



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

Σχολή Επιστημών Αγωγής

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Θέατρο και Εκπαίδευση»

Διπλωματική Εργασία

**Η Διαδικασία Μεταγραφής ενός Λογοτεχνικού Κειμένου σε Θεατρικό. Το
Παράδειγμα της Δραματοποίησης του Έργου «Παραμύθι χωρίς Όνομα» της
Πηνελόπης Δέλτα**



Λύδια Γεωργίου

A.M. 217525

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Επιβλέπουσα: Επίκουρη Καθηγήτρια Μαρία Δημάκη-Ζώρα

Μέλη Συμβουλευτικής Επιτροπής: Ομότιμος Καθηγητής Θεόδωρος Γραμματάς,
Καθηγήτρια Γεωργία Καλογήρου

Αθήνα, 2021

**Η Διαδικασία Μεταγραφής ενός Λογοτεχνικού Κειμένου σε Θεατρικό. Το
Παράδειγμα της Δραματοποίησης του Έργου «Παραμύθι χωρίς Όνομα» της
Πηνελόπης Δέλτα**



Ευχαριστίες

Με τη παρούσα παράγραφο θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας και ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Μαρία Δημάκη-Ζώρα για την επιστημονική της καθοδήγηση, τη συνεχή υποστήριξη από την αρχή μέχρι το τέλος και το πολύ καλό κλίμα συνεργασίας που διαμόρφωσε συμβάλλοντας στην εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας.

Επιπλέον, ευχαριστώ τον ομότιμο καθηγητή, κύριο Θεόδωρο Γραμματά για όλες τις γνώσεις που μου προσέφερε κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών αλλά και γιατί με εισήγαγε στο επιστημονικό πεδίο του Θεάτρου για ανήλικους θεατές και μου άνοιξε καινούργιους δρόμους. Ευχαριστώ, επίσης, την καθηγήτρια, κυρία Γεωργία Καλογήρου, για τις εποικοδομητικές της υποδείξεις και την πολύτιμη συμβολή της στην ολοκλήρωση της παρούσας μελέτης, ως μέλους της τριμελούς επιτροπής.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να αποδώσω στον σκηνοθέτη και καθηγητή μου κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος, κύριο Τάκη Τζαμαργιά για την άμεση ανταπόκριση του και την προθυμία να μου παραχωρήσει και να μου εμπιστευτεί το κείμενό του καθώς και στοιχεία από το προσωπικό του αρχείο, βοηθώντας στην υλοποίηση της έρευνάς μου.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένεια και τους φίλους μου για όλη την προσωπική στήριξη και συμπαράσταση.

Αθήνα, Απρίλιος 2021

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 είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία ανήκει στο επιστημονικό πεδίο του Θεάτρου για ανήλικους θεατές και έχει στόχο να μελετήσει τη μεταγραφή ενός λογοτεχνικού κειμένου σε δραματικό. Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στηρίχτηκε αρχικά σε βιβλιογραφική ανασκόπηση, ώστε να αποσαφηνιστεί η έννοια της δραματοποίησης, να αναδειχθεί η σημασία της, ως θεατρικής τεχνικής στο πλαίσιο της εκπαίδευσης, αλλά και να μελετηθεί και να παρουσιαστεί ο τρόπος της διαδικασίας μεταγραφής. Ειδικότερα, εφόσον η μελέτη εστιάζει στη δραματοποίηση κειμένων για ανήλικους θεατές, η μέθοδος που επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί σε δεύτερο επίπεδο, είναι η συγκριτική ανάλυση ενός λογοτεχνικού έργου για παιδιά και της αντίστοιχης δραματοποίησής του. Πιο συγκεκριμένα, ως μελέτη περίπτωσης αξιοποιήθηκε το έργο της Πηνελόπης Δέλτα *Παραμύθι χωρίς όνομα*, το οποίο δραματοποιήθηκε από τον Τ. Τζαμαργιά και τον Β. Ραπτόπουλο το 2010. Τα αποτελέσματα της σύγκρισης των δύο έργων που πραγματοποιείται στο ερευνητικό μέρος ανέδειξαν ότι επιβεβαιώνεται το θεωρητικό πλαίσιο που αφορά τις μορφολογικές, δομικές και υφολογικές αλλαγές που υφίσταται ένα αφηγηματικό κείμενο για να μετατραπεί σε θεατρικό. Η μελέτη καταλήγει σε συμπεράσματα σχετικά με την ουσιαστική αξιοποίηση των δραματικών κειμένων στην εκπαίδευση και με τη συνεισφορά της δραματοποίησης, ως παιδαγωγικής μεθόδου, προτείνοντας περαιτέρω έρευνα, για να μπορεί να αξιοποιηθεί η εφαρμογή της από τους εκπαιδευτικούς.

Λέξεις – κλειδιά

Δραματοποίηση, μεταγραφή, δραματικό κείμενο, θέατρο στην εκπαίδευση, θέατρο για ανήλικο κοινό, θεατρικές τεχνικές

Adapting a Literary Text into a Play: Dramatization of Penelope Delta's "Tale with No Name"

Lydia Georgiou

Abstract

The present study falls under the scope of the Theatre for Young Audiences (TYA) and aims to analyze the transposition of a literary text into a dramatic work. The methodology followed involves, at first, a literature review to provide clarifications on the concept of dramatization, to highlight its importance as a theatrical technique in the context of education and to investigate and present the transposition process. Since the study focuses on the dramatization of texts for underage audiences, the second stage comprises a comparative analysis of a literary work addressed to children and its corresponding dramatization. More specifically, Penelope Delta's play "A Tale with No Name", dramatized independently by T. Tzamargias and V. Raptopoulos in 2010, was selected as the subject of the case study. The results from the comparison of these two works confirm the theoretical framework that encompasses the morphological, structural and stylistic changes a narrative work undergoes in its transformation into a theatrical play. The study concludes with the beneficial effect of drama in education and dramatization's significance as a pedagogical method, suggesting further research is needed to explore all its potential applications in the classroom.

Keywords

Dramatization, adaptation, dramatic text, drama in education, Theatre for Young Audiences, dramatic arts

Περιεχόμενα

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| Περίληψη | iii |
| Λέξεις – κλειδιά | iii |
| Abstract | v |
| Keywords | v |
| Περιεχόμενα..... | 1 |
| ΜΕΡΟΣ Α΄: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ | 3 |
| 1. Εισαγωγή | 3 |
| 1.1. Στόχος της Έρευνας | 3 |
| 1.2. Μεθοδολογία της Έρευνας | 5 |
| 2. Έννοιες και Ορισμοί | 8 |
| 2.1. Αποσαφήνιση Όρων | 8 |
| 2.1.1. Διασκευή..... | 8 |
| 2.1.2. Δραματοποίηση..... | 10 |
| 2.2. Ιστορικό–Κοινωνικό Περίγραμμα | 11 |
| 3. Η Δραματοποίηση στο Πλαίσιο της Εκπαίδευσης | 17 |
| 3.1. Η Ανάγκη Εφαρμογής της Δραματοποίησης στο Σχολείο | 17 |
| 3.2. Οφέλη της Δραματοποίησης..... | 20 |
| 3.2.1. Παιδαγωγικά–μαθησιακά | 20 |
| 3.2.2. Κοινωνικά–ψυχολογικά | 23 |
| 3.2.3. Καλλιτεχνικά–αισθητικά | 26 |
| 4. Από το Λογοτεχνικό στο Δραματικό Κείμενο..... | 29 |
| 4.1. Λογοτεχνικό και θεατρικό έργο..... | 29 |
| 4.2. Η διαδικασία της μεταγραφής..... | 34 |
| 4.2.1. Στάδιο μελέτης και επικαιροποίηση | 34 |

| | | |
|--------|----------------------------------------------------------|-----|
| 4.2.2. | Τίτλος..... | 36 |
| 4.2.3. | Από τον μύθο της αφήγησης στον δραματικό μύθο | 37 |
| 4.2.4. | Προσθαφαιρέσεις..... | 38 |
| 4.2.5. | Δημιουργία διαλόγων..... | 39 |
| 4.2.6. | Από τα πρόσωπα του αφηγήματος στα δραματικά πρόσωπα..... | 41 |
| 4.2.7. | Χρόνος-χώρος..... | 44 |
| 4.2.8. | Σκηνικές οδηγίες..... | 47 |
| 4.2.9. | Δημιουργία σκηνών | 48 |
| 4.3. | Η Δραματοποίηση για Ανήλικο Κοινό | 48 |
| | ΜΕΡΟΣ Β΄: Ερευνητικό | 53 |
| 5. | Το έργο «Παραμύθι χωρίς όνομα» | 53 |
| 5.1. | Η επιλογή του κειμένου | 53 |
| 5.2. | Συγκριτική Μελέτη | 55 |
| 5.2.1. | Πράξη πρώτη «Παρακμή»..... | 56 |
| 5.2.2. | Πράξη δεύτερη «Το κοινό καλό» | 67 |
| 5.2.3. | Πράξη 3 «Πόλεμος» | 77 |
| 6. | Συμπεράσματα | 87 |
| 6.1. | Αποτελέσματα συγκριτικής μελέτης..... | 87 |
| 6.2. | Γενικά συμπεράσματα | 94 |
| | Βιβλιογραφικές αναφορές..... | 96 |
| | ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ..... | 104 |
| | Φωτογραφικό υλικό παράστασης | 104 |

ΜΕΡΟΣ Α΄: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ

1. Εισαγωγή

1.1. Στόχος της Έρευνας

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Θέατρο και Εκπαίδευση» που εντάσσεται στο Π.Τ.Δ.Ε. του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος διδαχθήκαμε τη σημασία της ένταξης του θεάτρου και των θεατρικών τεχνικών στην τυπική (και άτυπη) εκπαίδευση καθώς και τους τρόπους εφαρμογής τους. Το θέατρο, παρά τις μεταβολές που μπορεί να υφίσταται ανάλογα με την εποχή και την κοινωνία, αποτελεί ένα «πολυσημικό πολιτισμικό φαινόμενο»,¹ ένα εργαλείο για την αλλαγή του κόσμου και την ψυχοπνευματική του καλλιέργεια. Μέσα από την αμφίδρομη σχέση επικοινωνίας που αναπτύσσεται μεταξύ των δρώντων προσώπων και των θεατών, το κοινωνικό σύνολο μορφώνεται, δημιουργεί συνειδήσεις, έρχεται σε επαφή με πρότυπα και πανανθρώπινες αξίες, υιοθετεί συμπεριφορές και ιδεολογίες, καλλιεργείται αισθητικά, χωρίς να αποπροσανατολίζεται από το χώρο του θεάματος, της επιφανειακής πραγματικότητας και των μέσων μαζικής επικοινωνίας.²

Το θέατρο και οι μορφές του, ως παιδευτική, κοινωνική και καλλιτεχνική δραστηριότητα φέρνουν τους νέους σε επαφή με τον πολιτισμό. Δεδομένου ότι βασικός στόχος του εκπαιδευτικού συστήματος είναι η παιδεία και η αγωγή των νέων, η ανάπτυξη κριτικής σκέψης, η κοινωνικοποίηση και η διαμόρφωση προσωπικότητας, σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να επισημανθεί, σε πρώτο επίπεδο, η αναγκαιότητα εισαγωγής και εφαρμογής της δραματοποίησης, ως θεατρικής τεχνικής, στο πλαίσιο της εκπαίδευσης, καθώς και τα πολλαπλά οφέλη που αποκομίζουν οι ανήλικοι ως συμμετέχοντες αλλά και ως θεατές. Η μελέτη αυτή προτείνει την αξιοποίηση της δραματοποίησης, ώστε να αποφευχθούν τα προβλήματα της παραδοσιακής και στείρας διδασκαλίας (λ.χ. η διδασκαλία της ιστορίας, της

¹ Γραμματάς Θ., *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Παπαζήσης, 2015, σελ. 15

² Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, Ιδιωτική, 2003, σελ. 11

λογοτεχνίας και των γλωσσικών μαθημάτων εν γένει) και να ενισχυθεί η καλλιέργεια των μαθητών, μέσω της βιωματικής μάθησης.

Σε δεύτερο επίπεδο, στόχος της έρευνας είναι να παρουσιαστεί ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιείται η δραματοποίηση, δηλαδή η μεταγραφή ενός λογοτεχνικού κειμένου σε δραματικό, μελετώντας παράλληλα το λογοτεχνικό έργο *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, το οποίο δραματοποίησε ο σκηνοθέτης Τ. Τζαμαργιάς μαζί με τον Β. Ραπτόπουλο και ανέβασε ο πρώτος στην Παιδική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 2010. Το έργο της Π. Δέλτα διασκευάστηκε πρώτη φορά από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη το 1959, όταν ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και η Μαρία Αλκαίου του ζήτησαν να γράψει ένα έργο για να εγκαινιάσουν το «Νέο Θέατρο».³ Αν και πολλοί θεωρούσαν ότι πρόκειται για ένα έργο «παιδικό», ο Ι. Καμπανέλλης το θεωρούσε λαϊκό, και ως οπαδός του λαϊκού θεάτρου και γοητευμένος από το παραμύθι αυτό, πίστευε ότι έπρεπε να αξιοποιηθεί και να γίνει θέατρο. Πραγματοποίησε έτσι ένα παλιό του όνειρο, μετατρέποντάς το σε θεατρικό για ενήλικες.⁴ Ο Καμπανέλλης, διατηρώντας τον βασικό άξονα του μύθου, σχολιάζει, με σατιρικό τρόπο και χιούμορ, την Ελλάδα της δεκαετίας του '50, τη διαφθορά της δικαιοσύνης, την κοινωνική παρακμή, την ανάγκη αλλαγής,⁵ «τη μετάβαση από την ταπείνωση στην αυτογνωσία και από εκεί στην εξέγερση και στην ανάκτηση της αξιοπρέπειας»⁶.

Η ενασχόληση στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών με το θέατρο για ανήλικο-νεανικό κοινό αποτέλεσε την αφορμή και έδωσε το απαραίτητο θεωρητικό και μεθοδολογικό υπόβαθρο για τη μελέτη του λογοτεχνικού έργου *Παραμύθι χωρίς όνομα*. Το κείμενο επιλέχθηκε ως μελέτη περίπτωσης με σκοπό να διερευνηθεί η

³ Καλαϊτζή Γ., «Χρονολόγιο: Ιάκωβος Καμπανέλλης», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 25, 25 Μαρτίου 1993, σελ. 5

⁴ Καλαϊτζή Γ., «Χρονολόγιο: Ιάκωβος Καμπανέλλης», ό.π., σελ. 5, Χαβιάρας Σ., «Ένα μπρεχτικό παραμύθι», *Θεατρικά τετράδια*, ό.π., σελ. 30 & Γεωργακάκη Κ., «Παραμύθι για μικρούς ή για μεγάλους; κρίσεις, συγκρίσεις και επικρίσεις για το Παραμύθι χωρίς όνομα» σε *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, [επιμ.] Χρυσόχοος Ν., Ρενιέρη Μ., Περύ Τεχνών, Πάτρα, 2006, σελ. 111-112

⁵ Καλαϊτζή Γ., «Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας», *Θεατρικά Τετράδια*, ό.π., σελ. 23 & Χαβιάρας Σ., «Ένα μπρεχτικό παραμύθι», *Θεατρικά Τετράδια*, ό.π., σελ. 30

⁶ Γεωργουσόπουλος Κ., «Επίκαιρη Αλληγορία», *Τα Νέα*, 22-1-1996, σε αρχείο του Εθνικού Θεάτρου σε <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=413&pubID=6543> ημ. αν. 5/4/2021

δραματοποίηση ενός σημαντικού έργου της παιδικής λογοτεχνίας. Το πεδίο έρευνας της δραματοποίησης παιδικών λογοτεχνικών έργων χρήζει περισσότερης ανάλυσης και μελέτης. Για το σκοπό αυτό θεωρήθηκε σημαντική η ανασκόπηση του θέματος σε θεωρητικό και ερευνητικό επίπεδο. Η μεταγραφή του στη θεατρική σκηνή είχε ξεχωριστό ερευνητικό ενδιαφέρον και το πρωτογενές υλικό από τον Τ. Τζαμαργιά και τον Β. Ραπτόπουλο θεωρήθηκε σκόπιμο να εξεταστεί στο πλαίσιο μιας συγκριτικής ανάλυσης. Παράλληλα, σημαντικός παράγοντας ήταν ότι δεν υπήρχε κάποια άλλη μελέτη που να πραγματοποιεί σύγκριση του εν λόγω λογοτεχνικού κειμένου με την αντίστοιχη δραματοποίηση, αναδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο ένα ανοιχτό πεδίο έρευνας. Σκοπός, λοιπόν, ήταν να αναδειχθούν διαφορετικές πλευρές και σημεία της δραματοποίησης του έργου, ώστε να γίνει αντιληπτός βαθύτερα ο τρόπος, το περιεχόμενο και τα αποτελέσματά της.

1.2. Μεθοδολογία της Έρευνας

Η ερευνητική μέθοδος που ακολουθήθηκε στην παρούσα εργασία είναι η βιβλιογραφική επισκόπηση και μελέτη, ώστε να αποσαφηνιστεί η έννοια της δραματοποίησης αλλά και ο τρόπος με τον οποίο ολοκληρώνεται αυτή η μεταγραφή. Πεδία αντιπαραβολής, σύγκρισης και μελέτης για την εξαγωγή συμπερασμάτων, υπήρξαν οι τομείς του θεάτρου, της λογοτεχνίας και της παιδαγωγικής. Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελεί το θεωρητικό πλαίσιο και το δεύτερο το ερευνητικό, με μελέτη περίπτωσης το δραματοποιημένο – από τους Τ. Τζαμαργιά και Β. Ραπτόπουλο – κείμενο «Παραμύθι χωρίς όνομα», δραματοποίηση του ομώνυμου λογοτεχνικού έργου της Πηνελόπης Δέλτα.

Συγκεκριμένα, μετά την εισαγωγή, στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους επιχειρείται η αποσαφήνιση των όρων «διασκευή» και «δραματοποίηση» και έπειτα αναλύονται οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες που επηρέασαν τους Έλληνες δραματουργούς στη δημιουργία νέων μορφών δραματικού λόγου – εστιάζοντας κυρίως στη δραματοποίηση – οδηγώντας στην αναμόρφωση του θεάτρου για το κοινό ανήλικων θεατών, από τη δεκαετία του 1970 και μετά.

Στο τρίτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, αναδεικνύεται ο ρόλος του θεάτρου και των θεατρικών μορφών, και συγκεκριμένα η αναγκαιότητα ύπαρξης της δραματοποίησης στο πλαίσιο της εκπαίδευσης, ως θεατρικής τεχνικής, και επισημαίνονται τα

παιδαγωγικά-μαθησιακά, κοινωνικά-ψυχολογικά και καλλιτεχνικά-αισθητικά αποτελέσματά της στο ανήλικο κοινό.

Στο τέταρτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, γίνεται προσπάθεια να εξηγηθεί η διαδικασία που ακολουθείται για να μεταγραφεί ένα λογοτεχνικό-αφηγηματικό κείμενο σε δραματικό, με βάση τους κώδικες του δράματος, ώστε να γίνουν οι απαραίτητες αλλαγές και μορφοποιήσεις ως προς τη δομή, το περιεχόμενο και το ύφος, για να προκύψει εν τέλει ένα θεατρικό έργο. Τέλος, αναφέρονται συγκεκριμένες επιπλέον αλλαγές που οφείλει να έχει ένα δραματοποιημένο κείμενο για κοινό ανηλίκων, ως προς τα δομικά, μορφολογικά και υφολογικά του χαρακτηριστικά.

Στο δεύτερο μέρος πραγματοποιείται παράλληλη ανάγνωση και αντιπαραβολή-σύγκριση δύο διαφορετικών μορφών λογοτεχνικής έκφρασης. Από τη μία το αφηγηματικό έργο της Π. Δέλτα *Παραμύθι χωρίς όνομα* και από την άλλη το δραματικό κείμενο «Παραμύθι χωρίς όνομα» του Τ. Τζαμαργιά και του Β. Ραπτόπουλου, ώστε να μελετήσουμε και να προσδιορίσουμε σε πρακτικό επίπεδο αυτή τη διαδικασία μετάβασης από τη λογοτεχνία στο δράμα.

Τέλος, συνοψίζονται τα αποτελέσματα της συγκριτικής μελέτης και καταλήγουμε αν η μελέτη περίπτωσης του δραματοποιημένου έργου «Παραμύθι χωρίς όνομα» επιβεβαιώνει ή διαψεύδει το θεωρητικό πλαίσιο που αφορά τη διαδικασία της δραματοποίησης. Ακολουθούν τα συμπεράσματα της εργασίας, όπου και προτείνεται η εφαρμογή της δραματοποίησης, ως τεχνικής του θεάτρου, στο σχολικό και εκπαιδευτικό περιβάλλον.

Στο παράρτημα Α' παρατίθεται το δραματοποιημένο έργο «Παραμύθι χωρίς όνομα» και στο παράρτημα Β' φωτογραφικό υλικό από την παράσταση στο Εθνικό Θέατρο.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στην παρούσα εργασία είναι:

Γιατί εμφανίζεται πιο επιτακτική και συχνή τα τελευταία χρόνια η ανάγκη των δραματουργών για νέες μορφές δραματικού λόγου;

Τι είναι η δραματοποίηση;

Γιατί θεωρείται αναγκαία η εισαγωγή της στο εκπαιδευτικό σύστημα;

Ποια είναι τα παιδαγωγικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά της οφέλη;

Πώς γίνεται η διαδικασία μεταγραφής ενός λογοτεχνικού κειμένου σε δραματικό;

Ποια τα χαρακτηριστικά που πρέπει να προσέξει ένας δραματουργός, όταν δραματοποιεί ένα κείμενο που απευθύνεται σε ανήλικο κοινό;

2. Έννοιες και Ορισμοί

2.1. Αποσαφήνιση Όρων

2.1.1. Διασκευή

Το ζήτημα της ορολογίας για τη διαδικασία δημιουργίας ενός θεατρικού κειμένου από ένα προγενέστερο κείμενο έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές, η πλειονότητα των οποίων έχει υιοθετήσει τον όρο της θεατρικής διασκευής (αγγλ. adaptation).⁷ Η έννοια της διασκευής είναι ευρεία και δηλώνει αρκετές και διαφορετικές εκδοχές ενός φαινομένου (μετάφραση, τροποποίηση, δανεισμό, προσαρμογή, μετασχηματισμό ενός κειμένου πηγής).⁸

Ως «διασκευή» ορίζεται «ο παραγωγικός εκείνος μηχανισμός που, ύστερα από μια δεύτερη ανάγνωση-ερμηνεία του αρχικού λογοτεχνικού έργου, με την αξιοποίηση συγκεκριμένων μετασχηματιστικών τεχνικών και κωδίκων υπερδιόρθωσης καταλήγει στην παραγωγή ενός άλλου, μεταγενέστερου κειμένου, το οποίο συνιστά αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία εντέχνου λόγου, με δικό του συγγραφέα και δική του παρουσία».⁹

Παρόλα αυτά, δεν υπάρχει απόλυτη συμφωνία στη βιβλιογραφία όσον αφορά στην απόδοση του όρου adaptation στην ελληνική¹⁰. Σε αυτό το σημείο, θα ανατρέξουμε στα αρχικά κείμενα για να επιχειρήσουμε μια πιο σαφή διάκριση των όρων και τη μεταξύ τους σύνδεση· θα ορίσουμε τον όρο «διασκευή» ως την υπερκείμενη έννοια, εντάσσοντας τη μεταγραφή και τη δραματοποίηση (στην επόμενη ενότητα) σε αυτό το πλαίσιο ως ειδικές περιπτώσεις διασκευής.

⁷ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα, 2014, σελ. 181

⁸ Pavis P., *Theatre at the crossroads of culture*, [μτφρ.] Loren Kruger, Routledge, London, 1992, σελ. 191

⁹ Γραμματάς Θ., «Ειδοποιά χαρακτηριστικά» στο Γραμματάς Θ. [επιμ.], *Στη Χώρα του Τοτώρα: Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2010, σελ. 37

¹⁰ Βλ. ενδεικτικά τον όρο «μεταγραφή», στο: Φωτοπούλου Α., «Στοιχεία θεατρικότητας στην παπαδιαμαντική διηγηματογραφία. Μια πρόταση δραματοποίησης», διπλωματική εργασία, ΕΑΠ, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Πάτρα, 2019, σελ. 47

Ειδικότερα, λοιπόν, η Julie Sanders¹¹ παρουσιάζει τρεις κατηγορίες διασκευής: (i) τη «μεταφορά» (transposition), (ii) τον «σχολιασμό/ερμηνεία» (commentary) και (iii) το «ανάλογο» (analogue). Κατ' αυτό τον τρόπο, καταδεικνύει την εγγενή μεταποιητική ισχύ της διαδικασίας της διασκευής, η οποία είναι αναπόφευκτη καθώς γίνεται η μεταφορά ενός έργου από ένα μέσο σε άλλο.

Η «μεταφορά»,¹² αρχικά, αναφέρεται στην αλλαγή του μέσου απόδοσης (π.χ. από γραπτό κείμενο σε εικόνα και ήχο ή σε προφορικό λόγο) και τις επακόλουθες προσαρμογές που θα πρέπει αναγκαστικά να γίνουν (medium specificity)· σε επόμενο επίπεδο, ενδέχεται να υπάρχει και μετατόπιση της πλοκής σε επίπεδο πολιτισμικό, γεωγραφικό ή χρονικό (λ. χ. στην κινηματογραφική μεταφορά του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του William Shakespeare από τον Baz Luhrmann).

Στον βαθμό, λοιπόν, που αυτές οι προσαρμογές είναι αναγκαίες και δεν ενέχουν κάποια αυθαίρετη δημιουργική παρέμβαση από μέρους του διασκευαστή, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η «μεταφορά» αντιστοιχεί σε αυτό που στη βιβλιογραφία επισημαίνεται ως «μεταγραφή», δηλαδή μία κατά κύριο λόγο τεχνική προσαρμογή ενός πρωτογενούς κειμένου σε άλλη μορφή, για λόγους, π.χ., αναπαραγωγής σε άλλο μέσο (όπως ανωτέρω, γραπτό κείμενο σε εικόνα) ή ευκολότερης πρόσληψης από το κοινό στο οποίο απευθύνεται (μετατόπιση σε παρόντα χρόνο).

Αντίθετα, ο «σχολιασμός»¹³ αποτελεί μία πιο ριζοσπαστική ανάγνωση του πρωτότυπου έργου, όπου μέσω της προσθήκης ή της τροποποίησης έρχονται στην επιφάνεια ή στο επίκεντρο πτυχές (κυρίως πολιτικές/πολιτισμικές) που ήταν λανθάνουσες ή και απύσες. Τα κενά, δηλαδή, στο πρωτότυπο, αξιοποιούνται ως αφορμές για κριτική επίκαιρων ή ιστορικών θεμάτων.

Τέλος, το «ανάλογο»¹⁴ απομακρύνεται σε τέτοιο βαθμό από το έργο αναφοράς που ουσιαστικά η αναφορά αυτή ατροφεί και καθίσταται δευτερεύουσα, προαιρετική.

¹¹ Sanders J., *Adaptation and appropriation*, Routledge, London and New York, 2006, σελ. 20

¹² ό.π., σελ. 20

¹³ ό.π., σελ. 21-22

¹⁴ ό.π., σελ. 22-23

Ενδεικτική είναι η μη χρήση του πρωτότυπου τίτλου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο αναγνώστης να μην έχει άμεση πρόσβαση στο διακειμενικό επίπεδο και η τελική δημιουργία να είναι αυτονομημένο, ένα νέο «πολιτισμικό προϊόν».

2.1.2. Δραματοποίηση

Ο όρος «δραματοποίηση», που επίσης χρησιμοποιείται συχνά και αποτελεί «μια από τις σύγχρονες εκδοχές του μοντερνισμού στο θέατρο»,¹⁵ φαίνεται να εστιάζει περισσότερο στα δραματικά στοιχεία του μύθου.¹⁶ Κατά τον P. Pavis η δραματοποίηση είναι «η διασκευή ενός κειμένου (επικού ή ποιητικού) σε δραματικό κείμενο ή υλικό για σκηνή».¹⁷

Επανερχόμενοι στη συλλογιστική πορεία που ακολουθήσαμε προηγουμένως, ο όρος δραματοποίηση αποτελεί, ουσιαστικά, υποπερίπτωση μεταφοράς/μεταγραφής που αφορά συγκεκριμένα την προσαρμογή ενός μη δραματικού κειμένου σε δραματικό, με απώτερο στόχο τη σκηνική του απόδοση και την πρόσληψή του ως θεάματος, απευθυνόμενο πλέον σε θεατές και όχι αναγνώστες.¹⁸ Σκοπός της δραματοποίησης είναι να δημιουργηθούν/επινοηθούν ή/και να ενισχυθούν και να προβληθούν τα θεμέλια και βασικά χαρακτηριστικά ενός δραματικού κειμένου, ήτοι οι διάλογοι, η πλοκή, οι συγκρούσεις, οι δραματικές καταστάσεις και η ανάδειξη των χαρακτήρων. Όλα αυτά όμως, εμπίπτουν στις αναγκαίες τροποποιήσεις που πρέπει να γίνουν ώστε να γίνει η αλλαγή στο μέσον και δε συνιστούν δημιουργικές αναθεωρήσεις του πρωτοτύπου, οι οποίες εξυπηρετούν προσωπικές καλλιτεχνικές φιλοδοξίες/ανησυχίες του διασκευαστή.

¹⁵ Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 1999, σελ. 85

¹⁶ Με αφορμή τη δραματοποίηση του δημοτικού τραγουδιού Του νεκρού αδερφού ο Γ. Πεφάνης γράφει: «Εφ' όσον μιλάμε για δραματοποίηση και όχι για ελεύθερη διασκευή του μύθου, ο δραματουργός οφείλει να εντοπίσει εκείνα τα στοιχεία του τραγουδιού που επιτείνουν το δραματικό του χαρακτήρα». Πεφάνης Γ., «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς: το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών: Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 8, Μάρτιος-Ιούνιος 1998, σελ. 94

¹⁷ Pavis P., *Λεξικό του Θεάτρου*, [μτφρ.] Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σελ. 111

¹⁸ Γραμματάς Θ., «Ειδοποιά χαρακτηριστικά», ό.π., σελ. 36

Η διαδικασία της δραματοποίησης προϋποθέτει ένα ήδη υπάρχον πρωτογενές -και όχι επινοημένο- κείμενο.¹⁹ Από τα παραπάνω προκύπτει πως μέσω των τεχνικών της δραματοποίησης σε συνδυασμό με τους πρωτογενείς (σκηνοθεσία, υποκριτική) και τους δευτερογενείς κώδικες του θεάτρου (μουσική, φωτισμός, σκηνογραφία) ένα οποιοδήποτε κείμενο – είτε επιστημονικό, ποιητικό, λογοτεχνικό, δημοσιογραφικό ή οποιοδήποτε άλλο – μπορεί να δραματοποιηθεί και να παρασταθεί σκηνικά.²⁰

Τελικά, σύμφωνα με τη Hutcheon²¹ κάθε θεατρική παράσταση μπορεί να νοηθεί ως προϊόν δραματοποίησης, καθώς πρόκειται για σκηνική απόδοση ενός κειμένου (πρωτόλειου σεναρίου, θεατρικού κειμένου κ.ά.)· δηλαδή, δεν είναι εξ ορισμού απαραίτητη η ύπαρξη ενός λογοτεχνικού έργου ως αφετηρία της δραματοποίησης.

Από την άλλη, και για να γίνει σύνδεση με την έννοια της διασκευής, η επαναπλαισίωση και οι προσαρμογές που απαιτούνται για την υποκατάσταση του μέσου (από το αποκλειστικά γραπτό αφηγηματικό στο οπτικό-ακουστικό), στην περίπτωση της δραματοποίησης, ενός λογοτεχνικού κειμένου είναι τόσο μεγάλες, τόσο σε αριθμό όσο και ένταση, που ενδεχομένως κάθε δραματοποιητική διαδικασία να συνιστά και διασκευή. Ακόμα και αν δεν εμπίπτει αυστηρά στην τριμερή κατηγοριοποίηση, της οποίας η πρώτη βαθμίδα είναι η μεταφορά (transposition), η οποία ενέχει τη χωροχρονική ή/και πολιτισμική επανατοποθέτηση της πλοκής (και την οποία ένα δραματοποιημένο έργο δε χρειάζεται να ακολουθεί), η παραμόρφωση του κειμένου-πηγής, σύμφυτη με τη διαδικασία δραματοποίησης του, αναδεικνύει, εξουδετερώνει ή προσθέτει στοιχεία και ως εκ τούτου το εμπλουτίζει, το επαναπροσδιορίζει και το επαναχαρακτηρίζει ως ένα διακριτό προϊόν δημιουργίας.

2.2. Ιστορικό–Κοινωνικό Περίγραμμα

Κατά το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, μετά την περίοδο της μεταπολίτευσης και κατά την περίοδο επικράτησης σοσιαλιστικών ιδεών, παρατηρείται μια εξελικτική

¹⁹ Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994, σελ. 88

²⁰ Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 84-85

²¹ Hutcheon L., *A Theory of adaptation*, Routledge, London and New York, 2006, σελ. 39-41

πορεία όσον αφορά στη δραματοουργία, καθώς συνεχίζουν αλλά και μετεξελίσσονται προγενέστερες μορφές δράματος και θεάτρου, ενώ κάνουν την εμφάνισή τους και νέες μορφές δραματικού λόγου, οι οποίες είναι πιο σύγχρονες, ανταποκρίνονται στα αιτήματα της εποχής, αντανακλούν την κοινωνική πραγματικότητα και κινούνται μέσα στους κόλπους του μεταμοντερνισμού, επηρεασμένες από τα ευρωπαϊκά και γενικότερα τα ξένα πρότυπα²². Παρατηρείται ότι η πρωτότυπη ελληνική θεατρική δημιουργία στρέφεται όλο και περισσότερο προς το θεατρικό μεταμοντερνισμό και ξεφεύγει από τα παραδοσιακά πλαίσια στα οποία κινούνταν στο παρελθόν. Οι θεατρικοί συγγραφείς προσπαθώντας να αποδομήσουν τα πρότυπα του παρελθόντος, παρεμβαίνουν διορθωτικά στον μύθο, και κινούνται σε διεθνείς και πανανθρώπινες διαστάσεις. Έτσι, συναιρούν τη γηγενή έμπνευση με τα ξένα πρότυπα και περιορίζεται σιγά σιγά η «μοναδικότητα της εθνικής και φυλετικής καθαρότητας» της ελληνικής κοινωνίας με σκοπό να συγχωνευθεί στις πολυπολιτισμικές κοινωνίες της σύγχρονης πραγματικότητας.²³

Κατά την περίοδο αυτή, ανάμεσα στις υπόλοιπες θεατρικές μορφές (όπως για παράδειγμα οι διακειμενικές συνθέσεις) κάνει πολύ πιο έντονη την εμφάνιση της και η δραματοποίηση αφηγηματικών, λογοτεχνικών κειμένων ή και ποιητικών. Οι Έλληνες συγγραφείς δραματοποιούν επομένως λογοτεχνικά κείμενα τα οποία είναι ήδη γνωστά και αγαπητά στο ευρύ κοινό, με σκοπό να τα μεταπλάσουν και να ανταποκριθούν στα νέα αιτήματα της σύγχρονης κοινωνίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων δραματοποιήσεων είναι ο «Κρητικός» του Δ. Σολωμού από την Ευ. Σαραβάνου το 1997, «Η φόνισσα» του Αλ. Παπαδιαμάντη από τον Σ. Χατζάκη το 1998, το διήγημα «Το αμάρτημα της μητρός μου» του Γ. Βιζυηνού από τον Ηλία Λογοθέτη από το 2007 έως και το 2017 κ. ά. Από τη μία η ανάγκη του αναγνωστικού κοινού για επαφή με τα κλασικά διαχρονικά λογοτεχνικά κείμενα – όχι πλέον μόνο μέσω της ανάγνωσης – από την άλλη οι δυνατότητες και τα ερεθίσματα του νέου αυτού είδους δραματοουργίας που προκαλούν και κινητοποιούν τους θεατρικούς συγγραφείς, και τέλος η κρίση και το

²² Γραμματάς Θ., *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα: Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2017, σελ. 145 & Πατσαλίδης Σ., «Από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα», *Θεατρικές Παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σελ. 199-218.

²³ Γραμματάς Θ., *ό.π.*, σελ. 144-146

τέλμα στο οποίο φτάνει η πρωτότυπη δραματουργία, έχουν ως αποτέλεσμα τη νέα αυτή δραματουργική παραγωγή. Ωστόσο η δραματοποίηση είτε «αποτελεί πρόταση για υπέρβαση της παραδοσιακής γραφής, ή έκφραση ενός αδιεξόδου στη δραματουργία αποτελεί μια όψη του ελληνικού (αλλά και παγκόσμιου) θεατρικού μεταμοντερνισμού».²⁴

Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα λόγω των πολιτικών – κοινωνικών καταστάσεων, των νέων δραματικών θεωριών, της αναζήτησης νέων εκφραστικών τρόπων, της ανάγκης ανανέωσης του ιδεολογικού, αισθητικού και παιδαγωγικού πλαισίου, ξεκινάνε οι πρώτες ουσιαστικές καλλιτεχνικές ενέργειες στο χώρο της θεατρικής και δραματουργικής δημιουργίας που απευθύνονται σε κοινό ανηλίκων. Το 1922 δημιουργείται στην Αγία Πετρούπολη το πρώτο θέατρο για ανήλικους θεατές από τον Alexander Bryantsev, στη Γαλλία ο Charles Dullin ανοίγει το «Theatre de l' Atelier» με δημιουργίες που θεωρούνται ότι πραγματοποιούνται για τους νέους. Στη Μεγάλη Βρετανία οι ομάδες του «Θεάτρου στην Εκπαίδευση» (Drama in Education) είναι πολυάριθμες, κυρίως όμως με μοναδικό στόχο τον παιδαγωγικό, ενώ παράλληλα, στις ΗΠΑ, ομάδες που απευθύνονται σε κοινό ανηλίκων είναι κυρίως ερασιτεχνικές πανεπιστημιακές με ελάχιστες εξαιρέσεις επαγγελματικών θιάσων²⁵.

Το θέατρο την εποχή εκείνη, κυρίως πριν το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, λόγω των οξυμένων πολιτικών αντιπαραθέσεων, χρησιμοποιείται ως μέσο διδασκαλίας, γεγονός που ξεκινάει να αλλάζει μετά τον πόλεμο, οπότε οι χώρες της δυτικής Ευρώπης αρχίζουν να ξεφεύγουν από την παιδαγωγική καθοδήγηση με αποτέλεσμα να εμφανιστεί μια διαφορετική, σύγχρονη δημιουργία για το κοινό ανηλίκων. Φτάνοντας στη δεκαετία του 1970, μια εποχή που χαρακτηρίζεται από την υπεράσπιση δικαιωμάτων κοινωνικών μειονοτήτων και κυρίως των πολιτιστικά μειονεκτούντων παιδιών, αλλά και από την ανάπτυξη νέων εκπαιδευτικών απόψεων, παρατηρείται μια καλλιτεχνική έκρηξη και ανανέωση. Στη Δυτική Γερμανία υπάρχει το «Grips Theater» , στο Μόναχο το «Theater der Jugend», στο Βέλγιο πάνω από είκοσι επαγγελματικοί

²⁴ Γραμματάς Θ., *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα: Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* ό.π., σελ. 149-150

²⁵ Deldime R., *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία*, [μτφρ.] Γραμματάς Θ., Τυπωθήτω, Αθήνα, 1996, σελ. 26-27

θίασοι, στην Πορτογαλία δημιουργείται το «Theatro O' Bando» από τον Joao Brites. Ιταλία, Ισπανία, Κάτω Χώρες παρουσιάζουν επίσης αξιοπρόσεκτη καλλιτεχνική εξέλιξη, ενώ στη Γαλλία με τη βοήθεια του κράτους και των δήμων πολλαπλασιάζονται οι επαγγελματικοί θίασοι, και από το 1977 οι Yendt και Dieuaide οργανώνουν μια «Μπιενάλε Θεάτρου για Νεανικά Κοινά», η οποία με το πέρας του χρόνου αποτέλεσε την κατεξοχήν σκηνή, όπου παρουσιάζονταν θεάματα από όλο τον κόσμο.²⁶

Η δεκαετία του 1970 θεωρείται, επομένως, η αφετηρία της σύγχρονης δραματικής παραγωγής κατά την οποία αναγεννάται και αναμορφώνεται το θέατρο για κοινό ανηλίκων.²⁷ Οι σύγχρονες παιδαγωγικές τάσεις, η πολιτιστική μας κληρονομιά, η επιρροή από την παγκόσμια θεατρική πρωτοπορία, η ευαισθητοποίηση των συγγραφέων όσον αφορά στην ψυχοσύνθεση των παιδιών αλλά και η καλλιέργεια της γλώσσας και του λόγου συνεπάγονται την αλλαγή και την προσαρμογή στις νέες απαιτήσεις και την παραγωγή μιας σύγχρονης δραματουργίας.²⁸ Από το 1970 και μετά στην Ελλάδα, οπότε κάνουν και την εμφάνισή τους διάφορες θεατρικές σκηνές και θίασοι (Παιδική Σκηνή Κ.Β.Θ.Ε. 1970, Παιδική Σκηνή Ξ. Καλογεροπούλου 1972, Παιδική Σκηνή Δ. Ποταμίτη 1973 κ.ά.), η δραματουργική παραγωγή αφήνει σιγά σιγά την ελληνική παράδοση που στοχεύει στην αναζήτηση της ελληνικότητας και στρέφεται από τη μία πλευρά σε μεταφρασμένα θεατρικά έργα Ευρωπαίων, πηγή έμπνευσης των οποίων αποτελούν είτε κλασσικά ευρωπαϊκά παραμύθια είτε διασκευές έργων της παγκόσμιας λογοτεχνίας,²⁹ και από την άλλη πλευρά, σε ορισμένες περιπτώσεις, στη μυθολογία, την ιστορία και τους σύγχρονους προβληματισμούς.³⁰ Τη δεκαετία του 1980 παρατηρείται ότι οι συγγραφείς στρέφονται σε κλασσικά παραμύθια, δανείζονται κινηματογραφικά έργα και προσπαθούν να προσελκύσουν το ανήλικο κοινό μέσα από σύγχρονους ήρωες, γνωστούς στα παιδιά από την τηλεόραση,

²⁶ Deldime R., *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία*, ό.π., σελ. 28-30

²⁷ ό.π., σελ. 28

²⁸ Σερρέτη Ε., «Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία στο θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών» στο Γραμματάς Θ. [επιμ.], *Στη Χώρα του Τοτόρα: Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*, ό.π., σελ. 215

²⁹ Μενδρινού Ι., «Το ελληνικό λαϊκό παραμύθι στο θέατρο για ανήλικους θεατές» στο Γραμματάς Θ. [επιμ.], *Στη Χώρα του Τοτόρα: Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*, ό.π., σελ. 277

³⁰ Αναγνωστόπουλος Β.Δ., *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Οι Εκδόσεις των Φύλων, Αθήνα, 1983, σελ. 146

χωρίς να επωφελούνται από την πλούσια ελληνική μυθολογία και παράδοση.³¹ Ορισμένα παραδείγματα δραματοποιήσεων είναι παραμύθια από την ελληνική λαϊκή παράδοση (π.χ. Το Σκλαβί της Ξ. Καλογεροπούλου), έντεχνα παραμύθια της παγκόσμιας κληρονομιάς (π.χ. παραμύθια του Άντερσεν), έργα της αρχαιοελληνικής γραμματείας (π.χ. Οδύσσεια του Ν. Καμτσή) και έργα της παγκόσμιας κλασικής λογοτεχνίας (π.χ. Η Παναγία των Παρισίων του Β. Ουγκώ).³²

Όμως, μέσα σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία και ένα πολυεθνικό περιβάλλον, η δραματουργία παρουσιάζει μια ανάγκη αναπροσαρμογής. Οι δραματικοί συγγραφείς, τροφοδοτούμενοι από τις ανάγκες και τις εμπειρίες του σύγχρονου κοινού, προσπαθούν να συνδυάσουν τους μύθους και τα κλασικά κείμενα με το πολυπολιτισμικό στοιχείο.³³ Η ανάγκη απομάκρυνσης του εκπαιδευτικού συστήματος από τον ελληνοκεντρισμό και η ολοένα αυξανόμενη προσέγγιση της Ελλάδας προς τα άλλα κράτη, συνεπάγεται τη διαφορετική αντιμετώπιση της «πολιτισμικής διαφορετικότητας» και «πολιτιστικής ταυτότητας»³⁴ χωρίς αυτές να ισοπεδώνονται αλλά να διατηρούνται με το σεβασμό ως προς τη διαφορετικότητα και την παραδοχή της ισότητας και της ισοτιμίας των άλλων πολιτισμών.

Στο πλαίσιο επομένως του νέου πολυπολιτισμικού εκπαιδευτικού περιβάλλοντος, τα ήδη υπάρχοντα θεατρικά έργα που χρησιμοποιούνται χρήζουν ανανέωσης και εκσυγχρονισμού, ώστε να τροποποιηθούν μορφολογικά και να απαλλαγούν από στοιχεία και δεδομένα που δεν αντιστοιχούν στην εποχή μας. Και αυτό γιατί τα κείμενα αυτά δεν πληρούν πλέον τις σύγχρονες απαιτήσεις. Είναι γραμμένα κάτω από διαφορετικές συνθήκες, προβάλλοντας συγκεκριμένους σκοπούς εστιάζοντας στον ηθικοδιδασκτισμό και τον πατριωτισμό, μη δίνοντας έμφαση στην αισθητική – καλλιτεχνική πλευρά. Υπάρχει επομένως επιτακτική ανάγκη για νέα δραματουργία,

³¹ Κουρετζής Λ., *Το Θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990, σελ. 26-27

³² Γραμματάς Θ., «Ειδοποιά χαρακτηριστικά» στο Γραμματάς Θ. [επιμ.], *Στη Χώρα του Τοτώρα: Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*, ό.π., σελ. 37

³³ Γραμματάς Θ. & Μουδατσάκης Τ., *Θέατρο και Πολιτισμός στο σχολείο: για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ., Ρέθυμνο, 2008, σελ. 19-20

³⁴ Κανατσούλη Μ., *Αμφίσημα της παιδικής λογοτεχνίας: Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα*, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα, 2002, σελ. 17-18

οπότε οι διασκευές και οι δραματοποιήσεις κάνουν την εμφάνισή τους παρεμβαίνοντας στη γλώσσα και το ύφος και θεατρολογικά και παιδαγωγικά, ώστε να διατηρηθεί το διαχρονικό μήνυμα του πρωτότυπου έργου προσαρμοσμένο βέβαια στη σύγχρονη κοινωνία καθώς και να αναπτυχθεί η θεατρικότητα και η καλλιτεχνική αξία της τέχνης του θεάτρου μέσω της σκηνικής απόδοσης του έργου. Μέσα στο πλαίσιο του σχολείου, ο εκσυγχρονισμός και η ανανέωση των κειμένων οδηγούν στην απομάκρυνση από τον στείρο διδακτισμό και την απουσία αισθητικής και προωθούν την καλλιέργεια της ισότητας, του αλληλοσεβασμού, την αποτύπωση βιωμάτων και εμπειριών, στοχεύοντας να οργανώσουν εκδηλώσεις στο σχολείο με όσο το δυνατόν άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, ώστε οι παραδοσιακές σχολικές γιορτές να μετατραπούν σε «πολιτιστικές δραστηριότητες υψηλού καλλιτεχνικού, μορφοπαιδευτικού και ψυχαγωγικού περιεχομένου»³⁵

³⁵ Γραμματάς Θ. & Μουδατσάκης Τ., *Θέατρο και Πολιτισμός στο σχολείο: για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, ό.π., σελ. 22-25

3. Η Δραματοποίηση στο Πλαίσιο της Εκπαίδευσης

3.1. Η Ανάγκη Εφαρμογής της Δραματοποίησης στο Σχολείο

Παρά το γεγονός πως, μέχρι πρότινος στην Ελλάδα, το Θέατρο στην Εκπαίδευση περιοριζόταν στις γιορτές και στις εκδηλώσεις του σχολείου, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μία σημαντική αλλαγή, η οποία εντάσσει το θέατρο στο σύγχρονο εκπαιδευτικό πρόγραμμα, όχι ως περιστασιακή αναψυχή, αλλά ως συστηματική αγωγή που εξελίσσεται σε δύο παράλληλους άξονες: αφενός τη θεατρική διαπαιδαγώγηση, και αφετέρου τη χρήση του εφαρμοσμένου θεάτρου ως κοινωνικής δράσης που επιδιώκει τη μάθηση μέσω της πράξης.³⁶ Το θέατρο στην εκπαίδευση από τη φύση του, προσφέρει στα παιδιά μια διαδραστική μαθησιακή εμπειρία, δημιουργώντας έναν φανταστικό κόσμο όπου τα παιδιά μπορούν να ενσωματώσουν τα συναισθήματα, τη φαντασία και τις αξίες τους στο πλαίσιο οποιουδήποτε μαθήματος.³⁷

Η διδακτική [= η διδασκαλία ως δραστηριότητα που στοχεύει να επιτύχει τη μάθηση διατηρώντας ανεξάρτητη την κρίση των μαθητών³⁸] παύει να είναι δασκαλοκεντρική, και γίνεται μαθητοκεντρική. Ξεφεύγει από το παραδοσιακό μοντέλο παροχής στείρων πληροφοριών και γνώσης, δε στηρίζεται πλέον μόνο στη παιδαγωγική, ψυχολογία, κοινωνιολογία και φιλοσοφία αλλά ενδυναμώνεται με έννοιες και τεχνικές του τομέα της τέχνης και της αισθητικής.³⁹

Η διδακτική του θεάτρου αποτελεί μια σχετικά νέα πραγματικότητα στο χώρο-πρόγραμμα της διδασκαλίας, ένα νέο πεδίο που «αντιστοιχεί στις γενικότερες αρχές της Παιδαγωγικής, ως προς τον τρόπο, το σκοπό, το περιεχόμενο και τις σχέσεις

³⁶ Τσελφές Β. & Παρούση Α., *Θέατρο και Επιστήμη στην Εκπαίδευση*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, 2015 σελ. 29 σε <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4042> ημ. αν. 20/1/2021

³⁷ Özbek G., «Drama in Education: key conceptual features», *Journal Of Contemporary Educational Studies*, vol. 65, no. 1, Mar 2014, σελ. 52

³⁸ Scheffler I., *Reason and Teaching*, Routledge and Kegan, London, 1973, σελ. 67 σε Γραμματάς Θ., *Διδακτική του Θεάτρου*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 2001, σελ. 30

³⁹ Γραμματάς Θ., *Διδακτική του Θεάτρου*, ό.π., σελ. 30-31

διδασκαλίας των μαθημάτων», ⁴⁰ έτσι ώστε οι μαθητές να μπορούν να συνειδητοποιήσουν πιο άμεσα και να κατανοήσουν καλύτερα το γνωστικό περιεχόμενο κάθε μαθήματος. «Ως Διδακτική του Θεάτρου μπορούμε να εννοήσουμε τη συγκεκριμενοποίηση των γενικών θεωρητικών αρχών που χαρακτηρίζουν τη διδακτική των μαθημάτων, στις ιδιαίτερες συνθήκες που χαρακτηρίζουν το θέατρο, στην κειμενική κυρίως αλλά και την καλλιτεχνική του μορφή».⁴¹

Ο δάσκαλος, λοιπόν, θα πρέπει χωρίς να απορρίψει την έννοια της παιδαγωγικής και τους παραδοσιακούς τρόπους διδασκαλίας, να ανανεώσει τον τρόπο του,⁴² ενισχύοντας τη διδασκαλία του με νέες τεχνικές και δεδομένα από τον κόσμο του θεάτρου, προωθώντας τη μάθηση με ομαδοσυνεργατικές πρακτικές και ικανοποιώντας τις σύγχρονες ανάγκες της παιδαγωγικής επιστήμης για κριτική και δημιουργική σκέψη⁴³. Θα πρέπει να λειτουργεί όχι μόνο ως επιστήμονας αλλά ως παιδαγωγός «με καλλιτεχνική συνείδηση και ευαισθησία, υιοθετώντας μια Ειδική διδακτική»⁴⁴.

Επομένως, μέσα στο πλαίσιο του σχολείου, το οποίο αποτελεί σημαντικό κέντρο ενδιαφέροντος, ζωής και αγάπης, ψάχνουμε μια παιδαγωγική πράξη, μέσα από την οποία το παιδί αναπτύσσεται και εξελίσσεται όχι μόνο με απόλαυση και παιχνίδι, αλλά με δημιουργικότητα, εκφραστικότητα και ένταση.⁴⁵ Η παρουσία του θεάτρου, λοιπόν, εκτός της επίσημης θεατρικής σκηνής και χώρου, φορτίζεται διαφορετικά και αποκτά διαφορετικό προσανατολισμό και λειτουργικότητα με πρακτικό χαρακτήρα. Οι μορφές του θεάτρου στην εκπαίδευση ποικίλλουν ανάλογα με την ηλικιακή ομάδα και τους

⁴⁰ Γραμματάς Θ., *Διδακτική του Θεάτρου*, ό.π., σελ. 29

⁴¹ ό.π., σελ. 29

⁴² Όπως επισημαίνει και η Καλογήρου Γ. σε μελέτη της για τη λογοτεχνία, είναι απαραίτητος ο επαναπροσδιορισμός της διδασκαλίας, έτσι ώστε το μάθημα να μην είναι ένας «καταναγκασμός» με μόνο σκοπό την απόκτηση γνώσεων, αλλά να αποτελεί μια απολαυστική και ελκυστική διαδικασία, μέσα από την οποία ο μαθητής θα έρχεται σε επαφή με τον εαυτό του και το σύνολο. Καλογήρου Γ., «Η Ποίηση ως «όραμα» και «άκουσμα»: Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις και δραστηριότητες στη διδασκαλία της ποίησης», *Κείμενα*, τχ. 22, 7 Ιανουαρίου 2016 σε http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?option=com_content&view=category&id=66&Itemid=102 ημ. αν. 5/4/2021

⁴³ Παπαδόπουλος Σ., *Η παιδαγωγική του Θεάτρου*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα, 2010, σελ. 41 & 122

⁴⁴ Γραμματάς Θ., ό.π., σελ. 35-36

⁴⁵ Άλκηστις, *Το βιβλίο της δραματοποίησης*, Άλκηστις, Αθήνα, 1989, σελ. 7

προσδοκώμενους στόχους και μπορεί να είναι το θεατρικό παιχνίδι, ο αυτοσχεδιασμός, το εργαστήρι γραφής, η δραματοποίηση, το θεατρικό αναλόγιο, το θεατρικό δρώμενο, το σκετς, η θεατρική παράσταση. Στη παρούσα εργασία θα επικεντρωθούμε στη δραματοποίηση, γιατί η συγκεκριμένη θεατρική μορφή είναι σημαντική να ενταχθεί στα πλαίσια της εκπαίδευσης.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η δραματοποίηση είναι η μεταγραφή ενός οποιουδήποτε κειμένου σε «κώδικες του δράματος» (διάλογος, δράση, συγκρούσεις κ.ά.) και «θεάτρου» (ρόλος, σκηνικά, χώρος κ.ά.), με συνήθως απώτερο στόχο την εικονοποίησή του ως θεατρικό δρώμενο ή ακόμα και ως παράσταση μέσα στην τάξη. Η διαδικασία της δραματοποίησης πραγματοποιείται μέσα στην αίθουσα διδασκαλίας παρουσία του δασκάλου-εμπυχωτή και μπορεί να αφορά οποιοδήποτε γνωστικό πεδίο, αν και συνήθως εφαρμόζεται στα μαθήματα γλώσσας και πολιτισμού.⁴⁶ Ενώ κατά βάση η δραματοποίηση ακολουθεί μια παρόμοια διαδικασία με τη δραματοποίηση στο θέατρο ως προς την επεξεργασία του κειμένου, ωστόσο έχει διαφορετικό στόχο.⁴⁷ Μέσα στο πλαίσιο της εκπαίδευσης και του σχολείου, η δραματοποίηση δεν έχει ως πρωταρχικό στόχο τη θεατρικότητα και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, αλλά κυρίως τη διαδικασία της μάθησης, την ανάπτυξη και ενίσχυση νέων μεθόδων διδασκαλίας καθώς και τη διερεύνηση νέων παιδαγωγικών σχέσεων μεταξύ διδασκόντων και διδασκόμενων. Η διδακτέα ύλη του μαθήματος αποδίδεται θεατρικά καθώς τα διδακτικά μηνύματα και οι πληροφορίες του εκάστοτε μαθήματος μορφοποιούνται και παρουσιάζονται ζωντανά στην αίθουσα διδασκαλίας.⁴⁸

Η δραματοποίηση βασίζεται σε δύο άξονες. Ο πρώτος αφορά το εργαστήρι γραφής και ο δεύτερος τη σκηνική πράξη μέσα στην αίθουσα διδασκαλίας. Με το εργαστήρι γραφής τα παιδιά έρχονται σε επαφή με τα στοιχεία ενός δραματικού κειμένου και ασκούνται στον τρόπο θεατρικής γραφής με την καθοδήγηση πάντα του εκπαιδευτή-εμπυχωτή. Παράγουν ένα διαφορετικό είδος γραπτού λόγου, στηριζόμενα στις τεχνικές του δράματος, ξεφεύγοντας από τις κλασικές παραδοσιακές μορφές γραπτού

⁴⁶ Γραμματάς Θ. & Τζαμαργιάς Τ., *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις στο Σχολείο: Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 82-83

⁴⁷ Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 86

⁴⁸ Γραμματάς Θ. & Τζαμαργιάς Τ., ό.π., σελ. 82

λόγου όπως δοκίμια και εκθέσεις ιδεών. Εξοικειώνονται με τις έννοιες του δραματικού κειμένου (διάλογος, πλοκή, συγκρούσεις) και αντλώντας υλικό από τα μαθήματα (λογοτεχνία, ιστορία, γλώσσα κ.ά.) αλλά και τις προσωπικές τους εμπειρίες δημιουργούν τα ίδια ένα δραματικό κείμενο, το οποίο δε βασίζεται απλά και μόνο στο διάλογο ατόμων που συνομιλούν, αλλά εμπλουτίζεται με συγκρούσεις και αντιπαραθέσεις μεταξύ των ηρώων, με συναισθήματα και σκέψεις των χαρακτήρων, με χωρισμό του κειμένου σε σκηνές, με προσθήκες ή αφαιρέσεις σε σχέση με το κείμενο-πηγή.⁴⁹ Όσον αφορά τώρα στη σκηνική απόδοση μέσα στην τάξη, οι μαθητές βασιζόμενοι στο δραματοποιημένο κείμενο που οι ίδιοι δημιούργησαν και σε συνεργασία πάντα με τον εκπαιδευτή-εμπνευστή, μπαίνουν σε ρόλο και υποδύονται πρόσωπα του έργου, συμμετέχουν στη δράση, βιώνουν τα συναισθήματα και αναπαριστούν τις συγκρούσεις των ηρώων, μετατρέποντας και την αίθουσα διδασκαλίας σε θεατρική σκηνή.⁵⁰

3.2. Οφέλη της Δραματοποίησης

3.2.1. Παιδαγωγικά-μαθησιακά

Η διαδικασία της δραματοποίησης έχει κυρίως παιδαγωγικό χαρακτήρα καθώς σχεδιάζεται και πραγματοποιείται μέσα στο πλαίσιο της διδασκαλίας και μέσα στην αίθουσα – χωρίς βέβαια να στερείται και τους κοινωνικούς-αισθητικούς στόχους⁵¹ – και αποσκοπεί στην «κατάκτηση γνώσεων και δεξιοτήτων που αφορούν το εκάστοτε διδασκόμενο μάθημα. Συχνά εξάλλου χρησιμοποιείται στη διαθεματική προσέγγιση της γνώσης».⁵²

Η βιωματική μάθηση δίνει έμφαση σε μια ολιστική προσέγγιση στη γνώση μέσα από το συναίσθημα, την παρατήρηση, τη σκέψη και την πράξη, δίνει έμφαση στο βίωμα,

⁴⁹ Γραμματάς Θ. & Τζαμαργιάς Τ., *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις στο Σχολείο: Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, ό.π., σελ. 84-86

⁵⁰ ό.π., σελ. 84-86

⁵¹ ό.π., σελ. 84

⁵² Αυδή Α. & Χατζηγεωργίου Μ., *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007, σελ. 21

την επεξεργασία και την αφομοίωση, τα συναισθήματα, τον εσωτερικό κόσμο.⁵³ Μέσα από τη δράση και την εμπειρία, την αλληλεπίδραση και τα διαθέσιμα εργαλεία οι μαθητές αναπτύσσουν νέες ικανότητες και εφαρμόζουν πλέον πρακτικά τη θεωρητική γνώση που έχουν λάβει.⁵⁴ Είναι σαφές ότι η ενεργός συμμετοχή παρουσιάζει καλύτερα αποτελέσματα από την παθητική αποδοχή πληροφοριών, καθώς τα παιδιά μαθαίνουν περισσότερα και συγκρατούν τις πληροφορίες για περισσότερο χρονικό διάστημα από ό,τι συμβαίνει με την παραδοσιακή μέθοδο διδασκαλίας.⁵⁵ Μέσα από τη διαδικασία της δραματοποίησης, έρχονται σε επαφή και εξοικειώνονται με τα βασικά χαρακτηριστικά του δραματικού λόγου, αναπτύσσουν την εκφραστική τους ικανότητα μέσα από τον διάλογο και αυξάνουν το ενδιαφέρον και τη συμμετοχή τους στο μάθημα. Επιπλέον, λόγω της ενίσχυσης της εκφραστικής ικανότητας, αποκτούν αμεσότητα στην επικοινωνία και δύνανται να εκφράσουν με το δικό τους προσωπικό τρόπο τα βιώματα, τις εμπειρίες και τις προσδοκίες τους.⁵⁶

Το βασικό είναι ότι μέσω της θεατρικής τεχνικής της δραματοποίησης, μετασχηματίζουν τις έννοιες, γεφυρώνουν την πρακτική με τη θεωρητική γνώση που λαμβάνουν και το μάθημα γίνεται πιο ευχάριστο και κατανοητό. Η παραστατικότητα, η αμεσότητα, η ζωντάνια που προσφέρεται βοηθά στην καλύτερη επεξήγηση του μαθήματος καθώς και στη μακροπρόθεσμη αποτύπωση στη μνήμη. Είναι σαφές ότι τα παιδιά λόγω ηλικίας δεν μπορούν να συλλάβουν δύσκολα προσεγγίσιμες επιστημονικές έννοιες, ωστόσο μέσω των θεατρικών μορφών μπορούν να τις συλλάβουν μεταφορικά και εμπειρικά και να τις κατανοήσουν.⁵⁷

⁵³ Τριλίβα Σ. & Αναγνωστοπούλου Τ., *Βιωματική Μάθηση Ένας πρακτικός οδηγός για εκπαιδευτικούς και ψυχολόγους*, Τόπος, Αθήνα, 2008, σελ. 31

⁵⁴ ό.π., σελ. 39,50

⁵⁵ ό.π., σελ. 70

⁵⁶ Γραμματάς Θ. & Τζαμαργιάς Τ., *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις στο Σχολείο: Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, ό.π., σελ. 83-85

⁵⁷ Παπαδόπουλος Π., *Οι θεατρικές πρακτικές στη διδασκαλία των Φυσικών Επιστημών στο Δημοτικό Σχολείο*, διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Θεσσαλονίκη, 2010, σελ. 24,37-41

Η καλλιέργεια της φιλιαναγνωσίας, η δημιουργία αναγνωστών με κριτική σκέψη που θα εμβαθύνουν και θα αλληλεπιδρούν με τα κείμενα,⁵⁸ η κατανόηση των δυσνόητων εννοιών (όπως για παράδειγμα των φυσικών επιστημών) και του επιστημονικού λεξιλογίου και η γνωριμία με τον κόσμο που μας περιβάλλει δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν εύκολα χωρίς την καλλιέργεια διαλόγου, επιχειρηματολογίας και βιωμάτων μέσω των θεατρικών τεχνικών.⁵⁹ Σύμφωνα μάλιστα με μελέτη των Şengül & Tükenmez⁶⁰ η εκπαιδευτική διαδικασία εμπλουτισμένη με τις μεθόδους της δραματοποίησης μπορεί να αποφέρει θετικά αποτελέσματα ακόμα και στις επιδόσεις των μαθητών σε αντικείμενα των θετικών επιστημών, συγκεκριμένα στα μαθηματικά, επαναπροσεγγίζοντας τα στο πλαίσιο ενός παιχνιδιού ρόλων μέσω του οποίου οι διάφορες έννοιες γίνονται πιο προσιτές και η κατανόησή τους πιο αποτελεσματική.

Ένας σημαντικός στόχος που επιτυγχάνεται μέσα από τη δραματοποίηση είναι η αντιμετώπιση της λεξιπενίας. «Ο μαθητής έρχεται σε επαφή με την έννοια του είδους λόγου γιατί καλείται να προσεγγίσει, να αναλύσει, να ερμηνεύσει, να χρησιμοποιήσει αλλά και να δημιουργήσει διαφορετικά είδη λόγου»⁶¹, συμμετέχοντας ενεργά σε διαλόγους και προσαρμόζοντας το λεξιλόγιο στο δικό του γλωσσικό επίπεδο. Οι Duffelmeyer F. & Duffelmeyer B. υποστηρίζουν ότι η δραματοποίηση κατά τη διάρκεια της εκμάθησης λεξιλογίου παράγει σημαντικά πιο ποιοτικά αποτελέσματα. Αντικαθιστώντας ή συμπληρώνοντας τις παραδοσιακές τεχνικές απλής παράθεσης–αποστήθισης, η δραματοποίηση παρουσιάζει μία λέξη ένθετη σε ένα περιβάλλον από εμπειρίες και κοινωνικά περικείμενα με τα οποία αυτή συσχετίζεται, βοηθώντας τους μαθητές να αποκτήσουν μία πιο πλήρη και ολοκληρωμένη αντίληψη της σημασίας της

⁵⁸ Πάτσιου Β. & Καλογήρου Τ., *Η δύναμη της λογοτεχνίας. Διδακτικές προσεγγίσεις-Αξιοποίηση διδακτικού υλικού (Δημοτικό-Γυμνάσιο-Λύκειο)*, Gutenberg, Αθήνα, 2013, σελ. 10

⁵⁹ Παπαδόπουλος Π., *Οι θεατρικές πρακτικές στη διδασκαλία των Φυσικών Επιστημών στο Δημοτικό Σχολείο*, ό.π., σελ. 4

⁶⁰ Şengül S. & Tükenmez S. Ö., (2009). «The effects of dramatization method on elementary school students' levels of maths attitudes and achievements», *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, vol. 1, no. 1, 2009, σελ. 2132 σε <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2009.01.373>

⁶¹ Παπακόστα Α., «Δραματοποίηση και διακειμενικότητα: Δρόμοι, τρόποι και τόποι του γραμματισμού στο σύγχρονο σχολείο», σε *Πρακτικά 2ου Διεθνούς Συνεδρίου: Γραμματισμός και Σύγχρονη Κοινωνία*, 28-29 Νοεμβρίου 2017, Λευκωσία, Κύπρος, σελ. 349

ή της πολυσημίας της.⁶² Έτσι, ο ανήλικος εμπλουτίζει το λεξιλόγιο του, καλλιεργεί το γλωσσικό και εκφραστικό του επίπεδο και μαθαίνει να σκέφτεται και να επιλέγει την κατάλληλη λέξη, να αλλάζει τα ρήματα και τα ουσιαστικά, να προσθέτει επίθετα για να ενισχύσει την ιδέα του, μαθαίνει γενικά την πρακτική αξία κάθε έννοιας καθώς και το αντίκρισμα που αυτή θα έχει στο εκάστοτε γλωσσικό συγκείμενο (context) που θα χρησιμοποιηθεί. Και αυτό γιατί «οι λέξεις έχουν ειδικό βάρος και αυτό το συνειδητοποιεί ο μαθητής στο θεατρικό διάλογο, όπου η κάθε λέξη συνιστά μια εντολή προς δράση».⁶³

Τέλος, οι μαθητές ευαισθητοποιούνται γύρω από κοινωνικό-πολιτικά και ηθικά θέματα, επιμορφώνονται, αναπτύσσουν κριτική σκέψη για όσα συμβαίνουν γύρω τους και μαθαίνουν την ιστορία και τη «λαϊκή κληρονομιά», ήτοι την προφορική και γραπτή παράδοση (παραμύθια, μύθους, δημοτικά τραγούδια, ήθη και έθιμα, σύγχρονη λογοτεχνία) καθώς η σχολική δραματοποίηση αντλεί κυρίως τα θέματα της από τα παραπάνω.⁶⁴

3.2.2. Κοινωνικά–ψυχολογικά

Μέσα από τη σχολική δραματοποίηση, οι μαθητές έρχονται σε επαφή με την τέχνη και τον πολιτισμό, συνειδητοποιούν βασικές αξίες, επικοινωνούν, αλληλοεπιδρούν, κατανοούν τους ρόλους που υπάρχουν στις ανθρώπινες σχέσεις, συναναστρέφονται με διαφορετικές προσωπικότητες και ερμηνεύουν συμπεριφορές γνωρίζοντας έτσι τον κόσμο και δίνοντας ευκαιρίες για συνεργασίες με διαφορετικές ομάδες ανθρώπων.⁶⁵ Σύμφωνα άλλωστε και με φυλλάδιο του βρετανικού υπουργείου παιδείας,⁶⁶ το δράμα στα σχολεία βασίζεται στην ικανότητα του ανθρώπου να προσποιείται ότι είναι κάποιος

⁶² Duffelmeyer F. A. & Duffelmeyer B. B., «Developing Vocabulary through Dramatization», *Journal of Reading*, Wiley on behalf of the International Reading Association, vol. 23, no. 2, Nov. 1979, σελ. 141-143 σε <https://www.jstor.org/stable/40028791?seq=1>

⁶³ Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 202

⁶⁴ Σέξτου Π., *Δραματοποίηση: Το βιβλίο του θεατρο-παιδαγωγού*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2007, σελ. 35

⁶⁵ ό.π., σελ. 34

⁶⁶ Department of Education and Science, *Drama from 5 to 16*, Curriculum Matterw No. 17, An HMI Series, London, 1990, σελ. 1 σε <http://www.educationengland.org.uk/documents/hmi-curriculum/drama.html>

ή κάτι άλλο. Μέσω αυτής της πράξης φαντασίας, οι μαθητές εξερευνούν πώς τα άτομα υπό συγκεκριμένες συνθήκες μπορεί να συμπεριφέρονται, παρατηρώντας και αναλύοντας την ανθρώπινη φύση, διαφορετικές οπτικές⁶⁷, μαθαίνοντας να επιλύουν ανθρώπινα αδιέξοδα και να αντιμετωπίζουν νοητικές, σωματικές, κοινωνικές και συναισθηματικές προκλήσεις.

Ο μαθητής – δεδομένου ότι βρίσκεται και συνυπάρχει μέσα στο ομαδικό περιβάλλον του σχολείου – μαθαίνει την έννοια της ομαδικότητας και της συνεργασίας, μαθαίνει να κρίνει, να ακούει, να συμφωνεί και να διαφωνεί, να εδραιώνει τη γνώμη του εξελίσσοντας έτσι την προσωπικότητά του, καθώς αποκτά θάρρος και αυτοπεποίθηση.⁶⁸ Αποβάλλει φόβους, ανησυχίες και προκαταλήψεις, καταργεί τα στεγανά στην επικοινωνία, καλλιεργεί τον συναισθηματικό του κόσμο, εξωτερικεύει όλο το περίσσειμα της ενέργειας που διαθέτει η παιδική ιδιοσυγκρασία, γεγονός που σε αρκετές περιπτώσεις βοηθάει στην καταστολή επιθετικών συμπεριφορών που μπορεί να έχει ένα παιδί. Δεδομένου ότι το σχολείο ή μια ομάδα ανηλίκων αποτελούν μια μικρή κοινωνία, η διαδικασία της δραματοποίησης είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς οι μαθητές κατανοούν την έννοια του συνόλου και μαθαίνουν να δουλεύουν συνεργατικά, απελευθερώνονται από το εγώ τους, αφίστανται από αντικοινωνικές συμπεριφορές, στοχεύουν στην ευημερία και τη δημιουργία, καλλιεργώντας το διάλογο και τη συλλογική προσπάθεια. Ο καθένας, επομένως, εκφράζεται ελεύθερα, επικοινωνεί, έχει το θάρρος της γνώμης του, εκτίθεται, μαθαίνει να αποδέχεται διορθώσεις, καλλιεργεί τις αισθήσεις του και κοινωνικοποιείται. Όλα τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα την διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης προσωπικότητας, την ομαλή ένταξη σε κοινωνικές ομάδες και την αποφυγή συγκρούσεων.⁶⁹

Αντλώντας στοιχεία και από το θεατρικό παιχνίδι, διατηρεί την ελευθερία της έκφρασης, ενισχύει τη σωματικότητα, προωθεί τον αυτοσχεδιασμό, την παιγνιώδη μάθηση, τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα και ενισχύει τον αυθορμητισμό, τη

⁶⁷ Παπαδόπουλος Σ., *Η παιδαγωγική του Θεάτρου*, ό.π., σελ. 60

⁶⁸ Μουδατσάκης Γ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 90

⁶⁹ ό.π., σελ. 67-71

δημιουργικότητα⁷⁰ και τη φαντασία -η οποία αποτελεί την ανόθευτη δύναμη του ανθρώπινου μυαλού.⁷¹

Επιπλέον, καλλιεργείται και ενισχύεται η παρατηρητικότητα, η προσοχή, η πρωτοβουλία, η ευρηματικότητα, η ετοιμότητα -καθώς οι μαθητές διαμορφώνουν τις επινοήσεις τους και είναι έτοιμοι να αντιδράσουν σε 'εντολές' του εμπνευστή-, αλλά και η συναισθηματική ευεξία, αφού ανησυχίες και προβλήματα της καθημερινότητας των μαθητών απορροφώνται και μετατρέπονται σε ευεξία. Σχετικά με την ανάπτυξη της φαντασίας το παιδί επινοεί, εφευρίσκει, ανατρέπει και αναδημιουργεί την πραγματικότητα, καθώς «φαντάζομαι σημαίνει ανατρέπω τη συμβατική σχέση με το περιβάλλον, δημιουργώ τους όρους της πνευματικής ζωής, αρνούμαι τη συμβατική αξία των πραγμάτων και τους δίνω μια έννοια που τα απογειώνει»⁷², χωρίς μάλιστα την κριτική των ενηλίκων αλλά σε ένα πλαίσιο αποδοχής και ασφάλειας.⁷³

Τέλος, η διαδικασία της δραματοποίησης και της θεατρικής παράστασης στην οποία αυτή καταλήγει, λειτουργεί θεραπευτικά, αφού η δημιουργικότητα⁷⁴ και η έκφραση σκέψεων και συναισθημάτων διώχνει από το μυαλό των μαθητών το άγχος και τη συναισθηματική φόρτιση.⁷⁵

⁷⁰ Γραμματάς Θ. & Τζαμαργιάς Τ., *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις στο Σχολείο: Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, ό.π., σελ. 83-84 & Γραμματάς Θ. & Μουδατσάκης Τ., *Θέατρο και Πολιτισμός στο σχολείο: για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, ό.π., σελ. 48.

⁷¹ Osborn A., «The all-importance of imagination», *Applied Imagination - Principles and Procedures of Creative Writing*, Read Books Ltd, Worcestershire 2012, σε <https://books.google.gr/books?id=CHx8CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>

⁷² Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 80-82

⁷³ Σέξτου Π., *Δραματοποίηση: Το βιβλίο του θεατρο-παιδαγωγού*, ό.π., σελ. 36

⁷⁴ Σχετικά με τη δημιουργικότητα, η Ξανθάκου Γ. αναφέρει ότι η δημιουργική σκέψη είναι το απαραίτητο συστατικό για να εξελιχθεί η κοινωνία, γι' αυτό και καθήκον της εκπαίδευσης είναι να αφυπνίσει τις κρυμμένες δυνατότητες των μαθητών, ώστε να ολοκληρωθούν ως προσωπικότητες και να κατακτήσουν την «ανθρώπινη ευτυχία». Ξανθάκου Γ., *Η δημιουργικότητα στο σχολείο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998, σελ. 62

⁷⁵ Osborn A., « On getting along with one's Self», *Applied Imagination - Principles and Procedures of Creative Writing*, ό.π., σε <https://books.google.gr/books?id=CHx8CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>

3.2.3. Καλλιτεχνικά–αισθητικά

Όπως προαναφέρθηκε, η διαδικασία της δραματοποίησης στο πλαίσιο της εκπαίδευσης έχει κυρίως παιδαγωγικούς στόχους. Ωστόσο δε μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε ότι μπορεί να «εμπεριέχει καλλιτεχνικές αξίες» ειδικά στην περίπτωση που το δραματοποιημένο κείμενο πρόκειται να παρασταθεί μπροστά σε κοινό σε περιπτώσεις σχολικών εορτασμών και εθνικών επετείων.⁷⁶

Μέσα από τη διαδικασία της δραματοποίησης, οι μαθητές έρχονται σε επαφή με τα στοιχεία του δραματικού κειμένου και του θεάτρου, και κυρίως με την έννοια του ρόλου και τη διαδικασία της παράστασης. Με αυτό τον τρόπο μαθαίνουν για τους δευτερογενείς κώδικες της παράστασης (σκηνογραφία, μουσική, φωτισμό, ενδυμασία), καθώς φτιάχνουν, βρίσκουν και χρησιμοποιούν εικαστικά στοιχεία για να πλαισιώσουν την δράση τους, διαμορφώνουν κατάλληλα το χώρο μέσα στην αίθουσα διδασκαλίας, μορφοποιώντας και εκφράζοντας τις πληροφορίες και τα μηνύματα του εκάστοτε μαθήματος.⁷⁷ Το στήσιμο του σκηνικού και η διαμόρφωση του χώρου, η ζωγραφική, το ψάξιμο και η επιλογή αντικειμένων, οι αρχιτεκτονικές αναλογίες, η μουσική, ο φωτισμός και η ηχητική κάλυψη φέρνει τον ανήλικο σε επαφή με διάφορες τέχνες και διαμορφώνει την κρίση του για το ωραίο.⁷⁸ Για παράδειγμα ο ανήλικος ασχολείται και με την ενδυματολογία αφού μπορεί να κατασκευάσει κουστούμια, με το φωτισμό και τη μουσική που θα πλαισιώσουν την παράσταση, γεγονός που ενισχύει το κλίμα ομαδικής δουλειάς και δημιουργικότητας. Έτσι η δραματοποίηση οξύνει την παρατηρητικότητα, ευνοεί το απροσδόκητο και «αλλάζει τις διαστάσεις στην πρόσληψη του θεάματος στα παιδιά», αποκτώντας έτσι και πρακτική και αισθητική αξία.⁷⁹

Ο ανήλικος, μόνο αν συγκινηθεί αισθητικά και συμπαρασυρθεί καλλιτεχνικά μέσα από το σκηνικό θέαμα, την παραστατικότητα της συμπεριφοράς των ηρώων και την

⁷⁶ Γραμματάς Θ. & Τζαμαργιάς Τ., *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις στο Σχολείο: Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, ό.π., σελ. 86

⁷⁷ Γραμματάς Θ., *Διδακτική του Θεάτρου*, ό.π., σελ. 47-48

⁷⁸ Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 202-203

⁷⁹ ό.π., σελ. 127-132

θεαματικότητα της δράσης, μπορεί να κατανοήσει, να συνειδητοποιήσει και να επηρεαστεί από το ιδεολογικό και πνευματικό υπόβαθρο του έργου. Επομένως, αν ληφθούν υπόψη όλοι οι παράγοντες και δοθεί σημασία στην αισθητική παράμετρο, η φαντασία, η παρατηρητικότητα και η ευρηματικότητα του παιδιού αυξάνονται, το ενδιαφέρον διεγείρεται, οπότε και επέρχεται η αισθητική καλλιέργεια, μέσω της οποίας επιτυγχάνονται εν τέλει οι παιδαγωγικοί και παιδευτικοί στόχοι. Δημιουργώντας ένα ολοκληρωμένο σκηνικό θέαμα με καλλιτεχνικό χαρακτήρα, με την εναλλαγή οπτικο-ακουστικών κωδίκων, με την κορύφωση της δράσης, τις συγκρουσιακές καταστάσεις, την έκφραση συναισθημάτων των ηρώων, την κρισιμότητα των αποφάσεων τους, που πραγματοποιούνται πολύ παραστατικά με την κατάλληλη εικαστική πλαισίωση και μουσική. Ο ανήλικος θεατής γοητεύεται, ταυτίζεται με τους ήρωες και υιοθετεί τη συμπεριφορά τους, συγκεντρώνεται και συμμετέχει στη δράση, βασικές προϋποθέσεις για μια επιτυχημένη διδασκαλία.⁸⁰

Επιπλέον, ενισχύεται το καλλιτεχνικό ένστικτο, παρουσιάζεται και ενεργοποιείται κάποιο ίσως λανθάνον ταλέντο, το οποίο διαφορετικά ίσως παρέμενε κρυμμένο.⁸¹ Το σκηνικό θέαμα καλλιεργεί την αισθητική του ανήλικου κοινού μέσα από τη θεαματικότητα και τη συνένωση των εικαστικών στοιχείων, συνειδητοποιώντας και εξωτερικεύοντας έτσι «τυχόν λανθάνουσες καλλιτεχνικές τάσεις». Προετοιμάζονται και προσπαθούν για ένα υψηλής αισθητικής αποτέλεσμα, μούνται στους εκφραστικούς κώδικες και εξοικειώνονται με την τέχνη.⁸² Ο μαθητής βιώνει την εμπειρία της απόλαυσης και της διασκέδασης, καθώς κάποιες θεατρικές μορφές ενέχουν το παιχνίδι στο μέγιστο βαθμό. Πειραματιζόμενος με διάφορα υλικά, δύναται να καλλιεργήσει ικανότητες και δεξιότητες προς διάφορους τομείς, να αγαπήσει την τέχνη και να ανακαλύψει κάποια πιθανή έφεσή του σε κάποιους από αυτούς.⁸³

⁸⁰ Γραμματάς Θ. & Μουδατσάκης Τ., *Θέατρο και Πολιτισμός στο σχολείο: για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, ό.π., σελ. 37-40

⁸¹ Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 68

⁸² Γραμματάς Θ. & Μουδατσάκης Τ., ό.π., σελ. 31

⁸³ Σέξτου Π., *Δραματοποίηση: Το βιβλίο του θεατρο-παιδαγωγού*, ό.π., σελ. 33

Οι στόχοι επομένως του θεάτρου στην εκπαίδευση είναι ταυτόχρονα παιδαγωγικοί και καλλιτεχνικοί⁸⁴. Αυτοί είναι η γλωσσική και εκφραστική επάρκεια, η γνωριμία με την ιστορία και την παράδοση του τόπου, η πολιτιστική συνείδηση, η μεταβίβαση γνώσεων και πληροφοριών, η ανάπτυξη προσωπικών κλίσεων και δεξιοτήτων, η κοινωνικοποίηση και η απόκτηση εμπειριών, που θα συμβάλουν στην ολοκλήρωση της προσωπικότητας των εκπαιδευομένων. Κατά συνέπεια η παιδαγωγική συναντά την αισθητική και η διδακτική μεθοδολογία συνδέεται με την αυθόρμητη έκφραση, την επικοινωνία και την παραγωγή προϊόντων με αισθητικό περιεχόμενο. Επομένως, «η αμεσότητα στην επικοινωνία, η παραστατικότητα της δράσης, η εποπτικότητα στην προσέγγιση και η βιωματικότητα στη συμμετοχή των μαθητών με το αναπτυσσόμενο διδακτικό γεγονός, αποτελούν τις βασικές αξίες που συνιστούν την ιδιαιτερότητα και την υπεροχή της δραματοποίησης απέναντι σε άλλες παιδαγωγικές μεθόδους διδασκαλίας».⁸⁵

⁸⁴ Παπαδόπουλος Σ., *Η παιδαγωγική του Θεάτρου*, ό.π., σελ. 51-53 & Γραμματάς Θ., *Διδακτική του Θεάτρου*, ό.π., σελ. 29-31, 35-36 & 65

⁸⁵ Γραμματάς Θ., *Διδακτική του Θεάτρου*, ό.π., σελ. 47

4. Από το Λογοτεχνικό στο Δραματικό Κείμενο

4.1. Λογοτεχνικό και θεατρικό έργο

Η πρακτική της μεταγραφής ενός αφηγηματικού-λογοτεχνικού κειμένου σε θεατρικό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς οι αλλαγές και οι αποκλίσεις που πραγματοποιούνται αφορούν όχι μόνο σε επίπεδο γλώσσας και έκφρασης αλλά και μύθου, πλοκής, δράσης, χαρακτήρων, χώρου και χρόνου, έτσι ώστε το νέο κείμενο που θα προκύψει, να μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο ως δραματικό αλλά και ως εικόνα-παράσταση.⁸⁶ Επιπλέον, είναι σαφές ότι η διαδικασία αυτή αρχικά, αντιμετωπίζεται και πραγματοποιείται διαφορετικά από τον κάθε δραματουργό και κατά δεύτερον μπορεί να θεωρηθεί ευκολότερη ή δυσκολότερη, αναλόγως με τις μετατροπές που θα πραγματοποιηθούν.⁸⁷

Σε πρώτο στάδιο βρίσκεται το δραματικό κείμενο, το οποίο αποτελεί ιδιαίτερη μορφή έντεχνου λόγου και «αντιπροσωπεύει τις αρετές και τα ζητούμενα της λογοτεχνίας: αμεσότητα και παραστατικότητα της δράσης, συνδηλωτική χρήση του λόγου, αφηγηματικές τεχνικές»⁸⁸, μεταφορές και συμβολισμούς, ταυτόχρονα με διαχρονικές αξίες και μηνύματα. Σε δεύτερο στάδιο το δραματικό κείμενο εικονοποιείται και μεταγράφεται σκηνικά, ώστε να προκύψει η παράσταση. Αυτό συμβαίνει με τη συμβολή των υπολοίπων τεχνών και τεχνικών, ήτοι διακόσμηση, σκηνογραφία, ενδυματολογία, μουσική, φωτισμός, οπτικο-ακουστικά εφέ, ζωγραφική, γλυπτική, χορός, τα οποία, με την αξιοποίηση των κωδίκων του δράματος και την ενσάρκωση ρόλων, συμβάλλουν στη δημιουργία μιας άρτιας, καλλιτεχνικά, παράστασης.⁸⁹

⁸⁶ Σταυροπούλου Ε., «Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή», σε *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή: πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή*, Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008, [επιμ.] Γλυτζουρής Α., Γεωργιάδη Κ., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 483 & Μακρής Σ., «Το θέατρο», *Νέα Εστία*, έτος ΝΑ', τόμ. 101, τχ. 1189, Αθήνα, 15 Ιανουαρίου 1977, σελ. 128

⁸⁷ Σταυροπούλου Ε., ό.π., σελ. 480

⁸⁸ Γραμματάς Θ. & Μουδατσάκης Τ., *Θέατρο και Πολιτισμός στο σχολείο: για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, ό.π., σελ. 34

⁸⁹ ό.π., σελ. 34-35

Πριν όμως αναλύσουμε τη διαδικασία της μεταγραφής, θα ήταν χρήσιμο να αναφέρουμε τα βασικά χαρακτηριστικά του λογοτεχνικού και του δραματικού κειμένου.⁹⁰ Το δραματικό κείμενο αποτελεί ένα συγκεκριμένο είδος λογοτεχνικής δημιουργίας, το οποίο όμως παρουσιάζει διαφορετικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Σε αυτό ενυπάρχουν στοιχεία της λογοτεχνικότητας (π.χ. εικόνες, σύμβολα, συνυποδηλωτική χρήση του λόγου, αφηγήσεις, περιγραφές), ανάλογα με το είδος και την εποχή, το βασικό του όμως χαρακτηριστικό είναι το στοιχείο της θεατρικότητας, η «εν δυνάμει» δηλαδή «παραστασιμότητά του».⁹¹

Βασική διαφοροποίηση λοιπόν των δύο ειδών είναι ότι το δραματικό κείμενο δημιουργήθηκε με απώτερο σκοπό να παρασταθεί σκηνικά, ενώ το λογοτεχνικό να αποτελέσει ανάγνωσμα. Στο τελευταίο, ο συγγραφέας δεν υπάρχει πουθενά και ο αναγνώστης επικοινωνεί μαζί του μέσα από τον λόγο του – ομοδιηγητικό (πρωτοπρόσωπο) ή ετεροδιηγητικό (τритоπρόσωπο) – δηλαδή μέσα από τον αφηγητή, μέσω του οποίου ο συγγραφέας επιλέγει να μεταφέρει τα γεγονότα, τις ιδέες και τα μηνύματα που επιθυμεί. Η επικοινωνία του αναγνώστη με το κείμενο είναι μονόδρομη, άμεση και προσωπική. Είναι ελεύθερος να επαναλάβει την ανάγνωση, να προσεγγίσει το κείμενο αποσπασματικά, με οποιοδήποτε χρονικό διάστημα και αν μεσολαβεί, δεν περιορίζεται από δεσμεύσεις χώρου, χρόνου και καθοδηγήσεων, γι' αυτό και δύναται να φανταστεί και να προσεγγίσει με ελεύθερο τρόπο το κείμενο, πραγματοποιώντας διαφορετικές δυνατές ερμηνείες.⁹²

Αντίθετα στο θεατρικό έργο, ο συγγραφέας εμφανίζεται μέσα από τις σκηνικές οδηγίες, την περιγραφή του χρόνου, του χώρου και των συνθηκών, διευκρινίσεις, οι οποίες είναι αρχικά απαραίτητες για να οριστεί το πλαίσιο του συγκεκριμένου έργου, αλλά και οι οποίες είναι δεσμευτικές τόσο για τους συντελεστές της παράστασης, όσο

⁹⁰ Για τα στοιχεία του δράματος βλ. Πατσαλίδης Σ., «Ένα εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος», *Περιοδικό Σκηνή*, τχ. 4ο, Θεσσαλονίκη, 2012, σελ. 144-165

⁹¹ Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 99

⁹² Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 426,430. Ειδικότερα για το κείμενο και την αφηγηματική λειτουργία, βλ. και Αθανασόπουλος Β., *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2005

και για τους θεατές⁹³. Επιπλέον η επαφή του θεατή με την παραστατική εικονοποίηση του δραματικού κειμένου είναι άμεση, μοναδική και ανεπανάληπτη. Δημιουργείται μια αμφίδρομη επικοινωνία μεταξύ σκηνης – πλατείας, καθώς το κοινό προσλαμβάνει «ταυτόχρονα και συλλογικά» ολόκληρο το πλαίσιο του έργου και της δράσης, τα οποία συμβαίνουν βέβαια σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο (αυτούς της παράστασης) μέσα από τη σκηνική παρουσίαση, την επιμέλεια της οποίας έχει ο σκηνοθέτης. Ο θεατής, επομένως, έρχεται σε επαφή με το δραματικό κείμενο με διαμεσολαβητικό τρόπο, διότι ο σκηνοθέτης πρωτίστως αλλά και οι υπόλοιποι συντελεστές (σκηνογράφος, μουσικός, ενδυματολόγος) αποδίδουν σκηνικά το έργο σύμφωνα με την πρόθεσή τους.⁹⁴

Επιπλέον, το λογοτεχνικό κείμενο έχει αυθυπαρξία. Ο συγγραφέας στοχεύει, μέσα από διάφορες τεχνικές (αφηγήσεις, σύμβολα, εικόνες, ρεαλιστικές περιγραφές, απλουστευμένο ή πιο περίτεχνο ύφος), να προκαλέσει τη συγκίνηση, την συναισθηματική και πνευματική ενεργοποίηση, την ψυχική διέγερση του αναγνώστη και να τον ωθήσει σε σκέψεις και εντυπώσεις που εκείνος επιθυμεί. Αντίθετα, το δραματικό κείμενο δεν έχει αυθυπαρξία, «παραμένει φύσει ατελές, ανοιχτό σε ερμηνείες και αποδόσεις»⁹⁵ καθώς η ολοκλήρωσή του επέρχεται μόνο μέσα από την παράσταση, από τη διαδικασία της σκηνικής μορφοποίησης τους και της συμμετοχής εξωκειμενικών παραγόντων (σκηνοθέτης, ηθοποιοί, σκηνογράφοι κ.ά.). Ο δραματικός συγγραφέας έχει ως στόχο την «αμεσότητα και τη λειτουργικότητα των σχέσεων και των καταστάσεων»⁹⁶ που παρουσιάζει στο έργο του. Για να επιτευχθεί, λοιπόν αυτό, θα πρέπει να περιοριστούν τα αφηγηματικά και περιγραφικά στοιχεία και να ενισχυθεί η θεατρικότητα του κειμένου, την οποία συνιστούν τα παρακάτω στοιχεία:

Ο διάλογος, ορίζεται είτε ως «η ανταλλαγή λόγων, σκέψεων, εντυπώσεων μεταξύ δύο ή περισσότερων δρώντων προσώπων»⁹⁷ ή ακόμα και με τη μορφή εσωτερικού μονολόγου, μέσω του οποίου πραγματοποιείται η επικοινωνία των ηρώων και

⁹³ Πατσαλίδης Σ., «Ένα εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος», *Περιοδικό Σκηνή*, τχ. 4ο, Θεσσαλονίκη, 2012, σελ. 162-163

⁹⁴ Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 426-427,431

⁹⁵ ό.π., σελ. 427

⁹⁶ ό.π., σελ. 427

⁹⁷ Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 100

κοινοποιείται στους θεατές η μεταξύ τους σχέση και συνθήκη. Σε αντίθεση με την αφήγηση καταργεί τη στατικότητα και στασιμότητα και αποτελώντας την «κινητήρια δύναμη του θεάτρου», θέτει τις προϋποθέσεις για την πρόκληση της δράσης, βασικό στοιχείου του έργου.⁹⁸

Η δράση, η οποία συντελεί στη μεταβολή και διαφοροποίηση δεδομένων, γεγονότων και σχέσεων καθώς και στη δημιουργία νέων καταστάσεων, εξελίσσει την υπόθεση του έργου, δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες για την εκδίπλωση της ιστορίας, προσδίδοντας «ζωντάνια, κίνηση και παραστατικότητα στο έργο».⁹⁹

Η πλοκή, η οποία συντονίζει και οργανώνει τις διαδοχικές και αναπάντεχες εναλλαγές του έργου, καταργώντας τη μονοδιάστατη και προβλέψιμη εξέλιξη της ιστορίας. Μέσω της πλοκής παρέχεται η ίντριγκα και η περιπέτεια, το αιφνιδιαστικό και ανατρεπτικό στοιχείο, έτσι ώστε να διατηρείται αλλά και να ενισχύεται το ενδιαφέρον και η προσοχή του θεατή.¹⁰⁰

Οι συγκρούσεις, δηλαδή οι αντιθέσεις και οι εντάσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των ηρώων και μπορεί να είναι ατομικές ή συλλογικές, «εσωσυνειδησιακές ή εξωσυνειδησιακές» και να οφείλονται σε πολυειδή αίτια όπως ψυχολογικά, ιδεολογικά, ηθικά, μεταφυσικά, πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά, πνευματικά. Στη σκηνή οι συγκρούσεις αυτές αποτυπώνονται στους διαλόγους, τη στάση, την κίνηση και τις χειρονομίες των ηθοποιών, αυξάνοντας έτσι τη δραματική ένταση και κατ' επέκταση τη θεατρικότητα.¹⁰¹

Οι δραματικές καταστάσεις,¹⁰² οι οποίες αφορούν αντιθετικές δυνάμεις και συγκρουσιακές σχέσεις των ηρώων, που διαφοροποιούν τη δράση και τις

⁹⁸ Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 428

⁹⁹ ό.π., σελ. 428

¹⁰⁰ Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 428 & Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 100

¹⁰¹ Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 428-429 & Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 100

¹⁰² Σύμφωνα με τον S. Marcus η δραματική κατάσταση ορίζεται ως εξής: «Here, a dramatic situation is conceived as the set of relations existing between characters at a certain moment», Marcus S., «Editorial note», *Poetics*, vol. 6, no. 3-4, Dec 1977, σελ. 203 σε [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(77\)90005-5](https://doi.org/10.1016/0304-422X(77)90005-5)

συμπεριφορές τους, αποτελούν μετατροπές και εξελίξεις των δεδομένων, διαγράφουν χαρακτήρες, αναπτύσσουν και εναλλάσσουν την υπόθεση, δημιουργώντας έτσι μια νέα πραγματικότητα, ένα καινούριο συμβάν.¹⁰³

Οι χαρακτήρες, τα δρώντα πρόσωπα, τα οποία μέσα από τις παραπάνω (δραματικές καταστάσεις) εξωτερικεύονται, παρουσιάζονται και σκιαγραφούνται λεπτομερώς, επιτυγχάνοντας έτσι τον τελικό σκοπό του συγγραφέα του δραματικού έργου αλλά και το αίτημα του κοινού, που είναι η υπόσταση και η λειτουργία του θεάτρου.¹⁰⁴ «Οι ήρωες θα πρέπει να διαθέτουν αληθοφάνεια και αμεσότητα στο λόγο και τις πράξεις τους».¹⁰⁵ Με την υποδειγματική τους στάση και συμπεριφορά, ο θεατρικός χαρακτήρας «εκφράζει κάτι το μοναδικό και ανεπανάληπτο, το οποίο, ως τέτοιο γίνεται σημείο αναφοράς και νοηματοδότησης της δράσης άλλων δραματικών προσώπων».¹⁰⁶

Πέρα όμως από τις παραπάνω μορφολογικές διαφοροποιήσεις του δραματικού από το λογοτεχνικό κείμενο, παρουσιάζονται και άλλες σε επίπεδο διάρθρωσης και δομής του κειμένου. Ο αφηγηματικός χαρακτήρας του πεζού λόγου μετατρέπεται σε διάλογο, η υπόθεση χωρίζεται σε σκηνές, πράξεις, μέρη, εικόνες, δομείται ο χρόνος και ο χώρος¹⁰⁷, όπου εξελίσσεται η δράση, καθορίζονται τα πρόσωπα του έργου, περιγράφονται τα βασικά χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα και παρεμβάλλονται οι σκηνικές οδηγίες από τον ίδιο τον συγγραφέα.¹⁰⁸ Επιπλέον, σχετικά με τη δραματική συμπύκνωση της δράσης, σε ένα αφηγηματικό κείμενο η περιγραφή και εξιστόρηση των συμβάντων και των καταστάσεων μπορεί να είναι λεπτομερειακή και εκτεταμένη, στο δραματικό κείμενο ο λόγος οφείλει να είναι περιεκτικός, ουσιαστικός, σαφής, συνοπτικός και συγκεκριμένος, αποφεύγοντας όσο γίνεται αφηγήσεις και περιγραφές. Αντίθετα, οι υπόλοιποι κώδικες της παράστασης είναι αυτοί που θα προσφέρουν στους

¹⁰³ Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 428 & Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 100-101

¹⁰⁴ Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 101

¹⁰⁵ Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 429

¹⁰⁶ ό.π., σελ. 429-430

¹⁰⁷ Πατσαλίδης Σ., «Ένα εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος», ό.π., σελ. 150-152

¹⁰⁸ Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 430

θεατές όλο το πληροφοριακό υλικό που χρειάζονται για να την αποκωδικοποιήσουν και να την κατανοήσουν.¹⁰⁹

Το υπάρχον, λοιπόν, κείμενο πρέπει να ανασυντεθεί, ώστε να αποκτήσει δυνατότητες θεατρικής εφαρμογής¹¹⁰ και «το δισδιάστατο της αφήγησης και της περιγραφής του λογοτεχνικού έργου, να μετατρέπεται σε τρισδιάστατο του παραστασιμοποίησιμου θεατρικού λόγου». ¹¹¹ Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι τα λογοτεχνικά στοιχεία εξαλείφονται τελείως, αλλά είτε συνυπάρχουν αρμονικά με τα δραματικά (σε κλασσικά έργα όπως π.χ. αρχαία τραγωδία) είτε περιορίζονται αρκετά.¹¹² Ο δραματουργός, επομένως, θα πρέπει να δημιουργήσει εξ αρχής (αν δεν υπάρχουν) ή να εντοπίσει, να αναδείξει και να αξιοποιήσει τα δραματικά στοιχεία, ούτως ώστε να χαρακτηρίζεται το νέο έργο από θεατρικότητα και να μπορεί να παρασταθεί.¹¹³ Θα εξετάσουμε λοιπόν παρακάτω, βήμα βήμα, πως μπορεί να γίνει αυτή η διαδικασία μεταγραφής ενός λογοτεχνικού κειμένου σε θεατρικό, στηριζόμενοι στους κώδικες του δράματος, πώς δηλαδή στοιχεία μιας μορφής έντεχνου λόγου αφαιρούνται, αντικαθίστανται, μετατρέπονται σε άλλα και πώς προστίθενται και δημιουργούνται νέα.

4.2. Η διαδικασία της μεταγραφής

4.2.1. Στάδιο μελέτης και επικαιροποίηση

Πρώτα απ' όλα ο δραματουργός, είτε αποφασίζει το θέμα που θέλει να πραγματευτεί και αναζητεί το κατάλληλο λογοτεχνικό κείμενο, μέσα από το οποίο θα εκφράσει τις επιθυμίες, τις ιδέες και τους προβληματισμούς του, είτε προηγείται η επαφή με ένα λογοτεχνικό κείμενο, το οποίο θα τον εμπνεύσει για να το μετατρέψει σε θεατρικό, με σκοπό την παράστασή του. Και στις δύο περιπτώσεις, πρέπει πρωτίστως να μελετήσει την εποχή στην οποία γράφτηκε το έργο, να ερευνήσει τις ιστορικές, κοινωνικές και

¹⁰⁹ Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, ό.π., σελ. 101

¹¹⁰ Σέξτου Π., *Δραματοποίηση: Το βιβλίο του θεατρο-παιδαγωγού*, ό.π., σελ. 38

¹¹¹ Γραμματάς Θ. & Μουδατσάκης Τ., *Θέατρο και Πολιτισμός στο σχολείο: για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, ό.π., σελ. 44

¹¹² ό.π., σελ. 44

¹¹³ Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1982, σελ. 19 & Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 141

πολιτικές συνθήκες της περιόδου καθώς και την πορεία του συγκεκριμένου έργου στη διαχρονική του πορεία.¹¹⁴ Έπειτα, βασική προϋπόθεση για να προσεγγισθεί θεατρικά το εκάστοτε λογοτεχνικό κείμενο και να μπορέσει αυτό να αποδοθεί σκηνικά, είναι ο δραματουργός να μπορεί να αξιοποιήσει τα εργαλεία της θεωρίας της λογοτεχνίας, ήτοι την αφηγηματολογία και δραματολογία, ώστε να αναλύσει και να κατανοήσει τα βασικά χαρακτηριστικά του δραματικού λόγου που τον διαφοροποιούν από τον αφηγηματικό.¹¹⁵ Εν συνεχεία, παρατηρείται έντονη η ανάγκη για επικαιροποίηση του νέου έργου, ανάλογα βέβαια και με το χρονικό διάστημα που έχει παρέλθει από τη συγγραφή του, έτσι ώστε να ανταποκρίνεται και να αναφέρεται στη σύγχρονη εποχή.¹¹⁶ Γι' αυτό φυσικά δεν φροντίζει μόνο ο δραματουργός αλλά κυρίως ο σκηνοθέτης με τη βοήθεια των υπόλοιπων συντελεστών της παράστασης, οι οποίοι ανάλογα με το ιστορικό-κοινωνικό γίνεσθαι στο οποίο επιθυμούν να εντάξουν το έργο, επιλέγουν τα κατάλληλα εξωγλωσσικά και εξωκειμενικά στοιχεία (κοστούμια, μουσική, σκηνικά) που θα το πλαισιώνουν και θα το ενσωματώνουν στη σύγχρονη εποχή.¹¹⁷

Τέλος, μέριμνα του δραματουργού πρέπει να αποτελεί το κοινό στο οποίο θα απευθυνθεί το εκάστοτε δραματικό έργο, γιατί διαφορετικής αντιμετώπισης χρήζει το ενήλικο από το ανήλικο κοινό, επομένως ένα λογοτεχνικό κείμενο που απευθύνεται σε ενηλίκους αν δραματοποιηθεί για ανηλίκους πρέπει να προσαρμοστεί κατάλληλα, και το αντίθετο. Για παράδειγμα το έργο *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, αν και πρόκειται για ένα παραμύθι, δραματοποιήθηκε από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη για ενήλικο κοινό, στοχοποιώντας το κοινωνικοπολιτικό κλίμα της εποχής.¹¹⁸ Διατηρώντας τη μορφή του παραμυθιού και θεωρώντας το έργο «λαϊκό» και όχι «παιδικό», προέβη σε μια δραματοποίηση για ενηλίκους και όχι για παιδιά, τονίζοντας

¹¹⁴ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 290-291

¹¹⁵ Τσατσούλης Δ., «Δραματοποίηση αφηγηματικών κειμένων. Μια νέα τάση του θεατρικού γίνεσθαι», *Νέα Εστία*, έτος 73, τόμ. 146, τχ. 1718, Δεκέμβριος 1999, σελ. 952

¹¹⁶ Δήμου Ε., ό.π., σελ. 309-310

¹¹⁷ Τσατσούλης Δ., ό.π., σελ. 952

¹¹⁸ Πεφάνης Γ., «Όψεις της ελληνικής αστικής δραματουργίας κατά τον 20ό αιώνα. Μια σύντομη ανασκόπηση», *Παρνασσός*, τόμ. ΜΓ', 2001, σελ. 362

τις έντονες πολιτικές συγκρούσεις της εποχής.¹¹⁹ Όπως και στα υπόλοιπα έργα του, υπογραμμίζει την αδυναμία και την «αποτυχία της ελληνικής αστικής τάξης», να συνεργαστεί έγκαιρα με τη λαϊκή, ώστε να εκσυγχρονιστεί η κοινωνία και το κράτος και να επιτευχθούν οι αναγκαίες αλλαγές.¹²⁰

4.2.2. Τίτλος

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί το ζήτημα του τίτλου, δεδομένου ότι ο τίτλος έχει μεγάλη σπουδαιότητα για τη δημιουργία ταυτότητας και ερμηνείας ενός έργου, όντας το πρώτο και το τελευταίο στοιχείο με το οποίο έρχεται σε επαφή ο αναγνώστης ή ο θεατής. Επομένως, οι μικρές αλλαγές ή οι μεγαλύτερες μετατροπές του τίτλου του αρχικού κειμένου, μπορεί να δηλώνουν και να αποκαλύπτουν τα κίνητρα του δραματουργού, ο οποίος προσπαθεί να προσελκύσει όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές, καθώς οι διαμορφωμένοι τίτλοι των θεατρικών έργων δεν προβάλλονται μόνο στο εξώφυλλο της πιθανής έκδοσης, αλλά και σε διαφημίσεις, στα προγράμματα και στις πινακίδες των θεάτρων. Σύμφωνα με στοιχεία που παραθέτει η Ευσταθία Δήμου στη διατριβή της σχετικά με τις μετατροπές των τίτλων¹²¹, διαπιστώνεται ότι οι περισσότεροι δραματουργοί δεν προβαίνουν σε αλλαγή του τίτλου του πρωτότυπου έργου, θέλοντας να διατηρήσουν τη σχέση και τη σύνδεση με το αρχικό. Ωστόσο, όταν παρατηρούνται αλλαγές, αυτές εντοπίζονται και κωδικοποιούνται στα παρακάτω σημεία: ο δραματουργός μπορεί να επιλέξει ως τίτλο το όνομα του κεντρικού ήρωα, μια χαρακτηριστική φράση-κλειδί του έργου, κάποιο σχόλιο σχετικό με την κατάληξη της υπόθεσης, τον λογοτέχνη ή την πορεία του, να αφαιρέσει ή να προσθέσει άρθρο στον υπάρχοντα τίτλο.¹²² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, το οποίο δραματοποίησε ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και στον τίτλο του οποίου προσέθεσε το άρθρο «το», επιθυμώντας να αναδείξει τη

¹¹⁹ Γεωργακάκη Κ., «Παραμύθι για μικρούς ή για μεγάλους; κρίσεις, συγκρίσεις και επικρίσεις για το Παραμύθι χωρίς όνομα», ό.π., σελ. 111-112

¹²⁰ Πολενάκης Λ., «Μια νέα εκδοχή;», *Η Αυγή*, 24 Οκτωβρίου 2010 σε <https://reviewtheatre.wordpress.com/2010/10/> ημ. αν. 8/2/2021

¹²¹ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ.288,338-344

¹²² ό.π., σελ. 342-344

σύνδεση με το πρωτότυπο και να τονίσει την αναγνωρισιμότητα του συγκεκριμένου παραμυθιού.¹²³

4.2.3. Από τον μύθο της αφήγησης στον δραματικό μύθο

Βασική μέριμνα του δραματουργού είναι να προσπαθήσει να διατηρήσει αμετάβλητο το μύθο του αφηγηματικού κειμένου,¹²⁴ χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δε θα προβεί σε καμία αλλαγή. Πιο συγκεκριμένα, συνήθως τα πρωτεύοντα και τα πιο σημαντικά γεγονότα ενός αφηγηματικού κειμένου διατηρούνται στο δραματικό έργο, καθώς αποτελούν τον πυρήνα του, είναι αυτά που προωθούν την εξέλιξη της ιστορίας και αφορούν στην έκβασή του, η οποία αν και τις περισσότερες φορές ακολουθεί το πρωτότυπο, μπορεί να αλλάξει αναλόγως των προθέσεων του δραματουργού. Όταν τα γεγονότα αυτά είναι πολυάριθμα, προφανώς δεν μπορούν να συμπεριληφθούν όλα στο νέο έργο, δεδομένου ότι το δραματικό κείμενο έχει συνήθως πιο περιορισμένη έκταση από το λογοτεχνικό. Στην περίπτωση αυτή λοιπόν, ο δραματουργός εστιάζει σε συγκεκριμένα επεισόδια (και πιο σπάνια σε ένα ή δύο επεισόδια), τα πιο δραματικά, που απαρτίζουν τη βαθύτερη ουσία του έργου και επιλέγονται γεγονότα που αφορούν τις συγκρούσεις, καθώς εξυπηρετούν τη δραματική ένταση, την ίντριγκα, την περιπέτεια και αποκαλύπτουν τον ψυχισμό των ηρώων. Χρηστικές πληροφορίες όπως είναι ονόματα, επαγγέλματα κ. ά. μεταφέρονται στο νέο κείμενο, ενώ λοιπές πληροφορίες όπως σκέψεις, συναισθήματα ενσωματώνονται σε αυτό με διαφορετικό τρόπο (κυρίως μέσω της υποκριτικής των ηθοποιών σε μια παράσταση).¹²⁵ Αντίθετα, δευτερεύοντα γεγονότα και αφηγήσεις που δε σχετίζονται άμεσα με τον μύθο αλλά ενισχύουν τη βασική πλοκή ή λειτουργούν συμπληρωματικά και διαφωτιστικά, μπορεί

¹²³ Μαράκα Λ., «Το παραμύθι ως πολιτική παραβολή: Το παραμύθι χωρίς όνομα από την Πηνελόπη Δέλτα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη» σε *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, ό.π., σελ. 68

¹²⁴ Σταυροπούλου Ε., «Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή», ό.π., σελ.482

¹²⁵ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 314-316 & Χ. Α., «Διασκευές», *Νέα Εστία*, έτος ΛΒ', τόμ. 64, τχ. 754, Αθήνα, 1 Δεκεμβρίου 1958, σελ. 1318

να περιορίζονται ή/και να αποφεύγονται, ώστε να εξυπηρετείται η οικονομία του δράματος.¹²⁶

4.2.4. Προσθαφαιρέσεις

Αφού μελετήσει το έργο που έχει επιλέξει, ο δραματουργός εστιάζει στο κεντρικό επεισόδιο του έργου,¹²⁷ μειώνοντας την έκταση του αρχικού λογοτεχνικού κειμένου, περικόπτοντας γεγονότα και πληροφορίες, αναδημιουργώντας τα βασικά -γι' αυτόν- στοιχεία για την σκηνική απόδοση. Ωστόσο, αλλοιώνονται μερικές φορές οι αξίες του πρωτοτύπου,¹²⁸ καθώς η διαδικασία αυτή της συρρίκνωσης, η επικέντρωση στα σημαντικότερα σημεία, η αφαίρεση επεισοδίων που είναι δύσκολο να αποδοθούν θεατρικά, είναι αρκετά δυσχερής και κανείς δεν μπορεί να είναι σίγουρος για τη «σωστή δοσολογία».¹²⁹

Ενώ, λοιπόν, ο λογοτέχνης περιγράφει με λεπτομέρεια συμβάντα και αναλύει διεξοδικά την ψυχοσύνθεση των ηρώων, ο δραματουργός οφείλει να το επιτύχει με τη «συμπύκνωση...μέσα σε αυστηρά καθορισμένο τόπο και χρόνο».¹³⁰ Το ποσοστό των περικοπών εξαρτάται από το μέγεθος του αφηγηματικού κειμένου καθώς και από την πρόθεση του δραματουργού (ή/και του σκηνοθέτη).¹³¹ Εκτός όμως από τις παραπάνω, συναντώνται και οι προσθήκες επιμέρους στοιχείων και επεκτάσεις επεισοδίων ή περαιτέρω ανάπτυξη κάποιων σκηνών.¹³² Τα προσθήματα αυτά μπορεί μεταξύ άλλων

¹²⁶ Δερμιτζάκης Μ., «Από το μυθιστόρημα στο δράμα: Το 'Έως πότε;' του Ν. Καζαντζάκης ως δραματική μεταγραφή των «Κρητικών γάμων» του Σπ. Ζαμπέλιου», *Φιλολογική*, τχ. 63, Απρίλιος-Ιούνιος 1998, σελ. 30

¹²⁷ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 292

¹²⁸ Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, ό.π., σελ. 140-141

¹²⁹ Πλωρίτης Μ., «Οδυνηρός υμέναιος», *Η Λέξη*, τχ. 96, Ιούλιος-Αύγουστος 1990, σελ. 465, Σταυροπούλου Ε., «Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή», ό.π., σελ.483 & Κρύου Μ., «Το θέατρο είναι η ανθρώπινη ψυχή και όχι η φόρμα», *Αθηνόραμα*, 21 Νοεμβρίου 2011 σε <https://www.athinorama.gr/theatre/article/o-stathis-libathinos-mila-sto-a-11194.html> ημ. αν. 9/2/2021

¹³⁰ Βαρίκας Β., *Κριτική Θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1972, σελ. 255

¹³¹ Δήμου Ε., ό.π., σελ. 293

¹³² Χάρης Π., «Η αξία της μορφής [Αφήγηση και Θέατρο]», *Νέα Εστία*, έτος ΜΗ', τόμ. 95, τχ. 1121, Αθήνα, 15 Μαρτίου 1974, σελ. 353

να είναι ποιήματα, παραμύθια, θρύλοι, τραγούδια, τα οποία στοχεύουν στον σχολιασμό της δράσης και την υποκατάσταση της αφήγησης.¹³³ Για παράδειγμα, στο έργο *Το Παραμύθι χωρίς όνομα* του Ιάκ. Καμπανέλλη, οι παρεμβολές των τραγουδιών σε μουσική Μ. Χατζιδάκι πέρα από το ότι δημιουργούν ατμόσφαιρα, επενδύουν μουσικά το έργο και πληροφορούν το κοινό, υπογραμμίζουν την «ανάγκη του συγγραφέα να εκφραστεί ποιητικά»,¹³⁴ ανακεφαλαιώνοντας και παράλληλα σχολιάζοντας κριτικά, ώστε ο θεατής να προβληματιστεί και να σχηματίσει άποψη.¹³⁵

Επομένως, οι περικοπές και οι προσθήκες, είναι μια απαραίτητη διαδικασία καθώς αποσκοπούν στην επιτάχυνση ή την επιβράδυνση, αντίστοιχα, του ρυθμού του δραματικού έργου. Συνηθέστερες, βέβαια, είναι οι πρώτες καθώς προωθούν και συντομεύουν τη θεατρική δράση – θυσιάζοντας βέβαια, ίσως, κάποιες λειτουργίες του κειμένου¹³⁶ – οι σκηνές εναλλάσσονται, η πλοκή εξελίσσεται ταχύτερα, ενώ με τις δεύτερες επιδιώκεται πιο αποτελεσματικά η συμπλήρωση και ο σχολιασμός του βασικού κορμού του κειμένου.¹³⁷

4.2.5. Δημιουργία διαλόγων

Όπως έχει προαναφερθεί, ένα λογοτεχνικό κείμενο χαρακτηρίζεται από την αφήγηση, δηλαδή την «τακτή διαδοχή των επεισοδίων σε ένα έργο (Θέατρο ή Μυθιστόρημα)»,¹³⁸ την περιγραφή, τα αφηγηματικά σχόλια για τα συμβάντα, τις αντιδράσεις και την ψυχοσύνθεση των ηρώων, καθώς και τον διάλογο, ο οποίος βέβαια είναι κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό του δράματος που προωθεί τη δράση. Ο διάλογος είναι «η κίνηση του λόγου από πρόσωπο σε πρόσωπο. Η άμεση επικοινωνία/μετάδοση των δραματικών

¹³³ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 265

¹³⁴ Πεφάνης Γ., *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα, 2000, σελ. 154-155 σε Δήμου Ε., ό.π., σελ. 296

¹³⁵ Μαυρομούστακος Π., *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2006, σελ. 208-209

¹³⁶ Καμηλάρη Ε., «Ραδιοφωνικές διασκευές του Ιάκωβου Καμπανέλλη: Τρία παραδείγματα», *Παράβασις*, τόμ. 8, Αθήνα, 2008, σελ. 144

¹³⁷ Δήμου Ε., ό.π., σελ. 295,309

¹³⁸ Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 103

αξιών (αισθημάτων κ.ά.) σε ένα επεισόδιο»¹³⁹. Ο διάλογος είναι ουσιαστικά εκείνη η μορφή λόγου που δομεί και οργανώνει τις συγκρούσεις και τα πρόσωπα μιλούν πλέον εκ μέρους του συγγραφέα. Το “αυτός” της αφήγησης καταργείται και αντικαθίσταται από το “εγώ” και το “εσύ”, αλλάζει δηλαδή η φόρμα του κειμένου (από γ’ πρόσ. σε α’, β’ πρόσ.). Ο διάλογος πρέπει να έχει συνοχή, οι ήρωες να εισάγουν το κοινό στην κεντρική ιδέα και να μην παρεκκλίνουν ή πλατειάζουν και ο λόγος του ενός πρέπει να συνεχίζει και να εξελίσσει το λόγο του άλλου. Ωστόσο, η δυναμική του κάθε ήρωα είναι διαφορετική και ο λόγος δεν είναι ισοδύναμος αλλά έχει διαφορετική ισχύ. Αυτό όμως αποτελεί και το ενδιαφέρον του δραματικού μύθου, «κανείς δεν γνωρίζει εξ αρχής τι πρόκειται να συμβεί». Ο διάλογος, βέβαια, μπορεί να παραχωρήσει τη θέση του και στο μονόλογο, ο οποίος μπορεί να έχει δραματικότητα, εφόσον φανερώνει μια εσωτερική σύγκρουση ή δίλημμα ενός ήρωα.¹⁴⁰

Είναι προφανές, ότι μερικά γεγονότα του έργου μπορούν να μετατραπούν σε αφήγηση στη σκηνή από έναν εξωτερικό αφηγητή ή από τον ίδιο τον ήρωα, καθώς αυτά μπορεί να συμβαίνουν σε διαφορετικό χώρο ή σε προγενέστερο της δράσης χρόνο. Ωστόσο, γενικά, η αφήγηση δε συνιστάται γιατί αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο του λογοτεχνικού κειμένου. Γι’ αυτό το λόγο, προτιμάται από τους δραματουργούς η μεταγραφή σε διαλόγους ή μονολόγους των απαραίτητων για τον κορμό του έργου αφηγήσεων, οπότε και ο πλάγιος λόγος της αφήγησης μετατρέπεται σε ευθύ, ο οποίος εκφέρεται στη σκηνή από τους ήρωες.¹⁴¹ Σχετικά με τα αφηγηματικά σχόλια, αυτά δεν μπορούν να μεταφερθούν ως έχουν στο δραματικό κείμενο, οπότε είτε παραλείπονται εντελώς είτε εντάσσονται από τον δραματουργό και εμφανίζονται με τη μορφή χαρακτηρισμών που κάνουν οι ίδιοι οι ήρωες για τον εαυτό τους ή που κάνουν οι άλλοι για αυτούς, ή με τη μορφή των σκηνικών οδηγιών ή με την απευθείας μεταφορά τους στη σκηνή από τους συντελεστές της παράστασης. Το ίδιο συμβαίνει και με την περιγραφή προσώπων, αντικειμένων, χώρων, η οποία, ως στοιχείο στατικό που δεν

¹³⁹ Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 116

¹⁴⁰ ό.π., σελ. 103, 116-118

¹⁴¹ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 299-301

προωθεί τη δράση, μπορεί και αυτή, είτε να εξοβελιστεί ή να ενσωματωθεί στις σκηνικές διδασκαλίες ή να οδηγηθεί στο σανίδι με ευθύνη των συντελεστών.¹⁴²

Όσον αφορά στα διαλογικά μέρη που υπάρχουν ήδη στο λογοτεχνικό κείμενο, θα μπορούσαν να απορροφηθούν αυτούσια στο δραματικό, ωστόσο αυτή η διαδικασία είναι αρκετά δύσκολη, πρώτον γιατί το θεατρικό κείμενο έχει μικρότερη και συγκεκριμένη έκταση. Ο περιορισμός αυτός οφείλεται στο ότι το δραματικό έργο θα παρασταθεί στη σκηνή και η παράσταση δεν μπορεί -συνήθως- να διαρκέσει πάνω από δύο ώρες, δεδομένου ότι οι θεατές που παρακολουθούν πρέπει να μπορούν να συγκρατούν όσα βλέπουν, να αντέχουν και να συγκεντρώνονται χωρίς να αποσπάται το ενδιαφέρον τους.¹⁴³ Κατά δεύτερον, γιατί η λειτουργία και η φύση του θεατρικού διαλόγου διαφοροποιείται από τον διάλογο ενός αφηγήματος. Ο πρώτος πρέπει να διατηρεί – αν ήδη υπάρχει – ή να προβάλλει – αν πρωτίτερα απουσιάζει – τον ρυθμό, τη ζωντάνια και τη φυσικότητα, καθώς επίσης να αναδεικνύει με πειθώ – και όχι απλώς να περιγράφει – γεγονότα και πρόσωπα, απεκδυόμενος τον «λόγιο χαρακτήρα του».¹⁴⁴

4.2.6. Από τα πρόσωπα του αφηγήματος στα δραματικά πρόσωπα

Πρόσωπο είναι «η βασική οντότητα στην οργάνωση της δράσης, η ανάπτυξη μιας συμπεριφοράς. Η πλοκή πραγματοποιείται μέσα από τα πρόσωπα, η δράση είναι σχέσεις προσώπων».¹⁴⁵ Ενώ στο αφηγηματικό κείμενο οι χαρακτήρες είναι κειμενικές κατασκευές, στο δραματικό προορίζονται να παρουσιαστούν πάνω στη σκηνή, να ενσαρκωθούν από τους ηθοποιούς, λαμβάνοντας, κατά τη διάρκεια της παράστασης, έστω και για μια φορά τον λόγο.¹⁴⁶

¹⁴² Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 301-302,304-306

¹⁴³ Θωμαδάκη Μ., *Φιλοσοφία του σημείου και χάος. Το πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*, Προπομπός, Αθήνα, 2003, σελ. 153-154

¹⁴⁴ Ευαγγελάτος Σ., «Το θέατρο του λόγου και ο λόγος του θεάτρου», *Η Λέξη*, τχ. 46, Ιούλιος-Αύγουστος 1985, σελ. 575-576

¹⁴⁵ Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 107

¹⁴⁶ Mihnea T., «Combinatorics and dynamics of characters in drama», *Poetics*, vol. 6, no. 3-4, Dec 1977, σελ. 230 σε [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(77\)90007-9](https://doi.org/10.1016/0304-422X(77)90007-9) & Grosu C., «A mechanical model in the study of drama», *Poetics*, vol. 6, no. 3-4, Dec 1977, σελ. 305 σε [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(77\)90010-9](https://doi.org/10.1016/0304-422X(77)90010-9)

Οι μεταβολές που θα πραγματοποιηθούν είναι σημαντικές και καθοριστικές, καθώς η θέση και η φυσιογνωμία που θα αποκτήσουν τα πρόσωπα του δραματικού κειμένου θα υποδηλώνουν τις προθέσεις και την ιδεολογία του δραματουργού/σκηνοθέτη, παρέχοντας στο νέο έργο τη λειτουργία και την απήχηση που αυτός επιθυμεί.¹⁴⁷ Το πιο δύσκολο εγχείρημα είναι το πώς θα μεταφερθούν τα πρόσωπα από το χαρτί στη σκηνή,¹⁴⁸ θα διαμορφωθούν και θα αυτονομηθούν με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνονται όσο το δυνατόν περισσότερο στα πρόσωπα της πραγματικής ζωής.

Ενώ, λοιπόν, στο λογοτεχνικό έργο οι χαρακτήρες, η εξωτερική τους εμφάνιση, οι σκέψεις, τα συναισθήματα, η συμπεριφορά και τα κίνητρα τους παρουσιάζονται και σχολιάζονται μέσω της αφήγησης και της περιγραφής από τον συγγραφέα, στο δραματικό κείμενο και κατ' επέκταση στο θέατρο δεν προτιμάται συνήθως ένας εξωτερικός αφηγητής, γιατί υπονομεύεται έτσι η δραματικότητα του έργου. Αντίθετα, η φυσική, ψυχολογική και συναισθηματική κατάσταση των προσώπων πραγματοποιείται ακόμα και με το ίδιο το όνομα ενός ήρωα,¹⁴⁹ με τους αυτοχαρακτηρισμούς, με τα σχόλια άλλων ηρώων, με τις σκηνικές οδηγίες, με τα σκηνικά και την ενδυμασία, αλλά κυρίως με την ίδια την υποκριτική των ηθοποιών και τα παραγλωσσικά στοιχεία (κινήσεις, χειρονομίες, τόνος φωνής), που αποτελούν και συνιστούν το πιο αποτελεσματικό μέσο για τη διαγραφή ενός χαρακτήρα.¹⁵⁰

Εκτός όμως από τα παραπάνω, αλλαγές γίνονται και ως προς τον αριθμό και το ήθος των χαρακτήρων και διακρίνονται σε ποσοτικές και ποιοτικές.¹⁵¹ Οι πρώτες αφορούν μεταβολές στον αριθμό, δηλαδή προσθέσεις ή/και αφαιρέσεις, αντικαταστάσεις και συγχωνεύσεις προσώπων, ενώ οι δεύτερες στην αύξηση ή μείωση κάποιου ρόλου,¹⁵²

¹⁴⁷ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 330

¹⁴⁸ Χατζηιωάννου Ε., «Ένα 'Στεφάνι' σαν σάλτο μορτάλε», *Τα Νέα*, 6 Νοεμβρίου 2009 σε <https://www.tanea.gr/2009/11/06/lifearts/culture/syenteyksi-252/>, ημ. αν. 17-3/2021 & Π. Γ., «Μια ελληνική θεατρική νίκη», *Νέα Εστία*, έτος ΛΒ', τόμ. 63, τχ. 734, Αθήνα, 1 Φεβρουαρίου 1958, σελ. 204

¹⁴⁹ Carlson M., «The semiotics of character names in the drama», *Semiotica*, vol. 44, no. 3-4, 1983, σελ. 283 σε <https://doi.org/10.1515/semi.1983.44.3-4.283>

¹⁵⁰ Δήμου Ε., ό.π., σελ.334-337

¹⁵¹ ό.π., σελ. 330

¹⁵² Σταυροπούλου Ε., «Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή», ό.π., σελ. 482-483

την αλλαγή ονόματος, φυσιογνωμίας, κατάστασης και χαρακτήρα του ρόλου. Για παράδειγμα ο Ιακ. Καμπανέλλης στη δραματοποίησή του *Το Παραμύθι χωρίς όνομα* αναδεικνύει το λαό ως κεντρικό πρόσωπο,¹⁵³ και υιοθετεί και μια αλλαγή ως προς τα ονόματα, καθιστώντας επώνυμους τους δευτερεύοντες ήρωες και ανώνυμους τους πρωταγωνιστές.¹⁵⁴ Αν και υπήρξαν δραματουργοί που προσπάθησαν να διατηρήσουν τον αριθμό και τα χαρακτηριστικά των προσώπων ή και να προσθέσουν σε περιπτώσεις ολιγοπρόσωπων λογοτεχνικών έργων,¹⁵⁵ τις περισσότερες φορές απαλείφονται πρόσωπα του πρωτότυπου κειμένου, γεγονός που μπορεί να επηρεάσει τη συνοχή και τη λογική της ιστορίας,¹⁵⁶ (διότι για παράδειγμα η συμπεριφορά ενός προσώπου του δράματος μπορεί να μην έχει έρεισμα λόγω της απουσίας ενός άλλου προσώπου του αφηγήματος). Ωστόσο επιλέγεται αυτή η περικοπή για την εξυπηρέτηση της δραματικής οικονομίας και της πλοκής (εφόσον πολλές φορές παραλείπονται όσοι δεν εμπλέκονται πλέον στο μύθο¹⁵⁷), την προώθηση της θεατρικής δράσης, τον περιορισμό του οικονομικού κόστους της παράστασης¹⁵⁸ και κυρίως για την ευχαρίστηση του θεατή, καθώς οι πολυπρόσωπες παραστάσεις συνήθως τον κουράζουν και τον συγχύζουν, μη μπορώντας να παρακολουθήσει την εξέλιξη και να σχηματίσει άποψη για τα δρώμενα.¹⁵⁹ Ωστόσο, όσον αφορά στις μαθητικές δραματοποιήσεις προτιμώνται κείμενα με πολλά πρόσωπα ή προστίθενται, καθώς το ζητούμενο είναι να συμμετέχουν ενεργά όσοι περισσότεροι μαθητές γίνεται.¹⁶⁰

¹⁵³ Μαράκα Λ., «Το παραμύθι ως πολιτική παραβολή: Το παραμύθι χωρίς όνομα από την Πηνελόπη Δέλτα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», ό.π., σελ. 79

¹⁵⁴ Μαυρομούστακος Π., *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, ό.π., σελ. 202-204

¹⁵⁵ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 334-335

¹⁵⁶ Καμηλάρη Ε., «Ραδιοφωνικές διασκευές του Ιάκωβου Καμπανέλλη: Τρία παραδείγματα», ό.π., σελ. 145

¹⁵⁷ Κονδύλη Γ., «the greek passion ή η μεταφορά ενός μυθιστορήματος στο μουσικό θέατρο του 20^{ου} αι.», *Παράβασις*, τόμ. 9, Αθήνα, 2009, σελ. 261

¹⁵⁸ Δερμιτζάκης Μ., «Από το αφηγηματικό στο δραματικό κείμενο: συμβολή στη διδακτική της δραματοποίησης», *Διαδρομές*, τχ. 48, Χειμώνας 1997, σελ. 260

¹⁵⁹ Πεφάνης Γ., *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2012, σελ. 433

¹⁶⁰ Δερμιτζάκης Μ., ό.π., σελ. 260

4.2.7. Χρόνος-χώρος

Ένα αφηγηματικό κείμενο, από το πιο σύντομο μέχρι το πιο εκτενές, μπορεί να διαδραματίζεται σε απεριόριστους χώρους και χρόνους, δεδομένου ότι μπορεί να μεταφερθεί σε αυτούς λεκτικά. Αντίθετα, στο δραματικό κείμενο που θα παρασταθεί, οι σκηνοικοί χώροι -και ως προς το μέγεθος και ως προς τον αριθμό- είναι ελεγχόμενοι και περιορισμένοι, καθώς ο μεγάλος αριθμός σκηνών, αφενός δε θα εξυπηρετούσε τη θεατρική οικονομία και, αφετέρου θα ανέβαζε πολύ το οικονομικό κόστος της παράστασης.¹⁶¹ Όσον αφορά στη χρονική ανάπτυξη και εξέλιξη που στο λογοτεχνικό κείμενο είναι πιο ελεύθερη σχετικά με ανακλήσεις του παρελθόντος και μεταβάσεις στο μέλλον, στο δραματικό έργο είναι πιο περιορισμένη, με πιο αυστηρά όρια.¹⁶² Τα όρια που θέτει το δραματικό κείμενο καθορίζουν τις επιλογές του δραματουργού και δείχνουν τον τρόπο που θα μεταφερθούν τα γεγονότα από το αφήγημα στο θέατρο. Το αφηγηματικό χωροχρονικό πλαίσιο συντέμνεται κατά τη μετάβασή του στον χώρο και τον χρόνο του δράματος, ώστε να πραγματοποιηθεί η απαιτούμενη από το θέατρο «δραματική πύκνωση», μεταβάλλοντας βέβαια αναπόφευκτα «τη δεδομένη σημασία των γεγονότων και τη φυσιογνωμία...των ηρώων».¹⁶³

➤ Χρόνος

Η λειτουργία και η φύση του δραματικού χρόνου είναι εντελώς διαφορετική από αυτή του αφηγηματικού.¹⁶⁴ Γι' αυτό και ο δραματουργός πρέπει να επεξεργαστεί το πρωτότυπο με τέτοιο τρόπο, ώστε να ξεπεράσει μια από τις πιο δύσκολες παραμέτρους της δραματοποίησης που είναι η μεταποίηση του χρόνου. Η δυσκολία αυτή έγκειται στο γεγονός ότι, συνήθως, τα αφηγηματικά κείμενα καλύπτουν ένα μεγάλο χρονικό

¹⁶¹ Δερμιτζάκης Μ., «Από το αφηγηματικό στο δραματικό κείμενο: συμβολή στη διδακτική της δραματοποίησης», ό.π., σελ. 260

¹⁶² Δήμιου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 321

¹⁶³ Μακρής Σ., «Το θέατρο», ό.π., σελ. 129

¹⁶⁴ Γεωργουσόπουλος Κ., «Θεατρική πεζοπορία», *Τα Νέα*, 11 Νοεμβρίου 2011 σε [https://www.tanea.gr/2011/11/11/lifearts/by-the-book/theatriki-pezoporία](https://www.tanea.gr/2011/11/11/lifearts/by-the-book/theatriki-pezoporია) ημ. αν. 12/3/2021

διάστημα, το οποίο ο δραματουργός πρέπει να συμπυκνώσει,¹⁶⁵ ακολουθώντας προσεκτικά μια αφαιρετική διαδικασία, για να διατηρήσει τη ροή του αφηγήματος αλλά και να ανταποκριθεί στους κανόνες του θεάτρου. Βασικός στόχος, λοιπόν, είναι να μεταφέρει το «τότε» του μύθου του λογοτεχνικού κειμένου στο «τώρα της δράσης» του δραματικού και να εντάξει «το τότε, στο θεατρικό παρόν».¹⁶⁶ Για να το επιτύχει αυτό χρησιμοποιεί τη μέθοδο της αναδρομής, η οποία αν και συνηθίζεται στην πεζογραφία,¹⁶⁷ στο θέατρο χρησιμοποιείται για να ενημερώσει το κοινό για συμβάντα που έχουν προηγηθεί και δεν εντάσσονται στη δραματοποιημένη ιστορία, αλλά εξυπηρετούν το έργο γιατί επιδρούν αιτιακά στις μελλοντικές εξελίξεις και αιτιολογούν συμπεριφορές και χαρακτήρες ηρώων. Τις περισσότερες φορές οι αναδρομές γίνονται μέσω της αφήγησης και δεν αναπαριστώνται στη σκηνή. Αν δεν υπάρχει ένας εξωτερικός αφηγητής, τότε κάποιος από τους ήρωες του έργου καθίσταται ενδοδιηγητικός αφηγητής εξιστορώντας προηγούμενα γεγονότα, «χωρίς όμως να εξέλθει από το επίπεδο της παροντικής δράσης».¹⁶⁸ Ενώ, λοιπόν, στο αφηγηματικό έργο η δήλωση του χρόνου είναι εύκολη γιατί γίνεται μέσω της γλώσσας, στο θέατρο, το κοινό δεν μπορεί να τον αντιληφθεί εύκολα.¹⁶⁹ Γι' αυτό είτε δηλώνεται άμεσα, όπως προαναφέρθηκε, από κάποιο αφηγητή ή ήρωα, είτε έμμεσα με τις σκηνικές οδηγίες και τους δευτερογενείς κώδικες, όπως ο φωτισμός, τα σκηνικά, τα ενδύματα που μπορεί να παραπέμπουν σε διάφορες εποχές.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Κυριάκος Κ., «Ο θεατρικός Φιόντορ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι», Η Αυγή, 7 Ιουλίου 2012 σε http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2012/07/blog-post_6006.html ημ. αν. 12/3/2021

¹⁶⁶ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 319

¹⁶⁷ Δερμιτζάκης Μ., *Αφηγηματικές τεχνικές. Ελληνική πεζογραφία και δραματουργία*, Gutenberg, Αθήνα, 2000, σελ. 366

¹⁶⁸ Δήμου Ε., ό.π., σελ. 320

¹⁶⁹ Θωμαδάκη Μ., *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα, 1993, σελ. 119

¹⁷⁰ Θωμαδάκη Μ., *Φιλοσοφία του σημείου και χάος. Το πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*, ό.π., σελ. 155 & Issacharoff M., «Drama and the reader», *Poetics Today*, vol. 2, no. 3, Spring 1981, σελ. 261 σε <https://doi.org/10.2307/1772475>

➤ Χώρος

Ο χώρος είναι «η έδρα της σύγκρουσης. Το πεδίο όπου συναντώνται προς αναμέτρηση οι αντίπαλες δυνάμεις. Ο τόπος όπου εξελίσσεται η δράση»¹⁷¹. Ο χώρος χωρίζεται στον προκείμενο και τον υπερκείμενο. Προκείμενος είναι «ο χώρος όπου εξελίσσεται η δράση, όπως την παρακολουθεί ο θεατής τώρα», ενώ υπερκείμενος είναι «ο χώρος από όπου προέρχονται οι πάσης φύσεως πληροφορίες για το κτίσιμο του δραματικού μύθου».¹⁷² Με ποιο τρόπο όμως γίνεται η μετάβαση από τον χώρο ενός λογοτεχνικού κειμένου στο δραματικό;

Αποκλειστικό μέσο του συγγραφέα ενός λογοτεχνικού κειμένου αποτελεί η περιγραφή – πολλές φορές εκτενής και αναλυτική¹⁷³ – η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στο δραματικό κείμενο εμμέσως, δηλαδή είτε μέσα από τα λόγια των ηρώων είτε μέσω των σκηνικών οδηγιών. Ενώ στα αφηγηματικά έργα η αναπαράσταση του χώρου γίνεται καθαρά λεκτικά, στα δραματικά και κατ' επέκταση στο θέατρο οπτικοποιείται¹⁷⁴ και υποκαθίσταται από τους ίδιους τους ηθοποιούς, τα σκηνικά και τα αντικείμενα¹⁷⁵ που πλαισιώνουν την παράσταση και μπορούν να μεταθέτουν τη δράση σε διαφορετικούς χώρους. Ο εσωτερικός κύριος χώρος της σκηνης επομένως, αναπαρίσταται κυρίως οπτικά, ενώ ο εξωτερικός που δεν μπορεί να είναι ορατός από το κοινό περιγράφεται συνήθως λεκτικά από τους ήρωες, εκτός αν χρησιμοποιούνται άλλα μέσα, όπως για παράδειγμα κάποιος ήχος ή θόρυβος που «παραπέμπουν σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα» (π.χ. λιμάνι).¹⁷⁶

¹⁷¹ Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, ό.π., σελ. 110

¹⁷² ό.π., σελ. 115

¹⁷³ Ο Δανίκας, με αφορμή τις περιγραφές του Μπαλζάκ αναφέρει: «Σε πολλά μυθιστορήματα, οι εικόνες περιγράφονται με λεπτομέρεια». Δανίκας Δ., «Η φαντασία του θεατή στην εξουσία του Ιντιάνα Τζόουνς», *Η Λέξη*, τχ. 96, Ιούλιος-Αύγουστος 1990, σελ. 528

¹⁷⁴ Δερμιτζάκης Μ., *Αφηγηματικές τεχνικές. Ελληνική πεζογραφία και δραματολογία*, ό.π., σελ. 184

¹⁷⁵ Avigal S., «What Do Brook's Bricks Mean?: Toward a Theory of the "Mobility" of Objects in Theatrical Discourse», *Poetics Today*, vol. 2, no. 3, Spring 1981, σελ. 13 σε <https://doi.org/10.2307/1772462>

¹⁷⁶ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 324

Δύο είναι επομένως τα σημεία που πρέπει να εστιάσουν ο δραματουργός και μετέπειτα ο σκηνοθέτης. Πρώτον, να αντικαθιστούν τις περιγραφές και να τις εντάξουν στους δευτερογενείς κώδικες της παράστασης (σκηνογραφία, ήχους), ώστε να εξυπηρετούν την θεατρική οικονομία, εκτός αν είναι απαραίτητη η παρουσία τους στο δραματικό κείμενο σε περίπτωση που δεν έχουν στη διάθεσή τους τα απαραίτητα θεατρικά-σκηνικά μέσα.¹⁷⁷ Και δεύτερον, να λάβουν υπόψη τους τη διαφορά ως προς τον αριθμό των τόπων που εμφανίζονται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο σε σχέση με τους τόπους-χώρους που μπορούν να παρασταθούν σκηνικά. Η δράση στο θέατρο πρέπει να εξελίσσεται σε πραγματικό και καθορισμένο χώρο, ώστε να υπάρχει αληθοφάνεια καθώς ο θεατής δεν μπορεί να παρακολουθήσει – στο σύντομο χρονικό διάστημα που διαρκεί η παράσταση – μια πληθώρα τόπων γιατί θα δημιουργηθεί χάσμα και θα αποστασιοποιηθεί από την εξέλιξη της δράσης.¹⁷⁸ Ωστόσο ο Ιακ. Καμπανέλλης ενήργησε διαφορετικά καθώς στη δραματοποίηση του έργου *Το παραμύθι χωρίς όνομα* ακολούθησε το πεζογράφημα και συμπεριέλαβε και εξωτερικούς, απροσδιόριστους, χωρίς καθορισμένη ταυτότητα χώρους.¹⁷⁹

4.2.8. Σκηνικές οδηγίες

Απαραίτητη κρίνεται η δημιουργία ενός δευτερεύοντος κειμένου – σκηνικών οδηγιών, ώστε να συμπληρώσει ο δραματουργός τα στοιχεία που επέλεξε να εντάξει στο δραματικό κείμενο και να ξεπεραστούν τυχόν δυσκολίες, σχετικά με αφηγηματικά τμήματα του πρωτότυπου έργου που δεν απορροφήθηκαν στο δευτερογενές. Σκηνικές ενδείξεις υπάρχουν και στο αφηγηματικό κείμενο, παρέχοντας πληροφορίες στον αναγνώστη, για να φανταστεί ένα νοητό σκηνικό. Αποτελούν όμως νύξεις και υπαινιγμούς, και όχι ρητές και σαφείς οδηγίες, οι οποίες είναι σημαντικές στο δραματικό κείμενο για την καθοδήγηση των συντελεστών μιας παράστασης.¹⁸⁰ Οι σκηνικές οδηγίες είναι στην ουσία υποδείξεις του δραματουργού, οι οποίες δείχνουν

¹⁷⁷ Βελουδής Γ., *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα, 1994, σελ. 180

¹⁷⁸ Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 325

¹⁷⁹ Πεφάνης Γ., *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, ό.π., σελ. 45 σε Δήμου Ε., ό.π., σελ. 326

¹⁸⁰ Δήμου Ε., ό.π., σελ. 133,306

τον προσανατολισμό και τον σκοπό του, ενσωματώνονται στο εξωγλωσσικό σύστημα σημείων, δίνοντας πληροφορίες για τον χώρο, τα σκηνικά, τον χρόνο, την αλλαγή σκηνών, την ενδυμασία των ηρώων, την είσοδο και έξοδο τους από τη σκηνή, τις χειρονομίες, τον επιτονισμό, τα συναισθήματα και την ψυχολογία τους, τον φωτισμό της σκηνής, την παρουσία μουσικής και ηχητικών εφέ κ.ά.¹⁸¹

4.2.9. Δημιουργία σκηνών

Ένα λογοτεχνικό κείμενο χωρίζεται σε κεφάλαια τα οποία είναι αυτόνομα, καθώς «τα αφηγηματικά κενά που δημιουργούνται μεταξύ των κεφαλαίων δεν δημιουργούν πρόβλημα στην πρόσληψη του έργου, δεδομένης της στενής οργανικής σύνδεσης που υπάρχει μεταξύ τους».¹⁸² Ένα δραματικό κείμενο χωρίζεται στις λεγόμενες «πράξεις» ή «σκηνές», μέρη δηλαδή του έργου που λαμβάνουν χώρα ανάμεσα σε διαδοχικές αλλαγές στο μοτίβο χώρου – χρόνου – χαρακτήρων της δράσης¹⁸³ και οι οποίες είναι άρρηκτα ενωμένες, ώστε να καταλήξουν στην τελική έκβαση του μύθου. Είναι βασικό μορφολογικό στοιχείο για να συγκροτηθεί και να διαρθρωθεί η πλοκή ενός έργου και να διαχωρισθεί ο χρόνος και ο χώρος της ιστορίας.¹⁸⁴

4.3. Η Δραματοποίηση για Ανήλικο Κοινό

Η δραματοποίηση ενός λογοτεχνικού κειμένου μπορεί να υποστεί αλλαγές όχι μόνο ως προς το περιεχόμενο αλλά και ως προς τη γλώσσα, ανάλογα με τις κοινωνικές και γλωσσικές συνθήκες της εποχής ή/και του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Το γεγονός ότι το κοινό ανήλικων θεατών αποτελεί μια «διαφορετική γλωσσική, κοινωνική και πολιτισμική ομάδα» με έντονο συναισθηματισμό και φαντασία καθώς και το ότι το

¹⁸¹ Πανόπουλος Β., «Οι σκηνικές οδηγίες του δραματικού κειμένου και η ανάπτυξη του μουσικού σημείου», 4 Δεκεμβρίου 2013 σε <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BF%CE%B9-%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%BF%CE%B4%CE%B7%CE%B3%CE%AF%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B4%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D-%CE%BA%CE%B5/> ημ. αν. 30/3/2021

¹⁸² Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, ό.π., σελ. 101

¹⁸³ Brainerd B. & Neufeldt V., «On Marcus' methods for the analysis of the strategy of a play», *Poetics*, vol. 3, no. 2, 1974, σελ. 31 σε [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(74\)90013-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(74)90013-8)

¹⁸⁴ Δήμου Ε., ό.π., σελ. 101,135

θεατρικό έργο που διασκευάζεται απευθύνεται σε ένα διαφορετικό ιστορικό, κοινωνικό, ιδεολογικό περιβάλλον συνεπάγονται μια διαφορετική προσέγγιση στη διαδικασία της δραματοποίησης.¹⁸⁵

Οι έννοιες της «παιδικής ηλικίας» και «παιδικότητας» είναι απαραίτητο να γίνουν αντιληπτές, καθώς συνδέονται άμεσα με τις προθέσεις και τον προσανατολισμό των δραματουργών, των σκηνοθετών και εν γένει των συντελεστών μιας θεατρικής παράστασης.¹⁸⁶ Πρέπει, λοιπόν, να ληφθούν σοβαρά υπόψη καθώς προσδιορίζουν τη γλωσσική έκφραση, τον βαθμό προσοχής και συγκέντρωσης και το νοητικό επίπεδο, με βάση το οποίο επιλέγεται η θεματολογία για τη δραματοποίηση.¹⁸⁷ Το κείμενο που επιλέγεται πρέπει να είναι προσιτό από γλωσσική και νοητική πλευρά, να ανταποκρίνεται στο ενδιαφέρον της ομάδας, να προβάλλει αξίες, να έχει δράση, ρυθμό, μελωδία και διάλογο.¹⁸⁸

Ως προς τα δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά (μύθος, πλοκή, συγκρούσεις, δραματικές καταστάσεις, αφηγηματικές και θεατρικές τεχνικές, αξίες και έννοιες του πρωτοτύπου) αυτά πρέπει να διατηρηθούν σταθερά και πάνω σε αυτά να δομηθεί το δευτερογενές κείμενο. Για να είναι όμως το κείμενο κατανοητό στο παιδί, να μη θεωρείται δυσνόητο και κουραστικό, να μην του δημιουργεί σύγχυση, να μην το ανησυχεί και να μην απαιτεί σύνθετη κριτική επεξεργασία, θα πρέπει να εξοβελίζονται ή να τροποποιούνται ορισμένα στοιχεία, ώστε το δευτερογενές κείμενο να προσαρμόζεται στις προσλαμβάνουσες του παιδικού κοινού. Επομένως «περιορίζεται η πολυπλοκότητα των δραματικών καταστάσεων, σχηματοποιούνται οι συγκρούσεις και τυποποιούνται οι ήρωες».¹⁸⁹

¹⁸⁵ Γραμματάς Θ., *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους Θέατρο-Λογοτεχνία*, Ι.Μ.Παναγιωτοπούλου, Αθήνα, 2006, σελ. 14,18,20

¹⁸⁶ Δημάκη-Ζώρα Μ., «Το σύγχρονο ελληνικό Θέατρο για Ανήλικους Θεατές: από το παιδί-δέκτη στο παιδί-συνδημιουργό», σε *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Παιδική Ηλικία: Κοινωνιολογικές, Πολιτισμικές, Ιστορικές και Παιδαγωγικές Διαστάσεις»*, Αθήνα, 11-14 Απριλίου 2013, [επιμ.] Μπαμπούνης Χ., ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ, Εργαστήριο Κοινωνικών Επιστημών, Αθήνα, 2014, σελ. 677

¹⁸⁷ Σέξτου Π., *Δραματοποίηση: Το βιβλίο του θεατρο-παιδαγωγού*, ό.π., σελ. 52-53

¹⁸⁸ Αναγωστόπουλος Β.Δ., *Γλωσσικό υλικό για το νηπιαγωγείο (Από τη θεωρία στην πράξη)*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1994, σελ. 60

¹⁸⁹ Γραμματάς Θ., ό.π., σελ. 19

Πιο συγκεκριμένα, η πλοκή πρέπει να είναι ξεκάθαρη, να υπάρχει ζωντάνια και αμεσότητα στην αφήγηση, οι δραματικές καταστάσεις να είναι έντονες αναμιγνύοντας τη φαντασία με την πραγματικότητα, οι χαρακτήρες να είναι αντιπροσωπευτικοί, να συνδυάζεται το επικό με το λυρικό στοιχείο, το κωμικό με το δραματικό, ώστε να διεγείρεται το κριτικό πνεύμα των παιδιών, να προκαλείται συγκίνηση και έντονα συναισθήματα, οι διάλογοι μεταξύ των προσώπων πρέπει να ζωντανοί, η δράση να έχει παραστατικότητα, να υπάρχει το στοιχείο της διαδοχικής ανατροπής και του απροόπτου. Οι μακροσκελείς επομένως μονόλογοι, αφηγήσεις και περιγραφές αντικαθίστανται από έντονους διαλόγους και πλοκή, ώστε να διεγείρουν τη φαντασία και το ενδιαφέρον των ανήλικων θεατών.¹⁹⁰

Όσον αφορά στη θεματολογία, πρέπει να καταστεί σαφές ότι τα παραμύθια με δράκους, νεράιδες κ.λπ. θα μπορούσαν σήμερα να θεωρηθούν από πολλούς ότι είναι πλέον ξεπερασμένα. Το παιδί της σύγχρονης κοινωνίας έρχεται σε επαφή με την πραγματικότητα και αντιμέτωπο με τα προβλήματα του κόσμου. Τα θέματα λοιπόν πρέπει να προκύπτουν από την ίδια τη ζωή ή τουλάχιστον «αν είναι παραμύθια, να παραπέμπουν στη ζωή με τη μορφή της αλληγορίας». Τα κλασικά, για παράδειγμα, έργα μπορούν να δραματοποιηθούν για παιδιά καθώς τα θέματά τους είναι «αιώνια και πανανθρώπινα και απόλυτα διαυγή, χωρίς να είναι απλουστευμένα μπορούν να στοχεύσουν κατευθείαν στη σοφία του παιδιού» και να διοχετεύσουν τα υψηλόφρονα νοήματά τους. Το γεγονός ότι λειτουργούν σε πολλά επίπεδα δεν αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα, καθώς ακόμη και το ένα επίπεδο που μπορεί να κατανοήσει ένα παιδί είναι κέρδος.¹⁹¹

Ως προς τη γλώσσα, τα νοήματα του κειμένου-πηγής αποδίδονται με πιο ελεύθερο τρόπο, ανασυνθέτονται ή/και συμπυκνώνονται, η γραμματοσυντακτική δομή απλουστεύεται, η δράση προοικονομείται, χρησιμοποιείται η ρητορική εκφορά του λόγου, τα δευτερεύοντα πρόσωπα συγχωνεύονται, η σκηνική εικονοποιία είναι έντονη, ο καταδηλωτικός λόγος προτιμάται της συνδήλωσης, χρησιμοποιείται η παρατακτική σύνδεση χωρίς βέβαια να υποβαθμίζεται το εννοιολογικό και ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου. Ιδιαίτερα, «τα λογοπαίγνια, οι γλωσσοδέτες και οι αμφισημίες μπορεί να

¹⁹⁰ Γραμματάς Θ., *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους Θέατρο-Λογοτεχνία*, ό.π., σελ. 21,24

¹⁹¹ Ποταμίτης Δ., *Εσωτερικός Μετανάστης*, Δελφίνι, Αθήνα, 1995, σελ. 99-109

διαδέχονται αθροιστικά ή συνδυαστικά το ένα το άλλο, επιφέροντας κωμική συσσώρευση παρωδιακών ή χιουμοριστικών λέξεων και εκφράσεων που προκαλούν ακόμα και λεκτικό ή εννοιολογικό συμφυρμό. Ως αποτέλεσμα επέρχεται η ασυνεννοησία, οι παρεξηγήσεις, η διακωμώδηση προσώπων, θεσμών και καταστάσεων, που επιφέρουν λυτρωτικά το γέλιο στους ανήλικους θεατές στην πλατεία».¹⁹²

Ως προς τον θεατρικό λόγο, αυτός που επιλέγεται δεν πρέπει να έχει ούτε της χροιά της σοβαροφάνειας ούτε του διδακτισμού. Πρέπει να είναι απλός αλλά όχι απλοϊκός ούτε υπεραπλουστευμένος, να είναι εύστοχος και ευέλικτος και να γίνεται κατανοητός από το παιδί. Βερμπαλισμοί, λέξεις φράσεις και εντυπωσιακά ρητορικά σχήματα άνευ νοήματος, υπερβολές και ψευδοτεχνικές καταλήγουν στα όρια του παλιμπαιδισμού και του παιδιαρίσματος. Αντίθετα, ο λόγος πρέπει να φωτίζεται με σωστό και γνήσιο τρόπο, ώστε το παιδί να παρακολουθεί ακόμα και αν δεν μπορεί να κατανοήσει πλήρως τα δύσκολα νοήματα. Οι γλωσσικοί, επικοινωνιακοί και υποκριτικοί κώδικες πρέπει να είναι τέτοιοι ώστε να εισβάλλουν στον ψυχισμό του θεατή, πρέπει να διαμορφώνονται όπως το παιδί διαμορφώνει τους κώδικες του παιχνιδιού του.¹⁹³

Ο συγγραφέας/δραματουργός αξιοποιεί τις σκηνικές οδηγίες με τέτοιο τρόπο, ώστε να προκαλέσει τη συμμετοχή των θεατών στη σκηνική δράση και να ενισχύσει την αμεσότητα και την επικοινωνιακή σχέση θεατών-πλατείας. Πρέπει να αποφύγει τις υπερβολές και τη γελοιοποίηση, επιτυγχάνοντας τη «χιουμοριστική αντιμετώπιση ακόμα και ενός σοβαρού θέματος»,¹⁹⁴ καθώς η σκηνική πραγματικότητα εγγράφεται στη συνείδηση των ανηλίκων όσον αφορά στις αξίες και τα πρότυπα που δέχονται. Ο δημιουργός λοιπόν μειώνει την έκταση του κειμένου-πηγής, σχηματοποιεί τις ψυχογραφίες των χαρακτήρων και απλουστεύει τη «σκηνική παρουσία τους, που πραγματοποιείται μέσα από φραστικούς και λεκτικούς νεολογισμούς, αστεϊσμούς και

¹⁹² Κανατσούλη Μ., *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου. Το αστείο στην παιδική λογοτεχνία: Αναδρομικές περιηγήσεις και σύγχρονες διαδρομές*, Έκφραση, Αθήνα, 1993, σελ.30-39 σε Γραμματάς Θ., *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους Θέατρο-Λογοτεχνία*, ό.π., σελ. 21

¹⁹³ Ποταμίτης Δ., *Εσωτερικός Μετανάστης*, ό.π., σελ. 99-109

¹⁹⁴ Γραμματάς Θ., *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους Θέατρο-Λογοτεχνία*, ό.π., σελ. 22

ευφυολογήματα». ¹⁹⁵ Ενσωματώνει στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας, μπορεί να αποκρύψει λέξεις, εικόνες και φράσεις, δύναται να προσθέσει ή να αφαιρέσει στοιχεία που εμφανίζονται ή όχι στο πρωτότυπο, ανάλογα πάντα με τα ενδιαφέροντα των παιδιών, την κοινωνία και την εποχή. Για να επιτευχθεί η αμεσότητα, η επικοινωνία και η παραστατικότητα, «η ερμηνεία του ρόλου από τους υποκριτές αλλά και η λειτουργία των άλλων κωδίκων της παράστασης (σκηνογραφία, ενδυματολογία, μουσική) οφείλουν να είναι κατάλληλα προσαρμοσμένες στις απαιτήσεις του κοινού». ¹⁹⁶ Ο διασκευαστής επομένως, πρέπει να ενισχύει τη θεατρικότητα του πρωτογενούς κειμένου, να δημιουργεί ήρωες με έντονη ζωντανή εμφάνιση πάνω στη σκηνή, εύκολα αναγνωρίσιμους με απλουστευμένα χαρακτηριστικά, με λόγο απλό και προσιτό από το κοινό των ανήλικων θεατών. ¹⁹⁷

¹⁹⁵ Γραμματάς Θ., *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους Θεάτρο-Λογοτεχνία*, ό.π., σελ. 23

¹⁹⁶ ό.π., σελ. 23-26

¹⁹⁷ ό.π., σελ. 26-27

ΜΕΡΟΣ Β΄: Ερευνητικό

5. Το έργο «Παραμύθι χωρίς όνομα»

5.1. Η επιλογή του κειμένου

Στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας θα μελετήσουμε τις αλλαγές στις οποίες προέβη ο Τ. Τζαμαργιάς και ο Β. Ραπτόπουλος κατά τη δραματοποίηση του έργου *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Π. Δέλτα, συγκρίνοντας τα δύο έργα ως προς τα μορφολογικά, δομικά και υφολογικά τους χαρακτηριστικά. Πριν το τελικό κείμενο – που παρουσιάζεται στο Παράρτημα Α΄ της παρούσας εργασίας – οι δύο δημιουργοί είχαν προβεί σε προηγούμενες απόπειρες δραματοποίησης, γεγονός που αποδεικνύει τη δυσκολία της διαδικασίας μεταγραφής. Το προγενέστερο κείμενο είχε μεγαλύτερη έκταση, παρείχε περισσότερες πληροφορίες και διέθετε αφηγητή, στοιχεία που δεν κρατήθηκαν στην τελική δραματοποίηση για να μην υπονομεύσουν τη δραματικότητα του έργου.

Αρχικά, θεωρήθηκε σημαντική η συνοπτική παρουσίαση του λογοτεχνικού έργου, του περιεχομένου του και της επιλογής του. Ακολουθεί ανάλυση της δραματοποίησης του κειμένου και του τρόπου ανάπτυξής του, μέσα από τη συγκριτική μελέτη των δύο κειμένων.

Το *Παραμύθι χωρίς όνομα* γράφτηκε από την Πηνελόπη Δέλτα στη Φρανκφούρτη και εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1910 σε μια εποχή έντονων πολιτικών αλλαγών.¹⁹⁸ Η συγγραφέας που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το παιδικό ιστορικό μυθιστόρημα αποφάσισε να σκιαγραφήσει με αλληγορικό τρόπο το μεταβαλλόμενο τοπίο της Ελλάδας, μετά το κίνημα του ίδιου έτους στο Γουδί, και την ανάγκη αναδιοργάνωσης της χώρας. Το έργο περνάει τα μηνύματα της εποχής μέσα από ένα πολιτικό παραμύθι που σχολιάζει τη διαφθορά και την ανηθικότητα της εποχής.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Τσακνάκη Ν., «Η ζωή και το έργο της Πηνελόπης Δέλτα», *Δέλτα Π.: Παραμύθι χωρίς όνομα*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2013, σελ. 225

¹⁹⁹ Ζάννας Α., «Λίγα λόγια για το έργο», *Πρόγραμμα παράστασης: Παραμύθι χωρίς όνομα της Πηνελόπης Δέλτα*, Θέατρο REX Παιδική Σκηνή – Σκηνή «Κατίνα Παξινού», Αθήνα, Οκτώβριος 2010 & Γεωργουσόπουλος Κ., «Επίκαιρη Αλληγορία», ό.π.

Η δραματοποίηση του έργου της Δέλτα επιλέχθηκε από τον σκηνοθέτη Τ. Τζαμαργιά μέσα και από τη δική του ενασχόληση με το είδος του θεάτρου για ανήλικους θεατές, καθώς αποτελεί αντικείμενο διδασκαλίας του στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Ε.Κ.Π.Α. Ο ίδιος αναφέρει: «Σε ένα τόσο σύνθετο φαινόμενο όπως είναι το Θέατρο, τα κριτήρια επιλογής δεν είναι πάντα τόσο καθαρά ή μετρήσιμα [...]».²⁰⁰ Το έργο της Πηνελόπης Δέλτα ήταν ένα κείμενο καταξιωμένο στη συνείδηση των αναγνωστών του και αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας. Παρότι γράφτηκε στις αρχές του αιώνα το περιεχόμενο του παρέμεινε επίκαιρο, ιδιαίτερα μάλιστα τη στιγμή που δραματοποιήθηκε από τον σκηνοθέτη μέσα στις έκρυθμες κοινωνικό-πολιτικές καταστάσεις της Ελλάδας της οικονομικής κρίσης. Ο Τ. Τζαμαργιάς επέλεξε το κείμενο γιατί ήταν πρωτοποριακό και τολμηρό για την εποχή του. Η Δέλτα μέσα από τη γραφή της απευθύνθηκε χωρίς δισταγμό στα παιδιά, τους μίλησε ανοιχτά για την απογοήτευση και τους προβληματισμούς που κυριαρχούσαν στην οικονομικά ασταθή χώρα. Η χρήση της πολιτικής παραβολής με τις τεχνικές του παραμυθιού αποτέλεσε τον κατάλληλο μηχανισμό για τη μετάδοση των μηνυμάτων του.²⁰¹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο σκηνοθέτης²⁰²:

Το «Παραμύθι χωρίς όνομα» της Πηνελόπης Δέλτα μιλάει για το Βασιλόπουλο που κρύβουμε μέσα μας, για τον αφανή Έλληνα, που σε δύσκολες ιστορικές περιόδους απογοητεύεται, σχεδόν πληγώνεται, αλλά βρίσκει το κουράγιο και τη δύναμη να ελπίζει σ' έναν καλύτερο κόσμο και να παλεύει γι' αυτόν. Γραμμένο σε μια εποχή δύσκολη από μια γυναίκα που αγάπησε τον τόπο μας, το έργο μίλησε απευθείας στα παιδιά για τα καλά και τα κακά της φυλής μας. Η Πηνελόπη Δέλτα κατάφερε με τη γραφή της να φωλιάσει μέσα τους την πίστη για το συλλογικό «καλό».

Η δραματοποίηση του έργου είχε ως στόχο να δώσει στα παιδιά τη δύναμη της ελπίδας και του ονείρου για ένα καλύτερο μέλλον, όπου θα μάχονται με θάρρος ενάντια στις

²⁰⁰ Τζαμαργιάς Τ., Προσωπικό αρχείο

²⁰¹ ό.π.

²⁰² Τζαμαργιάς Τ., [Σημείωμα σκηνοθέτη], *Πρόγραμμα παράστασης: Παραμύθι χωρίς όνομα της Πηνελόπης Δέλτα*, ό.π.

δυσκολίες της ζωής. Ο Τ. Τζαμαργιάς επεδίωξε ακόμα μέσα από το *Παραμύθι χωρίς όνομα* να μεταδώσει στα παιδιά το ιδεολογικό υπόβαθρο και την κοινωνική ευαισθησία του αγώνα για το «κοινό καλό» που εκλείπει στην εποχή της εσωστρέφειας και του εγωκεντρισμού.²⁰³

Περίληψη έργου: Σε ένα μακρινό βασίλειο, στη χώρα της Μοιρολατρίας, ο Βασιλιάς Αστόχαστος, φροντίζοντας μόνο για τη διασκέδαση και την καλοπέρασή του, και μη φροντίζοντας για τη ζωή των πολιτών, έχει ξοδέψει, σιγά σιγά, όλα τα χρήματα της χώρας. Οι κάτοικοι υποφέρουν και βλέποντας την κατάφωρη αυτή αδικία, εγκαταλείπουν σιγά σιγά τον τόπο τους, μέχρι που ο γιος του, το Βασιλόπουλο, μάχιμο και αποφασιστικό, αποφασίζει να πάρει την κατάσταση στα χέρια του. Με σύμμαχο τη μικρή του αδερφή Ειρήνη και με τη βοήθεια δύο σοφών γυναικών, της Γνώσης και της Φρόνησης, ξεκινάει μια πορεία γεμάτη περιπέτειες και δυσκολίες, με στόχο να ανακτήσει και να προσφέρει την ευημερία στη χώρα του. Στο πέρασμά του θα γνωρίσει από κοντά τους ανθρώπους, θα έρθει κοντά στη φύση, θα διορθώσει αδικίες και θα δώσει μια μεγάλη μάχη, κυνηγώντας τη διαφθορά και παρακινώντας τους πολίτες να ενωθούν για το κοινό καλό. Το θάρρος του και η ακλόνητη πίστη του στους ανθρώπους θα τον βοηθήσουν τελικά να χαρίσει ξανά στο βασίλειό του όλα όσα έχει χάσει.

5.2. Συγκριτική Μελέτη

Αρχικά, σε ό,τι αφορά τη δομή το έργο *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Π. Δέλτα αποτελείται από 20 κεφάλαια: α) Το δάσος, β) Παλάτι και παλατιανοί, γ) Στο φτωχικό της κυρα-Φρόνησης, δ) Στον γυρισμό, ε) Το δώρο του θείου Βασιλιά, στ) Στρατός και στόλος παρών, ζ) Καινούριες αποκαλύψεις, η) Η κορόνα του Βασιλιά, θ) Στη θέση όπου μας έβαλε η μοίρα, ι) Στην ταβέρνα, ια) Χωροφύλακας ή ξυλοκόπος, ιβ) Πανικός, ιγ) Πολύδωρος και Μονοχέρης, ιδ) Η μάχη, ιε) Δικαιοσύνη, ιστ) Η ζώνη του Πολύδωρου, ιζ) Δουλειά, ιη) Ο εξάδερφος Βασιλιάς, ιθ) Ο θείος Βασιλιάς, κ) Συνετός Β'. Το δραματοποιημένο κείμενο είναι χωρισμένο σε τρεις πράξεις, κάθε μία από τις οποίες περιέχει ορισμένο αριθμό σκηνών ανάλογα με το μέρος και τη δράση των προσώπων. Η α' πράξη «Παρακμή», που προετοιμάζει την εξέλιξη της δράσης, αποτελείται από οκτώ σκηνές: 1^η Παλάτι, 2^η Κλέφτες, 3^η Το φαΐ, 4^η Κουκλοθέατρο, 5^η

²⁰³ Τζαμαργιάς Τ., Προσωπικό αρχείο

Σχολείο, 6^η Μουριά, 7^η Η δίκη του σιδερά, 8^η Το ζύπνημα της φύσης. Η β' πράξη «Το κοινό καλό», στην οποία υλοποιείται η δράση, αποτελείται από επτά σκηνές: 1^η Γαϊδουροκεφαλή, 2^η Συνωμοσία κακών, 3^η Προδοσία και επιθεώρηση, 4^η Συμβουλές, 5^η Μάθημα, 6^η Τα όπλα, 7^η Ταβέρνα. Η γ' πράξη «Πόλεμος» αποτελείται από οκτώ σκηνές: 1^η Πανικός, 2^η Μονοχέρης, 3^η Γέφυρα, 4^η Μεταλλεία, 5^η Ήρωες, 6^η Απώλειες, 7^η Μάχη, 8^η Τέλος καλό, όλα καλά. Ο Τ. Τζαμαργιάς και ο Β. Ραπτόπουλος κατά τη διαδικασία της δραματοποίησης αντλούν πληροφορίες από όλα τα κεφάλαια (εκτός από το κεφάλαιο ιε), άλλοτε αντιστοιχώντας μια σκηνή σε ένα συγκεκριμένο κεφάλαιο, άλλοτε συνδυάζοντας περισσότερα κεφάλαια σε μία σκηνή, αφαιρώντας βέβαια περιγραφές και πληροφορίες που δεν εξυπηρετούν τη θεατρικότητα ούτε την πλοκή του έργου. Επιπλέον, παρατηρείται ότι μεταβάλλεται κάποιες φορές η σειρά κεφαλαίων και γεγονότων, καθώς αν ακολουθηθεί ακριβώς η ροή του πρωτότυπου κειμένου, το δραματοποιημένο έργο οδηγείται σε πολύ μικρές σκηνές, κάτι που συνεπάγεται τον κατακερματισμό της δράσης.²⁰⁴ Όλα αυτά θα τα δούμε παρακάτω αναλύοντας ξεχωριστά κάθε σκηνή, παρατηρώντας τις μεταβολές που έχουν πραγματοποιηθεί.

5.2.1. Πράξη πρώτη «Παρακμή»

➤ Σκηνή 1 «Παλάτι»

Η πρώτη σκηνή διαδραματίζεται στο παλάτι, αντιστοιχεί στο δεύτερο κεφάλαιο του λογοτεχνικού έργου και η δράση ξεκινάει με την κατάσταση που επικρατεί στο βασίλειο και την Ειρήνη να παραπονιέται στο Βασιλόπουλο για την υπόλοιπη οικογένεια.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Το δεύτερο κεφάλαιο του λογοτεχνικού έργου ξεκινάει με την περιγραφή του παλατιού και το πώς αυτό είχε παρακμάσει, η οποία παραλείπεται στο δραματικό κείμενο, καθώς θα αποδοθεί σκηνικά κατά τη διαδικασία της παράστασης. Τα αφηγηματικά σχόλια (σελ. 17) για τον καλλωπισμό της Βασίλισσας, καθώς και η διαλογική φράση «Τι θες να κάνει; Στολίζεται σαν πάντα!» (σελ. 16) περνάνε στο δραματικό κείμενο με τη μορφή σκηνικής οδηγίας («*Στολίζοντας με κομμάτια αλουμινόχαρτο ή γυαλιστερά πλαστικά το φόρεμά της*») ή στα λόγια της Βασίλισσας («*Ένα λουλούδι για τα μαλλιά μου, δεν μου 'χει φέρει!*»). Η περιγραφή ότι

²⁰⁴ Τζαμαργιάς Τ., Προσωπικό αρχείο

ο Αρχικαγκελάριος κοίταξε την κορόνα του Άρχοντα και εκείνος το κατάλαβε (σελ. 20) μετατρέπεται σε διάλογο («*Πάρε τα μάτια σου απ' την κορόνα μου, παλιολιγούρη! Σε βλέπω πώς την ξεψαχνίζεις, πώς ξερογλείφεις!*»). Οι περιγραφές για τις κινήσεις ή τις αντιδράσεις των ηρώων, είτε παραλείπονται τελείως είτε μετατρέπονται σε σκηνικές οδηγίες («*Αγκαλιάζοντας προστατευτικά την Ειρήνη*», «*Ο Αρχικαγκελάριος υποκλίνεται*», «*χωρίς να δίνει απάντηση*»), ενώ η συναισθηματική τους κατάσταση που στο λογοτεχνικό κείμενο περιγράφεται, στο δραματικό φαίνεται μέσα από τα λόγια τους. Για παράδειγμα στο πρωτότυπο έργο αναφέρεται «... *διέκοψε οργισμένος ο Βασιλιάς*» (σελ.18), «*φώναξε νευρικά*» (σελ.20), ενώ στο δραματικό φαίνεται ο θυμός και η νευρικότητα μέσα από τις λέξεις που χρησιμοποιούνται. («*Σκασμός*», «*παλιόπαιδο*»).

Διαλογικά μέρη: Οι διάλογοι που υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο παραμένουν στο δραματοποιημένο, ώστε να πληροφορήσουν το κοινό για τη δράση των προσώπων, όμως συμπυκνώνονται και παραλείπονται ορισμένες εκφράσεις, καθώς η έκταση του δραματικού κειμένου πρέπει να είναι περιορισμένη. Για παράδειγμα η στιχομυθία της Ειρήνης με το Βασιλόπουλο στο κείμενο της Δέλτα είναι εκτενέστερη, ενώ στο δραματικό η Ειρήνη δίνει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες (για τους κανγάδες των αδελφών της και τις ιδιοτροπίες της μητέρας) μιλώντας μία φορά. Προστίθενται οι φράσεις: «*Ειρήνη: Δεν μπορούμε να αλλάξουμε τους άλλους, Βασιλόπουλο: Στο τέλος θα γίνουμε ίδιοι με αυτούς*» για να δείξουν την απογοήτευση των δύο ηρώων με την κατάσταση που επικρατεί, καθώς επίσης και φράσεις που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο, με σκοπό να εισάγουν και να τονίζουν το χιουμοριστικό στοιχείο («*Βασιλιάς: Το φαινόμενο ... όχι του θερμοκηπίου. Του αναμμένου φούρνου!*», «*Βασίλισσα: Όλη μέρα, ο νους σου μόνο στο φαΐ*»). Ο διάλογος του Βασιλιά με τον Αρχικαγκελάριο μένει αρκετά πιστός με το πρωτότυπο, αν και συμπυκνωμένος, καθώς πληροφορεί και προωθεί την εξέλιξη της ιστορίας, ενημερώνοντάς μας ότι το βασίλειο έχει παρακμάσει, δεν υπάρχει φαγητό, ότι το Βασιλόπουλο δεν είναι διατεθειμένο να ξαναζητιανέψει και ότι ο Αρχικαγκελάριος είναι αυτός που πρέπει να πάει στο Θείο Βασιλιά (θείο του Άρχοντα) για να ζητήσει φαγητό.

Πρόσωπα: Τα πρόσωπα που αναφέρονται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο του πρωτότυπου κειμένου, παρουσιάζονται και στο δραματικό κείμενο, ώστε να γνωρίσει το κοινό μέσα από τους μεταξύ τους διαλόγους τα μέλη της βασιλικής οικογένειας αλλά

και την κατάσταση που επικρατεί. Τα πρόσωπα αυτά είναι ο Βασιλιάς, η Βασίλισσα, το Βασιλόπουλο, η αδερφή του Ειρήνη, οι άλλες δύο αδερφές Ζήλιω και Ξινή, ο Αρχικαγκελάριος και ο σταρ Ζοζές. Τα πρόσωπα στέκουν πιστά στο αρχικό κείμενο, ωστόσο παρουσιάζεται έξτρα ο Ζοζές, χαρακτήρας που δεν έχει εμφανιστεί ακόμα στο λογοτεχνικό έργο. Η εισαγωγή του συγκεκριμένου προσώπου στη σκηνή αυτή γίνεται για να σχολιάσει με χιούμορ και καυστικότητα την παρακμή του βασιλείου, καθώς δεν υπάρχει καθόλου φαγητό. («Ζοζές: *(Τραγουδάει). Άδειο, άδειο, άδειοοοο! Το κελάρι είναι άδειοοοο*!»). Στο έργο της Δέλτα υπάρχουν δύο παρακόρες που φροντίζουν το στολισμό της Βασίλισσας, ενώ στο δραματικό παραλείπονται, αφενός γιατί δεν εξυπηρετούν τη δράση και αφετέρου γιατί ένα δραματικό κείμενο που προορίζεται για παράσταση δεν μπορεί να διαθέτει πάρα πολλά πρόσωπα, καθώς θα επιβάρυνε το οικονομικό κόστος.

➤ Σκηνή 2 «Κλέφτες»

Η δεύτερη σκηνή διαδραματίζεται στην ύπαιθρο, αντιστοιχεί στο δεύτερο κεφάλαιο του λογοτεχνικού έργου και η δράση ξεκινάει με τον Αρχικαγκελάριο που αναρωτιέται πότε θα προλάβει να φτάσει στο Θείο Βασιλιά, αλλά και να τελειώσει και τις δουλειές του με τον Δικαστή Λαγόκαρδο.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Παραλείπεται η αφήγηση σχετικά με τις κινήσεις, τις σκέψεις και τα συναισθήματα του Αρχικαγκελάριου που αναφέρονται στο λογοτεχνικό έργο. («*Εμεινε δύο λεπτά σκεπτικός. Ύστερα πήρε την απόφασή του. Και άρχισε να κατεβαίνει το βουνό. Εκεί που πήγαινε βιαστικός, άκουσε περπατησιές. Τον έπιασε τρομάρα.*» σελ. 21-22). Η αφήγηση σχετικά με το ότι ο Αρχικαγκελάριος άρπαξε τα τρόφιμα του Σιδερά (σελ. 23) δεν γίνεται σκηνική οδηγία αλλά η πληροφορία μας παρέχεται μέσα στο διάλογο του Βασιλόπουλο με την Ειρήνη. Η περιγραφή του πρωτοτύπου για το ότι ο Αρχικαγκελάριος πιάνει την καμπούρα του Σιδερά μετατρέπεται σε σκηνική οδηγία («*Του ψηλαφεί την καμπούρα*». «*Ανακαλύπτει έναν μπόγο στη ράχη του Σιδερά*»). Τέλος, εντάσσεται νέα σκηνική οδηγία για να δηλώσει την είσοδο των κλεφτών («*Ξαφνικά, εμφανίζεται ο γιος του Κλέφτη μ' άδεια χέρια*»).

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος του Αρχικαγκελάριου Πανούργου με τον σιδερά διατηρείται και στο δραματικό κείμενο. Επιχειρείται η συμπύκνωσή του βέβαια για τον περιορισμό της έκτασης του κειμένου. Δηλαδή ενώ στο πρωτότυπο η στιχομυθία είναι

πιο εκτενής (Για παράδειγμα γίνονται δύο ερωτήσεις και δύο απαντήσεις για να μάθουμε ποιο είναι το πρόσωπο που βλέπει ο Αρχικαγκελάριος, σελ. 22), στο δραματικό κείμενο γίνεται μία ερώτηση (*«Αρχικαγκελάριος: Ποιος είναι;»*) και μια δίνεται μια απάντηση (*«Σιδεράς: Κανέννας, Εξοχότατε, εγώ είμαι! Ο Σιδεράς!»*). Προστίθενται βέβαια κάποιες φράσεις όπως *«Σε ποιον τα πουλάς αυτά;»*, *«βρε ζώνον»*, *«βρε αρχικλέφταρε»*, στοιχεία που αφορούν το υφολογικό – αισθητικό κομμάτι του δραματικού κειμένου, που θα αναλυθεί παρακάτω εκτενέστερα. Ο διάλογος του Κλέφτη με το γιο του και ο διάλογος του Βασιλόπουλο με την Ειρήνη δεν υπάρχουν στο έργο της Δέλτα (καθώς δεν υπάρχουν καν στη σκηνή τα δύο αυτά πρόσωπα), προστίθενται όμως εδώ (*«Βασιλόπουλο: Κατάλαβες τώρα πως ο Πανούργος βρίσκει το φαΐ; Κλέβει τον κόσμο. Αυτά γίνονται στο ... αγγελικό μας βασίλειο!»* *«Ειρήνη: Πάμε γρήγορα στο παλάτι να το πούμε»*.), καθώς εξυπηρετούν την πλοκή. Με τους διαλόγους αυτούς πληροφορείται το κοινό για τις κλοπές που συμβαίνουν στο βασίλειο, τη διαφθορά και τα ψέματα, αιτιολογείται η συμπεριφορά των αδερφών στην επόμενη σκηνή που λένε στο βασιλιά ότι γίνονται κλοπές και φαίνεται ότι τα δύο αδέρφια ξεχωρίζουν από τους υπολοίπους.

Πρόσωπα: Στη συγκεκριμένη σκηνή του λογοτεχνικού έργου (σελ. 22) τα πρόσωπα που υπάρχουν είναι ο Αρχικαγκελάριος και ο σιδεράς. Αυτά παραμένουν στο δραματικό κείμενο, ωστόσο οι δραματουργοί εντάσσουν στη σκηνή αυτή και το Βασιλόπουλο με την Ειρήνη, ώστε να γίνει η σύνδεση με την επόμενη σκηνή. Παρευρισκόμενοι στη σκηνή αυτή βλέπουν ότι ο Αρχικαγκελάριος κλέβει τα τρόφιμα του σιδερά, έτσι ώστε να αιτιολογηθεί στην επόμενη σκηνή η επιμονή του Βασιλόπουλου, ότι το φαγητό που παραδίδει ο Αρχικαγκελάριος στον Βασιλιά είναι κλεμμένο. Αρχίζουν έτσι να διαγράφονται οι χαρακτήρες, οι προσωπικότητα τους και η αντίθεση τους προς την ανηθικότητα που επικρατεί. Επιπλέον προστίθενται δύο ακόμα πρόσωπα, ο Κλέφτης και ο γιος του Κλέφτη, με σκοπό να καταδείξουν τη διαφθορά του λαού αλλά και την τραγική οικονομική κατάσταση της Μοιρολατρίας, όπου ο κόσμος δεν μπορεί να επιβιώσει.

➤ Σκηνή 3 «Το φαΐ»

Η Τρίτη σκηνή διαδραματίζεται στο παλάτι, αντιστοιχεί σε ένα μέρος του τρίτου κεφαλαίου του παραμυθιού της Π. Δέλτα, όπου ο Αρχικαγκελάριος Πανούργος καταφτάνει με το φαγητό που έχει κλέψει.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Η αφήγηση σχετικά με τα καραγκιοζιλίκια του Ζοζέ μετατρέπεται σε τραγούδι, στοιχείο σημαντικό για ένα θεατρικό έργο απευθυνόμενο σε κοινό ανηλίκων. Τα περισσότερα αφηγηματικά σχόλια σχετικά με την ψυχοσύνθεση των ηρώων και τη συναισθηματική τους κατάσταση δεν μεταφέρονται, αλλά αποτυπώνονται στα λόγια τους και θα φανούν και με τους κώδικες της υποκριτικής. Ορισμένα σχόλια για τον Βασιλιά όμως, όπως «*Ο Βασιλιάς κοντοστάθηκε*», «*Ο Βασιλιάς έσπρωξε νευρικά...*», «*Η ιδέα να χάσει το φαγί του δεν του ήρχονταν καθόλου*» (σελ. 25-26) μετατρέπονται σε σκηνική οδηγία («*Ο Βασιλιάς σηκώνεται φουρκισμένος, πάει να σκύψει στον μπόγο με το φαγητό, διστάζει*»), καθώς με τις επιπλέον αυτές πληροφορίες διαγράφεται καλύτερα ο χαρακτήρας του. Οι περιγραφές με τις κινήσεις του Βασιλόπουλου εισάγονται στο νέο κείμενο, και αυτές με σκηνική οδηγία («*Διόχνοντας το χέρι της Ζήλιως, που απλώνεται στο παστίσιο*», «*Το Βασιλόπουλο αρπάζει την Ειρήνη από το χέρι και φεύγουν*»)

Διαλογικά μέρη: Μεταφέρονται στο δραματικό κείμενο οι διάλογοι του παραμυθιού που προωθούν τη πλοκή και τη δράση και παραλείπονται όσοι είναι ανούσιοι και δεν προσφέρουν κάποια πληροφορία. (Για παράδειγμα: «Δεν έχει πια κανένα παράσημο στο σεντούκι, είπε με δισταγμό ο Αρχικαγκελάριος». «Δεν έχει; ...Χμ... Δεν πειράζει, σου δίνω το δίπλωμά του»). Οι δραματουργοί προσθέτουν την εξής φράση «*Τι βλακείες είν' αυτές; Τα θεωρείς αστεία; Ε, λοιπόν, δεν γελάω καθόλου! Ακούς εκεί! Δεν μας φτάνει η ζέστη... πρέπει και να τραγουδάμε γι' αυτήν; Ου, να μου χαθείς, παλιόβλακα!*», την οποία λέει ο Βασιλιάς απαντώντας στο τραγούδι του Ζοζέ, και δεν υπάρχει στο πρωτότυπο, ώστε να εντάξουν το ειρωνικό και χιουμοριστικό στοιχείο. Μεταφέρεται ο διάλογος του Βασιλιά με το Βασιλόπουλο, για να μειωθεί όμως η έκταση του είτε παραλείπονται κάποιες φράσεις, είτε τα λόγια που ανταλλάσσουν σε μια στιχομυθία, τα λέει ένα πρόσωπο, ώστε να περιοριστούν οι ερωταποκρίσεις. Για παράδειγμα στο πρωτότυπο κείμενο ρωτάει ο Βασιλιάς (σελ. 26): «*Μα που ξέρεις εσύ πόσον καιρό χρειάζεται κανείς να πάγει στο βασίλειο του εξαδέλφου μας;*» και απαντάει το Βασιλόπουλο: «*Μ' έστειλες εκεί μια φορά...*». Τα λόγια του Βασιλόπουλου στο δραματικό κείμενο λέγονται από τον Βασιλιά: «*...Σ' είχα στείλει μια φορά στον Θείο μου για δανεικά...*». Στο δραματικό κείμενο δίνεται ο λόγος και στην Ειρήνη, κάτι που δε συμβαίνει στο πρωτότυπο, ώστε να φανεί και η δική της αγανάκτηση με την κατάσταση.

Πρόσωπα: Διατηρούνται όλοι οι χαρακτήρες που υπάρχουν και στο πρωτότυπο έργο, καθώς αυτό εξυπηρετεί την εξέλιξη της ιστορίας. Ο Ζοζές δεν παραλείπεται από τη σκηνή αυτή, ακόμα και αν δεν είναι απαραίτητος για την προώθηση της ιστορίας. Ωστόσο ο χαρακτήρας αυτός είναι εκείνος που μπορεί να επικοινωνήσει περισσότερο με το κοινό. Τραγουδώντας την «Άγια νύχτα» με παραλλαγμένους στίχους, δίνει μια ελαφρότητα και μια χιουμοριστική νότα στο δραματικό κείμενο και η εναλλαγή αυτή κωμικού-δραματικού στοιχείου σε ένα θεατρικό έργο, ιδιαίτερα για ένα ανήλικο κοινό, είναι απαραίτητη. Από τη σκηνή παραλείπονται όπως και προηγουμένως οι παρακόρες, καθώς δεν εξυπηρετούν τη δράση. Τα υπόλοιπα πρόσωπα παραμένουν πιστά στο πρωτότυπο και εντάσσονται στη σκηνή το Βασιλόπουλο και η Ειρήνη με σκηνική οδηγία, καθώς στην προηγούμενη σκηνή ήταν εκτός βασιλείου (ενώ στο λογοτεχνικό έργο δεν είχαν φύγει), γιατί είναι σημαντικοί στη σκηνή αυτή, ώστε να μάθει ο Βασιλιάς για τις κλοπές, αλλά και για τη σύνδεση με την επόμενη σκηνή.

➤ Σκηνή 4 «Κουκλοθέατρο»

Η τέταρτη σκηνή του δραματικού κειμένου αντιστοιχεί στο τρίτο κεφάλαιο του παραμυθιού, διαδραματίζεται στο σπίτι της Κυρα-Φρόνησης με τη μορφή παράστασης κουκλοθεάτρου και η δράση ξεκινάει με τα δύο αδέρφια που έχουν φύγει αγανακτισμένα από το παλάτι.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Η αφήγηση σχετικά με την συναισθηματική κατάσταση της Ειρήνης που υπάρχει στο λογοτεχνικό έργο, μεταφέρεται στο δραματικό στα λόγια της Ειρήνης στο διάλογο της με το Βασιλόπουλο. (*«Εμένα ματώνει η καρδιά μου... Τον αγαπάω τον τόπο μας... κακά του»!*). Οι περιγραφές σχετικά με το τοπίο, την εμφάνιση και την κούραση των δύο αδερφών παραλείπονται τελείως. Η αφήγηση σχετικά με την αποχώρηση των δύο ηρώων από το παλάτι, την άφιξή τους στο σπίτι της Κυρα-Φρόνησης, το γεγονός ότι δε μπορούσαν να κοιμηθούν και σκέφτονταν τα λόγια της γριάς, γίνεται επίσης με αφήγηση στο δραματικό κείμενο, μέσα από το πρόσωπο της Κυρα-Φρόνησης, ώστε να δοθούν οι απαραίτητες πληροφορίες στο κοινό για τη δράση που δε βλέπουν και για τις σκέψεις των ηρώων που δεν ακούνε. Σχόλια σχετικά με την εμφάνιση, τις κινήσεις-στάσεις των ηρώων (*«μια γριούλα με μειλίχιο πρόσωπο και κάτασπρα μαλλιά», «καθισμένη», «ζύπνησε», «άπλωνε τα ρούχα»*) παραλείπονται τελείως και στη συγκεκριμένη σκηνή δεν υπάρχει καμία σκηνική οδηγία.

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος μεταξύ των δύο αδερφών σχετικά με την κούραση που αισθάνονταν παραλείπεται τελείως, καθώς δεν βοηθά στην εξέλιξη της ιστορίας. Ο διάλογος που στο πρωτότυπο γίνεται μεταξύ του Βασιλόπουλου και της Κυρα-Φρόνησης, επειδή η Ειρήνη έχει αποκοιμηθεί, στο θεατρικό έργο γίνεται μεταξύ και των τριών, αφενός για να φανεί και ο δικός της προβληματισμός, αφετέρου γιατί έχει παραλειφθεί η σκηνή που η Ειρήνη αποκοιμιέται νωρίτερα. Το διαλογικό μέρος των παιδιών με τη Γνώση περνάει στο δραματικό κείμενο, όχι όμως ατόφιο, καθώς πρέπει να συμπυκνωθεί για να περιοριστεί η έκταση του. Για παράδειγμα στη συζήτηση σχετικά με το αν είναι καλό να σκοτώνεις την ώρα σου, ο διάλογος είναι αρκετά μακροσκελής, οπότε ο Τ. Τζαμαργιάς και ο Β. Ραπτόπουλος προσπάθησαν σε μία απόκριση της Γνώσης να εντάξουν όλες τις απαραίτητες φράσεις που αποδίδουν το νόημα του πρωτοτύπου. Διάλογοι όπως αυτός μεταξύ της γνώσης και της Ειρήνης σχετικά με το ράψιμο ή των παιδιών με την Κυρα-Φρόνηση σχετικά με το αν θα μείνουν παραπάνω στο σπίτι για να φάνε, παραλείπονται εντελώς καθώς δεν προωθούν τη δράση. Τέλος, ενώ στο παραμύθι το Βασιλόπουλο απευθύνεται στη Κυρα-Φρόνηση και τη ρωτάει γιατί τους είπε ότι είναι κρίμα που φεύγουνε και εκείνη του απαντάει να ρωτήσει την κόρη της τη Γνώση (σελ. 30), στο δραματικό τα παιδιά απευθύνονται απευθείας στην Γνώση, για να εξυπηρετηθεί η δραματική οικονομία.

Πρόσωπα: Τα πρόσωπα της συγκεκριμένης σκηνής είναι το Βασιλόπουλο, η Ειρήνη, η Γνώση και η Κυρα-Φρόνηση. Μένουν πιστά στο πρωτότυπο έργο, ωστόσο η Κυρα-Φρόνηση αναλαμβάνει και το ρόλο του αφηγητή, με σκοπό να ενημερώσει και να πληροφορήσει το κοινό για την πρωτότερη δράση των δύο ηρώων.

➤ Σκηνή 5 «Σχολείο»

Η Πέμπτη σκηνή διαδραματίζεται στο σχολείο, αντιστοιχεί στο τέταρτο κεφάλαιο του λογοτεχνικού έργου και η δράση ξεκινάει με την Ειρήνη και το Βασιλόπουλο που συναντούν το δάσκαλο.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Όλη η διαδρομή των παιδιών αλλά και τα συμβάντα που τυχαίνουν στο δρόμο τους περιγράφονται στο παραμύθι μέχρι να φτάσουν στο σχολείο, παραλείπονται είτε γιατί δεν εξυπηρετούν την εξέλιξη του μύθου είτε γιατί το συγκεκριμένο σκηνικό που περιγράφεται με τους κλέφτες, έχει ήδη τροποποιηθεί και

έχει ήδη ενταχθεί στη δεύτερη σκηνή, αφού σε εκείνο το σημείο (κλοπή Αρχικαγκελάριου) ταιριάζει καλύτερα, καθώς καταδεικνύει τη διαφθορά των πολιτών.

Διαλογικά μέρη: Εφόσον παραλείπεται η σκηνή με τους κλέφτες, παραλείπεται και ο διάλογος μεταξύ τους, αλλά και ο διάλογος των παιδιών με τον έναν από αυτούς. Ο διάλογος των παιδιών με το δάσκαλο διατηρείται στο δραματικό κείμενο, ωστόσο μερικά λόγια που στο λογοτεχνικό κείμενο λέγονται από το Βασιλόπουλο, στο δραματικό αναφέρονται από την Ειρήνη. («...παιδιά; Μαθητές;», «Το σπίτι το δέχεσαι...»). Σκοπός του διαλόγου αυτού με τον δάσκαλο, (όπως και της προηγούμενης σκηνής με τη Γνώση), είναι να ξεκινήσει η κλιμάκωση της δράσης, ώστε να φτάσουμε στην κορύφωση. Να αρχίσουν δηλαδή οι ήρωές μας να αλλάζουν, να γίνονται μάχιμοι, και να θελήσουν σιγά σιγά να σώσουν το βασίλειό τους και όχι να το βάλουν στα πόδια.

Πρόσωπα: Τα πρόσωπα της σκηνής είναι το Βασιλόπουλο, η Ειρήνη και ο δάσκαλος. Γενικά φαίνεται ότι στο θεατρικό η Ειρήνη συμμετέχει περισσότερο στους διαλόγους και κατέχει πιο έντονο ρόλο από ό,τι στο παραμύθι, όπου συνήθως στέκεται δίπλα στο Βασιλόπουλο, χωρίς να συμμετέχει η ίδια.

➤ Σκηνή 6 «Η μουριά»

Η έκτη σκηνή αντιστοιχεί στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου και διαδραματίζεται στο ύπαιθρο. Τα αδέρφια έχουν φύγει από το σχολείο και συνεχίζουν το δρόμο τους, όταν συναντούν τον Φτωχούλη του Θεού.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Η αφήγηση σχετικά με την συνέχεια του περιπάτου των παιδιών (που θέλουν να φύγουν από τον τόπο τους) που παρουσιάζεται στον αφηγηματικό λόγο της Π. Δέλτα, μετατρέπεται σε σκηνική οδηγία («*Αργότερα. Το Βασιλόπουλο και η Ειρήνη προχωρούν*»). Οι περιγραφές για το χωριό και το περιβόλι όπου κάθεται ο φτωχούλης του Θεού, καθώς και τα σχόλια για την εμφάνιση, τη συναισθηματική κατάσταση ή τις κινήσεις των προσώπων (π.χ. «*κατακόκκινη και με βουρκωμένα μάτια*», «*Κι έδειξε γύρω του τ' αγκάθια και τ' αγριόχορτα που σκέπαζαν τη γη*» σελ.44) περικλύονται στο θεατρικό έργο.

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος μεταξύ του Βασιλόπουλου και της Ειρήνης μεταφέρεται λίγο παραλλαγμένος, αφού η Ειρήνη στο δραματικό κείμενο χρησιμοποιεί λόγια («*Εδώ κοιτάνε όλοι το συμφέρον τους*») που αναφέρει στο παραμύθι το Βασιλόπουλο. Ο

αρχικός διάλογος της συνάντησης των παιδιών με τον φτωχούλη του παραμυθιού παραλείπεται και η σύνδεση στο δραματικό κείμενο γίνεται με την απ' ευθείας απάντηση του φτωχούλη, ο οποίος ακούει το διάλογο των αδερφών και επεμβαίνει. Ο διάλογος των τριών προσώπων διατηρείται, μειωμένος βέβαια, και στο δραματικό κείμενο, δίνοντας όμως τις απαραίτητες πληροφορίες για το γεγονός ότι ο πρώην καλός βασιλιάς Συνετός έχει πεθάνει, ότι ο γιος του Αστόχαστος που κυβερνά πλέον κοιμάται και για τις άθλιες συνθήκες που επικρατούν στη Μοιρολατρία.

Πρόσωπα: Τα πρόσωπα της σκηνής είναι το Βασιλόπουλο, η Ειρήνη και ο Φτωχούλης του Θεού. Αν και παραμένουν πιστά στο πρωτότυπο, φαίνεται και εδώ πως η Ειρήνη, με τα λόγια που λέει στο θεατρικό έργο («*Εδώ κοιτάνε όλοι το συμφέρον τους*») αντί για «*Γιατί το λες αυτό αδερφέ μου*» που χρησιμοποιεί στο λογοτεχνικό (σελ. 42), αναλαμβάνει έναν πιο ενεργό ρόλο και παρουσιάζεται λιγότερο παθητική. Οι δραματουργοί, λοιπόν, φαίνεται να θέλουν να την καταστήσουν πιο δυναμική και αποφασιστική, χωρίς να αναιρούν ότι στηρίζεται στο Βασιλόπουλο αλλά και χωρίς να φαίνεται άβουλη.

➤ Σκηνή 7 «Η δίκη του Σιδερά»

Η έβδομη σκηνή αντιστοιχεί στο τέταρτο κεφάλαιο του παραμυθιού, διαδραματίζεται αρχικά στην πλατεία, όπου μόλις έχει τελειώσει η δίκη του Σιδερά και έπειτα στο σπίτι του Δικαστή, όπου πάνε τα δύο αδέρφια για να ζητήσουν τη λευτεριά του Σιδερά.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Το αφηγηματικό μέρος που αναφέρει την άφιξη των παιδιών στο σημείο της δικής παραλείπεται εντελώς στο δραματικό κείμενο, όπως και η περιγραφή του τοπίου και της εμφάνισης του Δικαστή. Η αφήγηση στο λογοτεχνικό έργο σχετικά με την πορεία των παιδιών στο σπίτι του Δικαστή, μετατρέπεται σε σκηνική οδηγία («*Το Βασιλόπουλο και η Ειρήνη πάνε στο σπίτι του Δικαστή. Χτυπάνε την πόρτα*»). Περιγραφές σχετικά με τις κινήσεις ή τη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων που υπάρχουν στο πρωτότυπο («*Τρέμοντας σαν το φύλλο, έτρεξε και άνοιξε την πόρτα*», «*ρώτησε απότομα*», «*Ήσυχα, μα αποφασιστικά, το Βασιλόπουλο τον παραμέρισε και μπήκε μέσα με την αδερφή του*») στο δραματικό παραλείπονται. Η αφήγηση της απελευθέρωσης του Σιδερά που υπάρχει στο παραμύθι, στο δραματικό κείμενο δεν υπάρχει αλλά δίνεται η πληροφορία με τη φράση του Δικαστή «*Αυτός ο άνθρωπος είναι αθώος*». Οι σκηνικές οδηγίες που υπάρχουν στη σκηνή αυτή αφορούν την έξοδο των

ηρώων («Ο Σιδεράς αποχωρεί»), καθώς και σε ποιον απευθύνεται ο ήρωας που μιλάει («Στον Δικαστή», «Στο Βασιλόπουλο», «Στην Ειρηνούλα»).

Διαλογικά μέρη: Στο παραμύθι το Βασιλόπουλο διαλέγεται με έναν από τους παρόντες κατοίκους, ο οποίος του εξηγεί γιατί έγινε η δίκη. Στο δραματικό κείμενο τα λόγια του κατοίκου αυτού μοιράζονται σε πέντε κατοίκους, οπότε και γίνεται διάλογος μεταξύ αυτών, των δύο αδερφών και του Δασκάλου, έτσι ώστε να αποφευχθεί ο μονόλογος ενός ατόμου και να μετατραπεί σε διάλογο, χαρακτηριστικό του δραματικού κειμένου που προσδίδει ζωντάνια και παραστατικότητα. Προστίθεται η φράση του Δασκάλου «Απ' τον καιρό που έπαψε να υπάρχει δικαιοσύνη, τι περιμένεις;», η οποία δεν υπάρχει στο πρωτότυπο, καθώς δεν υπάρχει καν ο Δάσκαλος σε αυτή τη σκηνή. Η παρουσία του όμως στο δραματικό κείμενο δικαιολογείται με τη συμμετοχή του στο διάλογο. Ο διάλογος του Βασιλόπουλο με τον Δικαστή παραμένει και στο δραματικό κείμενο, μειώνεται βέβαια η έκταση του, δίνοντας πάντα τις απαραίτητες πληροφορίες.

Ωστόσο στο δραματικό κείμενο συμμετέχει και πάλι η Ειρήνη στον διάλογο, χρησιμοποιώντας μάλιστα είτε φράσεις του Βασιλόπουλου («Είναι κλέφτης!») είτε φράσεις που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο («Και κόρακας κοράκου μάτι δεν βγάζει»), κάνοντας αισθητή την παρουσία της και τον ρόλο της, γεγονός που φαίνεται και από τη φράση «Σ' αυτά τα νέα παιδιά» που απαντάει ο Δάσκαλος όταν ρωτάει ο Σιδεράς σε ποιον οφείλει την ελευθερία του. Ενώ δηλαδή στο παραμύθι αναφέρεται ότι την ελευθερία του ο Σιδεράς την οφείλει στο Βασιλόπουλο και όχι και στα δύο αδέρφια, στο δραματικό κείμενο τα εύσημα αποδίδονται και στην Ειρήνη. Ο διάλογος που ακολουθεί με τα αδέρφια, τον Σιδερά και την Κόρη του που βρίσκεται εκεί, είναι παρμένος από επόμενο κεφάλαιο του παραμυθιού (όπου ο σιδεράς εξηγεί πώς ήταν οι παλιοί καιροί), ωστόσο οι δραματουργοί τον εντάσσουν σε αυτό το σημείο και για να συστήσουν τον Σιδερά στο κοινό αλλά και για να κλιμακώσουν τη δράση, καθώς με την περιγραφή του Σιδερά για την πρωτύτερη κατάσταση και την τωρινή παρακμή, ενεργοποιεί και αυτός με τη σειρά του τα δύο αδέρφια. Γι' αυτό και μετά τα λόγια του η φράση του Βασιλόπουλου είναι η εξής: «Χρειαζόμαστε λεφτά. Η Μοιρολατρία χρειάζεται φλουριά ή χρυσό. Οτιδήποτε αξίας...Επειγόντως!»

Πρόσωπα: Στο παραμύθι, στη συγκεκριμένη σκηνή ο δάσκαλος δεν υπάρχει. Ωστόσο οι δραματουργοί τον εντάσσουν στο δραματικό κείμενο, αφενός γιατί συνδέεται με την προηγούμενη σκηνή, όπου τα αδέρφια βρίσκονταν με τον δάσκαλο, ο οποίος και τους

παρακίνησε να πάνε στη δίκη, και αφετέρου γιατί είναι ένα πρόσωπο που συμβάλλει στην εξέλιξη των δύο ηρώων και τους εμπνέει να αγωνιστούν για τον τόπο τους. Ο χαρακτήρας της Ειρήνης και σε αυτή τη σκηνή του δραματικού κειμένου, είναι πιο ενεργός καθώς συμμετέχει στους διαλόγους και δεν παρευρίσκεται απλώς δίπλα στον αδερφό της. Τα υπόλοιπα πρόσωπα (Σιδεράς, Κόρη Σιδερά, Δικαστής, Βασιλόπουλο) παραμένουν πιστά στο πρωτότυπο.

➤ Σκηνή 8 «Το ζύπνημα της φύσης»

Η σκηνή αυτή αντιστοιχεί στο πρώτο κεφάλαιο του παραμυθιού. Όλες οι περιγραφές που κάνει η Π. Δέλτα μέσα από την αφήγηση της αλλά και τα διαλογικά μέρη μεταξύ των δέντρων για την πρωτύτερη ευημερία του τόπου αλλά και για την τωρινή καταστροφή, παρουσιάζεται στο δραματικό κείμενο μέσα από τα λόγια της φύσης. Ο Τ. Τζαμαργιάς και ο Β. Ραπτόπουλος, αντί να εισαγάγουν έναν κλασικό αφηγητή, που ίσως θα είχε λιγότερο ενδιαφέρον, αποφασίζουν να αφηγηθούν αναδρομικά την προηγούμενη κατάσταση και να παρουσιάζουν τη σημερινή παρακμή με έναν σύγχρονο τρόπο, μέσα από τα δέντρα, στοιχείο ιδιαίτερα έξυπνο καθώς απευθυνόμενοι κυρίως σε ένα ανήλικο κοινό θα μπορούσαν να κρατήσουν αμείωτο το ενδιαφέρον του και τη συμμετοχή του στην εξέλιξη της ιστορίας.

Το γεγονός ότι επέλεξαν να τοποθετήσουν τη σκηνή αυτή στο τέλος της πρώτης πράξης, έχει να κάνει με την κλιμάκωση της δράσης και την ενεργοποίηση των δύο βασικών μας ηρώων, του Βασιλόπουλου και της Ειρήνης. Όπως φαίνεται και από το διάλογο τους που ακολουθεί συνειδητοποιούν πλέον το κακό του τόπου τους (ύστερα και από όλα τα προηγούμενα που συνάντησαν στο διάβα τους), αφού μέχρι και η φύση δε, τους αναγνωρίζει – όπως οι ίδιοι δεν την αναγνωρίζουν έτσι όπως την κατάντησαν – ώστε να πάρουν πλέον την απόφαση να αγωνιστούν για το καλό του τόπου τους. Επιπλέον δεν επέλεξαν να τοποθετήσουν τη σκηνή αυτή στην αρχή, γιατί ήταν πιο σκόπιμο στην έναρξη του έργου να υπάρχει αναγνωριστική σκηνή, να γνωρίσει δηλαδή το κοινό τα πρόσωπα της βασιλικής οικογένειας και να αντιληφθεί την κατάσταση.

5.2.2. Πράξη δεύτερη «Το κοινό καλό»

➤ Σκηνή 1 «Η γαϊδουροκεφαλή»

Η πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης αντιστοιχεί στο πέμπτο κεφάλαιο του παραμυθιού της Π. Δέλτα και διαδραματίζεται στο παλάτι, όπου καταφτάνουν τα δύο αδέρφια.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Όλο το αφηγηματικό μέρος που περιγράφει τον καυγά μεταξύ της Ζήλιως και της Ξινής παραλείπεται στο δραματικό κείμενο, καθώς δεν εξυπηρετεί την πλοκή. Η αφήγηση για τη συμπεριφορά του Θείου Βασιλιά που περιγράφει ο υπασπιστής Πολύδωρος στο πρωτότυπο κείμενο, δεν αναφέρεται στο δραματικό, καθώς αρκεί να μεταφερθεί μόνο η πληροφορία που εξελίσσει την ιστορία (το δώρο που έστειλε ο Θείος Βασιλιάς στο Βασιλιά Αστόχαστο). Ορισμένες από τις περιγραφές των κινήσεων ή αντιδράσεων των προσώπων μεταφέρονται στο δραματικό κείμενο (π.χ. «*Τσουλώντας το καρότσι του σούπερ μάρκετ προς το μέρος του Βασιλιά. Υποκλίνεται*», «*Βολεύεται στην πολυθρόνα του και ανοίγει τη βεντάλια*», «*Πλησιάζει τον Αρχικαγκελάριο και τον γραπώνει από το χέρι*»), άλλες παραλείπονται τελείως (π.χ. ο τρόπος που ανοίγεται το δώρο, οι αντιδράσεις της Βασίλισσας και του Βασιλόπουλου όταν βλέπουν το δώρο και σοκαρίζονται), όπως και όλες οι περιγραφές της συναισθηματικής κατάστασης των χαρακτήρων, τα συναισθήματα των οποίων φαίνονται μέσα από τα λόγια τους αλλά και από τις εκφράσεις των ηθοποιών στη σκηνή.

Σχετικά με την ανάγνωση του γράμματος του Θείου Βασιλιά που υπάρχει στο παραμύθι, στο δραματικό έργο δίνεται η οδηγία να μεταφερθεί μέσω δευτερογενούς κώδικα, μέσω δηλαδή ηχητικό-ακουστικού ερεθίσματος. Τα ηχητικά και ακουστικά μέσα είναι απαραίτητα σε μια θεατρική παράσταση, πόσο μάλλον όταν αυτή απευθύνεται σε κοινό ανηλίκων. Επιπλέον, στο παραμύθι της, η Δέλτα αφηγείται την απόδραση του Αρχικαγκελάριου, ενώ στο δραματικό κείμενο η απόδραση αυτή φαίνεται από τη φράση της Ειρήνης στο διαλογικό μέρος που λέει «Πιάστε τον», δηλώνοντας έτσι τη φυγή του. Τέλος, παραλείπεται εντελώς στο θεατρικό, η αφήγηση σχετικά με το Βασιλόπουλο και τους δύο υπασπιστές που πάνε στο σπίτι του Δικαστή, καθώς αυτό θα αναφερθεί σε επόμενη σκηνή.

Διαλογικά μέρη: Στο παραμύθι υπάρχει ο διάλογος του Βασιλιά με τον Αρχικαγκελάριο σχετικά με το άνοιγμα του πρώτου δώρου (πανέρι με αυγά) που έχει

στείλει ο Θεός Βασιλιάς. Στο θεατρικό ο διάλογος αυτός παραλείπεται καθώς δεν προωθεί τη δράση, γιατί σημασία έχει το δεύτερο αινιγματικό δώρο της γαϊδουροκεφαλής. Το διαλογικό μέρος του πρωτοτύπου, μεταξύ Βασιλόπουλου, Βασιλιά, Πολύδωρου και Αρχικαγκελάριου υπάρχει και στο δραματικό κείμενο, πάλι περιορισμένο σε έκταση, αναφέροντας τα στοιχεία που προωθούν τη δράση. Με κάποιες πρόσθετες φράσεις (π.χ. «*Βασιλιάς: Αχ τι ζέστη κάνει! Μέρρες τώρα βρέχει, υποτίθεται ότι κάπως δρόσισε, αλλά πού! Σχεδόν καύσωνα έχουμε πάλι*») ή παραλλαγμένες (ενώ στο παραμύθι για παράδειγμα ο Βασιλιάς χαρακτηρίζει τον Θείο Βασιλιά αυθάδη, στο δραματικό τον αποκαλεί αρχιγαϊδαρο) προσδίδεται το χιουμοριστικό στοιχείο. Παραλείπεται εντελώς ο διάλογος του Βασιλιά με το Βασιλόπουλο σχετικά με το ότι ο Αρχικαγκελάριος βρέθηκε νεκρός στο γκρεμό, καθώς και ο διάλογος του Βασιλόπουλου με την Ειρήνη, όταν εκείνος γυρνάει από το σπίτι του Δικαστή, διότι δεν εξυπηρετούν την πλοκή.

Πρόσωπα: Ενώ στο λογοτεχνικό έργο οι υπασπιστές που παρουσιάζονται στο Βασιλιά είναι δύο, στο θεατρικό κείμενο είναι ένας, καθώς αρκεί για να μεταφέρει τις πληροφορίες. Στη σκηνή βρίσκεται και η Βασίλισσα, η οποία μπορεί στο δραματικό κείμενο να λέει μόνο μία φράση («*Αχ, τι ωραίο μαντίλι! Τι φαντεζί! Πάρε εσύ το δώρο Βασιλιά μου, και δωσ' μου εμένα το μαντίλι, να το τυλίξω στο λαιμό μου!*»), δείχνει όμως με αυτήν ότι παραμένει πιστή στο χαρακτήρα που διαγράφεται και στο παραμύθι, καθώς ενδιαφέρεται μόνο για επιφανειακά θέματα, όπως είναι ο καλλωπισμός της, και όχι για τα προβλήματα του τόπου. Τα υπόλοιπα πρόσωπα (Βασιλιάς, Βασιλόπουλο, Πολύδωρος, Αρχικαγκελάριος) παραμένουν πιστά στο πρωτότυπο, εκτός και πάλι από την Ειρήνη που στο δραματικό έργο παρουσιάζεται πιο δυναμική και ενεργητική.

➤ Σκηνή 2 «Συνωμοσία κακών»

Η δεύτερη σκηνή αντιστοιχεί στο έκτο κεφάλαιο του παραμυθιού, διαδραματίζεται σπίτι του Δικαστή και η δράση ξεκινάει με το Δικαστή να διαβάσει το γράμμα που αφήνει στον Αρχικαγκελάριο Πανούργο.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Ολόκληρη η αφήγηση για τη βόλτα της Ειρήνης και του Βασιλόπουλου στο δάσος για να μαζέψουν τροφή παραλείπεται, όπως και όλες οι περιγραφές της φύσης, καθώς δεν εξυπηρετούν εξέλιξη της πλοκής. Από το κεφάλαιο αυτό του παραμυθιού, παρουσιάζεται στη σκηνή αυτή το γράμμα του Δικαστή. Στο

λογοτεχνικό έργο το Βασιλόπουλο φέρνει στο παλάτι το γράμμα που έχει βρει στο σπίτι του Δικαστή και αυτό μεταφέρεται στην αφήγηση από τον Βασιλιά, ενώ στο δραματικό κείμενο ακούγεται στον μονόλογο του Δικαστή τη στιγμή που το έχει γράψει στο σπίτι του.

Διαλογικά μέρη: Εφόσον δεν περιλαμβάνεται η σκηνή στο δάσος, παραλείπεται και ο διάλογος του Βασιλόπουλου με την Ειρήνη, στον οποίο περιγράφεται ο θάνατος του Αρχικαγκελάρου. Στη σκηνή αυτή προστίθεται ένας διάλογος μεταξύ του Δικαστή και του Ζοζέ που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο έργο, ώστε να μεταφερθεί η πληροφορία προηγούμενου κεφαλαίου ότι το Βασιλόπουλο κυνήγησε τον Αρχικαγκελάρου που το έσκασε, να το μάθει και ο Δικαστής και μαζί με τον Ζοζέ να κατευθυνθούν στο σπίτι του Αρχικαγκελάρου, ώστε να πάρουν το θησαυρό του. Τέλος, προστίθεται και ένας μικρός διάλογος του Βασιλόπουλου με τον υπασπιστή Πολύδωρο, για να ενημερωθεί το κοινό ότι θα πάνε στο σπίτι του Αρχικαγκελάρου, ενώ στο παραμύθι αυτό γίνεται αργότερα, και το Βασιλόπουλο πηγαίνει με την αδερφή του Ειρήνη.

Πρόσωπα: Τα πρόσωπα της σκηνής αυτής παραμένουν πιστά στο χαρακτήρα που παρουσιάζουν και στο πρωτότυπο. Η προσθήκη του Ζοζέ σε αυτή τη σκηνή εξυπηρετεί και τη θεατρικότητα καθώς δημιουργείται διάλογος με τον Δικαστή, αλλά αναδεικνύει και την ανηθικότητα και απληστία αυτού και του Δικαστή, που είναι φιλοχρήματοι.

➤ Σκηνή 3 «Προδοσία και Επιθεώρηση»

Η σκηνή αυτή αντιστοιχεί στο έκτο και έβδομο κεφάλαιο του πρωτοτύπου, διαδραματίζεται αρχικά στο παλάτι, στην πλατεία και στο τέλος στο ποτάμι, όπου συναντούν τον Μονοχέρη.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Η περιγραφή που γίνεται στο παραμύθι για την ακαταστασία του μαγειριού παραλείπεται τελείως. Η αφήγηση σχετικά με την Ειρήνη που ετοιμάζει το φαγητό μετατρέπεται σε σκηνικές οδηγίες («*Η Ειρηνούλα αφήνει την κατσαρόλα κάτω*», «*Η Ειρηνούλα βγαίνει και φέρνει το φαγητό*»). Η περιγραφή της συναισθηματικής κατάστασης της Βασίλισσας («*Την έπιασαν πάλι τα νεύρα της, σηκώθηκε από το τραπέζι και έτρεξε στην κάμαρά της*») μετατρέπεται σε σκηνική οδηγία («*Η Βασίλισσα, εκτός εαυτού, παίρνει το πιάτο της και αποχωρεί*»), ενώ των υπόλοιπων προσώπων διαφαίνεται μέσα από τα λόγια τους και όχι με σκηνικές οδηγίες. (π.χ. «*Βασιλιάς: Σκασμός βλάκα!*»). Παραλείπεται όλη η σκηνή του λογοτεχνικού κειμένου,

όπου τα δύο αδέρφια πάνε στο σπίτι του Αρχικαγκελάριου, δεν βρίσκουν τίποτα και μετά ρωτάνε τους περαστικούς αν έπεσε κάτι στην αντίληψή τους. Ωστόσο μεταφέρεται η πληροφορία στο δραματικό κείμενο μέσα από τα λόγια του Βασιλόπουλου («*Τζίφος πατέρα!...Δε βρήκαμε τίποτα*»). Η είσοδος και έξοδος του Πολύδωρου από το παλάτι που περιγράφεται στο παραμύθι, δεν υπάρχει στο θεατρικό έργο, καθώς είναι όλη την ώρα στη σκηνή. Η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης του Πρωτοβεστιάριου Κατρακύλα που υπάρχει στο παραμύθι, δεν μεταφέρεται στο δραματικό κείμενο, ωστόσο προστίθενται μερικές σκηνικές οδηγίες («*Ο Πρωτοβεστιάριος τρώει μια τούμπα και κυλιέται στο δάπεδο*», «*Ενώ αγωνίζεται να ξανασηκωθεί*», «*Τρώγοντας κατά λάθος άλλη μια τούμπα...μαζεύοντας την κοιλιά του*») που προσδίδουν το χιουμοριστικό στοιχείο. Η περιγραφή της εντολής του Βασιλιά για να μαζευτεί ο στρατός στην πλατεία, δίνεται συνοπτικά στο δραματικό έργο μέσα από τα λόγια του. Η εμφάνιση του Κουτσού που αποτελεί αφηγημένο λόγο στο λογοτεχνικό έργο, μετατρέπεται σε σκηνική οδηγία («*Ξαφνικά, εμφανίζεται ένας κουτσός...ξανάρχεται μπροστά στον Βασιλιά*»). Σε σκηνικές οδηγίες μετατρέπονται η αφήγηση της μετάβασης των ηρώων στο ποτάμι («*Η μόρα ξεσπάει...πλώρη της βάρκας, ροχαλίζοντας*»), καθώς και ορισμένες από τις περιγραφές των κινήσεων του Μονοχέρη («*Κουνώντας πάνω κάτω...χέρι*», «*Δείχοντάς του...πλατιά χειρονομία*»).

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος μεταξύ της Ειρήνης και του υπασπιστή Πολύκαρπου σχετικά με το ότι δεν είναι δόκιμο για μια Βασιλοπούλα να ασχολείται με τη μαγειρική παραλείπεται, γιατί δεν εξυπηρετεί την πλοκή. Ο διάλογος του δραματικού κειμένου μεταξύ Βασιλιά και Βασίλισσας για το ότι δεν υπάρχει μάγισσας, αλλά το φαγητό το έφτιαξε η Ειρήνη, μεταφέρεται συμπτυκνωμένος από το επόμενο κεφάλαιο του παραμυθιού. Οι δραματουργοί τον εντάσσουν σε αυτό το σημείο, ώστε να κλιμακωθεί η αγανάκτηση της Βασίλισσας, όπου στην ίδια σκηνή μαθαίνει ότι η κόρη της Ειρήνη έχει καταντήσει και ράφτρα. Ο διάλογος του παραμυθιού σχετικά με το φαγητό και σχετικά με το ποιος έραψε τα ρούχα, μεταφέρεται και στο δραματικό κείμενο, όμως ορισμένα λόγια αποδίδονται από άλλα πρόσωπα, ώστε πρώτον να περικοπεί η έκταση του διαλόγου και δεύτερον να μιλήσουν όλα τα πρόσωπα που βρίσκονται στη σκηνή. Το διαλογικό μέρος του Βασιλιά με τον Πολύδωρο, τον Πρωτοβεστιάριο, τον Κουτσό και τον Μονοχέρη, περνάει μειωμένο και στο δραματικό κείμενο, ώστε να μεταφέρει την πληροφορία για την ανυπαρξία στρατού και στόλου και τη γενικότερη παρακμή του βασιλείου.

Πρόσωπα: Διατηρούνται και παραμένουν πιστά στο πρωτότυπο τα πρόσωπα που απαιτούνται για να δώσουν τις απαραίτητες πληροφορίες στο κοινό σχετικά με την αδιαφορία και απληστία της Ξινής, της Ζήλιως και της Βασίλισσας και σχετικά με την απουσία στρατού και στόλου, ώστε να δικαιολογηθεί η ανησυχία, ο φόβος, ο εκνευρισμός αλλά και οι απαιτήσεις του Βασιλιά. Παραλείπεται στο δραματικό έργο το πρόσωπο του γερο-φρούραρχου που υπάρχει στο παραμύθι, καθώς δεν εξυπηρετεί την πλοκή.

➤ Σκηνή 4 «Συμβουλές»

Η τέταρτη σκηνή διαδραματίζεται στο δάσος και αντιστοιχεί σε ένα κομμάτι του ένατου κεφαλαίου του λογοτεχνικού έργου, όπου το Βασιλόπουλο συναντάει ξανά τη Γνώση στο δάσος.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Παραλείπεται από το κεφάλαιο αυτό και ούτε περιλαμβάνεται αργότερα, η περιγραφή και η αφήγηση της αναζήτησης ενός Κατάστιχου των καταγεγραμμένων αξιωματικών και στρατιωτών στο δραματικό κείμενο καθώς δεν εξυπηρετεί την εξέλιξη της ιστορίας. Το αφηγηματικό μέρος του παραμυθιού για το γεγονός ότι το Βασιλόπουλο δεν ξέρει πού να απευθυνθεί («*Που να πάγει δεν ήξερε...Κι όμως έπρεπε αμέσως να βρει άντρες και όπλα*» σελ. 118) μεταφέρεται στο λόγο του ήρωα στο δραματικό κείμενο («*Τι να κάνω; Που να πάω; Πρέπει να βρω αμέσως άντρες και όπλα*»). Οι περιγραφές των κινήσεων των ηρώων μετατρέπονται σε σκηνικές οδηγίες («*Το Βασιλόπουλο σηκώνει το κεφάλι και την κοιτάζει*», «*Τον κοιτά κατάματα*», «*Με ενθουσιασμό*») και προστίθεται μία νέα («*Τον τραβά από τα χέρια. Σηκώνονται*») δείχνοντας ακόμα περισσότερο την επιρροή της Γνώσης στο Βασιλόπουλο και την εμπιστοσύνη αυτού στο πρόσωπό της.

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος μεταξύ Βασιλόπουλου και Γνώσης διατηρείται στο δραματικό κείμενο, προστίθενται μάλιστα δύο νέες φράσεις για να επεκταθεί ο διάλογος και να μην μονολογούν τα πρόσωπα. («*Δεν το θέλω*», «*Τώρα μιλάς σωστά. Συνετά*», «*Καλό δρόμο και καλή δύναμη*»). Ο Τ. Τζαμαργιάς και ο Β. Ραπτόπουλος επιλέγουν να εντάξουν τη σκηνή αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή, πριν ακόμα ενημερωθεί το Βασιλόπουλο ότι ο Θεός Βασιλιάς θα επιτεθεί (ενώ στο παραμύθι προηγείται η ενημέρωσή του από την συνάντησή του με τη γνώση), για να κλιμακώσουν τη δράση και να πετύχουν την κορύφωση, καθώς στη σκηνή αυτή είναι που το Βασιλόπουλο

πείθεται και αποφασίζει ότι θα μείνει στην πατρίδα του, θα αναλάβει ως αρχηγός του λαού και θα παλέψει για τη σωτηρία της Μοιρολατρίας.

Πρόσωπα: Το Βασιλόπουλο και η Γνώση παραμένουν ως χαρακτήρες πιστοί στο έργο της Π. Δέλτα. Στο σημείο αυτό γίνεται αισθητή η ωρίμανση του Βασιλόπουλου, τονίζοντας την ανάγκη για το κοινό καλό και τον αγώνα για τη σωτηρία του τόπου και όχι το ατομικό συμφέρον.

➤ Σκηνή 5 «Μάθημα»

Η σκηνή αυτή αντιστοιχεί στο έβδομο κεφάλαιο του βιβλίου και διαδραματίζεται στο σχολείο, όπου κάνουν μάθημα τα δύο αδέρφια και συναντούν και τον αδερφό του Δασκάλου, τον Πρωτομάστορα.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Στο παραμύθι η Π. Δέλτα αφηγείται την πορεία των δύο αδερφών προς το σπίτι του Δασκάλου, ενώ στο δραματικό κείμενο αναφέρεται με σκηνική οδηγία ότι τα παιδιά συναντούν τον δάσκαλο στο σχολείο. (*«Το Βασιλόπουλο και η Ειρήνη συναντούν το Δάσκαλο έξω απ' το σχολείο»*). Ο ζήλος και ο πόθος των παιδιών για γνώση που αναφέρεται στον αφηγηματικό λόγο της συγγραφέως, στο δραματικό κείμενο αναδεικνύεται μέσα από τις προστιθέμενες φράσεις των παιδιών (*«...νιώθω την ανάγκη να μάθω...κανέναν στόχο στη ζωή μου»*, *«Θα διαβάζουμε μέρα νύχτα μέχρι να μάθουμε»*). Η περιγραφή του μαθήματος περνάει από το παραμύθι στο δραματοποιημένο έργο με σκηνική οδηγία προσαρμοσμένη στο πλαίσιο του σχολείου (*«Κοιτάζει γύρω του εξεταστικά, ιδίως τον μαυροπίνακα...ιδέα»*), καθώς εκεί γίνεται το μάθημα και όχι στο ύπαιθρο όπως στο πρωτότυπο.

Στο έργο της Δέλτα τα παιδιά επιστρέφουν στο παλάτι και την επόμενη μέρα μόνο το Βασιλόπουλο πηγαίνει για μάθημα στο Δάσκαλο, θέλοντας να γνωρίσει και τον αδερφό του, τον Πρωτομάστορα. Στο δραματικό κείμενο όμως, για να εξυπηρετηθεί η δραματική οικονομία, η σκηνή αυτή παραλείπεται, τα παιδιά παραμένουν στο σχολείο και τους βρίσκει εκεί ο Πρωτομάστορας, η είσοδος του οποίου γίνεται με σκηνική οδηγία, η οποία μάλιστα αναφέρει ότι μια καλύπτρα σκεπάζει το ένα του μάτι, στοιχείο που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο. Η αφήγηση για τον κόσμο που τρέχει πανικοβλημένος καθώς και η είσοδος του Πολύδωρου στη σκηνή παραλείπονται. Οι περιγραφές των συναισθηματικών καταστάσεων των προσώπων δεν εκφέρονται με σκηνικές οδηγίες αλλά ορισμένες φορές παρουσιάζονται μέσα από το λόγο τους. Για παράδειγμα η

αναστάτωση του Βασιλόπουλου όταν ενημερώνεται ότι ο Θεός Βασιλιάς μπορεί να φανεί από τη φράση «*Τι να κάνω; Πού να πάω*».

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος του παραμυθιού μεταξύ Δασκάλου και Βασιλόπουλου περνάει τροποποιημένος στο δραματικό κείμενο, αφενός για να μειωθεί η έκταση του και αφετέρου γιατί στο θεατρικό συμμετέχει και η Ειρήνη, είτε με φράσεις που στο κείμενο της Δέλτα εκφέρονται από το Βασιλόπουλο («*Φλουριά δεν έχουμε*»), είτε με νέες προσθήκες («*Θα διαβάζουμε μέρα νύχτα μέχρι να μάθουμε*»). Ο διάλογος με τον Πρωτομάστορα διατηρείται και στο δραματικό κείμενο, παραλλαγμένος βέβαια. Για παράδειγμα για να ξεκινήσει η στιχομυθία, ο Πρωτομάστορας χρησιμοποιεί το στοιχείο του μαυροπίνακα που υπάρχει στο σχολείο για να δηλώσει ότι τον χρησιμοποιούσε παλιά που σχεδίαζε καράβια, ώστε να συνεχιστεί η συζήτηση για την κατασκευή караβιών. Και σε αυτό το διάλογο συμμετέχει η Ειρήνη αλλά και ο Δάσκαλος, χρησιμοποιώντας από το πρωτότυπο είτε τροποποιημένες φράσεις του Βασιλόπουλου και του Πρωτομάστορα αντίστοιχα («*Ειρήνη: Και δεν έχεις όρεξη να ξαναρχίσεις;*», «*Δάσκαλος: Πώς να τιμωρήσεις τον κλέφτη...Και πάει λέγοντας*»), είτε καινούργιες («*Ειρήνη:* », «*Δάσκαλος: Αχ, μη, όχι! Του ζύνουμε την πληγή*»). Η τελική στιχομυθία που αποκαλύπτει ότι τα δύο αδέρφια είναι παιδιά του Βασιλιά και πως ο Θεός Βασιλιάς ξεκίνησε επίθεση, μεταφέρονται στο θεατρικό έργο συνοπτικά.

Πρόσωπα: Τα πρόσωπα της σκηνής αυτής παραμένουν πιστά στο πρωτότυπο έργο, εκτός από αυτό της Ειρήνης, η οποία έχει πιο έντονη συμμετοχή και δείχνει τη βούληση της και να μορφωθεί και να συμπαρασταθεί στον αγώνα του αδερφού της. Επίσης, ο δάσκαλος έχει πιο ενεργό ρόλο, δείχνοντας το ποιόν του, τη συμπόνια και την πονοψυχία του μιλώντας για τη Μοιρολατρία. Από τη σκηνή αυτή έχουν παραλειφθεί εντελώς περαστικά πρόσωπα (γυναίκες και χωρικοί), που στο παραμύθι εμφανίζονται να τρέχουν για να γλιτώσουν από την επίθεση του Θείου Βασιλιά. Οι δραματουργοί επέλεξαν να εμφανίσουν τον Πρωτομάστορα με μια καλύπτρα στο μάτι, απ' τη μία πλευρά για να δώσουν την ταυτότητα του ήρωα – ότι είναι εργάτης και έχει υποστεί κάποιο ατύχημα – και από την άλλη για να βρει το παιδικό κοινό αντιστοιχίες με το σήμερα μέσα από ταινίες που έχει τυχόν παρακολουθήσει.²⁰⁵

²⁰⁵ Τζαμαργιάς Τ., Προσωπικό αρχείο

➤ Σκηνή 6 «Τα όπλα»

Η σκηνή αυτή αντιστοιχεί στο δέκατο κεφάλαιο του παραμυθιού της Π. Δέλτα, διαδραματίζεται στο σπίτι του Σιδερά, όπου πηγαίνει το Βασιλόπουλο για να του ζητήσει να φτιάξει όπλα.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Σε σκηνική οδηγία μετατρέπεται ο αφηγηματικός λόγος της Δέλτα σχετικά με άφιξη του Βασιλόπουλου στο σπίτι του Σιδερά και την παρουσία των προσώπων («*Στο σπίτι του Σιδερά...κάθεται...και η κόρη του...Βασιλόπουλο*», «*Εμφανίζεται το ζητιανάκι*»). Η αφήγηση της συγγραφέως σχετικά με την αντίδραση του Σιδερά και της Κόρης του όταν πληροφορούνται ότι το παιδί που τους επισκέφτηκε είναι ο γιος του Βασιλιά εντάσσεται στο δραματοποιημένο κείμενο ως σκηνική οδηγία («*Ο Σιδεράς και η Κόρη του γονατίζουν*»). Οι συναισθηματικές καταστάσεις των ηρώων που περιγράφονται στο παραμύθι (π.χ. «*είπε απελπισμένα*», «*είπε μελαγχολικά*» σελ. 123), παραλείπονται στο δραματικό κείμενο, ενώ μερικές από τις κινήσεις τους μεταφέρονται ως σκηνικές οδηγίες («*Καθώς σηκώνει την καταπαχτή*», «*Κοιτάζει κάτω*», «*Καθώς τον δένει*»). Η μία περιγραφή που εντάσσεται στο διάλογο, και συγκεκριμένα εκφέρει η Κόρη του Σιδερά, αφορά το φανάρι που έχει σκαλώσει στη ζώνη του Βασιλόπουλου, ώστε έτσι να πληροφορηθεί το κοινό. Η δεύτερη αφορά την προτροπή του Σιδερά προς την Κόρη του να οδηγήσει το Βασιλόπουλο στην ταβέρνα. Τέλος, παραλείπεται τελειώς στο δευτερογενές κείμενο η αλλαγή χώρου (από το σπίτι του Σιδερά στο μεταλλείο) που περιγράφεται στο πρωτότυπο για την εύρεση σίδηρου γιατί θα καθυστερούσε την εξέλιξη και θα προϋπέθετε και την αλλαγή σκηνικού στα πλαίσια της παράστασης. Οπότε τροποποιείται η σκηνή και το σίδηρο βρίσκεται σε μια καταπαχτή που υπάρχει στο σπίτι.

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος μεταξύ Σιδερά και Βασιλόπουλου που υπάρχει στο λογοτεχνικό έργο, διατηρείται και στο δραματικό, σαφώς συμπυκνωμένος. Για παράδειγμα πληροφορίες που δεν εξελίσσουν την ιστορία όπως οι φράσεις «*Έφαγες;*», «*Δεν πεινώ*» κ.ά. παραλείπονται, εστιάζοντας έτσι στο βασικό στοιχείο για την προώθηση της δράσης που είναι η κατασκευή όπλων. Το διαλογικό μέρος του Βασιλόπουλου με το Ζητιανάκι παρουσιάζεται συνοπτικά και στο δραματοποιημένο κείμενο.

Πρόσωπα: Τα πρόσωπα της σκηνής είναι το Βασιλόπουλο, ο Σιδεράς, η Κόρη του και το Ζητιανάκι. Και τα τέσσερα μένουν πιστά στο πρωτότυπο, ωστόσο η Κόρη του Σιδερά έχει πολύ περιορισμένο ρόλο, ενώ στο παραμύθι αναπτύσσεται περισσότερο η δράση της. Η ένταξη αυτής καθώς και του Ζητιάνου κρίνονται σκόπιμες στα δραματικό κείμενο και οι δραματουργοί δε τους παραλείπουν, με σκοπό να δείξουν ότι σιγά σιγά ολοένα και περισσότεροι θα αρχίσουν να ακολουθούν και να συμπαραστέκονται στο διάβημα του Βασιλόπουλου.

➤ Σκηνή 7 «Ταβέρνα»

Η σκηνή αυτή αντιστοιχεί στο δέκατο κεφάλαιο του λογοτεχνικού κειμένου και διαδραματίζεται στην ταβέρνα, όπου προσπαθεί να πείσει τους θαμώνες να βοηθήσουν στον πόλεμο.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Η περιγραφή της κατάστασης και των ατόμων που βρίσκονται στην ταβέρνα περνάει από το λογοτεχνικό στο δραματικό κείμενο, μέσω σκηνικής οδηγίας («*Το Βασιλόπουλο...φτάνουν στην ταβέρνα. Στα τραπέζια ένα πλήθος...ο Μαραγκός...Βασιλόπουλο*», «*Πετάγεται όρθιος...εριστικός νεαρός*»), όπως επίσης και ορισμένες από διαθέσεις των προσώπων («*Με αγανάκτηση*», «*Μεθυσμένα*», «*Χαχανίζοντας*»). Ωστόσο παραλείπονται μερικές από τις περιγραφές των προσώπων, των κινήσεων τους, της έντασης της φωνής τους που περιγράφονται στο παραμύθι (π.χ. «*Χλωμός σαν το κερί, και με σταυρωμένα χέρια στέκουνταν ανάμεσα τους*», «*φώναζε άλλος*», «*Το Βασιλόπουλο γύρισε και τον κοίταζε*» σελ. 129). Στο τέλος του κεφαλαίου του παραμυθιού η Π. Δέλτα αφηγείται τον πηγαισμό του Βασιλόπουλου στο Δάσκαλο για μάθημα, την επιστροφή του στο σπίτι του Σιδερά για δουλειά και τον δρόμο της επιστροφής προς το παλάτι, στοιχεία που περικλύονται στο θεατρικό έργο, καθώς δεν παρέχουν κάποια σημαντική πληροφορία και δεν εξελίσσουν την ιστορία. Αντίθετα στο τέλος του δραματικού κειμένου προστίθεται η εξής σκηνική οδηγία «*Ξαφνικά, ακούγεται ένας κανονιοβολισμός. Η ταβέρνα σείεται*» όπως και η φράση του Βασιλόπουλου «*Πατριώτες! Πρέπει ν' αλλάξετε μυαλά...να συνέλθετε και να βοηθήσετε*», με σκοπό να δείξουν την επικινδυνότητα της κατάστασης, τον πόλεμο που πλησιάζει και την ανάγκη της συσπείρωσης των κατοίκων της Μοιρολατριάς.

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος μεταξύ της Κόρης του Σιδερά και του Βασιλόπουλου που υπάρχει στο παραμύθι παραλείπεται στο δραματικό κείμενο, καθώς δεν προωθεί τη

δράση. Το μόνο που διατηρείται είναι μια φράση της Κόρης («*Του κάκου ελπίζεις... Δεν τους μέλλει... χαρτί και το κρασί*») για να δείξει πόσο αδιάφορη είναι η πλειονότητα των κατοίκων για τον τόπο τους. Το διαλογικό μέρος μεταξύ του Βασιλόπουλου, του Μαραγκού, του νέου Βελισσάριου και των θαμώνων της ταβέρνας του παραμυθιού της Δέλτα εξακολουθεί να υπάρχει και στο δραματικό κείμενο, με ορισμένες περικοπές, ώστε να ενημερωθεί το κοινό για την απληστία και την αδιαφορία των κατοίκων που δεν είναι διατεθειμένοι να αγωνιστούν χωρίς να έχουν κάποιο συμφέρον ή κέρδος. Στο τέλος του κεφαλαίου του λογοτεχνικού έργου ακολουθεί ένας διάλογος – διάλογος που παραλείπεται στο δευτερογενές κείμενο – όπου το Βασιλόπουλο αποκαλύπτει στον αδερφό του Σιδερά, Μαραγκό, ότι είναι ο γιος του Βασιλιά, ότι ο Σιδεράς ήδη δέχτηκε να φτιάξει όπλα, οπότε και ο Μαραγκός αποφασίζει να τον βοηθήσει.

Πρόσωπα: Η Κόρη του Σιδερά παραμένει στην ταβέρνα σε όλη τη διάρκεια της σκηνής του δραματοποιημένου κειμένου, ενώ στο πρωτότυπο αναφέρεται ότι φεύγει πριν καν το Βασιλόπουλο μπει μέσα. Με αυτό τον τρόπο, αν και μιλάει μόνο μια στιγμή, αναφέροντας ότι ο πατέρας της είναι εκείνος που θα κατασκευάσει τα όπλα, δείχνει τη συμπαράστασή της στο Βασιλόπουλο και τη θέλησή της να ενεργοποιήσει και τους υπόλοιπους κατοίκους. Ο Μαραγκός και οι θαμώνες παραμένουν πιστοί στους χαρακτήρες που διαγράφονται στο παραμύθι, ωστόσο στο δραματικό κείμενο ο αριθμός των θαμώνων μειώνεται καθώς σε ένα έργο που προορίζεται για παράσταση, δεν δύναται να υπάρχουν πάρα πολλοί ηθοποιοί, διότι αυτό θα ανέβαζε το οικονομικό κόστος της παράστασης. Όσον αφορά στον Βελισσάριο, παρατηρείται ότι στη σκηνή αυτή του παραμυθιού αναφέρεται ως νέος, ενώ στο δραματικό κείμενο ονοματοδοτείται, δίνοντας περισσότερη έμφαση στον χαρακτήρα αυτόν. Γιατί ενώ στη σκηνή αυτή παρουσιάζεται να αντιτίθεται στο Βασιλόπουλο, σε μεταγενέστερη σκηνή (βλ. σκηνή 1 πράξη 3) θα είναι εκείνος συγκεκριμένα (και όχι γενικά το πλήθος της πλατείας όπως στο παραμύθι σελ. 149) που θα του ζητήσει συγγνώμη και θα τον υποστηρίξει στον αγώνα του, προσπαθώντας να επηρεάσει και το υπόλοιπο πλήθος.

5.2.3. Πράξη 3 «Πόλεμος»

➤ Σκηνή 1 «Πανικός»

Η πρώτη σκηνή της τρίτης πράξης αντλεί πληροφορίες από το όγδοο και ενδέκατο κεφάλαιο του παραμυθιού και λαμβάνει χώρο στο δρόμο προς το παλάτι, μέσα στο παλάτι, όπου ενημερώνεται ο Βασιλιάς για το τι ακριβώς συμβαίνει και τέλος στην πλατεία, ώστε το Βασιλόπουλο μαζί με τον πατέρα του να πείσουν το λαό να τους βοηθήσει στον πόλεμο.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Η επιστροφή του Βασιλόπουλου προς το παλάτι και η συνάντησή του με τους χωρικούς, μετατρέπεται από αφήγηση σε σκηνική οδηγία («*Καθ' οδόν προς το παλάτι... κατοίκους που φεύγουν τρομαγμένοι*»). Στο παραμύθι περιγράφεται η στενοχώρια και η δυσκολία του Βασιλιά να αποχωριστεί την κορώνα του, όπως και η αποχώρηση του Πολύδωρου, ενώ στο δραματοποιημένο κείμενο αυτό φαίνεται μέσα από τις σκηνικές οδηγίες («*Με κλαμένη φωνή*», «*Απλώνει τα χέρια του προς την κορώνα που ο γέρος κρατάει στην αγκαλιά του*», «*Σφίγγει την κορώνα στην αγκαλιά του*», «*Συνεχίζει να κλαίει*», «*Ο Βασιλιάς υποκύπτει – απλώνοντας διστακτικά τα χέρια του δίνει την κορώνα*», «*Ο Πολύδωρος βάζει την κορώνα...υποκλίνεται και φεύγει*»). Οι σκηνικές οδηγίες του δευτερογενούς έργου («*Απ' έξω ακούγονται επαναλαμβανόμενες ιαχές και συνθήματα που δυναμώνουν*», «*Στην πλατεία της Χώρας το οργισμένο πλήθος φωνάζει τα γνωστά συνθήματα*», «*Κρατώντας τον πάντα αγκαζέ*», «*Ορμάει να χτυπήσει το Βασιλιά*», «*Ουρλιάζει*» κ.ά.) αποδίδουν τις περιγραφές του παραμυθιού για τη μετάβαση στην πλατεία, τις κινήσεις και τις εντάσεις του πλήθους.

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος του πρωτοτύπου, του Βασιλόπουλου με τους κατοίκους που φεύγουν φοβισμένοι, περνάει με περιορισμένη έκταση στο δραματικό κείμενο, μεταφέροντας τις απαραίτητες πληροφορίες για τον τρόπο και την άρνηση των χωρικών να πολεμήσουν στο πλευρό του Βασιλόπουλου, που πιστεύουν ότι το έχει σκάσει για να γλιτώσει. Η στιχομυθία του Βασιλιά με τον γιο του για την πώληση της κορώνας του Βασιλιά με σκοπό την απόκτηση χρημάτων, μεταφέρεται στο δραματοποιημένο κείμενο. Παραλείπεται όμως η επιπλέον πρόταση που κάνει το Βασιλόπουλο στο παραμύθι να κινήσει όλο το βασίλειο για να βρει τεχνίτες και λαό και να τους πείσει να πολεμήσουν εναντίον του εχθρού, καθώς η δράση αυτή έχει ήδη προηγηθεί στο δραματοποιημένο κείμενο στις προηγούμενες σκηνές. Η σκηνή με την

πώληση της κορώνας επιλέγεται στο συγκεκριμένο σημείο (και όχι νωρίτερα όπως στο λογοτεχνικό έργο), διότι εξυπηρετεί καλύτερα την εξέλιξη της δράσης. Το Βασιλόπουλο, έχοντας ήδη πάρει την κατάσταση στα χέρια του, έχει ήδη πείσει τεχνίτες (Σιδερά, Μαραγκό, Πρωτομάστορα) να τον βοηθήσουν στην κατασκευή όπλων, πηγαίνει μετά στο βασίλειο, για να προτείνει στον πατέρα του να πουλήσει το στέμμα του και να τον οδηγήσει αμέσως μετά στην πλατεία, ώστε να πείσουν μαζί και τον υπόλοιπο λαό να συμμετάσχει στον πόλεμο. Η στιχομυθία μεταξύ του Βασιλόπουλου και του πλήθους που εκτείνεται στο παραμύθι, μεταφέρεται συνοπτικά στο δραματικό κείμενο, καθώς είναι απαραίτητη για την κορύφωση της δραματικής έντασης, εφόσον μέσα από το διάλογο αυτό περνάμε από την αντιπάθεια των πολιτών στο πρόσωπο του Βασιλιά και την άρνηση τους να βοηθήσουν, στην αλλαγή της απόφασής τους και στη θέλησή τους να συμμετάσχουν στο διωγμό του εχθρού.

Πρόσωπα: Στο παραμύθι η ενημέρωση του Βασιλόπουλου σχετικά με το ότι ο Θεός Βασιλιάς έχει περάσει τα σύνορα και έχει φτάσει στο ποτάμι γίνεται από τον Κατρακυλάκο, ενώ στο θεατρικό από τον Πολύδωρο. Ίσως αυτό συμβαίνει για να εξυπηρετηθεί η σκηνική δράση, για να βρίσκεται ήδη ο Πολύδωρος στη σκηνή τη στιγμή που θα αποχωριστεί ο Βασιλιάς την κορόνα του, καθώς αυτός είναι που θα αναλάβει να την πουλήσει. Επιπλέον, και σε αυτή τη σκηνή του δραματικού έργου η Ειρήνη υιοθετεί λόγια που εκφέρει ο αδερφός της στο πρωτότυπο (*«Το αντίθετο ισχύει πατέρα. Αν δώσεις την κορόνα σου...τον τόπο μας ελεύθερο»*), αναδεικνύοντας μαχητικότητα και δυναμισμό για τη σωτηρία του τόπου της. Ο ενεργός ρόλος της φαίνεται και από το γεγονός ότι στο δραματικό κείμενο συνοδεύει τον πατέρα και τον αδερφό της στην πλατεία με το οργισμένο πλήθος, κάτι που στο λογοτεχνικό έργο δεν συμβαίνει. Σημαντική είναι η προσθήκη του Βελισσάριου στη σκηνή του δραματοποιημένου κειμένου. Υιοθετώντας αυτός τα λόγια που εκφέρει το Βασιλόπουλο στο παραμύθι (*«Άμα θέλουν όπλα...τα παλικάρια πάνε και τα παίρνουν απ' τους εχθρούς! Δε βαρύνε γέροντες!»*), διαφοροποιείται από τους υπολοίπους και στο τέλος τους επηρεάζει. Τα υπόλοιπα πρόσωπα (Βασιλιάς, Βασιλόπουλο, Πλήθος), μένουν πιστά στο πρωτότυπο έργο.

➤ Σκηνή 2 «Μονοχέρης»

Η δεύτερη σκηνή αντιστοιχεί στο όγδοο κεφάλαιο του παραμυθιού και λαμβάνει χώρα στο ποτάμι, όπου ο Πολύδωρος ζητά από τον Μονοχέρη να τον περάσει στην απέναντι όχθη για να πάει να πουλήσει την κορόνα.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Οι περιγραφές και τα αφηγηματικά σχόλια του παραμυθιού για τις κινήσεις των δύο ηρώων που δεν παραλείπονται εντελώς (όπως π.χ. «*Λίγη ώρα πάλι δε μίλησαν*» σελ. 111 «*Ο υπασπιστής, που είχε απομακρυνθεί, ξαναπλησίασε*» σελ. 112), μεταφέρονται στο δραματικό έργο μέσω σκηνικών οδηγιών («*Ο Μονοχέρης χουζουρεύει ξαπλωμένος...στο γοφό του*», «*Ο Μονοχέρης σηκώνεται, πιάνει το κοντάρι...στην ακροποταμιά*», «*Ο Πολύδωρος πηδάει στη βάρκα...φελούκα του από την όχθη*», «*Με το χέρι κάνει ένα σχήμα σαν μακροβούτι*» κ.ά.), όπως επίσης το τραγούδι του Μονοχέρη («*Σιγοτραγουδάει*»).

Διαλογικά μέρη: Όλος ο διάλογος του Πολύδωρα με τον Μονοχέρη παραμένει σχεδόν ίδιος με αυτόν του πρωτοτύπου, με ελάχιστες περικοπές φράσεων για να μειωθεί όσο το δυνατόν η έκταση. Η διαλογική αυτή σκηνή εισάγεται στο δραματικό κείμενο στο συγκεκριμένο σημείο – και όχι νωρίτερα όπως συμβαίνει στο λογοτεχνικό έργο – γιατί εξυπηρετεί την εξέλιξη της δράσης και τη σκηνική απόδοση του κειμένου, δεδομένου ότι η επόμενη σκηνή διαδραματίζεται και αυτή στο ποτάμι, όπου δουλεύει ο Πρωτομάστορας για την κατασκευή των караβιών.

Πρόσωπα: Τα δύο πρόσωπα της σκηνής ανταποκρίνονται πιστά στο παραμύθι, καθώς και εδώ ο Μονοχέρης παρουσιάζεται ένας ευγενικός, εξυπηρετικός και γενναιόδωρος άνθρωπος, ο οποίος όπως θα φανεί και παρακάτω θα έδινε και τη ζωή του, σιωπηλά και αφανέρωτα για την πατρίδα του.

➤ Σκηνή 3 «Η γέφυρα»

Η τρίτη σκηνή αντιστοιχεί στο δέκατο τρίτο κεφάλαιο του παραμυθιού της Δέλτα και διαδραματίζεται στο ποτάμι, όπου ο Πρωτομάστορας κατασκευάζει καράβια αλλά ο Μονοχέρης του προτείνει να φτιάξει γέφυρα, ως πιο γρήγορη λύση.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Οι σκηνικές οδηγίες του δραματοποιημένου κειμένου («*Ο Πρωτομάστορας δουλεύει...με το κοντάρι*», «*Ο Πρωτομάστορας παρατάει τη*

δουλειά...όπου πλέουν ο κουλός και η φελούκα του», «Ανεβαίνοντας στην πλώρη και σέρνοντας πίσω του το κοντάρι», «Σιγοτραγουδάει» κ.ά.) αντικαθιστούν τις περιγραφές του λογοτεχνικού σχετικά με τις κινήσεις και τη δράση των ηρώων.

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος των δύο ηρώων περνάει σχεδόν απόφιος στο δραματικό κείμενο, ώστε να δώσει τις απαραίτητες πληροφορίες για την εξέλιξη της ιστορίας. Παραλείπονται δηλαδή μόνο φράσεις του παραμυθιού (σελ.151) που δεν χρειάζονται, όπως για παράδειγμα «Που ξέρεις εσύ τι κάνω;», «Και αμέ στραβός είμαι».

Πρόσωπα: Οι δύο ήρωες Πρωτομάστορας και Μονοχέρης παραμένουν πιστοί στο πρωτότυπο, ο Μονοχέρης προσφέροντας τη βοήθειά του με τη συμβουλή του να χτιστεί γέφυρα και ο Πρωτομάστορας με τη διάθεση του να κάνει το καλύτερο δυνατό για να σωθεί ο λαός από την επίθεση του Θείου Βασιλιά.

➤ Σκηνή 4 «Μεταλλεία»

Η τέταρτη σκηνή αντιστοιχεί στο ενδέκατο κεφάλαιο του παραμυθιού και λαμβάνει χώρα στα μεταλλεία, όπου ενώ ο Σιδεράς, η Κόρη του, η Ειρήνη και ο Ζητιάνος δουλεύουν, ο Κλέφτης και ο Γιος του κλέβουν το καρότσι από τον Ζητιάνο.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Αρχικά, το Βασιλόπουλο δε συμμετέχει στη σκηνή αυτή του δραματικού κειμένου, οπότε και παραλείπεται όλη η αφήγηση του λογοτεχνικού κειμένου σχετικά με τη δράση του. Οι περιγραφές των αντιδράσεων και των κινήσεων των ηρώων από την Π. Δέλτα, βοηθούν απόλυτα, ώστε να διαμορφωθούν λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες στο δραματοποιημένο κείμενο. («Μετά από λίγο ξαναμπαίνουν φέρνοντας τον Κλέφτη και το Γιο του», «Στον Κλέφτη, καθώς του δένουν τα χέρια», «Ο Γιος του Κλέφτη, τρέμοντας σαν το ψάρι...νοήματα στον πατέρα του ότι δεν ξέρει τι να πει», «Ο πατέρας του μουγκρίζει όσο πιο δυνατά μπορεί, για να τον ειδοποιήσει ότι τα λέει λάθος», «Τώρα ο Κλέφτης αρχίζει να χτυπάει το πόδι του στο πάτωμα, για να εμποδίσει την απολογία του Γιου του» κ.ά.) Για τις αφηγήσεις που παραλείπονται ή τις τροποποιήσεις που πραγματοποιούνται, προστίθενται νέες σκηνικές οδηγίες για να δηλώσουν την παρουσία των προσώπων, την είσοδο - έξοδο τους και τη δράση τους («Στα μεταλλεία. Ο Σιδεράς, η Κόρη του, ο Ζητιάνος και η Ειρήνη», «Δείχνει στο Ζητιάνο το καρότσι που βρίσκεται εκτός σκηνής», «Ο Ζητιάνος φεύγει», «Η Κόρη του Σιδερά και η Ειρήνη, σπρώχνουν τον Κλέφτη και το Γιο του, μες το πηγάδι των μεταλλείων»). Τέλος, η αφήγηση της Δέλτα για τη φυλάκιση του Κλέφτη και του Γιου του, εκλείπει από το

δραματικό κείμενο, καθώς ο Τ. Τζαμαργιάς και ο Β. Ραπτόπουλος τροποποιούν την ιστορία, τοποθετώντας τους δύο κλέφτες να δουλέψουν, ώστε να μην οδηγηθούν στη φυλακή.

Διαλογικά μέρη: προστίθεται μία νέα φράση του Ζητιάνου που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο («*Εντάξει μάστορα...Κι αύριο θα σας φέρω όλο μου το ότι να δουλέψει στα μεταλλεία! Δέκα ψυχές*»), για να δείξει την προθυμία του να συγκεντρώσει περισσότερο κόσμο για να βοηθήσει στην κατασκευή των όπλων. Το διαλογικό μέρος του Βασιλόπουλου με τον Κλέφτη και το γιο του, τροποποιείται αρκετά στο δραματοποιημένο κείμενο, αφού το Βασιλόπουλο δε συμμετέχει στη σκηνή. Επομένως, κάποιες φράσεις, που εκφέρει στο παραμύθι, περικόπτονται, ενώ άλλες εκφέρονται στο θεατρικό έργο από την Ειρήνη («*Και τώρα παλιοκλέφταρε, πες μας πού έχεις το ρολόι... μια μέρα στο δάσος;*»), τον Σιδερά («*Κάτσε στην άκρη...ν' ακούσουμε και τον άλλον*») ή την Κόρη του («*Και τι τις ήθελες τις πέτρες;*»). Τέλος, παραλείπεται στο δευτερογενές έργο ο διάλογος του Βασιλόπουλου με τους ξυλοκόπους που συναντά στο πρωτότυπο, αφενός γιατί το Βασιλόπουλο δεν υπάρχει στη σκηνή αυτή και αφετέρου διότι η πληροφορία αυτή δε θα εξυπηρετούσε την πλοκή.

Πρόσωπα: Η διαφθορά, η εκμετάλλευση, το κλέψιμο, η πονηριά και τα ψέματα που καταδεικνύει η Π. Δέλτα στο παραμύθι μέσα από τα πρόσωπα του Κλέφτη και του Γιου του, διαφαίνονται και στο δραματικό κείμενο, καθώς τα πρόσωπα παραμένουν πιστά στο πρωτότυπο. Ωστόσο, τα υπόλοιπα πρόσωπα, και δεδομένου ότι δεν υπάρχει το Βασιλόπουλο στη συγκεκριμένη σκηνή, φαίνονται πιο δυναμικοί και δραστήριοι, αφού αναλαμβάνουν οι ίδιοι να διαπληκτιστούν με τους ληστές και να πατάξουν την αδικία. Το γεγονός μάλιστα ότι, στο τέλος, οι δύο γυναίκες (Ειρήνη και Κόρη Σιδερά) δεν οδηγούν τους κλέφτες στη φυλακή – με αντάλλαγμα αυτοί να βοηθήσουν, δουλεύοντας, στη προετοιμασία για τον πόλεμο – δείχνει την αποφασιστικότητά τους, αφού αντί να τους τιμωρήσουν, προσπαθούν να τους μυήσουν στον αγώνα για το κοινό καλό.

➤ Σκηνή 5 «Ηρωες»

Η Πέμπτη σκηνή αντλεί πληροφορίες από το δέκατο τρίτο κεφάλαιο του έργου της Π. Δέλτα και διαδραματίζεται και πάλι στο ποτάμι, όπου επιστρέφει ο Πολύδωρος με τα χρήματα από την πώληση της κορόνας του Βασιλιά.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Παραλείπεται στο θεατρικό έργο η αφήγηση που υπάρχει στο παραμύθι για την προσπάθεια που καταβάλλει ο Μονοχέρης να φτάσει στο Τρελόρεμα, όπου θα συναντήσει τον Πολύδωρο. Παρουσιάζονται όμως με σκηνικές οδηγίες (*«Ο Μονοχέρης πηγαινοέρχεται από την πλώρη στην πρύμη, μπήγοντας το κοντάρι του στο χώμα», «Δείχνει την δερμάτινη τσάντα», «Ο Μονοχέρης πετάγεται όρθιος κι αρπάζει το κοντάρι...βέλη...καρφώνονται στην φελούκα»*) μερικές από τις περιγραφές των κινήσεων των προσώπων και της επίθεσης του εχθρού. Αντίθετα περικόπτονται όλες οι περιγραφές του ποταμιού και του ρεύματος που παρασύρει τους δύο ήρωες, οι περισσότερες αφηγήσεις που αφορούν την προσπάθειά τους να σωθούν, η αφήγηση του θανάτου του Πολύδωρου και της προσπάθειας του Πρωτομάστορα που καταφτάνει εκείνη τη στιγμή να δει τι έχει συμβεί. Ο θάνατος των δύο προσώπων μεταφέρεται στο δραματικό κείμενο με σκηνική οδηγία (*«Με πνιγμένη φωνή», «Πεθαίνοντας»*).

Διαλογικά μέρη: Η στιχομυθία του Μονοχέρη με τον Πολύδωρα είναι πιο εκτενής στο πρωτότυπο έργο, οπότε στο δραματικό περιορίζεται η έκτασή της, δίνοντας βέβαια τις πληροφορίες που χρειάζονται για να συνεχιστεί η ιστορία. Ότι δηλαδή ο Πολύδωρος προσπάθησε, χάνοντας την ίδια του τη ζωή, να εξασφαλίσει ότι τα χρήματα από την πώληση της κορόνας που μετέφερε στη βάρκα, θα φτάσουν στο Βασιλόπουλο με σκοπό να αξιοποιηθούν για το καλό του τόπου. Μόνο σε ένα πολύ μικρό μέρος του διαλόγου του παραμυθιού, οι απαντήσεις του Μονοχέρη (*«Τα ξέρεις καλά τούτα τα μέρη;», «Ναι.», «Λες να περάσουμε το στενό;», «Δεν πιστεύω.»*), μετατρέπονται στο δραματικό κείμενο σε σκηνική οδηγία. (*«Ο Μονοχέρης γνέφει καταφατικά», «Ο βαρκάρης κάνει πως κοιτάει αλλού, αποφεύγοντας να του απαντήσει»*).

Πρόσωπα: Και σε αυτή τη σκηνή οι δύο ήρωες συνεχίζουν να ακολουθούν πιστά το πρωτότυπο έργο, προβάλλοντας αντιπροσωπευτικές αξίες, όπως η τιμιότητα, η γενναιότητα, η προσφορά και η θυσία ακόμα και της ίδιας της ζωής για να την επίτευξη ενός κοινού στόχου για την ευημερία του λαού και το κοινό καλό του τόπου.

➤ Σκηνή 6 «Απώλειες»

Η έκτη σκηνή αντιστοιχεί στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο του έργου της Π. Δέλτα και διαδραματίζεται στο ποτάμι, όπου το Βασιλόπουλο με τον Πρωτομάστορα συζητούν για το σχέδιο εναντίον του Θείου Βασιλιά.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Η αφήγηση του πρωτότυπου έργου για το σχέδιο επίθεσης του Βασιλόπουλου μεταφέρεται στο δραματικό κείμενο στο διάλογό του με τον Πρωτομάστορα. («...*Το μόνο που μπορούμε είναι να πιάσουμε τον εχθρό στον ύπνο και να επωφεληθούμε απ' την αταξία και την τρομάρα που θα τους πιάσει...*»). Παραλείπεται εντελώς η αφήγηση για το θάψιμο του Πολύδωρου, ενώ σε σκηνικές οδηγίες μετατρέπονται ορισμένες περιγραφές των κινήσεων ή συναισθημάτων των ηρώων («*Ο Πρωτομάστορας σκύβει πάνω απ' τον νεκρό Πολύδωρο*», «*Με ενθουσιασμό*»).

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος του Βασιλόπουλου με τον Πρωτομάστορα, μεταφέρεται στο δραματοποιημένο κείμενο αρκετά συμπυκνωμένος, πρώτον παρέχοντας τις απαραίτητες πληροφορίες για την προώθηση της δράσης όσον αφορά στο σχέδιο του Βασιλόπουλου για την εξόντωση του στρατού του Θείου Βασιλιά και δεύτερον για να δείξει την αυτοθυσία του Πολύδωρου και του Μονοχέρι και την εκτίμηση των παρευρισκόμενων ηρώων στο πρόσωπο τους.

Πρόσωπα: Τα δύο πρόσωπα παραμένουν πιστά στο χαρακτήρα που διαγράφεται στο πρωτότυπο έργο της Δέλτα, δείχνοντας την επιμονή, την αποφασιστικότητα και την ετοιμότητα τους να προσπαθήσουν να νικήσουν τον αντίπαλο στρατό και να κερδίσουν ξανά την ευημερία της πατρίδας τους.

➤ Σκηνή 7 «Η μάχη»

Η σκηνή αυτή αντιστοιχεί στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο του παραμυθιού, και απεικονίζει τη μάχη των δύο αντιπάλων. Η εκτενής αφήγηση της μάχης και οι περιγραφές των δράσεων των στρατιωτών που μας δίνει η Π. Δέλτα, περνάνε στο δραματικό κείμενο πάρα πολύ συνοπτικά μέσα από σκηνικές οδηγίες («*Το Βασιλόπουλο τραβάει το σπαθί του...σύνθημα για επίθεση*», «*Αρχίζει η μάχη. Οι άντρες της Μοιρολατρίας, με το Βασιλόπουλο επικεφαλής*», «*εναντίον των στρατιωτών του Θείου Βασιλιά*», «*Το Βασιλόπουλο βλέπει τους πρώτους εχθρούς να ορμούν πάνω στη γέφυρα*» κ.ά.), καθώς θα αποδοθούν σκηνικά κατά τη διάρκεια της παράστασης και όχι μέσω διαλόγων. Στη σκηνή αυτή εμφανίζεται ο Βελισσάριος εκφέροντας μια φράση - προσθήκη, («*Ξύπνησες στην ψυχή μου τόση δύναμη και τόση ομορφιά! Από μέτριο άνθρωπο, μ' έκανες ήρωα!*»), δείχνοντας έτσι την επιρροή που του άσκησε το Βασιλόπουλο.

➤ Σκηνή 8 «Τέλος καλό, όλα καλά»

Η όγδοη σκηνή αντλεί πληροφορίες από διάφορα κεφάλαια του λογοτεχνικού έργου και διαδραματίζεται στο παλάτι, μετά την μάχη με όλη την οικογένεια συγκεντρωμένη.

Περιγραφές-αφηγήσεις: Πολλές αφηγήσεις που ακολουθούν στα επόμενα κεφάλαια του παραμυθιού (όπως για παράδειγμα οι ενέργειες του Βασιλόπουλου για την οικονομική και κοινωνική αναδιοργάνωση της Μοιρολατρίας) παραλείπονται τελείως καθώς δεν προωθούν την εξέλιξη της πλοκής και το δραματικό κείμενο οδεύει στο τέλος του. Από τα κεφάλαια του πρωτοτύπου που περιγράφονται η μελαγχολία του Θείου Βασιλιά γιατί έχασε στη μάχη, η απόφαση του να μαζέψει στρατό για να επιτεθεί ξανά στη Μοιρολατρία και ο θάνατος του μόλις αντίκρυσε την γαϊδουροκεφαλή που του επέστρεψε το Βασιλόπουλο, ο Τ. Τζαμαργιάς και ο Β. Ραπτόπουλος επιλέγουν να κρατήσουν μόνο την πληροφορία του θανάτου του. Τροποποιώντας λοιπόν το παραμύθι εντάσσουν τον θάνατο του Θείου Βασιλιά στα λόγια του Βασιλόπουλου, το οποίο ενημερώνει τον πατέρα του πως ο Θεός Βασιλιάς έπαθε καρδιακή προσβολή από τη στενοχώρια του και πέθανε.

Η αφήγηση του τραυματισμού του Βασιλόπουλου στη μάχη, στο δραματικό κείμενο φαίνεται μέσα από τη σκηνική οδηγία (*«Δείχνοντας τον ώμο του Βασιλόπουλου»*) και το επιπλέον διαλογικό μέρος Βασιλιά-Ειρήνης-Βασίλισσας (*«Τι έπαθες;» «Αδελφούλη μου; Τραυματίστηκες;» «Ο γιος μου τραυματίας πολέμου»*). Με τη μορφή σκηνικών οδηγιών περνάνε και όσες περιγραφές δεν παραλείπονται σχετικά με τις κινήσεις και συναισθήματα των ηρώων (*«Ρίχνεται στην αγκαλιά του Βασιλόπουλου», «Το Βασιλόπουλο πιάνει τη δερμάτινη τσάντα του Πολύδωρου... τα δίνει στον Πρωτομάστορα», «Αλλάζοντας διάθεση», «Με ενθουσιασμό»* κ.ά.), όπως επίσης και η είσοδος της Γνώσης, της Ζήλιως και της Ξινής (*«Έρχονται η Γνώση, και η Ζήλιω με την Ξινή»*).

Τρία αφηγηματικά σχόλια της Δέλτα (*«Η Ζήλιω και η Πικρόχολη, γελαστές και ευχαριστημένες»* σελ. 188, *«Τόση πολλή δουλειά είχε η καθεμία, που η Ζήλιω και η Πικρόχολη ξέχασαν να μαλώσουν»* σελ. 189, *«Και το βράδυ...η κούρασή τους ήταν τέτοια, που πάλι ξέχασαν να μαλώσουν»* σελ. 190) μετατρέπονται σε σκηνική οδηγία (*«Τα δύο πρώην κακά κορίτσια έχουν γλυκάνει»*) και σε διάλογο (*«Ξινή: Ζήλιω μου, ζηλιαρούλα μου, πόση ώρα έχουμε να μαλώσουμε; Ζήλιω: Μια ολόκληρη μέρα!!!*

*Βασιλόπουλο: Μια ολόκληρη μέρα; Πώς έγινε αυτό το θαύμα; Ζήλιω: Δουλεύαμε... Μαζέψαμε ένα σωρό σκουπίδια από το βασίλειο του μπαμπά... Ξινή: Η δουλειά μας έκανε να καταλάβουμε ότι αγαπιόμαστε, είμαστε μαζί κι έχουμε έναν σκοπό...»), ώστε να δοθεί η πληροφορία σχετικά με την αλλαγή νοοτροπίας και συμπεριφοράς τόσο της Ζήλιως όσο και της Ξινής. Τέλος, προστίθενται νέες σκηνικές οδηγίες στο δραματικό έργο για να δείξουν την ευχάριστη ατμόσφαιρα που επικρατεί πλέον, μετά τον αγώνα τους και μετά την ανακοίνωση του γάμου του Βασιλόπουλου με τη Γνώση. («*Το Βασιλόπουλο απλώνει τα χέρια...ενθουσιασμού και τρέλας*», «*Το ζευγάρι φιλιέται ξανά κι οι υπόλοιποι παριστάμενοι χειροκροτούν και ζητωκραυγάζουν*»).*

Διαλογικά μέρη: Ο διάλογος που υπάρχει στο δραματοποιημένο κείμενο είναι αρκετά τροποποιημένος. Καθώς είναι η τελευταία σκηνή του έργου, το διαλογικό μέρος εκπηγάζει από στιχομυθίες του πρωτοτύπου που βρίσκονται σε διαφορετικά κεφάλαια («*Θα επιστρέψουμε την γαϊδουροκεφαλή*», «*Η Ζήλιω και η Ξινή έφυγαν και μ' άφησαν οι άκαρδες*») ή προστίθενται νέες φράσεις («*Όλη νύχτα πολεμούσαμε...οι στρατιώτες μας δεν έχουν πάρει ανάσα! Δεν στάθηκαν καθόλου*»), ώστε να ενημερωθεί το κοινό για όλες τις απαραίτητες πληροφορίες πριν το κλείσιμο του έργου. Το διαλογικό κομμάτι του Βασιλόπουλου με τον πατέρα του σχετικά με το πώς θα επενδύσει το Βασιλόπουλο τα χρήματα για το καλό της Μοιρολατρίας μεταφέρεται συμπυκνωμένος στο δευτερογενές κείμενο, για να πληροφορήσει για τις μελλοντικές προθέσεις του Βασιλόπουλου. Τέλος, με την τελευταία του μονολογική φράση το Βασιλόπουλο ανακοινώνει τον γάμο του με τη Γνώση.

Πρόσωπα: Η τροποποίηση του διαλόγου του Βασιλόπουλου με τον πατέρα του, με την προσθήκη νέας φράσης («*Είμαι σίγουρος ότι θα τα καταφέρεις*») ή τις παραλλαγές ήδη υπάρχουσών («*Και μ' αυτήν την τσαντούλα...με τόσο λίγο χρυσάφι...ελπίζεις να φτιάξεις φρούρια και να εξοπλίσεις στρατό;*» αντί της φράσης που χρησιμοποιείται στο παραμύθι «*Και με αυτά τα φλουριά ελπίζεις να χτίσεις κάστρα και να οπλίσεις στρατό; Ρώτησε ο Βασιλιάς ξεκαρδισμένος στα γέλια*»), δείχνει την πρόθεση των δραματουργών να παρουσιάσουν το Βασιλιά πιο διαλλακτικό, χωρίς την αίσθηση κοροϊδίας και αντίθετα με περισσότερη εμπιστοσύνη προς τον γιο του. Επίσης, οι δύο αδελφές Ζήλιω και Ξινή, από δύο άπληστα και κακομαθημένα κορίτσια, με συνεχείς διαμάχες και εξαντλώντας την υπομονή της υπόλοιπης οικογένειας, αναθεωρούν τη συμπεριφορά τους, έχοντας μάθει πια να φροντίζουν για το κοινό καλό. Τέλος, μέσα από τη φράση του

Βασιλόπουλου, φαίνεται η αμέριστη συμβολή της Γνώσης στην απόφασή του να μην εγκαταλείψει την πατρίδα του, στην προσωπική του εξέλιξη και στη δύναμη που έκρυβε μέσα του, δείχνοντας έτσι τη δύναμη που όλοι κρύβουμε μέσα μας να παλέψουμε για το συλλογικό συμφέρον, θυσιάζοντας το ατομικό.

6. Συμπεράσματα

6.1. Αποτελέσματα συγκριτικής μελέτης

Έπειτα από τη συγκριτική μελέτη που προηγήθηκε, επιβεβαιώνεται το θεωρητικό πλαίσιο όσον αφορά στη διαδικασία της δραματοποίησης. Ο Τ. Τζαμαργιάς και ο Β. Ραπτόπουλος, αφού μελέτησαν το έργο, επικεντρώθηκαν στα βασικά επεισόδια που αποτελούν τον πυρήνα του, παραλείποντας αρκετές σκηνές που δεν εξυπηρετούσαν την πλοκή και την εξέλιξη της ιστορίας. Τα συμβάντα και οι πληροφορίες του έργου της Π. Δέλτα ήταν πολυάριθμα, γι' αυτό και οι δραματουργοί προέβησαν σε αρκετές περικοπές, περιορίζοντας έτσι την έκταση του δραματικού κειμένου και επιταχύνοντας το ρυθμό του. Επέλεξαν, λοιπόν, να διατηρήσουν τα επεισόδια εκείνα που αφορούν τις συγκρούσεις, καθώς έτσι εξυπηρετείται η δραματική ένταση και η περιπέτεια και αποκαλύπτεται η ψυχосύνθεση των προσώπων. Η μόνη προσθήκη που υπάρχει είναι τα τραγούδια (όπως αυτό του Ζοζέ), τα οποία είτε υποκαθιστούν την αφήγηση είτε σχολιάζουν τη δράση, δημιουργώντας παράλληλα ατμόσφαιρα για το θεατρικό κοινό και εντείνοντας τη λειτουργία της μπρεχτικής αποστασιοποίησης, που επιτρέπει στο κοινό να σκέφτεται τα όσα βλέπει στη σκηνή και να κρίνει.

Σχετικά με τις περιγραφές και τις αφηγήσεις, αυτές δε μεταφέρονται αυτούσιες στο δραματικό κείμενο αλλά είτε παραλείπονται εντελώς είτε εντάσσονται σ' αυτό με διαφορετική μορφή. Ύστερα από την αναλυτική μελέτη κάθε σκηνής ξεχωριστά, συμπεραίνεται ότι οι δραματουργοί επέλεξαν να εισάγουν γεγονότα του αφηγηματικού έργου κυρίως με τη μορφή σκηνικών οδηγιών, ενώ σε ελάχιστα σημεία, παραλειπόμενα συμβάντα εντάσσονται στον διάλογο ή μονόλογο των ηρώων. Συγκεκριμένα υπάρχει μόνο ένας μονόλογος – αυτός του δικαστή – που αντικαθιστά την αφήγηση. Σχετικά με τις σκηνικές οδηγίες, αυτές που υπερτερούν είναι αυτές που αφορούν τις κινήσεις, τις δράσεις και τις αντιδράσεις των ηρώων, ακολουθούν αυτές που σχετίζονται με την είσοδο-έξοδο των ηρώων από τη σκηνή καθώς και με το πού βρίσκονται, έπειτα αυτές που περιγράφουν τη συναισθηματική κατάσταση και τις διαθέσεις τους, ενώ ελάχιστες είναι αυτές που αφορούν την εμφάνιση τους, σε ποιο πρόσωπο απευθύνονται καθώς και την περιγραφή τοπίου και χώρου. Και αυτό γιατί οι χρηστικές πληροφορίες πρέπει να μεταφερθούν στο νέο κείμενο, ενώ οι λοιπές όπως σκέψεις, συναισθήματα, εμφάνιση, χώρος ενσωματώνονται σε αυτό με διαφορετικό τρόπο, μέσω των κωδίκων

υποκριτικής, της ενδυμασίας και της σκηνογραφίας, δεδομένου ότι το δραματοποιημένο κείμενο είναι ατελές αν δεν παρασταθεί.

Όσον αφορά στους διαλόγους, παρατηρείται ότι ορισμένοι διάλογοι του πρωτότυπου κειμένου παραλείπονται, καθώς δεν εξυπηρετούν την εξέλιξη της πλοκής. Ωστόσο, διατηρούνται αρκετοί διάλογοι, καθώς έτσι δομούνται και οργανώνονται οι συγκρούσεις και οι δραματικές καταστάσεις. Βέβαια, όλα τα διαλογικά μέρη μεταφέρονται στο δραματοποιημένο κείμενο συμπυκνωμένα, ώστε απ' τη μία πλευρά να παρέχονται οι απαραίτητες πληροφορίες που εξυπηρετούν την προώθηση της δράσης και αυξάνουν τη δραματική ένταση, από την άλλη όμως να μειωθεί και η κειμενική έκταση, καθώς το δραματοποιημένο κείμενο προορίζεται να παρασταθεί και η παράσταση δεν μπορεί να ξεπερνάει ένα αντικειμενικά εύλογο χρονικό διάστημα. Για τη συμπύκνωση αυτή είτε παραλείπονται φράσεις και επαναλήψεις από τα διαλογικά τμήματα που μεταφέρονται στο δευτερογενές κείμενο, είτε τροποποιούνται, εντάσσοντας μικρότερες στιχομυθίες με λιγότερες ερωταποκρίσεις, αποδίδοντας όμως πάντα το νόημα του εκάστοτε επεισοδίου.

Διαπιστώνεται ότι σε αρκετά σημεία ο λόγος μεταφέρεται σε άλλο πρόσωπο από αυτό που τον εκφέρει στο πρωτότυπο, ώστε να αποφεύγονται οι μονόλογοι και οι μακρηγορίες, ο λόγος του ενός να συνεχίζει και να εξελίσσει τον λόγο του άλλου, με αποτέλεσμα ο διάλογος να διαθέτει συνοχή, ρυθμό και ζωντάνια. Τέλος, παρατηρούνται ορισμένες προσθήκες διαλόγων και φράσεων που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο, οι περισσότερες εκ των οποίων γίνονται για να αυξηθεί ο ρόλος ενός προσώπου, για την εξέλιξη της πλοκής και τη σύνδεση των σκηνών και για να αποφευχθούν οι μονόλογοι. Λιγότερες είναι οι προσθήκες που αφορούν την εισαγωγή του χιουμοριστικού στοιχείου και την ανάδειξη της συναισθηματικής κατάστασης των ηρώων, ενώ μόλις ένα μικρό διαλογικό τμήμα του πρωτοτύπου μετατρέπεται σε σκηνική οδηγία.

Ως προς τα δραματικά πρόσωπα, κατά κανόνα παραμένουν πιστά στο πρωτότυπο έργο, καθώς μέσα από τις μεταξύ τους σχέσεις, πραγματοποιείται η πλοκή. Παρατηρείται ότι οι δράσεις, τα κίνητρα, η συμπεριφορά τους και η συναισθηματική τους κατάσταση παρουσιάζονται μέσα από τα λόγια τους, από τα σχόλια των άλλων ηρώων ως προς αυτούς, από τις σκηνικές οδηγίες αλλά κυρίως από την υποκριτική των ηθοποιών που θα ενσαρκώσουν το ρόλο. Από τη σύγκριση των δύο κειμένων διαπιστώνεται ότι

πραγματοποιούνται ορισμένες αλλαγές ως προς το ήθος και τον αριθμό των προσώπων. Ως προς τις ποσοτικές αλλαγές δεν προστίθεται κανένα νέο πρόσωπο, ενώ παρατηρούνται παραλείψεις είτε γιατί τα πρόσωπα δεν εξυπηρετούν την εξέλιξη της δράσης (π.χ. παρακόρες, γερο-Φρούραρχος) είτε γιατί έχουν παραλειφθεί ολόκληρα επεισόδια, οπότε και τα πρόσωπα που συναντώνται σε αυτά αναγκαστικά δεν μπορούν να σταθούν στο δευτερογενές έργο, καθώς δεν έχουν έρεισμα (π.χ. Αρχικαγκελάριος Θείου Βασιλιά). Ένας ακόμα λόγος που διατηρούνται τα πρόσωπα αλλά με μειωμένο αριθμό (π.χ. ένας υπασπιστής αντί για δύο, λίγα άτομα για πλήθος) είναι ότι κάτι τέτοιο επιβαρύνει το οικονομικό κόστος της παράστασης. Οι προσθήκες που αφορούν την ένταξη στη σκηνή, προσώπου που δεν υπάρχει στην αντίστοιχη σκηνή του λογοτεχνικού έργου, γίνονται κυρίως για την αναβάθμιση ρόλου, την ένταξη του χιουμοριστικού στοιχείου και του σχολιασμού (π.χ. Ζοζές) και πολύ λιγότερο για τη δημιουργία διαλόγου (π.χ. Ζοζές-Δικαστής) και τη σύνδεση με προηγούμενη ή επόμενη σκηνή.

Σχετικά με το ήθος των χαρακτήρων, οι δραματουργοί παραμένουν αρκετά κοντά στο έργο της Δέλτα, πραγματοποιώντας όμως κάποιες μεταβολές. Η μεγαλύτερη αλλαγή που επισημαίνεται είναι η αναβάθμιση του ρόλου της αδερφής του Βασιλόπουλου Ειρήνης, η οποία συμμετέχει ενεργά είτε με την ένταξη της σε σκηνή (που στο πρωτότυπο δεν παρευρισκόταν), είτε με την προσθήκη νέων φράσεων είτε υιοθετώντας φράσεις που στο πρωτότυπο εκφέρει ο αδελφός της. Η θέση και η ιδιοσυγκρασία που αποκτά το πρόσωπό της υποδηλώνουν τις προθέσεις και την ιδεολογία των δραματουργών, οι οποίοι διατηρώντας τις αξίες της και την επιθυμία της να συμπαραστέκεται στον αδελφό της, την παρουσιάζουν πιο δυναμική, μαχητική και αποφασιστική, ενισχύοντας το ρόλο της ως ενεργού γυναίκας, κάτι που στο πρωτότυπο δεν υπάρχει, δεδομένου και ότι ο ρόλος της γυναίκας την εποχή εκείνη ήταν πιο παρασκηνιακός και δευτερεύων. Έτσι, οι δημιουργοί φέρνουν το έργο στη σύγχρονη πραγματικότητα, παρουσιάζοντας τον άνδρα και τη γυναίκα να είναι ισότιμοι, δημιουργώντας έμφυλες αναπαραστάσεις που απευθύνονται σε ένα σύγχρονο ανήλικο κοινό και προωθώντας την ιδέα της ισότητας των φύλων

Επίσης, μεγαλύτερο ρόλο φαίνεται να αποκτά και ο δάσκαλος (που προστίθεται σε σκηνή στην οποία δεν υπάρχει στο έργο της Δέλτα) και ο νέος Βελισσάριος (που στο πρωτότυπο δεν του δίνεται καν όνομα), δείχνοντας έτσι την πρόθεση των

δραματουργών να εμπνεύσει ο πρώτος τον κεντρικό ήρωα και να συμπαρασταθεί και να συνδράμει ο δεύτερος στον αγώνα του. Η παράλειψη μάλιστα του Βασιλόπουλου σε μια σκηνή του δραματικού κειμένου, επιβεβαιώνει αυτή την πρόθεση, δίνοντας μεγαλύτερο ρόλο στα δευτερεύοντα πρόσωπα, παρουσιάζοντάς τα ενεργά και αποφασισμένα για το κοινό καλό. Επομένως, αν και μένοντας πιστοί στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, φαίνεται ότι οι δραματουργοί έδωσαν περισσότερη σημασία στην ανάπτυξη, σκιαγράφηση και αναβάθμιση των χαρακτήρων του έργου που συμβάλλουν στην έμπνευση και την εξέλιξη και λιγότερο σε αυτή των διεφθαρμένων, τονίζοντας την σημασία των διαχρονικών αξιών και της δύναμης για τον αγώνα για το συλλογικό καλό.

Ως προς το χώρο, οι δραματουργοί επέλεξαν να κρατήσουν ορισμένους από τους χώρους στους οποίους διαδραματίζεται η ιστορία του λογοτεχνικού έργου, παραλείποντας μερικούς (π.χ. το παλάτι του Θείου Βασιλιά) και αποφεύγοντας όσο γίνεται τις εναλλαγές ανάμεσα σε κλειστούς και εξωτερικούς-απροσδιόριστους, εφόσον έτσι δεν θα εξυπηρετούνταν η δραματική οικονομία, θα δημιουργούνταν χάσμα και θα ανέβαινε και το κόστος της παράστασης. Οι περιγραφές των χώρων ελάχιστες φορές μετατρέπονται σε σκηνικές οδηγίες, αλλά οπτικοποιούνται κατά τη διάρκεια της παράστασης μέσω των δευτερογενών κωδίκων (σκηνογραφία, μουσική, φωτισμό). Συνεπώς, μερικές φορές ο εσωτερικός χώρος της σκηνής αναπαρίσταται οπτικά ενώ ο εξωτερικός ή γεγονότα που συμβαίνουν σε αυτόν περιγράφεται λεκτικά ή ηχητικά (π.χ. «*Σε λίγο, εκτός σκηνής, ακούγεται η φωνή του ζητιάνου, κλέφτες! Κλέφτες!*»).

Όσον αφορά στο χρόνο, αυτός δεν αναπτύσσεται τόσο ελεύθερα όσο στο λογοτεχνικό κείμενο, γι' αυτό και οι δραματουργοί αλλάζουν τη ροή των επεισοδίων ώστε να μην υπάρχουν κενά ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, να εξυπηρετείται η γραμμική ροή της δράσης, να γίνεται εύκολα προσληπτή και να παρέχει τη δυνατότητα ταύτισης του κοινού με τους ήρωες. Για να ενημερώσουν για συμβάντα που έχουν προηγηθεί αλλά δεν εντάσσονται στη δραματοποιημένη ιστορία, εξυπηρετούν όμως την εξέλιξη της και αιτιολογούν συμπεριφορές και χαρακτήρες, είτε χρησιμοποίησαν μία φορά την Κυρα-Φρόνηση ως ενδοδιηγητικό αφηγητή («*Μια φορά και έναν καιρό, ζούσαν ένα Βασιλόπουλο και μια Βασιλοπούλα. Είχαν φύγει, λοιπόν, απ' το παλάτι...δρόμο παίρνουν, δρόμο αφήνουν...ώσπου, κάποια στιγμή, έφτασαν μπροστά σ' ένα μικρό κάτασπρο σπιτάκι*»), είτε τα παρουσίασαν μέσα από τα λόγια των προσώπων

(«Φτάσαμε πολύ αργά στο σπίτι του Αρχικαγκελάρου Πανούργου! Σπάσαμε την πόρτα, αλλά ο θησαυρός είχε κάνει φτερά! Δε βρήκαμε τίποτα»).

Ως προς τα υφολογικά στοιχεία, οι δραματουργοί, ενώ μένουν πιστοί στον λαϊκό και προφορικό λόγο και το πνεύμα της Π. Δέλτα, έχουν πραγματοποιήσει ορισμένες αλλαγές, υιοθετώντας έτσι ένα ύφος που ανταποκρίνεται περισσότερο στη σύγχρονη εποχή και είναι πιο εύκολα προσληπτό από το κοινό. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται στο δραματοποιημένο κείμενο, είναι απλή και κατανοητή, ο λόγος είναι εύστοχος και αποφεύγονται βερμπαλισμοί και εντυπωσιασμοί. Όλες οι εκφράσεις λαϊκού χαρακτήρα και ο καθημερινός λόγος έχουν χιουμοριστική διάθεση, καταλήγουν στη διακωμώδηση προσώπων και καταστάσεων, επιφέροντας το γέλιο στο ανήλικο κοινό, εναλλάσσοντας το δραματικό με το κωμικό στοιχείο, ώστε να διατηρείται η αμεσότητα, να διεγείρεται το κριτικό πνεύμα και να προκαλείται συγκίνηση και έντονα συναισθήματα.

Πιο συγκεκριμένα, αρχικά, έχουν προσθέσει παροιμίες (*«Από το κεφάλι βρωμάει το ψάρι», «Και κόρακας κοράκου μάτι δεν βγάζει», «...και νεκρούς ανασταίνεις»*), καθημερινές σύγχρονες φράσεις γνώριμες και οικείες στο ανήλικο κοινό (*«Το φαινόμενο...όχι του θερμοκηπίου», «Κάνε παιδιά να δεις καλό», «Καρφί δε σου καίγεται για μένα», «Σε ποιον τα πουλάς αυτά;», «Ωχ μωρέ μπαμπά», «Όταν γίνεις 18», «Μια φορά και έναν καιρό», «φαντεζί»*), αργκό (*«παλιολιγούρη», «βλάκα», «Ου να μου χαθείς, παλιοβλάκα», «Τζίφος», «ζινοχαζούλα μου»*), φέρνοντας το έργο στην εποχή του σήμερα. Προσθέτοντας μάλιστα τη φράση *«Μαζί τα φάγαμε σου λένε»* πραγματοποιούν πολιτικό σχόλιο για τα πολιτικά συμφραζόμενα της οικονομικής κρίσης της Ελλάδας το 2010. Οι επαναλήψεις που χρησιμοποιούν (*«Άδειο, άδειο, άδειο, το κελάρι είναι άδειοοο», «Άντε, άντε, άντε, άντε, άντε», «Βιάσου, βιάσου, έλα βιάσου»*) στοχεύουν να αυξήσουν την ένταση και τη συναισθηματική φόρτιση και να επιστήσουν την προσοχή του κοινού για τα διαδραματιζόμενα γεγονότα. Επιπλέον, επειδή ορισμένες λέξεις που χρησιμοποιεί η Π. Δέλτα απευθύνονται στο κοινό της εποχής και είτε είναι πιο δυσνόητες είτε πιο ιδιωματικές, κρίθηκε σκόπιμο από τους δραματουργούς να μετατραπούν σε άλλες περισσότερο καταληπτές στο ανήλικο κοινό. Έτσι οι λέξεις *«συνένοχος», «κοταριό», «χειράμαξα»* και το όνομα *«Πικρόχολη»* μετατρέπονται σε *«απατεώνας», «κοτέτσι», «καρότσι»* και *«Ξινή»* αντίστοιχα.

Στα μουσικά μέρη είτε δημιουργούνται νέες συνθέσεις είτε οι στίχοι και οι μελωδίες προσαρμόζονται πιο πολύ στο παιδικό κοινό. Δηλαδή χρησιμοποιούνται οικείες

μελωδίες, τις οποίες τα παιδιά αναγνωρίζουν πιο εύκολα, προερχόμενες από γνωστά τραγούδια. Για παράδειγμα το τραγούδι του Ζοζέ στο ρυθμό του τραγουδιού «Άγια νύχτα», πέραν του χιουμοριστικού στοιχείου που προσδίδει, έχει άμεση αναφορά σε γνωστό τραγουδιστικό ερέθισμα του ανήλικου κοινού. Διατηρούν τέλος, το παραμυθιακό και φανταστικό στοιχείο που υπάρχει και στο πρωτότυπο έργο, κρατώντας τα ονόματα που παραπέμπουν σε παραμύθι και ζωντανεύοντας και δίνοντας λόγο στη φύση, γεγονός που προσδίδει ζωντάνια και κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον των παιδιών.

Ως προς το ιδεολογικό πλαίσιο, το έργο όπως αναφέρει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης «έμεινε πιστό στο πνεύμα του βιβλίου φωτίζοντας το σήμερα και στοχεύοντας να θερμάνει τις ψυχές των παιδιών και να θεριέψει μέσα τους το σπόρο της ελπίδας για αξίες κοινωνικές και πανανθρώπινες».²⁰⁶ Το έργο θέλει να τονίσει την απογοήτευση του ανθρώπου μπροστά στη διαφθορά και την οικονομική εξαθλίωση και να επισημάνει τη συλλογική προσπάθεια για τη δημιουργία μιας χώρας, όπου θα επικρατεί η ευημερία, η ειρήνη, η ισότητα και η κοινωνική δικαιοσύνη. Ακόμη και αν το έργο της Δέλτα μπορεί να έχει χαρακτηριστεί διδακτικό,²⁰⁷ το δραματοποιημένο έργο δε φαίνεται ως τέτοιο, καθώς περνάει τα μηνύματα με έμμεσο τρόπο, μέσω των συγκρούσεων των προσώπων, χωρίς ηθικολογίες και προσπάθειες επιβολής ιδεών, όπως συνέβαινε στο παρελθόν.²⁰⁸ Όπως αναφέρουν και οι ίδιοι οι δημιουργοί σε συνέντευξή τους, προσπάθησαν να μην υποπέσουν στον διδακτισμό, αλλά να

²⁰⁶ Τζαμαργιάς Τ., [Σημείωμα σκηνοθέτη], *Πρόγραμμα παράστασης: Παραμύθι χωρίς όνομα της Πηνελόπης Δέλτα*, ό.π.

²⁰⁷ Γεωργουσόπουλος Κ., «Επίκαιρη Αλληγορία», ό.π.

²⁰⁸ Τα έργα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970 χαρακτηρίζονταν από διδακτισμό προωθώντας την εικόνα του καλού παιδιού που πρέπει να συμμορφώνεται στις συμβουλές των γονέων και των ενηλίκων. Δημάκη-Ζώρα Μ., «Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα», σε *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία»*, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, [επιμ.] Δημάδης Κ. Α., τόμ. Δ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2015, σελ. 376. Βλ. επίσης Καγγελάρη Δ., η οποία αναφέρει ότι οι ήρωες χωρίζονται σε καλά και κακά παιδιά. Τα μεν πρώτα ήταν οι καλοί μαθητές, που αγαπούσαν την πατρίδα τους και πίστευαν στο Θεό, ακολουθώντας τα πρότυπα των σωστών ενηλίκων, ενώ τα δεύτερα θεωρούνται τα κακομαθημένα, οι αμελείς μαθητές, που στην πορεία θα διόρθωναν τα ελαττώματά τους με συμβουλές άλλων. Καγγελάρη Δ., «Από το “Παιδικό Θέατρο” του '30 στο “Θέατρο για Παιδιά” του '70», *Θέατρο για Παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός*, [επιμ.] Καλογεροπούλου Ξ., Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα, Αθήνα, 1999, σελ. 19

προβληματίσουν το κοινό και να δώσουν τη δυνατότητα για περαιτέρω συζητήσεις.²⁰⁹ Όταν ζωντανεύει στο θέατρο μια εποχή άγρια και επικίνδυνη, αναγκαστικά αναπτύσσεται μια μορφή έμμεσου διδακτισμού. Το θέμα είναι πώς αυτός θα αποτυπωθεί στη σκηνή, χωρίς να υπάρχει ένας δάκτυλος που κατευθύνει τις εξελίξεις προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση με άμεσο τρόπο, αλλά να προκύπτει μέσα από τις σχέσεις και τις αντιπαραθέσεις.²¹⁰ Μερικά παραδείγματα που δείχνουν ότι το δραματοποιημένο κείμενο και η παράσταση του προσπάθησαν να αποφύγουν τον διδακτισμό – όσο αυτό είναι εφικτό²¹¹ – είναι ότι γυναίκα και άνδρας (βλ. Ειρήνη και Βασιλόπουλο) ανταποκρίνονται περισσότερο στη σύγχρονη εποχή αφού παρουσιάζονται ισότιμοι, χωρίς να περιθωριοποιείται ο ρόλος της πρώτης, ότι τα προσωποποιημένα δέντρα προβάλλουν ένα οικολογικό μήνυμα, ότι η Κυρα-Φρόνηση και η Γνώση δεν προσπαθούν να νουθετήσουν «δασκαλίστικα» τον ήρωα, αλλά έμμεσα, δίνοντας μια παράσταση κουκλοθεάτρου (πρ. 1, σκ. 4 «Κουκλοθέατρο»).

²⁰⁹ Χατζηαντωνίου Ν., «'Παραμύθι χωρίς όνομα' στην εποχή του Μνημονίου», *Η Ελευθεροτυπία*, 25 Σεπτεμβρίου 2010 σε <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=206455> ημ. αν. 19/4/2021

²¹⁰ Τζαμαργιάς Τ., Προσωπικό αρχείο

²¹¹ Όπως αναφέρει και ο Β. Ραπτόπουλος: «Δεν υπάρχει ιστορία χωρίς διδακτική πλευρά, είτε μιλάμε για πρόζα, είτε για ποίηση, θέατρο ή ρεπορτάζ. Η ίδια η έννοια μιας ιστορίας...γεννάει αναπόφευκτα διδακτισμό...Αρκεί να είναι καλή σαν ιστορία, και τότε, εκ των πραγμάτων, φέρει και κάτι βαθύτερο από τον στενόμυαλο διδακτισμό...Και μπορείς, κάλλιστα, να φτάνεις σε μεγάλο βάθος, παραμένοντας ταυτόχρονα και διδακτικός», Ραπτόπουλος Β., *Η υψηλή τέχνη της αποτυχίας*, Ίκαρος, Αθήνα, 2012

6.2. Γενικά συμπεράσματα

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν στην παρούσα εργασία, κρίνεται αναγκαίος ο επαναπροσδιορισμός της εκπαιδευτικής διαδικασίας, με σκοπό να αποφευχθεί ο παραδοσιακός και στείρος τρόπος μάθησης και να επιτευχθεί το καλύτερο δυνατό διδακτικό αποτέλεσμα, προκειμένου να αντεπεξέλθει ο εκπαιδευτικός στις απαιτήσεις της διδασκαλίας, πετυχαίνοντας «την πληρέστερη, επαγωγικότερη και πιο τελεσφόρα».²¹²

Το θέατρο ως αυτόνομο καλλιτεχνικό γεγονός αλλά και ενταγμένο στο πλαίσιο της εκπαίδευσης με την παρουσία των διάφορων θεατρικών μορφών αποτελεί το «απόλυτο υβρίδιο», καθώς αν και ανήκει στο χώρο της λογοτεχνίας δεν αποτελεί αποκλειστικό της στοιχείο, αλλά είναι μια τέχνη πιο σύνθετη, δεδομένου ότι περιλαμβάνει και άλλες.²¹³ Κατ' αυτό τον τρόπο οι μαθητές συνειδητοποιούν την αξία της τέχνης και μαθαίνουν να συσχετίζουν την αισθητική ποιότητα με τη δημιουργικότητα και την έκφραση.

Μέσω της δραματοποίησης, ως παιδαγωγικής μεθόδου, το παιδί μπορεί να βιώσει και να μετατρέψει τις πληροφορίες και τις γνώσεις που λαμβάνει σε εμπειρίες μέσα από το λόγο του και το σώμα του. Η δραματοποίηση μέσα στο σχολικό πλαίσιο δεν αποτελεί απλώς μια διαδικασία αισθητικής αγωγής αλλά προσπαθεί να ενώσει τις γνώσεις και το είναι του παιδιού με τις τέχνες. Αποτελεί μέσο «βίωσης του σχολικού γίνεσθαι» και «οδηγεί σε πολυσυνάντηση. Συνάντηση με τον άλλον, με τη γνώση, με το χρόνο, με το χώρο, με τα πρόσωπα αλλά και με τον εαυτό μας».²¹⁴

Από την παραπάνω παρουσίαση και ανάλυση, συμπεραίνουμε ότι μια δραματοποίηση και ιδιαίτερα για κοινό ανηλίκων θεατών δεν είναι μια εύκολη υπόθεση, καθώς ο δραματουργός είναι σημαντικό να λάβει υπόψη του αρκετούς παράγοντες. Μελετώντας πρώτα τα χαρακτηριστικά των λογοτεχνικών και δραματικών κειμένων και κάνοντας τις απαραίτητες αλλαγές στηριζόμενος στους κώδικες του δράματος ως προς τα δομικά,

²¹² Γραμματάς Θ., *Διδακτική του Θεάτρου*, ό.π., σελ. 32-35

²¹³ Πατσαλίδης Σ., «Ένα εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος», ό.π., σελ. 147

²¹⁴ Άλκηστις, *Το βιβλίο της δραματοποίησης*, ό.π., σελ.42

μορφολογικά και υφολογικά γνωρίσματα, στοχεύει στη δημιουργία ενός δευτερογενούς κειμένου με θεατρικότητα και παραστασιμότητα.

Όπως διαπιστώνεται από το παραπάνω θεωρητικό και ερευνητικό μέρος, οι μετατροπές που πρέπει να πραγματοποιηθούν είναι ποικίλες και συγκεκριμένες, ώστε να ανταποκρίνεται το δραματικό κείμενο στις προσλαμβάνουσες του ανήλικου κοινού. Ως προς τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, πρέπει να αποφευχθούν οι περιγραφές και οι αφηγήσεις, να δημιουργηθούν ζωντανοί διάλογοι, σκηνές και σκηνικές οδηγίες και να συντημηθεί το χωροχρονικό πλαίσιο του έργου. Ως προς τα δομικά γνωρίσματα, κρίνεται σκόπιμο οι δημιουργοί να διατηρούν το βασικό πυρήνα του μύθου και να εστιάζουν στα επεισόδια εκείνα που αφορούν τις συγκρούσεις και τις έντονες δραματικές καταστάσεις, για να προωθείται η δράση, να εξυπηρετείται η πλοκή και να υπάρχει το στοιχείο του απροόπτου και της ανατροπής. Επιπλέον, σχετικά με τους χαρακτήρες (των οποίων η μεταφορά από το λογοτεχνικό στο δραματικό κείμενο αποτελεί ένα από τα δυσκολότερα εγχειρήματα του δραματουργού), είτε προστίθενται είτε αφαιρούνται πρόσωπα, είτε αυξάνεται ή μειώνεται ο ρόλος τους, αυτοί πρέπει να είναι αντιπροσωπευτικοί και να ανταποκρίνονται στη σύγχρονη πραγματικότητα. Τέλος, όσον αφορά στα υφολογικά χαρακτηριστικά η γλώσσα πρέπει να είναι απλή και ο λόγος άμεσος και εύληπτος, επιδιώκοντας το ενδιαφέρον του ανήλικου και αποφεύγοντας τον διδακτισμό και παλιμπαιδισμό.

Η παρούσα μελέτη αναδεικνύει την σημασία εισαγωγής της θεατρικής τεχνικής της δραματοποίησης στο πλαίσιο της εκπαίδευσης. Δεδομένων των δυσχερειών που μπορεί να προκύψουν κατά την πρακτική εφαρμογή και δεδομένου ότι στην παρούσα εργασία υπάρχουν περιορισμοί, – καθώς μελετήθηκε μόνο ένα δραματοποιημένο κείμενο – προτείνεται η μελέτη δραματοποιήσεων σε διαφορετικά είδη αφηγηματικών κειμένων, ώστε να διαπιστωθεί αν επιβεβαιώνουν και αυτά τη θεωρία της υπάρχουσας βιβλιογραφίας. Επομένως, θα υπάρχει περισσότερο υλικό για μελέτη από τους εκπαιδευτικούς, όχι μόνο στη θεωρία αλλά και σε εφαρμοσμένες πρακτικές δραματοποίησης, ώστε να επιτευχθεί η επιμόρφωσή τους σχετικά, και να μπορέσει η θεωρητική εφαρμογή της θεατρικής αυτής τεχνικής να γίνει πράξη στο πλαίσιο του σχολείου, μετατρέποντάς το σε ένα πιο ευχάριστο, δημιουργικό και διασκεδαστικό περιβάλλον.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνική βιβλιογραφία

- Άλκηστις, *Το βιβλίο της δραματοποίησης*, Άλκηστις, Αθήνα, 1989
- Αναγνωστόπουλος Β.Δ., *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Οι Εκδόσεις των Φύλων, Αθήνα, 1983
- Αναγνωστόπουλος Β.Δ., *Γλωσσικό υλικό για το νηπιαγωγείο (Από τη θεωρία στην πράξη)*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1994
- Αυδή Ά. & Χατζηγεωργίου Μ., *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007
- Βαρίκας Β., *Κριτική Θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1972
- Βελουδής Γ., *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα, 1994
- Γεωργακάκη Κ., «Παραμύθι για μικρούς ή για μεγάλους; κρίσεις, συγκρίσεις και επικρίσεις για το Παραμύθι χωρίς όνομα» σε *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, [επιμ.] Χρυσοχόος Ν., Ρενιέρη Μ., Περί Τεχνών, Πάτρα, 2006, σελ. 111-134
- Γεωργουσόπουλος Κ., «Επίκαιρη Αλληγορία», *Τα Νέα*, 22-1-1996, σε αρχείο του Εθνικού Θεάτρου σε <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=413&pubID=6543> ημ. αν. 5/4/2021
- Γεωργουσόπουλος Κ., «Θεατρική πεζοπορία», *Τα Νέα*, 11 Νοεμβρίου 2011 σε <https://www.tanea.gr/2011/11/11/lifearts/by-the-book/theatriki-pezoporiam> ημ. αν. 12/3/2021
- Γραμματάς Θ., *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 1999
- Γραμματάς Θ., *Διδακτική του Θεάτρου*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 2001
- Γραμματάς Θ., *Θέατρο και παιδεία*, Ιδιωτική, 2003
- Γραμματάς Θ., *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους Θέατρο-Λογοτεχνία*, Ι.Μ.Παναγιωτοπούλου, Αθήνα, 2006

- Γραμματάς Θ. & Μουδατσάκης Γ., *Θέατρο και Πολιτισμός στο σχολείο: για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ., Ρέθυμνο, 2008
- Γραμματάς Θ. [επιμ.], *Στη Χώρα του Τοτώρα: Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*, Πατάκη, Αθήνα, 2010
- Γραμματάς Θ. & Τζαμαργιάς Γ., *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις στο Σχολείο: Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, Διάδραση*, Αθήνα, 2011
- Γραμματάς Θ., *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Παπαζήσης, 2015
- Γραμματάς Θ., *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα: Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2017
- Δανίκας Δ., «Η φαντασία του θεατή στην εξουσία του Ιντιάνα Τζόουνς», *Η Λέξη*, τχ. 96, Ιούλιος-Αύγουστος 1990, σελ. 527-529
- Δερμιτζάκης Μ., «Από το αφηγηματικό στο δραματικό κείμενο: συμβολή στη διδακτική της δραματοποίησης», *Διαδρομές*, τχ. 48, Χειμώνας 1997, σελ. 256-260
- Δερμιτζάκης Μ., «Από το μυθιστόρημα στο δράμα: Το 'Έως πότε;' του Ν. Καζαντζάκης ως δραματική μεταγραφή των «Κρητικών γάμων» του Σπ. Ζαμπέλιου», *Φιλολογική*, τχ. 63, Απρίλιος-Ιούνιος 1998, σελ. 30-33.
- Δερμιτζάκης Μ., *Αφηγηματικές τεχνικές. Ελληνική πεζογραφία και δραματολογία*, Gutenberg, Αθήνα, 2000
- Δημάκη-Ζώρα Μ., «Το σύγχρονο ελληνικό Θέατρο για Ανήλικους Θεατές: από το παιδί-δέκτη στο παιδί-συνδημιουργό», σε *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Παιδική Ηλικία: Κοινωνιολογικές, Πολιτισμικές, Ιστορικές και Παιδαγωγικές Διαστάσεις»*, Αθήνα, 11-14 Απριλίου 2013, [επιμ.] Μπαμπούνης Χ., ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ, Εργαστήριο Κοινωνικών Επιστημών, Αθήνα, 2014, σελ. 677-684
- Δημάκη-Ζώρα Μ., «Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα», σε *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία»*, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, [επιμ.] Δημάδης Κ.

- Α., τόμ. Δ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2015, σελ. 373-386
- Δήμου Ε., *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20ου μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα, 2014
- Deldime R., *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία*, [μτφρ.] Γραμματάς Θ., Τυπωθήτω, Αθήνα, 1996
- Ευαγγελάτος Σ., «Το θέατρο του λόγου και ο λόγος του θεάτρου», *Η Λέξη*, τχ. 46, Ιούλιος-Αύγουστος 1985, σελ. 575-579
- Θωμαδάκη Μ., *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα, 1993
- Θωμαδάκη Μ., *Φιλοσοφία του σημείου και χάος. Το πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*, Προπομπός, Αθήνα, 2003
- Καγγελάρη Δ., «Από το “Παιδικό Θέατρο” του '30 στο “Θέατρο για Παιδιά” του '70», *Θέατρο για Παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός*, [επιμ.] Καλογεροπούλου Ξ., Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα, Αθήνα, 1999
- Καλαϊτζή Γ., «Χρονολόγιο: Ιάκωβος Καμπανέλλης», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 25, 25 Μαρτίου 1993, σελ. 3-6
- Καλαϊτζή Γ., «Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 25, 25 Μαρτίου 1993, σελ. 19-29
- Καλογήρου Τ., «Η Ποίηση ως «όραμα» και «άκουσμα»: Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις και δραστηριότητες στη διδασκαλία της ποίησης», *Κείμενα*, τχ. 22, 7 Ιανουαρίου 2016 σε http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?option=com_content&view=category&id=66&Itemid=102 ημ. αν. 5/4/2021
- Καμηλάρη Ε., «Ραδιοφωνικές διασκευές του Ιάκωβου Καμπανέλλη: Τρία παραδείγματα», *Παράβασις*, τόμ. 8, Αθήνα, 2008, σελ. 127-151
- Κανατσούλη Μ., *Αμφίσημα της παιδικής λογοτεχνίας: Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα*, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα, 2002

- Κονδύλη Γ., «the greek passion ή η μεταφορά ενός μυθιστορήματος στο μουσικό θέατρο του 20^{ου} αι.», *Παράβασις*, τόμ. 9, Αθήνα, 2009, σελ. 243-273
- Κουρετζής Λ., *Το Θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990
- Κρύου Μ., «Το θέατρο είναι η ανθρώπινη ψυχή και όχι η φόρμα», *Αθηνόραμα*, 21 Νοεμβρίου 2011 σε <https://www.athinorama.gr/theatre/article/o-stathis-libathinos-mila-sto-a-11194.html> ημ. αν. 9/2/2021
- Κυριάκος Κ., «Ο θεατρικός Φιόντορ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκυ», *Η Αυγή*, 7 Ιουλίου 2012 σε http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2012/07/blog-post_6006.html ημ. αν. 12/3/2021
- Μακρής Σ., «Το θέατρο», *Νέα Εστία*, έτος ΝΑ', τόμ. 101, τχ. 1189, Αθήνα, 15 Ιανουαρίου 1977, σελ. 128-133
- Μαράκα Λ., «Το παραμύθι ως πολιτική παραβολή: Το παραμύθι χωρίς όνομα από την Πηνελόπη Δέλτα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη» σε *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, [επιμ.] Χρυσόχοος Ν., Ρενιέρη Μ., *Περί Τεχνών*, Πάτρα, 2006, σελ. 63-86
- Μαυρομούστακος Π., *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2006
- Μενδρινού Ι., «Το ελληνικό λαϊκό παραμύθι στο θέατρο για ανήλικους θεατές» σε Γραμματάς Θ. [επιμ.], *Στη Χώρα του Τοτώρα: Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*, Πατάκη, Αθήνα, 2010, σελ. 269-330
- Μουδατσάκης Τ., *Η Θεωρία του Δράματος στη σχολική πράξη. Το σχολικό παιχνίδι. Η δραματοποίηση*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994
- Ξανθάκου Γ., *Η δημιουργικότητα στο σχολείο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998
- Π. Γ., «Μια ελληνική θεατρική νίκη», *Νέα Εστία*, έτος ΛΒ', τόμ. 63, τχ. 734, Αθήνα, 1 Φεβρουαρίου 1958, σελ. 204
- Πανόπουλος Β., «Οι σκηνικές οδηγίες του δραματικού κειμένου και η ανάπτυξη του μουσικού σημείου», 4 Δεκεμβρίου 2013 σε <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BF%CE%B9-%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%BF%CE%B4%CE%B7%CE%B3%CE%AF%CE%B5%CF%82->

[%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B4%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D-%CE%BA%CE%B5/](#) ημ. αν. 30/3/2021

Παπαδόπουλος Π., *Οι θεατρικές πρακτικές στη διδασκαλία των Φυσικών Επιστημών στο Δημοτικό Σχολείο*, διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Θεσσαλονίκη, 2010

Παπαδόπουλος Σ., *Η παιδαγωγική του Θεάτρου*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα, 2010

Παπακώστα Α., «Δραματοποίηση και διακειμενικότητα: Δρόμοι, τρόποι και τόποι του γραμματισμού στο σύγχρονο σχολείο», σε *Πρακτικά 2ου Διεθνούς Συνεδρίου: Γραμματισμός και Σύγχρονη Κοινωνία*, 28-29 Νοεμβρίου 2017, Λευκωσία, Κύπρος, σελ. 346-362

Πατσαλίδης Σ., «Από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα», *Θεατρικές Παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σελ. 199-218

Πατσαλίδης Σ., «Ένα εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος», *Περιοδικό Σκηνή*, τχ. 4ο, Θεσσαλονίκη, 2012 σελ. 144-165

Πάτσιου Β. & Καλογήρου Τ., *Η δύναμη της λογοτεχνίας. Διδακτικές προσεγγίσεις-Αξιοποίηση διδακτικού υλικού (Δημοτικό-Γυμνάσιο-Λύκειο)*, Gutenberg, Αθήνα, 2013

Πεφάνης Γ., «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς: το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών: Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 8, Μάρτιος-Ιούνιος 1998, σελ. 92-109

Πεφάνης Γ., «Όψεις της ελληνικής αστικής δραματουργίας κατά τον 20ό αιώνα. Μια σύντομη ανασκόπηση», *Παρνασσός*, τόμ. ΜΓ', 2001, σελ. 351-374

Πεφάνης Γ., *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2012

Πλωρίτης Μ., «Οδυνηρός υμέναιος», *Η Λέξη*, τχ. 96, Ιούλιος-Αύγουστος 1990, σελ. 464-465

Πολενάκης Λ., «Μια νέα εκδοχή;», *Η Αυγή*, 24 Οκτωβρίου 2010 σε <https://reviewtheatre.wordpress.com/2010/10/> ημ. αν. 8/2/2021

Ποταμίτης Δ., *Εσωτερικός Μετανάστης*, Δελφίνι, Αθήνα, 1995

- Pavis P., *Λεξικό του Θεάτρου*, [μτφρ.] Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006
- Ραπτόπουλος Β., *Η υψηλή τέχνη της αποτυχίας*, Ίκαρος, Αθήνα, 2012
- Σέξτου Π., *Δραματοποίηση: Το βιβλίο του θεατρο-παιδαγωγού*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2007
- Σερέτη Ε., «Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία στο θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών» σε Γραμματάς Θ. [επιμ.], *Στη Χώρα του Τοτόρα: Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*, Πατάκη, Αθήνα, 2010, σελ. 215-268
- Σταυροπούλου Ε., «Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή», σε *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή: πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή*, Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008, [επιμ.] Γλυτζουρήs Α., Γεωργιάδη Κ., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 479-486
- Τριλίβα Σ. & Αναγνωστοπούλου, Τ., *Βιοματική Μάθηση Ένας πρακτικός οδηγός για εκαιδευτικούς και ψυχολόγους*, Αθήνα, Τόπος, 2008
- Τσατσούλης Δ., «Δραματοποίηση αφηγηματικών κειμένων. Μια νέα τάση του θεατρικού γίνεσθαι», *Νέα Εστία*, έτος 73, τόμ. 146, τχ. 1718, Δεκέμβριος 1999, σελ. 950-953
- Τσελφές Β. & Παρούση Α., *Θέατρο και Επιστήμη στην Εκπαίδευση*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, 2015 σε <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4042> ημ. αν. 20/1/2021
- Φωτοπούλου Α., «Στοιχεία θεατρικότητας στην παπαδιαμαντική διηγηματογραφία. Μια πρόταση δραματοποίησης», διπλωματική εργασία, ΕΑΠ, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Πάτρα, 2019
- Χ. Α., «Διασκευές», *Νέα Εστία*, έτος ΛΒ', τόμ. 64, τχ. 754, Αθήνα, 1 Δεκεμβρίου 1958, σελ. 1315-1319
- Χαβιάρας Σ., «Ένα μπρεχτικό παραμύθι», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 25, 25 Μαρτίου 1993, σελ. 30-32
- Χάρης Π., «Η αξία της μορφής [Αφήγηση και Θέατρο]», *Νέα Εστία*, έτος ΜΗ', τόμ. 95, τχ. 1121, Αθήνα, 15 Μαρτίου 1974, σελ. 352-355

Χατζηαντωνίου Ν., «'Παραμύθι χωρίς όνομα' στην εποχή του Μνημονίου», *Η Ελευθεροτυπία*, 25 Σεπτεμβρίου 2010 σε <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=206455> ημ. αν. 19/4/2021

Χατζηιωάννου Ε., «Ένα 'Στεφάνι' σαν σάλτο μορτάλε», *Τα Νέα*, 6 Νοεμβρίου 2009 σε <https://www.tanea.gr/2009/11/06/lifearts/culture/synenteyksi-252/> ημ. αν. 17-3/2021

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Avigal S., «What Do Brook's Bricks Mean?: Toward a Theory of the "Mobility" of Objects in Theatrical Discourse», *Poetics Today*, vol. 2, no. 3, Spring 1981, σελ. 11-34 σε <https://doi.org/10.2307/1772462>

Brainerd B. & Neufeldt V., «On Marcus' methods for the analysis of the strategy of a play», *Poetics*, vol. 3, no. 2, 1974, σελ. 31-74 σε [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(74\)90013-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(74)90013-8)

Carlson M., «The semiotics of character names in the drama», *Semiotica*, vol. 44, no. 3-4, 1983, σελ. 283-296 σε <https://doi.org/10.1515/semi.1983.44.3-4.283>

Department of Education and Science, *Drama from 5 to 16*, Curriculum Matterw No. 17, An HMI Series, London, 1990, σελ. 1-21 σε <http://www.educationengland.org.uk/documents/hmi-curricmatters/drama.html>

Duffelmeyer F. A. & Duffelmeyer B. B., «Developing Vocabulary through Dramatization», *Journal of Reading*, Wiley on behalf of the International Reading Association, vol. 23, no. 2, Nov. 1979, σελ. 141-143 σε <https://www.jstor.org/stable/40028791?seq=1>

Grosu C., «A mechanical model in the study of drama», *Poetics*, vol. 6, no. 3-4, Dec 1977 σελ. 305-318 σε [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(77\)90010-9](https://doi.org/10.1016/0304-422X(77)90010-9)

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

Issacharoff M., «Drama and the reader», *Poetics Today*, vol. 2, no. 3, Spring 1981, σελ. 255-263 σε <https://doi.org/10.2307/1772475>

- Marcus S., «Editorial note», *Poetics*, vol. 6, no. 3-4, Dec 1977, σελ. 203-207 σε [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(77\)90005-5](https://doi.org/10.1016/0304-422X(77)90005-5)
- Mihnea T., «Combinatorics and dynamics of characters in drama», *Poetics*, vol. 6, no. 3-4, Dec 1977, σελ. 229-254 σε [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(77\)90007-9](https://doi.org/10.1016/0304-422X(77)90007-9)
- Osborn A., *Applied Imagination - Principles and Procedures of Creative Writing*, Read Books Ltd, Worcestershire, 2012 σε <https://books.google.gr/books?id=CHx8CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>
- Özbek G., «Drama in Education: key conceptual features», *Journal Of Contemporary Educational Studies*, vol. 65, no. 1, Mar 2014, σελ. 46-61
- Pavis P., *Theatre at the crossroads of culture*, [μτφρ.] Loren Kruger, Routledge, London 1992
- Sanders J., *Adaptation and appropriation*, Routledge, London and New York, 2006
- Şengül S. & Tükenmez S. Ö., (2009). «The effects of dramatization method on elementary school students' levels of maths attitudes and achievements», *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, vol. 1, no. 1, 2009, σελ. 2131-2135 σε <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2009.01.373>
- Ubersfeld A., *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1982

Πηγές

- Δέλτα Π., *Παραμύθι χωρίς όνομα*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2013
- Πρόγραμμα παράστασης: *Παραμύθι χωρίς όνομα της Πηνελόπης Δέλτα*, Θέατρο REX Παιδική Σκηνή – Σκηνή «Κατίνα Παξινού», Αθήνα, Οκτώβριος 2010
- Ραπτόπουλος Β., Τζαμαργιάς Τ., «Παραμύθι χωρίς όνομα», αδημοσίευτο
- Τζαμαργιάς Τ., Προσωπικό αρχείο

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Φωτογραφικό υλικό παράστασης²¹⁵



²¹⁵ Από το Πρόγραμμα παράστασης: Παραμύθι χωρίς όνομα της Πηνελόπης Δέλτα, Θέατρο REX Παιδική Σκηνή – Σκηνή «Κατίνα Παξινού», Αθήνα, Οκτώβριος 2010



