



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

Ο ήρωας του παραμυθιού και το δραματικό πρόσωπο: Συνθέτοντας ιστορίες με χρήση της τράπουλας του Προπ

Σπύρος Πετρίτης



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

This article is freely accesible via the website www.TheatroEdu.gr.
Published by the **Hellenic Theatre/Drama & Education Network**.
To order hard copies write to 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.

Ο ήρωας του παραμυθιού και το δραματικό πρόσωπο: Συνθέτοντας ιστορίες με χρήση της τράπουλας του Προπ

Σπύρος Πετρίτης

Περίληψη

Η παρούσα εργασία, καρπός πολυετούς θεωρητικής και πρακτικής διερεύνησης της σχέσης μεταξύ του λαϊκού παραμυθιού και της δραματικής τέχνης εντός ή και εκτός σχολικού πλαισίου, συνδέεται άμεσα με την εμπειρία μας από την εφαρμογή της θεωρίας του Προπ στην παιδαγωγική και εκπαιδευτική πράξη, τόσο με παιδιά όσο και με ενήλικους, μέσω της σύνθεσης ιστοριών με τη βοήθεια της απεικόνισης σε κάρτες δέκα από τις λειτουργίες που ξεχώρισε εκείνος. Για να δούμε πώς λειτουργεί αυτή η ιδιότυπη τράπουλα, αρχικά αναφερόμαστε γενικά στη λειτουργία των προσώπων στο λαϊκό παραμύθι αλλά και το θέατρο και εν συνεχεία προβαίνουμε σε έναν συγκερασμό των σχετικών θεωριών και καταλήγουμε σε μια αδρομερή περιγραφή του εργαστηρίου και σε σχετικά συμπεράσματα.

Λέξεις κλειδιά: Παραμύθι, θέατρο, ήρωας του παραμυθιού, δραματικό πρόσωπο, ιστορία, τράπουλα, αφηγηματολογία.

Η παρούσα εργασία, καρπός πολυετούς θεωρητικής και πρακτικής διερεύνησης της σχέσης μεταξύ του λαϊκού παραμυθιού και της δραματικής τέχνης εντός ή και εκτός σχολικού πλαισίου, συνδέεται άμεσα με την εμπειρία μας από την εφαρμογή της θεωρίας του Προπ (1991) στην παιδαγωγική και εκπαιδευτική πράξη, τόσο με παιδιά όσο και με ενήλικους, μέσω της σύνθεσης ιστοριών με τη βοήθεια της απεικόνισης σε κάρτες δέκα από τις λειτουργίες που ξεχώρισε εκείνος. Για να δούμε όμως πώς λειτουργεί αυτή η ιδιότυπη τράπουλα, είναι απαραίτητο να μιλήσουμε αρχικά για τη λειτουργία των προσώπων στο λαϊκό παραμύθι αλλά και το θέατρο.

Είναι αξιοσημείωτο, λοιπόν, ότι ο ίδιος ο Ρολάν Μπαρτ χαρακτήρισε τους μυθιστορηματικούς ήρωες ως «χάρτινες υπάρξεις», με την έννοια ότι είναι ο αναγνώστης αυτός που θα τους επενδύσει με συναισθήματα, που θα τους δώσει «σάρκα και οστά» (Zan 1996: 29-30). Ωστόσο, εάν αυτό απλώς αξίζει να σημειωθεί ως προς τους ήρωες του μυθιστορημάτων, είναι εντελώς απαραίτητο να επιτοπιστεί όσον αφορά στον ήρωα του λαϊκού, τουλάχιστον, παραμυθιού και το δραματικό πρόσωπο, τουλάχιστον στην περίπτωση του κλασικού θεάτρου και βέβαια των λαϊκών μορφών του. Με άλλα λόγια, αν εξαιρέσουμε τον αφηγητή, που στην περίπτωση του λαϊκού παραμυθιού διαφέρει ουσιωδώς από τον αφηγητή στην «γραπτή» λογοτεχνία, όλα τα πρόσωπα στο παραμύθι, πέραν της αριστοκρατικής ή αστικής κοινωνικής ιδιότητας και κατάστασης κάποιων, δεν είναι «παρά σκιές, απαραίτητα μόνο ως υποκινητές, σχετικά παθητικοί άλλωστε, μιάς σειράς γεγονότων που εκτυλίσσονται μέσα στο χρόνο» (Zan 1996:30). Το θέμα είναι αν είναι «ρόλοι χωρίς βάθος, χωρίς άλλο λόγο ύπαρξης εκτός από το να παραστήσουν τα τυπικά στοιχεία μιας πλοκής, ή αν συμπεριφέρονται μερικές φορές μ' έναν τρόπο [...] αυτόνομο» (Zan 1996:171). Για τους λόγους αυτούς ο Κλοντ Μπρεμόν έγραψε: «Η μονοτονία των καταστάσεων και των κινήτρων έχει ως αποτέλεσμα το στερεότυπο χαρακτήρα των προσώπων» (Brémont 1979:15) και ότι «τα πρόσωπα των παραμυθιών είναι στην ουσία περιορισμένα σε «χρήσεις» και ότι μπορούμε να τα παρομοιάσουμε με τις φιγούρες των χαρτιών της τράπουλας, δήλωση που οδήγησε και στην ανάπτυξη της τεχνικής της δημιουργίας τραπουλών των λειτουργιών του Προπ από τον Τζάννι Ροντάρι στην Ιταλία (2003:91-100), από τον Ευάγγελο Αυδίκο (1999) στη χώρα μας κλπ.

Εύκολα μπορεί λοιπόν να παραδεχθεί κανείς την αλήθεια αυτής της διαπίστωσης. Στην περίπτωση του παραμυθιού, η περιγραφή των ηρώων, παρά τα κατορθώματά τους, είναι κατά κανόνα λιτή (Αναγνωστόπουλος 1996:35). Αντίθετα, η σπουδαιότητα που αποδίδεται στη δράση τους είναι μεγάλη, σαν να αναγνωρί-

ζεται ως πιο σημαντική από τους φορείς της, ή σαν να μπορούσε να είναι δράση άλλων, δίνεται δηλαδή μια προτεραιότητα στη δράση που μας παραπέμπει περιέργως στον άθεο υπαρξισμό του Ζαλ-Πωλ Σαρτρ, κατά τον οποίο ο άνθρωπος υφίσταται και κρίνεται σύμφωνα με το αποτέλεσμα της δράσης του και όχι σύμφωνα με την ενδεχομένη αγαθή εσωτερική του προαίρεση, το ψυχολογικό του κίνητρο, ούτε βέβαια σύμφωνα με τους σκοπούς του που παρέμειναν στον χώρο του δυνατού (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 1991:35). Ωστόσο, πολύ συχνά ο υπερτονισμός του επίπεδου χαρακτήρα των ηρώων των παραμυθιών οδηγεί τους μελετητές σε μια παραθεώρηση των δυνατοτήτων των οποίων έκαναν χρήση ακόμη και οι παραδοσιακοί λαϊκοί αφηγητές –και όχι μόνον οι σημερινοί επαγγελματίες του χώρου- προκειμένου να πραγματοποιήσουν την αφήγησή τους έτσι ώστε να διαφοροποιήσουν, έστω και στον ελάχιστο αλλά πολύ σημαντικό βαθμό, τον τρόπο παρουσίασης των προσώπων. Στην πραγματικότητα, οι αφηγητές αρέσκονται να φέρνουν τους ήρωες κοντά στο κοινό τους, κυρίως όμως από απόψεως τόπου και χρόνου παρά από απόψεως ψυχολογικής, γεγονός που θα αναιρούσε την ίδια την ουσία του παραμυθιού και θα μας οδηγούσε στο «κατώφλι» της λογοτεχνίας: φαίνεται πως το παραμύθι είναι στο μεταίχμιο ανάμεσα στο μύθο και τη λογοτεχνία, καθώς οδηγεί από τον ιερό χαρακτήρα του πρώτου στη μαγεία και στέκεται πριν από τον πλήρη εξανθρωπισμό και την ψυχολογική απόδοση των μορφών από τη λογοτεχνία.

Γι' αυτό το λόγο είναι που οι μέσοι ενήλικοι άνθρωποι της σημερινής εποχής του πλήρους εξορθολογισμού και της αστικοποίησης της ζωής δυσκολεύονται να αντιληφθούν αυτό που διαχρονικά για το παιδί, αλλά και μέχρι πριν από λίγες δεκαετίες για τον ενήλικο, ήταν καθημερινός τρόπος σκέψης και ζωής. Γι' αυτό και ο δημιουργικός τρόπος που αντιλαμβάνεται τον κόσμο το μικρό παιδί ακόμη και σήμερα, ή ο τρόπος που τον αντιλαμβάνονταν οι άνθρωποι των αγροτικών κοινωνιών του παρελθόντος, χαρακτηρίζεται συχνά από τον μέσο σημερινό άνθρωπο του αστικού χώρου ως αποκλίνων και δυστυχώς δεν αξιοποιείται παρά –στην καλύτερη περίπτωση- μόνο σε ορισμένους προνοματικούς χώρους, όπως είναι και η θεατρική αίθουσα. Πράγματι, η μαγεία του θεάτρου ακόμα και στην πιο αστική και ρεαλιστική εκδοχή του ακόμη και σήμερα συνίσταται στο γεγονός ότι το θεατρικό κοινό συμμετέχει σε μία διαδικασία ηθελημένης εξαπάτησής του και μάλιστα με μεγάλη ευχαρίστηση και με έναν εξαιρετικά σκανδαλώδη τρόπο: «εί-





να δουλειά του συγγραφέα, του σκηνοθέτη και των ηθοποιών να επιβάλλουν στο κοινό μια υπαρκτική κρίση. Αλλά όσο μεγάλο ταλέντο κι αν διαθέτουν, θα ήταν ατελέσφορο χωρίς μια πράξη καλής θέλησης, που προσδιορίζει τον θεατή, και διά της οποίας αυτός βρίσκεται διατεθειμένος να “αφεθεί”. Στο θέατρο, το κοινό είναι κατ’ ανάγκη “καλό κοινό”, δυνάμει αυτής της καλής θέλησης, χωρίς την οποία δεν θα ήταν ένα κοινό θεάτρου, που διαφέρει ουσιωδώς από το κοινό του σταδίου και της αρένας, το οποίο συμμετέχει σ’ ένα παιγνίδι χωρίς μεταμόρφωση» (Gouhier 1991:29-30), η οποία είναι η πιο μαγική και θεαματική πράξη στα παραμύθια αλλά προσδιορίζει απ’ ό,τι φάνηκε και την τέχνη του θεάτρου επί της ουσίας, ως επιβίωση των μαγικοθρησκευτικών και μυθικών του καταβολών και του τελετουργικού του χαρακτήρα.

Έτσι, αν το λαϊκό παραμύθι βρίσκεται, όπως διαπιστώσαμε, στο μεταίχμιο ανάμεσα στο μύθο και τη λογοτεχνία, τότε και η θέση του θεάτρου είναι μάλλον παραπλήσια, ιδίως αν μιλάμε για μορφές του παρελθόντος όπως το κλασικό θέατρο των αρχαίων χρόνων στην Ελλάδα ή για το λαϊκό θέατρο απανταχού της Γης ή και για το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο θέατρο της εποχής μας, του οποίου οι θιασώτες επιδιώκουν ακριβώς την επαναφορά του τελετουργικού του χαρακτήρα. Εν τέλει, οι μορφές του μύθου και της τελετουργίας αποϊεροποιήθηκαν ως ένα βαθμό μέσω του παραμυθιού και του θεάτρου και στη συνέχεια εξανθρωπίστηκαν και πολλαπλασιάστηκαν, προσφέροντας μια ποικιλία λογοτεχνικών, θεατρικών ή και κινηματογραφικών χαρακτήρων. Αυτές οι μορφές όμως λειτουργούν ακόμη και σήμερα με έναν τρόπο σχεδόν μαγικό στον ψυχισμό του παιδιού αλλά και του ευαισθητοποιημένου τουλάχιστον ενήλικου, επαναφέροντας μέσω της τέχνης και της φαντασίας και σε ατομικό επίπεδο τις αρχετυπικές και βαθιά συμβολικές μορφές του μύθου, γιατί όπως αναφέρει και ο Ελιάντ: «θα μπορούσαμε σχεδόν να πούμε πως το παραμύθι επαναλαμβάνει, πάνω σε ένα άλλο επίπεδο και με άλλα μέσα, την υποδειγματική μνητική υπόθεση. Το παραμύθι επαναφέρει και προεκτείνει τη “μύηση” στο επίπεδο της φαντασίας. [...] Χωρίς να το αντιλαμβάνεται, κι ενώ νομίζει ότι διασκεδάζει, ή ότι δραπετεύει, ο άνθρωπος των συγχρόνων κοινωνιών επωφελείται ακόμη από αυτή τη φαντασιακή μύηση που φέρουν τα παραμύθια. Θα μπορούσαμε λοιπόν να αναρωτηθούμε αν το μαγικό παραμύθι [...], από πολύ νωρίς, δεν έχει πάρει αυτό το ρόλο του εκσυγχρονιστή, στο επίπεδο της φαντασίας και του ονειρικού, των “μνητικών δοκιμασιών”. Αρχίζουμε σήμερα να λαμβάνουμε υπ’ όψη ότι αυτό που ονομάζεται “μύηση” συνυπάρχει με την ανθρώπινη κατάσταση, ότι κάθε ύπαρξη συνίσταται σε μια αδιάκοπη σειρά “δοκιμασιών”, “θανάτων” και “αναστάσεων”, όσο διαφορετικοί κι αν είναι οι όροι που χρησιμοποιεί η σύγχρονη γλώσσα για να μεταφράζει αυτές τις εμπειρίες (αρχικά θρησκευτικές)» (Eliade 1963:247-248). Θα ήταν άστοχο να μην αναφέρουμε πόσο αυτή η διαδικασία μύησης παραπέμπει εξίσου στην εκπαίδευση του ηθοποιού και την εισδοχή του σε ένα θίασο, ή και –εν συνεχεία– στη μύηση του κοινού από τους συντελεστές μιάς παράστασης στο δραματικό σύμπαν του αναπαριστώμενου έργου.

Για να φέρουμε ένα παράδειγμα, ο μύθος του Οιδίποδα έγινε θεατρικό έργο από τον Σοφοκλή στην κλασική Αθήνα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, στο ξεκίνημα δηλαδή της θεατρικής ιστορίας για τον δυτικό τουλάχιστον κόσμο. Για την απώτερη καταγωγή και την πρωταρχική μορφή του μύθου δεν θα μπορούσαμε βέβαια να πούμε με βεβαιότητα τίποτα, καθώς συνδέεται με αρχέτυπα και ιστορικές και ψυχικές καταστάσεις και θέματα που δύσκολα μπορούν να προσεγγιστούν και που το πιθανότερο είναι ποτέ να μην απαντηθούν οριστικώς και

αμετακλήτως όσο και αν απασχολήσουν τους επιστήμονες, καθώς είναι ανεξάντλητα. Το σίγουρο είναι πάντως ότι τόσο η μορφή του Οιδίποδα όσο και τα υπόλοιπα μυθικά μοτίβα παρουσιάζονται με έναν μοναδικό και ανεπανάληπτο τρόπο από τον Σοφοκλή. Ένα από τα μοτίβα αυτά, το μοτίβο του ανιγματος προς λύση με έπαθλο το γάμο με την πριγκίπισσα/βασιλίσα επιβιώνει και στον παραμυθιακό τύπο 851 A, κατά την κατηγοριοποίηση των παραμυθιών από τους Aarne-Thompson-Uther, με μεγάλη διεθνή διάδοση και όπου τη μυθική Σφίγγα έχει αντικαταστήσει η σκληρόκαρδη πριγκίπισσα Τουραντό, που με τη σειρά της πρωταγωνιστεί στα ομώνυμα θεατρικά έργα του Γκότσι και του Σίλλερ και στην περιώνυμη όπερα του Πουτσίνι. Αλλά και τα πρόσωπα του ίδιου του Οιδίποδα πολλαπλασιάστηκαν μέσα από τη διεθνή διάδοση του παραμυθιακού τύπου 931, ο οποίος στην Ευρώπη του 20^{ου} αιώνα επανήλθε επί σκηνής μέσω του ποιητικού θεάτρου του Κοκτώ και της μουσικοθεατρικής διάνοιας του Στραβίνσκι.

Η περιγραφή του παραμυθιακού τύπου 931 από τους Aarne-Thompson-Uther μας παραπέμπει και στο μοτίβο του υπεσχμένου ή πωλημένου παιδιού, το οποίο «είναι, ίσως, ένα συγκαλυμμένο μοτίβο, μερικές φορές ενεργοποιημένο, το οποίο προσδιορίζει τον ήρωα» (Belmont 1999:172). Η αφηγηματική του λειτουργία «προκαλεί το διαχωρισμό ανάμεσα στο παιδί και την πατρική οικογένεια. Ο ήρωας αρχίζει έκτοτε την πορεία του, η οποία θα τον οδηγήσει μέχρι το γάμο [...]. *Η μοίρα του ήρωα του παραμυθιού συνίσταται σε μια διαδρομή από τους συγγενικούς δεσμούς στους δεσμούς εξ αγχιστείας*» (Belmont 1999:159-160). Τυπικά, «η αφήγηση περιγράφει έναν παραδοσιακό χώρο ανάμεσα σε αυτούς τους δυο τύπους σχέσεων» (Belmont 1999:160). Τα παραμύθια γενικότερα «περιγράφουν ωστόσο διαφορετικές πορείες, αφήνοντας να εννοηθεί ότι τα μέσα για τη μετάβαση από τη συγγένεια στις σχέσεις εξ αγχιστείας δεν είναι για όλους ίδια». Όμως, «η πορεία του ήρωα ανάμεσα στην συγγένεια και στις σχέσεις εξ αγχιστείας μορφοποιεί διαφορετικά αυτό που συχνά θεωρείται ως μυθική διαδρομή» (Belmont 1999:173). Το τραγικό στο μύθο του Οιδίποδα έγκειται στο γεγονός πως εξαιτίας της μοίρας του κι ενώ θεωρεί ότι την αποφεύγει αντί να μυείται ομαλά και κανονικά στην κοινωνία με τη διαδρομή που ακολουθεί, προβαίνει στην απαγορευμένη πράξη της αιμομιξίας, έστω και άθελά του, κι έτσι καταλήγει να θεωρείται για τη θρησκευτική ηθική της κοινωνίας όπου ανήκει ως παρίας και μίasma. Είναι εξαιρετικά δύσκολο ή και αδύνατο ένας ηθοποιός –ή ένας αφηγητής, αν μιλάμε για αφήγηση κάποιας προφορικής εκδοχής του παραμυθιακού τύπου- να ξεφύγει από αυτές τις παραμέτρους που θέτει η βασική πλοκή αυτής της ιστορίας, χωρίς τουλάχιστον να παρεκτραπεί προς εκδοχές που δεν θα γίνουν αποδεκτές στην συνείδηση του κοινού.

Γενικότερα, πάντοτε σε απόσταση από την πραγματικότητα, όπως και στην περίπτωση του ήρωα του παραμυθιού, το δραματικό πρόσωπο είναι απλώς αυτός που στηρίζει και υποκινεί τη δράση, ακόμη και στις περιπτώσεις των μονοπρόσωπων και μονολογικών έργων, όπου βέβαια σύμφωνα και με τον μεγάλο και πρόσφατα χαμένο σκηνοθέτη και μελετητή του θεάτρου Αλέξη Σολομό (1989:111) η δράση δεν θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως «το πηγαινέλα των ηθοποιών πάνω στο σανίδι». Στις μορφές του λαϊκού θεάτρου και ιδίως του κουκλοθεάτρου και του θεάτρου σκιών, αλλά και σε κλασικές μορφές όπως ο Οιδίπους ή ο Άμλετ, διακρίνεται ένας καμβάς που φυσικά από μόνος του επιζητεί να «φιλοτεχνηθεί» από έναν καλλιτέχνη, ωστόσο αφ' ενός προϋπάρχει του καλλιτέχνη αυτού και της καλλιτεχνικής του ή άλλης ευαισθησίας κι έμπνευσης, αφ' ετέρου του θέτει τους βασικούς όρους για την υλοποίηση του οράματός του και, τέλος, επιβιώνει της συγκεκριμένης ερμηνείας και επιζητεί την επόμενη ερμηνεία και γενικότερα την ερμηνεία στο διηνεκές χωρίς μάλιστα να εξαντλείται η υποδειγματικότητά του. «Πολύ πιο κοντά στον τύπο ή τη συμβολική μορφή παρά στο άτομο [...], διαρθρώνεται σύμφωνα με μια γενική αληθοφάνεια [...] και όχι σύμφωνα με τις λεπτομέρειες μιας φανταστικής προσωπικότητας» (Abirached 1998:1268-1269). Έτσι, από τον «Δύσκολο» του Μένανδρου και τον Λουκιάνειο και τον Σαιξπηρικό Τίμωννα, οδηγούμαστε στον «Μισάνθρωπο» του Μολιέρου και το «Στραβόξυλο» του Ψαθά, αλλά και σε κινηματογραφικές εκδοχές όπως είναι η κινηματογραφική εκδοχή του τελευταίου με τον Γιάννη Γκιωνάκη στον πρωταγωνιστικό ρόλο ή ο βασικός ρόλος του μισάνθρωπου συγγραφέα, που με εξαιρετικό τρόπο ερμήνευσε ο Τζακ Νίκολσον στην ταινία του 1997 *As good as it gets*. Αυτό που προσδίνει δραματικότητα σε αυτές τις μορφές και τις κάνει άξιες να παιχτούν στην σκηνή ή να προβληθούν στην οθόνη παραπέμπει πολύ περισσότερο στις αρετές που έχει μια λαϊκή προφορική εξιστόρηση παρά στην ενδεχόμενη λογοτεχνική αξία και τις πιθανές λογοτεχνικές αρετές των έργων, αφού εξ άλλου υπάρχουν αναρίθμητα θεατρόμορφα έργα εξαιρετικών λογοτεχνών που δεν βρήκαν ή και που δεν αξίζει να βρουν ποτέ το δρόμο για τη σκηνή, ή αντίστοιχα εξαιρετικά θεατρικά έργα που είναι σχεδόν αδύνατο να διαβαστούν ως βιβλία ακόμη και από θεατρόφιλους αναγνώστες που όμως δεν είναι και επαγγελματίες του θεάτρου. Άλλωστε, ακόμη και το αστικό θέατρο από τον 19^ο αιώνα και εξής, όταν για κοινωνικοπολιτικούς και άλλους λόγους το θέατρο προσέλαβε άλλη στόχευση και επιζητήθηκε η νατουραλιστική αναπαράσταση της καθημερινής ζωής, της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας και των συναισθημάτων, είναι ερμηνεύσιμο με τα εργαλεία που μας προσφέρει

η δομική και όχι μόνο ανάλυση των παραμυθιών και προσφέρεται απλόχερα για μια τέτοια ανάλυση. Παράλληλα, οι σκηνοθέτες της θεατρικής πρωτοπορίας από τον 20^ο αιώνα και εξής –μεταξύ των οποίων ο Πήτερ Μπρουκ και ο Τζόρτζιο Στρέλερ- δήλωσαν και έδειξαν παραστατικά αλλά και παραστασιακά πόσο «αυτή η ίδια η ιστορία είναι μία έκφραση» (Banu 1987:1, Λυμπεροπούλου 1985:21).

Για όλους τους παραπάνω λόγους, θεωρούμε ότι η ενασχόληση με το λαϊκό παραμύθι, τόσο από τα παιδιά όσο και από τους ενηλίκους θα συνιστούσε με την κατάλληλη καθοδήγηση ενός εμπνευστή ένα πρώτης τάξεως υπόβαθρο για την θεατρική αγωγή τους, και πως ένα εργαστήριο δημιουργίας τράπουλας των λειτουργιών του Προπ και σύνθεσης παραμυθιών με αυτή την τεχνική εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο μιάς συνδιάσκεψης για το θέατρο στην εκπαίδευση. Το εργαστήριο αυτό λοιπόν βασίστηκε ως προς το θεωρητικό του μέρος στην υπάρχουσα σχετική βιβλιογραφία και ως προς το καθαρά πρακτικό του μέρος στην εμπειρία της διδασκαλίας της δομής του παραμυθιού κατά τον Προπ, με την βοήθεια του Αυδίκου βέβαια, στο πλαίσιο σχετικού με τα παραμύθια των αδελφών Γκριμ πολιτιστικού προγράμματος που υλοποιήθηκε κατά το σχολικό έτος 2011-2012 με μαθητές της Δ' τάξης του 11ου Δημοτικού Σχολείου Γλυφάδας, επ' ευκαιρία της συμπλήρωσης των 200 χρόνων από την πρώτη δημοσίευση της συλλογής των παραμυθιών τους το έτος 1812: η συμβολή τους στην μελέτη και διάδοση του λαϊκού παραμυθιού, παρά τις ενστάσεις που μπορεί να έχουμε όλοι όχι μόνο για την λογοκρισία, την εκκοσμίκευση και τη γενικότερη «λογοτεχνοποίηση» των παραμυθιών που συνέλεξαν αλλά κυρίως για την ίδια τη διαδικασία της γραπτής τους απόδοσης, με τον τετελεσμένο χαρακτήρα της και την απώλεια μέρους της «σκηνοθεσίας» της προφορικής αφήγησης, υπήρξε τεράστια, ίσως και ανυπολόγιστη.

Συγκεκριμένα, για το εργαστήριο επελέγησαν τα εξής παραμύθια, κατά πρώτο και κύριο λόγο βάσει της ενασχόλησής μας με τα ίδια παραμύθια και με τους μαθητές μας στο πλαίσιο του υλοποιηθέντος πολιτιστικού προγράμματος και κατά δεύτερο λόγο επειδή θεωρούνται κλασικά πλέον και γνωστά σε όλους:

- *Η Κοκκινοσκουφίτσα*: Το συγκεκριμένο παραμύθι, το οποίο ανήκει στον τύπο 333, δεν υπάρχει στην ελληνική παράδοση. Αναφέρονται μόνο πέντε παραμύθια που μοιάζουν με την Κοκκινοσκουφίτσα μόνο ως προς μεμονωμένα μοτίβα.
- *Χάνσελ και Γκρέτελ*: Το συγκεκριμένο παραμύθι, το οποίο στο πλαίσιο της υλοποίησης του προγράμματος με τους μαθητές προέκυψε ως το πλέον αγαπημένο τους, δεν υπάρχει σε ελληνική παραλλαγή. Υπάρχουν όμως πολλές του τύπου 327 B (*Κοντορεβιθούλης ή Δεκατρείς*).
- *Η Τριανταφυλλένια*: Το συγκεκριμένο παραμύθι υπ' αυτό τον τίτλο δεν είναι άλλο από την Ωραία κοιμημένη του δάσους, ένα παραμύθι ιδιαίτερα αγαπητό κυρίως στα κορίτσια, αλλά και με τεράστια διεθνή διάδοση και μεγάλη σχετική βιβλιογραφία.
- *Ο παπουτσωμένος γάτος*: Το συγκεκριμένο παραμύθι ενώ είχε συμπεριληφθεί στην πρώτη δημοσίευση της συλλογής των παραμυθιών των Γκριμ το έτος 1812, στη συνέχεια αφαιρέθηκε από τις μεταγενέστερες εκδόσεις. Ανήκει στον τύπο 545 με μεγάλη διάδοση σε όλη την Ελλάδα αλλά με αλεπού αντί για γάτο στην ελληνική προφορική λαϊκή παράδοση.
- *Ραπουνζέλ*: Το εν λόγω παραμύθι προτιμήθηκε από το *Γιορίντε και Γιορίγγκελ*, που είχε δουλευτεί με μεγάλη επιτυχία από τα παιδιά κυρίως λόγω του ότι το δεύτερο είναι σχετικά άγνωστο στην Ελλάδα, καθώς δεν υπάρχει και στην ελληνική λαϊκή προφορική παράδοση. Ανήκει στον τύπο 310 και στην ελληνική παράδοση είναι γνωστό ως *Ανθούσα*, *ξανθούσα*, *χρυσομαλλούσα*, εκδοχή η οποία και χρησιμοποιήθηκε στο εργαστήριο στην συνδιάσκεψη για το θέατρο στην εκπαίδευση.

Στόχος του εργαστηρίου ήταν αφού γνωριστεί η ομάδα των συμμετεχόντων μεταξύ της και αφού γίνει μια σύντομη θεωρητική εισήγηση από τον εμπνευστή, να χωριστεί η ομάδα σε υποομάδες και οι υποομάδες αυτές αφού εργαστούν πάνω στην ανάλυση της δομής των συγκεκριμένων παραμυθιών στις λειτουργίες που και ο Αυδίκος θεωρεί ως τις πλέον βασικές και απαραίτητες, να προχωρήσουν στη δημιουργία αλλά και τη χρήση μιάς τράπουλας των λειτουργιών, με σκοπό να δημιουργήσουν ένα παραμύθι και «κλείνοντας» την όλη διαδικασία να το δραματοποιήσουν υπό τη μορφή των «ταμπλώ βιβάν». Οι συμμετέχοντες ενεπλάκησαν λοιπόν σε ένα πανθομολογουμένως διασκεδαστικό παιχνίδι ευχαρίστησης και δημιουργίας, με αποτέλεσμα να προκύψουν έτσι τυχαίοι συνδυασμοί μοτίβων που οδήγησαν στην ομαδική δημιουργία μιάς πρωτότυπης και άριστα δομημένης ιστορίας και των αντίστοιχων «ταμπλώ βιβάν».

Θεωρούμε ότι το εργαστήριο, όπως και το παρόν κείμενο, θα μπορούσε να λειτουργήσει πολλαπλασιαστικά ώστε οι συμμετέχοντες στο εργαστήριο αλλά και οι αναγνώστες του κειμένου είτε να χρησιμοποιήσουν τις παραπάνω τεχνικές για να δημιουργήσουν ιστορίες και να τις δραματοποιήσουν, είτε πολύ απλά να αναλογιστούν και να αντιληφθούν πόσο σημαντικό είναι το πάντρεμα αυτών των τεχνικών για την παραμυθιακή αλλά και τη θεατρική αγωγή παιδιών κι ενηλίκων. Ευχαριστούμε την Εμμανουέλα Κατρινάκη, επιστημονικά

υπεύθυνη του Εργαστηρίου Μελέτης της Παιδικής Ηλικίας, για την πολύτιμη βοήθεια που προσέφερε για την σύνταξη του παρόντος άρθρου και βέβαια την επιστημονική επιτροπή της 7ης Διεθνούς Συνδιάσκεψης για την ευκαιρία που μας έδωσε για την υλοποίηση του εργαστηρίου.

Βιβλιογραφία

- Abirached, R. Personnage (1998). Στο Μ. Corvin, (Επιμ.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Larousse, In Extensio. P. 1268-1269. Τ. 2.
- Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1996). *Τέχνη και τεχνική του παραμυθιού* (2η εκδ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αυδίκος, Ευ. (1999). *Μια φορά κι έναν καιρό... αλλά... μπορεί να γίνει και τώρα: Η εκπαίδευση ως χώρος διαμόρφωσης παραμυθιάδων* (2η εκδ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Banu, G. (1987). Μαχαμπαράτα: Η οι δυνάμεις μιας ιστορίας. (Α. Τσαγαρίδου, μετ.). *Εκκύκλημα: Τρίμηνη επιθεώρηση για το θέατρο*, 14, 1-2.
- Belmont, Nicole (1999). *Poétique du conte: Essai sur le conte de tradition orale*. Paris: Gallimard.
- Brémond, Cl. (1979), Le Méccano du conte. *Magazine littéraire*, 150, 13-16.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, Collection Folio/Essais.
- Ζαν, Ζ. (1996). *Η δύναμη των παραμυθιών*. (Μ. Τζαφεροπούλου, Μετ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Gouhier, H. (1991). *Το θέατρο και η ύπαρξη*. (Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Μετ. και εισαγωγικό σημείωμα). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Μ. Καρδαμίτσα.
- Λυμπεροπούλου, Μ. (1985). Αναζητώντας τον Τζόρτζιο Στρέλερ: Από μια ραδιοφωνική εκπομπή που τελικά... δεν έγινε. *Δρώμενα: Δίμηνο θεατρικό περιοδικό*, 10/11, 21.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (1991). *Φιλοσοφία και δραματουργία: Από «Το Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Sartre* (2η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιογόνια.
- Προπ, Β. Γ. (1991). *Μορφολογία του παραμυθιού, Η διαμάχη του Κ. Λεβί-Στρως με τον Β.Γ. Προπ και άλλα κείμενα*. (Α. Παρίση, Μετ.) (2η εκδ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Ροντάρι, Τζ. (2003). *Γραμματική της φαντασίας: Εισαγωγή στην τέχνη να επινοείς ιστορίες*. (Γιώργος Κασαπίδης, Μετ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Σολομός, Α. (1989). *Θεατρικό λεξικό: Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*. Αθήνα: Κέδρος.

Ο **Σπύρος Πετρίτης** εκπονεί την διδακτορική του διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., ως υπότροφος του Ι.Κ.Υ. Έχει παρουσιάσει εισηγήσεις σε συνέδρια, ενώ κείμενά του έχουν δημοσιευτεί στο διαδίκτυο, σε πρακτικά συνεδρίων καθώς και σε επιστημονικά και σε λογοτεχνικά περιοδικά. Την περίοδο 2007-2009 συμμετείχε στην ομάδα που υλοποίησε στο Πάντειο Πανεπιστήμιο το ερευνητικό πρόγραμμα με θέμα: “Η εκπαίδευση των ηθοποιών στην Αθήνα (1834-1941)”. Ένα από τα θέματα που τον έχουν απασχολήσει επιστημονικά είναι η ένταξη του θεάτρου στην εκπαιδευτική πράξη αλλά και το “πάντρεμά” του με την τέχνη του παραμυθιού, ενώ έχει επίσης υπηρετήσει ως εκπαιδευτικός στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση και σε Ι.Ε.Κ. Το 2008 δίδαξε επίσης το μάθημα “Ιστορία θεάτρου” στη Σχολή Ξεναγών Αθηνών του Ο.Τ.Ε.Κ., ενώ κατά το σχολικό έτος 2011-2012 εκπόνησε με μαθητές του στο 11ο Δημοτικό Σχολείο Γλυφάδας το πολιτιστικό πρόγραμμα με θέμα: “200 χρόνια μετά: Παίζοντας με τα παραμύθια των αδελφών Γκριμμί”. Σήμερα υπηρετεί ως αναπληρωτής εκπαιδευτικός στο 8ο και το 10ο Δ.Σ. Γλυφάδας. Διετέλεσε πρόεδρος και είναι αντιπρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Π.Ε.ΣΥ.Θ. Είναι επίσης συνεργάτης του Εργαστηρίου Μελέτης της Παιδικής Ηλικίας και μέλος του Δικτύου για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου και άλλων ενώσεων.

