμα, τίποτα δεν είναι το ίδιο.

Ωστόσο, στο θέατρο το δράμα δεν έχει την ίδια επίπτωση. Το «δραματικό γεγονός» δημιουργείται για τη σκηνή και παρουσιάζεται δίνοντας τη δυνατότητα να «αναγνωρίσουμε» και να μελετήσουμε την ανθρώπινη συμπεριφορά μέσα στο πλαίσιο της, στην κοινωνία.

Ο «άνθρωπος» ως θεατρικός ήρωας ιδιαίτερα στην αρχαία δραματολογία, βρίσκεται πάντα σε αντιπαράθεση με μια εσωτερικευμένη εικόνα της κοινωνίας. Η συμπυκνωμένη αυτή συλλογικότητα απέναντι σε κάθε ήρωα είναι που θα τον κρίνει, θα τον καταδικάσει ή θα τον τιμωρήσει (Lagarce 2000). Το αποτέλεσμα είναι

μια επεξεργασία που ποιοτικά συγγενεύει με εκείνη της μάθησης, ιδίως της βιωματικής. Βλέποντας θέατρο επεξεργαζόμαστε τα στοιχεία και κρίνουμε τις πράξεις των επί σκηνής προσώπων μέσα από μια αναλογική διάσταση, σε σχέση με τον εαυτό μας, την εποχή και τη ζωή μας- αυτομάτως δημιουργείται ένας καθρέφτης του βίου που διάγουμε. Ανάλογα με το θεατρικό είδος μπορεί να γίνει αυτό με συγκίνηση, με γέλιο, με συνδυασμό των προηγούμενων κλπ. Υπάρχει ένα νήμα διαρκούς διαλόγου σκηνής και πλατείας που εξαρτάται από τον κώδικα που επιλέγει ο καλλιτέχνης. Το κοινό θα ανταποκριθεί συμμετέχοντας στο διάλογο αυτόν, ενώ στο βαθμό που το επιτρέπει η συνθήκη της παράστασης, είναι δυνατόν και να παρέμβει.



*Η χώρα του τίποτα, 2011*

### Θέατρο με παιδιά

Ως θεατές, δυνάμει της ενσυναίσθησης (Filiozat 2001), τα παιδιά ζουν μαζί με τον/τους χαρακτήρες, τις περιπέτειες και την ιστορία τους (Φραγκή 2011). Η μεταγραφή του μύθου στη σκηνή, με τα σύμβολα, τα σώματα και την ενορχήστρωση των αισθημάτων είναι μια «ζωντανή φύση» που προσφέρεται για την τέρψη και τη σκέψη. Ο Μπόαλ, βλέποντας πιο μακριά, στη θεραπευτική εκδοχή του θεάτρου, τονίζει ότι ενώ στη ζωή βλέπουμε μόνο την κατάσταση που μας συμβαίνει, στη σκηνή βλέπουμε συγχρόνως τον εαυτό μας μαζί με την κατάσταση (Boal 1990).



*Η χώρα του τίποτα (κοινό), 2011*

Από μια άλλη πλευρά, κάνοντας θέατρο με παιδιά, σε οποιαδήποτε μορφή και πρακτική, μας δίνεται η δυνατότητα να επαναλάβουμε, να αντιγράψουμε ή να διαφοροποιήσουμε μια συμπεριφορά. Ειδικά στο εκπαιδευτικό περιβάλλον, όταν είναι ανοικτό και υγιές επιτυγχάνεται μια ανάπτυξη έμμεσης αυτοκριτικής,

αυτοαποδοχής και σεβασμού του «διαφορετικού/ άλλου». Αυτά είναι μερικά από τα κυριότερα επιτεύγματα της εφαρμογής θεατρικών δραστηριοτήτων. Το θεατρικό προϊόν, όταν παρουσιάζεται στη σκηνή είναι συγχρόνως «τέχνη και γλώσσα» (Beauchamp 1998). Γοητεύει και προσελκύει ενήλικους και ανήλικους θεατές το ίδιο. Η παράσταση, ένα αποτέλεσμα πολλών προσπαθειών και εντατικής εργασίας, γίνεται η αφορμή για να γνωρίσουν τα παιδιά πώς προέκυψε το αποτέλεσμα αυτό. Έτσι μαζί με τους ειδικούς επιζητούν να εμβαθύνουν ανακαλύπτοντας την αρχή, τη γέννηση, το επίτευγμα της συνάντησης λόγου και χώρου, χρόνου και δομής, έκφρασης και συνεργασίας.



Εργαστήρι με παιδιά, 1998-2003

Τα παιδιά, χρειάζονται μια τέτοιου είδους εκπαιδευτική προσέγγιση, η οποία στηρίζεται στη ενεργή και συμμετοχική μάθηση. «Για να το παραμύθι μέλι, κάτι κι' από σένα θέλει» λέει μια ιταλική παροιμία, παρουσιάζοντας έτσι το μέγεθος της εμπλοκής του αποδέκτη/ακροατή/θεατή/μαθητή ακόμη και στην περίπτωση ενός παραμυθιού. Δραματοποιώντας οι μαθητές και οι μαθήτριες συνειδητοποιούν ότι πρόκειται για ένα κοινό παιχνίδι, μια δική τους μυθοπλασία που ζωντανεύει μέσα από τις φωνές και τις ζωές τους. Αν αποφασίσουμε να εφαρμόσουμε μέσα από οποιαδήποτε διαδρομή, μια μέθοδο εξοικείωσης με το θέατρο, «επικυρώνουμε ανάμεσα στα παιδιά και στο θέατρο δεσμούς εκτίμησης και συνενοχής» (Beauchamp 1998).

### Τα κείμενα γέφυρες

Θα ήταν ελλιπές και συνεπώς άδικο να επιλέξουμε έναν μεγάλο αριθμό κειμένων γιατί ποτέ δεν θα ήταν εξαντλητικός ενώ ο χρόνος και ο χώρος στην προκειμένη περίπτωση μας περιορίζουν. Από όποια προέλευση και εποχή κι αν προέρχεται ένα κείμενο θεάτρου για παιδιά έχει πάντα έναν παραινετικό και προτρεπτικό χαρακτήρα κυρίως σε ηθικό και αξιακό επίπεδο, όπως έχουμε δείξει και σε άλλες μελέτες μας (Φραγκή 2010α). Θα θυμίσουμε απλώς ότι αυτή είναι μια διάσταση που δε λείπει ούτε από τις θεατροπαιδαγωγικές μεθόδους, ούτε από το θέατρο για ενήλικους (Φραγκή: 2011). Σε δική του προσέγγιση στο θέμα, ο Θ. Καραγιάννης αναφέρει: «Η επιλογή θεατρικών έργων για παιδιά πρέπει να προέρχεται κατ' αποκλειστικότητα από τη διασκευασμένη παραμυθιογραφία μας και την ξένη λογοτεχνία; Ή παράλληλα οι θεατρικοί συγγραφείς πρέπει να τολμήσουν να γράψουν σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά έργα για παιδιά;» (Καραγιάννης 2010). Έτσι, η παρούσα αφορμή για τη δουλειά μας, που εστιάζεται στις αξίες της αλληλεγγύης, της συνεργασίας και της αλληλοκατανόησης των ανθρώπων, δίνεται μέσα από τα κείμενα: *Οι δραπέτες της σκακιέρας*, *Τα μαξιλάρια της Ουρανούπολης* του Ε. Τριβιζά, *Ο Κεραμιδοτρέχαλος* της Α. Ζέη, *Ο Γιάννης ο στρατιώτης* της Ζ. Σαρρή.

Επίσης θα ήταν χρήσιμο να αναφέρουμε εδώ ότι μας είναι πολύτιμη η θεωρητική προσέγγιση των Προπ (1991) και Γκρεϊμάς (1966). Αν και δεν θα εξαντλήσουμε το «μοντέλο δράσης», είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι στη θεατρική γλώσσα, ειδικά στη δραματολογία για παιδιά, βρίσκουμε πάντα έναν ήρωα που κινείται με σκοπό να κατακτήσει ένα αντικείμενο/στόχο. Για να επιτύχει αναγκάζεται να έρθει αντιμέτωπος με εχθρικές καταστάσεις και πρόσωπα ενώ συνήθως όλη του η δράση είναι αποτέλεσμα μια εντολής ή οδηγίας από έναν αρχικό (ανθρωπόμορφο ή όχι) εντολέα. Ο Προπ διέκρινε κύκλους δρώντων προσώπων και δράσης στα λαϊκά παραμύθια: του κακοποιού/ ανταγωνιστή, του δωρητή/ προμηθευτή, του βοηθού, του αναζητούμενου προσώπου/ πριγκίπισσας, του αποστολέα, του ήρωα, του ψεύτικου ήρωα (Προπ 1991). Η προφανής συγγένεια του θεάτρου για παιδιά με την παράδοση των λαϊκών παραμυθιών, είναι η αιτία που βρίσκουμε ιδιαίτερα χρήσιμες τις αναφορές στις δύο αυτές θεωρίες. Σε μια δραματολογική δομή τα δρώντα σκηνικά πρόσωπα υπάρχουν και ενεργούν με οδηγό μια δύναμη, την οποία θα θεωρήσουμε κινητήρια και θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τη σημασία της σε συνάρτηση με τις ανθρώπινες σχέσεις.

Στους *Δραπέτες της σκακιέρας* (Τριβιζάς, Ε., ανέκδοτο) ο Μαύρος Ιππότης έχει κοινό στόχο με τη Λευκή Βασίλισσα, να ζήσουν τον έρωτά τους (σελ. 5). Για να γίνει αυτό θα πρέπει να δραπετεύσουν από τη σκακιέρα, πράγμα που αποφασίζουν μαζί:

Λευκή Βασίλισσα: «Πάρε με εκεί που δεν έφτασε άλλο πιόνι!  
Πάρε με εκεί που η νύχτα τελειώνει!  
Πάρε με εκεί που χαράζει η μέρα!  
Πάρε με πέρα απ' τη σκακιέρα !» (σελ. 8)

Ο βοηθός τους σ' αυτή την απόδραση είναι η Νεφέλη. Η μικρή πιανίστρια είναι ένα παιδί, που ζει στο απελπιστικά βαρετό σπίτι με τους μεγάλους που παίζουν σκάκι και τα πουλιά που είναι βαλσαμωμένα. Η ανία και η αδιάφορη γι' αυτήν κατάσταση αλλάζουν μόνο όταν παίζει στο πιάνο τις μελωδίες της. Τότε ζωντανεύουν τα πάντα, το τρένο των πλήκτρων γίνεται το τρένο της διαφυγής και η Νεφέλη είναι συνεργός. Το παιδί στο κείμενο αυτό έχει τον τρόπο να εκφράσει τη συμπάθεια και να δράσει εκδηλώνοντας αλληλεγγύη στους δύο δραπέτες ήρωες. Οι δυο αντίπαλοι βασιλιάδες – πιόνια της σκακιέρας- τώρα συμμαχούν αναζητώντας βοηθούς για να βρουν τους φυγάδες (σελ. 14). Οι σχέσεις δυνάμεων αναπτύσσονται συμμετρικά στο δράμα:

Ενήλικοι (στρατηγός/καθηγητής) - Παιδιά (Νεφέλη)  
Πιόνια (Λευκός/Μαύρος Βασιλιάς) - Πιόνια (Λευκή Βασίλισσα/ Μαύρος Αξιωματικός)  
Ζώα (Γεράκι) - Ζώα (Γλάρος)  
Αντικείμενα (σκάκι/φυλακή) - Αντικείμενα (πιάνο/ μουσική) κ.ο.κ.  
Περιβάλλον (εσωτερικό σπιτιού) - Περιβάλλον ( φύση)

Το κοινό (παιδιά) υποδηλώνεται έμμεσα ως παρουσία που συνδιαλέγεται με τη σκηνή όταν η ίδια η σοφή κουκουβάγια, απεκδύεται και ανατρέπει αυτό το ρόλο, συμμαχώντας έτσι με τα παιδιά σε μια «όμοια» άγνοια για όλα εκείνα που αποτελούν το θεσμικό «πρόγραμμα σπουδών»:

« Μη μου μιλάτε για σπουδές/ και για μελέτες,  
μιλάτε μου μόνο για κολοκυθιές /και ομελέτες  
Δε θέλω τον κύκλο να τετραγωνίσω/  
Σα χαζοπούλι θέλω άσκοπα να φλυαρήσω» (σελ.27)

Συνεκδοχικά ο κόσμος των μεγάλων παρουσιάζεται όχι μόνο ανούσιος αλλά και ψυχρά ασυγκίνητος :

«Στρατηγός: Πώς πήγαν σήμερα οι μελέτες ;  
Καθηγητής: Τα κατάφερα. Τετραγώνισα τον κύκλο.....  
Τώρα δεν μένει παρά να τετραγωνίσω και το δάκρυ»

Ο τετραγωνισμός του κύκλου είναι μια δραστηριότητα εξαιρετικά αβέβαιη που αναφέρεται στο έργο μετωνυμικά σε μια ανιαρή και βαρυστημένη ζωή , όπου δεν έχει μείνει κάτι ουσιαστικό για να κάνει κάποιος. Σε πιο προωθημένη μορφή όμως αυτή η ουδέτερη κατάσταση μπορεί να γίνει επικίνδυνη για την ανθρώπινη φύση όταν ο καθηγητής αποφασίζει να τετραγωνίσει και το δάκρυ.

Η ζωή, η αγάπη δεν μπορούν να υπάρξουν στη φυλακή των εξήντα τεσσάρων θέσεων του σκακιού. Η μόνη διαφυγή γι' αυτούς είναι το τζάκι. Τη στιγμή που δεν βλέπει κανείς η Λ.Β. και ο Μ.Α. πηδούν μέσα στις φλόγες. Και πάλι το παιδί είναι ο φορέας της ενσυναίσθησης που εδώ είναι πιο ανεπτυγμένη και θα την χαρακτηρίζαμε διαίσθηση.



Η χώρα του τίποτα, 2011

«Η Νεφέλη ξυπνά ξαφνικά τρομαγμένη και αρχίζει να παίζει πιάνο» (σελ. 33).

Η δράση του μικρού παιδιού δεν είναι μια απλή αντίδραση στην ψυχρότητα των μεγάλων που έχουν αποσυρθεί. Τα παιδιά είναι ένθερμοι «ονειροπόλοι» και υποστηρίζουν με πάθος τον κόσμο της φαντασίας: «Όποιος δε με πιστεύει, δε με βλέπει ...Οι άνθρωποι δε με καταλαβαίνουν» λέει ο Στίκης στο Μπόμπιρα(Α. Ζέη, *Κεραμιδοτρέχαλος*, σ.19). Η απόφαση της Νεφέλης να παίζει πιάνο είναι και μια απελπισμένη κίνηση έστω και την τελευταία στιγμή να σώσει το ερωτευμένο ζευγάρι, δηλα-

δή την ίδια τη ζωή. Το τρένο των πλήκτρων θα γίνει για τους δραπέτες της σκακιέρας το τρένο για την ελευθερία. Η ανάγνωση του τέλους του έργου μπορεί να είναι διπλή: Το τζάκι είναι η καταστροφή και το τέλος του ζευγαριού ή η πύλη της ελευθερίας του; Ο Ε.Τριβιζάς αφήνει την επιλογή σ' εμάς διπλή και ανοιχτή με το κλείσιμο του έργου: «Το τρένο με τους δραπέτες περνάει μέσα από την πύλη του ουράνιου τόξου. Όταν βγαίνουν από την άλλη μεριά τα χρώματά τους δεν είναι πια μαύρο και άσπρο –είναι πολύχρωμοι και οι δυο (όπως και το τρένο). Αυλαία».

Ο θάνατος είναι βέβαιος για όποιον πέφτει στις φλόγες....αλλά υπάρχει και ο χώρος του παραμυθιού. Η σωτηρία και η πολυχρωμία μπορεί να είναι το πέρασμα στην ελευθερία ή το πέρασμα στην άλλη ζωή- και τα δυο είναι αμετάκλητες μεταβολές και απόλυτα συμβατές με το στόχο της αφήγησης. Απλώς το κάθε κοινό θα έχει τη δική του επιλογή. Η παιδική ηλικία στην πολυχρωμία θα δει την ελευθερία, οι ενήλικοι ίσως κάτι διαφορετικό.

Τα παιδιά θα σώσουν τα αισθήματα...οι μεγάλοι ίσως χαμογελάσουν πικρά, ίσως συγκινηθούν, μπορεί ακόμη και να θυμηθούν το παιδί που υπήρξαν.

### Μικροί μεγάλοι

Στο έργο «Τα μαξιλάρια της Ουρανούπολης» τα παιδιά/ κοινό είναι περισσότερο παρόντα εξ' αρχής. Ο πρώτος ήρωας που παρουσιάζεται στο έργο, ο Παπαγάλος, εξηγεί καθαρά πώς θα λειτουργήσει ο σκηνικός κώδικας. Η επικοινωνία σκηνής-πλατείας υπόκειται σε μια σύμβαση, γι' αυτό ο πρόλογος-Παπαγάλος παρουσιάζει στο κοινό, σε μια «εκτός δράσης» εμφάνιση τους «εφιάλτες» που θα πάρουν μέρος στην υπόθεση αργότερα, έτσι ώστε να εξοικειωθούν όλοι με την τρομακτική εικόνα τους.

«Παπαγάλος: Σας τους δείξαμε τώρα για να τους συνηθίσετε και να μη φοβηθείτε....» (σελ. 6). Μια εικόνα απομονωμένη δεν είναι τρομακτική όταν δεν συναρτάται με τη δράση.

Αντίστοιχη είναι η προσπάθεια της Άλκης Ζέη στον *Κεραμιδοτρέχαλο* να έχει άμεση σχέση ο ήρωας με το κοινό: «Στίκης: Μίλα στους φίλους σου, στα παιδιά σαν κι' εσένα» (σελ.19). Η Ζώρζ Σαρρή στο «Γιάννη το στρατιώτη» αρχίζει με το χαρακτηριστικό «Κόκκινη κλωστή δεμένη.....» (σελ. 29), αναφορά στην επική φόρμα του παραμυθιού άρα και στην κατάργηση του τέταρτου τοίχου της θεατρικής σύμβασης.

Στα «Μαξιλάρια της Ουρανούπολης» επίσης, την ποιότητα της επικοινωνιακής διάστασης φανερώνει ο διπλός πρόλογος: ο ένας είναι του Παπαγάλου και ο επόμενος, του Ξεφτίλιου, ακολουθεί. Ο πρώτος είναι εξωτερικός, δηλώνει την έναρξη της παράστασης μέσα στο θέατρο: «Παπαγάλος: Ησυχία! Ησυχία! Στη σκηνή, στα θεωρεία!»(σελ. 6). Ο δεύτερος είναι εσωτερικός - ο Τύλιος Ξεφτίλιος είναι ρόλος της παράστασης αλλά στην αρχή μιλάει ευθέως στο κοινό, εξηγώντας του στοιχεία από το θέμα, την υπόθεση, το χώρο κλπ. Μοιάζει με ένα παιχνίδι που παίζεται ακριβώς πάνω στους κανόνες της επικοινωνίας, αφού ο ηθοποιός/ ρόλος, εισάγει την υπόθεση και την ίδια στιγμή υπενθυμίζει ότι «κάνουμε θέατρο» βρίσκοντας πάνω στη σκηνή την πολυθρόνα του σκηνοθέτη, την οποία και βγάζει από το χώρο λέγοντας: «Ξεφτίλιος: Αυτή εδώ... Α! Αυτή είναι η πολυθρόνα του σκηνοθέτη που σκηνοθέτησε το έργο! Δεν τη χρειαζόμαστε!»(σελ. 10 ). Αφού λοιπόν αποσύρεται και το τελευταίο στοιχείο που θυμίζει την πραγματικότητα για να ξεκινήσει το «σκηνικό παραμύθι», μια ανατρεπτική σκηνή μας εξάπτει το ενδιαφέρον. Από το παράθυρο (τη μικρή αυλαία) προβάλλει ένα παιδικό πρόσωπο και ρίχνει μια εξερευνητική ματιά. Ένα συνεκδοχικό σχήμα εδώ (το ένα παιδικό πρόσωπο ισοδυναμεί με όλα τα παιδιά) θα μας φανερώσει την αναλογία και τον τρόπο της λειτουργίας της επικοινωνίας. Τα παιδιά (κοινό) δεν είναι στη σκηνή αλλά έχουν αντιπροσώπους τους:το Θάνο, το Στρατή και τη Μυρτώ.

Η συνενοχή αρχίζει από εδώ αφού υποστηρίζουμε συνήθως κάτι ή κάποιον που θυμίζει τον εαυτό μας και τα έργα μας. Έτσι τα παιδιά είναι οι φορείς της «αταξίας» στο παλάτι. Σκορπίζουν μπανανόφλουδες στην αίθουσα του θρόνου. Το γέλιο στην πλατεία θα είναι άπλετο καθώς οι αρνητικοί ήρωες, όπως ο Αρπατίλαος, θα παίρνουν τούμπες. Το ίδιο ισχύει και όταν θα τιμωρείται ο αυλοκόλακας. Αυτοί ανήκουν σε άλλη ομάδα, αντίθετη από εκείνη με την οποία συντάσσεται το κοινό. Αυτό το κοινό, στο οποίο απευθύνεται το έργο, είναι πιο εύκολο να νιώσει συμπάθεια και αλληλεγγύη:

1. Με τα αρνάκια που τους στερούν τη φλογέρα του βοσκού, την οποία χρησιμοποιεί για προσάναμμα στο τζάκι του ο Αρπατίλαος (σελ.11).
2. Με τους υπηκόους που δουλεύουν στα αδαμαντωρυχεία και στα πλεκτήρια κάνοντας συρματοπλέγματα (σελ.13-16).
3. Με τη χώρα όπου καταργείται κάθε Κυριακή και αργία (σελ.14κ.εξ.).
4. Με τους ανθρώπους που θα στερηθούν για πάντα τα γλυκά ,τους χαρταετούς και τα χρώματα (σελ.18α).

Το κοινό της παράστασης θα στερηθεί αναλόγως τις γκοφρέτες, όπως ορίζει ο τύραννος. Με αυτή την τελευταία αναφορά γίνεται η χρήση της από σκηνης επικοινωνίας (κατά Kerbrat-Orecchioni αυτή η επικοινωνία υπάρχει διαρκώς), με στόχο την πρόσληψη της αρνητικής εικόνας του Αρπατίλαου και συνέπεια την ταύτιση των παιδιών/ κοινού με τα παιδιά/ ήρωες και όλους τους κατοίκους της Ουρανούπολης.

Η πρόθεση του συγγραφέα είναι ξεκάθαρη και ωθεί προς την ταύτιση του κοινού με τους ήρωες, οι οποίοι υφίστανται όλες τις συνέπειες της τυραννίας. Τα παιδιά στο θέατρο εκφράζουν εύκολα και πολύ συχνά με ευθύ τρόπο την ενσυναίσθηση π.χ. στον Κεραμιδοτρέχαλο (σελ. 21) «Λίτσα: Εύκολο είναι να μιλάς για τους ξένους σκύλους όταν εσύ.....(τον βλέπει που κατσουφιάζει και αλλάζει κουβέντα)».

Στη σκηνή των γενεθλίων της Μυρτώς (Τριβιζάς, *Τα μαξιλάρια της Ουρανούπολης*, σελ. 22 κ. εξ) τα δυο αγόρια, επιδεικνύοντας υψηλό βαθμό ενσυναίσθησης, αποκρύπτουν αρχικά το νέο νόμο που καταργεί τις γιορτές, για να μην της χαλάσουν τη δική της γιορτή. Είναι ενδιαφέρον δραματουργικά πως αμέσως αυτή η αλληλεγγύη βρίσκει την απόλυτη αντίθεση στο στιγμιότυπο που ακολουθεί. Οι δύο φρουροί μπαίνουν να ελέγξουν την υπόθεση «πάρτι γενεθλίων» και βρίσκουν όλα τα ενοχοποιητικά στοιχεία. Η σκηνή δημιουργεί μεγάλη ένταση στο κοινό και προφανώς η κορύφωσή της θα γίνει τη στιγμή που ανακρίνεται και συλλαμβάνεται η «κούκλα», μετωνυμία εδώ του παιδικού κόσμου που μπορεί να θεωρήσουμε ότι κινδυνεύει (σελ. 31). Με ανάλογες τεχνικές στην απόδοση της δράσης όπως: αντικατάσταση του λούνα παρκ και της παιδικής χαράς με φυλακές και σωφρονιστήρια (σελ. 36), επιβολή της αγάπης προς το βασιλιά δια νόμου (σελ. 38), «αντιονειρικά» μέτρα για το λαό (σελ. 41) επιτυγχάνεται η απέχθεια του παιδικού κοινού για τον τύραννο και η συμπάθεια για την Ουρανούπολη που θα αρχίσει να βλέπει εφιάλτες. Μια γέφυρα για τον κόσμο των μεγάλων, εκτός από τους ανώνυμους υπηκόους που υποφέρουν, είναι ο Αντώνης, ο δάσκαλος. Στη δραματουργία για παιδιά υπάρχει σχεδόν πάντα το ενήλικο πρόσωπο –βοηθός, που εμπλέκεται στη δράση των μικρών ηρώων πολλαπλά, αφού το παιδί είναι σε στενή σχέση με κάποιον μεγάλο (οικογένεια-σχολείο), με τον οποίο μπορεί εκτός από διαφορές να έχει και πολλές ομοιότητες π.χ. Κεραμιδοτρέχαλος (σελ. 58): «...Σιγά τους μεγάλους. Είμαι σίγουρος πως άμα τους χαρίσω κανένα καμπανάκι, θα το κουδουνάνε οληώρα, για να έρθω να τους τα βγάλω πέρα. Ξέρω κάτι μπαμπάδες που πέφτουνε στα τέσσερα και παίζουν με τα παιχνίδια των παιδιών τους κι άντε να τους ξεκολλήσεις.....». Στο βιβλίο της Μίλλερ (2007), *Το ξύπνημα της Εύας* γίνεται μια διεξοδική αναφορά στο πρόσωπο-βοηθό, το οποίο μπορεί να στηρίξει θετικά την ευαίσθητη ηλικία ιδίως όταν βρίσκεται σε αδυναμία. Στο Γιάννη το Στρατιώτη πάλι που αδικείται οικονομικά και ηθικά από το Βασιλιά, ο βοηθός δεν είναι ένας αλλά τέσσερις άνθρωποι με ειδικά προσόντα (Μονοπόδης, Μονορούθουνος, Μονομάτης, Στραβοκαβουράκης), που θα προσφέρουν τη συμπαράστασή τους στη διεκδίκηση των δεδουλευμένων του φτωχού στρατιώτη Γιάννη. Η αξία του βοηθού στο λαϊκό παραμύθι (Προπ 1991), αλλά και σε κάθε κείμενο για παιδιά, όπως διαπιστώνουμε, είναι τεράστια, επειδή καλλιεργείται η εμπιστοσύνη στον άνθρωπο και η αλληλεγγύη ανάμεσα σε ίδιες ή ετερόκλητες ομάδες.

Στα *Μαξιλάρια της Ουρανούπολης* έχουμε την πιο χαρακτηριστική εικόνα τέτοιου ήρωα που συγκεκριμένα χαρακτηρίζεται «βοηθών» και μαζί «πρωταγωνιστών» της παιδικής ηλικίας, αφού πρόκειται για έναν δάσκαλο φιλικό, υποστηρικτικό και πρωτοπόρο στην ανάληψη δράσης. Αυτός ο δάσκαλος ενισχύει τον αντιτυραννικό αγώνα περισώζοντας με τα παιδιά ένα «σπόρο», σύμβολο ισχυρό ενός μέλλοντος (σελ. 47).

Το μεγαλοφύες εύρημα της διανομής των μακάβριων μαξιλαριών «δωρεάν» (σελ. 56) παραπέμπει σε κοινωνικό σχόλιο, το οποίο θυμίζει εξαθλίωση κοινωνικών ομάδων σε ουρές συσσιτίων ή αντίθετα σε ανάλογες ουρές μπροστά σε μεγάλα σούπερ μάρκετ που ξεκινούν περίοδο εκπτώσεων.

Η βία εκτός από συναισθηματικές αναφορές (δάκρυα που βρέχουν τα ανοξείδωτα και αντιδακρυγόνα συρματοπλέγματα (σελ. 63) έχει και άλλες αναφορές από τη ζωή των παιδιών όπως είναι το σχολείο. Τα βιβλία και τα μαθήματα ανατρέπονται διότι στη γραμματική πρέπει να καταργηθεί η ενεργητική φωνή και ο μέλλοντας και στη γυμναστική οι ανατάσεις (σελ. 70). Ένα σχολείο προσαρμοσμένο στις δικτατορικές προτροπές του παλατιού, όπου το σώμα και το πνεύμα των μαθητών θα πρέπει να υπακούει και να λειτουργεί σε συγκεκριμένο πλαίσιο και η τέχνη θα εξυπηρετεί το πολιτικό καθεστώς, είναι ένα σχολείο απεχθές για κάθε παιδί και ο στόχος του συγγραφέα επιτυγχάνεται με τις περιγραφές του «αναλυτικού προγράμματος» που επινοεί η ομάδα του Αρπατίλαου. Σε πιο ανάλαφρη εκδοχή η πίεση των μεγάλων είναι ενοχλητική π.χ. *Κεραμιδοτρέχαλος* (σελ. 23): «Φόρεσε το ζακετάκι σου, θα κρυώσεις. Φάε το ρυζογαλάκι σου. Μη γεμίζεις τη μπανιέρα νερό.....κ.ο.κ.» και κλιμακώνεται αναλόγως: «Κυρία Μηδεγκάνη: Άντε τώρα, σκούπισε καλά καλά κι' ύστερα θα σου μάθω πώς πρέπει να φέρνονται τα καλά παιδάκια.....» (σελ. 32)

### Το κεφάλι

Πάντως για την επίτευξη της αντιστασιακής δράσης που αναλαμβάνει η ομάδα των πρωταγωνιστών, δηλαδή τα παιδιά και ο δάσκαλος, το κεφάλι παίζει μεγάλο ρόλο σημειολογικά και συμβολικά. Θυμίζουμε τις αναφορές στο κεφάλι μέσα στο κείμενο: κορώνα, κορδέλα, κράνη, μαξιλάρια, όνειρα, εφιάλτες, δάκρυα. Τα *κράνη* των φρουρών είναι το κράτος τους και δίχως αυτά αποδεικνύονται βλάκες, πράγμα που εκμεταλλεύονται τα παιδιά. Το αντίδοτο στα εφιαλτικά *μαξιλάρια* είναι τα θαυμαστά *μαξιλάρια των ονείρων*. Τα παιδιά *μιλούν ψιθυριστά* για τα όνειρά τους κι' έτσι από στόμα σε στόμα τα όνειρα ταξιδεύουν και δίνουν ελπίδα σε όλο τον κόσμο. «Το όνειρο είναι ο προσωποποιημένος μύθος και ο μύθος είναι το απροσωποποιημένο όνειρο» (Campbell 1972). Όλες οι δραστηριότητες που προαναφέραμε έχουν έδρα το κεφάλι, την κορυφή στο σώμα αλλά και στο συμβολικό σώμα του ανθρώπου (το κεφάλι σου τα φταίει, κάνει του κεφαλιού του κ.ο.κ.), που αποτελεί την έδρα της αντίληψης, της επεξεργασίας, του λόγου και των αποφάσεων. Στο τέλος η εξυπνάδα των παιδιών εύκολα επικροτείται από το κοινό και κυρίως επειδή είναι αποτελεσματική. Οι τιμωρημένοι εξουσιαστές βουλιάζουν είτε «στο βάλτο με τα βουβά βατράχια .....» είτε «τρελάθηκαν και τριγυρνάνε με *σαλεμένα λογικά*...και τα παιδιά τους κυνηγάνε» (σελ. 94). Σε όλες τις περιπτώσεις έχασαν τον καθαρό νου και έτσι χάθηκε κάθε εξουσία. Οι άνθρωποι λοιπόν έχουν τρόπο να αντιμετωπίσουν τη συμφορά γιατί «τα όνειρα του νου, ανοίγουν τις πύλες τ' ουρανού».

### Συμπερασματικά

Ο κόσμος που απεικονίζεται στη σκηνή είναι ένας ενεργητικός ποιητικός κόσμος. Όλες οι ηλικίες και ιδιαίτερα η παιδική αναζητούν να αναγνωρίσουν εκεί πάνω τη δική τους ζωή. «Γράφω θέατρο για παιδιά, λοιπόν, σημαίνει ότι δομώ με τέτοιο τρόπο το έργο ώστε κάθε θεατής, ανάλογα με την ηλικία του, να μπορεί να το απολαμβάνει σε διαφορετικό επίπεδο». (Τριβιζάς 2005). Μια επαλήθευση λαμβάνει χώρα όταν το μικρό παιδί παρακολουθεί θέατρο και αυτό είναι διαδικασία που συνειδητά χρησιμοποιεί ο θεατρικός συγγραφέας. Δημιουργεί σχέσεις συγγένειας και αντιπαλότητας μέσα από μια παιγνιώδη διάσταση. Το παιδί έχει άμεση ανταπόκριση στο συμβατικό πλαίσιο και απολαμβάνει την επικίνδυνη ομοιότητα της σκηνής με τη ζωή του. Ο συγγραφέας ανοίγει τη δίοδο και την τροφοδοτεί διαρκώς με νέα υλικά - δράση, συγκίνηση, ιδέες- δημιουργώντας ενδιαφέρον και προοπτική: «κάνω τη ζωή παιχνίδι και το παιχνίδι ζωή, κάνω την καθημερινότητα μαγεία, όνειρο την πραγματικότητα και το ασήμαντο το κάνω φαντασμαγορία» (Τριβιζάς:2005). Αυτό ωστόσο δεν είναι πάντα ανώδυνο ούτε απλό και εξαρτάται από το βαθμό του ρίσκου που θα πάρει εκθέτοντας τις προσωπικές του ρωγμές, ότι τον καθιστά ευάλωτο και συνεπώς κοντινό και προσιτό στο παιδικό κοινό. Γράφοντας- σκηνοθετώντας ή παίζοντας- για παιδιά, ξαναγράφεις κατά ένα τρόπο την παιδική σου ηλικία με λιγότερα ορθογραφικά λάθη και περισσότερη κατανόηση.



Εργαστήρι με παιδιά, 2009



## Σημειώσεις

<sup>1</sup>Φράση του Τσε Γκεβέρα, αναφορά στον Boal (1990).

## Βιβλιογραφία

## Θεωρία

- Beauchamp H.(1998). *Το παιδί και το δραματικό παιχνίδι*. Αθήνα: Τυπωθήτω, σειρά «Θεατρική παιδεία» 5.
- Boal, A. (1990). *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*. Paris: Editions Ramsay.
- Campbell, J. (1972). *The Hero with a Thousand Faces* (2nd edition). Princeton University Press.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale, recherche et méthode*. Paris: Larousse.
- Καραγιάννης, Θ. (2010). *Κριτική θεάτρου για παιδιά 2007-2010*. Αθήνα: Εκδόσεις Πάραλος
- Καραγιάννης, Θ. (2012). *Ιστορία της Δραματοουργίας για παιδιά στην Ελλάδα (1871-1949) και την Κύπρο (1932-1949)*. Θεσσαλονίκη: Εκδ. Σταμούλη.
- Kerbrat- Orecchioni Catherine (1985). Le dialogue théâtral. In *Mélanges offerts à Pierre Larthomas*, Paris: collection de l'ENSJF n° 26, 235-249.
- Lagarce, J. L.(2000). *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les solitaires intempestifs.
- Προπ, Β.Γ. (1991). *Μορφολογία του παραμυθιού – Η διαμάχη με τον Κλωντ Λέβι - Στρωσ και άλλα κείμενα*, (Αριστέα Παρίση, Μετ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου, εκδόσεις Μ. Καρδαμίτσα.
- Τριβιζάς, Ε. (2005, 20 Μαρτίου). Γράφοντας για το πιο απαιτητικό κοινό. *Καθημερινή*.
- Φιλιόζα, Ι.Ζ. (2001). *Η νοημοσύνη της καρδιάς*. Αθήνα: Ενάλιος.
- Φραγκή, Μ. (2000). Σχέσεις θεάτρου και εκπαίδευσης - Υιοθεσία ή αναγνώριση; *Εκπαιδευτική Κοινότητα*, 56, 26-28 & 38
- Φραγκή, Μ. (2003α). Η θεατρική πράξη στις αίθουσες διδασκαλίας. *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, 36, 16-21.
- Φραγκή, Μ. (2003β). Η τέχνη πάει σχολείο. *Λέσχη των εκπαιδευτικών*, 27, 14-41.
- Φραγκή, Μ. (2004). Η τέχνη του θεάτρου στο αναλυτικό πρόγραμμα. Στο Γ. Μπαγάκης (επιμ.), *Ο Εκπαιδευτικός και το Αναλυτικό Πρόγραμμα* (σ. 454-460). Αθήνα: Μεταίχιμο.
- Φραγκή, Μ. (2010α). Διαμόρφωση «ταυτοτήτων» στο νεοελληνικό θέατρο για παιδιά και νέους. Άρθρο δημοσιευμένο στα πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Ιρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010). Ανακτήθηκε από [http://www.eens.org/?page\\_id=1212](http://www.eens.org/?page_id=1212).
- Φραγκή, Μ. (2010β). Τοπία και ουτοπία στο θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό. Άρθρο δημοσιευμένο στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 233-240.
- Φραγκή, Μ. (2011). Θέατρο. Στο *Η αξιοποίηση των τεχνών στην εκπαίδευση*, Μ.Π.Ε. Αθήνα: Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin.

## Έργα

- Ζέη, Α. (1992). *Ο κεραμιδοτρέχαλος*, Θέατρο για παιδιά. Αθήνα: Κέδρος
- Σαρρή, Ζ. (1998). *Ο Γιάννης ο στρατιώτης*, Το Τρακ. Αθήνα: Εκδ. Πατάκη
- Τριβιζάς, Ε. (ανέκδοτο). *Οι δραπετές της σκακιέρας*.
- Τριβιζάς, Ε. (ανέκδοτο). *Τα μαξιλάρια της Ουρανούπολης*.

Η **Μαρία Φραγκή**, Δρ. Θεατρικών Σπουδών-Σκηνοθέτης, Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, γεννήθηκε στην Αθήνα. Αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το 1986. Από το 1987 έκανε μεταπτυχιακές στο Παρίσι. Ονομάζεται Διδάκτωρ Γραμμάτων και Ανθρωπιστικών Επιστημών με ειδίκευση στις ΤΕΧΝΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ-ΘΕΑΤΡΟ, του Πανεπιστημίου PARIS X-NANTERRE (1996). Έχει σκηνοθετήσει επαγγελματικούς και ερασιτεχνικούς θιάσους. Δίδαξε θέατρο (θεωρία και πράξη) στα Πανεπιστήμια Κρήτης, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Πατρών καθώς και σε πολλά επιμορφωτικά προγράμματα εκπαιδευτικών. Εκπονεί μεταδιδακτορική έρευνα ως συνεργάτης του Νεοελληνικού Ινστιτούτου του Πανεπιστημίου της Σορβόνης, όπου δίδαξε Νεοελληνικό θέατρο στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα (Μάστερ2). Ως Διευθύντρια του Ελληνικού Πολιτιστικού Κέντρου Καΐρου, ίδρυσε και διηύθυνε την έκδοση «Πάπυροι» τ.1-7, (2007-2010). Συμμετείχε στην επιτροπή θεάτρου του προγράμματος ΜΕΛΙΝΑ, στη δημιουργία του Ενιαίου Πλαισίου Προγραμμάτων Σπουδών για το Θέατρο (Π.Ι.,1998) και του Προγράμματος Σπουδών για το Πεδίο Πολιτισμού του Νέου Σχολείου (Π.Ι. 2010) και Εγκαρσίων Δράσεων στο Μείζον Πρόγραμμα Επιμόρφωσης (Π.Ι.2011). Είναι συγγραφέας των βιβλίων «Θεατρική Αγωγή Ε' & Στ' Δημοτικού», 2006 και «Η Σκηνική πράξη στο Σχολείο», 2011.

