

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
στη «Δημιουργική Γραφή»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**Το μπρεχτικό θέατρο και η σύνδεσή του με το θέατρο για
παιδιά και εφήβους : Η περίπτωση του έργου *Αυτός που
λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι***

Άννα Σωτηράκη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μαρία Δημάκη-Ζώρα

Πάτρα, Ιανουάριος 2025

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

**«Το μπρεχτικό θέατρο και η σύνδεσή του με το θέατρο για
παιδιά και εφήβους : Η περίπτωση του έργου *Αυτός που
λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι*»**

Άννα Σωτηράκη

Επιτροπή Κρίσης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Μαρία Δημάκη-Ζώρα

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Παιδαγωγικό Τμήμα

Δημοτικής Εκπαίδευσης ΕΚΠΑ

Μέλος Σ.Ε.Π. - Ε.Α.Π.

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Γρηγόριος Ιωαννίδης

Αναπληρωτής Καθηγητής

Τμήμα Θεατρικών σπουδών ΕΚΠΑ

Μέλος Σ.Ε.Π. - Ε.Α.Π.

Πάτρα, Ιανουάριος 2025

*Στους γονείς μου που μου άνοιξαν ορίζοντες,
στον αδελφό μου για τις θεατρικές του συμβουλές και
στον Γιάννη για τη συμπαράστασή του.*

Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Η απόφαση»

Χρειάζονται πολλά, τον κόσμο για ν' αλλάξεις:
οργή κι επιμονή. Γνώση κ' αγανάκτηση.
Γρήγορη απόφαση, στόχαση βαθιά
ψυχρή υπομονή, κι ατέλειωτη καρτερία.
Κατανόηση της λεπτομέρειας και κατανόηση του συνόλου.
Μονάχα η πραγματικότητα μπορεί να μας μάθει πώς
την πραγματικότητα ν' αλλάξουμε¹.

¹ Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ποιήματα*, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1978, σ. 36

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εστιάζει στο μπρεχτικό θέατρο και στη σύνδεσή του με το θέατρο για ανήλικους θεατές. Παράλληλα, γίνεται ανάλυση στο έργο που έγραψε ο Μπρεχτ για παιδιά, *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι*. Πιο συγκεκριμένα, αρχικά, δίνονται πληροφορίες για τον δημιουργό Μπρεχτ, τις τέσσερις φάσεις που πλαισίωσαν τη θεατρική, εξελικτική του πορεία και τις αισθητικές – πολιτικές επιρροές που καθόρισαν το έργο του. Στη συνέχεια, αναλύεται η θεωρία του Γερμανού δραματουργού για το θέατρο, με κύρια χαρακτηριστικά την κατάργηση της ψευδαίσθησης στα θεατρικά δρώμενα, την αποστασιοποίηση και τον τρόπο που τα σκηνικά και τα κοστούμια αποτελούν ιδεολογικούς δείκτες. Ταυτόχρονα, δίνονται πληροφορίες για το επικό και το διδακτικό θέατρο, καθώς και για το διαλεκτικό θέατρο μέσα από την επιστημονική οπτική, ενώ γίνεται λόγος και για το εξειδικευμένο κοινό στο οποίο απευθυνόταν ο Μπρεχτ. Ακολουθεί μια εκτενής ανάλυση για το θέατρο που αναφέρεται σε ανήλικους θεατές, με στόχο να καταστεί σαφές ότι τα σημερινά παιδιά βιώνοντας καθημερινά τα προβλήματα και τις απαιτήσεις της σύγχρονης κοινωνίας, δικαιούνται να έρθουν σε επαφή με έργα που θα κινητοποιήσουν την κρίση και τον προβληματισμό τους, επομένως, με θεατρικά κείμενα απαλλαγμένα από στερεοτυπικές αντιλήψεις και ηθικά διδάγματα. Στο πλαίσιο αυτό, επισημαίνεται η σχέση του μπρεχτικού θεάτρου με τους ανήλικους θεατές και την εκπαίδευση, με στόχο να παρουσιαστεί η αξιοποίηση των διδακτικών έργων του Μπρεχτ στο θέατρο που απευθύνεται σε παιδιά και να αναλυθεί η εκπαιδευτική τους διάσταση, με έμφαση στη βιωματικότητα, την εποπτικότητα και τον αναστοχασμό. Το θεωρητικό μέρος κλείνει με την ανάλυση του έργου *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι*, με κύριους άξονες τον θεματικό πυρήνα του έργου, την αξιοποίηση των τεχνικών του Μπρεχτ και τη διαλεκτική σημασία του «Ναι» και του «Όχι». Έπειτα, ακολουθεί το δημιουργικό μέρος, το οποίο αφορμάται από την εναλλαγή του μπρεχτικού «Ναι» και του «Όχι» με έναν πρωτότυπο τρόπο.

Λέξεις – Κλειδιά

Μπρεχτ, θεατρική ψευδαίσθηση, αποστασιοποίηση, επικό διδακτικό θέατρο, ανήλικος θεατής, θέατρο και εκπαίδευση, *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι*.

The brechtian theater and its connection with the theater for children and teenagers: The case of the play *The One Who Says Yes and The One Who Says No*

Anna Sotiraki

Abstract

This diploma thesis focuses on Brechtian theatre and its connection with theatre for underage audiences. At the same time, there is an analysis of Brecht's work for children, *The One Who Says Yes and The One Who Says No*. More specifically, initially, information is given about the creator Brecht, the four phases that framed his theatrical, evolutionary course and the aesthetic-political influences that determined his work. Next, the theory of the German dramatist about theater is analyzed with main characteristics the abolition of illusion in theatrical events, detachment and the way sets and costumes are ideological indicators. At the same time, information is given about epic and didactic theater, as well as about dialectical theater through a scientific perspective, while there is also talk about the specialized audience to which Brecht was addressing. The following is an extensive analysis of theatre that refers to underage audiences in order to make it clear that today's children, experiencing daily the problems and demands of modern society, are entitled to come into contact with plays that will mobilize their judgment and reflection, therefore, with theatrical texts free from stereotypical perceptions and moral lessons. In this context, the relationship between Brechtian theatre and underage audiences and education is highlighted, with the aim of presenting the use of Brecht's teaching works in theatre aimed at children and analysing their educational dimension, with emphasis on experientiality, supervision and reflection. The theoretical part closes with the analysis of the work, *The One Who Says Yes and The One Who Says No* focusing mainly on the thematic core of the work, the use of Brecht's techniques and the dialectical meaning of "Yes" and "No". Then comes the creative part, which is triggered by the alternation of the Brechtian "Yes" and "No" in an original way.

Keywords:

Brecht, dramatic illusion, detachment, epic didactic theater, young spectator, theater and education, *The One Who Says Yes and The One Who Says No*.

Περιεχόμενα

Περίληψη	vi
Abstract	vii
Περιεχόμενα	viii
A. Θεωρητικό μέρος	1
1. Εισαγωγή	1
2. Μπέρτολτ Μπρεχτ: ο συγγραφέας και το έργο του.....	3
2.1. Ο Μπρεχτ ως δημιουργός	3
2.2. Οι κύριες φάσεις της δημιουργίας του	5
2.3. Η εποχή και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα.....	7
3. Η θεωρία του Μπρεχτ για το θέατρο	11
3.1. Η κατάργηση της ψευδαίσθησης.....	11
3.2. V-effect – αποστασιοποίηση – gestus	12
3.3. Σκηνικά και κοστούμια ως ιδεολογικοί δείκτες	14
3.4. Το επικό θέατρο.....	15
3.5. Το διδακτικό θέατρο.....	17
3.6. Το διαλεκτικό θέατρο μέσα από την επιστημονική οπτική.....	19
3.7. Η δημιουργία ενός εξειδικευμένου κοινού.....	21
4. Θέατρο για ανήλικους θεατές	24
4.1. Από την «παιδιάστικη ψυχαγωγία» στον πειραματισμό.....	24
4.2. Ο ανήλικος «απαιτητικός» θεατής.....	26
4.3. Ο ρόλος των ενηλίκων ως δημιουργών.....	27
4.4. Προς ένα θέατρο που σέβεται το νεαρό θεατή.....	29
4.5. Θέατρο και εκπαίδευση	31
5. Η σχέση του μπρεχτικού θεάτρου με το θέατρο για ανήλικους θεατές και την εκπαίδευση	35
5.1. Τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ και η αξιοποίηση τους στο θέατρο για ανήλικους θεατές	35
5.2. Η εκπαιδευτική διάσταση	36
5.2.1. Βιωματικότητα	38
5.2.2. Εποπτικότητα.....	39
5.2.3. Αναστοχασμός.....	41
6. Η περίπτωση του έργου <i>Αυτός που λέει Ναι και αυτός που λέει Όχι</i>	43
6.1. Ο θεματικός πυρήνας του έργου.....	43
6.2. Τα εργαλεία του Μπρεχτ στο στήσιμο της παράστασης	45
6.3. Η διαλεκτική σημασία του Ναι και του Όχι	47
6.4. Τα Ναι και τα Όχι των σύγχρονων νέων	49
6.5. Συμπεράσματα	50
B. Δημιουργικό μέρος.....	53
7. Θεατρικό έργο για παιδιά : <i>Παίζουμε αποδοχή ή απόρριψη;</i>	53
7.1. Το σκεπτικό πίσω από τη δημιουργία του έργου	53
7.2. Λίγα λόγια για το έργο	54
7.3. Θεατρικό έργο.....	55
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	94

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Εισαγωγή

Η θεατρική παραγωγή του Μπρεχτ – μεγάλη σε όγκο – είναι πολύμορφη και πολύπλευρη. Η ιστορικά διαταραγμένη εποχή του επηρέασε σημαντικά το έργο του και εξέλιξε το ανήσυχο και επαναστατικό πνεύμα του. Για κάποιους ο Μπρεχτ μπορεί να θεωρείται ξεπερασμένος και το έργο του ανεπίκαιρο. Τα έργα του, ωστόσο, θέτουν έντονους προβληματισμούς που απασχολούν άμεσα το σύγχρονο θεατή. Στο μπρεχτικό θέατρο οι ήρωες συμπεριφέρονται, πράττουν, χειρονομούν σε πολλά επίπεδα, είναι γεμάτοι αντιφάσεις και βιώνουν συγκρούσεις μέσα στις εκάστοτε συνθήκες. Οι ηθοποιοί, στα έργα του Μπρεχτ, όχι μόνο υποδύονται αλλά και κρίνουν τα πρόσωπα που ενσαρκώνουν. Οι θεατές δεν καταναλώνουν παθητικά τη θεατρική πράξη αλλά παίρνουν μέρος ενεργά σ' αυτήν. Ο Μπρεχτ ζητούσε από τους θεατές να αντιμετωπίσουν κριτικά τα θεατρικά δρώμενα παίρνοντας τις αποστάσεις τους και αποφεύγοντας την ταύτιση με τους ήρωες.

Ζούμε σε μία εποχή ταχύτατης τεχνολογικής εξέλιξης, ανεξέλεγκτης υπερπληροφόρησης και χαοτικής πολυφωνίας. Η αναστοχαστική κριτική και η διεισδυτική ματιά στα καθημερινά φαινόμενα αποτελούν επιτακτική ανάγκη προκειμένου να αντιμετωπίσει το άτομο τις παροντικές και επικείμενες προκλήσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, το έργο του Μπρεχτ, με τις τεχνικές και τα διαλεκτικά μέσα που διαθέτει, εγείρει ερωτήματα για τις ιστορικές αλήθειες και θέτει διαχρονικούς προβληματισμούς που αφορούν τον πόλεμο, τη συλλογική ευθύνη, τη δικαιοσύνη αλλά και την αδικία. Οι προβληματισμοί αυτοί δεν σχετίζονται μόνο με τους ενήλικες αλλά επιδρούν άμεσα και στους ανήλικους. Τα σύγχρονα παιδιά και οι έφηβοι έρχονται αντιμέτωπα με τις προκλήσεις του 21^{ου} αιώνα στον πολιτικό, κοινωνικό, πολιτισμικό και πνευματικό τομέα, προσπαθούν να βρουν τον εαυτό τους και να αναμετρηθούν με την απαιτητική καθημερινότητα. Η μορφή του θεάτρου που θα λέει αλήθειες, που δεν θα συγκαλύπτει την πραγματικότητα και θα θίγει τις παθογένειες της κοινωνίας και της εποχής, είναι αυτό που θα κινητοποιήσει το ενδιαφέρον τους. Το θέατρο που απευθύνεται σε παιδιά οφείλει να σέβεται την προσωπικότητα και την ατομικότητα τους και να τους παρέχει ένα θέαμα αντάξιο της ψυχοπνευματικής τους υπόστασης. Το θέατρο του Μπρεχτ έχει τεράστια παιδευτική αξία καθώς φωτίζει τις αντιφάσεις της κοινωνίας και καλεί τους θεατές να τις παρατηρήσουν κριτικά και να διαμορφώσουν άποψη. Το μπρεχτικό θέατρο είναι σε θέση να ασκήσει

επίδραση όχι μόνο στη δραματουργία, στη σκηνοθεσία και στις τεχνικές, αλλά και στο θέατρο στην εκπαίδευση και στο θέατρο που αφορά το ανήλικο κοινό.

2. Μπέρτολτ Μπρεχτ: ο συγγραφέας και το έργο του

2.1. Ο Μπρεχτ ως δημιουργός

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ (Eugen Berthold Friedrich Brecht όπως είναι το πλήρες όνομα του), γεννήθηκε στο Άουγκσμπουργκ της Βαυαρίας το 1898 και πέθανε το 1956 στο Ανατολικό Βερολίνο². Η οικογένειά του ήταν μεσοαστική και ο ίδιος περιέγραφε συχνά τον εαυτό του ως ένα παιδί της επαρχίας που δεν εξοικειώθηκε πλήρως με τη «ζούγκλα των πόλεων»³. Μία εύπορη αστική ζωή χαρακτηρίζει τα παιδικά και σχολικά του χρόνια, καθώς οι οικογένειες στις οποίες ανήκαν οι γονείς του αντιπροσώπευαν τους πυλώνες της γερμανικής μεσαίας τάξης⁴. Ο ίδιος υπακούει στον κομπορμισμό που χαρακτηρίζει το Άουγκσμπουργκ και ανατρέφεται με αυστηρή θρησκευτική αγωγή⁵. Οι φιλίες που ανέπτυξε στα σχολικά του χρόνια ήταν σημαντικές όπως εκείνη με τον Caspar Neher, η οποία εξελίχθηκε σε μια φιλία ζωής⁶. Ο Neher θα γίνει σταθερός σκηνογράφος σε πολλά έργα του και θα παίζει σημαντικό ρόλο στη μορφή του επικού θεάτρου⁷. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος βρίσκει τον Μπρεχτ σε ηλικία 16 χρονών. Παρόλο που αρχικά, ο στρατιωτικός ενθουσιασμός που κυριαρχούσε στη χώρα του τον είχε συνεπάρει, πολύ σύντομα διαφοροποίησε τη στάση του απέναντι στον πόλεμο με αποτέλεσμα να προκαλέσει ένα μικρό σκάνδαλο στο σχολείο του · όταν σε μια έκθεση με θέμα την περίφημη φράση του Οράτιου «Είναι γλυκό και πρέπει να πεθαίνεις για την πατρίδα» (Dulce et decorum est pro patria mori) υποστήριξε ότι μια τέτοια άποψη «μπορεί να θεωρηθεί μόνο προπαγανδιστική» και πως «ποτέ δεν είναι ευχάριστο να εγκαταλείπεις τη ζωή» · αυτή η τολμηρή απάντηση τον έστειλε στο πειθαρχικό συμβούλιο με κίνδυνο την αποβολή⁸.

Ξεκίνησε να σπουδάζει Ιατρική στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, την οποία και εγκατέλειψε καθώς το ενδιαφέρον του ήταν από νωρίς στραμμένο στην ποίηση και στη

² Σωτηρία Ματζίρη, Εισαγωγή στον Μπ. Μπρεχτ, *Αυτός που λέει Ναι και αυτός που λέει Όχι*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1983, σ.7

³ Κωνσταντίνα Γεωργιάδη και άλλοι, Ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα [Προπτυχιακό εγχειρίδιο], Κάλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023, σ. 104.

Ανακτήθηκε από : <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-282> στις 27/08/2024

⁴ Eve Rosenhaft, “Brecht’s Germany: 1898-1933”, Peter Thomson & Glendyr Sachs (eds), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press: Cambridge, 2006, σ. 3-4

⁵ Ιωάννα Μενδρινού, *Bertolt Brecht. Η ποιητική της Αποστασιοποίησης*, εκδ. Όταν, Αθήνα 2021, σ. 22

⁶ Philip Glahn, *Critical Lives: Bertolt Brecht*, εκδ. Reaktion Books, Glasgow 2014, σ. 22

⁷ Κωνσταντίνα Γεωργιάδη και άλλοι, *ό.π.*

⁸ Richard Lionel, «Σχεδίασμα μιας πνευματικής διαδρομής», μετ. Έφη Βαφειάδη, *Θεατρικά Τετράδια*, 23 [Μπρεχτ β’], 1992, σ. 8

δραματουργία. Παρακολούθησε μαθήματα θεάτρου, θεατρικές πρόβες και παραστάσεις κλόουν, σύχναζε σε στέκια καλλιτεχνών και τραγουδούσε μπαλάντες με την κιθάρα του⁹. Το 1919 απέκτησε σχέσεις με τους λογοτεχνικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους του Μονάχου και συνεργάστηκε με τον δημοφιλή βαυαρό κωμικό Καρλ Βάλεντιν¹⁰ συμμετέχοντας στο πολιτικό καμπαρέ του στο Μόναχο¹¹. Λαμβάνοντας μάλιστα μέρος σ' ένα σκετς με τίτλο «η πρόβα της ορχήστρας», υποδύθηκε τον κλαρινετίστα¹² και άρχισε να αντιλαμβάνεται τις σατιρικές δυνατότητες που προσέφεραν τα λαϊκά θεάματα.

Από το 1933 ξεκινάει η περίοδος της εξορίας του, η οποία θα κρατήσει 15 χρόνια και θα τον οδηγήσει στην Ελβετία, τη Σουηδία και τη Φιλανδία, αργότερα στις Ηνωμένες Πολιτείες, μετά πάλι στην Ελβετία, μέχρις ότου γυρίσει πίσω στο Βερολίνο¹³. Σε αυτά τα χρόνια θα γράψει ποιήματα, θεωρητικά κείμενα και μυθιστορήματα, καθώς και πάνω από δέκα θεατρικά έργα, αποδίδοντας στο χαρτί το σκηνικό θέατρο της εποχής¹⁴. Το 1947 επιστρέφει στο Ανατολικό κομμάτι του Βερολίνου, το 1949 ιδρύει το θέατρο Berliner Ensemble και καθιστά γνωστά τα έργα του στον λαό της Γερμανίας αλλά και της Ευρώπης¹⁵. Το Berliner Ensemble, γνωστό και ως Μπρεχτ – Ensemble είναι ένα από τα καλύτερα και πιο γνωστά θέατρα παγκοσμίως και εδώ ο Μπρεχτ έκανε πράξη τις θεατρικές θεωρίες του και ανανέωσε το θέατρο σύμφωνα με τα πρότυπα του Μαρξισμού¹⁶. Με την επιστροφή του στη Γερμανία συνεργάστηκε με αρκετούς ανθρώπους με τους οποίους είχε να συνεργαστεί από το 1933, καθώς επίσης, εκπαιδευσε και αρκετούς σκηνοθέτες που θα άφηναν αργότερα το στίγμα τους στο γερμανικό θέατρο¹⁷.

Ο Μπρεχτ έγραψε περίπου τριάντα μεγάλα θεατρικά έργα, έξι διασκευές έργων, διάφορα μονόπρακτα, ποιήματα, ιστορίες, θεωρητικά κείμενα και ομιλίες με θέματα που αφορούσαν την πολιτική, την κοινωνία, τη λογοτεχνία και την τέχνη αλλά και το θέατρο και το επάγγελμα του ηθοποιού¹⁸. Ο τρισυπόστατος αυτός δημιουργός (δραματουργός,

⁹ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 23

¹⁰ Μπέρναρ Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*. (μτφρ. Άννα Φραγκουδάκη), εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1975, σ. 22

¹¹ Marianne Kesting, *Μπρεχτ*, (μτφρ.) Μαρία Αγγελίδου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2000, σ. 30

¹² Meg Mumford, *Bertolt Brecht*, εκδ. Routledge, 2009, σ. 13

¹³ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σ. 119

¹⁴ Στο ίδιο

¹⁵ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 25

¹⁶ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σ. 7

¹⁷ Κωνσταντίνα Γεωργιάδη και άλλοι, *ό.π.*, σ. 121

¹⁸ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σσ.7-8

σκηνοθέτης, θεωρητικός), εξακολουθεί να θεωρείται ο κατεξοχήν πολιτικός συγγραφέας του 20^{ου} αιώνα¹⁹.

2.2. Οι κύριες φάσεις της δημιουργίας του

Στη συνολική του πορεία ο Γερμανός δραματουργός, μέσα από το έργο του, εξελίσσεται, μεταβάλλεται, αντιφάσκει, πειραματίζεται, αναιρεί ή αποδέχεται, εξαγεί συμπεράσματα και επαναπροσδιορίζεται. Τα ιστορικά γεγονότα, τα αισθητικά ρεύματα, η λαϊκή παράδοση της Γερμανίας, τα βιώματα του και η κοσμοθεωρία του είναι συνυφασμένα με το έργο του και χαρακτηρίζουν τις κύριες φάσεις της δημιουργίας του.

Η πρώτη φάση χρονολογείται πριν το 1927, εποχή που ο Μπρεχτ μελετά το *Κεφάλαιο* και στα έργα του προβάλλεται η εικόνα της αστικής κοινωνίας που ασφυκτιά, ενώ οι χαρακτήρες των έργων του είτε βρίσκουν καταφύγιο στον ατομικό αναρχισμό (*Μπάαλ*), είτε παραιτούνται από οποιοδήποτε ιδανικό (*Τύμπανα μέσα στη νύχτα*). Πρόκειται για μια εποχή που ο συγγραφέας απλώς διαισθάνεται και καταγράφει «σεισμογραφικά» τις αντιξοότητες μέσα στην κοινωνία²⁰. Είναι, παράλληλα, η εποχή όπου ο εξπρεσιονισμός έχει αφήσει το σημάδι του, αν και οι πρώτες κινήσεις του Μπρεχτ προς το θέατρο χαρακτηρίζονται από αντιεξπρεσιονιστική επίδειξη²¹. Στο ρεύμα του εξπρεσιονισμού, αν και παρωδείται, ο Μπρεχτ αρθρώνει το δικό του θέατρο, το οποίο εναντιώνεται στον νατουραλισμό²². Αρνούμενος την παθητική υποταγή αποσκοπεί σε μια κοινωνική αλλαγή η οποία θα έρθει με ενεργό συμμετοχή όλων στον αγώνα κατά του πολέμου και της αδικίας. Αυτός είναι ο λόγος που, ενδεχομένως, αποστρεφόταν τη συναισθηματική ταύτιση του κοινού με τα πρόσωπα της σκηνής²³.

Στη δεύτερη φάση της δημιουργίας του, ο Μπρεχτ έρχεται σε επαφή με τον μαρξισμό και παγιώνει τον πολιτικό προσανατολισμό του. Σύμφωνα και με τον Esslin «ο κομμουνισμός τού ταίριαζε απόλυτα και τού πρόσφερε την εστία γύρω από την οποία μπορούσε να συσπειρώσει τις δυνάμεις του, ενώ η εγγελιανή διαλεκτική έδωσε ορθολογική διέξοδο στις

¹⁹ Richard Lionel, *ό.π.*, · Marianne Kesting, *ό.π.* · Δημήτρης Μυράτ, *Μπέρτολτ Μπρεχτ : ο άνθρωπος του Αουγκσμπουργκ*, εκδ. Πλειάς, Αθήνα 1974 · Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*

²⁰ Σωτηρία Ματζίρη, *ο.π.*, σ. 8

²¹ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 63

²² Στο ίδιο, σ. 64

²³ Martin Esslin, *Μπρεχτ: η ζωή και το έργο του*, (μτφρ.) Φ. Κονδύλης, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1980, (επανάεκδ.: Δωδώνη 2005), σ. 113

πιο έκδηλα διαφορούμενες διαθέσεις και συγκινήσεις»²⁴. Η υλιστική αντίληψη για την κοινωνία διαφαίνεται τόσο στην *Όπερα της πεντάρας* (1927-28), όσο και στο έργο *Ακμή και παρακμή της πόλης του Μαχαγκόνι* (1928-29), τα οποία έχουν μια αναφορά στις αδυναμίες της αστικής τάξης και ταυτόχρονα μια γκροτέσκα γελοιοποίηση τους. Το 1928 ο Μπρεχτ αφορμάται από την αντι-όπερα του *Μαχαγκόνι* και διατυπώνει την πρώτη θεατρική του θεωρία με τίτλο «Σύγχρονο θέατρο είναι το επικό θέατρο». Στη θεωρία αυτή διακηρύσσει με κατηγορηματικό τρόπο την απόφαση να δημιουργήσει επαναστατικό θέατρο μέσα από τα ίδια κανάλια του καθιερωμένου αστικού θεάτρου²⁵. Πρόκειται για τις δύο απόπειρες που προηγήθηκαν της επικής περιόδου : του ανεστραμμένου καθρέπτη ή της εικόνας μπούμερανγκ²⁶. Η απόπειρα αυτή αποτυγχάνει και τότε ο Μπρεχτ επιχειρεί ένα δεύτερο πείραμα, αυτό των διδακτικών έργων. Το θέατρο μετατρέπεται σε εκπαιδευτικό ίδρυμα, ο ηθοποιός γίνεται εκπαιδευτής και αποσκοπεί να διαμορφώσει τους αγωνιστές που θα διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο στην κοινωνική αλλαγή²⁷. Στα διδακτικά έργα ενσωματώνει αρκετές επιδράσεις από το ρωσικό επαναστατικό θέατρο του Μέγιερχολντ και του Πισκάτορ και απαιτεί μια νέα ηθική, ένα νέο πάθος και έναν νέο ηρωισμό που εξωθεί στα άκρα (*Αυτός που λέει ναι, Τα μέτρα, Μπάντεν – Μπάντεν*). Τα σκηνικά μέσα εξελίσσονται σε μέσα ενός θεάτρου μαρξιστικών κοσμοαντιλήψεων²⁸. Ούτε τώρα επιτεύχθηκε ο στόχος, καθώς η καπιταλιστική κοινωνία δεν αποδέχθηκε έργα με ευδιάκριτο το πολιτικό και ιδεαλιστικό περιεχόμενο. Στη φάση αυτή ο Μπρεχτ οδηγείται στην εξορία και διανύει την ωριμότερη περίοδο της δημιουργίας του, η οποία διαπνέεται από θεαματική υποχώρηση του δογματισμού²⁹.

Στην τρίτη φάση, η παρουσία της μάνας έχει καταλυτική σημασία. Η γυναίκα, από «σκεύος ηδονής» σε πρώιμα έργα του, λαμβάνει υπόσταση ως επαναστάτρια, με αυξημένο το μητρικό ένστικτο, έτοιμη να προσφέρει στον συλλογικό αγώνα. Η αναμέτρηση ανάμεσα στον ορθολογισμό και στο ένστικτο συμβολίζεται μέσα από τη δημιουργία αντιφατικών χαρακτήρων όπως οι δύο Άννες στα *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα*, ο διλημματικός Γαλιλαίος στον *Βίο του Γαλιλαίου*, η Άννα Φίρλιγκ στο *Η Μάνα Κουράγιο*

²⁴ Στο ίδιο, σσ. 320-321

²⁵ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σ. 8

²⁶ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σσ. 210-212

²⁷ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 68

²⁸ Marianne Kesting, *ό.π.*, σσ.59-64 · Martin Esslin, *ό.π.*, σσ. 321-322

²⁹ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σσ. 69-70

και τα παιδιά της κ.ά.³⁰ Ο δυϊσμός των ηρώων εξυπηρετεί το παραξένισμα, ο θεατής δεν ταυτίζεται συναισθηματικά με τον ήρωα άλλα στέκεται κριτικά απέναντι του. Είναι η εποχή του επικού θεάτρου.

Ο Μπρεχτ από το τέλος του 1940 κάνει λόγο για ένα διαλεκτικό θέατρο. Βρισκόμαστε στην τέταρτη φάση της δημιουργίας του, όπου έχει εγκατασταθεί στο Ανατολικό Βερολίνο και ιδρύει το Berliner Ensemble (1949). Ασχολείται κυρίως με τη σκηνοθεσία ενώ η δραματουργική του παραγωγή είναι μικρή. Ο θάνατος τον βρίσκει τη στιγμή που πραγματοποιεί στη σκηνή την πρωτοποριακή δράση του (1956)³¹.

2.3. Η εποχή και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα

Οι δύο Μεγάλοι Πόλεμοι άσκησαν καθοριστική επίδραση στην ηθική και πνευματική διαμόρφωση του Μπρεχτ. Ο ίδιος αργότερα χαρακτήρισε «αντιδιαλεκτικές» και «ανιστορικές» τις εποχές του πολέμου³². Η γερμανική πατριωτική λογοτεχνία χαρακτηριζόταν από φθηνό σοβινισμό, το έθνος ήταν εμποτισμένο από την προπαγάνδα και τα εθνικόφρονα συναισθήματα και η γλώσσα είχαν εκφυλιστεί · όλα αυτά οδήγησαν τον Μπρεχτ και πολλούς άλλους διανοούμενους στην άρνηση της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων³³. Οι ιστορικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν συνέβαλαν στην ανάδειξη των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινημάτων. Ο επαναστάτης Μπρεχτ αποστρέφεται το θέατρο της Γερμανίας τη δεκαετία του 1920. Το πομπώδες θέαμα και η εύπεπτη ψυχαγωγία δεν ταιριάζουν στον δημιουργό. Ο ίδιος αναγνωρίζει ότι οι παλιές θεατρικές συμβάσεις και παραδόσεις, το ελισαβετιανό, κινεζικό, ιαπωνικό και ινδικό θέατρο, η χρήση του χορού της αρχαίας τραγωδίας, η τεχνική των κλόουν και των θεατρίνων στα λαϊκά πανηγύρια και στο αυστριακό και βαρβαρικό «φολκ» έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στο έργο του³⁴. Το παλιό γερμανικό μπαρόκ θέατρο, οι αυστριακές και βαναρικές φόρμες της κομέντια ντελ άρτε και ό,τι είχε απομείνει από τα θρησκευτικά μυστήρια του Μεσαίωνα συνέχιζαν να επιβιώνουν³⁵. Ο Μπρεχτ είχε εισχωρήσει ήδη στους καλλιτεχνικούς κύκλους του Μονάχου και είχε γνωρίσει τον κωμικό Καρλ Βάλεντιν, με

³⁰ Στο ίδιο, σ. 70

³¹ Στο ίδιο, σ. 72

³² Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος (δοκίμια)*, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα 1982, σ. 15

³³ Martin Esslin, *ό.π.*, σσ. 218-220

³⁴ Στο ίδιο, σ. 189

³⁵ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 32

αποτέλεσμα τα στοιχεία του παραμυθιού με τα μουσικά νούμερα και τους κωμικούς χαρακτήρες να αποτελούν στοιχεία του θεάτρου του, ως συνέχεια της περιφρονημένης αυτής παράδοσης. Η φόρμα του κωμικού και ηρωικού δράματος που συναντάμε στους ελισαβετιανούς και στον Σαίξπηρ χαρακτηρίζουν κάποια έργα του (*Άντρας για άντρα, Οι περιπέτειες του καλού στρατιώτη Σβέικ*), καθώς επίσης, και η ρυθμικότητα, η τρυφερή ή τολμηρή πρόζα του Μπίχνερ χαρακτηρίζουν κάποια άλλα (*Μπάαλ, Τύμπανα μέσα στη νύχτα*)³⁶.

Ο Μπρεχτ επηρεάστηκε από τους «καταραμένους ποιητές», όπως τους Φρανσουά Βινιόν, Σ.Π. Μποντλέρ, Π. Βερλέν και Αρ. Ριμπό, αλλά και από τον Τζ. Ρ. Κίπλιγκ, ο οποίος ευθύνεται για την άμετρη ελευθερία και περιπέτεια με εξωτικό-μυθικό περίβλημα που χαρακτήριζαν κάποια από τα πρώιμα έργα του Γερμανού συγγραφέα. Δανείστηκε, επίσης, στοιχεία από τους Τζ. Σουίφτ, Άπ. Μπ. Σίνκνερ, Τζ. Λόντον, Τσ. Ντίκενς και από γκαγκστερικές ιστορίες και αστυνομικά φιλμ³⁷. Η καταδίκη του ανθρώπου και η ειρωνεία της μοίρας του, για τα οποία αγωνιούσαν οι Τζ. Τζόις, Φ. Κάφκα ή οι Γάλλοι υπαρξιστές Αλ. Καμί και Ζ.-Π. Σαρτρ, προβληματίσαν και τον ίδιο και είδε ότι ο άνθρωπος εξαρτάται από την κοινωνία που τον περιβάλλει και ότι η προσωπικότητα του καθορίζεται από τις εξωτερικές συνθήκες που συνεχώς αλλάζουν³⁸. Στην αρχή του έργου του, ο Γερμανός δραματουργός δέχεται τις επιρροές από τον φουτουρισμό του Μαρινέτι μένοντας έκπληκτος από τη μηχανή και την τεχνολογία των πόλεων³⁹, αλλά και από τον ρωσικό φουτουρισμό του Μαγιακόφσκι, σε μία μείξη φουτουρισμού και κομμουνισμού παράλληλα, από τον φουτουρισμό μέσα στον φορμαλισμό, τους Ρώσους φορμαλιστές και τέλος από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό⁴⁰. Ο Φ. Βέντεκιντ – προάγγελος του εξπρεσιονιστικού γερμανικού κινήματος – ο οποίος υπήρξε λάτρης των λαϊκών θεαμάτων (καμπαρέ, τσίρκο κ.ά.) και περιφρόνησε το νατουραλιστικό θέατρο, υπήρξε αντικείμενο θαυμασμού για τον Γερμανό συγγραφέα⁴¹.

³⁶ Στο ίδιο, σσ. 32-33

³⁷ Martin Esslin, *ό.π.*, σσ.149-153

³⁸ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 33

³⁹ R. S. Furness, *Εξπρεσιονισμός*, (μτφρ.) Ι. Ράλλη – Κ. Χατζηδήμου, [σειρά Η γλώσσα της κριτικής], εκδ. Ερμής, Αθήνα 1980, σ. 57

⁴⁰ Stanley Mitchell, *Ο Marinetti και ο Μαγιακόφσκι : φουτουρισμός, φασισμός, κομμουνισμός*, στο συλλογικό *Ο φουτουρισμός, ο Μαγιακόφσκι και ο κινηματογράφος*, (μτφρ.) Μάκης Μωραΐτης, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα χ.χ., σσ. 44-61

⁴¹ Ελένη Καραμπέτσου, «Εξπρεσιονισμός-γενική θεώρηση», στο Φ. Βέντεκιντ, *Λούλου*, Ανοιχτό Θέατρο, 1989, σσ. 26-33

Ο Μπρεχτ αντέδρασε στο παγιωμένο νατουραλιστικό θέατρο. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, το ραδιόφωνο, ο κινηματογράφος – και κυρίως ο βουβός του Τσάρλι Τσάπλιν με καταγωγή από το λαϊκό θέατρο της παντομίμας – καθώς και ο σύγχρονος εξοπλισμός του θεάτρου μαζί με τις καινούργιες σκηνοθετικές τάσεις προερχόμενες από τις παντομίμες του Ράινχαρντ, το πολιτικό θέατρο του Πισκάτορ, τις σάτιρες του Μαγιακόφσκι και το ρωσικό θέατρο του Μέγιερχολντ και του Ταΐροφ, αποτέλεσαν τις νεωτεριστικές επιδράσεις της εποχής και επαναπροσδιόρισαν τη φόρμα του θεάτρου⁴². Είναι μια απόπειρα να ξεπεραστεί το εμπόδιο του «θεάτρου της ψευδαίσθησης»⁴³.

Μπορεί η διαμονή του στο Μόναχο να άσκησε καθοριστική επίδραση στη θεατρική του πορεία, αποτέλεσε, ωστόσο, έναν ενδιάμεσο σταθμό για το Βερολίνο, μια ευρωπαϊκή πολιτιστική μητρόπολη το 1920. Το 1924 εγκαταστάθηκε εκεί, αρχικά, ως δραματουργός κάτω από την καθοδήγηση του Μαξ Ράινχαρντ και στη συνέχεια ως συνεργάτης του Πισκάτορ⁴⁴. Αφού στα πρώιμα έργα του πειραματίστηκε με τον εξπρεσιονισμό και τον ντανταϊσμό, στη συνέχεια διαμόρφωσε το προσωπικό του στίλ, συνδυάζοντας στοιχεία από τους πειραματισμούς του Πισκάτορ, το καμπαρέ, το βουβό κινηματογράφο αλλά και τον Σαίξπηρ⁴⁵. Ο θαυμασμός του προς τον Πισκάτορ προερχόταν από την απόπειρα του τελευταίου να θίξει πάνω στη σκηνή πολιτικά θέματα. Συνεργαζόμενος με την ομάδα του Πισκάτορ, ο Μπρεχτ διδάχθηκε πάνω στους τεχνολογικούς πειραματισμούς και στις καινοτομίες στη σκηνογραφία, στη χρήση ήχου, των προβολών και των φιλμ⁴⁶.

Ο Μπρεχτ αρνιόταν επίμονα την επικρατούσα τάξη του μεσοπολέμου και μεταπολεμικά, εκνευριζόταν με τα εθνικόφρονα συναισθήματα και θεωρούσε τον εαυτό του αντιπατριώτη αλλά και φιλειρηνιστή. Το καπιταλιστικό σύστημα τού προκαλούσε αποστροφή και πανικό⁴⁷. Έπρεπε οπωσδήποτε να ανακαλύψει ένα θετικό προορισμό και αυτόν του τον πρόσφερε ο μαρξισμός. Μνήθηκε στη θεωρία του μαρξισμού στο τέλος του 1920 και αποκάλυψε μέσα σ' αυτόν τον αντιαστισμό και τον αναρχισμό⁴⁸. Η εξορία

⁴² Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 35

⁴³ Martin Esslin, *ό.π.*, σσ. 128-170 · Reinhold Grimm, «Ανάμεσα στο νατουραλισμό και τον εξπρεσιονισμό» (απόσπασμα από το Bertolt Brecht and the Modern World Theater, περ. *Theater Three*, αρ. 2 (άνοιξη 1987)), περ. *Θεατρικά Τετράδια*, Πειραματική Σκηνή Τέχνης Θεσσαλονίκης, αρ. 33 (Μάρτιος), Θεσσαλονίκη 1992

⁴⁴ Κωνσταντίνα Γεωργιάδη και άλλοι, *ό.π.*, σ. 107

⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 109

⁴⁶ Philip Glahn, *ό.π.*, σ. 86-87

⁴⁷ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*

⁴⁸ Στο ίδιο

τον οδήγησε πιο κοντά στους κομμουνιστές, ο κομμουνισμός διαμόρφωσε την προσωπικότητα του και αποτέλεσε μια ισχυρή απάντηση στον φασισμό.

Οι αντιλήψεις του Μπρεχτ κατευθύνονταν προς τη μαρξιστική άποψη για την ιστορία και την ανθρώπινη ζωή, η οποία θα βασίζεται σε υλιστικές απόψεις που έχουν διαφοροποιηθεί μέσω κριτικής από τις ισχύουσες στον ακραίο καπιταλισμό, καθώς ο τελευταίος ευθύνεται για την ανθρώπινη εκμετάλλευση και τον εξευτελισμό της προσωπικότητας του ανθρώπου⁴⁹. Έχοντας στρέψει το βλέμμα ενάντια σε κάθε είδος δογματισμού, ο Μπρεχτ προβάλλει τον ορθολογισμό και τον επιστημονικό χαρακτήρα του μαρξισμού⁵⁰.

⁴⁹ Θεόδωρος Γραμματάς-Τάκης Τζαμαργιάς, *Πολιτιστικές εκδηλώσεις στο σχολείο. Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, εκδ. Ατραπός, Αθήνα 2004, σσ.185-186

⁵⁰ Ιωάννα Μενδρινού *ό.π.*, σ. 40

3. Η θεωρία του Μπρεχτ για το θέατρο

3.1. Η κατάργηση της ψευδαίσθησης

Ο Μπρεχτ βρέθηκε μπροστά σε δύο παρακμασμένες μορφές του κλασικού παραδοσιακού θεάτρου. Η πρώτη πηγάζει από τον ρομαντισμό και προβάλλει το άτομο να εναντιώνεται σε μια κοινωνία ανίκανη να ανανεωθεί. Η σύγκρουση έχει λιγότερο ενδιαφέρον από την ερμηνεία και το κέντρο βάρους της παράστασης δεν είναι η δράση αλλά η συγκίνηση. Η δεύτερη επιδιώκει να τονίσει την αυθεντικότητα του κόσμου και ότι ο άνθρωπος είναι προϊόν της κοινωνίας⁵¹. Στην πρώτη μορφή θεάτρου, η σκηνή αντικατοπτρίζει και την αλήθεια της πλατείας, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο ειδικό σε αντίθεση με το γενικό. Στη δεύτερη, το έργο αποτελεί μια αντικειμενική περιγραφή της εξέλιξης ή της αλήθειας του κόσμου (θέατρο Πισκάτορ) και η σκηνή εκφράζει την αλήθεια παρακινώντας τις μάζες με την πλατεία να υποτάσσονται σ' αυτήν⁵².

Ο Μπρεχτ δεν αποδέχεται καμία από αυτές τις δύο παρακμασμένες μορφές θεάτρου. Επικρίνει τόσο το ρομαντικό θέατρο γιατί το μόνο που προσφέρει είναι εκμετάλλευση της συγκίνησης και δεν μπορεί να μας μάθει τίποτα ούτε για τον άνθρωπο ούτε για τον κόσμο, όσο και την αντικειμενική δραματουργία της κοινωνικής εξέλιξης γιατί είναι πλασματική και όχι ιστορική⁵³. Κατά τον Γερμανό δραματουργό η θεατρική παράσταση δεν είναι ο χώρος της εικονικής πραγματικότητας, ούτε ο χώρος που δημιουργείται η ψευδαίσθηση του πραγματικού. Σύμφωνα με το ίδιο, στο αστικό θέατρο «κατασκευάζονται ζωντανές απεικονίσεις πραγματικών ή επινοημένων γεγονότων ανάμεσα στους ανθρώπους και μάλιστα για ψυχαγωγία»⁵⁴. Όσα διαδραματίζονται στη σκηνή δεν αποτελούν μίμηση της πραγματικότητας, όπως υποστήριξε, αρχικά, ο Αριστοτέλης. Μεταξύ των ηθοποιών πάνω στη σκηνή και των θεατών στην πλατεία, δεν αναπτύσσεται η συνήθης διαδικασία της ψευδαίσθησης κατά την οποία το κοινό αποδέχεται αυτό που συντελείται μέσω του ρόλου από τους ηθοποιούς · η ταύτιση και η βίωση απορρίπτονται. Κατά παρόμοιο τρόπο, αναποτελεσματική αναδεικνύεται και η νατουραλιστική θεώρηση του θεάτρου, κατά την οποία η σκηνή μετατρέπεται σε χώρο αναπαράστασης της ζωής⁵⁵. Ο Μπρεχτ αρνούμενος

⁵¹ Μπέρναρ Ντορτ ό.π., σσ. 207-208

⁵² Martin Esslin, ό.π., σ. 46-47

⁵³ Μπέρναρ Ντορτ, ό.π., σ. 209

⁵⁴ Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Μικρό όργανο για το θέατρο*, (εισαγωγικό σημ.) Grimm Reinhold, (μτφρ.) Δ. Μυράτ, εκδ. Πλειάς, Αθήνα 1974, παρ. 29

⁵⁵ Θεόδωρος Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 2015, σ. 357

όλα τα παραπάνω ορίζει τη δική του θεωρία στο θέατρο η οποία μπορεί να ονομαστεί θεωρία της ανοικείωσης. Η ψευδαίσθηση, ως αναπόσπαστο τμήμα όσων πραγματικά συμβαίνουν πάνω στη σκηνή και ως προϋπόθεση για την ψυχολογική, ιδεολογική και κοινωνιολογική αναγνώριση και οικειοποίησή τους από το κοινό, καταργείται⁵⁶. Αυτό που επιθυμεί είναι να προβάλλει το θέατρο ως μία ζωντανή αντιφατική πραγματικότητα και να δώσει στην προβολή αυτή διδακτική αξία για τους θεατές. Επιβάλλεται, λοιπόν, να αντικατασταθούν οι παραδοσιακές σχέσεις ανάμεσα στη σκηνή, την πλατεία και την κοινωνία από ένα καινούργιο σύστημα. Σύμφωνα με αυτό, ο κόσμος της σκηνής και ο κόσμος της πλατείας αποτελούν δύο ετερογενείς διακριτές οντότητες που συνυπάρχουν αλλά δεν υποκαθίστανται ούτε ταυτίζονται, δεν μιμούνται η μία την άλλη ούτε επικαλύπτονται. Οι ηθοποιοί δεν ταυτίζονται με τους ήρωες που ενσαρκώνουν ούτε βιώνουν ως φυσικά πρόσωπα τις δραματικές καταστάσεις που προβάλλουν πάνω στη σκηνή⁵⁷.

Ο Μπρεχτ πειραματίστηκε στη δημιουργία ενός θεάτρου με επίκαιρο κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο. Επέμεινε emphatic στην αφύπνιση των κριτικών ιδιοτήτων των θεατών και παρουσίασε την πραγματικότητα μέσα από τις κοινωνικές σχέσεις, χωρίς να επιδιώξει τη συγκινησιακή μέθεξη και ταύτιση του θεατή με τα δρώντα πρόσωπα, με κίνδυνο να αποδυναμώσει κάθε απόπειρα κριτικής⁵⁸. Ο Γερμανός δραματουργός αντικατέστησε τη δραματική μορφή με επική μορφή, όχι μόνο στο επίπεδο της δραματουργίας αλλά και στο επίπεδο της θεατρικής παράστασης⁵⁹. Ενώ το θέατρο της ψευδαίσθησης προσπαθεί να δημιουργήσει ένα ψεύτικο παρόν με αληθοφανή τρόπο, το επικό θέατρο είναι αυστηρά ιστορικό, καθώς θυμίζει στους θεατές ότι το μόνο που κάνουν είναι να προσλαμβάνουν την αναφορά περασμένων γεγονότων⁶⁰.

3.2. V-effect – αποστασιοποίηση – gestus

Ο Μπρεχτ φροντίζει για την εξαγωγή συμπερασμάτων και όσο σημαντικά γι' αυτόν είναι αυτά που μας δείχνει άλλο τόσο είναι και ο τρόπος που τα δείχνει. Στο σημείο αυτό συναντάμε το V-effect ή αλλιώς εφέ της αποστασιοποίησης. Σκοπός του Μπρεχτ είναι να

⁵⁶ Στο ίδιο

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 358

⁵⁸ Ιωάννα Μενδρινού ό.π., σ. 48

⁵⁹ Μπέρναρ Ντορτ, ό.π., σ. 209

⁶⁰ Martin Esslin, ό.π., σσ. 170-193

οδηγήσει τον θεατή να παρακολουθήσει τα διαδραματιζόμενα με ερευνητική και κριτική ματιά⁶¹. Το V-effect είναι η διαδικασία που επιτρέπει να αναδειχθεί ως παράξενο κάτι το οποίο θεωρείται φυσικό και αυτονόητο. Να φανεί ασυνήθιστο το συνηθισμένο και να το ξαναδούμε με νέα ματιά⁶².

«Μια παραξενισμένη απεικόνιση σ' αφήνει βέβαια ν' αναγνωρίσεις το αντικείμενο, ταυτόχρονα όμως το κάνει να φαίνεται σαν ξένο. [...] Το παλιό παραξένισμα απομακρύνει το απεικονιζόμενο αντικείμενο από την επέμβαση του θεατή, το κάνει αμετάβλητο. [...] Το καινούργιο παραξένισμα θα 'πρεπε ν' αφαιρεί τη σφραγίδα του οικείου μόνον από τα γεγονότα εκείνα που δέχονται κοινωνικές επιδράσεις και που τα προφυλάσσει σήμερα από την επέμβαση του θεατή.»⁶³

Οι θεατές αντιλαμβάνονται ότι αυτά που βλέπουν στη σκηνή δεν είναι πραγματικά αλλά θεατρικά και οι ηθοποιοί δεν τους ενδιαφέρουν ως φυσικά πρόσωπα αλλά ως κοινωνικές μονάδες. Με τον τρόπο αυτό, καταργείται η ψευδαίσθηση, εγκαταλείπεται η μίμηση και αναπτύσσεται μία θεωρία σύμφωνα με την οποία αποδεικνύεται ολοκάθαρα ο αντιφατικός χαρακτήρας των διαδικασιών της κοινωνίας και των συμπεριφορών του ατόμου που εκφράζονται σε κάθε έργο και φανερώνεται η διαλεκτική φύση της πραγματικότητας, που επιτρέπει στο κοινό να συνειδητοποιήσει ότι οι ανθρώπινες σχέσεις δεν είναι αυτές που θα έπρεπε να είναι⁶⁴.

Όλες οι τεχνικές των παραστάσεων του Μπρεχτ συμβάλλουν στη δημιουργία απόστασης : απόσταση μεταξύ της μορφοποιημένης ιστορίας και των ρεαλιστικών λεπτομερειών · απόσταση μεταξύ των σκηνών του κάθε έργου · απόσταση μεταξύ του σκηνικού και του ηθοποιού · απόσταση μεταξύ της παράστασης και του θεατή, με τρόπο ώστε ο θεατής να διακρίνει τον εφήμερο χαρακτήρα της φύσης και να βλέπει σε αυτήν απλώς μια φάση της ιστορίας των ανθρώπων⁶⁵.

Η αποστασιοποίηση δεν σημαίνει απομάκρυνση με ενιαίο και στατικό τρόπο του ηθοποιού από τον ήρωα, της πλατείας από τη σκηνή. Η αποστασιοποίηση στο επικό

⁶¹ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σ. 218

⁶² Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 56

⁶³ Μπέρτολτ Μπρεχτ, *ό.π.*, παρ. 42/43

⁶⁴ Θεόδωρος Γραμματάς, *ό.π.*, σ. 359

⁶⁵ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 56

θέατρο προκαλείται από την παρεμβολή μιας σειράς από ανακολουθίες και αντιθέσεις. Ο ηθοποιός δεν πρέπει να αποδίδει στον ήρωα μια ενότητα που δεν έχει αλλά να τονίζει τις αντιφάσεις στη συμπεριφορά του ή σ' αυτά που λέει και σ' αυτά που κάνει. Η δουλειά του ηθοποιού είναι μεσολαβητική και δεν πρέπει να προσπαθεί να δώσει την εντύπωση ότι ο ήρωας που υποδύεται είναι ένα πραγματικό και φυσικό πρόσωπο · θα πρέπει να δείχνει ότι υποδύεται τον ήρωα, να δίνει την εντύπωση με το παίξιμο του ακόμα και ποια γνώμη έχει για τον ήρωα⁶⁶.

Προκειμένου ο Μπρεχτ να καταστήσει ακόμα πιο έντονη την απόσταση του θεατή από τα διαδραματιζόμενα αλλά και να ενισχύσει τον στοχασμό του σ' αυτά χρησιμοποιεί το *gestus*, ως το πιο ουσιώδες στοιχείο της υποκριτικής. Ο όρος καλύπτει όλο το εύρος των εξωτερικών σημάτων των κοινωνικών σχέσεων, συμπεριλαμβανομένων της κίνησης, του τονισμού, της έκφρασης του προσώπου⁶⁷. Με το *gestus* ο ηθοποιός καθιστά αντιληπτό στον θεατή το θεατρικό κείμενο με το σώμα και με τον τρόπο υπόδυσής του. Το θέατρο του Μπρεχτ είναι θέατρο χειρονομίας σύμφωνα με τον Benjamin, καθώς κάθε σκηνή ενός έργου έχει το βασικό της *gestus*. Ο Μπρεχτ γράφει τα κείμενα με τέτοιο τρόπο, ώστε η κάθε σκηνή να διαθέτει τη χειρονομία που της αρμόζει και ο ηθοποιός να έχει την ανάλογη στάση. Ακόμα και τα τραγούδια έχουν το δικό τους *gestus* και αποδεικνύουν βασικές στάσεις, ενώ η μουσική συγχωνεύει ακαταμάχητα λέξεις και χειρονομίες⁶⁸. Με τη συμμετοχή του σε μια τέτοια θεατρική παράσταση, ο θεατής θα προβληματιστεί ως κριτικά σκεπτόμενο άτομο, θα ενεργοποιήσει τη συνείδηση του και θα ολοκληρωθεί ως κοινωνική ύπαρξη.

3.3. Σκηνικά και κοστούμια ως ιδεολογικοί δείκτες

Τα βελτιωμένα τεχνικά μέσα δίνουν τη δυνατότητα στις παραστάσεις του επικού θεάτρου να εκμεταλλευτούν, για τη δημιουργία της αποστασιοποίησης, τον μηχανικό εξοπλισμό της σκηνής και να εξυπηρετήσουν ακόμα περισσότερο την αντικειμενική πρόσληψη από το κοινό. Έτσι ο Μπρεχτ, με βασικότερο συνεργάτη του τον Νέχερ, δημιουργεί σκηνικά που δεν πλαισιώνουν τη δράση μόνο εικαστικά και αισθητικά αλλά αποτελούν και

⁶⁶ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σ. 219

⁶⁷ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σσ. 169-170

⁶⁸ Walter Benjamin, *Δοκίμια για τον Μπρεχτ*, (μτφρ. – επίλ.) Ν. Κολοβού, εκδ. Πύλη, Αθήνα 1972, σσ. 17-18 · Martin Esslin, *ό.π.*, σσ. 184-186

ιδεολογικούς δείκτες⁶⁹. Εμπλουτίζει το παραστατικό κείμενο με νέα μέσα και αποστασιοποιητικά εφέ που έχει δανειστεί από τον κινηματογράφο και το ραδιόφωνο. Οι προβολές του Νέχερ αποτελούν περισσότερο πανό που χρησιμεύουν για την αναγγελία νούμερων, σκηνών και εικόνων και εξυπηρετούν τη μετάβαση από τη μία δραματική κατάσταση στην άλλη, παρά ντεκόρ των σκηνών⁷⁰. Οι τεχνικές αποστασιοποίησης που χρησιμοποιεί ο Μπρεχτ, χαρακτηρίζονται από λιτότητα. Δεν χρησιμοποιεί φωτιστικά εφέ για να δημιουργήσει ατμόσφαιρα αλλά θεωρεί ότι οι πηγές φωτός πρέπει να είναι ορατές από τους θεατές. Βασικός στόχος ήταν να διδάξει το κοινό να παρατηρεί τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων με το κριτικό, «ψυχρό» μάτι του ερευνητή και να αναδεικνύει ως «πρωτόφαντο» ό,τι μοιάζει «φυσικό»⁷¹. Γι' αυτό η σκηνή του Μπρεχτ ήταν πάντα λουσμένη στο φως, φανερώνοντας με ακρίβεια τις εσωτερικές δομές και τη λεπτότητα των χρωμάτων, την πλαστικότητα και την ιδιομορφία των προσώπων⁷². Προκειμένου να καταργήσει οποιαδήποτε ψευδαίσθηση χρησιμοποίησε ενδεικτικά σύμβολα, λάμπες και άλλα αντικείμενα. Παράλληλα, κατέργησε την αυλαία και τη χρησιμοποίησε μόνο για να προβάλλει τους τίτλους των σκηνών. Όταν αλλάζουν οι σκηνές, το λιγοστό φως βοηθάει τους θεατές να αντιληφθούν τις προετοιμασίες που γίνονται πάνω στη σκηνή. Το μακιγιάζ, το κοστούμι και τα σκηνικά αντικείμενα ενισχύουν το *gestus* των επιμέρους σκηνικών εικόνων – φράσεων. Τα κοστούμια δεν ήταν εντυπωσιακά – το αγαπημένο χρώμα του Μπρεχτ ήταν το γκρι – και συχνά φώτιζαν την ταξική διάρθρωση της κοινωνίας. Δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια του κοστούμιού και του αντικειμένου γιατί εδώ η φαντασία δεν βοηθάει. Το σκηνικό αντικείμενο συχνά συνεπικουρεί τις χειρονομίες που φέρουν τα πρόσωπα⁷³. Με όλες αυτές τις τεχνικές που δεν εξυπηρετούν τον εντυπωσιασμό, ενισχύεται η αποστασιοποίηση και επιτρέπεται στον θεατή να αφηθεί στον κριτικό στοχασμό.

3.4. Το επικό θέατρο

Ο Μπρεχτ όπως αναφέρθηκε και πιο πριν, αποφεύγει να δώσει θεατρικές παραστάσεις στις οποίες το κοινό συμμετέχει κάτω από την επιρροή της συμπόνιας και ταυτίζεται

⁶⁹ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 171

⁷⁰ Στο *ίδιο*, σσ. 171-172

⁷¹ Στο *ίδιο*, σ. 173

⁷² Martin Esslin, *ό.π.*, σσ. 177-178 · Marianne Kesting, *ό.π.*, σ. 135

⁷³ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σσ. 174-175

συναισθηματικά με τα πρόσωπα του έργου. Παράλληλα, απορρίπτει το θέατρο της ψευδαίσθησης που επιδιώκει να δημιουργήσει ένα ψεύτικο παρόν και παρουσιάζει τα γεγονότα ως πραγματικά ενώ δεν είναι. Το θέατρο του Μπρεχτ μετατρέπεται σε επικό θέατρο. Ο όρος αυτός φαίνεται να προέρχεται από τον Γερμανό εξπρεσιονιστή Πισκάτορ, υιοθετήθηκε και από τον Μπρεχτ και με αυτό το είδος θεάτρου απομακρύνθηκαν και οι δύο από το νατουραλιστικό θέατρο⁷⁴.

Το επικό θέατρο ενσωματώνοντας στοιχεία της επικής ποίησης είναι αφηγηματικό, με χαλαρή δομή και σταθερό στοιχείο τη ζωή και τις περιπέτειες του ήρωα. Η θεατρική δράση δεν εξελίσσεται με ενιαίο και συνεχή τρόπο, αλλά εμφανίζεται διακεκομμένη δίνοντας τη δυνατότητα στους ηθοποιούς ν' απευθυνθούν άμεσα στο κοινό, γεγονός που επιτυγχάνεται όταν τραγουδούν τα ποιήματα που ο Μπρεχτ ονόμασε songs. Όλα τα πρόσωπα του έργου σχολιάζουν παράλληλα με τη δράση και το σχόλιο αυτό άλλοτε είναι επεξηγηματικό και άλλοτε ειρωνικό⁷⁵. Το επικό θέατρο διαθέτει ιστορικό περιεχόμενο ή ιστορικοποιεί το θέμα του⁷⁶. Η δομή των έργων είναι αποσπασματική με αποτέλεσμα η δράση να αναπτύσσεται σε ανεξάρτητες σκηνές. Ο συγγραφέας παρουσιάζει κριτικά τα δρώντα πρόσωπα χωρίς να προκαλούν με τη δράση τους συναισθηματικές ή συγκινησιακές καταστάσεις. Οι σκηνές είναι πλαισιωμένες με τέτοιο τρόπο που προοικονομούν τα διαδραματιζόμενα και απουσιάζει το στοιχείο της έκπληξης που, ενδεχομένως, θα προκαλούσε συναισθήματα στους θεατές. Οι ήρωες των έργων απομακρύνονται από το κοινό, παύουν να είναι συμπαθείς σε αυτό και προκαλούν προβληματισμό⁷⁷. Κάτι, ακόμα, που χαρακτηρίζει το επικό θέατρο και το φέρνει σε αντίθεση με το παραδοσιακό είναι ότι οι χαρακτήρες δεν είναι μόνο καλοί ή μόνο κακοί αλλά και τα δύο μαζί. Είναι πολυσύνθετες και αντιφατικές προσωπικότητες που συγκρούονται με τις ιστορικές συνθήκες. Κατά τον Μπρέχτ, ο άνθρωπος μπορεί από τη φύση του να έχει θετικά στοιχεία αλλά οι δύσκολες κοινωνικές καταστάσεις τον αναγκάζουν να βγάλει στην επιφάνεια και αρνητικά στοιχεία, προκειμένου να καταφέρει να επιζήσει⁷⁸.

⁷⁴ Στο ίδιο, σσ. 51-52

⁷⁵ Μπέρναρ Ντορτ, ό.π., σ. 65

⁷⁶ Ιωάννα Μενδρινού, ό.π., σ. 51

⁷⁷ Θεόδωρος Γραμματάς, ό.π. σ. 369

⁷⁸ Σωτηρία Ματζίρη, ό.π., σ. 12

Ο Μπρεχτ με το επικό θέατρο στοχεύει στην κοινωνική ευαισθητοποίηση και στην ιδεολογική αποκάλυψη των θεατών και όχι στην αισθητική απόλαυση και στην καλλιτεχνική συγκίνηση⁷⁹. Πιστεύει σε ένα ώριμο κοινό, έτοιμο να ασκήσει εποικοδομητική κριτική. Ο ίδιος στην ωριμότερη φάση του, συνδυάζει τη διδακτική με την ψυχαγωγία και γράφει τα σπουδαιότερα έργα του. Σύμφωνα με τον Πέτρο Μάρκαρη, Έλληνα μελετητή του Μπρεχτ, η θεωρία του για το επικό θέατρο στηρίζεται σε τρεις βασικούς άξονες : α) την ενσυνείδητη στροφή στην επιστήμη και τη σχέση επιστήμης-τέχνης, β) τη μελέτη και χρήση του διαλεκτικού υλισμού, γ) τη διαλεκτική πορεία από το καλό-κακό στο σωστό-λαθεμένο, κι από εκεί στο φυσικό-αφύσικο, αλλά και τη συνακόλουθη ανατροπή αυτού που ο σημερινός άνθρωπος έχει εθιστεί να θεωρεί «φυσικό» (σωστό), ενώ στην πραγματικότητα είναι «αφύσικο» (λαθεμένο), ανατροπή που γίνεται ένα από τα κυριότερα αξιώματα του επικού θεάτρου⁸⁰.

3.5. Το διδακτικό θέατρο

Ο Μπρεχτ συνειδητοποιεί ότι πρέπει να αλλάξει ο ρόλος του θεάτρου και γι' αυτό εγκαταλείπει το αστικό θέατρο και διαλέγει το διδακτικό. Σκοπός του δεν είναι να φτιάξει τέχνη για το πλατύ κοινό, αλλά να ενθαρρύνει την πολιτική σκέψη σε κοινωνικά ομοιόμορφες ομάδες όπως ήταν οι μαθητές των σχολείων, τα μέλη των νεολαιών και των λαϊκών ενώσεων, οι προλεταριακοί σύλλογοι και πριν απ' όλα οι εργατικές χορωδίες που ήταν ιδιαίτερα πολυάριθμες στη Γερμανία της εποχής⁸¹. Βρισκόμαστε σε μια εποχή που δίνεται προτεραιότητα στον επαναστατικό τρόπο σκέψης ο οποίος θα άλλαζε τον παλαιό κόσμο και τις αξίες του και που οι νέες δυνάμεις του κομμουνισμού αγωνίζονταν να επικρατήσουν στην Ευρώπη με εχθρούς τόσο την αστική κοινωνία όσο και τα εθνικοσοσιαλιστικά κόμματα. Ο Μπρεχτ θεωρούσε πως όφειλε να συμμετέχει ενεργά σε αυτές τις αλλαγές και φιλοδοξούσε να δημιουργήσει μια μορφή θεάτρου που να ανταποκρίνεται στα προβλήματα της εποχής. Έγραψε τα διδακτικά έργα το διάστημα 1929-1931 για άτομα και ομάδες που έρχονται στο θέατρο όχι σαν θεατές αλλά σαν μαθητές που θέλουν να μαθητεύσουν σε μια μαρξιστική θεματική στο θέατρο⁸². Στα διδακτικά έργα ανήκουν η *Πτήση των Λίντμπεργκ*, *Μπάντεν Μπάντεν*, το *Έργο της*

⁷⁹ Daniel Frey, *Brecht, un poète politique*, εκδ. L' Age d' Homme, Λοζάνη 1987

⁸⁰ Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σ. 22

⁸¹ Μπέρνα Ντορτ, *ό.π.*, σ. 86

⁸² Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σ. 77

συναίνεσης, Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι, το Μέτρο, η Μάνα. Στα έργα αυτά όπως αναφέρει και ο Σίμος Παπαδόπουλος «το καθήκον της προσφοράς της ζωής του ατόμου για την επίτευξη των υψηλών και ευγενικών ιδανικών και, μέσω αυτών, για την ευημερία και ευτυχία του συνόλου, τίθεται επίμονα και επανέρχεται σε όλα τα διδακτικά του έργα, στις ποικίλες του εκφάνσεις, από την άνευ όρων, απόλυτη συγκατάθεση του ανθρώπου στη θυσία, έως τη διαπραγμάτευση με τους συντρόφους για εξεύρεση εναλλακτικών λύσεων, αλλά και από την αμφισβήτηση της παθητικής υποταγής στους επίδοξους σωτήρες, ως την αποδοχή της αφαίρεσης της ζωής του ατόμου από τους συντρόφους, προκειμένου να μη διακυβευθούν οι σκοποί και τα σχέδια του Κόμματος»⁸³.

Το διδακτικό θέατρο θα έπρεπε να έχει ως στόχο όχι την ψυχαγωγία αλλά την εκπαίδευση και τη διδασκαλία και η τέχνη έπρεπε να ασκείται και όχι να αποτελεί καταναλωτικό αγαθό. Βασική επιδίωξη ήταν η συλλογική δημιουργία ενός θεάτρου, γι' αυτό και το διδακτικό θέατρο του Μπρεχτ έχει κυρίως παιδαγωγικό και εκπαιδευτικό στόχο και οι συντελεστές αυτού του είδους θεάτρου έχουν ως αποστολή να διδάσκουν μαθαίνοντας. Ως αποτέλεσμα αυτού, εξαλείφεται κάθε διάκριση ανάμεσα στου ηθοποιούς και στους θεατές⁸⁴. Το διδακτικό έργο είναι μια άσκηση πάνω στη διαλεκτική σκέψη και απευθύνεται σ' αυτούς τους ίδιους τους συμμετέχοντες σ' αυτό και όχι σε θεατές. Το περιεχόμενο και η μορφή αυτών των έργων εξυπηρετούν αυτό τον σκοπό, η γλώσσα τους είναι αυστηρά απλή και λιτή, οι ηθοποιοί δεν υποδύονται αλλά παρουσιάζουν τους ρόλους όπως οι μαθητές το μάθημα και το μακιγιάζ, τα κοστούμια και το ντεκόρ περιορίζονται στο ελάχιστο⁸⁵. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής εστιάζει στο ουσιαστικό που είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τη θεατρική και κοινωνική διαπαιδαγώγηση των νέων⁸⁶. Ο Μπρεχτ τονίζει ότι ο στόχος είναι να εκπαιδευτούν οι νέοι άνθρωποι παίζοντας θέατρο, δηλαδή να γίνουν ταυτόχρονα δρώντες και θεατές⁸⁷. Εξάλλου τα έργα αυτά δεν είναι προορισμένα για το κοινό του θεάτρου αλλά

«προορίζονται γι' αυτούς που είναι και οι μόνοι που μπορούν να
τα αξιοποιήσουν : χορωδίες εργατών, ερασιτεχνικοί θίασοι,

⁸³ Σίμος Παπαδόπουλος, «Τα διδακτικά έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ στην εποχή μας», *πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου του ΚΚΕ (27-28.4.2013) : Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν*, εκδ. Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2014, σ. 281

⁸⁴ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σσ. 87-88

⁸⁵ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σ. 14

⁸⁶ Σίμος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σ. 280

⁸⁷ Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σ. 78

μαθητικές χορωδίες και μαθητικές ορχήστρες, δηλαδή εκείνοι που ούτε πληρώνουν για την τέχνη, ούτε πληρώνονται από την τέχνη, παρά θέλουν να κάνουν τέχνη»⁸⁸.

Οι ηθοποιοί παίζουν με βασική επιδίωξη να γυμνάσουν τον θεατή και ο θεατής βρίσκεται στο θέατρο για να προετοιμαστεί για τον ενεργητικό ρόλο που θα έχει να παίξει στον μεγάλο πολιτικό αγώνα μέσα στην κοινωνία. Το θέατρο μετατρέπεται σε ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα με προσανατολισμό να διαμορφώσει τους αγωνιστές που θα είναι σε θέση στο μέλλον να συμβάλουν στη ριζική αλλαγή της κοινωνίας⁸⁹. Η μετατροπή των θεατών σε ηθοποιούς, η διείσδυση του θεάτρου στα εργατικά στρώματα και η απόπειρα προλεταριακής τέχνης δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτή από την γερμανική κοινωνία που κλονιζόταν από τον φασισμό. Ο Μπρεχτ δεν κατάφερε να βρει χώρους εκτός από τα θέατρα για να ανεβάσει τα διδακτικά έργα του. Μόνο το έργο *Αυτός που λέει Ναι* δεν βρήκε εμπόδια ίσως γιατί μπορούσε να ερμηνευτεί και ως ύμνος στη χριστιανική ανταπάρνηση⁹⁰.

3.6. Το διαλεκτικό θέατρο μέσα από την επιστημονική οπτική

Αυτό που φαίνεται να απασχολεί τον Μπρεχτ είναι η σύνδεση επιστήμης και τέχνης, τέχνης και θεάτρου σε μια επιστημονική εποχή, ο θεατής και ο αναγνώστης μιας επιστημονικής εποχής. Το θέατρο του Μπρεχτ είτε το ονόμασε επικό γύρω στο '30 είτε διαλεκτικό γύρω στο '50 έχει ως αφετηρία και κύριο μοχλό τις αναζητήσεις του πάνω στη σχέση επιστήμης-τέχνης, τη δημιουργία ενός θεάτρου και ενός λόγου που θα απευθύνονται στο κοινό μιας επιστημονικής εποχής⁹¹. Η αναζήτηση αυτή εξαπλώνεται σε μια καινούργια αισθητική αντίληψη ικανή να παράγει τέχνη που θα προσδιορίζεται από την επιστήμη. Ο ίδιος αναφέρει στο Μικρό Όργανο για το Θέατρο :

«Γιατί όταν ψάχνουμε γύρω μας για έναν άμεσο τρόπο διασκέδασης, για μια πλήρη, διεισδυτική απόλαυση, που θα μπορούσε να μας προσφέρει το θέατρο μας με απεικονίσεις από την ανθρώπινη συμβίωση, πρέπει να σκεφτόμαστε ότι είμαστε

⁸⁸ Μπέρτολτ Μπρεχτ. *ό.π.*, παρ. 111

⁸⁹ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σ. 213

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 90

⁹¹ Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σ. 9

παιδιά μιας επιστημονικής εποχής. Η ανθρώπινη συμβίωση – που
σημαίνει : η ζωή μας – καθορίζεται σ' ένα ολότελα καινούργιο
βαθμό από την επιστήμη»⁹².

Όπως δεν μπορεί να υπάρξει επιστήμη χωρίς γνώση έτσι δεν μπορεί σε μια επιστημονική
εποχή να υπάρξει και τέχνη χωρίς γνώση. Γίνεται, βέβαια, αμέσως αντιληπτό ότι
πρόκειται για τη γνώση του ίδιου του δημιουργού που είναι αδύνατον να παράγει
καλλιτεχνικά έργα με μοναδικά εφόδια τις παρορμήσεις του, το ένστικτο και τα
συναισθήματα του. Για τη σύνδεση : γνώση-επιστήμη-επιστημονική εποχή-γνώση-τέχνη
χρειάζεται η διαλεκτική. Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι όπως δεν νοείται επιστήμη χωρίς
διαλεκτική σκέψη, έτσι σε μια επιστημονική εποχή δεν νοείται τέχνη χωρίς διαλεκτική. Τη
διαλεκτική δεν την ανακάλυψε ο Μπρεχτ στον μαρξισμό, η μελέτη του μαρξισμού δίνει
στη διαλεκτική του Μπρεχτ υλιστική υπόσταση⁹³. Η εφαρμογή της διαλεκτικής έγκειται
στην προσπάθεια του να προκαλέσει το εξειδικευμένο ενδιαφέρον στις μάζες με δόκιμο
τρόπο⁹⁴. Η μαρξιστική διαλεκτική πείθει μόνο στο βαθμό που θέτει και ξαναθέτει
ερωτήματα και όχι στο βαθμό που προσφέρει έτοιμες απαντήσεις. Η κατάργηση της
ψευδαίσθησης μέσα από την «κριτική στάση», το «παραξένισμα» και η
«αποστασιοποίηση» δεν συνέβαλαν στην πραγματική μεταβολή, καθώς αυτή βρίσκεται
αλλού. Ο Μπρεχτ μετέβαλε τον σκηνικό χώρο σε εργαστήριο με την επιστημονική έννοια
του όρου, αφού οι καταστάσεις που προκύπτουν στο τέλος είναι αποτέλεσμα ενός
πειράματος που έχει πραγματοποιηθεί πάνω στη σκηνή⁹⁵. Η ιδέα ότι ο ορθολογισμός και η
μεθοδολογία του πειράματος είναι τα μόνα όπλα του σκεπτόμενου ανθρώπου για να
αντιμετωπίσει κάθε απουσία λογικής γύρω του που θα τον προετοιμάσουν για ένα
καλύτερο μέλλον, είναι οι βασικές συνιστώσες του συλλογισμού του⁹⁶. Πάνω σ' αυτό
στηρίζεται και ο φόβος του για τη συγκίνηση στο θέατρο και η αδιάλλακτη επιμονή του
στην επιστημονική φύση του μαρξισμού και, επομένως, το επακόλουθο του επικού
θεάτρου⁹⁷.

Στο έργο *ο Βίος του Γαλιλαίου* μπορεί να διαπιστώσει κανείς τις συγγένειες που παρατηρεί
ο Μπρεχτ ανάμεσα τόσο στη στάση του επιστήμονα απέναντι στο αντικείμενο του, όσο

⁹² Μπέρτολτ Μπρεχτ, *ό.π.*, παρ. 14

⁹³ Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σσ. 12-13

⁹⁴ Walter Benjamin, *ό.π.*, σ. 19

⁹⁵ Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σσ. 14-15

⁹⁶ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 41

⁹⁷ Martin Esslin, *ό.π.*, σσ. 223-224

και του καλλιτέχνη απέναντι στο δικό του αντικείμενο. Όπως ο επιστήμονας έχει ανάγκη και την αισθητική οπτική, με τον ίδιο τρόπο και ο καλλιτέχνης έχει ανάγκη την επιστημονική-διαλεκτική λογική. Η επιστημονική εποχή δεν απομακρύνει την αισθητική, αλλά την επεκτείνει. Ταυτόχρονα, και η τέχνη δεν καταργείται αλλά εμπλουτίζεται με τις κατακτήσεις της επιστήμης⁹⁸. Η διαλεκτική ήταν για τον Μπρεχτ μια στάση απέναντι στην εποχή του και στα ιστορικά γεγονότα, στις κοινωνικοπολιτικές συγκρούσεις που καθόρισαν την εποχή αυτή.

3.7. Η δημιουργία ενός εξειδικευμένου κοινού

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Μπρεχτ είναι ότι ασχολήθηκε με τη μελέτη του κοινού πριν ακόμα διατυπώσει τις θεατρικές μεθόδους του. Έχοντας επίγνωση ότι το επαναστατικό θέατρο χρειάζεται διαφορετική οπτική, καταπιάστηκε με τη δημιουργία ενός εξειδικευμένου κοινού που θα είχε την ικανότητα να συμμετάσχει δυναμικά στη θεατρική διαδικασία⁹⁹. Στο Μικρό Όργανο για το θέατρο αναφέρει :

«πέρα από το θέαμα, το θέατρο αναθέτει στον θεατή έναν παραγωγικό ρόλο»¹⁰⁰.

Το κοινό δεν χρειάζεται μόνο ένα άλλο θέατρο αλλά χρειάζεται και μια άλλη οπτική. Δεν είναι αρκετό να αλλάξει μόνο το θέατρο αλλά πρέπει και το κοινό ν' αλλάξει την οπτική του στο θέατρο, να μεταφέρει στο θέατρο την οπτική και ιδίως τη γνώση που επιστρατεύει όταν κρίνει και αξιολογεί καθημερινά τα φαινόμενα έξω από το χώρο του θεάτρου. Αυτό που επικαλείται ο Μπρεχτ είναι ένα «αθλητικό» κοινό. Σημασία έχει η γνώση του θεατή γι' αυτό που πρόκειται να δει και η γνώση αυτού που προσφέρει το θέαμα. Το «αθλητικό» κοινό πρέπει να διαθέτει την οπτική και τη γνώση για να κρίνει σωστά το θέαμα¹⁰¹.

Στο ξεκίνημα αυτών των πειραματισμών δεν έλειψαν οι δυσκολίες καθώς τόσο το κοινό όσο και οι φορείς της πολιτικής, κομματικής και καλλιτεχνικής εξουσίας δεν πληρούσαν τις προϋποθέσεις καλλιτεχνικής σύλληψης των σκηνικών του προτάσεων. Γι' αυτό το λόγο φρόντισε να γράψει ειδικά κείμενα και καθοδηγητικά φυλλάδια-προγράμματα, στα

⁹⁸ Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σ. 33

⁹⁹ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 180

¹⁰⁰ Μπέρτολτ Μπρεχτ, *ό.π.*, παρ. 77

¹⁰¹ Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σσ. 19-20

οποία εξηγούσε και αποτύπωνε τη θεατρική θεωρία του¹⁰². Οι προθέσεις του, εξάλλου, γίνονται κατανοητές από τις επιδιώξεις της αποστασιοποίησης που είναι το μέσο για να κατανοήσουν οι τρίτοι τις σχέσεις των πραγμάτων στον κόσμο, την πλούσια και αντιφατική ύπαρξή τους, την ενότητα της διαλεκτικής και την ποικιλία των πάντων¹⁰³. Το έργο του δεν απευθύνεται μόνο στο προλεταριακό κοινό αλλά αναπτύσσει διάλογο και με την αστική τάξη και ενάντια σ' αυτή και εκδηλώνει ενδιαφέρον για οικουμενικά και διαχρονικά θέματα όπως είναι ο πόλεμος, η αλλοτρίωση του ανθρώπου στη σύγχρονη κοινωνία και οι σχέσεις εκμετάλλευσης και παραγωγής κεφαλαίου-εργατικής τάξης. Μέσα από τον αγώνα των τάξεων το μπρεχτικό θέατρο αναδεικνύεται ως μέσο κοινωνικοποίησης και πολιτικοποίησης του κοινού¹⁰⁴.

Με τα διδακτικά έργα μειώνεται η απόσταση ανάμεσα στους ηθοποιούς και το κοινό και ο θεατής μπορεί να συμμετέχει ενεργά σε όσα διαδραματίζονται επί σκηνής. Με το επικό θέατρο επιδιώκεται η πρόκληση του «ήρεμου» και στοχαστικού ενδιαφέροντος του κοινού, η έκπληξη και όχι η ταύτιση, η αντικειμενική παρατήρηση και ο κριτικός αναστοχασμός και όχι η συγκίνηση¹⁰⁵. Ο Μπρεχτ φέρνει αντιμέτωπες τη σκηνή και την πλατεία, με τρόπο που η μία να φωτίζει την άλλη. Στο μπρεχτικό θέατρο ο θεατής ανακαλύπτει τον εαυτό του, συνειδητοποιεί τη θέση του μέσα στην κοινωνία και ψάχνει να βρει τι είναι αυτό που θέλει για να είναι ο εαυτός του. Η επική θεατρική παράσταση είναι σύμφωνα με τον Αλτουσέρ «το γίνεσθαι, η δημιουργία μιας νέας συνείδησης στο θεατή, ανολοκλήρωτης όπως κάθε συνείδηση, αλλά κινητοποιημένης απ' αυτήν ακριβώς την έλλειψη πληρότητας, απ' αυτή την κατακτημένη απόσταση, το ανεξάντλητο έργο της κριτικής εν δράσει. Το θεατρικό έργο διαμορφώνει έναν καινούργιο θεατή που ο ρόλος του αρχίζει με το τέλος της παράστασης και τελειώνει έξω, στη ζωή»¹⁰⁶.

Η κάθαρση στο επικό-διαλεκτικό θέατρο πραγματοποιείται μέσα στην πλατεία δημιουργώντας ένα διάλογο με την πραγματικότητα και βοηθάει το κοινό να εμπλουτίσει τις γνώσεις του. Αυτή η αποδομητική διαδικασία συμβάλλει στη διαμόρφωση

¹⁰² Marianne Kesting, *ό.π.*, σ. 141

¹⁰³ Giorgio Strehler, «Για ένα ανθρωπιστικό θέατρο», στο Β. Brecht, *Μπάαλ*, (μτφρ.) Σ. Κυριακίδης, Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 2002

¹⁰⁴ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 181

¹⁰⁵ Walter Benjamin, *ό.π.*, σσ. 33-42

¹⁰⁶ Λουί Αλτουσέρ, *Για τον Μαρξ*, [Κεφάλαιο : «Το Piccolo Teatro, Μπερτολάτσι και Μπρεχτ – Σημειώσεις για ένα Υλιστικό Θέατρο»], εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1978, σσ. 150-151

Ανακτήθηκε από : https://mpineiolibrary.espivblogs.net/files/2015/03/gia_ton_marx.pdf (Ημερομηνία ανάκτησης : 28/08/2024)

παραγωγικών ανθρώπων¹⁰⁷. Ο Μπρεχτ ελπίζει ότι ο κόσμος θα αλλάξει μέσα από την ενεργοποίηση ενός συνειδητοποιημένου κοινού γι' αυτό και επιζητά από το κοινό να βρει λύσεις¹⁰⁸. Στο επίλογο του έργου *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* γράφει :

«Ψάξε, αγαπητό κοινό, μία κατάλληλη λύση πρέπει να υπάρχει.

Πρέπει, πρέπει, πρέπει!»¹⁰⁹

Θέλει να τονίσει ότι κύριο μέλημα του θεάτρου ήταν η προετοιμασία του εδάφους για την τελική απελευθέρωση του ανθρώπου στο αύριο που τραγουδά¹¹⁰.

¹⁰⁷ Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και θεωρία : περί (υπό)κειμένων και (διά)κειμένων*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 365-365

¹⁰⁸ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 184

¹⁰⁹ Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, (μτφρ.-εισ.) Μ. Πλωρίτης, απόδοση τραγουδιών Νικηφόρος Βρεττάκος, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα 1980 [επανεκδ. Ταξιδευτής 2019]

¹¹⁰ Μάριος Πλωρίτης, «Ο Καλός άνθρωπος και ο Αβίωτος βίος», εισαγωγή στον Μπ.Μπρεχτ, *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα 1980, σ. 15

4. Θέατρο για ανήλικους θεατές

4.1. Από την «παιδιάστική ψυχαγωγία» στον πειραματισμό

Το θέατρο που απευθύνεται σε ανήλικους θεατές οφείλει να μεταβληθεί σε έναν χώρο καλλιτεχνικής δημιουργίας με ιδιαίτερα υψηλές, αισθητικές απαιτήσεις και προδιαγραφές και με βασικό στόχο τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του παιδιού. Η εξέλιξη του είναι σημαντικό να γίνει με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποτελεί ένα μέσο διαφώτισης, ευαισθητοποίησης και ψυχαγωγίας, που λαμβάνει υπόψη τον ανήλικο θεατή με την ψυχολογική και κοινωνιολογική του υπόσταση. Αυτό το είδος του θεάτρου είναι απαραίτητο να υπερνικήσει τα στερεότυπα γύρω από την παιδική ηλικία και να αντιμετωπίζει το νεαρό θεατή με το σεβασμό που του αξίζει, χωρίς να προσεγγίζει την εξυπνάδα και την ευαισθησία του με το μέγεθος της ηλικίας του. Το «γλυκανάλατο» περιεχόμενο, η «παιδιάστική» ψυχαγωγία και τα ηθικοπλαστικά διδάγματα δεν έχουν θέση σε αυτή την εξελιγμένη μορφή θεάτρου, καθώς αυτό αποτελεί έναν χώρο καινοτομιών και εκμοντερνισμού και παροτρύνει το ανήλικο κοινό σε ένα παιχνίδι πειραματισμού. Τα τελευταία χρόνια, ομάδες νέων ανθρώπων έχουν απομακρυνθεί από τα τετριμμένα κλισέ του παλιού παιδικού θεάτρου, από την προχειρότητα της παιδιάστικής διασκέδασης και είναι σε θέση να αντιληφθούν την εξυπνάδα και την οξυδέρκεια του απαιτητικού ανήλικου κοινού¹¹¹. Λαμβάνοντας υπόψη την ιδιαίτερη ψυχοπνευματική υπόσταση του ανήλικου θεατή, καταπιάνονται με νέες θεματικές και νέες τεχνικές θεατρικής έκφρασης καθιστώντας αμεσότερη την επικοινωνία μεταξύ σκηνής και πλατείας. Τελευταία, όλο και κάνουν την εμφάνιση τους παραστάσεις που δίνουν μεγαλύτερη βαρύτητα στη διαδραστικότητα μεταξύ ηθοποιών, συντελεστών της παράστασης και νεαρών θεατών¹¹². Παράλληλα, αξιοποιούνται η μουσική, η κίνηση, οι νέες τεχνολογίες και οι ψηφιακές δυνατότητες¹¹³, με αποτέλεσμα οι ανήλικοι θεατές να συμμετέχουν δημιουργικά και να εκφράζουν τις παραγωγικές δυνάμεις τους.

¹¹¹ Αλεξία Παπακώστα, «Θέατρο για παιδιά: Σύγχρονες προσεγγίσεις-επιλογές και αξιολογήσεις», *Δελτίο*, 40, 2008, σσ.43-46

¹¹² Μαρία Δημάκη-Ζώρα, «Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα», στα Πρακτικά του Ε' Πανερωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία», επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τόμ. Δ', Αθήνα 2015, σ. 380. Ανακτήθηκε από : https://www.eens.org>2014>dimaki_maria στις 31/08/2024

¹¹³ Θεόδωρος Γραμματάς, *Πάμμουσος παιδαγωγία: Η παιδαγωγική του θεάτρου*. Επιμ. Θεόδωρος Γραμματάς, εκδ. Ταξιδευτής, Αθήνα 2015, σσ.21-22

Η ενεργός συμμετοχή του νεαρού κοινού δεν πρέπει να εξαντλείται σε άστοχες ερωτήσεις από την πλευρά των ηθοποιών και μονολεκτικές απαντήσεις (ναι/όχι) από την πλευρά των θεατών¹¹⁴. Αυτό που απαιτείται είναι βαθιά γνώση, εμπειρία και ευελιξία στη διαχείριση της καθοδηγούμενης συμμετοχής από τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Οι τεχνικές αποστασιοποίησης – αλλαγές σκηνικών και κοστούμιών επί σκηνής, παρέμβαση αφηγητή, μεταθεατρικός λόγος κ.ά. – που έχουν τις ρίζες τους στο θέατρο του Μπρεχτ, συναρμολογούν το παρελθόν με το παρόν, τη σκηνική εικονοποίηση και την πραγματικότητα του θεατή και μετατρέπουν τους μικρούς θεατές σε συμμάχους με τους ηθοποιούς και συνδιαμορφωτές στο θεατρικό μήνυμα¹¹⁵. Το θεατρικό έργο πρέπει να λειτουργεί ως κοινωνικοποιητικός μηχανισμός με στόχο να μεταδίδει τις αξίες της κοινωνίας, να διαμορφώνει συνειδήσεις και να ανιχνεύει τα ιδεολογικά φαινόμενα, ενώ ταυτόχρονα να αποτελεί ένα είδος κοινωνικού ελέγχου και κοινωνικής κριτικής¹¹⁶. Με τη συνεχή ανατροφοδότηση και διάδραση το θέατρο της συμμετοχής συνδυάζει το καλλιτεχνικό με το παιδαγωγικό, το αυθόρμητο με το καθοδηγούμενο. Οι ανήλικοι αποκτούν γνώσεις και δεξιότητες, ασκούνται στη δημιουργική κριτική, ενεργοποιούν τη διαίσθηση και την ευρηματικότητα και αφομοιώνουν την έννοια της συλλογικής ευθύνης¹¹⁷.

Ο πειραματισμός στο χώρο του παιδικού θεάτρου άλλοτε στοχεύει στην ενεργό συμμετοχή και άλλοτε στη μηχανιστικού τύπου αντίδραση του ανήλικου κοινού. Το φαινόμενο της συμμετοχής δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ένα επιβεβλημένο μοντερνιστικό τέχνασμα χωρίς ουσία. Βέβαια, το θέατρο ως κοινωνικός θεσμός και καλλιτεχνικό γεγονός δεν είναι εύκολα προσεγγίσιμο. Είναι ένα ατελές προϊόν σημείων που καλείται να συμπληρώσει ο θεατής¹¹⁸.

¹¹⁴ Μαρία Δημάκη-Ζώρα, *ό.π.*, σσ. 380-381

¹¹⁵ Στο ίδιο

¹¹⁶ Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής και κώδικες σκηνής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 14 · Uberto Eco, *Θεωρία Σημειωτικής*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1988, σ. 463

¹¹⁷ Αλεξία Παπακώστα, *Η παιδαγωγική διάσταση της συμμετοχής στο σύγχρονο θέατρο ανηλίκων θεατών*. Στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία, Η Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου 22-24 Νοεμβρίου 2013, εκδ. Ταξιδευτής

¹¹⁸ Αλεξία Παπακώστα, *Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές*. Στο: Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Στη χώρα του Τοτώρα*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2010, σ. 373

4.2. Ο ανήλικος «απαιτητικός» θεατής

Τα σημερινά παιδιά, φορτωμένα με υποχρεώσεις και εγκλωβισμένα σ' ένα πρόγραμμα που τους επιβάλλουν οι ενήλικες, βρίσκουν διέξοδο στα video games και σε παιχνίδια που τα χαρακτηρίζει μια προκλητική πολυτέλεια. Εξοικειωμένα ήδη με την τεχνολογία και το διαδίκτυο και με μικρή έως ελάχιστη επαφή με τα παραμύθια της γιαγιάς και το σωματικό παιχνίδι, ζουν σε έναν κυκεώνα υπερπληροφόρησης που εξαντλεί και το τελευταίο ψήγμα φαντασίας τους. Όλα αυτά έχουν διαμορφώσει τον σημερινό ανήλικό «απαιτητικό» θεατή, ο οποίος έχει ανάγκη να έρθει σε επαφή με ιστορίες διανοητικά πιο υψηλές απ' την ηλικία του και απ' τις προσδοκίες των ενηλίκων¹¹⁹. Εκτεθειμένοι καθώς είναι στην υψηλή τεχνολογία, προτού μπουν στη θεατρική αίθουσα έχουν διαμορφώσει απόψεις που σχετίζονται με την επικοινωνία και τη συμμετοχή¹²⁰. Το θέατρο οφείλει να αντιμετωπίσει το παιδί ως αυτόνομη προσωπικότητα με εξυπνάδα και ευαισθησίες, με ιδιαιτερότητες και αναζητήσεις¹²¹. Οι σημερινοί ανήλικοι βρίσκονται στο επίκεντρο μιας σειράς ραγδαίων κοινωνικών αλλαγών που δεν γίνεται να αποσιωπηθούν. Η οικονομική κρίση, η μετανάστευση, η τεχνολογική ανάπτυξη, η ανεργία, η εγκληματικότητα, ο ρατσισμός, η καταστροφή του περιβάλλοντος είναι μερικά από τα θέματα με τα οποία τα παιδιά θα έρθουν αντιμέτωπα και θα κληθούν να διαμορφώσουν άποψη γι' αυτά. Μέσα σ' αυτήν την πραγματικότητα, αποτελεί επιτακτική ανάγκη για το θέατρο για ανήλικους θεατές να προσαρμοστεί και να παραδώσει ένα θέαμα που θα στοχεύει στην ψυχαγωγία, στην αισθητική, στην ψυχοπνευματική καλλιέργεια, στον συνειδησιακό προβληματισμό και στην ηθική διδασχά, με στόχο να διαμορφώσει μια πολύπλευρη και ολοκληρωμένη προσωπικότητα στον ανήλικό θεατή¹²².

Ο ανήλικος θεατής είναι ένα μοναδικό πλάσμα που διαθέτει ενθουσιασμό, ζωντάνια και φαντασία και, επομένως, η θεατρική παράσταση θα του δώσει ένα σύνθετο προϊόν σκέψης και συναισθήματος και θα εντοπίσει μέσα από αυτό τη δική του ύπαρξη. Διαθέτει όλες τις προϋποθέσεις που σύμφωνα με τον Μπρεχτ πρέπει να πληροί ο ενήλικος θεατής για να φτάσει στην καλλιτεχνική απόλαυση. Πρόκειται για ένα παραγωγικό κοινό που συνδυάζει

¹¹⁹ Αλεξία Παπακώστα, *ό.π.*, σσ. 43-46

¹²⁰ Σάββας Πατσαλίδης, Επικοινωνώντας με τον νέο θεατή, Στο *Πάμμουσος παιδαγωγία: Η παιδαγωγική του θεάτρου*. (επιμ.) Θόδωρος Γραμματάς, εκδ. Ταξιδευτής, Αθήνα 2015, σσ.23-33

¹²¹ Αλεξία Παπακώστα, *ό.π.*

¹²² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, εκδ. Editions Sociales, Paris 1982, σσ.256-270

τη δική του εμπειρία με εκείνη του καλλιτέχνη ή την τοποθετεί αντιμέτωπη¹²³. Το θέατρο για παιδιά, επομένως, χρήζει ειδικής μεταχείρισης λόγω της ιδιαιτερότητας των θεατών που θα κρίνουν και θα αξιολογήσουν την παράσταση. Τόσο το σκηνικό θέαμα όσο και το θεατρικό έργο, πρέπει να προσαρμοστεί στις ειδικές προσλαμβάνουσες του ανήλικου θεατή και να ικανοποιήσει τις ψυχοπνευματικές του απαιτήσεις¹²⁴.

4.3. Ο ρόλος των ενηλίκων ως δημιουργών

Το θέατρο ως παιδαγωγικό εργαλείο είναι ωφέλιμο να στοχεύσει στην ευεργετική μετάβαση από το παιδί δέκτη στο παιδί συνδημιουργό και σκεπτόμενο άτομο¹²⁵. Οφείλει να έχει ως βασική του επιδίωξη την ανάπτυξη των δημιουργικών δυνατοτήτων των παιδιών, την καλλιέργεια της φαντασίας τους, να τα απελευθερώσει από στερεότυπα και προκαταλήψεις και να τα βοηθήσει να διακρίνουν το ποιοτικό από το εύπεπτο¹²⁶.

Οι ενήλικες με αυξημένο το αίσθημα της ευθύνης οφείλουν να συνειδητοποιήσουν ότι τα παιδιά μεγαλώνουν μέσα σε μια σκληρή πραγματικότητα με τα κοινωνικά προβλήματα να αυξάνονται και να διαιωνίζονται. Αποδεχόμενοι αυτή την πρόκληση, θα ήταν επωφελές να συγχρονιστούν με τις σημερινές συνθήκες, να απαλλαγούν από τα παιδικά στερεότυπα και τα ανάλαφρα σενάρια και να δημιουργήσουν μια μορφή θεάτρου που σέβεται τους ανήλικους θεατές. Οι ενήλικες, ως δημιουργοί επιβάλλεται να διερευνήσουν διεξοδικά και με επιστημονικό τρόπο το σύνθετο και πολυσημιακό σύστημα επικοινωνίας στο συγκεκριμένο είδος θεάτρου¹²⁷. Η θεατρική παράσταση αποτελεί μια σύνθετη δημιουργία με πολλές εκφάνσεις, καθώς μέσα απ' αυτή επικοινωνούν όλοι οι συντελεστές της παράστασης και αυτοί με τη σειρά τους επικοινωνούν με τους θεατές. Εδώ είναι που δυσχεραίνεται και η αποστολή του μελετητή καθώς βρίσκεται αντιμέτωπος με έναν πολύπλοκο συνδυασμό σημείων που το καθένα χωριστά αλλά και συνδυαστικά επιδιώκει να παράγει μήνυμα, να μεταδώσει πληροφορία και να χαρίσει ένα αισθητικό αποτέλεσμα

¹²³ Αλεξία Παπακώστα, Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Στο: Θ. Γραμματάς (επιμ). *Στη χώρα του Totwra*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2010, σ. 374. Ανακτήθηκε από : https://www.academia.edu/34537853/totwra_docx. στις 12/09/2024

¹²⁴ Θεόδωρος Γραμματάς, *Fantasyland, Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Σειρά «Θεατρική Παιδεία 1», εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα, 1996, σ. 21

¹²⁵ Σάββας Πατσαλίδης, *ό.π.*, σσ.23-33

¹²⁶ *Στο ίδιο*

¹²⁷ Αλεξία Παπακώστα, *ό.π.*

για χάρη του θεατή¹²⁸. Ο δημιουργός προτείνεται, λοιπόν, να αντιμετωπίσει το θεατρικό γεγονός ως ένα ανοιχτό κύκλωμα σημείων που ο ρόλος του θεατή θα είναι να το θέσει σε λειτουργία. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του αποδέκτη, ως άτομο και ως σύνολο γεννούν κάποιες απαιτήσεις, στις οποίες θα πρέπει να προσαρμοστεί όλο το επικοινωνιακό πλαίσιο. Μεγάλη πρόκληση για τους δημιουργούς είναι να μελετήσουν το επικοινωνιακό πλαίσιο στο οποίο ο θεατής αντιστοιχεί σε μια ομάδα, με κοινά χαρακτηριστικά και ενδιαφέροντα, κοινές προσδοκίες και απαιτήσεις¹²⁹.

Το παιδικό και νεανικό κοινό, σήμερα, είναι σε θέση να δεχτεί εκτός από τις παραδοσιακές μορφές του θεάτρου και νέες μορφές που χρησιμοποιούν τις νέες τεχνολογίες και τα πολυμέσα¹³⁰. Εκτός από την παραδοσιακή μορφή του θεάτρου – δραματικό κείμενο που παίζεται σε θεατρική παράσταση – μπορεί να δοθεί έμφαση σε μια performance παράσταση που θα εντάξει μέσα στοιχεία της κουλτούρας των σημερινών νέων, όπως χιπ χοπ μουσική, ραπ, σκέιτμπορντ κ.ά. και αυτά σε συνδυασμό με την ψηφιακή οπτικοακουστική τεχνολογία. Αυτό θα έχει σαν αποτέλεσμα τη δημιουργική εμπλοκή των θεατών και την αντικατάσταση του παραδοσιακού παθητικού αποδέκτη από έναν θεατή που συμμετέχει σε αυτή την αλληλεπιδραστική καινοτομία¹³¹.

Ιδιαίτερη προσοχή είναι σημαντικό να δοθεί προς το εφηβικό θέατρο, το οποίο εμφανίζεται με αξιώσεις τα τελευταία χρόνια. Οι δημιουργοί έχουν απέναντι τους νέους που δέχονται το καινούργιο και αποστρέφονται το παλιό, γι' αυτό και βασική επιδίωξη τους είναι να εκφράσουν τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες αυτής της ιδιαίτερης ηλικιακής ομάδας και να αναδείξουν την επαναστατικότητα, την αμφισβήτηση, την αποφασιστικότητα, τον αυθορμητισμό είτε στη γραμμή ενός πολιτικού θεάτρου είτε με τη διασκευή κλασικών έργων που μιλούν για διαχρονικά θέματα¹³². Από την άλλη πλευρά, το θέατρο για βρέφη και παιδιά προσχολικής αγωγής αποτελεί μια νέα διάσταση στο παιδικό θέατρο. Σε αυτή την περίπτωση η αξιοποίηση της πλαστικότητας και της εκφραστικότητας της κίνησης, ο φωτισμός, η μουσική και η σκηνογραφία ενεργοποιούν

¹²⁸ Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, σ. 67

¹²⁹ Αλεξία Παπακώστα, *ό.π.*, σ. 375

¹³⁰ Σίμος Παπαδόπουλος, «Θέατρο για παιδιά και νέους: Η παιδαγωγική αποστολή του». Στο: Θ. Γραμματάς (επιμ). *Στη χώρα του Τωώρα*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2010, σσ.82-83

¹³¹ Στο ίδιο

¹³² Μαρία Δημάκη-Ζώρα, *ό.π.* σ. 382

τη φαντασία και το συναίσθημα των θεατών και δημιουργούν μια γέφυρα επικοινωνίας με τους ηθοποιούς και μια αξέχαστη εμπειρία για τους ίδιους¹³³.

4.4. Προς ένα θέατρο που σέβεται τον νεαρό θεατή

Το θέατρο για ανήλικους θεατές, όπως προαναφέρθηκε, οριοθετείται και προσδιορίζεται, τόσο ως προς το περιεχόμενο και την αισθητική, όσο και ως προς την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του, από τις ιδιαιτερότητες και τις ανάγκες του ανήλικου κοινού¹³⁴. Χρησιμοποιεί τους ίδιους σκηνικούς και επικοινωνιακούς κώδικες με το θέατρο των ενηλίκων, δίνοντας την ανάλογη βαρύτητα και λαμβάνοντας υπόψη τα ψυχοπνευματικά χαρακτηριστικά των νεαρών θεατών. Το θέατρο που απευθύνεται σε παιδιά αντιλαμβάνεται άμεσα την παιδικότητα με τις προσλαμβάνουσες της κάθε κοινωνίας, την εξελίσσει και την προβάλλει μέσα στις ευρύτερες ιστορικές, πολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες¹³⁵. Οι δημιουργοί του θεάτρου χρησιμοποιώντας τη φαντασία και το χιούμορ και απορρίπτοντας τον υποκριτικό διδακτισμό και τη σοβαροφάνεια στοχεύουν στις ανάγκες των παιδιών για ψυχαγωγία, επικοινωνία, ενεργοποίηση και συμμετοχή¹³⁶. Το θέατρο που σέβεται το νεαρό θεατή οφείλει να πραγματεύεται ζητήματα που σχετίζονται με τη σύγχρονη ζωή όπως η τεχνολογία, το διαδίκτυο, η ζωή στις μεγαλουπόλεις, το περιβάλλον, ο ρατσισμός κ.ά., χωρίς βέβαια να τα εξωραΐζουν αλλά να τα παρουσιάζουν με την υπευθυνότητα και τη σοβαρότητα που απαιτείται για τις ηλικίες στις οποίες απευθύνονται. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι μικροί θεατές στην πλατεία διαμορφώνουν και εμπλουτίζουν το θεατρικό μήνυμα με βάση τα βιώματα και τις συνθήκες – κοινωνικές και πολιτιστικές – μέσα στις οποίες μεγαλώνουν και εξελίσσονται.

Οι σημερινοί νέοι ζουν σε μια ατομοκεντρική κοινωνία με βασικό χαρακτηριστικό τον ακραίο υλισμό και την επιβολή της θέλησης του ισχυρότερου που εκπροσωπείται από την εικονική πραγματικότητα και τα πρότυπα εύκολου πλουτισμού¹³⁷. Μέσα σε αυτό το κοινωνικό μόρφωμα το θέατρο πρέπει να ανοίξει το δρόμο και να προωθήσει ένα πολιτισμό διαλόγου, ένα συμμετοχικό θέατρο ποιότητας, που θα ανταποκρίνεται στα

¹³³ Στο ίδιο

¹³⁴ Στο ίδιο, σσ. 373-374

¹³⁵ Στο ίδιο

¹³⁶ Στο ίδιο, σ. 378

¹³⁷ Αλεξία Παπακώστα, Η παιδαγωγική διάσταση της συμμετοχής στο σύγχρονο θέατρο ανήλικων θεατών. Στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία, Η Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου 22-24 Νοεμβρίου 2013, εκδ. Ταξιδευτής

μηνύματα των καιρών και θα έχει παιδαγωγική διάσταση. Η επικοινωνιακή δομή του θεάτρου το καθιστά δυναμικό παράγοντα κοινωνικού διαλόγου, τόπο καλλιέργειας κοινωνικών αντιλήψεων και προτύπων¹³⁸. Τα παιδιά βιώνουν την ανάγκη να εκφραστούν κινησιολογικά, ηχητικά και λεκτικά απέναντι σε οποιοδήποτε θέαμα και να κάνουν ένα βήμα προς την αυτονομία και την αυτογνωσία τους¹³⁹. Ο ανήλικος θεατής μέσω της συμμετοχής του στα σκηνικά δρώμενα αντιλαμβάνεται την αποδοχή στη δημιουργική διαδικασία, ανακαλύπτει τον εαυτό του, αναγνωρίζει τη θέση του σε σχέση με τους άλλους, απαλλάσσεται από συμπλέγματα κατωτερότητας και αξιολογεί τις καταστάσεις με τον δικό του τρόπο¹⁴⁰. Μέσω αυτής της διαδικασίας, το παιδί προετοιμάζει την προσωπικότητά του, αποβάλλει τον εγωκεντρισμό και διαμορφώνει ένα ομαδικό και συνεργατικό μοντέλο σκέψης και δράσης. Ο νεαρός θεατής συμμετέχει ενεργά στο θεατρικό συμβάν, έχει τη δυνατότητα να γίνει σκηνοθέτης, σκηνογράφος, ηθοποιός σ' ένα κόσμο που απουσιάζει η αυστηρή κριτική των ενηλίκων¹⁴¹. Το παιδί μέσα από τη συμμετοχή του στα θεατρικά δρώμενα αναγνωρίζει τόσο τα δικά του συναισθήματα όσο και των άλλων και οδηγείται στην ενσυναίσθηση, ένα μειωμένο γνώρισμα της σημερινής ατομοκεντρικής κοινωνίας. Σε αυτό το πλαίσιο, ο νέος εμφορείται από δημοκρατικότητα, αλληλεγγύη και ανοχή προς το διαφορετικό.

Το θέατρο σεβόμενο την ακεραιότητα και την ιδιαίτερη προσωπικότητα του παιδιού είναι ωφέλιμο να αντιληφθεί και να αφουγκραστεί τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς του. Στη σύγχρονη καθημερινότητα που χαρακτηρίζεται από τυποποιημένα μοντέλα συμπεριφοράς και σκέψης, το παιδί καλείται να κατανοήσει τον κόσμο με έναν διαφορετικό τρόπο. Τα θέματα που τίγονται επιβάλλεται να διευρύνουν το πεδίο σκέψης του, να το αποδεσμεύσουν από ηθικολογίες και κηρύγματα και να μην «καμουφλάρουν» την πραγματικότητα. Η γλώσσα οφείλει να είναι απλή, όχι απλουστευμένη, να συνδυάζεται το λυρικό με το επικό, το κωμικό με το δραματικό¹⁴². Τα παιδιά έχουν ανάγκη από έργα και παραστάσεις που λένε την αλήθεια, που τολμούν να τραντάξουν

¹³⁸ Στο ίδιο

¹³⁹ Susan Harter, Causes and consequences of low self-esteem in children and adolescents. In R.F. Baumeister (Ed.). *Self-esteem: The puzzle of low self-regard* (pp. 87–116). New York: Plenum, 1993. Ανακτήθηκε από : https://doi.org/10.1007/978-1-4684-8956-9_5 στις 31/8/2024

¹⁴⁰ Josef Rattner, *Psychosomatische Medizin heute. Seelische Ursachen körperlicher Erkrankungen*, δημοσιεύτηκες από Claassen, Zürich 1969

¹⁴¹ Αλεξία Παπακώστα, *ό.π.*

¹⁴² Αλεξία Παπακώστα, «Θέατρο για παιδιά: Σύγχρονες προσεγγίσεις-επιλογές και αξιολογήσεις», *Δελτίο*, 40, 2008, σσ, 43-46

τους θεσμούς, που δεν συγκαλύπτουν τις πληγές της κοινωνίας αλλά αντίθετα τις αποκαλύπτουν¹⁴³. Αυτό το είδος του θεάτρου προωθεί τη χειραφέτηση των παιδιών και την ενασχόληση τους με τα σύγχρονα προβλήματα που ταλανίζουν την κοινωνία. Το θέατρο για ανήλικους θεατές, σεβόμενο το κοινό του, καλείται να αναπροσδιορίσει τον ιδεολογικό του ρόλο μέσα στη δημοκρατική κοινωνία και να βρει λύσεις που θα το απελευθερώσουν από τις στερεοτυπικές κοινωνικές συμβάσεις¹⁴⁴. Μια παράσταση που είναι στημένη και υλοποιημένη με υπευθυνότητα, εμπνέει σεβασμό χωρίς να παραγκωνίζει την ψυχαγωγία, βλέπει τον θεατή ως συμπαίκτη, γοητεύει το μάτι και το αυτί του και γίνεται φορέας ουσιαστικών μηνυμάτων. Απαιτείται συλλογική φροντίδα από το σχολείο, την οικογένεια και την καλλιτεχνική κοινότητα προς ένα γνήσιο, ποιοτικό, ανανεωμένο και επιμορφωτικό θέατρο που θα αναπληρώσει την πνευματική ένδεια των ανήλικων αποδεκτών¹⁴⁵.

4.5. Θέατρο και εκπαίδευση

Το θέατρο στο σχολείο καλείται να φέρει εις πέρας μια παιδαγωγική αποστολή και πραγματοποιεί έναν παιδευτικό ρόλο που ταυτίζεται με τον βασικό σκοπό της λειτουργίας που επιτελεί το εκπαιδευτικό σύστημα, αυτόν της παροχής παιδείας στους νέους. Θέατρο και Παιδεία είναι έννοιες αλληλένδετες. Το σχολείο είναι ο χώρος όπου η αγωγή και η παιδεία των νέων θα πρέπει να είναι ο πρωταρχικός στόχος. Σε εκπαιδευτικό επίπεδο το θέατρο θα πρέπει να στοχεύει στη διαπολιτισμική και πολυπολιτισμική αγωγή και εκπαίδευση¹⁴⁶ και οι έννοιες της ελληνικότητας και του εθνοκεντρισμού να παραχωρήσουν τη θέση τους σε μια πιο διευρυμένη αντίληψη για τον τρόπο που αντιμετωπίζονται οι έννοιες της ταυτότητας και της ετερότητας περνώντας από ένα τοπικό σ' ένα παγκόσμιο επίπεδο¹⁴⁷. Σε αυτό το πλαίσιο οι Σχολικές γιορτές θα μετεξελίσσονται

¹⁴³ Σάββας Πατσαλίδης, *ό.π.*, σσ. 23-33

¹⁴⁴ Αλεξία Παπακώστα, *Η παιδαγωγική διάσταση της συμμετοχής στο σύγχρονο θέατρο ανηλίκων θεατών. Στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), Πάμμουσος Παιδαγωγία, Η Παιδαγωγική του Θεάτρου. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου 22-24 Νοεμβρίου 2013*, εκδ. Ταξιδευτής

¹⁴⁵ Αλεξία Παπακώστα, «Θέατρο για παιδιά: Σύγχρονες προσεγγίσεις-επιλογές και αξιολογήσεις», *Δελτίο*, 40, 2008, σσ.43-46

¹⁴⁶ Χριστιάνα Κωνσταντοπούλου και άλλοι, *«Εμείς» και οι «άλλοι»: αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2000

¹⁴⁷ Μένη Κανατσούλη, *Αμφίσημα της παιδικής λογοτεχνίας. Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολύ – πολιτισμικότητα*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Θεσσαλονίκη 2002

σε Πολιτιστικές δραστηριότητες δημιουργώντας μια νέα πραγματικότητα όσον αφορά τον πολιτισμό στο ελληνικό σχολείο¹⁴⁸.

Όσον αφορά το θεατρικό κείμενο, υπάρχουν έργα με κοινωνικό περιεχόμενο που μπορούν να ανταποκριθούν στις ανάγκες ενός σύγχρονου σχολείου, αλλά υπάρχουν και κείμενα με απουσία κοινωνικού περιεχομένου και επίκαιρων προβληματισμών. Πρόκειται για τα δραματικά κείμενα που διαθέτουν κυρίως ιστορικό περιεχόμενο, που απέχουν από τη σύγχρονη τεχνολογική πραγματικότητα και δεν προσελκύουν καθόλου το ενδιαφέρον των ανήλικων θεατών. Τίθενται πολλοί προβληματισμοί στο κατά πόσο έργα με ιστορικό και πατριωτικό περιεχόμενο που υπηρετούν την ελληνικότητα και την εθνική συνείδηση έχουν θέση στο σύγχρονο πολυπολιτισμικό σχολείο. Σε αυτή την περίπτωση ο εκπαιδευτικός-σκηνοθέτης έρχεται αντιμέτωπος με το χάσμα ανάμεσα στο «εμείς» και οι «άλλοι», ενώ στόχο έχει να καταργήσει τις διακρίσεις και να υποδείξει την αποδοχή στο διαφορετικό μέσα σ' ένα περιβάλλον ενοποιημένο πολιτισμικά¹⁴⁹. Εδώ προκύπτει το ερώτημα «πώς είναι δυνατόν σε έργα τέτοιου τύπου να καθοριστεί σε μεγάλο βαθμό η ταυτότητα σε σχέση με την ετερότητα όταν τα όρια ανάμεσα σ' αυτά τα δύο είναι εξαιρετικά επισφαλής;»¹⁵⁰ Αυτά τα προβλήματα έχει να αντιμετωπίσει το «Θέατρο στην Εκπαίδευση» προκειμένου να αντεπεξέλθει σε αυτό που ορίζει το σύγχρονο σχολείο. Σε αυτή την περίπτωση το βασικό ζητούμενο είναι να οριοθετήσει το νόημα της Ιστορίας με τρόπο που να προσεγγίζει τους σύγχρονους νέους της παγκοσμιοποιημένης εποχής, δηλαδή να διατηρείται ακέραιη η ιστορική τους μνήμη και η μετάδοση της ιστορικής τους εμπειρίας να συμβαδίζει με τις προσλαμβάνουσες της σημερινής εποχής. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι πρέπει να απορριφθεί η συγκεκριμένη δραματουργία, αλλά ότι θα πρέπει να εκσυγχρονιστεί και με την κατάλληλη παιδαγωγική και μορφολογική επεξεργασία να

¹⁴⁸ Θεόδωρος Γραμματάς-Τάκης Τζαμαργιάς, ό.π.

¹⁴⁹ Θεόδωρος Γραμματάς, «Το θέατρο στο σύγχρονο ελληνικό σχολείο: από τον εθνοκεντρισμό στην πολυπολιτισμικότητα» στο Θέατρο και Εκπαίδευση στο κέντρο της σκηνής, 6η Διεθνής Συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, Αθήνα 2008. Ανακτήθηκε από :

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://theodoregrammatas.com/el/%25CF%2584%25CE%25BF%25CE%25B8%25CE%25AD%25CE%25B1%25CF%2584%25CF%2581%25CE%25BF%25CF%2583%25CF%2584%25CE%25BF%25CF%2583%25CF%258D%25CE%25B3%25CF%2587%25CF%2581%25CE%25BF%25CE%25BD%25CE%25BF%25CE%25B5%25CE%25BB%25CE%25BB%25CE%25B7%25CE%25BD%25CE%25B9%25CE%25BA%25CF%258C%25CF%2583%25CF%2587%25CE%25BF%25CE%25BB%25CE%25B5/&ved=2ahUKEwjXzIKvzuCKAxWQhf0HHY_tJcsQFnoECBoQAQ&usq=AOvVawISIT_sJpLcYzUBmecl3gtK στις 24/07/2024

¹⁵⁰ Βασιλική Λαλαγιάννη, «Ανάμεσα στο “εδώ” και στο “εκεί”». Η αναζήτηση στο έργο της Μιμίκας Κρανάκη» *Δια-κείμενα* 8, 2006, σ. 85

έρθει σε αντιστοιχία με την εποχή μας¹⁵¹. Ο ελληνοκεντρισμός και ο εθνισμός δεν είναι πια στο επίκεντρο των έργων αλλά εντάσσονται στο επίκεντρο ενός ευρύτερα πολυπολιτισμικού περιβάλλοντος και αναπτύσσουν μια παρόμοια αντίληψη στους μαθητές όλων των σχολικών βαθμίδων, οι οποίοι βιώνουν την έννοια της πατρίδας ρεαλιστικά και μέσα στα πλαίσια του σύγχρονου κόσμου¹⁵². Σήμερα παρατηρούμε μια εξέλιξη στη δραματουργία και στη σκηνική πράξη, σύμφωνα με την οποία το θέατρο στην εκπαίδευση απαλλάσσεται από το εθνικό για χάρη του παγκόσμιου και ενσωματώνει στο οικείο το ανοίκειο. Παρατηρείται μια υπέρβαση στις διακρίσεις και η διαμόρφωση ενός ανθρωποκεντρικού και πολυπολιτισμικού χαρακτήρα που αναδεικνύει νέες αξίες και πρότυπα σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι μαθητές που συμμετέχουν σε μια θεατρική παράσταση με οποιαδήποτε ιδιότητα είναι σε θέση να «μορφοποιήσουν τα ιδιαίτερα εθνοφυλετικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους σε μια σύνθεση», όπου το «οικείο» και το «ξένο» βρίσκονται σε συνεχή διαλογική σχέση, ευνοώντας την επικοινωνία και την αλληλοκατανόηση των ατόμων» μέσα από την άρση «κάθε φύσης διακρίσεων και την ανάπτυξη μιας διαπολιτισμικής συνείδησης για τους πολίτες του σύγχρονου κόσμου»¹⁵³. Ο εκπαιδευτικός-σκηνοθέτης μπορεί να πετύχει ένα ολοκληρωμένο σκηνικό θέαμα με την κατάλληλη υπόκριση των ηθοποιών, την εύστοχη κινησιολογία, τα εντυπωσιακά σκηνικά και κοστούμια, την πρωτότυπη μουσική, τους κατάλληλους φωτισμούς και την επίδραση των οπτικοακουστικών εφέ¹⁵⁴. Με αυτά θα συμβάλλει στην πρόκληση ενδιαφέροντος, στην ενεργό συμμετοχή των θεατών και στην επικοινωνία μεταξύ ηθοποιών και πλατείας.

Το παιδί θεατής για πολλές δεκαετίες ήταν παθητικός δέκτης μηνυμάτων, ιδεών, αξιών και προτύπων όπως αυτά προωθούνταν μέσα σε μία σχολική θεατρική αίθουσα. Με το

¹⁵¹ Θεόδωρος Γραμματάς, *ό.π.*

¹⁵² Μένη Κανατσούλη, «Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα. Κριτήρια επιλογής βιβλίων παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας» στο Δαμανάκης Μιχ.- Μητροφάνης Γιαν. [επιμ.] *Λογοτεχνία της Διασποράς και Διαπολιτισμικότητα*, (Πρακτικά διημερίδας), Ρέθυμνο, Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ 2004, σ. 123

¹⁵³ Θεόδωρος Γραμματάς, «Διαπολιτισμική συνείδηση και θεατρική δημιουργία» εισαγωγή στο: *Θέατρο και Διαπολιτισμική Αγωγή* [επιμ. Κ. Δρακοπούλου], εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2006^α, σ. 15

¹⁵⁴ Θεόδωρος Γραμματάς, «Το θέατρο στο σύγχρονο ελληνικό σχολείο: από τον εθνοκεντρισμό στην πολυπολιτισμικότητα» στο *Θέατρο και Εκπαίδευση στο κέντρο της σκηνής*, 6η Διεθνής Συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, Αθήνα 2008. Ανακτήθηκε από :

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://theodoregrammatas.com/el/%25CF%2584%25CE%25BF%25CE%25B8%25CE%25AD%25CE%25B1%25CF%2584%25CF%2581%25CE%25BF%25CF%2583%25CF%2584%25CE%25BF%25CF%2583%25CF%258D%25CE%25B3%25CF%2587%25CF%2581%25CE%25BF%25CE%25BD%25CE%25BF%25CE%25B5%25CE%25BB%25CE%25BB%25CE%25B7%25CE%25BD%25CE%25B9%25CE%25BA%25CF%258C%25CF%2583%25CF%2587%25CE%25BF%25CE%25BB%25CE%25B5/&ved=2ahUKEwjXzIKvzuCKAxWQhF0HHY_tJcsQFnoECBoQAO&usq=AOvVawISIT_sJpLcYzUBmecl3gtK στις 24/07/2024

στοιχείο του διδακτισμού να επικρατεί και με στραμμένη την προσοχή στην ταύτιση του ανήλικου θεατή με τα δρώντα πρόσωπα,¹⁵⁵ απώτερος σκοπός ήταν να συμμορφωθεί το παιδί με τα προβαλλόμενα πρότυπα συμπεριφοράς και τις παιδαγωγικές αντιλήψεις της εποχής που προωθούσαν την ηθική διαπαιδαγώγηση μέσω ενός δασκαλοκεντρικού συστήματος¹⁵⁶. Το εκπαιδευτικό σύστημα υποχρεώνεται πλέον να αναθεωρήσει τους στόχους του και να ανταποκριθεί στα νέα δεδομένα. Το «Θέατρο στην Εκπαίδευση» απαιτεί έναν συνδυασμό τεχνών, θεωρητική κατάρτιση, θεατρολογική ενημέρωση, θεατρική εμπειρία, σε συνδυασμό με φαντασία, οραματισμό και παιδαγωγική στόχευση. Θα ήταν ωφέλιμο να υπάρξει συνεργασία μεταξύ των εκπαιδευτικών στις ειδικότητες (θεατρολόγους, εικαστικούς, μουσικούς) αλλά και κάλεσμα εξωσχολικών καλλιτεχνών και ειδικών προκειμένου να παραχθεί ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που να ικανοποιεί και τις παιδαγωγικές παραμέτρους¹⁵⁷. Και όλα αυτά, βέβαια, είναι σημαντικό να αφορούν όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης και όχι μόνο την πρωτοβάθμια.

Η συμμετοχή και η συλλογικότητα που αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης παίζει ιδιαίτερο ρόλο για το παιδικό και νεανικό κοινό που η ανάπτυξη και η κοινωνικοποίηση του βασίζεται στα νέα ηλεκτρονικά μέσα και στην εξοικείωση του με τα κοινωνικά δίκτυα. Σε μια εποχή που οι κοινωνικές σχέσεις δομούνται διαφορετικά, το θέατρο βοηθάει τα παιδιά, τους εφήβους και τους νέους να βιώσουν μια πολιτισμική εμπειρία και να τη μοιραστούν με τους συνομηλίκους τους¹⁵⁸. Το θέατρο για ανήλικους θεατές διαμορφώνεται μέσα σε νέες συνθήκες, υιοθετεί νέα στοιχεία βασιζόμενα σε κοινωνιολογικά δεδομένα και αναδεικνύεται σ' ένα μορφοπαιδευτικό αγαθό που ενεργοποιεί τις πνευματικές και ψυχικές δυνάμεις της προσωπικότητας του ανήλικου κοινού¹⁵⁹. Σε αυτά τα δεδομένα, λοιπόν, θα ήταν επωφέλες να προσαρμοστεί και το σημερινό σχολείο προκειμένου να υπάρξει ένα άρτιο αποτέλεσμα που θα προσελκύσει το ενδιαφέρον τόσο των ανήλικων όσο και των ενήλικων θεατών.

¹⁵⁵ Μαρία Δημάκη-Ζώρα, «Το σύγχρονο ελληνικό Θέατρο για Ανήλικους Θεατές: από το παιδί-δέκτη στο παιδί-συνδημιουργό», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Παιδική Ηλικία: Κοινωνιολογικές, Πολιτισμικές, Ιστορικές και Παιδαγωγικές Διαστάσεις» (Αθήνα, 11-14 Απριλίου 2013).

¹⁵⁶ Σήφης Μπουζάκης, *Νεοελληνική Εκπαίδευση (1821-1998)*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2002

¹⁵⁷ Θεόδωρος Γραμματάς, *Πάμμουσος παιδαγωγία: Η παιδαγωγική του θεάτρου*. Επιμ. Θόδωρος Γραμματάς, εκδ. Ταξιδευτής, Αθήνα 2015

¹⁵⁸ Geesche Wartemann, «Theatre as Interplay: Processes of Collective Creativity in Theatre for Young Audiences». *Youth Theatre Journal* 23:1 2009, σ. 7

¹⁵⁹ Μαρία Δημάκη-Ζώρα, *ό.π.*

5. Η σχέση του μπρεχτικού θεάτρου με το θέατρο για ανήλικους θεατές και την εκπαίδευση

5.1. Τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ και η αξιοποίηση τους για ανήλικους θεατές

Ο Μπρεχτ έχοντας ως βασική επιδίωξη να διαπαιδαγωγήσει τη νεολαία της εποχής του, δημιούργησε την περίοδο 1929-1931 τα «διδακτικά έργα». Κύριο χαρακτηριστικό τους ήταν ο ριζοσπαστικός και συναινετικός χαρακτήρας σε θέματα που αφορούσαν την ατομικότητα, τη βία και την εκμετάλλευση, την αυτοθυσία και τη συναίνεση και αυτά σε συνδυασμό με την αμφισβήτηση και την αλλοτρίωση των σχέσεων αλλά και την απανθρωποποίηση που υφίσταται ο άνθρωπος στην αστική κοινωνία¹⁶⁰. Με τα διδακτικά έργα ο Μπρεχτ εγκαινίασε μια διδακτική του θεάτρου, όπου βασικό μέλημα θα είναι η μαθητεία και η ανάπτυξη πολιτικής σκέψης των θεατών οι οποίοι δεν θα έμεναν μόνο στην ιδιότητα τους ως θεατές αλλά θα μετατρέπονταν, παράλληλα, σε συνδημιουργούς μαζί με τους ηθοποιούς και θα είχαν ενεργό συμμετοχή στη διαμόρφωση της παράστασης. Στο διδακτικό θέατρο του Μπρεχτ απουσιάζουν οι σύνθετοι μηχανισμοί και οι σύνθετες ψυχολογικές αναπαραστάσεις και με αυτό τον τρόπο η παράσταση εστιάζει στο ουσιώδες που είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για την κοινωνική διαπαιδαγώγηση των νέων.

Ένα θέμα που τίθεται σε όλα τα διδακτικά έργα του, είναι η προσφορά της ζωής του ατόμου προκειμένου να ευτυχήσει το σύνολο και να επιτευχθούν υψηλά ιδανικά. Αυτό, όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 3, φαίνεται μέσα από διάφορες εκφάνσεις, όπως η απόλυτη συγκατάθεση του ατόμου στη θυσία ή η διαπραγμάτευση με τους συντρόφους του προκειμένου να βρεθούν εναλλακτικές λύσεις αλλά και η αμφισβήτηση της παθητικής υποταγής σε επίδοξους σωτήρες¹⁶¹. Στο έργο *Μπάντεν-Μπάντεν για τη συναίνεση* (1929) τονίζεται η αυτοθυσία του ατόμου για να επιτευχθεί μια υψηλή αποστολή. Η ιδέα του ατόμου που θυσιάζεται για το σύνολο εξάιρεται και σε άλλα διδακτικά έργα όπως στο *Αυτός που λέει Ναι* (1930), που έχει αποδοθεί ως το *Μέτρο ή Απόφαση*. Εδώ θα μπορούσαν να τεθούν ερωτήματα προς τους νέους όπως το κατά πόσο είναι απάνθρωπο να

¹⁶⁰ Σίμος Παπαδόπουλος, «Για την ιστορία του θεάτρου στην εκπαίδευση». Στο *Θέατρο και Εκπαίδευση. Καλλιτεχνική έκφραση και παιδαγωγία*. Επιμ. Θόδωρος Γραμματάς, εκδ. Διάδραση, Αθήνα 2014, σ. 158

¹⁶¹ Σίμος Παπαδόπουλος, «Τα διδακτικά έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ στην εποχή μας», *πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου του ΚΚΕ (27-28.4.2013) : Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν*, εκδ. Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2014, σ. 282

πειθαρχήσει κάποιος στη θανάτωσή του για να σωθεί η ομάδα και μέχρι ποιο σημείο πρέπει να υπηρετεί το συμφέρον του συνόλου εις βάρος των ατομικών αναγκών. Στο έργο *Αυτός που λέει Ναι* ο Μπρεχτ συμπληρώνει ένα δεύτερο μέρος με τίτλο *Αυτός που λέει Όχι* και προτείνει μια άλλη λύση αντί για τη θανάτωση του θύματος. Σε αυτό, το άτομο διεκδικεί το δικαίωμα που έχει στη ζωή και πείθει την ομάδα να συμφωνήσει και να αναγνωρίσει την αξία της ζωής¹⁶². Σύμφωνα με τον Μπρεχτ παιδαγωγικά αποτελέσματα θα προκύψουν από την αναπαράσταση και θετικών πράξεων αλλά και αντικοινωνικών συμπεριφορών και στάσεων.

Τα διδακτικά έργα πηγάζουν από το αίτημα της αλλαγής του κόσμου. Είναι εκπαιδευτικές ασκήσεις που τονίζουν την ανάγκη της αλλαγής και διαμορφώνουν τον μπρεχτικό επαναστάτη, ο οποίος είναι κυρίως ένα πρότυπο και μια άποψη παρά ένας άνθρωπος¹⁶³. Τα διδακτικά έργα είναι ένα είδος προγύμνασης πριν έρθει κάποιος αντιμέτωπος με την πραγματικότητα και οδηγηθεί σε συμπεράσματα, είναι η εκμάθηση μιας ηθικής συμπεριφοράς που θα μετατραπεί αργότερα σε διαλεκτική συνειδητοποίηση και δράση. Κατά τον Μπρεχτ, βασική προϋπόθεση για να αλλάξει η κοινωνία είναι να αντιληφθούμε την κοινωνία αυτή ως μια ενότητα σε κίνηση και να μπορέσουμε στη συνέχεια να την αναλύσουμε θεωρώντας την ως ασταθές προϊόν ατομικών καταστάσεων και αντικειμενικών συνθηκών. Ο Μπρεχτ εκθέτει στα έργα του τις αντιφάσεις της κοινωνίας και μας καλεί να τις αναγνωρίσουμε, για να αναγνωρίσουμε μέσα σ' αυτές κι εμείς οι ίδιοι τον εαυτό μας και στην πορεία να βρούμε λύσεις¹⁶⁴. Σε αυτή η θεατρική διαδικασία που αποσκοπεί στην αλλαγή, οι ανήλικοι θεατές θα βρουν τις δικές τους απαντήσεις και θα ορίσουν τη θέση τους στην κοινωνία.

5.2. Η εκπαιδευτική διάσταση

Τα «διδακτικά έργα» του Μπρεχτ έχουν θέση στη θεατρική παιδεία. Οι νέοι συμμετέχοντας ψυχοσωματικά μπορούν να αποκρυπτογραφήσουν την κοινωνία, να ανακαλύψουν τα πολλά πρόσωπα που εμφανίζει και να ορίσουν τον δικό τους κοινωνικό ρόλο. Τα έργα αυτά περικλείουν μια παιδαγωγική που ενθαρρύνει τον προβληματισμό και καθοδηγούν τον νέο να αντιληφθεί τον όρο πολιτικός συνειδητοποιώντας ότι αυτός

¹⁶² Σίμος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σσ. 282-283

¹⁶³ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σ. 101

¹⁶⁴ Στο *ίδιο*, σσ. 102-103

υπάρχει σε πολλές εκφάνσεις της ζωής του¹⁶⁵. Το μπρεχτικό θέατρο ενθαρρύνει τη συμμετοχή των θεατών και τους δίνει τη δυνατότητα να κατανοήσουν τους εαυτούς τους. Είναι ένα θέατρο ανοιχτό σε συζητήσεις και εξαγωγές συμπερασμάτων, που μπορεί να μην βρήκε συνέχεια στη θεατρική δημιουργία του ίδιου του συγγραφέα αλλά άνοιξε το δρόμο σε άλλους δημιουργούς που πίστεψαν ότι με την τέχνη τους θα αλλάξουν τον κόσμο¹⁶⁶.

Ο Μπρεχτ υποστήριζε το θέατρο της επιστημονικής εποχής και κύριο μέλημα του ήταν η ψυχαγωγία να μετατρέπεται σε μάθηση και το αντίστροφο. Το θέατρο που πρεσβεύει ο Μπρεχτ δεν θέλει τον θεατή να είναι παθητικός δέκτης της θεατρικής παράστασης αλλά θέλει τους ηθοποιούς και τους θεατές να είναι σε μια διαρκή «συνομιλία», έτοιμοι να αλλάξουν τον κόσμο. Για παιδιά και εφήβους έγραψε δύο όπερες που ξεχωρίζουν για τη διαχρονική και ιδεολογική αξία τους, για τις οποίες θα γίνει λόγος στο επόμενο κεφάλαιο. Πρόκειται για τα έργα *Αυτός που λέει Ναι* και *Αυτός που λέει Όχι*. Είναι κείμενα με παιδαγωγική και κοινωνική διάσταση, που εφαρμόζουν το διδακτικό και διαλεκτικό θέατρο του Μπρεχτ με συλλογική συμμετοχή ηθοποιών και θεατών¹⁶⁷.

Ο Μπρεχτ φιλοδοξεί, με τα έργα του, να διαμορφώσει ανθρώπους ικανούς να αντιληφθούν την ιστορική τους θέση μέσα στην κοινωνία ώστε να είναι σε θέση να δράσουν για να την αλλάξουν. Αυτός είναι ο λόγος που το θέατρο του μπορεί να απευθυνθεί σε παιδιά, αφού αυτά είναι οι φορείς της αλλαγής. Η παιδαγωγική που προτείνει δεν είναι δογματική καθώς δεν παρακινεί σε συγκεκριμένες στάσεις και κανόνες ηθικής αλλά δίνει την ευκαιρία στον θεατή να υιοθετήσει μόνος του τις σωστές στάσεις, αυτές που βρίσκονται σε αντιστοιχία με τις πραγματικές συνθήκες. Το μπρεχτικό θέατρο δεν παρουσιάζει έτοιμες αλήθειες, στόχος του είναι να επιδιωχθεί η αλήθεια και όχι να αποκτηθεί με το τέλος του έργου¹⁶⁸. Οι ανήλικοι δεν έχουν ανάγκη ένα θέατρο που να θεωρεί την αλήθεια δεδομένη, αλλά ένα θέατρο που θα τους προετοιμάζει να την κατακτήσουν.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι το θέατρο για ανήλικους θεατές είναι ένα δημιουργικό παιχνίδι αναζήτησης της ταυτότητας και μια διαδικασία επικοινωνίας, επικεντρωνόμαστε σε ένα

¹⁶⁵ Σίμος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σσ. 289-290

¹⁶⁶ Στο ίδιο

¹⁶⁷ Θανάσης Καραγιάννης, «Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ και το «διδακτικό-διαλεκτικό» έργο του κατάλληλο για παιδιά και εφήβους [Μια πρώτη προσέγγιση]», στο *Το θέατρο για παιδιά και ενήλικες. Ιστορικές, θεωρητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις στο σχολικό, ερασιτεχνικό, επαγγελματικό θέατρο*, εκδ. Σταμούλη, Αθήνα 2012

¹⁶⁸ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σσ. 21-222

θέατρο που επιδιώκει να μετατρέψει το κοινό σε δρώντα πρόσωπα, να του υποβάλλει ηθικά διλήμματα της σύγχρονης εποχής και να το βοηθήσει να έχει επίγνωση του εαυτού του. Το θέατρο αυτό έχει παιδαγωγική διάσταση και παίζει σημαντικό ρόλο στη δημοκρατική και εξελισσόμενη κοινωνία. Σε μια εποχή που τα παιδιά απομονώνονται σε πλασματικούς κόσμους, εγκλωβισμένα σε μια απαιτητική καθημερινότητα χωρίς βέβαιους προσανατολισμούς και στόχους, έχουν ανάγκη τη διαπροσωπική επικοινωνία, τη συλλογική συμμετοχή και την πρωτοβουλία, στοιχεία που θα τα βοηθήσουν να δουν μια άλλη πλευρά της ζωής¹⁶⁹.

5.2.1. Βιωματικότητα

Το εκπαιδευτικό θέατρο δίνει τη δυνατότητα στους ανήλικους θεατές να εμπλακούν βιωματικά και να το αντιμετωπίσουν ως θεατρικό παιχνίδι που θα παίζει ρόλο και η δική τους συμμετοχή. Τα «διδασκτικά έργα» του Μπρεχτ βρίσκουν πρόσφορο έδαφος σε αυτό, αφού οι θεατές συμμετέχουν ενεργά στη δράση και παρακολουθούν ταυτόχρονα. Η ενεργός συμμετοχή των θεατών στη διεξαγωγή της παράστασης, από τις βασικές θέσεις του Μπρεχτ, υποστηρίχτηκε από τις σύγχρονες θεατρικές μεθόδους και το θέατρο στην εκπαίδευση. Το σύγχρονο ψυχοκοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζουν και μεγαλώνουν τα σημερινά παιδιά, δεν μπορεί να τα αφήσει απαθή, να αποδέχονται άκριτα καταστάσεις. Τα έργα του Μπρεχτ μπορούν να θέσουν ερωτήματα στους ανήλικους και να τους μάθουν να ερευνούν, να προβληματίζονται και να μην θεωρούν τίποτα ως δεδομένο. Η ενεργός συμμετοχή της πλατείας είναι απαραίτητη στη διαδικασία τη μαθητείας, δικαιώνοντας τον Μπρεχτ που πίστευε στην ενεργητική συμμετοχή των θεατών στο παίξιμο των διδασκτικών έργων. Τα διδασκτικά έργα θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν έτσι ώστε να βρουν την αποδοχή από τους ανήλικους θεατές. Τα ερωτήματα και οι προβληματισμοί που θέτουν θα ενεργοποιήσουν την κριτική σκέψη των νέων, θα κινητοποιήσουν το ενδιαφέρον τους για θέματα της κοινωνίας που μέχρι τώρα μπορεί και να αδιαφορούσαν. Τα ερωτήματα που εγείρονται από τα διδασκτικά έργα¹⁷⁰ είναι πώς αποδέχονται οι νέοι το κοινωνικό σύστημα μέσα στο οποίο ζουν, πώς οι αντιλήψεις τους συνομιλούν με τις απόψεις του κάθε έργου και πώς αυτή η συνομιλία κατευθύνει την κρίση τους ώστε να αναλάβουν ενεργό δράση στην κοινωνία. Με τα διδασκτικά έργα οι

¹⁶⁹ Αλεξία Παπακώστα, Η παιδαγωγική διάσταση της συμμετοχής στο σύγχρονο θέατρο ανηλικών θεατών. Στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία, Η Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου 22-24 Νοεμβρίου 2013, εκδ. Ταξιδευτής

¹⁷⁰ Σίμος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σ. 288

νέοι θα είναι σε θέση να αντιληφθούν ότι πηγή των προβλημάτων στη σημερινή κοινωνία της οικονομικής κρίσης δεν είναι η έλλειψη χρημάτων αλλά τα κοινωνικά προβλήματα τα οποία θα πρέπει να ερμηνεύσουν σε βάθος και μέσω του κριτικού στοχασμού να οδηγηθούν στις λύσεις τους¹⁷¹. Ερχόμενοι σε επαφή με αυτού του είδους τα έργα οι ανήλικοι θεατές, θα προβληματιστούν για τις στάσεις ζωής και τα μοντέλα δράσης που προτείνονται σε αυτά και κατά πόσο θα μπορούσαν να τα προσαρμόσουν στις σύγχρονες συνθήκες σύμφωνα με τις προσλαμβάνουσες της εποχής και του ανθρώπου. Παρακολουθώντας Μπρεχτ το νεανικό κοινό δεν αναπαράγει παραδεδομένες αξίες ούτε αδρανοποιείται πνευματικά, εφησυχασμένο σ' ένα ασφαλές θέαμα. Στη σκηνή του θεάτρου ζωντανεύουν αλήθειες, ξεδιπλώνεται η κοινωνία και ο καλλιτέχνης θέτει ερωτήματα και προβληματισμούς που ο θεατής εξερευνά και προσπαθεί να διαχειριστεί.

5.2.2. Εποπτικότητα

Η τεχνική της αποστασιοποίησης που εφάρμοσε ο Μπρεχτ στα έργα του, εφόσον χρησιμοποιηθεί στο κατάλληλο σημείο και με τον κατάλληλο τρόπο, θα βρει ανταπόκριση από τους ανήλικους θεατές και θα καλλιεργήσει τα στοιχεία που θα στηρίξουν αργότερα τη θεατρική τους παιδεία. Η χρήση ενός «μεταθεατρικού» λόγου που αποστασιοποιείται από τη δράση οδηγεί στο να τον αντιμετωπίσουν οι θεατές με μια κριτική ματιά¹⁷². Ο Μπρεχτ χρησιμοποιώντας εισαγωγές ή προλόγους ενσωματώνει στο έργο του εξωδιηγηματικές συνθήκες αφήγησης. Με την εισαγωγή αφηγηματικών στοιχείων, διακόπτει τη ροή της εξέλιξης για να σχολιάσει ή και να τονίσει συγκεκριμένα στοιχεία που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Με αυτό τον τρόπο τα δρώντα πρόσωπα του έργου του απευθύνονται άμεσα τους θεατές και επιζητούν την συναίνεση τους για την εξέλιξη της υπόθεσης¹⁷³. Μπορεί η δράση να ακινητοποιείται αλλά ο μύθος δεν ακυρώνεται και δημιουργείται μία γέφυρα ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό. Ο πρόλογος είναι ένα καλωσόρισμα προς τους θεατές, μια παρουσίαση των βασικών σημείων της υπόθεσης και μια προετοιμασία για την εκκίνηση του έργου. Σε άλλες περιπτώσεις συνενώνεται ο σκηνικός και ο παρασκηνιακός χώρος, με τους ηθοποιούς να αλλάζουν επί σκηνής ή να μεταφέρουν τα σκηνικά αντικείμενα. Άλλοτε πάλι ο ηθοποιός βγαίνει από το

¹⁷¹ Στο ίδιο

¹⁷² Αλεξία Παπακώστα, Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Στο: Θ. Γραμματάς (επιμ). *Στη χώρα του Τοτώρα*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2010, σ. 371. Ανακτήθηκε από : https://www.academia.edu/34537853/totwra_docx. στις 12/09/2024

¹⁷³ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 135

ρόλο του και σχολιάζει όσα διαδραματίζονται στη σκηνή είτε φέρουν την δική του ανάμειξη είτε των άλλων. Αυτές τις τεχνικές ο ανήλικος θεατής τις εισπράττει ως απρόσμενα και ξαφνικά γεγονότα, σαν ένα παιχνίδι που εξελίσσεται μπροστά του αυθόρμητα και φυσικά. Έτσι, ενώ σ' ένα πρώτο επίπεδο πραγματοποιείται η ταύτιση των θεατών της σκηνής με τους θεατές της πλατείας, σε ένα δεύτερο επίπεδο πραγματοποιείται η συνειδητοποίηση από τη μεριά των θεατών της πλατείας ότι μία δεύτερη μυθοπλασία εμπεριέχεται μέσα στην αρχική και η αρχική εμπεριέχεται μέσα στην πραγματικότητα¹⁷⁴. Η απόσταση που δημιουργείται μεταξύ συναισθήματος του θεατή και διαδραματιζόμενων δεν περιορίζει την ευχαρίστηση και δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να καταλάβει πως αυτό που βλέπει είναι εφήμερο. Παράλληλα, μαθαίνει να εστιάζει το ενδιαφέρον του όχι μόνο στην εξέλιξη της πλοκής αλλά και στο σύνολο των σημείων της παράστασης, ώστε να μπορεί να έχει ενεργό συμμετοχή στη θεατρική πράξη¹⁷⁵. Στις όπερες *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι*, στη δεύτερη σκηνή, ο χορός κάνει μια αναφορά στις συνθήκες του ταξιδιού και οδηγεί με αυτόν τον τρόπο τη δράση στο σημείο που δημιουργείται η δραματική κατάσταση. Αυτό δίνει τη δυνατότητα τόσο στο κοινό όσο και στους συντελεστές να αναλύσουν όλες τις παραμέτρους αυτής της κατάστασης και να προχωρήσουν στις απαραίτητες διαπιστώσεις¹⁷⁶.

Στα έργα του Μπρεχτ οι σκηνές παρατάσσονται η μία δίπλα στην άλλη, διατηρώντας ταυτόχρονα την αυτοτέλειά τους. Αυτή είναι η τεχνική του μοντάζ που μπορεί να προσαρμοστεί στο σύγχρονο θέατρο. Η δραματολογία του έργου βασίζεται στην αυτοτέλεια των σκηνών που κάθε μία περιγράφει και μία πλευρά του κοινωνικού περίγυρου και όλες μαζί μοντάρονται και συγκροτούν το έργο του¹⁷⁷. Εκτός από τα ενδοκειμενικά στοιχεία, ιδιαίτερος είναι και ο ρόλος των τραγουδιών (songs) στα έργα του Μπρεχτ. Τα τραγούδια διακόπτουν τη ροή της εξέλιξης και σχολιάζουν ή επεξηγούν συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο στη μετάβαση των καταστάσεων που διαδραματίζονται στο έργο και στην ψυχική ανάταση των θεατών. Παράλληλα, θέτουν οικουμενικούς και διαχρονικούς προβληματισμούς και προσδίδουν ένα ιδιαίτερο ύφος στη δραματολογία¹⁷⁸. Αυτό το είδος αποστασιοποιητικής τεχνικής προσελκύει το ενδιαφέρον του κοινού, ιδίως όταν είναι ανήλικο και λειτουργεί αποτελεσματικά στη διακοπή της έντασης. Πρόκειται

¹⁷⁴ Αλεξία Παπακώστα, *ό.π.*, σ. 372

¹⁷⁵ Στο ίδιο

¹⁷⁶ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 108

¹⁷⁷ Πέτρος Μάρκαρης, *ό.π.*, σ. 27

¹⁷⁸ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 149

για ένα σημείο απόλαυσης για τους νεαρούς θεατές, ένα ευχάριστο διάλειμμα που δεν αναιρεί τον αναστοχαστικό χαρακτήρα του έργου αλλά δίνει ακόμα ένα ερέθισμα για αναλυτικότερη εξέταση των μηνυμάτων του έργου.

Το θέατρο του Μπρεχτ, όπως ειπώθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, είναι θέατρο της χειρονομίας σύμφωνα με τον Benjamin και κάθε σκηνή έχει το βασικό της *gestus*. Κάθε σκηνή διαθέτει τη δική της χειρονομία και αυτό δρα αποτελεσματικά στους ανήλικους θεατές καθώς οι χειρονομίες μένουν στη μνήμη τους και διατηρούν τον ενδιαφέρον τους για το έργο¹⁷⁹. Εκτός αυτού, η τεχνολογία και τα σύγχρονα ψηφιακά μέσα επιτρέπουν, σήμερα, να δημιουργηθούν τα σκηνικά και να παισιωθεί η δράση με τέτοιο τρόπο, ώστε και να ανταποκρίνονται στη βασική λειτουργία τους στα έργα του Μπρεχτ – ως ιδεολογικοί δείκτες – και να κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον των παιδιών που είναι εξοικειωμένα με την τεχνολογία.

5.2.3. Αναστοχασμός

Με την αποστασιοποίηση, ο Μπρεχτ επιδιώκει να προκαλέσει έκπληξη στον θεατή, να τον ξαφνιάσει, να τον οδηγήσει στην αμφισβήτηση των γεγονότων και στην προσπάθεια να τα αλλάξει. Δεν επιδιώκει το θέατρο που στοχεύει στην ταύτιση του θεατή, αλλά το θέατρο που αποβλέπει στην κριτική ματιά του και στον αναστοχασμό του. Ο ηθοποιός στα έργα του Μπρεχτ έχει μια συναισθηματική απόσταση, προσεγγίζει το ρόλο περισσότερο διανοητικά αφού σκοπός του Γερμανού δημιουργού είναι να δώσει έμφαση στην κοινωνική κατάσταση που υπάρχει ανάμεσα στους ήρωες του έργου του και όχι στο συναίσθημα¹⁸⁰. Αυτό θα πραγματοποιηθεί μέσω του *gestus*. Ο Μπρεχτ, στα έργα του, αφήνει τον θεατή ελεύθερο να ερμηνεύσει όσα παρακολούθησε, να κρίνει και να εντοπίσει μόνος του το δίδαγμα. Σε πολλά έργα του προαναγγέλλει την υπόθεση και δημιουργεί μια νέα επικοινωνιακή σχέση με το κοινό. Η απουσία σασπένς είναι χαρακτηριστικό του και διατηρεί έτσι το κοινό του ήρεμο και στοχαστικό που δεν ταυτίζεται με τον ήρωα, αλλά ξαφνιάζεται από τις καταστάσεις τις οποίες βιώνει. Το μπρεχτικό θέατρο παρουσιάζει ανθρώπους μέσα στην ιστορία, είτε να καθορίζονται απ' αυτήν είτε να την επηρεάζουν. Οι άνθρωποι δεν μένουν σταθεροί αλλά μεταβάλλονται μέσα σ' έναν κόσμο που συνεχώς αλλάζει. Τα πρόσωπα των έργων του διαθέτουν ετερογενείς ιδιότητες που προκύπτουν από υποκειμενικές ή αντικειμενικές δράσεις και

¹⁷⁹ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 170

¹⁸⁰ Θεόδωρος Γραμματάς, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 2015, σσ. 363-364

αλληλεπιδράσεις και αναδεικνύουν το θέατρο ως χώρο κριτικής του θεατρικού προσώπου, που έχει ως αποτέλεσμα το διχασμό ή και τη διάσπαση του προσώπου¹⁸¹. Η αντιφατικότητα των προσώπων οδηγεί στην αποστασιοποίηση και ταυτόχρονα στον κριτικό στοχασμό πάνω στα διαδραματιζόμενα που απεικονίζουν καταστάσεις της κοινωνίας.

Τα έργα του Μπρεχτ είναι ένας ανοιχτός διάλογος με το κοινό, κάτι το οποίο έχουν ανάγκη οι σύγχρονοι ανήλικοι θεατές. Τα παιδιά γαλουχημένα σε μια ατομοκεντρική κοινωνία, παθητικοί δέκτες των κοινωνικών καταστάσεων και αλλαγών, δέσμιοι ενός άκαμπτου εκπαιδευτικού συστήματος που αδρανεί το πνεύμα τους, έχουν την ευκαιρία ερχόμενα σε επαφή με το μπρεχτικό θέατρο να οδηγηθούν από την αδράνεια στη δράση και από την άγνοια στη γνώση¹⁸². Το έργο του Γερμανού δημιουργού είναι ένας στοχασμός στην κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία ανδρώνονται και διαμορφώνουν την προσωπικότητά τους. Τα διδακτικά έργα θα μπορούσαν να αποτελέσουν σημείο αναφοράς για το ερασιτεχνικό και μαθητικό θέατρο. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι να αξιοποιηθούν τόσο τα ενδοκειμενικά όσο και τα παραστατικά στοιχεία λιτότητας και αμεσότητας τα οποία συμβάλλουν στον κριτικό στοχασμό. Αυτά θα κινητοποιήσουν τη φαντασία και επινοητικότητα των παιδιών, θα τα βοηθήσουν να έρθουν σε επαφή με παλαιούς αλλά και σύγχρονους τρόπους γραφής, με διαφορετικές μορφές τέχνης ώστε να επιτύχουν το «παραξένισμα» και να αμφισβητήσουν συμπεριφορές που μέχρι τώρα θεωρούσαν φυσικές και οικείες¹⁸³.

¹⁸¹ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σ. 140

¹⁸² Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και θεωρία : περί (υπό)κειμένων και (διά)κειμένων*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000., σ. 359

¹⁸³ Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σσ. 156-157

6. Η περίπτωση του έργου *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι*

6.1. Ο θεματικός πυρήνας του έργου

Οι δύο όπερες που έγραψε ο Μπρεχτ για παιδιά, *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι*, ανήκουν στα διδακτικά έργα της περιόδου γύρω στο 1930. Κεντρικό θέμα του διπλού αυτού έργου είναι η συναίνεση ή η άρνηση του δρώντος προσώπου σε αυτό που απαιτεί η κοινότητα που τον περιβάλλει. Στην πρώτη περίπτωση – *Αυτός που λέει Ναι* – ο ήρωας αποδέχεται τον θάνατο, ενώ στη δεύτερη περίπτωση – *Αυτός που λέει Όχι* – το ίδιο πρόσωπο υπερασπίζεται τη ζωή του¹⁸⁴. Ο Μπρεχτ έγραψε πρώτα την όπερα *Αυτός που λέει Ναι*, η οποία είναι μια διασκευή του γιαπωνέζικου έργου *Τανικό* (ο τίτλος σημαίνει «Το γκρέμισμα στην κοιλάδα»). Το *Τανικό* ανήκει στα κλασικά έργα του γιαπωνέζικου θεάτρου Νο, το οποίο ο Μπρεχτ θαύμαζε αρκετά. Λόγω αυτού του θαυμασμού, μάλιστα, τα διδακτικά έργα διαθέτουν λιτή αισθητική και άμεση διδακτικότητα. Συγγραφέας του έργου *Τανικό* πιθανολογείται ότι είναι κάποιος Τσεντσίκου (1405-1468) και το έργο είναι κατά κύριο λόγο μια θρησκευτική άσκηση. Σύμφωνα με την υπόθεση μια ομάδα προσκυνητών ξεκινά ένα εθιμικό ταξίδι που αφορά προσκύνημα σε ιερούς τόπους. Ένα αγόρι ζητάει να πάρει μέρος στην αποστολή προκειμένου να παρακαλέσει τους θεούς για να γιατρευτεί η άρρωστη μητέρα του. Στη διάρκεια του ταξιδιού, ωστόσο, αρρωσταίνει και πρέπει να θανατωθεί γιατί η αρρώστια του θεωρείται σημάδι από τους θεούς για την ακαθαρσία της ψυχής του και θέτει σε κίνδυνο την αποστολή. Το βουδικό έθιμο εκτελείται και οι υπόλοιποι προσκυνητές ρίχνουν το αγόρι στον γκρεμό. Επειδή, όμως, ο θάνατος του συνταξιδιώτη τους, τους προκάλεσε πόνο, παρακαλούν τους θεούς να τον επαναφέρουν στη ζωή. Το αίτημα τους πραγματοποιείται και το αγόρι επιστρέφει με τη συνοδεία αγγέλων και ουράνιας μουσικής. Στο *Τανικό* οι θεοί αποφασίζουν για τη μοίρα των θνητών και δεν υπάρχει ανθρώπινη ελευθερία¹⁸⁵.

Ο Μπρεχτ ανασυνθέτει δραματουργικά το γιαπωνέζικο έργο, έτσι ώστε να απευθύνεται στην κριτική συνείδηση των νέων της Γερμανίας του 1930. Στη μπρεχτική διασκευή δεν

¹⁸⁴ Σίμος Παπαδόπουλος-Λίνα Μπασούκου, «Αυτός που λέει Ναι – Αυτός που λέει Όχι: Μικρή ιστορία για μια σκηνική ανάπλαση», περ. «Θέματα Παιδείας», 2012, σσ. 385-393. Ανακτήθηκε από : <https://simospapadopoulos.com/aytos-pou-leei-nai-oxi/> στις 25/07/2024

¹⁸⁵ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σ. 16

υπάρχει προσκύνημα αλλά μια αποστολή στους «μεγάλους γιατρούς»¹⁸⁶. Η υπόθεση του διασκευασμένου έργου έχει ως εξής : Σε ένα απροσδιόριστο χωροχρονικό πλαίσιο ένας δάσκαλος θέλει να πραγματοποιήσει μαζί με τους φοιτητές του ένα ταξίδι πέρα απ' τα ψηλά βουνά. Η αφορμή του ταξιδιού είναι ότι στην πόλη έχει ξεσπάσει επιδημία και έτσι βασικός σκοπός είναι να επισκεφτούν σπουδαίους γιατρούς που θα τους συμβουλεύσουν τι να κάνουν. Πριν ξεκινήσει το ταξίδι ο δάσκαλος επισκέπτεται έναν ορφανό από πατέρα μαθητή του, για να αποχαιρετήσει τον ίδιο και τη μητέρα του. Το παιδί ζητάει από τον δάσκαλο να τους ακολουθήσει στο ταξίδι για να φέρει φάρμακα και οδηγίες στη μητέρα του. Τόσο ο δάσκαλος, όσο και η μητέρα προσπαθούν να τον αποτρέψουν αλλά το παιδί επιμένει κι έτσι ακολουθεί μαζί με τους άλλους τον δάσκαλο στο ταξίδι. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, όμως, αρρωσταίνει και στην ομάδα κυριαρχεί ανησυχία για την έκβαση της αποστολής, καθώς η πόλη περιμένει τα φάρμακα για την αντιμετώπιση της επιδημίας. Το αγόρι, ωστόσο, δεν μπορεί να συνεχίσει την πορεία κι έτσι θα αναγκαστούν να τον εγκαταλείψουν στα βουνά. Σύμφωνα με το παλαιό έθιμο πρέπει τα μέλη της ομάδας να ρωτήσουν τον άρρωστο αν θέλει να εγκαταλειφθεί και να πεθάνει ή όχι. Το άρρωστο αγόρι συμφωνεί με τον θάνατο του αλλά επειδή φοβάται να πεθάνει μόνο, ζητάει να τον ρίξουν στον γκρεμό. Αν και η αρχική απόφαση των φοιτητών ήταν να αρνηθούν, τελικά, ακούνε τον δάσκαλο και αλλάζουν γνώμη, ρίχνοντας με μεγάλο πόνο το παιδί στη χαράδρα. Είναι, επομένως, σαφές ότι η θυσία επιβάλλεται από την εύρεση μιας συμφέρουσας λύσης για το κοινωνικό σύνολο. Το «Ναι» του αγοριού που αποτελεί συναίνεση στον θάνατο, υποδηλώνει ότι η πρόταξη του συλλογικού συμφέροντος και η άρνηση του εγώ είναι αυτονόητα¹⁸⁷. Ενώ στο πρωτότυπο θρησκευτικοί λόγοι υπαγορεύουν τον θάνατο του αγοριού, στο διασκευασμένο από τον Μπρεχτ *Αυτός που λέει Ναι*, ο θάνατος προκύπτει για ρεαλιστικούς λόγους. Ο Γερμανός δραματουργός αντικαθιστά τα μυθικά στοιχεία του γιαπωνέζικου μύθου με λογικές έννοιες και θέλει να δώσει το πολιτικό δίδαγμα ότι η θυσία – ακόμα κι αν πρόκειται για θυσία της ίδιας της ζωής – είναι αναγκαία για χάρη του κοινωνικού συνόλου¹⁸⁸.

Στην πρώτη επίσημη παρουσίαση της όπερας, στις 23 Ιούνη του 1930, υπήρξαν αντιδράσεις από ορισμένους κριτικούς για την έκβαση του έργου. Οι αντιδράσεις συνεχίστηκαν και από τους μαθητές του γυμνασίου Καρλ Μαρξ στο Βερολίνο, στο οποίο

¹⁸⁶ Σίμος Παπαδόπουλος-Λίνα Μπασούκου, *ό.π.*, σσ. 385-393

¹⁸⁷ *Στο ίδιο*

¹⁸⁸ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σ. 17

παρουσιάστηκε για δεύτερη φορά το έργο λίγο αργότερα. Υπήρξαν αμφιβολίες για τη λογική του εθίμου που απαιτεί θάνατο και οι μαθητές προσπάθησαν να σκεφτούν τρόπους για να σωθεί το αγόρι. Είναι αξιοσημείωτο, βέβαια, ότι το έργο υποστηρίχθηκε από τους αντιπροσώπους του κατεστημένου, για τους οποίους αποτέλεσε έκπληξη το γεγονός ότι ένας δηλωμένος «άθεος» με τη φήμη του κομμουνιστή έγραψε ένα τόσο χριστιανικό έργο. Οι χριστιανικοί κύκλοι αγκάλιασαν, ιδιαίτερα, το έργο κάτι που ο μαρξιστής Μπρεχτ δεν επιθυμούσε. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα μέσα σε λίγους μήνες να ξαναγράψει το έργο και να το μετατρέψει σε δύο καινούργια¹⁸⁹.

Στο έργο *Αυτός που λέει Όχι* ο μύθος παραμένει ίδιος μέχρι το σημείο που το αγόρι αρνείται να συναινέσει στο έθιμο και απαιτεί από την ομάδα να μεταφερθεί στο σπίτι του. Αυτή τη φορά οι περιστάσεις αποτελούν μια διαφορετική έκβαση σύμφωνα με την οποία ακόμα κι αν ματαιωθεί η αποστολή η πόλη δεν κινδυνεύει και, επομένως, η θυσία του αγοριού μοιάζει παράλογη. Το αγόρι αρνούμενο τον θάνατο υπερασπίζεται το δικαίωμά του στη ζωή και αμφισβητείται τελικά ένας παγιωμένος θεσμός απ' την παράδοση. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση, η άρνηση του ατόμου δεν απειλεί την επιβίωση και πρόοδο της κοινότητας καθώς η τελευταία σχετίζεται με τον απεγκλωβισμό από τις καθιερωμένες αξίες¹⁹⁰. Ο Μπρεχτ με το *Αυτός που λέει Όχι*, υπερνικά τη συναίνεση και αναγνωρίζει ότι οι κόσμος πρέπει ν' αλλάξει και να μεταβληθεί η φύση, καθώς δεν διαθέτει τίποτα αναλλοίωτο και αιώνιο αλλά είναι προϊόν μιας κοινωνικής κατάστασης¹⁹¹.

6.2. Τα εργαλεία του Μπρεχτ στο στήσιμο της παράστασης

Το εγχείρημα να ανέβουν αυτές οι δύο όπερες σε μια παιδική - εφηβική σκηνή είναι εξαιρετικά δύσκολο καθώς τα παιδιά - έφηβοι αδυνατούν να κατανοήσουν εύκολα έννοιες όπως η αυτοθυσία, το συλλογικό συμφέρον και η αμφισβήτηση καθιερωμένων εθίμων. Η βιωματικότητα που χαρακτηρίζει τα έργα του Μπρεχτ θα έκανε τη δουλειά του σκηνοθέτη λίγο πιο εύκολη και το έργο θα εκπλήρωνε τον σκοπό του, δηλαδή την όξυνση της κριτικής σκέψης μέσα από την ενεργό συμμετοχή των ανήλικων θεατών. Τα διδακτικά έργα δεν απευθύνονται σε θεατές αλλά σε συμμετέχοντες που παίζουν σημαντικό ρόλο στη δράση και με την κριτική αποστασιοποίηση μαθαίνουν μέσα από τα γεγονότα. Τα

¹⁸⁹ Στο ίδιο

¹⁹⁰ Σίμος Παπαδόπουλος-Λίνα Μπασούκου, *ό.π.*

¹⁹¹ Μπέρναρ Ντορτ, *ό.π.*, σσ. 100-101

εργαλεία του Μπρεχτ, σε αυτή την περίπτωση, μπορούν να μετατρέψουν το έργο σε μια βιωματική μαθησιακή δραστηριότητα που θα δώσει τη δυνατότητα στους ανήλικους θεατές να κατανοήσουν τα βαθύτερα νοήματα του έργου και τις σύνθετες έννοιες του. Η όπερα δημιουργεί τις προϋποθέσεις για αποστασιοποίηση καθώς δημιουργεί το παραξένισμα και όχι τη συγκίνηση. Οι συμμετέχοντες, είτε ηθοποιοί είτε θεατές δοκιμάζουν τις προσωπικές τους λύσεις στη σκηνή, αναρωτιούνται για τις δικές τους ενέργειες, χωρίς να ταυτίζονται συναισθηματικά.

Τα διδακτικά έργα χαρακτηρίζονται περισσότερο για την παιδευτική τους αξία και λιγότερο για την αισθητική και γι' αυτό τα ενδοκειμενικά στοιχεία της παράστασης μπορούν να αξιοποιηθούν και να συντελέσουν σε μια διαδικασία μετα-κριτικής ανατροφοδότησης¹⁹². Το αφηγηματικό στοιχείο ξεχωρίζει από την αρχή αυτής της παράστασης καθώς ο Δάσκαλος κάνει μια σύντομη εισαγωγή και μεταφέρει στους θεατές τη μυθοπλαστική ατμόσφαιρα του έργου. Μέχρι να ξεκινήσει το σημαντικό αυτό ταξίδι έχει δώσει στους θεατές πληροφορίες για την υπόθεση και τις δραματικές καταστάσεις του έργου¹⁹³.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : «Είμαι ο δάσκαλος και διευθύνω ένα σχολείο σ' αυτήν την πόλη. Ένας από τους μαθητές μου είναι ορφανός από πατέρα, κι έτσι έχει μόνο τη μητέρα του να τον φροντίζει. Πάω να τους αποχαιρετήσω γιατί σε λίγο θα ξεκινήσω για ένα ταξίδι στα βουνά. Μια επιδημία έχει ξεσπάσει στα μέρη μας τελευταία, και πέρα απ' τα ψηλά βουνά κατοικούν μερικοί σπουδαίοι γιατροί»¹⁹⁴.

Η συνέχεια του έργου είναι διαλογική και διακόπτεται από την αφήγηση που στην πορεία γίνεται από το μεγάλο χορό σε γ' ρηματικό πρόσωπο. Από τη στιγμή που ο Μπρεχτ διασκεύασε το αρχικό έργο σε όπερα, βασική θέση στο έργο έχουν τα τραγούδια. Η όπερα είναι από τη φύση της αποστασιοποιητική και δεν επιτρέπει στο κοινό να συγκινείται από τη μαγεία του μύθου. Από τη στιγμή που η συγκεκριμένη όπερα αναφέρεται σε παιδιά τους δίνει τη δυνατότητα να τη μάθουν παίζοντας. Το παιδί δεν είναι ένας παθητικός θεατής αλλά τραγουδάει και συμμετέχει στον προβληματισμό του έργου. Μια όπερα για παιδιά εκτός από τα αποστασιοποιητικά χαρακτηριστικά παρουσιάζει κι ένα ακόμα

¹⁹² Ιωάννα Μενδρινού, *ό.π.*, σ. 157

¹⁹³ Σίμος Παπαδόπουλος-Λίνα Μπασούκου, *ό.π.*, σσ. 385-393

¹⁹⁴ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σ. 27

παιδαγωγικό πλεονέκτημα : δίνει τη δυνατότητα στον μαθητή που συμμετέχει να μάθει παίζοντας. Ο μαθητής συμμετέχει στον προβληματισμό των διδακτικών έργων με το να τα παρουσιάζει και να τα τραγουδάει¹⁹⁵.

Ως προς το *gestus*, η χειρονομιακή έκφραση είναι αυτή που θα αναδείξει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των προσώπων του έργου. Ο τονισμός μιας λέξης, η έκφραση του προσώπου και η σωματική κατάσταση είναι αυτά που θα αναδείξουν για παράδειγμα την αγνότητα του αγοριού, την τρυφερότητα και την αγωνία της μητέρας, την επιθετική συμπεριφορά των φοιτητών στο άκουσμα του «Όχι». Κινησιολογικό, παράλληλα, θα είναι και το πέταγμα του αγοριού στο γκρεμό στο *Αυτός που λέει Ναι*. Καθώς το σκηνικό είναι αρκετά λιτό και αφαιρετικό, οι κειμενικές ενδείξεις, οι χειρονομίες και οι κινησιακές σχέσεις των ηθοποιών και κάποια σκηνικά αντικείμενα είναι αυτά που θα αναδείξουν το σκηνικό τοπίο¹⁹⁶. Αυτά τα αποστασιοποιητικά εργαλεία που χαρακτηρίζουν το θέατρο του Μπρεχτ οδηγούν τους θεατές να παρακολουθούν τα γεγονότα με ερευνητική και κριτική ματιά καθώς μεταδίδουν ιδεολογικά μηνύματα και διαμορφώνουν τη νέα γενιά.

6.3. Η διαλεκτική σημασία του Ναι και του Όχι

Οι δύο όπερες του Μπρεχτ αλληλοσυμπληρώνονται γι' αυτό και δεν πρέπει να παίζονται ξεχωριστά. Η εναλλαγή του Ναι και του Όχι είναι ένας διάλογος ανάμεσα στη συναίνεση και στην αναγκαιότητα αλλαγής του κόσμου¹⁹⁷. Ο Μπρεχτ είχε ως απώτερο σκοπό να αντιληφθεί ο κόσμος το θέατρο ως ένα διαλεκτικό μέσο αλλαγής του κόσμου. Από τη στιγμή που η φύση αλλάζει η κοινωνία οφείλει να πειθαρχεί ανάλογα με τις περιστάσεις. Ο Γερμανός δημιουργός καλλιεργεί στα έργα του τον κριτικό στοχασμό μέσα από το επιστημονικό θέατρο και τη διαλεκτική σκέψη. Στο διασκευασμένο από το γιαπωνέζικο έργο *Τανικό*, *Αυτός που λέει Ναι* απουσιάζει το θρησκευτικό περιεχόμενο που είχε το αρχικό έργο. Ο θάνατος του αγοριού δικαιολογείται από τις περιστάσεις. Στην περίπτωση του *Αυτός που λέει Όχι* δεν ερχόμαστε αντιμέτωποι με έναν ανυπάκουο χαρακτήρα, αλλά θριαμβεύει η λογική και αμφισβητούνται αξίες που τιμώνται άκριτα ως αιώνιες. Εδώ

¹⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 15

¹⁹⁶ Σίμος Παπαδόπουλος-Λίνα Μπασούκου, *ό.π.*, σσ. 385-393

¹⁹⁷ Σίμος Παπαδόπουλος, «Ο Bertolt Brecht και το Θέατρο για παιδιά και νέους: Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι», στα Πρακτικά *Forum Νέων Επιστημόνων*, Ιστοσελίδα: [www. uoa.gr/ptde](http://www.uoa.gr/ptde), Αθήνα Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών, 2009

κανένα έθιμο δεν εξουσιάζει και το άτομο έχει δικαίωμα να υπερασπιστεί τη ζωή του¹⁹⁸. Οι μεταβολές των καταστάσεων απαιτούν και μια νέα προσαρμογή που θα κατευθύνουν τους ανθρώπους σε νέες δράσεις. Το αγόρι αντιστέκεται στην παράδοση, υπερασπίζεται τη λογική και τη γνώση και διεκδικεί τη δημιουργία ενός νέου κόσμου μέσα από καινούργια έθιμα¹⁹⁹.

ΑΓΟΡΙ : «Η απάντηση που έδωσα τότε ήταν λαθεμένη, αλλά ακόμα πιο λαθεμένη ήταν η ερώτησή σας. Όποιος έχει πει Α δεν είναι υποχρεωμένος να πει και Β. Γιατί στο μεταξύ μπορεί ν' αναγνωρίσει ότι το Α ήταν λάθος. Ήθελα να φέρω στη μητέρα μου φάρμακα, αλλά τώρα αρρώστησα ο ίδιος, κι έτσι αυτό δεν είναι πια δυνατό. Σύμφωνα λοιπόν με την καινούρια κατάσταση, θέλω να επιστρέψω αμέσως πίσω. Και σας παρακαλώ κι εσάς να επιστρέψετε μαζί μου για συνοδεία. Η έρευνά σας πέρα απ' τα βουνά μπορεί κάλλιστα να περιμένει λίγο. Αν εκεί πέρα μπορεί να διδαχτεί κανείς κάτι, τότε σίγουρα αυτό θα 'ναι ότι σε μια τέτοια περίπτωση πρέπει κανείς να γυρίζει πίσω. Και όσο για το παλιό, μεγάλο έθιμο, δεν μπορώ να δω καμιά λογική σ' αυτό. Μεγαλύτερη ανάγκη έχουμε από ένα καινούριο, μεγάλο έθιμο που θα υιοθετήσουμε αμέσως, δηλαδή το έθιμο σε κάθε καινούρια περίπτωση να σκεφτόμαστε από την αρχή»²⁰⁰.

Για να αλλάξει όμως η πραγματικότητα απαιτείται σκέψη, ερμηνεία και κατανόηση των κοινωνικών σχέσεων.

Όπως υποστηρίζει και ο Σίμος Παπαδόπουλος σε συνέντευξη που έδωσε στη δημοσιογράφο Σοφία Αδαμίδου, συναίνεση δεν σημαίνει σκύβω το κεφάλι αλλά αφιερώνομαι για ένα κοινό σκοπό²⁰¹. Με δεδομένο ότι έχει ξεσπάσει επιδημία και μια

¹⁹⁸ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σσ. 20-21

¹⁹⁹ Σίμος Παπαδόπουλος, *ό.π.*

²⁰⁰ Σωτηρία Ματζίρη, *ό.π.*, σ. 49

²⁰¹ Σίμος Παπαδόπουλος, Η συνέντευξη που δόθηκε με την ευκαιρία του ανεβάσματος της παράστασης στο Θέατρο «Αλκμήνη» (η παράσταση επαναλήφθηκε σε αίθουσες διαφόρων σχολείων της Αττικής), δημοσιεύτηκε στην εφ. «Ριζοσπάστης», «7 ΜΕΡΕΣ ΜΑΖΙ», 13.1.2013. Ανακτήθηκε από: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.rizospastis.gr/story.do%3Ffid%3D7233919&ved=2ahUKEwjDs_7LtrGJAXx3gIHHcOrGzYQFnoECBIQAQ&usg=AOvVaw3bnBRs479NkBZ5hPCQ- E6, στις 07/08/2024

ομάδα ανθρώπων έχει αναλάβει να φέρει εις πέρας μια αποστολή, η ζωή του αγοριού μετράει λιγότερο μπροστά στην επιβίωση των κατοίκων της περιοχής. Σε άλλο σημείο της συνέντευξης ο Σίμος Παπαδόπουλος υποστηρίζει ότι ανθρώπινη πρόοδος είναι αυτή που επιβάλλει τη συναίνεση του αγοριού στην εκτέλεση του εθίμου και κατ' επέκταση στο θάνατο. Το κίνητρο είναι κοινωνικό και το άτομο θυσιάζεται για το σύνολο. Όταν ο Μπρεχτ ξαναγράφει το μύθο δεν υπάρχει η επιδημία της πρώτης διασκευής, το αγόρι υπερασπίζεται τη ζωή του αρνούμενο να αποδεχτεί το έθιμο χωρίς να αποδυναμώνεται και η ευθύνη απέναντι στο κοινωνικό σύνολο. Το αγόρι αντιστέκεται στην παράδοση και διεκδικεί έναν καινούργιο κόσμο που θα προκύψει από ένα νέο έθιμο. Σε αυτή τη ριζοσπαστική μορφή θεάτρου ηθοποιοί και θεατές συμμετέχουν συλλογικά και αποσκοπούν στην αλλαγή²⁰².

Στη διαπίστωση της Σοφίας Αδαμίδου : «Προτείνει λοιπόν, ο Μπρεχτ, ένα διδακτικό θέατρο που δεν αποτελεί δρόμο προς το προϊόν της γνώσης, αλλά το ίδιο γίνεται διαδικασία γνώσης», ο Σ. Παπαδόπουλος απαντά : «Σ' αυτό το βαθιά ριζοσπαστικό θέατρο ηθοποιοί και θεατές είναι μαθητές σε μια συλλογική δράση με σκοπό την αλλαγή. Οι θεατές δεν είναι παθητικοί καταναλωτές και ευσυγκίνητοι δέκτες εύπεπτου θεάματος, αλλά συμμετέχουν ενεργά και συνδιαμορφώνουν από κοινού την παράσταση. Με αυτήν την έννοια, η παράστασή μας ακριβώς σ' αυτό αποσκοπεί. Θέλουμε μια διάδραση όχι για το θεαθήναι αλλά ακριβώς επειδή απευθυνόμαστε σε παιδιά.[...]»²⁰³

6.4. Τα Ναι και τα Όχι των σύγχρονων νέων

Οι νέοι έχοντας συχνά την ανάγκη να αμφισβητήσουν και να αντιδράσουν, εκφράζουν την αντίθεση τους στα ισχύοντα κοινωνικά πρότυπα και τις παραδεδομένες αξίες. Η αντίδραση αυτή άλλοτε εκδηλώνεται με ήπιους τρόπους, όπως η εμφάνιση, ο τρόπος διασκέδασης, η μουσική και άλλοτε με ακραίους όπως η επιθετική συμπεριφορά που μπορεί να φτάσει ακόμα και στη βία. Οι νέοι αποτελούσαν πάντοτε μια ιδιαίτερη και ευαίσθητη κοινωνική ομάδα και ιδίως στη σύγχρονη εποχή μαθαίνουν να ζουν σε μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από πολιτικές αυθαιρεσίες, αναξιοκρατικά συστήματα, βασική έλλειψη δικαιοσύνης, απαξίωση της παιδείας και γενικότερα από παραβιάσεις

²⁰² Στο ίδιο

²⁰³ Στο ίδιο

βασικών ανθρωπίνων δικαιωμάτων όπως είναι η υγεία, οι σωστές εργασιακές συνθήκες, το δικαίωμα σε μια αντικειμενική πληροφόρηση και η αποδοχή του διαφορετικού. Κάποιοι επιβιώνουν και προσαρμόζονται, κάποιοι γίνονται μέρος του συστήματος αυτού και κάποιοι άλλοι αντιδρούν, συνήθως, με το λάθος τρόπο που στο τέλος τείνει να γίνει αυτοκαταστροφικός. Δυστυχώς, η κοινωνία είναι διαμορφωμένη με τέτοιο τρόπο, που στερείται στερεών ερεισμάτων, οι αξίες έχουν κλονιστεί και οι ιδεολογίες χαρακτηρίζονται από αργό θάνατο. Η σημερινή ανήλικη νεολαία μετεωρίζεται ανάμεσα στο σαθρό και στο επιφανειακό, ψάχνει στηρίγματα σε ακόλουθους στα κοινωνικά δίκτυα και επιζητά την αποδοχή μεταξύ γνωστών «αγνώστων». Στο «Ναι» και στο «Όχι» του Μπρεχτ διακυβεύεται η ανθρώπινη ζωή, το βασικότερο δικαίωμα ενός ανθρώπου που οι σύγχρονοι νέοι, στην καθημερινότητά τους, το βλέπουν να παίζεται «κορώνα γράμματα». Το μπρεχτικό «Ναι» θυσιάζεται για το κοινωνικό σύνολο και το μπρεχτικό «Όχι» διεκδικεί το δικαίωμα στη ζωή, εκφράζει μια γόνιμη αμφισβήτηση στα καθιερωμένα και αποσκοπεί σε αλλαγή του κόσμου. Στη σημερινή ατομοκεντρική εποχή, οι έννοιες θυσία, συλλογικό καλό, δικαίωμα, σεβασμός, καλύτερος κόσμος είναι συγκεχυμένες στο μυαλό των παιδιών και πολλές φορές άγνωστες, με αποτέλεσμα τα «Ναι» και τα «Όχι» να ψάχνουν γερά θεμέλια για να ριζώσουν αλλά τελικά οι ρίζες να είναι αυτές που έχουν κλονιστεί.

6.5. Συμπεράσματα

Η πνευματική καλλιέργεια των ανήλικων θεατών θα ήταν ωφέλιμο να αποτελέσει επιτακτική ανάγκη για το θέατρο και σύμφωνα με τις θέσεις του Μπρεχτ θα ήταν σημαντικό να ασκήσει την πολιτική και διαλεκτική σκέψη των συμμετεχόντων. Όταν ο Μπρεχτ αποφάσισε να απευθυνθεί στη νεολαία πίστευε ότι αυτή θα ήταν το καλύτερο κοινό για να δοκιμάσει τις απόψεις του. Το διδακτικό θέατρο που προσπάθησε να δημιουργήσει στόχευε να διαμορφώσει ηθοποιούς και θεατές σε μια συλλογική δράση με απώτερο σκοπό να αλλάξουν τον κόσμο. Τα έργα του Μπρεχτ δεν είναι δογματικά, αλλά θέτουν προβλήματα και προβληματισμούς και καλούν τους θεατές να αναζητήσουν λύσεις. Δεν προσφέρουν ούτε έτοιμες αλήθειες ούτε έτοιμες λύσεις. Κινητοποιούν τη λογική του θεατή και όχι το συναίσθημα, απευθύνονται στην κρίση του και καλούν για συλλογική δράση.

Το όραμα του Μπρεχτ για έναν κόσμο προοδευτικό που δεν θα υπάρχει εκμετάλλευση και διαχωρισμός των τάξεων είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποτελέσει πραγματικότητα. Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι ποια είναι η προσφορά του Μπρεχτ σ' αυτούς που θέλουν σήμερα να αλλάξουν τον κόσμο; Τι πρέπει να κάνει ο καλλιτέχνης, ο δάσκαλος, ο μαθητής; Ο Μπρεχτ υποστήριζε ότι το θέατρο πρέπει να γίνει εργαστήριο κοινωνικής αλλαγής. Το επικό θέατρο που πρότεινε και η αποστασιοποίηση, απέτρεπαν τους θεατές από την ταύτιση με τα πρόσωπα του έργου. Ο Μπρεχτ διαμόρφωσε τις ιδέες του μέσα στη μεταπολεμική κοινωνία της εποχής του και μάλιστα μ' ένα μαρξιστικό ιδεολογικό υπόβαθρο. Το θέατρο που υπηρέτησε είναι κατά κύριο λόγο κοινωνικό με στόχο να ασκήσει επιρροή και να μεταβάλει την κοινωνία.

Είναι ωφέλιμο για τους σύγχρονους ανήλικους θεατές μέσα από τη θέαση μιας θεατρικής παράστασης να θέσουν τα δικά τους ερωτήματα και να διαμορφώσουν τη δική τους πραγματικότητα βγαίνοντας από τη θεατρική αίθουσα. Σε αυτό το είδος θεάτρου στόχευσε και ο Μπρεχτ και το ενδιαφέρον του ήταν στραμμένο εκτός από το στήσιμο της παράστασης και στο κοινό στο οποίο απευθυνόταν. Οι παθητικοί δέκτες και οι αποδέκτες έτοιμων λύσεων, δεν αποτελούσαν σε καμία περίπτωση το κοινό στο οποίο προορίζονταν τα έργα του Μπρεχτ. Οι θεατές όφειλαν να έχουν μια κριτική ματιά απέναντι στα έργα που παρακολουθούσαν και να είναι σε ετοιμότητα να επέμβουν και να κάνουν τον κόσμο καλύτερο.

Οι δημιουργοί του θεάτρου για παιδιά και εφήβους οφείλουν να καταπιάνονται με σύγχρονα θέματα και να προβάλλουν στους ανήλικους καταστάσεις συνηθισμένες σ' αυτούς και οικείες, που να τους βγάζουν, όμως, από τη ζώνη άνεσης τους και να τους οδηγούν σε ασυνήθιστα ερωτήματα και σε άλυτους μέχρι τώρα προβληματισμούς. Το θέατρο που σέβεται το ανήλικό κοινό και αντιμετωπίζει τα παιδιά ως έξυπνους θεατές, είναι αυτό που θα τα εντάξει σ' ένα περιβάλλον που θα τους δίνει τη δυνατότητα να ανακαλύψουν τον εαυτό τους, να προβληματιστούν για τον τρόπο σκέψης και δράσης τους και να επαναπροσδιορίσουν τη στάση τους απέναντι στα κοινωνικά θέματα. Τόσο η οικογένεια όσο και το σχολείο, ως βασικοί φορείς αγωγής, οφείλουν να φέρνουν τα παιδιά σε επαφή με το θέατρο και να επιλέγουν παραστάσεις που θα ωριμάζουν την κοινωνική τους συνείδηση, θα τους θέτουν διλήμματα και θα τους εξελίσσουν ως προσωπικότητες.

Παρόλο που εγείρονται προβληματισμοί σχετικά με το κατά πόσο το έργο του Μπρεχτ είναι επίκαιρο, στη σημερινή καπιταλιστική κοινωνία που εναλλακτικά κοινωνικά

μοντέλα προσπαθούν να επιβιώσουν, ένα έργο με επαναστατική και διεισδυτική ματιά όπως αυτό του Μπρεχτ είναι σίγουρα αναγκαίο. Το θέατρο και ειδικά το θέατρο που απευθύνεται σε ανήλικο κοινό δεν πρέπει να υπηρετεί τη μαζική κουλτούρα. Θα ήταν επωφελές για τους ανήλικους θεατές να μην εφησυχάζονται στην αναπαραγωγή παραδεδομένων αξιών και ξεπερασμένων στερεοτύπων. Τα θεατρικά έργα είναι σημαντικό να ξεγυμνώνουν την κοινωνία, να εκθέτουν τις ιδεολογικές κατηγοριοποιήσεις της και να ταρακουνούν τον μικρόκοσμο του κοινού. Ο Μπρεχτ αντιστεκόταν σε ένα θέατρο που στόχευε στην αναπαραγωγή κοινωνικών προτύπων μέσα από την ψυχαγωγία των θεατών, αλλά αποσκοπούσε στο είδος του θεάτρου που η θεματική του θα πολεμούσε τους εχθρούς της ανθρωπότητας. Ίσως αυτό είναι το είδος του θεάτρου που χρειάζονται τα σημερινά παιδιά.

Β. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

7. Θεατρικό έργο για παιδιά : *Παίζουμε αποδοχή ή απόρριψη;*

7.1. Το σκεπτικό πίσω από τη δημιουργία του έργου

Το έργο του Μπρεχτ *Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι* αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το δημιουργικό μέρος της εργασίας μου. Η διαλεκτική σημασία του «Ναι» και του «Όχι», η εναλλαγή ανάμεσα στη συναίνεση και στην αναγκαιότητα της αλλαγής του κόσμου που καταδεικνύεται στο έργο του Μπρεχτ, μου έδωσαν το έναυσμα να αποδώσω τη συναίνεση με την «αποδοχή» και τη διεκδίκηση ενός καινούργιου κόσμου με την «απόρριψη». Ο λόγος που βασίστηκα στον Μπρεχτ για να υλοποιήσω τη δημιουργική ιδέα μου ήταν η διδακτική αξία που χαρακτηρίζει το θέατρο του Γερμανού δραματουργού, η αντιφατική πραγματικότητα με την οποία φέρνει αντιμέτωπο τον θεατή, αλλά και η επίτευξη του κριτικού αναστοχασμού ως αποτέλεσμα της απουσίας μιας έτοιμης αλήθειας. Το μπρεχτικό θέατρο επιδιώκει να κινητοποιήσει την κριτική σκέψη του θεατή και να τον κατευθύνει να αντιμετωπίσει όσα διαδραματίζονται πάνω στη σκηνή ερευνητικά. Καθίσταται σαφές ότι η κοινωνία χαρακτηρίζεται από αντιφάσεις, οι οποίες παρατηρούνται και στις συμπεριφορές των ανθρώπων. Στο μπρεχτικό θέατρο ο θεατής αντιλαμβάνεται ποια είναι η θέση του μέσα στην κοινωνία και αναζητά να βρει τον εαυτό του.

Ακολουθώντας τις μπρεχτικές μεθόδους, φρόντισα το συγκινησιακό στοιχείο να απουσιάζει από το έργο, ενώ η παράσταση να εστιάζει στο ουσιώδες το οποίο θα συμβάλλει στην κοινωνική διαπαιδαγώγηση των ανήλικων θεατών. Έτσι, λοιπόν, στο έργο που δημιούργησα θέλησα να θέσω ερωτήματα και προβληματισμούς που θα αφυπνίσουν τους ανήλικους πάνω σε κοινωνικά θέματα που συμβαίνουν γύρω τους αλλά τις περισσότερες φορές μπορεί να αδιαφορούν γι' αυτά. Το bullying (κοινωνικό θέμα που θίγει το έργο) είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο που έχει λάβει ανησυχητικές διαστάσεις τα τελευταία χρόνια, ιδίως στο σχολείο, και με τη νοοτροπία του «δεν ανακατεύομαι, επειδή δεν με αφορά» οι περισσότεροι γίνονται παρατηρητές σε μια επίδειξη ισχύος του θύτη προς το θύμα και αποδέχονται μια κατάσταση που βλάπτει και τις δύο πλευρές. Οι νέοι έχουν εθιστεί να αποδέχονται το κοινωνικό σύστημα και μόνο με τον κριτικό αναστοχασμό θα αναλάβουν δράση και θα οδηγηθούν σε δραστικές λύσεις. Σκοπός μου

είναι να κινητοποιήσω τον ανήλικο θεατή, να τον φέρω αντιμέτωπο με αλήθειες και να τον βγάλω από την ασφάλεια του. Επιδίδωξα την αποστασιοποίηση με την ανάδειξη τόσο θετικών πράξεων όσο και αντικοινωνικών συμπεριφορών για να αφήσω τον ανήλικο θεατή να αντιληφθεί ότι οι ανθρώπινες σχέσεις είναι πολύ διαφορετικές από αυτό που είχε στο μυαλό του. Προσπάθησα να κάνω χρήση αποστασιοποιητικών στοιχείων εντάσσοντας ως ενδοκειμενικό στοιχείο τον μονόλογο της Μελίνας, στην αρχή του έργου, που αποτελεί τον πρόλογο, με την ηρωίδα να είναι σε θέση αφηγητή που εισάγει το κοινό στη βασική υπόθεση του έργου. Με την αλλαγή στη συμπεριφοράς του Ηλία από το «καλό» παιδί που δεν φέρνει αντιρρήσεις στη δασκάλα του σε «αμφισβητία» των παιδαγωγικών μεθόδων της, θέλησα να προκαλέσω το «παραξένισμα» και να αμφισβητηθούν συμπεριφορές που μέχρι τώρα θεωρούνταν οικείες. Το τετράγωνο μηχανήμα με τα κουμπιά της «αποδοχής» και της «απόρριψης» αποτελεί, τέλος, ένα βασικό σκηνικό αντικείμενο στα διαδραματιζόμενα.

Με δεδομένο ότι οι σημερινοί ανήλικοι θεατές είναι παιδιά της ψηφιακής εποχής που τους έχει προσφέρει μια εύκολη πρόσβαση στην πληροφορία και έχει ενεργοποιήσει από πολύ νωρίς την αντίληψη τους για την κοινωνία και τις ανθρώπινες συμπεριφορές, δημιούργησα ένα έργο που θεωρώ ότι απευθύνεται σε μια ηλικιακή ομάδα μαθητών από 10 χρονών και πάνω.

7.2. Λίγα λόγια για το έργο

Κεντρικός ήρωας του έργου είναι ο Ηλίας, ένας άριστος μαθητής της έκτης δημοτικού που υπήρξε μάρτυρας ενός σοβαρού περιστατικού bullying στο σχολείο του. Κολλητή του φίλη είναι η Μελίνα, ένα κορίτσι ανέμελο, που εκφράζει αυθόρμητα αυτό που σκέφτεται και αισθάνεται. Οι δυο τους θα βρεθούν με έναν «περίεργο» τρόπο στο γραφείο του διευθυντή την ώρα που αποφασίζει με τη δασκάλα των παιδιών την τιμωρία του μαθητή που άσκησε bullying. Ο Ηλίας θα κληθεί να απαντήσει σε μια σειρά ερωτήσεων, αποδεχόμενος ή απορρίπτοντας αυτά για τα οποία θα ρωτηθεί. Μετά από μια σειρά απαντήσεων «αποδοχής», θα θέσει και τα δικά του ερωτήματα εισάγοντας προβληματισμούς σχετικά με το τι, τελικά, αποδέχεται και απορρίπτει ο καθένας.

7.3. Θεατρικό έργο

ΤΙΤΛΟΣ :

ΠΑΙΖΟΥΜΕ ΑΠΟΔΟΧΗ Ή ΑΠΟΡΡΙΨΗ;

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΜΕΛΙΝΑ, 12 ετών

ΗΛΙΑΣ, 12 ετών

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ (διευθυντής του σχολείου), 50 ετών

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ (δασκάλα), 30 ετών

Ακούγονται οι εξής φωνές :

Η φωνή της μητέρας του Ηλία (ΦΩΤΕΙΝΗ)

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ ηλεκτρονικού παιχνιδιού

1^η ΠΡΑΞΗ

Το φως του προτζέκτορα φωτίζει τον τοίχο στο κέντρο της σκηνής. Εμφανίζονται γράμματα και ακούγεται μια γυναικεία φωνή που διαβάζει αυτά που εμφανίζονται.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Το bullying (εκφοβισμός) είναι μία επιθετική συμπεριφορά – σωματική, λεκτική, ψυχολογική ή και κοινωνική – που εκδηλώνεται σκόπιμα, χωρίς αφορμή και επαναλαμβανόμενα, στο σχολείο, στον εργασιακό χώρο, ακόμη και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, κοινώς social media. Σκοπός της είναι η επιβολή, και η πρόκληση σωματικού και ψυχικού πόνου στο άτομο (ή ομάδα ατόμων) που την δέχονται. Σωματικός εκφοβισμός είναι τα χτυπήματα, τα σπρωξίματα, οι κλωτσιές κλπ. Λεκτικός εκφοβισμός είναι η κοροϊδία, οι διακρίσεις, τα σχόλια για την εμφάνιση κ.ά. Στη συμπεριφορά του bullying υπάρχει μια διαφορά ισχύος ανάμεσα σ' αυτούς που την ασκούν και σ' αυτούς που την δέχονται. Δεν πρόκειται για μια διαμάχη που χρειάζεται επίλυση. Όλη η εξουσία είναι στο άτομο ή στην ομάδα που την ασκεί. Τα άτομα που εκφοβίζουν τους άλλους, δείχνουν απέχθεια και περιφρόνηση σ' αυτούς που προσπαθούν να βλάψουν. Πιστεύουν ότι μέσα απ' αυτή τη συμπεριφορά γίνονται πιο σημαντικοί.

(<https://www.psychotherapeia.net.gr/articles-psycholegoi-marousi-psychotherapeftes-marousi/paidia-goneis/60-syberifores/183-ti-einai-to-bullying-kai-pws-andimetvpozetai>)

Ο προτζέκτορας σβήνει. Σκοτάδι

ΣΚΗΝΗ 1^η: ΔΕΝ ΕΧΟΥΜΕ ΣΧΟΛΕΙΟ ΚΑΙ ΕΙΝΑΙ ΣΟΥΠΕΡ

Μουσική. Το φως του προτζέκτορα φωτίζει τον τοίχο στο κέντρο της σκηνής. Εικονίζεται δρόμος, μαγαζιά και σπίτια. Στη σκηνή ένα κορίτσι 12 χρονών με πυκνό, καστανό, κατσαρό μαλλί, γυαλιά μυωπίας και ακουστικά στα αυτιά προχωράει, κουνάει το κεφάλι ακούγοντας μουσική και χορεύει. Φοράει τζιν παντελόνι και ένα φαρδύ φούτερ με δύο μεγάλες τσέπες.

ΜΕΛΙΝΑ

Τέλεια μέρα σήμερα ... (χαιρετάει έξω από ένα μαγαζί) γεια σας κυρία Έλενα (συνεχίζει με τον ίδιο ρυθμό) ... δεν έχουμε σχολείο ... σούπερ... (σταματάει το χορό και το σκέφτεται) Βέβαια ο λόγος δεν είναι και τόσο σούπερ... (συνεχίζει να περπατάει) Κάνουν συμβούλιο οι δάσκαλοι με τον διευθυντή για τον Άγγελο. Τι πειραχτήρι ... δηλαδή όλοι μας είμαστε πειραχτήρια αλλά αυτός κάνει ... λέει bullying ... η αλήθεια είναι ότι έχει βάλει στο μάτι

τον Βασίλη... (χαιρετάει σε άλλο μαγαζί και συνεχίζει το περπάτημα) γεια σας κύριε Χρήστο ... Τα τελευταία δύο χρόνια του έχει κάνει τη ζωή δύσκολη. Του πετάει το φαγητό ... του κλωτσάει την τσάντα ... του ρίχνει κάτω την κασετίνα ... τον κοροϊδεύει για τα κιλά του ... τον βρίζει και τον βαράει. Το χειρότερο όμως το έκανε πριν λίγο καιρό ... τον πήγε στην τουαλέτα του σχολείου ... του έβγαλε τα ρούχα ... μα πώς τον ανάγκασε να το κάνει ... τον άφησε μέσα και έφυγε. Στη διπλανή τουαλέτα ήταν ο φίλος μου ο Ηλίας ... σ' αυτόν πάω τώρα ... τα άκουσε όλα μα δεν μίλησε ... θα φοβήθηκε ... και ο Άγγελος ... δεν τον πήρε είδηση ... όταν όμως έφυγε το πειραχτήρι, ο Ηλίας βγήκε, μίλησε στον Βασίλη και κάλεσε τον διευθυντή ... ο Βασίλης χτυπούσε την πόρτα, έκλαιγε αλλά ντρεπόταν κιόλας γιατί ήταν ... ξέρετε (κοιτάζει το κοινό και γελάει λίγο πονηρά) ... γυμνός. Χαμός έγινε μετά ... κάλεσαν γονείς ... τον Ηλία για μάρτυρα ... ο κακόμοιρος έτρεμε τόσο πολύ ... κι έκαναν συμβούλια, συμβούλια, συμβούλια ... (σταματάει έξω από ένα σπίτι και κοιτάζει απέναντι) γεια σας κυρία Μίνα ... πάω στον Ηλία ... δεν έχουμε σχολείο ... θα μας προσέχει η μαμά του γιατί η δική μου δουλεύει και μ' έστειλε εδώ... (γυρίζει προς την πόρτα) και μετά τα τόσα συμβούλια σήμερα κάνουν το τελευταίο... Α ... (προς το κοινό) ξέχασα να σας πω είμαι η Μελίνα και πάω έκτη Δημοτικού.

Στέκεται έξω από την πόρτα, βγάζει τα ακουστικά από τα αυτιά και χτυπάει το κουδούνι. Ο προτζέκτορας σβήνει, σκοτάδι στη σκηνή, ακούγεται ο ήχος του κουδουνιού.

ΣΚΗΝΗ 2η : ΗΛΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΛΙΝΑ

Τα φώτα ανάβουν, σκηνικό από παιδικό δωμάτιο. Αριστερά ένα γραφείο και στα πλάγια του μια μεγάλη βιβλιοθήκη, δεξιά κρεβάτι. Ο Ηλίας, 12 χρονών κάθεται στο γραφείο του μπροστά από τον υπολογιστή. Φοράει αθλητική φόρμα. Ακούγεται από μέσα η φωνή της Μελίνας.

ΦΩΝΗ ΜΕΛΙΝΑΣ

Καλημέρα κυρία Φωτεινή.

ΦΩΝΗ ΚΥΡΙΑΣ ΦΩΤΕΙΝΗΣ

Καλημέρα Μελινάκι μου.

ΦΩΝΗ ΜΕΛΙΝΑΣ

Η μαμά σας ευχαριστεί που θα με κρατήσετε ... μόλις σχολάσει θα σας τηλεφωνήσει είτε ... μέσα είναι ο Ηλίας;

ΦΩΝΗ ΚΥΡΙΑΣ ΦΩΤΕΙΝΗΣ

Χαρά μου να πεις στη μαμά σου... μέσα είναι και σε περιμένει.

ΦΩΝΗ ΜΕΛΙΝΑΣ

Πάω ... θα σας δω σε λίγο.

ΦΩΝΗ ΚΥΡΙΑΣ ΦΩΤΕΙΝΗΣ

Εντάξει ... σε λίγο θα σας φέρω πορτοκαλάδα και λίγο κέικ που έφτιαξα.

ΦΩΝΗ ΜΕΛΙΝΑΣ

Σούπερ!

Η Μελίνα μπαίνει στο δωμάτιο του Ηλία. Ο Ηλίας είναι απορροφημένος στον υπολογιστή.

ΜΕΛΙΝΑ

Γειααα...

ΗΛΙΑΣ

(Χωρίς να την κοιτάζει) Γεια.

Η Μελίνα περιφέρεται στο δωμάτιο και χαζεύει στη βιβλιοθήκη του.

ΜΕΛΙΝΑ

(Με γυρισμένη πλάτη) Τι παίζεις;

ΗΛΙΑΣ

Τίποτα ... ψάχνω ένα παιχνίδι.

ΜΕΛΙΝΑ

(Ψαχουλεύει στη βιβλιοθήκη του) Τι λες να γίνει σήμερα στο σχολείο;

ΗΛΙΑΣ

Που θες να ξέρω; *(συνεχίζει να είναι απορροφημένος στον υπολογιστή)*

ΜΕΛΙΝΑ

Λες να τον διώξουν απ' το σχολείο;

ΗΛΙΑΣ

Δεν ξέρω.

ΜΕΛΙΝΑ

Όταν ήσουν εκεί δεν άκουσες τίποτα;

ΗΛΙΑΣ

Όχι.

ΜΕΛΙΝΑ

Μα σε κάλεσαν ... να δεις πώς το είπε η Κυρία Μαίρη ... για βασικό ... α ναι ... μάρτυρα ... ωραία λέξη (βγάζει απ' την τσέπη του φούτερ ένα μικρό ροζ σημειωματάριο και σημειώνει) ... με ύψιλον ... ή με ήτα ... (το σκέφτεται)

ΗΛΙΑΣ

Με ύψιλον...

Η Μελίνα βάζει το σημειωματάριο στην τσέπη της ικανοποιημένη.

ΜΕΛΙΝΑ

Δεν μου είπες ποτέ τι σου είπαν.

ΗΛΙΑΣ

Μελίνα δεν θέλω να μιλάω γι' αυτό.

ΜΕΛΙΝΑ

Ρε συ ... εντάξει είναι κακός ... είναι σπαστικός ... αλλά να τον διώξουν ... είναι κι αυτό κακό.

ΗΛΙΑΣ

Το ξέρω.

ΜΕΛΙΝΑ

Και ο Βασίλης βέβαια ... κρίμα κι αυτός ... κι εμένα με είχε πειράξει ο Άγγελος μια φορά πέρσι ... αλλά ... (με υπερήφανο ύφος) τον κλώτσησα στο καλάμι ... ο Βασίλης όμως δεν κάνει τέτοια.

ΗΛΙΑΣ

Ούτε εσύ πρέπει να κάνεις.

ΜΕΛΙΝΑ

(Τον κοιτάζει με θυμό) Γιατί; Επειδή είμαι κορίτσι; ... αυτό θες να πεις;

ΗΛΙΑΣ

(Γυρνάει και την κοιτάζει) Όχι βέβαια ... (με επιτακτικό ύφος) απλώς δεν πρέπει.

ΜΕΛΙΝΑ

Καλά μη βαράς.

Φεύγει απ' τη βιβλιοθήκη, παίρνει το σκαμπό και κάθεται δίπλα του.

ΗΛΙΑΣ

Το βλέπεις αυτό; (της δείχνει στον υπολογιστή) ... είναι ένα καινούργιο παιχνίδι ... μου το πετάει συνέχεια αλλά δεν το έχω ανοίξει.

ΜΕΛΙΝΑ

Πώς λέγεται; ... Από ... αποδοχή ή απόρριψη; Τι είναι αυτά;

ΗΛΙΑΣ

Αποδοχή σημαίνει συμφωνώ με κάτι, δεν το αρνούμαι ... και απόρριψη αρνούμαι να δεχτώ κάτι.

Η Μελίνα έχει βγάλει ήδη το σημειωματάριο της.

ΜΕΛΙΝΑ

(Ενοχλημένη) Ξέρω τι σημαίνουν...

ΗΛΙΑΣ

Απόρριψη με δύο ρο.

Η Μελίνα τον κοιτάζει αδιάφορα και κλείνει το σημειωματάριο.

ΜΕΛΙΝΑ

Πώς παίζεται;

ΗΛΙΑΣ

Δεν ξέρω ... πρέπει να το ανοίξω...

ΜΕΛΙΝΑ

Ε ... πάτα το τι φοβάσαι;

ΗΛΙΑΣ

Λες;

Ο Ηλίας την κοιτάζει, μετά κοιτάζει τον υπολογιστή σκεφτικός

ΜΕΛΙΝΑ

Έλα τι κοιτάς ...

Η Μελίνα πατάει επιδεικτικά ένα πλήκτρο από το πληκτρολόγιο.

ΗΛΙΑΣ

Όχι Μελίνα ... μη...

Άσπροι καπνοί βγαίνουν στη σκηνή, ακούγεται δυνατή μουσική, τα φώτα τρεμοσβήνουν και το δωμάτιο χάνεται.

2^η ΠΡΑΞΗ

ΣΚΗΝΗ 3^η : ΚΑΛΩΣ ΗΡΘΑΤΕ ΣΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΑΠΟΔΟΧΗ Ή ΑΠΟΡΡΙΨΗ.

Η μουσική σταματάει. Ο Ηλίας βρίσκεται στην πλατεία, στον κεντρικό διάδρομο ανάμεσα από του θεατές. Στη σκηνή επικρατεί σκοτάδι.

ΗΛΙΑΣ

Μελίνα ... Μελίνα ... πού είσαι; (κοιτάζει ολόγυρα και την ψάχνει)

ΜΕΛΙΝΑ

Εδώ Ηλία (του κάνει νόημα από την άκρη της πλατείας, μπροστά από του θεατές).

Ο Ηλίας την πλησιάζει.

ΗΛΙΑΣ

Πού είμαστε;

ΜΕΛΙΝΑ

Δεν ξέρω ...δεν βλέπω τίποτα... είναι πολύ σκοτεινά

Ακούγεται γυναικεία ηλεκτρονική φωνή.

(Διακεκομμένα) Κα-λώς ήρ-θα-τε στο παιχ-νι-δι απο-δο-χή ή απόρ-ρι-ψη.

Ο Ηλίας και η Μελίνα τρομάζουν.

ΜΕΛΙΝΑ

Ποιος μίλησε;

ΗΛΙΑΣ

Δεν ξέρω ... (κοιτάζει προς τη σκηνή) ... είναι κανείς εκεί;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Γνω-ρί-ζε-τε τους ό-ρους του παιχ-νι-διού;

ΗΛΙΑΣ

Ποιους όρους; Ποιο παιχνίδι;

ΜΕΛΙΝΑ

Συγγνώμη; (κοιτάζει ολόγυρα) Κυρία με την περίεργη φωνή; Με ακούτε; (με γλυκό ύφος)

Θα μπορούσατε να μας πείτε ποια είστε;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Γνω-ρί-ζε-τε τους ό-ρους του παιχ-νι-διού;

ΜΕΛΙΝΑ

Α ... κώλυσε η βελόνα. Μήπως είστε κουφή;

ΗΛΙΑΣ

Σταμάτα Μελίνα ... τι τη ρωτάς;

ΜΕΛΙΝΑ

Αφού μας λέει τα ίδια.

ΗΛΙΑΣ

Ποιο παιχνίδι;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Κα-λώς ήρ-θα-τε στο παιχ-νι-δι απο-δο-χή ή απόρ-ρι-ψη.

ΜΕΛΙΝΑ

Να το πάλι ... χαλασμένη θα 'ναι.

ΗΛΙΑΣ

Σσστ... (της κλείνει απαλά το στόμα) τι λες πάλι;

Η Μελίνα βγάζει το χέρι του απ' το στόμα της.

ΜΕΛΙΝΑ

Συγγνώμη κυρία περίεργη φωνή ... θα μας εξηγήσετε;

Καπνοί βγαίνουν στη σκηνή, ακούγεται επιβλητική μουσική, ο Ηλίας και η Μελίνα δείχνουν σατισμένοι. Οι καπνοί χάνονται, ανοίγουν τα φώτα στη σκηνή. Υπάρχει ένα τεράστιο γραφείο και πίσω κάθονται ένας άντρας με αυστηρό ντύσιμο γύρω στα πενήντα και μια γυναίκα μοντέρνα ντυμένη γύρω στα 30. Πίσω από το γραφείο υπάρχουν τεράστιες βιβλιοθήκες και μπροστά από το γραφείο δύο καρέκλες. Στην άκρη της σκηνής αριστερά υπάρχει ένα τετράγωνο μηχάνημα.

ΗΛΙΑΣ

Μελίνα ... δεξ ... ο Κύριος Θέμης ο διευθυντής και η δασκάλα μας η Κυρία Μαίρη.

Ανεβαίνουν σιγά σιγά στη σκηνή. Οι άνθρωποι πίσω από το γραφείο είναι ακίνητοι.

ΜΕΛΙΝΑ

Μα πού βρισκόμαστε;

ΗΛΙΑΣ

Δεν κατάλαβες;

ΜΕΛΙΝΑ

Είμαστε στο...

ΗΛΙΑΣ

Είμαστε στο γραφείο του διευθυντή.

ΜΕΛΙΝΑ

Εδώ μέσα είναι σαν δικαστήριο.

ΗΛΙΑΣ

Όχι Μελίνα ... είναι το γραφείο του διευθυντή.

ΜΕΛΙΝΑ

Το ξέρω ... έχω μπει.

ΗΛΙΑΣ

Επειδή δίνεις κλωτσιές στο καλάμι;

ΜΕΛΙΝΑ

(Νευριασμένα) Όχι μόνο γι' αυτό.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Κα-λώς ήρ-θα-τε στο παιχ-νι-δι απο-δο-χή ή απόρ-ρι-ψη.

ΜΕΛΙΝΑ

Όχι κυρία φωνή κάνετε λάθος.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Οι ό-ροι του παιχ-νι-διού έ-χουν ως ε-ξής...

ΗΛΙΑΣ

Ποιοι όροι; Ποιο παιχνίδι; (πλησιάζει στο γραφείο) κύριε Θέμη ... κυρία Μαίρη ... τι γίνεται;

Δεν κουνιέται κανείς από τους δύο.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Σή-με-ρα απο-φα-σί-ζου-με για την τύ-χη του Άγ-γε-λου στο σχο-λεί-ο. Θα ακού-σετε προ-σεκτι-κά τις ερω-τη-σεις. Θα απα-ντή-σε-τε με επιχειρήματα και στο τέ-λος θα πα-τή-σε-τε το πρά-σι-νο κου-μπί για από-δο-χή και το κόκ-κι-νο για απόρ-ρι-ψη. Ο χρό-νος που έ-χε-τε στη διά-θε-ση σας είναι περι-ορι-σμένος.

ΗΛΙΑΣ

Ποια κουμπιά; Τι λέτε; Ποιος μιλάει;

ΜΕΛΙΝΑ

Ηλία δες...

Του δείχνει ένα τετράγωνο μηχανήμα στην άκρη της σκηνής με δύο μεγάλα κουμπιά ένα κόκκινο και ένα πράσινο. Η Μελίνα πλησιάζει και τα κοιτάζει εξεταστικά.

ΗΛΙΑΣ

(Την πλησιάζει έντρομος) Μελίνα μην πατήσεις τίποτα...

ΜΕΛΙΝΑ

Μη φοβάσαι ... απλώς το βλέπω...

Γυρίζει προς τον Ηλία.

ΜΕΛΙΝΑ

Ηλία; (με νάζι) Τι είναι επιχειρήματα;

ΗΛΙΑΣ

Όχι τώρα Μελίνα...

ΜΕΛΙΝΑ

Μα πώς θα παίξουμε αν δεν μου εξηγήσεις;

ΗΛΙΑΣ

Οι λογικές σκέψεις που χρησιμοποιούμε στο διάλογο για να υπερασπιστούμε ή να απορρίψουμε μια άποψη.

ΜΕΛΙΝΑ

Αααα.... Μμμμμ.... Τι λές; (έχει βγάλει ήδη το μπλοκάκι της) επι ... (το σκέφτεται)

ΗΛΙΑΣ

Γιώτα, έψιλον γιώτα, ήτα...

ΜΕΛΙΝΑ

Και με ποιον θα κάνουμε διάλογο; Μεταξύ μας;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ηλία παιδί μου καλώς ήρθες...

ΜΕΛΙΝΑ ΚΑΙ ΗΛΙΑΣ

(Τρομαγμένα) Α! (τινάζονται και αγκαλιάζονται).

ΣΚΗΝΗ 4^η : Η ΓΝΩΜΗ ΣΟΥ ΜΕΤΡΑΕΙ

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ηλία παιδί μου ... μη φοβάσαι ... πλησίασε και κάθισε.

Ο Ηλίας πλησιάζει μπροστά στο γραφείο και κάθεται στην καρέκλα.

ΜΕΛΙΝΑ

Ε... συγγνώμη ... είμαι κι εγώ εδώ.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Σε είδα παιδί μου... *(αδιάφορα)* Αν θέλεις κάθισε κι εσύ.

Η Μελίνα περιφέρεται.

ΗΛΙΑΣ

Μα πώς; Γιατί είμαι εδώ;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Όπως ξέρεις σήμερα αποφασίζουμε για το συμμαθητή σου τον Άγγελο. Η δασκάλα σου κι εγώ θέλουμε να σου κάνουμε κάποιες ερωτήσεις.

ΗΛΙΑΣ

Γιατί εμένα;

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Γιατί ήσουν μπροστά στο τελευταίο περιστατικό άσκησης bullying του Άγγελου προς τον Βασίλη.

ΗΛΙΑΣ

Δεν ήμουν ακριβώς μπροστά κυρία... και εξάλλου γι' αυτό έχω ξαναμιλήσει.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Μετράει πολύ η γνώμη σου παιδί μου. Είστε στην τελευταία τάξη του δημοτικού ... πρέπει να ξέρουμε τι μαθητές θα στείλουμε στο γυμνάσιο.

ΗΛΙΑΣ

Είναι και η Μελίνα εδώ... *(κοιτάζει γύρω)* Μελίνα πού είσαι;

ΜΕΛΙΝΑ

(Από την άκρη της σκηνής) Εδώ είμαι... (πλησιάζει) με θέλετε;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Όχι παιδί μου δεν θα σε χρειαστούμε αλλά κάθισε να μας ακούς.

Η Μελίνα πλησιάζει και κάθεται στην καρέκλα που είναι απέναντι από τον Ηλία.

ΗΛΙΑΣ

Τι εννοείτε μετράει η γνώμη μου; Από εμένα θα κριθεί η τιμωρία του Άγγελου;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Και από σένα.

ΗΛΙΑΣ

Και ποια είναι αυτή;

Ο κύριος Θέμης κοιτάζει την κυρία Μαίρη.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

(Διστακτικά) Να τον διώξουμε από το σχολείο.

ΗΛΙΑΣ

Και αν εγώ σας πω να τον κρατήσετε ... θα αλλάξετε γνώμη;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Θα παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην τελική μας απόφαση η άποψη του καλύτερου μας μαθητή.

ΜΕΛΙΝΑ

Μπράβο Ηλία ... είσαι ο καλύτερος...

ΗΛΙΑΣ

Ναι Μελίνα... είμαι ο καλύτερος στη χειρότερη θέση.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Είσαι έτοιμος Ηλία μου;

ΗΛΙΑΣ

Για ποιο;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Έ-ναρ-ξη ερω-τή-σεων

ΜΕΛΙΝΑ

(Βαριεστημένα) Ωχ πάλι εσύ ... σε είχα ξεχάσει.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Με-τά από κά-θε ε-ρώ-τη-ση θα α-πα-ντάς απο-δο-χή ή απόρ-ρι-ψη.

ΗΛΙΑΣ

Μπορεί να παίζει και η Μελίνα;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Το σύ-στη-μα α-να-γνω-ρί-ζει μό-νο μια φω-νή.

ΜΕΛΙΝΑ

Άκυρο αυτό με τα επιχειρήματα Ηλία ... δεν θα γίνει διάλογος.

ΗΛΙΑΣ

Γιατί; Περισσότερες φωνές θα κρίνουν καλύτερα.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Το σύ-στη-μα α-να-γνω-ρί-ζει μό-νο μια φω-νή.

ΜΕΛΙΝΑ

Δεν πειράζει Ηλία... μη την θυμώνεις και μας πετάζει πάλι καπνούς... εγώ θα είμαι εδώ
και θα σε ... (με θαυμασμό) εμψυχώνω...

Ο Ηλίας την κοιτάζει έκπληκτος

ΜΕΛΙΝΑ

Το ψι με ύψιλον ...σελίδα τρία στο μπλοκάκι μου ... (υπερήφανα) θα σου δίνω δύναμη.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Λοιπόν ξεκινάμε...

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Έ-ναρ-ξη ερω-τή-σεων

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αποδέχεσαι ότι ο Άγγελος ενοχλεί τα τελευταία δύο χρόνια τα υπόλοιπα παιδιά;

Ο Ηλίας κοιτάζει τη Μελίνα. Εκείνη του γνέφει να απαντήσει.

ΗΛΙΑΣ

Αποδέχομαι.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αποδέχεσαι ότι έχεις πέσει κι εσύ θύμα;

ΗΛΙΑΣ

Με έχει κοροϊδέψει κάποιες φορές αλλά δεν έχω πέσει θύμα bullying.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΗΛΙΑΣ

(Κοιτάζοντας προς τα πάνω νευριασμένα). Εννοώ ότι δεν μου έχει προκαλέσει ούτε σωματικό ούτε ψυχικό πόνο.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

(Ηρεμα) Ηλία μου... αποδέχεσαι ότι σε έχει ενοχλήσει;

ΗΛΙΑΣ

(Με σκυμμένο το κεφάλι) Αποδέχομαι κυρία...

ΚΥΡΙΟ ΘΕΜΗΣ

Με ποιο τρόπο;

ΗΛΙΑΣ

(Διστακτικά) Λεκτικά...

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Δηλαδή τι σου είχε πει;

ΗΛΙΑΣ

Δεν ... δεν θυμάμαι ... δεν ήταν κάτι τόσο σοβαρό ...

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Σε είχα σπρώξει ποτέ; Σε είχα χτυπήσει;

ΗΛΙΑΣ

Μερικά σπρωξίματα όταν με συναντούσε στο διάδρομο ... σας ... σας είπα τίποτα
σοβαρό...

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Και τη Μελίνα;

ΜΕΛΙΝΑ

Εγώ τον έβαλα στη θέση του (σηκώνεται απ' την καρέκλα και δίνει κλωτσιά στον αέρα)

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Το σύ-στη-μα α-να-γνω-ρί-ζει μό-νο μια φω-νή.

ΗΛΙΑΣ

Μελίνα κάθισε στη θέση σου ... δεν βλέπεις; Τα πράγματα είναι σοβαρά.

ΜΕΛΙΝΑ

Συγγνώμη Ηλία συνέχισε (κάθεται ήρεμα στην καρέκλα της)

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Λοιπόν;

ΗΛΙΑΣ

Ναι αποδέχομαι ότι έχει ενοχλήσει και τη Μελίνα.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αποδέχεσαι ότι τον τελευταίο καιρό έχει κάνει τη ζωή του Βασίλη δύσκολη;

ΗΛΙΑΣ

Το αποδέχομαι.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Μπορείς να αναφερθείς σε συγκεκριμένα περιστατικά;

ΗΛΙΑΣ

Δεν δεν θυμάμαι πολλά.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Ό,τι θυμάσαι Ηλία μου.

ΗΛΙΑΣ

Του ... του κλώτσαγε την τσάντα ... τον ... τον κορόιδευε ... εεε ... αυτά.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αυτά δεν είναι ικανά για να συνεδριάζουμε τώρα για την τιμωρία του.

ΗΛΙΑΣ

Δεν ... δεν ξέρω άλλα.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Γιατί τον κορόιδευε;

ΗΛΙΑΣ

Για τα κιλά του κυρίως.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Θυμάσαι κάποιες εκφράσεις

Ο Ηλίας κοιτάζει τη Μελίνα και εκείνη σηκώνει τους ώμους της.

ΗΛΙΑΣ

Δεν ... δεν θυμάμαι.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αποδέχεσαι ότι του είχε ασκήσει σωματική βία;

ΗΛΙΑΣ

Βία;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ότι τον είχε χτυπήσει

ΗΛΙΑΣ

Το αποδέχομαι...

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αποδέχεσαι ότι αυτό γινόταν επανειλημμένα;

ΗΛΙΑΣ

(Κοιτάζοντας τη Μελίνα) Με το επανειλημμένα εννοείτε πολλές φορές στο παρελθόν;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ναι Ηλία αυτό ... Το αποδέχεσαι;

Η Μελίνα βγάζει το σημειωματάριό της και αρχίζει να σημειώνει. Σταματάει και κοιτάζει τον Ηλία. Ο Ηλίας παίρνει το μολύβι της και γράφει στο σημειωματάριο. Εκείνη του χαμογελά.

ΗΛΙΑΣ

Το αποδέχομαι

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Πόσες φορές;

ΗΛΙΑΣ

Δεν θυμάμαι

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Τι είδους βία;

ΗΛΙΑΣ

(Επιτακτικά) Σας είπα... δεν θυμάμαι.

Ο κύριος Θέμης κοιτάζει την κυρία Μαίρη και της γνέφει καταφατικά. Εκείνη τον κοιτάζει προβληματισμένη. Σηκώνεται και πηγαίνει μπροστά απ' τον Ηλία.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Ηλία ... πρέπει τώρα να μας περιγράψεις το περιστατικό στις τουαλέτες.

ΗΛΙΑΣ

Μα τα ξέρετε όλα κυρία.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΗΛΙΑΣ

(Θυμωμένα) Μα τι άλλο θέλετε από μένα;

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Ηλία μου ηρέμησε (του πιάνει τα χέρια) ... η βοήθειά σου είναι πολύτιμη για μας.

ΗΛΙΑΣ

Μα εγώ ήμουν κλεισμένος στην τουαλέτα... δεν... δεν είδα τίποτα.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Άκουσες όμως ... σωστά;

Ο Ηλίας βάζει το πρόσωπο μες στα χέρια του. Τα βγάζει και κοιτάζει τη Μελίνα με φόβο. Εκείνη τον κοιτάζει με αγωνία. Η κυρία Μαίρη κοιτάζει σαστισμένη τον διευθυντή.

ΗΛΙΑΣ

Στην ... στην αρχή άκουσα τις φωνές του Βασίλη ... ούρλιαζε να τον αφήσει ήσυχο. Ο Άγγελος τον... τον έβριζε και ... και ... ίσως τον χτυπούσε. Έξω απ' τις τουαλέτες ακούγονταν γέλια ... μάλλον ήταν οι φίλοι του Άγγελου. Εγώ ... εγώ δεν αντέδρασα ... δεν είχαν καταλάβει ότι ήμουν μέσα. Άκουσα να ανοίγει απότομα η πόρτα στη διπλανή τουαλέτα από αυτή που ήμουν εγώ. Ο Βασίλης συνέχισε να ουρλιάζει ... φώναζε ...

φώναζε βοήθεια. Εγώ όμως δεν βγήκα ... πατούσα με τα πόδια πάνω στη λεκάνη και ... και έκλαιγα ... έκλεινα τα αυτιά μου και έκλαιγα... και ο Βασίλης ούρλιαζε ... και καλούσε για βοήθεια... και έξω ακούγονταν γέλια και η φωνή του Άγγελου που απειλούσε. Ξαφνικά τα ουρλιαχτά σταμάτησαν ... ακουγόταν μόνο το κλάμα του Βασίλη ... βγήκα σιγά σιγά από την τουαλέτα και τότε το κλάμα του σταμάτησε... του χτύπησα την πόρτα και του είπα ότι ήμουν εγώ και... και ότι ήμουν μόνος μου... εκείνος άρχισε πάλι να κλαίει και μου έλεγε ότι ντρεπόταν να ανοίξει... τον ρώτησα γιατί και μου έλεγε ότι θέλει να πεθάνει ... του είπα να φωνάξω τον διευθυντή και αυτός έκλαιγε ακόμα πιο πολύ και έλεγε ότι ντρεπόταν... πέρασαν λίγα δευτερόλεπτα και άκουσα την πόρτα του να ξεκλειδώνει ... τότε ... τότε είδα ότι ο Βασίλης ήταν εντελώς γυμνός... τα ... τα υπόλοιπα τα ξέρετε.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

(Κάθεται στη θέση της) Σ' ευχαριστούμε Ηλία ... (προς τον διευθυντή) νομίζω ότι ακούσαμε αρκετά.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Εσύ όταν άκουσες τα ουρλιαχτά του Βασίλη γιατί δεν βγήκες απ' την τουαλέτα;

ΗΛΙΑΣ

Γιατί ... γιατί ... μη με ρωτάτε σας τα είπα όλα.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΜΕΛΙΝΑ

(Σηκώνεται νευριασμένα και κοιτάζει επίμονα προς τα πάνω) Θα σταματήσεις επιτέλους; Ρωτήστε εμένα ... τι άλλο θέλετε απ' τον Ηλία;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

(Με αυστηρό ύφος) Δεσποινίς Μελίνα καθίστε στη θέση σας.

Η κυρία Μαίρη σηκώνεται μόλις ακούει τις φωνές. Κάνει ήρεμα νόημα στη Μελίνα

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Μελίνα σε παρακαλώ κάθισε στην καρέκλα σου.

Ο Ηλίας της κάνει νόημα να καθίσει. Εκείνη τους κοιτάζει όλους υπεροπτικά και κάθεται με ύφος στην καρέκλα της.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Λοιπόν Ηλία ... περιμένουμε μια απάντηση... γιατί δεν βγήκες μόλις άκουσες τον συμμαθητή σου να ουρλιάζει;

ΗΛΙΑΣ

Γιατί ... γιατί φοβήθηκα... τα 'χασα ... δεν ξέρω ... (με σπασμένη φωνή) δείλιασα.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

(Με παρακλητικό ύφος προς τον διευθυντή) Νομίζω ότι δεν χρειάζονται άλλες ερωτήσεις.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Άρα αποδέχεται ότι ο Άγγελος είναι ο τρόμος του σχολείου.

Ο Ηλίας κοιτάζει κάτω και δεν αντιδράει.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αν δεν απα-ντή-σεις το σύ-στη-μα θα κρα-τη-σει την από-δο-χή

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αποδέχεται ότι είναι μια απειλή για όλους σας;

Ο Ηλίας έχει βάλει το κεφάλι μέσα στα χέρια του και συνεχίζει να μην αντιδράει. Η Μελίνα τον σκουντάει.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αν δεν απα-ντή-σεις το σύ-στη-μα θα κρα-τη-σει την από-δο-χή

ΜΕΛΙΝΑ

Ηλία ... απάντησε ... δεν την ακούς;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αποδέχεται την απόρριψη του από το σχολείο μας και από όλα τα σχολεία της περιοχής;

Ο Ηλίας σηκώνει το κεφάλι του και κοιτάζει έκπληκτος τον διευθυντή και τη δασκάλα του. Η Μελίνα κοιτάζει παγωμένη. Μπαίνει μουσική αγωνίας.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αν δεν απα-ντή-σεις το σύ-στη-μα θα κρα-τη-σει την από-δο-χή

Τα φώτα σβήνουν.

ΣΚΗΝΗ 5η : ΑΠΟΔΟΧΗ ΕΥΘΥΝΩΝ

Φώτα ανάβουν. Ο Ηλίας σηκώνεται αργά απ' την καρέκλα και κολλάει το σώμα του στο γραφείο μπροστά απ' τον διευθυντή.

ΗΛΙΑΣ

Μα τι λέτε είναι δυνατόν να με ρωτάτε κάτι τέτοιο;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΗΛΙΑΣ

Αυτές ήταν όλες οι ερωτήσεις; Τόσες αποδοχές για μία απόρριψη; Και την απόρριψη του συμμαθητή μου;

ΜΕΛΙΝΑ

Μπράβο Ηλία ... πες τα... *(υπερήφανα προς το κοινό)* αυτός είναι ο φίλος μου ο Ηλίας.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

Η Μελίνα ξινίζει το πρόσωπο της.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Ηλία πρέπει να απαντήσεις.

ΗΛΙΑΣ

Κυρία αρνούμαι να συνεχίσω αυτό το διάλογο.

ΜΕΛΙΝΑ

Μα αυτός ο διάλογος δεν είχε επιχειρήματα... Ήταν ένα... *(κουνώντας το κεφάλι δεξιά αριστερά)* ναι ή όχι;... *(Κοιτάζει τον Ηλία)* κάνω λάθος; *(κοιτάζει με ερευνητικό ύφος προς τον διευθυντή)* Ή μήπως ήταν όλα ναι;

Την κοιτάζουν όλοι έκπληκτοι.

ΗΛΙΑΣ

Μα με ρωτήσατε μόνο αν αποδέχομαι, μου το βγάλατε να αποδέχομαι παντού και δεν με ρωτήσατε τι απορρίπτω.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΗΛΙΑΣ

(Προς την κυρία Μαίρη) Κυρία πείτε της να σταματήσει ... πρέπει να το παίζουμε το παιχνίδι απ' την αρχή με καινούργιες ερωτήσεις.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Τέ-λος ερω-τή-σεων ... πρέ-πει να δο-θεί μια απά-ντη-ση.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ηλία παιδί μου λογικέψου και δώσε μας μια απάντηση.

ΗΛΙΑΣ

Και γιατί εγώ; γιατί δεν φωνάζατε κι άλλα παιδιά απ' το σχολείο;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Επειδή είσαι ο καλύτερος μαθητής μας ... εσύ θα πας μπροστά παιδί μου.

ΗΛΙΑΣ

Αποδεχόμενος την τιμωρία του συμμαθητή μου θα πάω μπροστά;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Είσαι καλός σε όλα τα μαθήματα ... έχεις τους καλύτερους βαθμούς...

ΗΛΙΑΣ

Επειδή έχω καλούς βαθμούς ... και γι' αυτό θα πάω μπροστά; Και η Μελίνα; Δεν θα πάει μπροστά; Είναι πολύ καλή στη Φυσική και διάνοια στη Γεωγραφία... ρωτήστε τη για πρωτεύουσες δύσκολων χωρών.

ΜΕΛΙΝΑ

(Ντροπαλά) ναι ... αλήθεια λέει...

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Ποια εί-ναι η πρω-τεύ-ου-σα της Γαλ-λίας;

ΜΕΛΙΝΑ

Το Παρίσι βέβαια ...

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Ποια εί-ναι η πρω-τεύ-ου-σα της Φιν-λαν-δίας;

ΜΕΛΙΝΑ

Το Ελσίνκι... κανένα πιο δύσκολο δεν έχεις;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Ποια εί-ναι η πρω-τεύ-ου-σα της Αυσ-τρα-λίας;

ΜΕΛΙΝΑ

(Κοιτάζοντας πονηρά προς τα πάνω) νομίζεις ότι θα μου τη φέρεις κυρία φωνή; (με ύφος ικανοποίησης) Η Καμπέρα.

ΗΛΙΑΣ

Να ... είδατε πόσα πολλά ξέρει;

ΜΕΛΙΝΑ

Η Γεωγραφία είναι η αγαπημένη μου ... γλώσσα και ορθογραφία μη με ρωτήσετε.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Πρέ-πει να συ-ντο-μεύ-ετε. Ο χρό-νος εί-ναι περι-ορι-σμέ-νος.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ηλία σου ξαναλέω να λογικευτείς και να δώσεις μια απάντηση.

ΗΛΙΑΣ

Μια απάντηση που θα τιμωρήσει σκληρά τον Άγγελο και θα ικανοποιήσει νομίζετε τον Βασίλη;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Μια δίκαιη απάντηση.

ΗΛΙΑΣ

Και ποιος ορίζει τι είναι δίκαιο και τι όχι;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Οι καταστάσεις.

ΗΛΙΑΣ

Και θέλετε να μου πείτε ότι τις ψάξατε όλες τις καταστάσεις;

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Μα για να είμαστε εδώ Ηλία μου.

ΗΛΙΑΣ

Όχι κυρία Μαίρη ... δεν τις ψάξατε όλες και δεν κάνατε καλή δουλειά.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Ηλία σε διαβεβαιώνω ότι έχουμε ασχοληθεί αρκετά με το θέμα για να καταλήξουμε σε αυτή την απόφαση.

ΗΛΙΑΣ

Η οποία είναι να αποβάλετε τελείως έναν μαθητή σας;

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Εάν η συμπεριφορά του αυτό ορίζει; Τι άλλο να κάνουμε;

ΗΛΙΑΣ

Να ψάξετε τι είναι αυτό που τον κάνει να έχει τέτοια συμπεριφορά...

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Μα το ψάξαμε... μιλήσαμε και με τους γονείς του.

ΗΛΙΑΣ

(Ειρωνικά) Παίξατε και με αυτούς αποδοχή ή απόρριψη;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ηλία αρχίζεις και ξεπερνάς τα όρια.

ΗΛΙΑΣ

(Επιτακτικά) Θέλω το παιχνίδι από την αρχή.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

(Με εκνευρισμό) Μα... τέλος πάντων... αυτές ήταν οι ερωτήσεις... δεν υπάρχουν άλλες.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Τέ-λος ερω-τή-σεων. Το σύ-στη-μα πε-ρι-με-νει μια απά-ντη-ση.

ΗΛΙΑΣ

Το σύστημα αν ήταν σωστό θα έπρεπε να δεχτεί πολλές απαντήσεις και μετά να αποφασίσει.

ΜΕΛΙΝΑ

Μπράβο Ηλία...(προς το κοινό) αυτός είναι ο Ηλίας που ξέρω και είναι φίλος μου... (προς τον Ηλία) τώρα να πεις τα επιχειρήματα.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ωραία λοιπόν Ηλία ... και τι προτείνεις να γίνει;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Τέ-λος ερω-τή-σεων. Το σύ-στη-μα πε-ρι-με-νει μια απά-ντη-ση. Ο χρό-νος τε-λει-ώ-νει.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Ηλία υπάρχει κάτι που θέλεις να απορρίψεις από όσα είπες;

ΗΛΙΑΣ

Όχι κυρία ... όσα είπα τα αποδέχομαι ... άλλα είναι αυτά που θέλω να απορρίψω.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Δηλαδή;

ΗΛΙΑΣ

Τη δική σας συμπεριφορά.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

(Σηκώνεται απότομα) Άκου να σου πω νεαρέ μου...

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

(Του κάνει νόημα να καθίσει) Δεν πειράζει κύριε Θέμη ... ας τον ακούσουμε.

Ο διευθυντής κάθεται στη θέση του και κουνάει αποδοκιμαστικά το κεφάλι του.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Τι εννοείς όταν λες τη δική μου συμπεριφορά;

ΗΛΙΑΣ

Θα σας εξηγήσω αμέσως *(σηκώνεται όρθιος)* ... όλα αυτά τα χρόνια ξεχωρίζετε τον Άγγελο από τα υπόλοιπα παιδιά. Το αποδέχεστε;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Μαίρη μπορείς και να μην απαντήσεις.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Όχι κύριε διευθυντά θα απαντήσω... *(προς τον Ηλία)* Δηλαδή τι κάνω;

ΗΛΙΑΣ

Είναι ο χειρότερος μαθητής ... παίρνει τους πιο χαμηλούς βαθμούς από όλους μας ... σωστά;

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Σωστά... και ποια είναι η ευθύνη μου;

ΗΛΙΑΣ

Αποδέχετε ότι συνεχώς του το υπενθυμίζετε;

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Μα... δεν είμαι υποχρεωμένη να το κάνω;

Κοιτάζει προς τα πάνω και κουνάει την παλάμη του σε χειρονομία απορίας.

ΗΛΙΑΣ

Βεβαίως... να του το υπενθυμίζετε ... άλλα όχι μπροστά σε όλη την τάξη.

Η δασκάλα παγώνει και τον κοιτάζει έκπληκτη.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Εννοείς;

ΗΛΙΑΣ

Εννοώ ... (έχει σηκωθεί και στέκεται μπροστά της) ότι αν τονίζουμε συνέχεια τα ελαττώματα ... τότε δεν θα γίνουν ποτέ προτερήματα.

Πηγαίνει και πιάνει από την πλάτη τη Μελίνα που έχει βγάλει ήδη το σημειωματάριο.

ΗΛΙΑΣ

Ελάττωμα καλή μου Μελίνα είναι το κακό χαρακτηριστικό και θέλει ένα λάμδα, δύο ταυ και ωμέγα... ενώ προτέρημα είναι το καλό ... θέλει όμικρον, ένα ταυ, μετά έψιλον και ήτα... και η καλή μας δασκάλα από δω... (δείχνει την κυρία Μαίρη) δεν έχει αναφέρει ποτέ ένα προτέρημα του Άγγελου.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Μα... εγώ ... κάνω σε όλα τα παιδιά παρατηρήσεις... το ... το αποδέχομαι...

ΜΕΛΙΝΑ

Λέτε όμως και καλά ... σ' εμένα είπατε ότι μπορεί να κάνω πολλά ορθογραφικά αλλά κάνω πολύ ωραία γράμματα και έχω νοικοκυρεμένο γραπτό! (γεμάτη ικανοποίηση) δεν θυμάμαι πώς γράφεται το κυ αλλά τα λάθη μου ανθίζουν σε ένα ... (το τονίζει) ωραίο περιβάλλον!

ΗΛΙΑΣ

Σε όλα τα παιδιά κάνετε παρατηρήσεις αλλά δεν τα στοχοποιείτε.

Η Μελίνα γουρλώνει τα μάτια και γυρνάει βιαστικά τις σελίδες στο σημειωματάριο.

ΗΛΙΑΣ

Όταν μόνιμα εκτοξεύετε κατηγορίες ενάντια σε έναν άνθρωπο τότε τον μετατρέπετε σε στόχο. Αυτό ονομάζεται στοχοποίηση Μελίνα και θέλει και τα δύο ο με όμικρον το πι με δύο ι στη σειρά, όμικρον γιώτα και ήτα και μετά πάλι ήτα.

ΜΕΛΙΝΑ

Στόχος και ποίηση ... τι ωραίες που είναι χώρια.

ΗΛΙΑΣ

Για την ακρίβεια στόχος και ποιώ.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Αυτή Ηλία είναι πολύ σοβαρή κατηγορία.

ΗΛΙΑΣ

Δεν είναι κατηγορία κυρία ... είναι μια παρατήρηση. Προσπαθήστε να θυμηθείτε ... όλα
τα παιδιά κάποια στιγμή έχουμε κάνει φασαρία ... πόσες φορές μας πετάξατε έξω ή μας
πήγατε στον διευθυντή.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Ελάχιστες.

ΗΛΙΑΣ

Ενώ τον Άγγελο; Αποδέχεστε ότι ήταν αρκετές;

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

(Απολογητικά) Αποδέχομαι ... ήταν πάρα πολλές.

ΗΛΙΑΣ

Προσπαθήστε πάλι να θυμηθείτε... ο τόνος της φωνής σας είναι ίδιος όταν κάνετε
παρατήρηση στον Άγγελο και ίδιος όταν κάνετε σε κάποιο άλλο παιδί;

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Εεε... ναι ... δηλαδή ... δεν ... δεν θυμάμαι.

ΗΛΙΑΣ

(Κοιτάζει προς τα πάνω) Αυτό είναι ξεκάθαρη απάντηση;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Μαίρη σε παρακαλώ μην συνεχίζεις αυτό το άθλιο παιχνίδι.

ΗΛΙΑΣ

Τώρα έγινε άθλιο κύριε διευθυντά; Πριν ήταν καλό;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ηλία σε παρακαλώ ας λογικευτούμε.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Τέ-λος ερω-τή-σεων. Το σύ-στη-μα πε-ρι-με-νει μια απά-ντη-ση. Ο χρό-νος τε-λει-ώνει.
Πρέ-πει να πα-τη-σεις το κου-μπί.

ΜΕΛΙΝΑ

Αυτά τα κουμπιά μάλλον αναγνωρίζουν μόνο τα δικά σου δάχτυλα Ηλία...

Κοιτάζει εξεταστικά τα δάχτυλα της και κάνει νόημα στη δασκάλα να ανοίξει την παλάμη της. Η κυρία Μαίρη ανοίγει με αργές κινήσεις την παλάμη της και τη δείχνει κατάπληκτη στη Μελίνα. Η Μελίνα την κοιτάζει προσεκτικά.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ηλία ... άκουσες τη διαδικασία... τι έπαθες ξαφνικά ... δεν σε αναγνωρίζω.

ΗΛΙΑΣ

Γιατί;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Γιατί παιδί μου εσύ είσαι υπόδειγμα ... δεν γίνεται να φέρεσαι έτσι στη δασκάλα σου.

ΜΕΛΙΝΑ

Ωραία λέξη ... πώς την είπατε; *(ανοίγει το σημειωματάριο)*

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Αρκετά πια Μελίνα.

ΗΛΙΑΣ

Πρότυπο προς αντιγραφή ... προς μίμηση. Ύψιλον ... όμικρον το πο και μετά έψιλον γιώτα.

ΜΕΛΙΝΑ

Αααα... *(το σκέφτεται λίγο)*... μα εγώ δεν θέλω να σε αντιγράψω

ΗΛΙΑΣ

Και πολύ καλά κάνεις... *(προς τον διευθυντή)* γιατί είμαι υπόδειγμα κύριε;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Επειδή έχεις τους καλύτερους βαθμούς ... είσαι άριστος σε όλα τα μαθήματα.

ΗΛΙΑΣ

Και η Μελίνα δεν είναι υπόδειγμα; Είναι η πιο καθαρή ψυχή που έχω γνωρίσει. Αυτό δεν την κάνει υπόδειγμα;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Δεν είναι θέμα χαρακτήρα ... δηλαδή είναι κι αυτό... γιατί εσύ είσαι πολύ καλό παιδί ... αλλά...

ΗΛΙΑΣ

Αλλά μόνο οι άριστοι δεν κρίνονται.

ΜΕΛΙΝΑ

Μάλλον θα φταίει που εγώ ρίχνω κλωτσιές στο καλάμι.

ΗΛΙΑΣ

Επίσης η Μελίνα είναι ο πιο ειλικρινής άνθρωπος ... γιατί δεν θέλετε και τη δική της άποψη;

ΜΕΛΙΝΑ

Έψιλον γιώτα, μετά γιώτα ... (δυσκολεύεται λίγο) και πάλι γιώτα...;

ΗΛΙΑΣ

Ειλικρινής... αυτός που λέει πάντα την αλήθεια ... που εκφράζει αυτό που σκέφτεται και αισθάνεται ... σωστά το πας Μελίνα και το τελευταίο με ήτα.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Μα Ηλία εσύ ήσουν σχεδόν μπροστά στο περιστατικό στις τουαλέτες.

ΗΛΙΑΣ

Και από αυτό φάνηκε η αριστεία μου ... η ειλικρίνεια μου ή η καθαρή ψυχή μου;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Τέ-λος ερω-τή-σεων. Το σύ-στη-μα πε-ρι-με-νει μια απά-ντη-ση. Ο χρό-νος τε-λει-ώνει. Πρέ-πει να πα-τη-σεις το κου-μπί.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Κύριε διευθυντά πρέπει να συντομεύουμε.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Ηλία άκουσες.

ΗΛΙΑΣ

Έχω και για σας κύριε διευθυντά μια ερώτηση.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Τι ερώτηση;

ΗΛΙΑΣ

(Κοιτάζοντας προς το κοινό) Ποιος είναι ο μεγαλύτερος φταίχτης ... ο θύτης που φέρεται
άσχημα στο θύμα του; Το θύμα που δεν αντιδρά ή ... ο παρατηρητής;

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Εεεε ... Δεν σε καταλαβαίνω ... Όταν λες ο παρατηρητής;

ΗΛΙΑΣ

Αυτός που δύο χρόνια τώρα ξέρει τι γίνεται στο σχολείο του, το ανέχεται και με αφορμή
το περιστατικό στις τουαλέτες αποφάσισε να επέμβει.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Μα ο Άγγελος έχει τιμωρηθεί αρκετές φορές όπως ξέρεις.

ΗΛΙΑΣ

Και άλλες τόσες να τιμωρηθεί θα συνεχίσει να είναι ο θύτης και ο Βασίλης θα συνεχίσει
να είναι το θύμα και όλοι οι υπόλοιποι θα συνεχίζουμε να ζούμε με αυτό.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Κι εσύ λοιπόν τι έχεις να προτείνεις;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Το σύ-στη-μα πε-ρι-με-νει μια απά-ντη-ση. Ο χρό-νος τε-λει-ώνει. Πρέ-πει να πα-τη-σεις
το κου-μπί.

ΗΛΙΑΣ

Το κουμπί της αποδοχής ή της απόρριψης;

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Α-κρι-βώς αυτό.

Ο Ηλίας δείχνει σαστισμένος και όλοι οι υπόλοιποι έχουν σηκωθεί όρθιοι και τον κοιτάζουν αγχωμένα.

ΣΚΗΝΗ 6^η : ΑΠΟΔΟΧΗ Ή ΑΠΟΡΡΙΨΗ;

Όλοι όρθιοι κοιτάζουν τον Ηλία με αγωνία.

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Λοιπόν Ηλία αρκετά ... πρέπει να απαντήσεις

ΗΛΙΑΣ

Αποδέχομαι όλα όσα με ρωτήσατε για τον Άγγελο αλλά απορρίπτω να θυσιαστεί για το...
(σχηματίζει τα εισαγωγικά με τα δάχτυλα του) καλό του σχολείου.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Πρέ-πει να δώ-σεις μό-νο μία απά-ντη-ση ... από-δο-χή ή απόρ-ρι-ψη;

ΗΛΙΑΣ

Αποδέχομαι την ευθύνη που έχουμε όλοι για τη δύναμη που έχει ο Άγγελος και τη δειλία που έχει ο Βασίλης. Απορρίπτω ότι φταίει μόνο ο ένας.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Πρέ-πει να δώ-σεις μό-νο μία απά-ντη-ση ... από-δο-χή ή απόρ-ρι-ψη;

ΗΛΙΑΣ

Αποδέχομαι τη δική μου δειλία στις τουαλέτες ... ότι μπορούσα να το αποτρέψω και δεν το έκανα... απορρίπτω ότι είμαι υπόδειγμα μαθητή ... αποδέχομαι ότι είμαι ... είμαι ... είμαι συνεργός.

ΚΥΡΙΑ ΜΑΙΡΗ

Ηλία τώρα παραλογίζεσαι.

ΗΛΙΑΣ

Αν είμαι όπως λέτε υπόδειγμα γιατί ο Άγγελος δεν προσπάθησε να με μιμηθεί!

ΚΥΡΙΟΣ ΘΕΜΗΣ

Τέλος οι ερωτήσεις ... λοιπόν σε ξαναρωτάω ... Αποδέχεσαι την απόρριψη του από το σχολείο μας και από όλα τα σχολεία της περιοχής;

ΗΛΙΑΣ

Και αν αποδεχτώ; Θα έχω σώσει το σχολείο από έναν μαθητή σαν τον Άγγελο και θα είμαστε ένα ... καλό σχολείο... με μαθητές υποδείγματα;

ΜΕΛΙΝΑ

(Με ύφος περισπούδαστο) Τότε ο Άγγελος θα είναι στοχοποιημένος... μη σου πω και ο Βασίλης... (προς τον Ηλία) εεε ... σωστά δεν τα λεώ;

Ο Ηλίας της δίνει το χέρι του να το κολλήσει.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Αυτή δεν εί-ναι ξε-κά-θα-ρη α-πά-ντη-ση

ΗΛΙΑΣ

Ενώ αν το απορρίψω ... τι θα γίνει; Θα σκεφτούμε όλοι τις ευθύνες μας αλλά θα είμαστε το... κακό σχολείο;

ΜΕΛΙΝΑ

Τότε θα γίνουμε εμείς ο στόχος ... (σχηματίζει με τα χέρια της το τόξο)

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Πρέ-πει να δώ-σεις μό-νο μία απά-ντη-ση ... από-δο-χή ή απόρ-ρι-ψη; Ο χρό-νος αρχί-ζει να μετρά-ει αντί-στρο-φα. Πέ-ντε τέσ-σερα τρί-α ...

Η αντίστροφη μέτρηση φωτίζεται με τον προτζέκτορα στη σκηνή. Οι ήρωες κοιτάζονται παγωμένοι. Κάθε αριθμός συνοδεύεται και από έναν δυνατό ήχο και τα φώτα αναβοσβήνουν.

ΜΕΛΙΝΑ

Ηλία τρέξε προς το μηχάνημα.

Ο Ηλίας τρέχει προς το μηχανήμα. Φτάνει την ώρα που ο χρόνος φτάνει στο μηδέν. Καπνοί βγαίνουν στη σκηνή και το σκηνικό εξαφανίζεται. Ακούγεται η φωνή της Μελίνας.

ΜΕΛΙΝΑ

Ηλία ... Ηλία ... με ακούς;

Τα φώτα σβήνουν

3^η ΠΡΑΞΗ

ΣΚΗΝΗ 7^η : ΗΘΙΚΗ ΥΠΟΧΡΕΩΣΗ

Ο καπνός σιγά σιγά εξαφανίζεται. Τα φώτα ανάβουν, το σκηνικό είναι πάλι από το παιδικό δωμάτιο του Ηλία. Ο Ηλίας έχει γείρει στο γραφείο του, δίπλα από το πληκτρολόγιο. Η Μελίνα τον σκουντάει επίμονα.

ΜΕΛΙΝΑ

Ηλία ... ξύπνα ... Ηλία ... ξύπνα δεν με ακούς;

ΗΛΙΑΣ

Μελίνα; ...Τι ... Τι έγινε;... Γιατί με τραβάς;

ΜΕΛΙΝΑ

Σου μιλάω τόση ώρα και δεν με ακούς.

ΗΛΙΑΣ

Πόση ώρα είσαι εδώ;

ΜΕΛΙΝΑ

Όχι πολλή ...

Ο Ηλίας σηκώνεται απότομα, κοιτάζει έντρομος το δωμάτιό του σαν να μην το αναγνωρίζει.

ΜΕΛΙΝΑ

Τι έκανες;

ΗΛΙΑΣ

Έπαιζα... δηλαδή παίζαμε ... ένα παιχνίδι ...

ΜΕΛΙΝΑ

Ποιοι παίζαμε;

ΗΛΙΑΣ

Εγώ κι εσύ...

ΜΕΛΙΝΑ

Πότε; ... Hello! ... Ηλία ... εγώ τώρα ήρθα.

ΗΛΙΑΣ

Παίζαμε ... αποδοχή ή απόρριψη;

ΜΕΛΙΝΑ

Από... τι;

*Ο Ηλίας κάθεται στο γραφείο, κοιτάζει νευρικά τον υπολογιστή και ψάχνει με το
πληκτρολόγιο.*

ΗΛΙΑΣ

Μα εδώ ήταν ... στο έδειξα...

ΜΕΛΙΝΑ

Ποιο;

ΗΛΙΑΣ

Το παιχνίδι ...

ΜΕΛΙΝΑ

Ποιο παιχνίδι; Τι έχεις πάθει;

ΗΛΙΑΣ

Αποδοχή ή απόρριψη...

Η Μελίνα τον κοιτάζει έκπληκτη.

ΗΛΙΑΣ

Εσύ πάτησες το κουμπί... θυμάσαι;

ΜΕΛΙΝΑ

Ηλία μήπως θέλεις να πάμε μια βόλτα;

Ο Ηλίας κοιτάζει εξεταστικά μία τη Μελίνα, μία τον υπολογιστή, σκέφτεται λίγο και σηκώνεται απότομα. Πιάνει τη Μελίνα απ' τους ώμους. Η Μελίνα τον κοιτάζει χωρίς να καταλαβαίνει.

ΗΛΙΑΣ

Μελίνα ... ναι ... πάμε βόλτα... πρέπει να φύγουμε αμέσως... αλλά θα σου πω εγώ που θα πάμε.

ΜΕΛΙΝΑ

Πού θα πάμε;

ΗΛΙΑΣ

Σχολείο...

ΜΕΛΙΝΑ

Γιατί;

ΗΛΙΑΣ

Γιατί πρέπει ...

ΜΕΛΙΝΑ

Δεν θα μας αφήσουν... και γιατί πρέπει;

ΗΛΙΑΣ

Θα μας αφήσουν... θα το απαιτήσουμε (την κοιτάζει στα μάτια, εκείνη τον κοιτάζει με απορία) ... Μελίνα... είναι υποχρέωση μας να πάμε.

ΜΕΛΙΝΑ

Σε λίγο θα έρθει και το κέικ.

Ο Ηλίας βάζει τα παπούτσια του.

ΗΛΙΑΣ

Πάρτο μαζί...

Τον κοιτάζει και του γελάει πονηρά. Εκείνος έχει βάλει τα παπούτσια του και έχει ήδη σηκωθεί. Η Μελίνα τον πιάνει απ' το χέρι.

ΜΕΛΙΝΑ

Πάμε ...

Φεύγουν σιγά σιγά απ' τη σκηνή. Είναι με γυρισμένη πλάτη.

ΗΛΙΑΣ

(Με δυνατή φωνή) Μαμά βάλε μας λίγο κέικ σ' ένα αλουμινόχαρτο...

ΜΕΛΙΝΑ

Ηλία ... προχθές έμαθα μια καινούργια λέξη...

ΗΛΙΑΣ

Ποια;

ΜΕΛΙΝΑ

Στοχοποίηση.

Τα φώτα σβήνουν. Ανάβει ο προτζέκτορας και εμφανίζεται ένα μήνυμα.

Το σύστημα οδηγεί τον Άγγελο στη στοχοποίηση και θα το κάνει σε όποιο σχολείο κι αν πάει... θα τον ακολουθεί σε όλη του τη ζωή.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Παί-ζου-με από-δο-χή ή απόρ-ριψ-η;

Αυλαία.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Benjamin Walter (1972). *Δοκίμια για τον Μπρεχτ*, (μτφρ. – επίλ.) Ν. Κολοβού. Αθήνα: Πύλη (Versuche über Brecht-1966/επανεκδ. : *Για τον Μπρεχτ (Σκέψεις, Δοκίμια, Σχόλια)*, (μτφρ.) Γερ. Λυκιαρδόπουλος, (εισ.-επιμ.) Β. Αλεξίου, Αθήνα : Έρμα 2018)

Eko Uberto (1988). *Θεωρία Σημειωτικής*, εκδ. Γνώση, Αθήνα.

Esslin Martin (1980). *Μπρεχτ: η ζωή και το έργο του*, (μτφρ.) Φ. Κονδύλης. Θεσσαλονίκη: Εγνατία (επανεκδ.: Δωδώνη 2005)

Frey Daniel (1987). *Brecht, un poète politique*. Λοζάνη : L' Age d' Homme

Furness R. S. (1980). *Εξπρεσιονισμός*, (μτφρ.) Ι. Ράλλη – Κ. Χατζηδήμου, σειρά Η γλώσσα της κριτικής. Αθήνα : Ερμής

Glahn Philip (2014). *Critical Lives: Bertolt Brecht*. Reaktion Books: Glasgow

Grimm Reinhold (1992). «Ανάμεσα στο νατουραλισμό και τον εξπρεσιονισμό» (απόσπασμα από το Bertolt Brecht and the Modern World Theater, περ. *Theater Three*, αρ. 2 (άνοιξη 1987)), περ. *Θεατρικά Τετράδια*, Πειραματική Σκηνή Τέχνης Θεσσαλονίκης, αρ. 33 (Μάρτιος), Θεσσαλονίκη 13

Harter, S. (1993). Causes and consequences of low self-esteem in children and adolescents. In R.F. Baumeister (Ed.). *Self-esteem: The puzzle of low self-regard* (pp. 87–116). New York: Plenum. Ανακτήθηκε από : https://doi.org/10.1007/978-1-4684-8956-9_5 (Ημερομηνία ανάκτησης : 31/08/2024)

Kesting Marianne (2000). *Μπρεχτ*, (μτφρ.) Μαρία Αγγελίδου. Αθήνα : Πλέθρον

Lionel Richard (1992, Μάρτιος). «Σχεδιάσμα μιας πνευματικής διαδρομής», (μτφρ.) Έφη Βαφειάδη, *Θεατρικά Τετράδια*, 23 [Μπρεχτ β'], σσ. 8-11.

Mitchell Stanley, (χ.χ.). Ο Marinetti και ο Μαγιακόφσκι : φουτουρισμός, φασισμός, κομμουνισμός, στο συλλογικό *Ο φουτουρισμός, ο Μαγιακόφσκι και ο κινηματογράφος*, (μτφρ.) Μάκης Μωραΐτης. Αθήνα: Αιγόκερος

Mumford, M. (2009). *Bertolt Brecht*, Routledge

Rattner, J. (1969). *Psychosomatische Medizin heute. Seelische Ursachen körperlicher Erkrankungen*. Zürich: Claassen.

Rosenhaft Eve (2006 [1994]). "Brecht's Germany: 1898-1933", Peter Thomson & Glendyr Sachs (eds), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press: Cambridge, σσ.3-21.

Srehler Giorgio (2002). «Για ένα ανθρωπιστικό θέατρο», στο Β. Brecht, *Μπάαλ*, (μτφρ.) Σ. Κυριακίδης, Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου

Ubersfeld A. (⁴1982). *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris.

Wartemman, Geesche (2009). «Theatre as Interplay: Processes of Collective Creativity in Theatre for Young Audiences». *Youth Theatre Journal* 23:1, σσ.6-14

Αλτουσέρ Λουΐ (1978). *Για τον Μαρξ*, [Κεφάλαιο : «Το Piccolo Teatro, Μπερτολάτσι και Μπρεχτ – Σημειώσεις για ένα Υλιστικό Θέατρο»], Αθήνα: Γράμματα. Ανακτήθηκε από : https://mpineiolibrary.espivblogs.net/files/2015/03/gia_ton_marx.pdf (Ημερομηνία ανάκτησης : 28/08/2024)

Γεωργιάδη, Κ., Σεχοπούλου, Μ., & Παπανικολάου, Β. (2023). Ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Ανακτήθηκε από : <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-282> (Ημερομηνία ανάκτησης : 27/08/2024)

Γραμματάς Θεόδωρος (1996)[²1999], *Fantasyland, Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Σειρά «Θεατρική Παιδεία 1», εκδ. τυπωθήτω, Αθήνα.

Γραμματάς Θεόδωρος – Τζαμαργιάς Τάκης (2004). *Πολιτιστικές εκδηλώσεις στο σχολείο. Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα, Ατραπός

Γραμματάς Θεόδωρος (2006^α). «Διαπολιτισμική συνείδηση και θεατρική δημιουργία» εισαγωγή στο: *Θέατρο και Διαπολιτισμική Αγωγή* [επιμ. Κ. Δρακοπούλου], Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, σσ.7-15

Γραμματάς Θεόδωρος (α 2008). «Το θέατρο στο σύγχρονο ελληνικό σχολείο: από τον εθνοκεντρισμό στην πολυπολιτισμικότητα» στο *Θέατρο και Εκπαίδευση στο κέντρο της σκηνής*, 6η Διεθνής Συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, 2008, Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Ανακτήθηκε από :

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://theodoregrammatas.com/el/%25CF%2584%25CE%25BF%25CE%25B8%25CE%25AD%25CE%25B1%25CF%2584%25CF%2581%25CE%25BF%25CF%2583%25CF%2584%25CE%25BF%25CF%2583%25CF%258D%25CE%25B3%25CF%2587%25CF%2581%25CE%25BF%25CE%25BD%25CE%25BF%25CE%25B5%25CE%25BB%25CE%25BB%25CE%25B7%25CE%25BD%25CE%25B9%25CE%25BA%25CF%258C%25CF%2583%25CF%2587%25CE%25BF%25CE%25BB%25CE%25B5/&ved=2ahUKEwjXzIKvzuCKAxWQhf0HHY_tJcsQFnoECBoQAQ&usg=AOvVaw1SIT_sJpLcYzUBmecl3gt
(Ημερομηνία ανάκτησης : 24/07/2024)

Γραμματάς Θεόδωρος (2015). *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*. Αθήνα: Παπαζήσης

Γραμματάς Θεόδωρος (2015). *Πάμμουσος παιδαγωγία: Η παιδαγωγική του θεάτρου*. Επιμ. Θόδωρος Γραμματάς. Αθήνα: Ταξιδευτής, 2015, σσ. 23-33.

Δημάκη-Ζώρα Μαρία, «Το σύγχρονο ελληνικό Θέατρο για Ανήλικους Θεατές: από το παιδί-δέκτη στο παιδί-συνδημιουργό», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Παιδική Ηλικία: Κοινωνιολογικές, Πολιτισμικές, Ιστορικές και Παιδαγωγικές Διαστάσεις» (Αθήνα, 11-14 Απριλίου 2013).

Δημάκη-Ζώρα Μαρία (2015). «Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα», στα Πρακτικά του Ε' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία», επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τόμ. Δ', Αθήνα 2015, σελ. 361-373. Ανακτήθηκε από : https://www.eens.org>2014>dimaki_maria (Ημερομηνία ανάκτησης 31/08/2024)

Καραμπέτσου Ελένη (1989). «Εξπρεσιονισμός-γενική θεώρηση», στο Φ. Βέντεκιντ, *Λούλου, Ανοικτό Θέατρο*

Κανατσούλη Μένη (2002). *Αμφίσημα της παιδικής λογοτεχνίας. Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολύ – πολιτισμικότητα*, Θεσ/κη: Σύγχρονοι Ορίζοντες

Κανατσούλη Μένη (2004). «Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα. Κριτήρια επιλογής βιβλίων παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας» στο Δαμανάκης Μιχ.-Μητροφάνης Γιαν. [επιμ.] *Λογοτεχνία της Διασποράς και Διαπολιτισμικότητα*, (Πρακτικά διημερίδας), Ρέθυμνο, Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ, σσ. 121-129

Καραγιάννης Θανάσης, (2012). «Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ και το «διδασκτικό-διαλεκτικό» έργο του κατάλληλο για παιδιά και εφήβους [Μια πρώτη προσέγγιση]», στο *Το θέατρο για παιδιά και ενήλικες. Ιστορικές, θεωρητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις στο σχολικό, ερασιτεχνικό, επαγγελματικό θέατρο*. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Σταμούλη 2023

Κωνσταντοπούλου Χ. – Μαράτου-Αλιπράντη Λ. – Γερμανός Δ. – Οικονόμου Θ. [επιμ.] (2000). «Εμείς» και οι «άλλοι»: αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, ΕΚΚΕ/τυπωθήτω, Αθήνα

Λαλαγιάννη Β. (2006). «Ανάμεσα στο “εδώ” και στο “εκεί”». Η αναζήτηση στο έργο της Μιμίκας Κρανάκη» *Δια-κείμενα* 8, σσ.73-86

Μάρκαρης Πέτρος (1982). *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος (δοκίμια)*. Αθήνα: Ιθάκη

Ματζίρη Σωτηρία (1983). Εισαγωγή στον Μπ. Μπρεχτ, *Αυτός που λέει Ναι και αυτός που λέει Όχι*. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη

Μενδρινού Ιωάννα (2021). *Bertolt Brecht. Η ποιητική της Αποστασιοποίησης*. Αθήνα: Όταν

Μπουζάκης, Σήφης (¹¹2002). *Νεοελληνική Εκπαίδευση (1821-1998)*. Αθήνα: Gutenberg

Μπρεχτ Μπέρτολτ (1974). *Μικρό όργανο για το θέατρο*, (εισαγωγικό σημ.) Grimm Reinhold, (μτφρ.) Δ. Μυράτ. Αθήνα: Πλειάς

Μπρεχτ Μπέρτολτ, *Ποιήματα*, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, Θεμέλιο, Αθήνα 1978, σ. 36

Μυράτ Δημήτρης (1974). *Μπέρτολτ Μπρεχτ : ο άνθρωπος του Αουγκσμπουργκ*. Αθήνα: Πλειάς

Ντορτ Μπερναρ (1975). *Ανάγνωση του Μπρεχτ*. (μτφρ. Άννα Φραγκουδάκη). Αθήνα: Κέδρος

Παπαδόπουλος Σίμος, (2009). «Ο Bertolt Brecht και το Θέατρο για παιδιά και νέους: Αυτός που λέει Ναι και Αυτός που λέει Όχι», στα Πρακτικά *Forum Νέων Επιστημόνων*, Ιστοσελίδα: [www. uoa.gr/ptde](http://www.uoa.gr/ptde), Αθήνα Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών.

Παπαδόπουλος Σίμος,(2010). «Θέατρο για παιδιά και νέους: Η παιδαγωγική αποστολή του». Στο: Θ. Γραμματάς (επιμ). *Στη χώρα του Τωτόρα* Αθήνα: Πατάκη, σσ.77-103

Παπαδόπουλος Σίμος – Μπασούκου Λίνα, (2012) «Αυτός που λέει Ναι – Αυτός που λέει Όχι: Μικρή ιστορία για μια σκηνική ανάπλαση», περ. «*Θέματα Παιδείας*», σσ. 285–293.

Ανακτήθηκε από : <https://simospapadopoulos.com/aytos-pou-leei-nai-oxi/>. (Ημερομηνία ανάκτησης : 25/07/2024)

Παπαδόπουλος Σίμος, Η συνέντευξη που δόθηκε με την ευκαιρία του ανεβάσματος της παράστασης στο Θέατρο «Αλκμήνη» (η παράσταση επαναλήφθηκε σε αίθουσες διαφόρων σχολείων της Αττικής), δημοσιεύτηκε στην εφ. «Ριζοσπάστης», «7 ΜΕΡΕΣ ΜΑΖΙ», 13.1.2013. Ανακτήθηκε από :

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.rizospastis.gr/story.do%3Fid%3D7233919&ved=2ahUKEwjDs_7LtrGJAXx3gIHHc0rGzYQFnoECBIQAQ&usg=AOvVaw3bnBRs479NkBZ5hPCQ-E6 (Ημερομηνία ανάκτησης : 07/08/2024)

Παπαδόπουλος Σίμος, «Για την ιστορία του θεάτρου στην εκπαίδευση». Στο *Θέατρο και Εκπαίδευση. Καλλιτεχνική έκφραση και παιδαγωγία*. Επιμ. Θόδωρος Γραμματάς. Αθήνα. Διάδραση, 2014, σσ.147-170

Παπαδόπουλος Σίμος (2014). «Τα διδακτικά έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ στην εποχή μας», *πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου του ΚΚΕ (27-28.4.2013) : Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, σσ.279-292

Παπακώστα Α. (2008). «Θέατρο για παιδιά: Σύγχρονες προσεγγίσεις-επιλογές και αξιολογήσεις», *Δελτίο*, 40, σσ.43-46

Παπακώστα, Α. (2010). Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Στο: Θ. Γραμματάς (επιμ). *Στη χώρα του Τωτώρα* (σελ. 361-410). Αθήνα: Πατάκη. Ανακτήθηκε από : https://www.academia.edu/34537853/totwra_docx. (Ημερομηνία ανάκτησης : 12/09/2024)

Παπακώστα, Α. Η παιδαγωγική διάσταση της συμμετοχής στο σύγχρονο θέατρο ανηλίκων θεατών. Στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία, Η Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου 22-24 Νοεμβρίου 2013. Αθήνα: Ταξιδευτής

Πατσαλίδης Σάββας (2000). *Θέατρο και θεωρία : περί (υπό)κειμένων και (διά)κειμένων*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press

Πατσαλίδης Σάββας, Επικοινωνώντας με τον νέο θεατή, Στο *Πάμμουσος παιδαγωγία: Η παιδαγωγική του θεάτρου*. Επιμ. Θόδωρος Γραμματάς. Αθήνα: Ταξιδευτής, 2015, σσ. 23-33.

Πλωρίτης Μάριος (1980). «Ο Καλός άνθρωπος και ο Αβίωτος βίος», εισαγωγή στον Μπ.Μπρεχτ, *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*. Αθήνα: Ιθάκη, σσ.11-15

Τσατσούλης Δ. (2007). *Σημεία γραφής και κώδικες σκηνής*, εκδ. Νεφέλη Αθήνα.

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν, (μτφρ.-εισ.) Μ. Πλωρίτης, απόδοση τραγουδιών Νικηφόρος Βρεττάκος. Αθήνα: Ιθάκη, 1980 [επανεκδ. Ταξιδευτής 2019]

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.