

ΡΕΑΣ ΚΑΚΑΜΠΟΥΡΑ - ΤΙΛΗ

ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΛΑΪΚΩΝ ΔΡΩΜΕΝΩΝ  
ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

ΑΝΑΤΥΠΟΝ ΕΚ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ ΜΒ' (2000) ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ «ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ»

ΑΘΗΝΑΙ 2000

ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΛΑΪΚΩΝ ΔΡΩΜΕΝΩΝ  
ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Οί κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές των τελευταίων δεκαετιών της μεταπολιτευτικής περιόδου είχαν την αντανάκλασή τους και στη σχολική πραγματικότητα<sup>1</sup>. Το άντισταυρικό μοντέλο εκπαίδευσης έχει επικρατήσει με την εφαρμογή σύγχρονων παιδαγωγικών μεθόδων που προσεγγίζουν τη μάθηση μέσα από μια ποιοτικότερη επικοινωνιακή σχέση ανάμεσα σε διδάσκοντες και διδασκόμενους<sup>2</sup>. Η πρόοδος που συντελείται στην παιδαγωγική επιστήμη ανοίγει νέους ορίζοντες στην εκπαιδευτική διαδικασία, έτσι ώστε όλο και περισσότεροι εκπαιδευτικοί, ιδιαίτερα στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση, να αντιμετωπίζουν την καλλιτεχνική έκφραση των μαθητών με μεγαλύτερη σοβαρότητα και ευαισθησία. Η θεατρική παιδεία στο σχολείο έχει σημειώσει τα τελευταία χρόνια σημαντική πρόοδο μέσα κυρίως από μεμονωμένες πρωτοβουλίες ευαισθητοποιημένων εκπαιδευτικών, οι οποίοι προχώρησαν πέρα από τα τυποποιημένα έθνικο-πατριωτικά σκέτς που πλαισιώνουν τις σχολικές γιορτές. Ανέβασαν σύγχρονα έργα που έχουν γραφτεί για παιδικό και νεανικό κοινό, δημιούργησαν δικές τους πρωτότυπες διακειμενικές συνθέσεις ή αξιοποίησαν τη φαντασία και τη δημιουργική γραφή των μαθητών τους. Τις προσπάθειες αυτές ήρθαν να ενισχύσουν έπιμορφωτικά σεμινάρια<sup>3</sup> και θεατρικά εργαστήρια που έχουν δημιουργηθεί τα τελευταία χρόνια πλαισιωμένα με νέες ειδικότητες όπως αυτή του έμψυχωτή, ή εισαγωγή ειδικών μαθημάτων σε Τμήματα της Τριτοβά-

1. Βλ. σχετικά τη Δημερίδα, *Θεατρική Παιδεία και Σχολείο*, που συνδιοργάνωσαν το 2ο γραφείο Π.Ε. Α' Αθηνών, το 9ο Δ.Σ. Δάφνης και ή 5η και 16η Περιφέρεια Σχολικών Συμβούλων, στο 9ο Δ.Σ. Δάφνης, 14-15 Απριλίου 2000.

2. Βλ. ένδεικτικά: Παπὰς Ἀθανάσιος Ε., *Μαθητοκεντρική διδασκαλία*, τόμοι 1, 2, 3, Β' έκδοση, έκδ. «Βιβλία για όλους», Αθήνα 1990. Τριλιανός Θανάσης Α., *Μεθοδολογία της διδασκαλίας*, τόμοι 1, 2, έκδ. Ἀφοί Τολίδη, Αθήνα 1992, Κολιάδης Ἐμμανουήλ, *Θεωρίες μάθησης, Ἐκπαιδευτική πράξη*, τόμ. Α'-Γ', Αθήνα 1995-1997, Μασσαγγούρας Ἡλίας Γ., *Ὅμαδοσυνεργατική διδασκαλία*, έκδ. Γρηγόρης, Αθήνα 1997.

3. Πά το θέμα αυτό βλ. Γραμματᾶς Θόδωρος, *Θεατρική Παιδεία και Ἐπιμόρφωση τῶν Ἐκπαιδευτικῶν*, σειρά «Θεατρική Παιδεία», (ἀρ. 3), έκδ. Τυπωθῆτω, Αθήνα 1997.

θμιας εκπαίδευσης (Παιδαγωγικά Τμήματα Δημοτικής Έκπαίδευσης, Νηπιαγωγών, Θεατρικών Σπουδών), με αποκορύφωμα την πρόσφατη εισαγωγή του μαθήματος τὸ *Θέατρο στὴν Έκπαίδευση* καὶ τὴ θέσπισή του ὡς νέου διδασκόμενου ἀντικειμένου<sup>4</sup>.

Ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλικία καὶ τὸ μαθησιακὸ στάδιο, τὴ θεατρικὴ παιδεία καὶ τὴν ἐμπειρία τοῦ εκπαιδευτικοῦ καὶ τὶς δυνατότητες τοῦ σχολικοῦ περιβάλλοντος, τὸ θέατρο στὴν ἐκπαίδευση μπορεῖ νὰ ἐμφανιστεῖ μὲ πολλὲς μορφές, ὅπως εἶναι τὸ θεατρικὸ παιχνίδι, ὁ θεατρικὸς αὐτοσχεδιασμός-παντομίμα, τὸ ἐργαστήριο θεατρικῆς γραφῆς, ἡ δραματοποίηση, τὸ θεατρικὸ ἀναλόγιο, τὸ θεατρικὸ δρώμενο (χάπενινγκ), τὸ σκέτς καὶ βέβαια ἡ θεατρικὴ παράσταση. Ἐπίσης μπορεῖ νὰ πάρει τὴ μορφή εἰδικῶν κατηγοριῶν θεάτρου πού προέρχονται κατευθεῖαν ἀπὸ τὴ λαϊκὴ παράδοση, ὅπως εἶναι τὸ θέατρο σκιῶν, οἱ μαριονέτες καὶ τὸ κουκλοθέατρο<sup>5</sup>.

Ἀστεῖρευτὴ πηγὴ ἐμπνευσης γιὰ τὶς περισσότερες μορφές ἐμφάνισης τοῦ θεάτρου στὸ σχολεῖο μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει ὁ λαϊκὸς πολιτισμὸς σὲ ποικίλες ἐκφάνσεις του: ἀπὸ τὴν προφορικὴ παράδοση –παραμύθια, παραδόσεις, παροιμίες, δημοτικὰ τραγούδια– τὴν καθημερινὴ ζωὴ σ' ἓνα χωριὸ (ὄρεινὸ-πεδινὸ-νησιώτικο), τοὺς παραδοσιακοὺς ἐπαγγελματικούς «βίους» (γεωργικὸς, ποιμενικὸς, ναυτικὸς, ἀλιευτικὸς, κ.λπ.), τὰ λαϊκὰ παραδοσιακὰ παιχνίδια, τὸν ἐθμικὸ κύκλο τῆς ζωῆς (γέννηση-γάμος-θάνατος), τὰ λαϊκὰ εὐετηρικὰ δρώμενα, τὸ θέατρο σκιῶν. Ἐξάλλου τὰ βιβλία τῆς *Γλώσσας* καὶ κυρίως τοῦ *Ἀνθολογίου* περιέχουν πολλὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ ἔργα Ἑλλήνων συγγραφέων, τὰ ὁποῖα μεταφέρουν ὄψεις τοῦ νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ, περισσότερο ἢ λιγότερο, ἀνάλογα μὲ τὴν προσωπικότητα καὶ τὴν πρόθεση τοῦ συγγραφέα, ἐπεξεργασμένες<sup>6</sup>. Ἐπίσης ὁ εκπαιδευτικὸς μπορεῖ νὰ ἀξιοποιήσει καὶ διδακτικὲς ἐνότητες σχετικὲς μὲ θέματα τῆς λαϊκῆς παράδοσης πού περιλαμβάνονται καὶ σὲ ἄλλα μαθήματα –*Εμεῖς καὶ ὁ Κόσμος, Θρησκευτικά, Ἱστορία, Γεωγραφία*, ἀκόμα καὶ στὴ *Φυσικὴ* καὶ τὰ *Μαθημα-*

4. Βλ. Γραμματᾶς Θόδωρος, *Διδακτικὴ τοῦ Θεάτρου*, ἐκδ. Τυπωθῆτω, Πῶργος Δαρδανός, Ἀθήνα 1999, σσ. 19-24.

5. Γραμματᾶς Θόδωρος, 1999, ὁ.π., σσ. 39-85. Βλ. καὶ τὸ μάθημα «Λαϊκὸς Πολιτισμὸς καὶ Θεατρικὸς αὐτοσχεδιασμός» πού διδάσκεται στὸ Παιδαγωγικὸ Τμήμα Δημοτικῆς Ἐκπαίδευσης τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν: *Ὁδηγὸς Σπουδῶν Πανεπιστημιακοῦ Ἔτους 2000-2001*, Π.Τ.Δ.Ε., Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, σσ. 122-123.

6. Βλ. Μιράσγεξη Μαρία, «Ἡ παρουσία τοῦ λαϊκοῦ μας πολιτισμοῦ στὰ ἀναγνωστικά τοῦ Δημοτικοῦ σχολεῖου», *Λαογραφία* 35 (1990), σσ. 253-281. Κακάμπουρα-Τίλη Ρέα, «Γλωσσικὰ καὶ λογοτεχνικὰ κείμενα στὴν πρωτοβάθμια ἐκπαίδευση: Ἡ συμβολὴ τῆς Λαογραφίας στὴν πληρέστερη ἀξιοποίησή τους», στὸ συλλογικὸ τόμο *Λαϊκὴ Παράδοση καὶ Σχολεῖο*, Β. Δ. Ἀναγνωστόπουλος (ἐπιμέλεια), ἐκδ. Καστανιώτη, Ἀθήνα 1999, σσ. 131-145.

τικά–, ἐφόσον ὁ λαϊκὸς πολιτισμὸς εἶναι μιὰ σφαιρικὴ ἔννοια πού δὲν ἀφήνει σχεδὸν κανένα τμήμα ἀνθρώπινης δραστηριότητος καὶ γνώσης ἀπ' ἕξω. Ἡ σύνδεση τοῦ πολιτισμικοῦ παρελθόντος μὲ τὸ παρόν, καθὼς καὶ ἡ ἐπισημανση τόσο τῶν συνεχειῶν ὅσο καὶ τῶν ἀσυνεχειῶν στὴν ἐξέλιξη τοῦ πολιτισμοῦ, εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὴ γιὰ τὶς σύγχρονες γενιές, οἱ ὁποῖες δὲν ἔχουν βιωματικὴ γνώση τοῦ νεοελληνικοῦ παραδοσιακοῦ, προβιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, ὅπως οἱ γενιές τῶν πατεράδων καὶ κυρίως τῶν παππούδων τους. Ἡ μεταπολεμικὴ ἐλληνικὴ κοινωνία ἔχει προχωρήσει σὲ σύγχρονες μορφές οἰκονομικῆς καὶ κοινωνικῆς ὀργάνωσης. Οἱ σημερινοὶ μαθητὲς ἔχουν μιὰ ἀποσπασματικὴ καὶ πολλὲς φορὲς συγκεχυμένη ἄποψη τοῦ νεοελληνικοῦ παραδοσιακοῦ πολιτισμοῦ, ἔτσι ὅπως αὐτὸς προβάλλεται ἀπὸ τὸ οἰκογενειακὸ καὶ εὐρύτερο κοινωνικὸ περιβάλλον. Ἡ παράδοση σχεδὸν ταυτίζεται ἀποκλειστικὰ μὲ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, τοὺς παραδοσιακοὺς χοροὺς καὶ τὶς ἐνδυμασίες, προσέγγιση πού καλλιιεργεῖται καὶ ἀπὸ ποικίλους πολιτιστικούς φορεῖς μέσα στὸ γενικότερο κλίμα τοῦ φολκλορισμοῦ<sup>7</sup>. Ἡ πολιτιστικὴ ταυτότητα τῶν σύγχρονων Ἑλλήνων χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἓνα πολυσύνθετο συνδυασμὸ στοιχείων τῆς ἀγροτικῆς μὲ τὴν ἀστικὴ κουλτούρα, ἔτσι ὅπως αὐτὴ ἐξελισσεται καὶ διαμορφώνεται μέσα στὸ ἐθνικὸ, εὐρωπαϊκὸ καὶ παγκόσμιο περιβάλλον. Ὁ ρόλος τῆς προσχολικῆς καὶ πρωτοβάθμιας ἐκπαίδευσης στὴν ἐνεργοποίηση τῆς πολιτιστικῆς αὐτοσυνειδησίας τῶν σύγχρονων γενεῶν θὰ πρέπει νὰ εἶναι καθοριστικός, ἂν θέλουμε οἱ αὐριανοὶ πολῖτες νὰ ἔχουν μιὰ σωστὴ καὶ σαφὴ ἄποψη γιὰ τὸ ποιά στοιχεῖα τῆς παράδοσης εἶναι λειτουργικὰ στὴ σύγχρονη ἐποχὴ ἢ ἀκόμα περισσότερο, ποιὲς ἀξίες θὰ ἦταν πρὸς ὄφελος δικό τους καὶ τῆς εὐρύτερης κοινωνίας νὰ υἱοθετήσουν<sup>8</sup>.

7. Πὰ τὸ φαινόμενο τοῦ φολκλορισμοῦ, βλ. Moser H., «Vom Folklorismus in unserer Zeit», *Zeitschrift für Volkskunde* 58 (1962), σσ. 177-209. Brückner W., «Vereinwesen und Folklorismus. Eine Bestandsaufnahme in Südhessen», *Populus Revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart (Volksleben, Untersuchungen des Ludwig Uhland Instituts der Universität Tübingen...16)*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen 1966, σσ. 77-98. Μερακλῆς Μ. Γ., «Τί εἶναι ὁ Folklorismus», *Λαογραφία* 28 (1972), σσ. 27-38 καὶ στὰ *Λαογραφικὰ Ζητήματα*, ἐκδ. Μπούρας, Ἀθήνα 1989, σσ. 109-125.

8. Αὐτὸς ἄλλωστε ἦταν ἀπὸ τοὺς βασικοὺς στόχους τοῦ «Προγράμματος διδασκαλίας τοῦ Λαϊκοῦ Πολιτισμοῦ στὴν Πρωτοβάθμια καὶ Δευτεροβάθμια Ἐκπαίδευση», πού υλοποιήθηκε κατὰ τὸ σχολικὸ ἔτος 1997-1998, στὰ πλαίσια τῶν Σχολείων Ἐφαρμογῆς Πειραματικῶν Προγραμμάτων στὴν Ἐκπαίδευση (ΣΕΠΠΕ), σὲ τρία δημοτικὰ σχολεῖα τῆς Ἀθήνας καὶ στὸ Γυμνάσιο τοῦ Δήμου Ἰωλκοῦ στὸ νομὸ Μαγνησίας ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ ΥΠΕΠΘ καὶ τοῦ Παιδαγωγικοῦ Ἰνστιτούτου καὶ μὲ ἐπιστημονικοὺς ὑπευθύνους τὸ Μιχάλη Μερακλῆ, καθηγητὴ Λαογραφίας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ τὴ γράφουσα. Βλ. Κακάμπουρα-Τίλη Ρέα, «Πρόγραμμα Διδασκαλίας τοῦ Λαϊκοῦ Πολιτισμοῦ στὴν Πρωτοβάθμια καὶ Δευτεροβάθμια

Μιά ποιοτική προσέγγιση του πολιτισμικού παρελθόντος μπορεί να γίνει με την αξιοποίηση του θεάτρου ως διδακτικής μεθοδολογίας και μέσου αγωγής των μαθητών (drama education), που αποτελεί και την κυρίαρχη άποψη του αγγλοσαξονικού μοντέλου της θεατρικής παιδείας στην εκπαίδευση ή με την υιοθέτηση του γαλλικού προτύπου που ενδιαφέρεται για την καλλιτεχνική, εξίσου με την παιδαγωγική διάσταση του Θεάτρου στην εκπαίδευση<sup>9</sup>. Τα παιδιά μπορούν να «βιώσουν» στοιχεία της λαϊκής παράδοσης μέσα από το θεατρικό παιχνίδι και το θεατρικό αυτοσχεδιασμό· στοιχεία που έχουν παραπλήσια ή διαφορετική λειτουργικότητα στο πολιτισμικό παρόν και ή θεατρική προσέγγισή τους, με την πολύτιμη καθοδήγηση του εκπαιδευτικού-έμπυχωτή, οδηγεί σε συγκρίσεις και συσχετίσεις του πολιτισμικού παρελθόντος με το παρόν, με αποτέλεσμα τη σταδιακή συνειδητοποίηση της πολιτιστικής ταυτότητας.

Πολύ ενδιαφέρον και πλούσιο υλικό για θεατρικό αυτοσχεδιασμό και δραματοποίηση προσφέρουν τα λαϊκά δρώμενα, που αποτελούν πρωτοβάθμιες μορφές λαϊκού θεάτρου και θεωρούνται από τη σύγχρονη έρευνα ή μήτρα του θεάτρου γενικότερα. Τα λαϊκά δρώμενα είναι οι έθιμικες παραστάσεις που σ' ένα αρχικό και εν πολλοίς πρωτόγονο στάδιο κοινωνικής εξέλιξης είχαν κατά κανόνα μαγικό-αναλογικό χαρακτήρα και αποσκοπούσαν στην αίσια έκβαση αρχόμενων περιόδων, όπως ή πρωτοχρονιά και ή άνοιξη, γι' αυτό άλλωστε και ονομάστηκαν *εύτερηρικά*, δηλαδή δρώμενα για την καλοχρονιά. Ο Βάλτερ Πούχγκερ υποστηρίζει ότι στα λαϊκά δρώμενα είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τους ήθοποιους από τους θεατές, αφού κάθε θεατής είναι και δυνητικός «ήθοποιός» και μπορεί να αναλάβει κάποια λειτουργία στην παράσταση<sup>10</sup>. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του παραδοσιακού λαϊκού θεάτρου και κυρίως των πρωτοβάθμιων μορφών του είναι ή κοινή αισθητική και θεατρική «γλώσσα», ή τυποποίηση σκηνικών προσώπων και καταστάσεων και ή υιοθέτηση της δεδομένης παράδοσης. Όταν οι τελετουργικές έθιμοτυπίες χάσουν στη «μακρά διάρκεια» χρόνου το μαγικό-θηρησκευτικό στοιχείο τους, παρέχουν πολλές αισθητικές φόρμες στα λαϊκά αγροτικά θεάματα και εξελίσσονται σε πρωτογενείς πλέον θεα-

<sup>9</sup> Εκπαίδευση: Παρουσίαση και Άξιολόγηση», *Σύγχρονο Νηπιαγωγείο*, τεύχος 14, Μάρτιος-Απρίλιος 2000, σσ. 16-24.

9. Γραμματᾶς Θόδωρος, 1999, *δ.π.*, σ. 24.

10. Βλ. Πούχγκερ Βάλτερ, «Θεατρικά στοιχεία στα δρώμενα του βορειοελλαδικού χώρου. Συμβολή στον προβληματισμό του όρισμού της έννοιας του θεάτρου», *Δ' Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου* (Ιωάννινα, 10-12 Οκτωβρίου 1979), Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 225-273 και στον τόμο *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 59-89, 155-181).

τρικές παραστάσεις, όπως είναι λ.χ. οι «Μωμόγεροι» του Πόντου ή ακόμα και σε εκατοντάδες ενδιάμεσες μορφές θεατρικού φολκλορισμού, που οργανώνονται από τοπικούς συλλόγους στην επαρχία και στα μεγάλα αστικά κέντρα<sup>11</sup>. Ίδιαίτερα προσφιλής όχι μόνο από τους τοπικούς συλλόγους, αλλά και από τους δασκάλους, είναι ή θεατροποιημένη αναπαράσταση παραδοσιακών εθίμων, με προσφιλέστερο θέμα τον παραδοσιακό γάμο.

Τις προδρομικές μορφές λαϊκού θεάτρου ο Πούχγκερ τις διακρίνει καταρχήν σε δύο κατηγορίες: τους χειμωνιάτικους άγεργμούς, που τελούνται τις ημέρες του Δωδεκαημέρου, την περίοδο δηλαδή ανάμεσα στα Χριστούγεννα και τα Θεοφάνια και σχετίζονται με το χειμερινό ήλιοστάσιο, και τους άνοιξιάτικους άγεργμούς, που γίνονται για τη μαγική ύποβόηση της άναγέννησης της φύσης. «Και οι δύο μεγάλες αυτές κρίσιμες φάσεις του χρόνου, από τα προϊστορικά χρόνια και σε όλους τους αγροτικούς πολιτισμούς του βόρειου ήμισφαιρίου, συνδέονται με την πίστη στην ύπαρξη δαιμονικών όντων που βρίσκονται εκείνες τις μέρες πάνω στη γη. Συχνά αυτή ή δεισιδαιμονία συνδέεται και με τη νεκρολατρεία, την πίστη δηλαδή ότι τα δαιμόνια αυτά είναι οι ψυχές των νεκρών. Οι νεκροί που θάβονται στη γη είναι, σύμφωνα μ' αυτή την πρωτόγονη λογική, οι κυρίαρχοι της βλάστησης, κυβερνούν τη σπορά και τη σοδειά. Π' αυτό πρέπει να εξευμενίσει ο άνθρωπος τις ψυχές των νεκρών, όταν έρχονται στον πάνω κόσμο. Υπάρχει μια σειρά από έθιμα τα όποια στηρίζονται στη «λογική» αυτή, της «εξάρτησης δηλαδή της βλάστησης από τον κάτω κόσμο»<sup>12</sup>. Π' αυτόν το λόγο άλλωστε πυρηνικά θέματα των πιό σημαντικών δρωμένων είναι ο γάμος και το ζευγάρι θάνατος-ανάσταση και σε αρκετές περιπτώσεις το τρίπτυχο θάνατος-ανάσταση-γάμος<sup>13</sup>.

Έπισημάναμε ότι τα λαϊκά δρώμενα ανάγονται σε μια προϊστορική ή πάντως σε μιαν αρχαϊκή εποχή και εμφανίζονται σ' όλους τους αγροτικούς λαούς του βόρειου ήμισφαιρίου. Πά το λόγο αυτόν ή θεατρική αξιοποίηση τους ενδείκνυται κατεξοχήν σε μια διαπολιτισμική εκπαίδευση, που επιδιώκει να έπισημάνει τα στοιχεία εκείνα που ένώνουν τους λαούς και να διδάξει ανθρωπολογικά τους μαθητές. Να αναφέρω ένα παράδειγμα, έτσι όπως μάς

11. Βλ. Πούχγκερ Βάλτερ, *Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, (Λαογραφία, Παράρτημα, αρ. 9), Αθήνα 1985, σσ. 17-18.

12. Βλ. Πούχγκερ Βάλτερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, έκδ. Πατάκη, Αθήνα 1989, σ. 28.

13. Βλ. Μερακλής Μ. Γ., *Έλληνική Λαογραφία*, τόμ. 3ος, *Λαϊκή τέχνη*, έκδ. Όδυσσεάς, Αθήνα 1992, σ. 139.

τὸ δίνει ἡ συγκριτικὴ θεώρηση τοῦ Ποῦχνερ. Ἡ μεταμφίεση μὲ πρασινάδες, φύλλα καὶ λουλούδια παρατηρεῖται στοὺς ἀνοιξιότικους ἀγεργμούς καὶ σχετίζεται μὲ τὴν ἀναζωογόνηση τῆς βλάστησης. Στὴν Ἑλλάδα ντύνεται τὴν Πρωτομαγιά κυρίως τὸ Μαγιόπουλο μὲ λουλούδια καὶ φύλλα καὶ πηγαίνει, ἀκολουθούμενο ἀπὸ ἄλλα παιδιά, στὰ σπίτια καὶ στὰ μαγαζιά τοῦ χωριοῦ. Στοὺς βλαχόφωνους τῆς βόρειας Ἑλλάδας μιὰ γριὰ ντύνεται τὴν Πεντηκοστή ἔτσι καὶ χορεύει τὴ νύχτα μὲ ὄλους τοὺς ἄντρες τοῦ χωριοῦ. Στὴ Σλοβενία ὁ Zelenj Juraj, ὁ «πράσινος Γεώργιος» (ὁ Ἅγιος Γεώργιος σὲ μεταμφίεση μὲ πρασινάδες), γυρίζει πάνω σὲ ἄλογο τὰ χωριά. Στὴν ἀνατολικὴ Αὐστρία καὶ στὴ δυτικὴ Οὐγγαρία γίνονται μεταμφίσεις μὲ ἄχυρα τὴν Πεντηκοστή, καὶ παραστάσεις τοῦ συμβολικοῦ διωγμοῦ τοῦ χειμῶνα. Μὲ ἄχυρα γίνεται στὴν κεντρικὴ Εὐρώπη καὶ ἡ μεταμφίεση τῆς ἀρκούδας.

Μιὰ ξεχωριστὴ περίπτωσις μεταμφίσεως στὰ πράσινα εἶναι ἡ «περπερούνα» (dodola, ὅπως λέγεται στὶς σλαβόφωνες περιοχὲς τῶν Βαλκανίων), ἔθιμο πού τελεῖται σὲ περιόδους μεγάλης ξηρασίας τὴν ἀνοιξὴ ἢ τὸ καλοκαίρι. Ἐνα μικρὸ κορίτσι ντύνεται μὲ φύλλα καὶ πρασινάδες καὶ γυρίζει ἀπὸ σπίτι σὲ σπίτι χορεύοντας, ἐνῶ τὰ κορίτσια τῆς συνοδείας τῆς (ἢ καὶ ἡ ἴδια) τραγουδᾶνε τὸ τραγοῦδι-παράκληση γιὰ τὴ βροχὴ. Οἱ νοικοκυρὲς ραντίζουν τὴν περπερούνα μὲ νερό, ὥσπου αὐτὸ νὰ στάξει στὴ γῆ, σὲ μιὰ μίμησις βροχῆς. Τὸ κείμενο τῆς μικρῆς αὐτῆς λιτανείας ἔχει ὡς ἑξῆς:

*Περπερούνα περπατοῦσε  
τὸ Θεὸ παρακαλοῦσε  
Θεέ μου βρέξε μιὰ βροχούλα  
γιὰ τὰ στάρια, γιὰ τὶς βρίζες  
καὶ γιὰ τὰ καλαμπόκια.  
Περπερούνα παρακάλα  
τὸ Θεὸ μας γιὰ νὰ βρέξει  
τοὺς ἀνθρώπους του νὰ σώσει.*

«Εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς αὐτὸ τὸ τραγοῦδι ὑπάρχει μὲ σχεδὸν τὰ ἴδια λόγια καὶ στὴ Βουλγαρία καὶ μὲ μερικὲς παραλλαγὲς στὴ Σερβία, Ρουμανία, Ἀλβανία, τὴν ἀνατολικὴ καὶ νότια Οὐγγαρία. Ἡ γεωγραφικὴ ἐξάπλωσις αὐτοῦ τοῦ ἀγεργμοῦ γιὰ τὴν πρόκληση βροχῆς φτάνει ἀπὸ τὴν Πελοπόννησο ὡς τὴν ὀροσειρὰ τῶν Καρπαθίων καὶ ἀπὸ τὸν Πόντο ὡς τὶς Δαλματικὲς ἀπέτες»<sup>14</sup>. Τὸ λαϊκὸ δρώμενο τῆς Περπερούνας ἐνδείκνυται γιὰ θεατρικὸ παιχνίδι καὶ θεατρικὸ αὐτοσχεδιασμὸ ἀπὸ τὴν προσχολικὴ ἡδὴ καὶ πρωτοσχολικὴ ἡλικία. Τὸ εὔρος τῆς παλαιότερης γεωγραφικῆς ἐξάπλωσής του σ'

14. Ποῦχνερ Βάλτερ, 1989, ὁ.π., σσ. 81-83.

ὄλον τὸ Βαλκανικὸ χῶρο πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ καὶ νὰ ἀξιοποιηθεῖ ἀνάλογα ἀπὸ τὸν ἐκπαιδευτικὸ, ἰδιαίτερα ὅταν ἀπευθύνεται σὲ μαθητὲς μὲ διαφορετικὴ ἐθνοπολιτισμικὴ ταυτότητα, φαινόμενο ὄλο καὶ πιὸ συχνὸ στὸ σύγχρονο σχολεῖο.

Γενικότερα λαϊκὰ δρώμενα, ὅπως οἱ Μάηδες, ὁ Ζαφείρης, ὁ Λάζαρος, ὁ Λειδινός, οἱ πομπὲς τῶν μεταμφίσεων τῆς Ἀποκριᾶς σὲ πολλὲς περιοχὲς τῆς ἑλληνικῆς ἐπαρχίας, πού ἐπιβιώνουν ἢ ἀναβιώνουν φολκλοριστικὰ ὡς τὶς μέρες μας, ὅπως π.χ. ὁ Γέρος καὶ ἡ Κορέλα τῆς Σκύρου, τὰ Καρναβάλια τοῦ Σοχοῦ Θεσσαλονίκης, ὁ Γενίτσαρος καὶ ἡ Μπούλα τῆς Νάουσας ἢ καὶ οἱ μεταμφίσεις τοῦ Δωδεκαήμερου, π.χ. τὰ Ρογκάτσια ἢ Ρογκατσάρια τῆς Θεσσαλίας, οἱ Μπαμπούγεροι ἀπὸ τὴν Καλὴ Βρύση Δράμας ἢ οἱ Ἀράπηδες τῆς Νικήσιανης στὴν Καβάλα, προσφέρονται κατεξοχὴν γιὰ τὴ θεατρικὴ ἀξιοποίησή τους στὸ σχολεῖο. Ὁ φυσικὸς θεατρικὸς τους χαρακτήρας, ἡ μεταμφίεση, ἡ χρῆσις τῆς μάσκας, ἡ ἐκτέλεσις κάποιου ρόλου, ὁ θεατρικὸς αὐτοσχεδιασμὸς, ἡ χρῆσις τῆς τοπικῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ ἀποτελοῦν στοιχεῖα πού μποροῦν εὐκόλα νὰ μεταγραφοῦν ἀπὸ τὸν ἐκπαιδευτικὸ-ἐμφυχωτὴ καὶ τοὺς μαθητὲς σὲ στοιχεῖα θεατρικοῦ παιχνιδιοῦ, θεατρικοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ καὶ δραματοποίησης. Μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴ διαδικασία ἡ λαϊκὴ παράδοσις παύει νὰ εἶναι ἓνα μακρινὸ καὶ «μουσειακὰ» καθορισμένο πολιτιστικὸ στοιχεῖο, ἀποκτᾶ καινούργιο ἐνδιαφέρον στὴ συνείδησι τῶν παιδιῶν, ἐφόσον ὁ τρόπος προσέγγισις εἶναι εὐχάριστα βιωματικὸς<sup>15</sup>.

Θὰ προσπαθῆσω νὰ γίνω πιὸ σαφῆς δίνοντας κι ἓνα συγκεκριμένο παράδειγμα δραματοποίησης ἐνὸς λαϊκοῦ δρωμένου πού γινόταν τὴ Δευτέρα τῆς Τυρινῆς ἐβδομάδας τῆς Ἀποκριᾶς στὴ Βιζύη τῆς Θράκης, γνωστὸ ἀπὸ τὶς περιγραφὲς τοῦ ποιητῆ Γεωργίου Βιζυηνοῦ στὴ Θρακικὴ Ἐπετηρίδα τοῦ 1897 καὶ ἀπὸ τὴν παγκοσμίως γνωστὴ ἀνάλυσις τοῦ ἀγγλοῦ ἀρχαιολόγου καὶ λαογράφου Richard M. Dawkins<sup>16</sup>. Τὸ δρώμενο εἶναι γνωστὸ ὡς *Καλόγεροι*, ἀπὸ τοὺς βασικοὺς πρωταγωνιστὲς του. Ἡ βασικὴ δομὴ τοῦ δρωμένου ἀποτελεῖται ἀπὸ τὶς ἐξῆς σκηνές: τὸ γάμο, τὴ σύγκρουσις δύο ἀντρῶν γιὰ τὴ νύφη καὶ τὸν σκοτωμὸ τοῦ ἐνός, τὸ θρῆνο καὶ τὴν ἀνάστασις τοῦ νεκροῦ. Ἡ τελευταία σκηνὴ τοῦ δρωμένου εἶναι ἡ ἀροτρίωσις μπροστὰ ἀπὸ τὸ χῶρο

15. Παράδειγμα δραματοποίησης λαϊκοῦ ἔθιμου στὸ σχολεῖο καὶ συγκεκριμένα τῶν «Μάηδων» δίνει ἡ Περσεφόνη Σέξτου στὸ βιβλίο της: *Δραματοποίηση. Τὸ βιβλίο τοῦ παιδαγωγοῦ-ἐμφυχωτῆ (Μέθοδος - Ἐφαρμογὲς - Ἰδέες)*, ἐκδ. Καστανιώτη, Ἀθήνα 1998, σσ. 127-134.

16. Βλ. Βιζυηνὸς Γεώργιος, «Οἱ Καλόγεροι καὶ ἡ λατρεία τοῦ Διονύσου ἐν Θράκη», *Θρακικὴ Ἐπετηρίς* 1 (1897), σσ. 102-127. Dawkins R.M., «The modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysos», *Journal of Hellenic Studies* XXVI (1906), σσ. 191-206.

τῆς ἐκκλησίας. Ἡ βασικὴ παρὰσταση τοῦ δρωμένου τῶν Καλόγερων γίνεται στὴν πλατεία, μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία καὶ χωρίζεται, μποροῦμε νὰ ποῦμε, σὲ τρεῖς σκηνικὲς ἐνότητες. Πρὶν καταλήξει ὁμοῦς ὁ ὄμιλος στὴν πλατεία, προηγεῖται ὁ σατιρικὸς ἀγερμὸς τῶν Καλόγερων μαζί μὲ τὰ ἄλλα μέλη τοῦ θιάσου μὲ τὶς περιπαιχτικὲς ἐπισκέψεις τους σ' ὅλα τὰ σπίτια τοῦ χωριοῦ. Συνοδευόμενοι ἀπὸ τοὺς ἤχους τῆς γκάντας καὶ τοῦ τυμπάνου, μπαίνουν στὴν αὐλὴ κάθε σπιτιοῦ καὶ ἐξετάζουν, ἂν ὅλα τὰ γεωργικὰ ἐργαλεῖα βρίσκονται στὴ θέση τους. Ἄν θεωρήσουν ὅτι βρῆκαν κάτι σὲ λάθος θέση, ἔχουν δικαίωμα νὰ τὸ ἀπομακρύνουν καί, μόνο ἀφοῦ ὁ γεωργὸς τοὺς κερᾶσει ἀρκετὰ λαγῆνια κρασί, τοῦ τὸ ἐπιστρέφουν. Ἀφοῦ χορέψουν καὶ πάρουν δῶρα, πὺν συνήθως εἶναι χρήματα γιὰ τὸ σχολεῖο καὶ τὴν ἐκκλησία καὶ κρασί γιὰ τὸ συμπόσιό τους, πηγαίνουν σ' ἄλλο σπίτι γιὰ νὰ χορέψουν καὶ ἐκεῖ «γιὰ τὴν καλὴ χρονιά». Στὸ δρόμο οἱ Ζαπτιέδες (δηλ. οἱ ὑποτιθέμενοι χωροφύλακες) συλλαμβάνουν μὲ τὶς ἀλυσίδες τους κάθε περαστικὸ καὶ μόνον ἀφοῦ αὐτὸς καταβάλει τὰ λύτρα πὺν ὀρίζουν οἱ Καλόγεροι, τὸν ἀφήνουν ἐλεύθερο<sup>17</sup>. Ὁ ἀγερμὸς αὐτὸς, συνήθως σὲ πολλὰ ἀγροτικά εὐετηρικά δρώμενα τῆς Ἀποκριᾶς, μπορεῖ νὰ προστεθεῖ στὴν ἀρχὴ τῆς δραματοποίησης ὡς τέταρτη σκηνικὴ ἐνότητα, στὴν περίπτωσι πὺν ἡ θεατρικὴ ὁμάδα ἔχει πολλὰ μέλη, π.χ. μαθητὲς δύο τάξεων.

**1η σκηνή:** Ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς βασικὲς σκηνὲς τοῦ δρωμένου τῶν Καλόγερων ἐκτυλίσσεται στὴν πλατεία, μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία, ὅπου συγκεντρώνεται ὁλος ὁ πληθυσμὸς τοῦ χωριοῦ. Οἱ *Κατσιβέλοι* (γύφτοι) φυσοῦν τὴ φωτιά καὶ ἐπεξεργάζονται παλιὰ σίδερα γιὰ νὰ κατασκευάσουν δηθεν ἕνα ὑνί. Λίγο πιὸ κεῖ ἡ *Μπάμπω* καθισμένη κάτω προσπαθεῖ νὰ φασκιώσει τὸ ἑφταμηνίτικο παιδί της, μὲ κουρέλια πὺν ἔκλεψε ἀπὸ τὶς αὐλὲς τῶν σπιτιῶν στὴ διάρκεια τῆς προηγούμενης περιοδείας της. Ἐξηγεῖ στὸ κοινὸ ὅτι τὸ παιδί γεννήθηκε ἀπὸ κλεψιγαμία καὶ ὁ πρόωρος τοκετὸς του ὀφείλεται σὲ φόβο. Ταυτόχρονα ἡ *Μπάμπω* παραπονιέται πὺν τὸ παιδί της δὲν χωράει πιὰ στὸ καλάθι, ἔχει φάει ἑπτὰ φούρνους καρβέλια καὶ ἔχει πιεῖ ἕνα ληνὸ κρασί. Τὴν ἔχει ζαλίσει μὲ τὴν κλάψα του καὶ σὰν νὰ μὴ φτάνουν αὐτὰ, τῆς ζητᾶει καὶ γυναίκα.

**2η σκηνή:** Στὴν ἐπόμενη σκηνὴ τὸ μωρὸ τῆς *Μπάμπως* ἔχει ἤδη ἐνηλικιωθεῖ καὶ τὸ ὑποδύεται ὁ ἕνας μασκοφορεμένος Καλόγερος. Αὐτὸς, πὺν εἶναι καὶ ὁ Ἀρχικαλόγερος, ἀστειεύεται μὲ τὸ δεύτερο Καλόγερο καὶ ἀρχίζει νὰ κυνηγᾷ τὰ «κορίτσια»<sup>18</sup>. Αὐτὰ τρέχουν νὰ κρυφτοῦν ἀνάμεσα στὸ

17. Βλ. Μέγας Γ. Α., *Ἑλληνικὲς γιορτὲς καὶ ἔθιμα τῆς λαϊκῆς λατρείας*, ἐκδ. Ὀδυσσεᾶς, Ἀθήνα 1988 (1956<sup>1</sup>), σ. 104.

18. Στὴν παραδοσιακὴ κοινωνία ἄντρες ὑποδύονταν συνήθως καὶ τοὺς γυναικίους ρό-

πλήθος, ἀλλὰ ὁ Ἀρχικαλόγερος ὀρμᾷ ἀκάθεκτος καὶ ἀρπάζει ἕνα. Ἀκολουθεῖ ἡ τελετὴ τοῦ γάμου τοῦ Ἀρχικαλόγερου μὲ τὸ κορίτσι, ὅπου κουμπᾶρος εἶναι ὁ δεύτερος Καλόγερος. Ἡ τελετὴ, ὅπως συνηθίζεται στὰ ἀποκριάτικα δρώμενα, εἶναι μιὰ παρωδία γάμου. Μετὰ τὰ στεφανώματα, ὁ δεύτερος Καλόγερος πὺν ἔκανε τὸν κουμπᾶρο, ἀρχίζει νὰ διακωμωδεῖ τὰ καμώματα τοῦ ζεύγους. Ξεσπᾷ μιὰ συμπλοκὴ ἀνάμεσα στὸ γαμπρὸ καὶ τὸν κουμπᾶρο. Ὁ κουμπᾶρος, ἀφοῦ πρῶτα πάρει τὸ τόξο τοῦ γαμπροῦ, τὸν σκοτώνει, ἐκσφενδονίζοντας στάχτη ἀπ' αὐτό. Ἡ νύφη θρηνεῖ τὸ νεκρὸ, ἐνῶ ὁ ἀντίπαλος ἀρχίζει νὰ τὸν γδέρνει μὲ τὸ ξύλινο μαχαίρι του. Μετὰ ἀπὸ λίγο ὁ φονιάς δείχνει νὰ μετανιώνει καὶ ἀρχίζει καὶ αὐτὸς τὰ μοιρολόγια, τὰ ὁποῖα γίνονται πάντα μὲ κωμικὸ τρόπο καὶ περιπαιχτικὴ διάθεση, ἐνῶ λιβανίζουν τὸ νεκρὸ μὲ κοπριά. Τέσσερις ἄντρες σηκώνουν τὸ νεκρὸ γιὰ νὰ τὸν θάψουν, ἀλλὰ τότε ζωντανεύει αὐτὸς καὶ ἀρχίζει νὰ χοροπηδάει.

**3η σκηνή:** Ἡ τελευταία σκηνὴ τοῦ δρωμένου, σύμφωνα μὲ τὸ Βιζυηνό, ἔχει, ἀντίθετα πρὸς τὰ προηγούμενα, τὸ χαρακτήρα μιᾶς ἀληθινᾶ ἱερῆς θρησκευτικῆς πράξης. Ἔχει σοβαρὸ χαρακτήρα καὶ δὲν ὑπάρχει σατιρικὸ στοιχεῖο. Ὁ *Κεχαγιάς*, δηλαδή ὁ κοινοτικὸς τοῦ χωριοῦ, ἔχει ἤδη ἔτοιμο ἕνα ἄροτρο μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία, τὸ ὁποῖο παρουσιάζουν οἱ *Κατσιβέλοι* μὲ πομπὴ στὸν πρῶτο γέρο τοῦ χωριοῦ, ὡς τὸ ὑποτιθέμενο ὑνί πὺν σφυρηλάτησαν στὴν πρώτη σκηνή. Ἐνας καινούργιος ζυγὸς πὺν εἶχε κατασκευαστεῖ ὅλη τὴ χρονιά ἀπὸ τὰ παλικάρια τοῦ χωριοῦ, στολισμένος μὲ πολύχρωμα λουλούδια, προσαρμύζεται μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄροτρο. Μὲ σοβαρότητα τώρα οἱ Καλόγεροι ζεύουν τὸ ἄροτρο, τοποθετώντας τὸ ζυγὸ στὸς ὄμους τους<sup>19</sup>. Κατὰ τὴν περιγραφὴ τοῦ Dawkins, στὸ ζυγὸ μπαίνουν τὰ δύο κορίτσια μὲ τὸν ἀρχικαλόγερο στὴ μέση. Καὶ συνεχίζει ὁ Βιζυηνός: «Ἦδη ὁ Μουχτάρης, ὁ λαϊκὸς ἀντιπρόσωπος τοῦ χωρίου, ἐκρέμασε τὸν θύλακον περὶ τὸν ὄμιον πλήρη ἐκλεκτοῦ σπόρου. Ἦδη ἔλαβε διὰ τῆς στιβαρᾶς αὐτοῦ δεξιᾶς τὸ ποδάρι τοῦ ἄροτρο καὶ τὸ παράδοξον ἐκείνου ζεύγους τῶν Καλογέρων σύρουσι τὸ ἄροτρον, ὠθοῦντες τὸν ζυγὸν διὰ τοῦ λασίου αὐτῶν στήθους. Ἦδη τὸ ὑνίον σχίζει μετὰ μυστηριώδους τριγμοῦ καὶ αὐλακώνει τὰ χλοάζοντα τῆς

λους στὰ λαϊκὰ δρώμενα. Πάντως ὅλοι ὅσοι συμμετεῖχαν στὸ δρώμενο διαλέγονταν μὲ ἐπισημότητα ἀπὸ τὴν κοινότητα καὶ μπροστὰ στὸν «πρῶτο γέρο» τοῦ χωριοῦ καὶ ἦταν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἱκανοὺς ἄντρες. Οἱ ἄντρες πὺν ὑποδύονταν τοὺς Καλόγερους ἔπρεπε νὰ εἶναι παντρεμένοι, ἐνῶ ἐκεῖνοι πὺν ὑποδύονταν τὰ Κορίτσια, ἀνύπαντροι. Ἡ ἐκλογή τους γινόταν γιὰ τέσσερα χρόνια. Ἡ ἐπιλογή κάποιου μέλους τῆς κοινότητας, προκειμένου νὰ ἐνσαρκώσῃ κάποιον ρόλο, θεωροῦνταν τιμητικὴ γιὰ ἐκεῖνον. Πὰ τὸ λόγο αὐτὸν καὶ ἡ διανομὴ τῶν ρόλων ἦταν ἀνάμεσα στὸς πιὸ ἱκανοὺς ἄντρες τοῦ χωριοῦ.

19. Μέγας Γ. Α., 1988, ὁ.π., σσ. 104-105.

γῆς στέρνα. Ἰερὰ φρικίαισι διατρέχει τὰ νεῦρα τῶν ἀπὸ τῆς γῆς καὶ μόνον ἀπὸ τῆς γῆς ἀποζώντων ἐκείνων Ἑλλήνων. Ἐν μέσῳ βαθείας θρησκευτικῆς σιγῆς ἀκούεται αἴφνης συγκεκινημένη ἢ φωνὴ τοῦ Μουχτάρη, σκορπίζοντος διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸν ἐκ τοῦ θυλάκου σπόρον, ἐνῶ διὰ τῆς δεξιᾶς ὀρθοποδίζει τὸ βραδέως συρόμενον ἄροτρον.

—Νὰ γίνῃ δέκα γρόσια τὸ κιλὸ τὸ σιτάρι.

Καὶ μετ' ὀλίγον,

—Πέντε γρόσια τὸ κιλὸ ἢ σίκαλη!

Καὶ μετ' ὀλίγον,

—Τρία γρόσια τὸ κιλὸ τὸ κριθάρι!

Καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς, ἕως ὅτου περιγράψωσιν ἄροτριῶντες κύκλον περὶ τὴν πλατείαν, ἐπιστρέφοντες εἰς τὸ σημεῖον, ἐξ οὗ ἐξεκίνησαν.

Καὶ ὁ λαὸς ποὺ παρακολουθεῖ τὸ ὄργωμα ἐπιφωνεῖ κάθε φορὰ μὲ κατά-  
νυξη:

—Ἀμήν, Θεέ μου, γιὰ νὰ φᾶν οἱ φτωχοί!

—Ναί, Θεέ μου, γιὰ νὰ χορτάσῃ ἡ φτωχολογία!

Ἔτσι ἡ τελετὴ τελειώνει καὶ ὁ λαὸς “χορεῦει μέχρι βαθείας νυκτὸς διπλοῦν καὶ τριπλοῦν κύκλιον χορὸν μὲ τοὺς Καλογέρους πρωτοποροῦντας καὶ προεξάρχοντας”<sup>20</sup>.

Σὲ ἄλλες περιοχὲς ἢ τελευταία σκηνὴ τῆς ἄροτριώσεως καὶ σπορᾶς εἶναι λιγότερο σεμνὴ καὶ ἔχει σαφῶς κωμικὰ στοιχεῖα. Ὁ Ρωμαῖος ὑποστηρίζει ὅτι «τοῦ λαϊκοῦ ἐθίμου ὑπάρχουν (στὴ Θράκη ἐνν.) δύο παραλλαγές. Γύρω στὴ Βίτζα στὰ χωριά καὶ στὴ Γέννα ἐγινόταν ἡ γιορτὴ, ὅπως τὴν ξέρομε ἀπὸ τὸ Βιζυηνό, μὲ ἀνεπτυγμένη δραματικὴ παράσταση. Στὴν Ἀδριανούπολη καὶ γύρω ἀπὸ αὐτὴ, Ὁρτάκιοι, Σαμάκοβο, Ἀφκαριού, ὅπως καὶ στὸ Κωστί, λείπει τὸ καθαυτὸ δράμα, ἀλλ' ὑπάρχουν ἄλλα γιὰ τὸ σκοπὸ τῆς εὐφορίας ἀποτελεσματικὰ δρώμενα»<sup>21</sup>. Στὸ παλιὸ Κωστί (στὴ σημερινὴ Βουλγαρία) ἡ σκηνὴ αὐτὴ ξεκινᾷ μὲ ἓνα ἀγώνισμα γιὰ τὸ ἀμάξι τοῦ βασιλιᾶ, ἀνάμεσα στοὺς γέροντες καὶ τὰ παλικάρια τοῦ χωριοῦ. Οἱ γέροι ἀφῆναν τὸ ἀμάξι. Δέκα παλικάρια τοῦ χωριοῦ κουβαλοῦσαν τὸ ζυγὸ, πέντε δεξιὰ καὶ πέντε ἀριστερὰ καὶ ἄρχιζαν τὴν ἄροτριώση. Τὸ πρόσταγμα τὸ εἶχε ὁ βασιλιάς. Τὰ λόγια ποὺ ἔλεγε εἶχαν ἔντονα ἐλευθεριάζοντα χαρακτῆρα, π.χ. «Ἡ φλάσκα νὰ γέν' χορῆ ἴσιαμ' τῆς καλογριάς τὰ βυζιά». Οἱ ἄλλοι φώναζαν «ἀμήνην». Τὰ παλικάρια ποὺ τραβοῦσαν τὸ ἀμάξι, μόλις ἔβλεπαν τὶς γυναῖκες ἔπεφταν κάτω μπροῦντα. Τὸ ἀμάξι πολλὰ φορὲς ἀναποδογυριζόταν. Ὑστερα πῆ-

20. Βιζυηνὸς Γεώργιος, 1897, ὁ.π., σσ. 102-129.

21. Ρωμαῖος Κ. Α., «Λαϊκὲς λατρεῖες τῆς Θράκης», *Ἀρχεῖον τοῦ Θρακικοῦ, Γλωσσικοῦ καὶ Λαογραφικοῦ Θησαυροῦ* 11 (1944-1945), σ. 81.

γαινε ὁ βασιλιάς καὶ χτυποῦσε τὸ τομπούκι του ποὺ ἦταν γεμάτο καπνὸ, μετὰ τὸ λουλὰ καὶ πρόσταζε τοὺς νέους νὰ σηκωθοῦν καὶ νὰ συνεχίσουν τὸ ὄργωμα. Ὁ ζευγολάτης, ποὺ, σὲ κάποιες περιπτώσεις, ἦταν τὸ μόνον σοβαρὸ πρόσωπο, συνέχιζε νὰ σπέρνει. Μετὰ ἀπὸ λίγο τὰ παλικάρια ξανάπεφταν κάτω μπροῦντα. Ὁ ζευγολάτης χτυποῦσε τὴ γῆ μὲ ἓνα μαστίγιον. Ἐπαιρνε χῶματα ἀπὸ κεῖ ποὺ κάθονταν οἱ γυναῖκες καὶ ἄλειφε τὰ παλικάρια στὸ πρόσωπο<sup>22</sup>.

Ὁ γονιμὸς χαρακτῆρας τοῦ δρωμένου εἶναι ἐμφανής, καὶ ἀποτελεσε συχνὰ ἀφορμὴ συσχέτισής του μὲ τὴ διονυσιακὴ λατρεία τῆς Θράκης. Ὁ Dawkins θεωρεῖ τὸ δρώμενο τοῦ Καλόγερου σαφῶς ὑπόλειμμα τῆς διονυσιακῆς λατρείας, ἀποψη στὴν ὁποία ἀσκεῖ κριτικὴ ὁ Ποῦχνερ, ὅπου μεταξὺ ἄλλων ὑποστηρίζει ὅτι ἡ περιγραφή τοῦ Ἀγγλοῦ ἀρχαιολόγου καὶ λαογράφου «δὲν εἶναι ἀντιπροσωπευτικὴ γιὰ τὸ πλέγμα μοτίβων καὶ σκηνῶν ποὺ ἔχουν τὴν ὀνομασία “Καλόγερος”, kukei ἢ καὶ “κιοπέκ-μπέη”: δὲν ἔχει λάβει ὑπόψη του πολλὰ παλιὰ βουλγαρικὰ πηγὰ, ἀλλὰ καὶ ἑλληνικὰ»<sup>23</sup>. Ὁ Γεώργιος Μέγας ὑποστηρίζει ὅτι «στὴν πραγματικότητα ὅλα εἶναι ἀρχαιότερα ἀπὸ τὸν Διόνυσον! Εἶναι πράξεις τῆς θρησκείας τῶν πρωτόγονων γεωργῶν, οἱ ὅποιοι ζητοῦσαν μὲ τρόπους τῆς ὁμοιοπαθητικῆς μαγείας νὰ ἐπενεργήσουν στὴ βλάστηση τῶν ἀγρῶν, νὰ ἐνισχύσουν τὴ δύναμη ποὺ γονιμοποιεῖ τὴ γῆ, προτοῦ ἀκόμη ἡ δύναμη αὐτὴ ἐξατομικευτεῖ στὴ φαντασία τους καὶ γίνῃ θεὸς Φαλλῆν ἢ Διόνυσος ἢ κάποιος θεὸς τῆς βλάστησης. Ἄν τώρα λάβουμε ὑπόψη ὅτι ἡ Θράκη, ὅπου συναντᾶται στὴν πληρέστερη μορφή της ἡ εὐετηρικὴ αὐτὴ τελετὴ, ὑπῆρξε ἡ ἀρχικὴ κοιτίδα τοῦ Διονύσου, καὶ ἀπ' ὅπου ἡ λατρεία του διαδόθηκε καὶ στὴν Ἑλλάδα, μποροῦμε ἀπὸ τὶς μιμικὲς παραστάσεις τῶν κατοίκων τῆς Βιζύης νὰ διδαχθοῦμε, ποῖα μπορεῖ νὰ ἦταν ἡ ἀρχικὴ φάση τῆς λατρείας τοῦ Διονύσου, ἀπὸ τὴν ὁποία, ὅπως εἶναι γνωστὸ, γεννήθηκε τὸ ἀρχαῖο δράμα. Πατὶ τί ἄλλο παρὰ βίος καὶ πάθη θεοῦ, τοῦ θεοῦ τῆς βλαστήσεως, εἶναι τὰ δρώμενα στὴν τελετὴ τῆς Βιζύης; Καὶ ἂν ἡ Μπάμπω, ὅπως παρουσιάζεται στὸ ἔθιμο τῶν Καλόγερων, εἶναι πρόσωπο κωμικὸ ποὺ μὲ τὰ λόγια καὶ τὶς πράξεις του ζητᾷ νὰ προκαλέσει τὸ γέλιο τοῦ κόσμου, τὸ παιδί ὅμως, ποὺ αὐτὴ γαλουχεῖ καὶ σπαργανώνει μέσα στὸ καλάθι της σὰν σὲ λίκνο, —ἡ ἀρχαία λέξη, μὲ τὸν τύπο “λίκνο”, σώζεται στὴ διάλεκτο τῆς Ἄνατ. Θράκης, — εἶναι αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ πρωταγωνιστὴς τοῦ δράματος, ὁ Ἀρχικαλόγερος, ποὺ ἔχει ὀρμὴ γιὰ γάμο, ἀλλὰ στὴ συνέχεια φονεύεται

22. Πετρόπουλος Δ. Α., «Λαογραφία Κωστὴ Ἀνατολικῆς Θράκης», *Ἀρχεῖον τοῦ Θρακικοῦ Γλωσσικοῦ καὶ Λαογραφικοῦ Θησαυροῦ* 5 (1939-1940), σσ. 225-298. Περβλ. Ποῦχνερ Βάλτερ, 1989, ὁ.π., σ. 112.

23. Ποῦχνερ Βάλτερ, 1989, ὁ.π., σ. 113.

και ανασταίνεται, για να κάνει ο ίδιος, ζεμένος στο αλέτρι μαζί με τη γυναίκα, το ὄργωμα της γῆς, “τὸν ἱερὸν ἄρορον” τῶν ἀρχαίων»<sup>24</sup>.

Τὸ δρῶμενο τοῦ «Καλόγερου» προσφέρεται γιὰ δραματοποίηση τὴν περίοδο τῆς Ἀποκριᾶς. Ἐνδεδειγμένες τάξεις ἢ Ε΄ και ἢ ΣΤ΄ Δημοτικοῦ, χωρὶς νὰ ἀποκλείονται οἱ μικρότερες και φυσικὰ οἱ τάξεις τοῦ Γυμνασίου και τοῦ Λυκείου. Ὁ ἐκπαιδευτικὸς περιγράφει τὸ δρῶμενο, δίνει τὴν ἐρμηνεία του και τὸ συσχετίζει και μὲ ἄλλα ἀντίστοιχα λαϊκὰ ἀγροτικὰ δρῶμενα τῆς ἀνοιξῆς. Ἡ δραματοποίηση μπορεῖ νὰ γίνει, ἂν περιοριστεῖ στὶς τρεῖς βασικὲς σκηνές, και στὴ σχολικὴ αἴθουσα μὲ κατάλληλη διαμόρφωση τοῦ χώρου, ἀλλὰ και στὴν αἴθουσα ἐκδηλώσεων τοῦ σχολείου μὲ τὴ συμμετοχὴ π.χ. δύο τμημάτων, ἂν συμπεριληφθεῖ και ὁ ἀρχικὸς ἀγερός πὺ περιλαμβάνει και τοὺς ζαπτιέδες και τοὺς κατοίκους ὄλου τοῦ χωριοῦ. Ὁ ἐκπαιδευτικὸς δίνει τὸ κείμενο τῆς περιγραφῆς τοῦ δρῶμενου και ζητεῖ ἀπὸ τοὺς μαθητὲς νὰ τὸ μετατρέψουν σὲ δραματικὸ κείμενο. Οἱ μαθητὲς, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ-ἐμπυχωτῆ, ὑπογραμμίζουν στὸ κείμενο τὰ πρόσωπα, τοὺς χαρακτῆρες, τὰ διαλογικὰ μέρη, τὶς καταστάσεις, τὶς κύριες και δευτερεύουσες συγκρούσεις, τὸν χῶρο και τὸ χρόνο τῆς δράσης. Τὸ δρῶμενο εἶναι ἤδη χωρισμένο σὲ τρεῖς σκηνικὲς ἐνότητες και ὁ χῶρος πὺ διαδραματίζονται εἶναι ἢ πλατεία τοῦ χωριοῦ. Γίνεται μιὰ σύντομη περιγραφή τῆς δράσης και τῶν προσώπων πὺ παίζουν σὲ κάθε σκηνή. Στὴ συνέχεια οἱ μαθητὲς, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ, προχωροῦν στὴ δημιουργία διαλόγου ἢ μονολόγου σὲ κάθε εἰκόνα, ἀντικαθιστώντας τὸ τρίτο πρόσωπο τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου μὲ πρῶτο πρόσωπο. Δημιουργοῦν διάλογο σὲ μέρη πὺ δὲν ὑπάρχουν στὸ κείμενο, κρατώντας κυρίως τὰ ρήματα και γενικότερα τὶς λέξεις πὺ περιλαμβάνουν ἐνέργεια και ἐνισχύουν τὴ δραματικὴ ἔνταση. Τὸ πρόβλημα τοῦ περάσματος ἀπὸ τὴ μιὰ σκηνὴ στὴν ἄλλη μπορεῖ νὰ τὸ λύσει ἢ προσθήκη ἐνὸς ρόλου, π.χ. ἐνὸς ἡλικιωμένου προσώπου, πὺ θὰ ἔχει τὸ διαμεσολαβητικὸ ρόλο τοῦ ἀφηγητῆ ἀνάμεσα στὸ κοινὸ και τοὺς ἠθοποιούς και θὰ ἐξηγεῖ π.χ. ὅτι ὁ Ἀρχικαλόγερος τῆς δεύτερης σκηνῆς εἶναι τὸ παιδὶ τῆς Μπάμπως ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνή. Ὁ τρόπος τῆς μεταφορᾶς ἀπὸ τὴ μιὰ σκηνὴ στὴν ἐπόμενη μπορεῖ νὰ ἐνισχυθεῖ θεατρικὰ μὲ τὴ χρησιμοποίηση εἰκαστικῶν και ἠχητικῶν στοιχείων, ὅπως τῆς μουσικῆς, πὺ προτείνουμε νὰ εἶναι ἢ παραδοσιακὴ Θρακιώτικη μουσικὴ, τοῦ ἤχου, τοῦ ντεκόρ, κ.λπ.

Ἡ ἐπόμενη φάση τῆς δραματοποίησης περιλαμβάνει τὴ διανομὴ τῶν ρόλων, ἢ ὁποία γίνεται εὐκολότερα, ἂν ἔχει προηγηθεῖ μιὰ σειρά δραστηριοτήτων θεατρικοῦ παιχνιδιοῦ και αὐτοσχεδιασμοῦ ἀπὸ τὴν ὁμάδα, μὲ αἰσθη-

τηριακές, φωνητικὲς και σωματικὲς ἀσκῆσεις, π.χ. ἀναπνοῆς, συγκέντρωσης, χαλάρωσης, ἐμπιστοσύνης, μεταμορφώσεων, μικρῶν ἀφηγήσεων, μιμοδραμάτων μὲ ἐμπόδια, μὲ ρόλους κ.λπ.<sup>25</sup>

Ἄς δοῦμε τὰ πρόσωπα τοῦ δρῶμενου και ποιά ἦταν ἢ παραδοσιακὴ μεταμφίεσή τους, ἢ ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἀποτελέσει πηγὴ ἐμπνευσης στὴ δημιουργία τῶν κοστούμιων. Τὰ βασικὰ πρόσωπα τοῦ δρῶμενου εἶναι: οἱ δύο Καλόγεροι, ἢ Μπάμπω μὲ τὸ ἑφταμηνίτικο παιδὶ τῆς, δύο Κορίτσια ἢ νύφες, δύο Κατσιβέλοι (τσιγγάνοι) και δύο Ζαπτιέδες (χωροφύλακες). Ἡ ἀμφίεση τῶν Καλόγερων ἀκολουθεῖ τὸ πρότυπο τῶν ζωομορφικῶν μεταμφίεσεων, πὺ ἦταν πολὺ συχνὸ στὶς ἀγροτικὲς μεταμφίεσεις τοῦ Δωδεκαῆμερου και τῆς Ἀποκριᾶς στὴν παραδοσιακὴ κοινωνία. Φοροῦν περικεφαλαία ἀπὸ δέσμα λύκου ἢ ἀλεπούς, ἢ ὁποία εἶναι κωνικὴ και ἔχει στὴν κορυφὴ τῆς μιὰ ἢ δύο οὐρὲς αὐτῶν τῶν ζώων. Στους ὤμους και τὰ στήθη ἀπὸ πάνω, ἔχουν ράφει δέσματα ζαρκαδιῶν, ἐνῶ οἱ μηροὶ καλύπτονται μὲ δέσματα τράγων. Τὸ πρόσωπό τους εἶναι καλυμμένο ἀπὸ μάσκα πὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δέσμα ζαρκαδιοῦ ἢ τράγου και ἔχει τρύπες στὸ ὕψος τῶν ματιῶν και στὸ στόμα. Στὴ μέση κρεμοῦν σὲ δερμάτινη ζώνη κουδούνια, ἀπ' αὐτὰ πὺ κρεμοῦν στὰ πρόβατα και τὰ γίδια, και τὰ ὁποία σὲ κάθε κίνηση τοῦ σώματος κάνουν πολὺ θόρυβο. Ὁ θόρυβος, σύμφωνα μὲ πανάρχαια πίστη, ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ ἀπομακρύνει τὰ κακὰ πνεύματα πὺ ἐπιβουλεύονται τὴν ἀναγέννηση τῆς φύσης. Σὰν ὄπλο και σύμβολο μαζί ὁ Ἀρχικαλόγερος ἔχει ἕνα τόξο ἀπὸ ξύλο κραινᾶς, τὸ «δοξάρι», πὺ εἶναι ἔτσι κατασκευασμένο ὥστε νὰ ἐκσφενδονίζεται, ἀντὶ γιὰ βέλος, στάχτη. Ὁ δεύτερος Καλόγερος κρατᾶ στὰ χέρια του ἕνα ραβδί. Ἡ Μπάμπω ἔχει κροκιδένια μαλλιά και καμπουρίτσα στὴ ράχη. Φορεῖ κουρελιασμένα ροῦχα και τὸ πρόσωπό τῆς εἶναι ἄσχημο και παραμορφωμένο. Κρατᾶ ἕνα καλάθι πὺ ἔχει μέσα τὸ ὑποτιθέμενο νεογέννητο ἑφταμηνίτικο παιδὶ τῆς, δηλαδὴ ἕνα κομμάτι ξύλο, τὸ ὁποῖο κομίζει, περιποιεῖται, συμβουλεύει και ξυλοκοπεῖ ἐκ περιτροπῆς. Τὰ Κορίτσια φοροῦν τὴ γυναικεία θρακιώτικη ἐνδυμασία και εἶναι βαμμένα στὸ πρόσωπο. Οἱ Κατσιβέλοι εἶναι ντυμένοι φτωχικά. Στὸ χέρι κρατοῦν ἀπὸ ἕνα κλαδὶ μήκους 3-4 μέτρων, τὸ πρόσωπό τους εἶναι μουντζουρωμένο και ὀφείλουν νὰ εἶναι ἀστεῖοι και πειραχτικοί. Τέλος οἱ Ζαπτιέδες εἶναι ὄπλισμένοι μὲ μιὰ ἀλυσίδα μὲ τὴν ὁποία δένουν τοὺς «αἰχμαλώτους» τους<sup>26</sup>.

Ἡ ἐκμάθηση τῶν ρόλων ἀπὸ τὰ παιδιὰ δὲν θὰ πρέπει νὰ εἶναι μιὰ μηχανιστικὴ διαδικασία. Οἱ μαθητὲς-ἠθοποιοὶ θὰ πρέπει, ἀφοῦ γνωρίσουν καλά

25. Πὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς μεθόδου, βλ. Γραμματᾶς, 1999, ὁ.π., σσ. 223-226.

26. Βλ. Μέγας, 1988, ὁ.π., σσ. 102-104.

24. Μέγας Γ. Α., 1988, ὁ.π., σσ. 107-108.



τὸ πρόσωπο ποὺ θὰ ὑποδυθοῦν, νὰ ἐπιδιώξουν νὰ ἀξιοποιήσουν στοιχεῖα τοῦ δικοῦ τους χαρακτήρα στὴν ἀπόδοση τοῦ ρόλου τους. Οἱ πρώτες σκηνές τοῦ δρωμένου ἔχουν καθαρὰ εὐθυμο σατιρικό χαρακτήρα. Στὰ περισσότερα ἀγροτικά εὐετηρικά δρώμενα τῆς ἀνοιξης καὶ φυσικά καὶ στὸν Καλόγερο, ἡ σεξουαλικὴ ἀθυροστομία καὶ οἱ ἄσεμνες παντομίμες εἶναι ἔντονες καὶ ὑπερητοῦν, σύμφωνα μὲ πανάρχαιες δοξασίες, τὴ μαγικὴ ὑποβοήθηση τῆς ἀναγέννησης τῆς φύσης. Ἐξάλλου, ὅπως ὑπενθυμίζει καὶ ὁ Γ. Μέγας<sup>27</sup>, γιὰ τὸν ἄνθρωπο τοῦ λαοῦ ἰσχύει τὸ ρητό: *Naturalia non sunt turpia* (τὰ φυσικά πράγματα δὲν εἶναι αἰσχρά). Στὴ δραματοποίηση τοῦ δρωμένου ἀπὸ τὰ παιδιά τοῦ δημοτικοῦ σχολείου καλὸ θὰ ἦταν νὰ ἀποφύγουμε τὶς ἀκρότητες αὐτὲς καὶ νὰ δώσουμε ἔμφαση στὸ σατιρικό ὕφος, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις τῆς δράσης, π.χ. ἀπὸ τὴ διακωμώδηση σοβαρῶν καταστάσεων, ὅπως εἶναι ὁ θρῆνος τῆς νύφης πάνω στὸ λείψανο τοῦ ἄντρα τῆς ἢ ἀπὸ τὸν τονισμό σωματικῶν ἀτελειῶν, ποὺ οὕτως ἢ ἄλλως ἀποτελοῦν στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ λαϊκὰ δρώμενα, ἀλλὰ καὶ ἄλλες ἐκφάνσεις τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ, ὅπως εἶναι οἱ εὐτράπελες διηγήσεις.

Ἡ δραματοποίησις τῶν λαϊκῶν δρωμένων στὸ σχολεῖο εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πολλὰ στοιχεῖα τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ ἔχουν σημαντικὴ παιδαγωγικὴ διάσταση. Ἡ θεατρικὴ προσέγγισις τῶν ζωντανῶν καὶ λειτουργικῶν στοιχείων τῆς παράδοσης, ὅπως π.χ. εἶναι αὐτὴ ἡ βαθιὰ σχέση τοῦ πρωτόγονου ἀνθρώπου ἢ τοῦ παλαιότερου ἀγρότη μὲ τὴ φύση, εἶναι ἴσως ὁ πιὸ ἀποτελεσματικὸς τρόπος γιὰ νὰ βιώνουν τὰ παιδιά καὶ ἰδιαίτερα τὰ παιδιά τῶν ἀστικῶν κέντρων, τὴ λυτρωτικὴ ἐπίδραση τῆς φύσης πάνω στὸν ἄνθρωπο. Νὰ ζήσουν τὴν καθαρτήρια αἴσθησις τῆς κωμωδίας, νὰ δοκιμαστοῦν στοὺς διαύλους τῆς αὐτοσατίρας καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυσις νὰ ζήσουν τὴ μυθοπλασίαν τῆς ἀστείρευτης λαϊκῆς μας παράδοσης.

27. Βλ. Μέγας, 1988, ὁ.π., σ. 110.