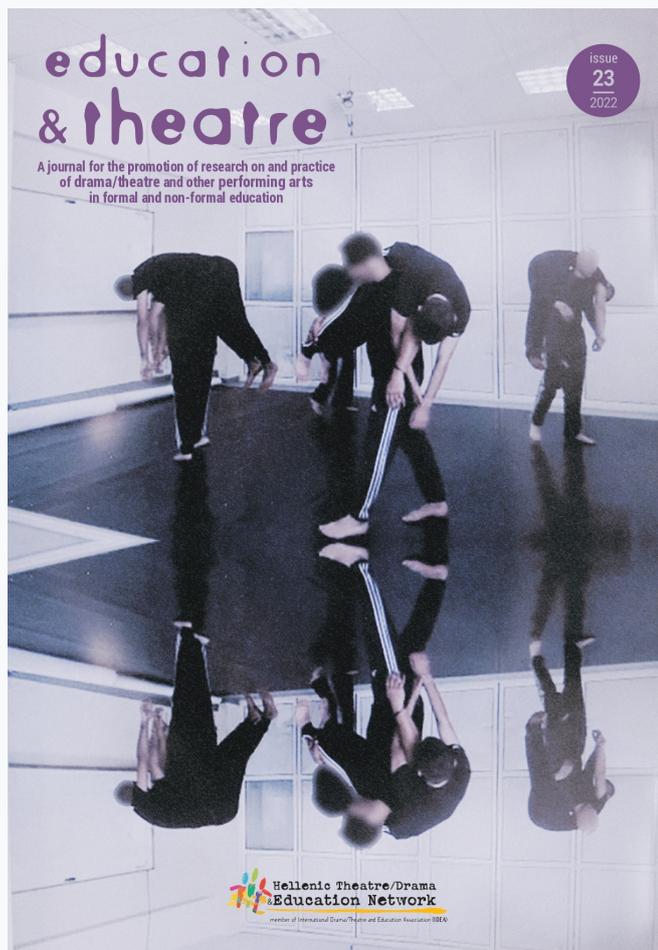


Education & Theatre

Vol 23 (2022)

Education & Theatre



Theatre in Education: Children as human beings in their own right

Betty Giannouli

doi: [10.12681/edth.37671](https://doi.org/10.12681/edth.37671)

To cite this article:

Giannouli, B. (2022). Theatre in Education: Children as human beings in their own right: Chris Cooper in conversation with Betty Giannouli. *Education & Theatre*, 23, 12–23. <https://doi.org/10.12681/edth.37671>

Θέατρο στην Εκπαίδευση:¹ Τα **παιδιά** ως **ανεξάρτητες υπάρξεις**

Ο **Chris Cooper** συνομιλεί με την **Μπέττυ Γιαννούλη**

Εισαγωγή

Ο **Chris Cooper** συζητά με την **Μπέττυ Γιαννούλη** για την ιστορική διαδρομή του Theatre in Education (TiE) ως ιδιαίτερη μορφή θεατρικής τέχνης, με διακριτή παιδαγωγική προσέγγιση και μεθοδολογία. Τονίζει την κοινωνική και πολιτική του διάσταση από τις απαρχές του στο Belgrade Theatre στο Coventry του Ηνωμένου Βασιλείου και περιγράφει την πορεία του TiE από την άνθηση μέχρι τη συρρίκνωσή του. Μιλάει για την προσωπική του διαδρομή στο Big Brum Theatre-in-Education Company ως καλλιτεχνικού διευθυντή, για το συγγραφικό του έργο, καθώς και για την προσήλωσή του στις θεμελιώδεις αρχές του TiE. Αναφέρεται στη σχέση του με τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς και στην επιλογή του να μην αποφεύγει τις προκλήσεις στα έργα του για παιδιά και νέους. Σχολιάζει τη δεκαπενταετή εμπειρία του στην Ελλάδα, στο πλαίσιο της συνεργασίας του αρχικά με το Θέατρο Πόρτα και πιο πρόσφατα με το Μικρό Εθνικό.



Μπέττυ Γιαννούλη: *Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή, από το 1988 για την ακρίβεια, όταν ξεκίνησες να εργάζεσαι ως ηθοποιός-δάσκαλος² Θεάτρου στη Εκπαίδευση.*

Κρις Κούπερ: Το 1988, ναι.

Μπ.Γ.: *Τι σε ώθησε να ασχοληθείς με το κίνημα του Θεάτρου στη Εκπαίδευση,³ όπως το αποκαλούσατε στο Ηνωμένο Βασίλειο; Ποια διαδρομή σε οδήγησε εκεί;*

Κ.Κ.: Όπως ξέρεις, τη δεκαετία του 1970, όταν ήμουν ακόμα μαθητής, στο Ηνωμένο Βασίλειο, υπήρχε το κίνημα Θέατρο στη Εκπαίδευση. Είχε δική του εθνική ένωση και Το Μόνιμο Συνέδριο Θεάτρου Νέων,⁴ και τροφοδοτούνταν από πολλούς επαγγελματικούς θεατροπαιδαγωγικούς θιάσους,⁵ οι οποίοι σε αρκετές περιπτώσεις συνδέονταν με θέατρα ρεπερτορίου. Τα θέατρα είχαν τους θεατροπαιδαγωγικούς θιάσους τους, η δουλειά των οποίων έβρισκε σημαντική υποστήριξη στα πανεπιστήμια και τα κολέγια. Το Rose Bruford College φυσικά ήταν το πιο σημαντικό. Από εκεί βγήκαν γενιές ηθοποιών-δασκά-

λων και άλλων καλλιτεχνών που υπηρέτησαν το Θέατρο στην Εκπαίδευση ως μέλη διάφορων θεατροπαιδαγωγικών θιάσων σε διάφορα θέατρα της χώρας. Εξαιρετικά σημαντικό ήταν και το Belgrade Theatre, από όπου ξεκίνησαν όλα στα μέσα της δεκαετίας του '60, αλλά και άλλοι θεατρικοί οργανισμοί, όπως το Cockpit, το Greenwich Young People's Theatre (YPT) και το Bolton Octagon.

Μπ. Γ.: *Αναφέρεσαι στην ιστορία των πρώτων χρόνων του Θεάτρου στη Εκπαίδευση.*

Κ.Κ.: Σωστά. Το πάθος μου για το θέατρο στο σχολείο ξεκίνησε από τα μαθητικά μου χρόνια. Έξι ετών αποφάσισα ότι θα γίνω ηθοποιός. Καθόμαστε στο τραπέζι για πρωινό και έλεγα στους δικούς μου ότι, εφόσον θα γίνω ηθοποιός, δεν χρειαζόταν να πάω σχολείο, γιατί στο σχολείο δεν μας δίδασκαν θέατρο. Η μητέρα μου όμως ήταν ανένδοτη. Με έστειλε στο σχολείο και μου είπε ότι έπρεπε να περιμένω μέχρι να μεγαλώσω. Αργότερα μπήκα στο Newcastle Polytechnic, το οποίο τώρα λέγεται University of Northumbria, και σπούδασα Creative and Performing Arts. Δεν πήγαιναν όλοι να σπουδάσουν στο Λονδίνο, στο Rose Bruford ή στα μεγάλα πανεπιστήμια. Από το Newcastle Polytechnic αποφοίτησε πολύς κόσμος που είχε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το Δράμα στην Εκπαίδευση^{6,7} και για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.⁸ Στα βορειοανατολικά της χώρας, την εποχή που σπούδαζα, είχαμε και την Dorothy.⁹ Δίδασκε ακόμα στο Πανεπιστήμιο του Newcastle. Ο Gavin¹⁰ δίδασκε λίγο παρακάτω, στο Durham University, και υπήρχαν πολλοί οι οποίοι είχαν διδάξει δράμα τη δεκαετία του 1970 στα βορειοανατολικά, όπως ο David Davis, ο Geoff Gilham και πολλές άλλες προσωπικότητες που είναι γνωστές σε αυτό τον χώρο. Ένας από τους διδάσκοντες ήταν και ο Tony Goode. Αυτός μου σύστησε το περιοδικό του Συνεδρίου Θεάτρου Νέων¹¹ στο πρώτο εξάμηνο των σπουδών μου και με παρότρυνε να διαβάσω και να μάθω για όλους αυτούς τους θεατροπαιδαγωγικούς θιάσους, για τους θιάσους Θεάτρου Νέων και όλους αυτούς τους ανθρώπους. Πάντα ήθελα να κάνω πολιτικό θέατρο, οπότε είπα «Εδώ είμαστε!». Το 1986 τελείωσα το πανεπιστήμιο και επί δύο χρόνια έκανα διάφορα πράγματα. Στη συνέχεια, με κάλεσε για συνέντευξη ο θεατροπαιδαγωγικός θιάσος του The Dukes στο Λάνκαστερ, σαράντα μίλια βόρεια του Μάντσεστερ, στα βορειοδυτικά, οπότε έγινα ηθοποιός-δάσκαλος εκεί το 1988.

Μπ. Γ.: *Δούλευες πάντα στον Βορρά;*

Κ.Κ.: Τα πρώτα χρόνια δούλεψα εκεί. Δεν ήθελα να πάω στο Λονδίνο, οπότε ξεκίνησα να δουλεύω στον θεατροπαιδαγωγικό θιάσο του The Dukes, που τον



αποτελούσαν τότε εννέα με δέκα άτομα πλήρους απασχόλησης. Πηγαίναμε δωρεάν σε όλα τα σχολεία της κομητείας του Lancashire, σε μια τεράστια περιοχή.

Μπ.Γ.: *Κάθε θεατροπαιδαγωγικός θιάσος είχε εννέα άτομα;*

Κ.Κ.: Εκείνα τα χρόνια δεν ήταν ασυνήθιστος αυτός ο αριθμός. Είχαμε έναν σκηνοθέτη, έναν υπεύθυνο εκπαιδευτικών θεμάτων, έναν διευθυντή σκηνης, πέντε ηθοποιούς-δασκάλους και μια ομάδα καλλιτεχνών οι οποίοι δεν ήταν μόνιμα μέλη του θιάσου, αλλά συνεργαζόμασταν μαζί τους για τον σχεδιασμό, τη συγγραφή του σεναρίου κ.ά. Έτσι, σε ορισμένα προγράμματα έπαιρναν μέρος πάνω από εννέα με δέκα άτομα.

Ήταν μια εποχή πραγματικής ανάπτυξης και διερεύνησης. Είχαμε εβδομαδιαίες παιδαγωγικές συναντήσεις ως θιάσος, είχαμε περιφερειακές παιδαγωγικές συναντήσεις ως μέλη του Μονίμου Συνεδρίου Θεάτρου Νέων, είχαμε το ετήσιο Μόνιμο Συνέδριο Θεάτρου Νέων, που διαρκούσε μία βδομάδα και στο οποίο παίρναμε μέρος όλοι. Τότε άρχισα να γράφω, επειδή ήταν, κατά κάποιον τρόπο, αναμενόμενο. Έγινα ένας από τους τρεις συντάκτες ενός περιοδικού που ονομαζόταν *Theatre and Education Journal*, του οποίου βγάλαμε μόνο τέσσερα τεύχη. Ήταν πολύ σημαντικά τεύχη για εκείνη την εποχή όμως, επειδή υπήρξε πραγματικά πολιτικός και θεωρητικός διχασμός και δυσκολία στο κίνημα, τα οποία επέφερε η κυβέρνηση των Συντηρητικών με τη Θάτσερ.

Το Θέατρο στην Εκπαίδευση δέχτηκε συντριπτικό πλήγμα από τους Συντηρητικούς, και ανάμεσά μας υπήρχαν διαφορετικές απόψεις για το πώς να αντιμετωπίσουμε την επίθεση, πώς να διαχειριστούμε την κατάσταση που διαμορφώθηκε με το Εθνικό



Dereliction (Ερείπωση), πρώτο μέρος της τριλογίας *Fear & Anger (Φόβος και Οργή)*, που έγραψε ο C. Cooper για τον Big Brum, 2008.

Πρόγραμμα Σπουδών,¹² ξέρεις, τον νόμο για την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1998,¹³ που άλλαξε ριζικά τη δημόσια εκπαίδευση. Δεν υπήρχε τίποτα μεταρρυθμιστικό (προοδευτικό) σε αυτή τη μεταρρύθμιση – αφαιρετικό χαρακτήρα είχε: ήταν μια σαφής προσπάθεια να καθιερωθεί ο πολιτικός έλεγχος στην εκπαίδευση και να αφαιρεθεί από τους εκπαιδευτικούς το επάγγελμά τους. Αφαιρέθηκε το στοιχείο της εμπιστοσύνης στους εκπαιδευτικούς, το οποίο υπήρχε μέχρι τότε, ότι δηλαδή οι εκπαιδευτικοί γνωρίζουν τους μαθητές τους και, με βάση αυτή τη γνώση, σχεδιάζουν ένα ευρύ πρόγραμμα σπουδών, με τη συμβολή των τοπικών αρχών και των συμβούλων προγραμμάτων σπουδών. Στη θέση του ήρθε ένα Εθνικό Πρόγραμμα Σπουδών, προσανατολισμένο σε εξεταστικές διαδικασίες, σύμφωνα με το οποίο όλα τα παιδιά κάνουν το ίδιο μάθημα – τα ξέρεις.

Μπ. Γ.: Όπως ακριβώς εξακολουθεί να είναι στις περισσότερες χώρες σήμερα...

Κ.Κ.: Ναι. Ο κόσμος προσπαθεί να μας ακολουθήσει, γεγονός που το βρίσκω σοκαριστικό από κάθε άποψη. Έτσι φτάσαμε λοιπόν στην αρχή του τέλους. Στη δική μου περίπτωση, η τοπική αρχή, που ήταν συνιδρύτρια του θεατροπαιδαγωγικού θιάσου του The Dukes, μας έκοψε το 100% της χρηματοδότησης. Αυτό έγινε και με τη συμβολή του Εργατικού Κόμματος, παρεμπιπτόντως – δεν ήταν μόνο οι Συντηρητικοί. Είναι πολύ σημαντικό να θυμάται ο κόσμος ότι σε αυτό συμμετείχαν και μέλη του Εργατικού Κόμματος. Έκλεισε ο θεατροπαιδαγωγικός θιάσος του The

Dukes και απολυθήκαμε όλοι, νομίζω το 1994-95. Εν μία νυκτί έκλεισαν τον θίασο και τέλος.

Μπ. Γ.: Έχω ακούσει διάφορες ιστορίες.

Κ.Κ.: Σίγουρα θα έχεις ακούσει. Η ιστορία είναι γνωστή και συνέβη σε πολλές περιοχές της χώρας. Υπήρχαν διαφορετικές απόψεις σχετικά με το πώς έπρεπε να αντιμετωπίσει η δουλειά μας αυτή την κρίση, πώς έπρεπε να τη διαχειριστούμε πολιτικά, αλλά και καλλιτεχνικά. Υπολογίζω ότι μέχρι που απολύθηκα από το The Dukes, είχαν απομείνει ίσως μόνο καμιά δωδεκαριά θεατροπαιδαγωγικοί θίασοι πάνω κάτω, τους οποίους θα αναγνώριζα ως θεατροπαιδαγωγικούς θιάσους. Πολλοί θίασοι λένε ότι κάνουν Θέατρο στην Εκπαίδευση, αλλά η άποψή μου είναι πως δεν κάνουν. Νομίζω πως κάνουν άλλα πράγματα. Και προφανώς υπάρχει εξέλιξη και γίνονται καλές δουλειές, οι οποίες όμως δεν είναι απαραίτητως Θέατρο στην Εκπαίδευση.

Μπ. Γ.: Να διευκρινίσουμε τι είναι το Θέατρο στην Εκπαίδευση; Θα μπορούσε να γραφτεί ολόκληρο βιβλίο γι' αυτό υποθέτω.

Κ.Κ.: Ναι, έτσι είναι. Ας δούμε πρώτα πώς εξελίχθηκε ιστορικά. Αυτό που είναι πολύ σημαντικό είναι ότι ενώ το Θέατρο στην Εκπαίδευση αναπτύχθηκε ως διακριτή μορφή τέχνης με τη δική της μοναδική μεθοδολογία, πολύ συχνά ενσωματώνεται στον όρο «εφαρμοσμένο θέατρο». Αυτό ενέχει πολλούς κινδύνους. Για παράδειγμα, πολλοί αναφέρονται στο Μουσειακό Θέατρο¹⁴ ως Θέατρο στην Εκπαίδευση. Θα έλεγα ότι αυτό είναι ανακριβές. Τι άλλο είναι το Μουσειακό Θέατρο εκτός από θέατρο που γίνεται σε μουσεία, το οποίο συχνά είναι συμμετοχικό και χρησιμοποιεί μεγάλο μέρος της διακριτής μεθοδολογίας που αναπτύχθηκε από το Θέατρο στην Εκπαίδευση; Αλλά δεν καταλαβαίνουν πώς να χρησιμοποιήσουν τη μεθοδολογία του Θεάτρου στην Εκπαίδευση. Δεν λέω ότι ο όρος «εφαρμοσμένο θέατρο» δεν μπορεί να είναι ένας χρήσιμος όρος-ομπρέλα. Λέω ότι μπορεί να αποτελέσει μια απλουστευτική προσέγγιση, η οποία δημιουργήθηκε νομίζω για να ταιριάζει στα πανεπιστήμια, για να τους δώσει τη δυνατότητα να επαναπροσδιοριστούν και να προβάλουν την ιδέα: «Μπορούμε να κάνουμε συμμετοχικό, συναρπαστικό θέατρο σε κάθε περίπτωση». Ενώ κάτι τέτοιο έχει μεγάλη αξία και προφανώς δεν έχω πρόβλημα με αυτό, νομίζω ότι μπορεί να χάνεται η εξειδίκευση και να μην αναγνωρίζονται πολλές διαδραστικές ή συναρπαστικές ή συμμετοχικές μεθόδους που χρησιμοποιούνται, οι οποίες προέρχονται απευθείας από το Δράμα στην Εκπαίδευση και από το Θέατρο στην Εκπαί-

δευση και από το πώς αξιοποιείται το τελευταίο ως μορφή τέχνης. Αυτή είναι λοιπόν κάποια εξήγηση και ελπίζω να είναι σαφής.

Μπ. Γ.: *Είπες ότι το Δράμα στην Εκπαίδευση διαφέρει από το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Στην Ελλάδα χρησιμοποιούμε το «Θέατρο στην Εκπαίδευση» ως γενικό όρο.*

Κ.Κ.: Το καταλαβαίνω αυτό, και για μένα το ζήτημα είναι ακόμη πιο σύνθετο, καθώς κάνω επίσης διάκριση ανάμεσα στο θέατρο που εμπεριέχει δράμα, υπό την αρχαία ελληνική έννοια του όρου, και στο θέατρο που αποτελεί κενό αισθητισμό, χωρίς δράμα, και που είναι πολύ της μόδας στο Θέατρο Νέων σήμερα.

Πρωταρχικός σκοπός του Θεάτρου στην Εκπαίδευση ήταν να χρησιμοποιηθεί το θέατρο ως εργαλείο μάθησης και ως συμμετοχική μορφή τέχνης. Κινείται λοιπόν λίγο πολύ απρόσκοπτα μεταξύ του παραστασιακού και του συμμετοχικού στοιχείου. Μεγάλο μέρος της συμμετοχικής μεθοδολογίας αναπτύχθηκε για πρώτη φορά στο πλαίσιο αυτού που ονομάζεται Δράμα στην Εκπαίδευση, ιδίως από πρωτοπόρους όπως η Heathcote και ο Bolton. Αυτό όμως που χρειάζεται να τονιστεί, γιατί έχει ιδιαίτερη σημασία για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, είναι ότι στις παραστάσεις δεν παίζουν τα παιδιά, αλλά επαγγελματίες ηθοποιοί. Παραδοσιακά υπήρχε ένας επαγγελματικός θεατροπαιδαγωγικός θίασος πλήρους απασχόλησης, ο οποίος ανέπτυξε και εξέλιξε αυτή την εξειδίκευση. Από πρόγραμμα σε πρόγραμμα, το παιδαγωγικό, φιλοσοφικό και αισθητικό περιεχόμενο εξελισσόταν, έτσι ώστε μορφή και περιεχόμενο να είναι αλληλένδετα. Έτσι είχαμε τους επαγγελματίες που αποκαλούμε ηθοποιούς-δασκάλους, ένα πολύ παράξενο υβρίδιο. Και προφανώς οι θίασοι είχαν τους δικούς τους σκηνογράφους, ενδυματολόγους, διευθυντές σκηνής, διευθυντές παραγωγής και σκηνοθέτες που είχαν αυτή την εξειδίκευση. Η ιδέα ήταν να δημιουργήσουμε ένα πρόγραμμα πολύ υψηλού επιπέδου θεατρικής τέχνης ως εργαλείο μάθησης, το οποίο θα περιόδευε στα σχολεία και, εφόσον το επέτρεπαν οι πόροι, ο θίασος θα μπορούσε να περιλαμβάνει –όπως κάναμε όταν δούλευα στον θίασο του The Duker– πέντε ή και έξι ηθοποιούς-δασκάλους ανά πρόγραμμα. Στόχος ήταν να διασφαλιστεί ότι ο θίασος εργάζεται κάθε φορά μόνο με ένα σχολικό τμήμα. Αυτό ήταν το πιο σημαντικό. Έτσι, όταν πρωτοξεκίνησα, κάναμε ολόημερο πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση μόνο με ένα τμήμα του σχολείου. Αρχίζαμε στις 9.30 το πρωί και τελειώναμε στις 3 το απόγευμα, με ένα ενδιάμεσο διάλειμμα για μεσημεριανό. Αυτό σήμαινε ότι κάθε φορά συμμετείχαν μόνο τριάντα ή τριάντα πέντε παιδιά, πράγμα που



The Examination (Η Εξέταση), Θέατρο Νέων Drama Rainbow, Πεκίνο, 2018.



World'Apert Together-1918 (Σε άλλους κόσμους μαζί-1918) (2018), το τελευταίο έργο του κύκλου *Το τέλος της λογικής I*, για τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο, του C. Cooper.

φυσικά έδινε μια εξαιρετική αναλογία ηθοποιών-δασκάλων και μαθητών. Διότι όταν έχεις πέντε ηθοποιούς-δασκάλους και τριάντα παιδιά, σημαίνει ότι κάθε ηθοποιός-δάσκαλος μπορεί να επικεντρωθεί σε έξι παιδιά, γεγονός που ανεβάζει την ποιότητα της συμμετοχής των παιδιών. Αυτή είναι η θεμελιώδης βάση των προγραμμάτων Θεάτρου στην Εκπαίδευση. Και φυσικά στην καρδιά κάθε προγράμματος βρίσκεται το στοιχείο του θεάτρου, είτε ως ολόκληρο θεατρικό έργο, είτε ως θεατρικά επεισόδια, είτε ως αυτοσχεδιαστικού τύπου σκηνές, κατά τη διάρκεια των οποίων οι ηθοποιοί-δάσκαλοι διακόπτουν την παράσταση σε διάφορα σημεία, και τα παιδιά -οι συμμετέχοντες- αλληλεπιδρούν μαζί τους και υπάρχει φυσικά μια ευρεία γκάμα συμμετοχικών στοιχείων.

Μπ.Γ.: Η συμμετοχή των παιδιών λοιπόν δεν περιοριζόταν στην αρχή ή στο τέλος της παράστασης, αλλά λάμβανε χώρα καθ' όλη τη διάρκειά της.

Κ.Κ.: Ναι. Από το 1999 έως το 2015, που ήμουν στον θεατροπαιδαγωγικό θίασο Big Brum, είχαμε μία μόνιμη ομάδα τριών ατόμων, αλλά είχαμε πάντα και συνεργάτες ηθοποιούς-δασκάλους, με τους οποίους, σε κάποιες περιπτώσεις, συνεργάστηκα πάνω από μία δεκαετία. Κάποιοι συνάδελφοί μου ηθοποιοί-δάσκαλοι μπορούσαν και εφάρμοζαν ένα πολύ πιο προχωρημένο μοντέλο, σύμφωνα με το οποίο μπορούσες να καταλάβεις, να πάρει το αυτί σου τι έλεγε ένα παιδί, και να αποφασίσεις να σταματήσεις την παράσταση σε εκείνο ακριβώς το σημείο, εκείνη τη στιγμή, ώστε να ανταποκριθείς σε αυτό που πρόσφερε το παιδί και να προχωρήσει η διερεύνηση και η δημιουργία νοήματος με αυτό τον τρόπο.

Αλλά για να μπορέσεις να το κάνεις αυτό, απαιτείται εξάσκηση πολλών χρόνων.

Μπ.Γ.: Διετέλεσες καλλιτεχνικός διευθυντής του *Big Brum* επί 17 χρόνια. Πόσο εύκολο σου ήταν να παραμένεις συνεπής στις αρχές του Θεάτρου στην Εκπαίδευση όλα αυτά τα χρόνια;

Κ.Κ.: Ήταν πολύ δύσκολο, αλλά ο Big Brum κατάφερε να επιβιώσει, ακριβώς επειδή είχε πολύ κακή χρηματοδότηση. Ξέρω ότι ακούγεται περίεργο, αλλά θα εξηγήσω τι εννοώ. Ο θεατροπαιδαγωγικός θίασος του The Dukes, για παράδειγμα, χρηματοδοτούνταν μέχρι τότε 100% από την τοπική αυτοδιοίκηση για να προσφέρει τα προγράμματά του στα σχολεία δωρεάν. Όταν σταματά ξαφνικά η χρηματοδότηση και χάνεις όλα αυτά τα χρήματα, πώς μπορείς να τα αναπληρώσεις από τη μια στιγμή στην άλλη; Ο Big Brum λειτουργούσε πάντα με μερική χρηματοδότηση από τον Δήμο του Μπέρμιγχαμ ή από το Συμβούλιο Τεχνών και από διάφορα ιδρύματα και οργανισμούς, από φιλανθρωπικά ιδρύματα και από τις εισπράξεις του ταμείου του θεάτρου. Από το 1982 που ιδρύθηκε, έχει αντιμετωπίσει πολλές οικονομικές κρίσεις. Όταν έγινα κι εγώ μέλος του θεατροπαιδαγωγικού θιάσου και ανέλαβα για πρώτη φορά τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή το 1999, γινόταν μια μεγάλη ανασυγκρότηση του φορέα. Ήμουν ο πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής στα χρονικά του θιάσου, αλλά δεν υπήρχαν χρήματα για τον μισθό μου. Έτσι έπρεπε να βγάζω ένα μέρος του μηνιαίου μισθού μου κάνοντας εργαστήρια και προγράμματα σε σχολεία, για να ενισχύσω τα έσοδα του θιάσου. Ωστόσο, ακριβώς λόγω αυτής της ευελιξίας, ο Big Brum μπόρεσε να προσαρμοστεί ευκολότερα στις αλλαγές. Αλλά και πάλι αποδείχτηκε πολύ δύσκολο να διατηρηθεί αυτό που υπήρχε. Όταν έφυγα το 2015, ο θίασος είχε εννέα μέλη. Αυτή τη στιγμή έχει μόνο τρία άτομα πλήρους απασχόλησης, και φέτος οι δύο ηθοποιοί-δάσκαλοι είναι με ετήσια συμβόλαια και δεν πρόκειται να μονιμοποιηθούν. Στην πανδημία του Covid ο θίασος δεν είχε ούτε δύο ηθοποιούς-δασκάλους.

Υποστήκαμε την επίθεση του θατσερισμού, του μονεταρισμού, του νεοφιλελευθερισμού. Και ο Τόνι Μπλερ πάνω κάτω το ίδιο ήταν όσον αφορά το Θέατρο στην Εκπαίδευση – όλοι πάνω κάτω το ίδιο ήταν. Δεχτήκαμε πολιτική και ιδεολογική επίθεση, και οι περικοπές που τη συνόδευαν ήταν στην πραγματικότητα μια μορφή λογοκρισίας. Το παρουσιάζουν πάντα ως «Δεν έχουμε χρήματα», αλλά φυσικά πάντα επιλέγουν ποιον θα υποστηρίξουν. Νομίζω επίσης ότι το 2008, με την οικονομική κρίση, μπήκαμε σε μια κρίσιμη καμπή και από τότε δεν έχουμε συνέλθει. Προφανώς, δεν υποφέραμε ποτέ όσο η



World Apart Together-1918 (Σε άλλους κόσμους μαζί-1918) (2018), το τελευταίο έργο του κύκλου Το τέλος της λογικής I, για τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο, του C. Cooper.

Ελλάδα –αυτό που συνέβη στην Ελλάδα με τη λιτότητα είναι τρομακτικό–, αλλά βιώσαμε κι εμείς λιτότητα. Έγιναν άγριες περικοπές στις τέχνες και οι μεγαλύτεροι καλλιτεχνικοί οργανισμοί επιβίωσαν εις βάρος των μικρότερων. Ο Big Brum έχασε τη θέση του ως εθνικός οργανισμός χαρτοφυλακίου, που σημαίνει ότι έχεις ετήσια χρηματοδότηση, οπότε η επιβίωσή σου δεν εξαρτάται από τα προγράμματα που κάνεις. Το 2014, έναν χρόνο πριν φύγω, έχασε το 100% της χρηματοδότησής του από το Συμβούλιο Τεχνών της Αγγλίας¹⁵ και δεν έχω την παραμικρή αμφιβολία ότι εκτός από οικονομική πρόκειται και για πολιτική απόφαση. Θα το αρνιόταν βέβαια στο Συμβούλιο, και έτσι κι έκαναν τότε, και δεν μπορώ να το αποδείξω, αλλά πιστεύω ότι δεν υποστήριξαν τις αξίες και τις αρχές μας, ούτε αναγνώρισαν το Θέατρο στην Εκπαίδευση ως διακριτή μορφή τέχνης. Έκτοτε ο Big Brum αγωνίζεται σκληρά, αλλά παρά τις αντιξοότητες συνεχίζει να κάνει τη δουλειά του, ως εκ θαύματος.

Μπ.Γ.: *Εξακολουθείς να συνεργάζεσαι με τον Big Brum;*

Κ.Κ.: Ναι. Τώρα συνεργάζομαι μαζί τους ως θεατρικός συγγραφέας και σύμβουλος σε διάφορα προγράμματα. Ο Richard Holmes, ηθοποιός-δάσκαλος για πολλά χρόνια, είναι τώρα ο καλλιτεχνικός διευθυντής. Αλλά τα τελευταία επτά οχτώ χρόνια τα πράγματα έχουν αλλάξει πολύ. Είναι πλέον πολύ

δύσκολο να κάνεις ολόημερο πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση – ο Big Brum σταμάτησε να το κάνει αυτό το 2008. Τώρα υπάρχει αυτό που λέμε προγράμματα μισής ημέρας, διάρκειας δύο με δυόμιση ωρών, οπότε ο θίασος μπορεί να παίξει δυο φορές την ημέρα, σε δύο τμήματα του σχολείου. Αλλά με τον καιρό, ο θίασος έχει δημιουργήσει διάφορα μοντέλα, για να εξακολουθήσει να πηγαίνει στα σχολεία. Για παράδειγμα, έχω διασκευάσει το *Φρανκενστάιν*, το *Τζέκιλ και Χάιντ* και το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, επειδή είναι ελκυστικές ιστορίες για τον θίασο και ταυτόχρονα αποτελούν μέρος της ύλης των Αγγλικών στο Εθνικό Πρόγραμμα Σπουδών. Τα τελευταία επτά χρόνια, ο Big Brum έχει καταφέρει να διατηρήσει τα προγράμματα Θεάτρου στην Εκπαίδευση με το να δίνει παραστάσεις για όλα μαζί τα τμήματα μιας τάξης. Ο Richard [Holmes] έχει αναπτύξει ένα μοντέλο σύμφωνα με το οποίο ο θίασος θα παίξει, ας πούμε, το *Τζέκιλ και Χάιντ* σε διακόσια παιδιά το πρωί και στη συνέχεια τις *Χάρτινες Ομπρέλες*,¹⁶ ένα πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση που σχετίζεται θεματικά με το *Τζέκιλ και Χάιντ*, σε ένα τμήμα το απόγευμα. Όμως ο θίασος τα διαθέτει και τα δύο ως πακέτο και κατ' επέκταση χρησιμοποιεί το *Τζέκιλ και Χάιντ* για να επιδοτήσει τις *Χάρτινες Ομπρέλες*.

Μπ.Γ.: *Πού βρίσκεται όμως το συμμετοχικό στοιχείο του Θεάτρου στην Εκπαίδευση στην παράσταση ενός θεατρικού έργου;*



The Examination (Η Εξέταση), Θέατρο Νέων Drama Rainbow, Πεκίνο, 2018.

Κ.Κ.: Στην παράσταση του έργου στην πραγματικότητα δεν υπάρχει συμμετοχικό στοιχείο. Αλλά με το *Τζέκιλ και Χάιντ*, για παράδειγμα, το σχολείο παίρνει αυτό που θέλει, να δουν τα παιδιά μια διασκευή του βιβλίου για τις GCSE εξετάσεις τους. Η παράσταση του *Τζέκιλ και Χάιντ* έχει και στοιχεία συμμετοχής και διάδρασης, έχει πλαίσιο –πάντα υπάρχει πλαίσιο– υπάρχει και διάδραση και αναστοχασμός με το κοινό, αλλά δεν είναι πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση.

Μπ. Γ.: Έτσι έχουν λοιπόν τα πράγματα αυτή τη στιγμή.

Κ.Κ.: Αυτό κάνει ο Big Brum, για να αντιμετωπίσει τους οικονομικούς περιορισμούς, επειδή δεν είναι αρκετά τα σχολεία που θα πληρώσουν για να δουλέψει ο θίασος με ένα τμήμα μόνο τη φορά, ώστε να συντηρηθεί μία ολόκληρη περιοδεία. Είμαι βέβαιος ότι άλλοι θίασοι το αντιμετωπίζουν με διαφορετικούς τρόπους.

Μπ. Γ.: Υποθέτω ότι οι περισσότεροι θεατροπαιδαγωγικοί θίασοι δεν κάνουν αυτό που έκαναν πριν από δέκα ή πριν από είκοσι χρόνια.

Κ.Κ.: Δεν γνωρίζω κανέναν που να το κάνει. Μπορεί να έχω άγνοια, αλλά θα με εξέπληττε το να έχω πλήρη άγνοια.

Μπ.Γ.: Μας έδωσες μια πολύ σαφή εικόνα. Νομίζω πως τώρα είναι σημαντικό να διευκρινίσουμε ότι το Θέατρο στην Εκπαίδευση δεν είναι το ίδιο με αυτό που ονομάζουμε Θέατρο Νέων.

Κ.Κ.: Ακριβώς. Υπάρχουν πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις, όπως είναι, για παράδειγμα, το να δίνεις μια παράσταση ενός θεατρικού έργου για νέους και μετά την παράσταση να κάνεις «ανακριτική καρέκλα» με κάποιους χαρακτήρες. Αυτό, κατά την άποψή μου, δεν είναι Θέατρο στην Εκπαίδευση. Αυτό είναι κάνω «ανακριτική καρέκλα» με κάποιους χαρακτήρες. Είναι Θέατρο Νέων, και είναι μια χαρά, αλλά δεν είναι Θέατρο στην Εκπαίδευση. Δεν έχει το πλαίσιο, τον ρόλο, το είδος της δουλειάς, την παιδαγωγική, φιλοσοφική και καλλιτεχνική βάση που έχει ένα πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση.

Μπ.Γ.: Θεωρείς πως οι εκπαιδευτικοί και οι μαθητές με τους οποίους έχεις εργαστεί σε προγράμματα Θεάτρου στην Εκπαίδευση έχουν επηρεαστεί κατά κάποιο τρόπο; Θα ήθελες να μας πεις μερικά πράγματα;

Κ.Κ.: Ναι. Η σχέση με τα σχολεία σήμερα είναι πολύ πιο συναλλακτική, και αυτό είναι τραγικό, γιατί και τα σχολεία είναι πιο συναλλακτικά. Η διδασκαλία έχει γίνει πολιτικά ελεγχόμενη, οπότε η δουλειά που κάνει ο εκπαιδευτικός αναφέρεται συχνά ως «παράδοση του προγράμματος σπουδών». ¹⁷ Έχω πρόβλημα με αυτή τη φράση, γιατί νομίζω ότι η «παράδοση» είναι αυτό που κάνουν οι ταχυδρομικοί υπάλληλοι, παραδίδουν πράγματα. Οι δάσκαλοι είναι πολύ πιο δημιουργικοί δημιουργοί νοήματος στο παρόν. Αυτό που τείνει να συμβαίνει σήμερα είναι ότι τα πάντα υπολογίζονται κυρίως με οικονομικά παρά με εκπαιδευτικά κριτήρια. Τα σχολεία παίρνουν ένα συγκεκριμένο ποσό για να το δαπανήσουν σε συγκεκριμένο αριθμό παιδιών, οπότε η πίεση είναι τεράστια. Το θέατρο στο σχολείο αναγκάζεται να εξυπηρετήσει έναν πολύ χρηστικό σκοπό.

Ωστόσο, τα δεκαεφτά χρόνια που εργάστηκα στον Big Brum υπήρχαν ακόμα εκπαιδευτικοί που ήταν σε θέση να ανταποκριθούν σε όλα όσα τους ζητούσε το Εθνικό Πρόγραμμα Σπουδών. Ας είμαστε ειλικρινείς, το Εθνικό Πρόγραμμα Σπουδών δεν είναι πολύπλοκο – εννοώ το πρόγραμμα σπουδών για το GCSE Drama είναι πολύ περιορισμένο, προσανατολισμένο στις παραστασιακές δεξιότητες και οριακά άνευ συνοχής. Οι εκπαιδευτικοί μπορούν να κάνουν όλα όσα απαιτούνται, όπως η κριτική παράστασης, κάποια στοιχεία σκηνογραφίας κτλ., αλλά και να προχωρήσουν πολύ πέρα από τις απαιτήσεις των εξεταστέων και να φτιάξουν πλούσια σχέδια εργασίας, που να προέρχονται από το πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση, ώστε τα παιδιά

να πάρουν και κάτι πιο ουσιαστικό. Και ξέρω ότι υπάρχουν εκπαιδευτικοί που ανέπτυξαν σχέδια εργασίας με βάση το εκπαιδευτικό υλικό το οποίο δημιουργήσαμε για ορισμένα προγράμματα Θεάτρου στην Εκπαίδευση πριν από 7-8 χρόνια, τα οποία τα χρησιμοποιούν μέχρι σήμερα με τα παιδιά τους.

Μπ.Γ.: *Εξαιρετικά. Το Θέατρο στην Εκπαίδευση λοιπόν έχει υποστηρίξει τους εκπαιδευτικούς στο έργο τους.*

Κ.Κ.: Σωστά. Αυτό που προσπαθεί να κάνει ο Big Brum τα τελευταία δύο χρόνια είναι να καταστήσει αυτά τα υλικά όσο το δυνατόν ευρύτερα διαθέσιμα. Έτσι, αν στείλετε e-mail στον Big Brum ή επισκεφθείτε τον ιστότοπο, μπορείτε να έχετε πρόσβαση σε υλικό που είναι διαθέσιμο στο διαδίκτυο, αλλά έχει δημοσιευτεί και σε βιβλία. Ως ανταπόκριση στα δεδομένα της πανδημίας του Covid-19, προέκυψε η ιδέα της *Τριλογίας των Μνημείων*.¹⁸ Ενώ δούλευα το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, ξέσπασε η πανδημία, οπότε αναγκαστικά δεν μπορούσε να συνεχιστεί. Τότε ο Richard Holmes μου ανέθεσε να γράψω ένα μονόδραμα, κι έτσι γράφτηκε το *Κοινωνικώς αποστασιοποιημένοι*,¹⁹ το οποίο είναι μεν μια απάντηση στον Covid, θεματικά συνδέεται όμως και με το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* και κατά κάποιον τρόπο ο Άνδρας στο έργο είναι η ενσάρκωση όλων των ενήλικων αντρικών ρόλων στο έργο του Σαίξπηρ. Η *Τριλογία των μνημείων* θα ολοκληρωθεί με το έργο *Απ' το μπαλκόνι*,²⁰ που θα το γράψω το φθινόπωρο. Αυτό το έργο διαδραματίζεται στο μέλλον, αλλά θα συνδεθεί θεματικά τόσο με το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* όσο και με το *Κοινωνικώς αποστασιοποιημένοι*. Επομένως, η τριλογία θα αφορά το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* έχει ήδη περιοδεύσει σε σχολεία και θα συνεχίσει στις αρχές του 2023. Λόγω του παρατεταμένου lockdown, το *Κοινωνικώς αποστασιοποιημένοι* δεν έφτασε ποτέ στα σχολεία, αλλά το έχουμε κάνει ταινία, στην οποία μπορούν να έχουν πρόσβαση τα σχολεία. Ο Big Brum έχει εκδώσει και ένα βιβλίο για εκπαιδευτικούς, το *Κοινωνικώς αποστασιοποιημένοι*, το οποίο περιλαμβάνει άρθρα που σχετίζονται με το έργο, γραμμένα από επαγγελματίες, το σενάριο και όλο το εκπαιδευτικό υλικό για το πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση. Το *Απ' το μπαλκόνι* θα περιοδεύσει επίσης το 2023.

Μπ.Γ.: *Και τα σχολεία έχουν πρόσβαση σε αυτό το υλικό.*

Κ.Κ.: Έχουν. Αν επικοινωνήσουν με τον θίασο και κάνουν εγγραφή, μπορούν να πάρουν όλο το εκπαιδευτικό υλικό για το *Κοινωνικώς αποστασιοποιημένοι*, ψηφιακά και σε έντυπη μορφή, μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, και



The Examination (Η Εξέταση), Θέατρο Νέων Drama Rainbow, Πεκίνο, 2018.

το πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση για το *Απ' το μπαλκόνι*. Ο Big Brum έκανε επίσης ένα πενταετές πρόγραμμα με τίτλο *Το τέλος της λογικής: 1914-1918*.²¹ Το ξεκινήσαμε το 2014, πριν φύγω. Από το 2014 έως το 2018 έγραφα πέντε θεατρικά έργα, ένα για κάθε έτος του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου 1914-1918. Στο πλαίσιο της προσπάθειάς μας να συνεχιστεί ο διάλογος με τους εκπαιδευτικούς και να καταστεί διαθέσιμο το εκπαιδευτικό υλικό, εκδόθηκαν δύο σχετικά βιβλία, το ένα με τα κείμενα των θεατρικών έργων και με σχόλια και το άλλο με υλικό και πηγές. Είναι διαθέσιμα και στο διαδίκτυο. Αν μπειτε στην ιστοσελίδα του Big Brum, μπορείτε να τα κατεβάσετε δωρεάν ως pdf.

Μπ.Γ.: *Πολύ χρήσιμες πληροφορίες.*

Κ.Κ.: Αυτό που προσπάθησε και προσπαθεί να κάνει ο Big Brum κατά τη διάρκεια της πανδημίας και ύστερα από αυτή, και με τη δική μου υποστήριξη, είναι να κρατήσει ζωντανό το συγκεκριμένο είδος παρέμβασης στα σχολεία, το οποίο πραγματικά αγωνίζεται για κάποιες πολύ σαφείς αξίες σχετικά με το τι είναι μάθηση και ποια είναι η λειτουργία του θεάτρου στην κοινωνία. Προσπαθεί να μη συμβιβαστεί ως προς τις βασικές του αρχές, αλλά να βάλει τη συναλλαγή σε δεύτερη μοίρα και να επικεντρωθεί στην αξιοποίηση του θεάτρου ως μέσου για να διερευνήσουν οι νέοι τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος, σε τι είδους κόσμο θέλουν να ζήσουν, τι είδους άνθρωποι θέλουν να γίνουν. Αυτό νομίζω ότι συνοψίζει ό,τι υπήρξε πάντοτε το Θέατρο στην Εκπαίδευση σε αυτή τη χώρα,²² αυτό προσπαθώ να κάνω κι εγώ όσο καιρό εργάζομαι στην Ελλάδα και διεθνώς. Προσπαθώ να μοιραστώ τη μεθοδολογία και τις αξίες του Θεάτρου στην Εκπαίδευση, στο Στούντιο του Θεάτρου Πόρτα, για παράδειγμα, και



Dereliction (Ερείπωση), πρώτο μέρος της τριλογίας *Fear & Anger (Φόβος και Οργή)*, που έγραψε ο C. Cooper για τον Big Brum, 2008.

στο Εθνικό Θέατρο, με το οποίο συνεργάζομαι αυτή τη στιγμή. Τα τελευταία δώδεκα χρόνια δουλεύω επίσης πολύ και στην Κίνα, αλλά και σε άλλα μέρη, όπου προσπαθώ να αναπτύξω μια παρόμοια προσέγγιση.

Μπ.Γ.: Έχεις γράψει ήδη περισσότερα από σαράντα θεατρικά έργα, έτσι δεν είναι;

Κ.Κ.: Αυτή την εποχή γράφω το πεντηκοστό πρώτο.

Μπ. Γ.: Είναι όλα για εφήβους;

Κ.Κ.: Όχι όλα. Περίπου δέκα έργα είναι για κοινότητες, δώδεκα για νεανικό θέατρο, για να παιχτούν από νεανικές ομάδες, και τα υπόλοιπα είναι όλα για παιδιά και νέους. Έχω γράψει πέντε έξι έργα για παιδιά τεσσάρων ως οχτώ ετών, κάποια έργα για λίγο μεγαλύτερα παιδιά, για ακόμη μεγαλύτερα και για νεαρούς ενήλικες.

Μπ.Γ.: Έχουν μεταφραστεί έργα σου στα ελληνικά;

Κ.Κ.: Δεν νομίζω, εννοώ δεν έχουν εκδοθεί. Ελπίζω ότι θα γίνει. Το Στούντιο του Θεάτρου Πόρτα ανέβασε *Τα καινούργια ρούχα του αυτοκράτορα*, το οποίο μετέφρασε η Ξένια Καλογεροπούλου. Ένας άλλος θίασος, ο Μικρός Νότος, ανέβασε το *Φρανκενστάιν*, και ευελπιστεί να ανεβάσει άλλο ένα του χρόνου. Τρία έργα δεν είναι και άσχημο. Νιώθω κάπως περήφανος γι' αυτό.

Μπ.Γ.: Είσαι πολύ παραγωγικός θεατρικός συγγραφέας. Είναι αξιοθαύμαστο το γεγονός ότι έχεις ήδη γράψει πενήντα ένα θεατρικά έργα. Από πού αντλείς τη θεματολογία των έργων σου;

Κ.Κ.: Υποθέτω ότι, όπως όλοι, απλώς κοιτάζω τον κόσμο, συναντώ και παρατηρώ τους νέους και τις μεταβαλλόμενες κουλτούρες και με απασχολεί πώς να διερευνήσω τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος από τη δική τους οπτική γωνία. Τα ερεθίσματα είναι ποικίλα. Το τελευταίο μου έργο, για παράδειγμα, *Η γη ανάμεσα σε δυο ποτάμια*,²³ είναι μια παραλλαγή του *Αίαντα* του Σοφοκλή και αφορά τον πόλεμο κατά της τρομοκρατίας και την εισβολή στο Ιράκ. Το έχω τοποθετήσει στο 1917, ως μέρος του κύκλου *Το τέλος της λογικής: 1914-1918*, και πρόκειται φυσικά για την εποχή που οι Βρετανοί εισέβαλαν για πρώτη φορά στη Μεσοποταμία, ανταγωνιζόμενοι τους Τούρκους και τους Γερμανούς, και εγκαθίδρυσαν τη χώρα που σήμερα ονομάζεται Ιράκ, η οποία δεν υπήρχε μέχρι το 1917, και στη συνέχεια έγινε πολύτιμη, προφανώς για το πετρέλαιό της. Χρησιμοποιώ λοιπόν εκείνη την ιστορική στιγμή, αλλά στην πραγματικότητα συνδέω δύο κόσμους: τον κόσμο του Σοφοκλή αφενός και αφετέρου τη φρικτή πραγματικότητα ενός μετα-ιμπεριαλιστικού βρετανικού αποικιοκρατικού πολέμου κατά της ανθρωπότητας, ο οποίος διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου ιμπεριαλιστικού πολέμου.

Ένα άλλο έργο μου έχει τίτλο *Κατασκευάζοντας τη μαμά*.²⁴ Το έγραψα αρχικά ως πρόγραμμα Θεάτρου στην Εκπαίδευση για παιδιά ηλικίας τεσσάρων με επτά ετών. Εμπνεύστηκε από ένα άρθρο σε εφημερίδα, που μου το υπέδειξε η γυναίκα μου. Αφορά ένα εξάχρονο κορίτσι που πέθανε η μητέρα του από καρκίνο. Ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίστηκε το γεγονός ήταν να φτιάξει μια μαμά από χαρτόκουτα, για να αντικαταστήσει την πραγματική της μητέρα. Σκέφτηκα ότι είναι ένας θαυμάσιος τρόπος να προσεγγίσει κανείς με μικρά παιδιά το θέμα του θανάτου. Έγραψα το έργο με αφορμή αυτή την ιστορία, αλλά δεν θα έλεγα ότι είναι ένα έργο για τη θλίψη ή τον θάνατο. Θα έλεγα ότι είναι ένα έργο για τη φαντασία και την εμπιστοσύνη. Σίγουρα θα θυμάσαι την περίπτωση του Jimmy Savile το 2014, με όλες αυτά τα περιστατικά σεξουαλικής κακοποίησης παιδιών, που αποκαλύφθηκαν μετά τον θάνατό του, πράγμα που έφερε στο φως και πολλά άλλα ανάλογα περιστατικά σε όλη τη χώρα. Έγραψα ένα θεατρικό έργο, το *Ξεδιάντροπος*,²⁵ γι' αυτό το θέμα. Ένα άλλο έργο μου με τίτλο *Αρετή*²⁶ είναι μια αναδιήγηση του Πελοποννησιακού πολέμου στην αρχαία Ελλάδα, αλλά στην πραγματικότητα αφορά την εισβολή στο Ιράκ το 2003 και τη σχέση παιδείας και δημοκρατίας. Χρησιμοποιεί κανείς πολλά διαφορετικά πράγματα, μια εικόνα, μια ιστορία, ένα προσωπικό γεγονός. Πάντα όμως συνδέεις τη δική σου εμπειρία του κόσμου με το πώς βλέπεις να τον βιώνουν τα παιδιά.

Μπ.Γ.: Πέρυσι είχα τη χαρά να συμμετάσχω σε ένα από τα εργαστήριά σου στο Θέατρο Πόρτα. Δουλέψαμε πάνω στο έργο σου «Χίλια κομμάτια», το οποίο διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια ενός εμφυλίου πολέμου.

Κ.Κ.: Ναι, σωστά.

Μπ.Γ.: Ένα πολύ δύσκολο θέμα για παιδιά, θα έλεγα, πράγμα που με οδηγεί στην επόμενη ερώτησή μου: Στα έργα σου φαίνεται να επιλέγεις σκληρή θεματολογία και έντονες αντιφάσεις. Αντανακλούν αυτές σου οι επιλογές κάποιες αρχές σχετικά με τον τρόπο που πρέπει να δουλεύουμε με τα παιδιά και τους νέους;

Κ.Κ.: Το *Χίλια κομμάτια* ήταν παραγγελία του Ερυθρού Σταυρού στο Χονγκ Κονγκ. Όταν τους παρέδωσα το έργο, η αντίδρασή τους ήταν του τύπου «Οχι, αυτό είναι κάπως σκληρό». Ναι, το να είσαι παιδί-στρατιώτης είναι σκληρό και όχι, δεν πρόκειται να βάλω σκηνές όπου κάποιος τους δίνει έναν αριθμό τηλεφώνου και τους λέει: «Όλα καλά, μπορείς να τηλεφωνήσεις στον Ερυθρό Σταυρό». Γιατί αυτό δεν είναι αληθοφανές, τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι. Η βασική δραματική αρχή για την οποία με ρωτάς είναι πραγματικά θεμελιώδης και έχει να κάνει με αυτό που ο Edward Bond αναφέρει ως το ακραίο στη λειτουργία του δράματος – και νομίζω ότι έλκει την καταγωγή του από την ελληνική παράδοση της τραγωδίας. Όσον αφορά τη μεθοδολογία μου ως θεατρικού συγγραφέα, προσπαθώ να επανεξετάσω την έννοια του τραγικού – αλλά στη σύγχρονη μορφή του. Έτσι έρχονται στο φως όλα τα ακραία στοιχεία της ανθρώπινης εμπειρίας. Μόνο μέσα από το ακραίο καταρρέουν όλες οι προκαταλήψεις, όλα τα αφηγήματα που απορροφάμε άκριτα. Το ξέρουμε όλοι από την προσωπική μας εμπειρία. Το ξέρουμε όταν διαλύεται ένας γάμος, το ξέρουμε όταν πεθαίνει κάποιος που αγαπάμε, όταν όλα όσα θεωρούσαμε ως πραγματικότητα αμφισβητούνται εντελώς από το ακραίο της εμπειρίας. Επιλέγω πάντα να εμπλέκω τα παιδιά με ακραία στοιχεία της ανθρώπινης εμπειρίας για τρεις λόγους. Ο πρώτος λόγος είναι ότι υποθέτω πάντα πως οι νέοι είναι περίεργοι και θέλουν να μάθουν.

Δεύτερον, θεωρώ ότι θέλουν να μάθουν την αλήθεια. Τρίτον, νομίζω ότι ο λόγος για τον οποίο τους αρέσουν τα παραμύθια είναι το ότι έχουν ανάγκη να έρθουν σε επαφή με τις πιο σκοτεινές πλευρές τού τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος, μέσα από τους φόβους τους και μέσα από όλα τα στοιχεία της ανθρώπινης εμπειρίας, τα οποία είναι πράγματι συγκλονιστικά. Το φανταστικό πλαίσιο του παραμυθιού ή μιας ιστορίας τούς παρέχει την αναγκαία απόσταση και ασφάλεια για να αρχίσουν να βλέπουν τον εαυτό τους και να αμφισβητούν τις αξίες τους από απόσταση.

Στον Ερυθρό Σταυρό έλεγαν για το *Χίλια κομμάτια*: «Λοιπόν, πρέπει να τη δει ψυχολόγος την παράσταση». «Γιατί;» τους έλεγα. «Επειδή τα παιδιά μπορεί να τραυματιστούν ψυχικά». «Δεν θα τραυματιστούν ψυχικά», τους έλεγα, «γιατί πρόκειται για μια ιστορία και γιατί θα τη βάλουμε σε ένα πλαίσιο». Όπως ξέρεις, στο Θέατρο στην Εκπαίδευση δεν παίζεις απλώς ένα έργο, αλλά του δίνεις συμπραζόμενα, του δίνεις ένα προ-κείμενο και το πλαισιώνεις, έτσι ώστε τα παιδιά να το παρακολουθούν έχοντας μια αποστολή ή κάποιο στόχο στο μυαλό τους. Έπρεπε να βρεθεί μια μέση οδός, όπως πάντα, έτσι δεν είναι; Τους είπα λοιπόν: «Φέρτε την ψυχολόγο και μετά θα κάνουμε μια συνάντηση για να το συζητήσουμε. Ας παρακολουθήσει την πρώτη παράσταση, να δει πώς αντιδρούν τα παιδιά, και μετά θα μπορέσετε να πάρετε την απόφασή σας». Φυσικά, όταν τελείωσε η πρώτη παράσταση, η ψυχολόγος αποφάσισε ότι τα παιδιά ήταν μια χαρά.

Κάνω αυτή τη δουλειά πάνω από τριάντα χρόνια και νομίζω πως ξέρω τι κάνω. Φυσικά, και είναι δύσκολο έργο το *Χίλια κομμάτια*, είναι προκλητικό, απαιτητικό, αλλά δεν υπήρξε ούτε ένα παιδί που να έβαλε τα κλάματα ή να έτρεμε από τον φόβο του καθώς το παρακολουθούσε. Αλλά ακόμη και αν συνέβαινε κάτι τέτοιο, αυτό θα μας έδειχνε πολλά για την κατάσταση του συγκεκριμένου παιδιού, για την ικανότητα των παιδιών να αντιμετωπίζουν δύσκολα θέματα. Αν πρέπει να βάζουμε συνέχεια εκ των προτέρων προειδοποιητικές πινακίδες «Αυτό ίσως να είναι αυτό ή εκείνο ίσως να είναι το άλλο», τότε ας μην κάνουμε καθόλου θέατρο, ας βλέπουμε συνέχεια Disney.

Ορισμένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία από τα οποία εμπνέομαι σταθερά ως θεατρικός συγγραφέας προέρχονται από την ελληνική μυθολογία. Πού αλλού μπορείς να βρεις κάτι πιο ακραίο από αυτά που βρίσκουμε στην ελληνική μυθολογία; Και γιατί είναι ακραίο; Γιατί το χρειαζόμαστε. Χρειαζόμαστε την ικανότητα του μύθου να αναμετριέται με τους πιο σκοτεινούς μας φόβους. Γιατί τα μικρά παιδιά προτιμούν το *Χάνσελ και Γκρέτελ* από τα περισσότερα παραδοσιακά παραμύθια; Επειδή πραγματεύεται την εγκατάλειψη από τους γονείς μας, κι αυτός είναι ο μεγαλύτερος φόβος μας και δεν τον ξεπερνάμε ποτέ ως παιδιά. Δεν μπορούμε να ασκήσουμε έλεγχο και μικροδιαχείριση στην περιέργεια του παιδιού, να του δώσουμε ερμηνείες και να του πούμε τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος, γιατί κανείς δεν μπορεί να σου το πει αυτό, κανείς δεν μπορεί να σου πει ποιος είσαι.

Μπ.Γ. (ειρωνικά): Εκτός αν θέλουμε, βέβαια, να έχουμε ένα συγκεκριμένο είδος ανθρώπων...



Κ.Κ.: Ακριβώς. Κι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το Θέατρο στην Εκπαίδευση βρισκόταν πάντα σε αντιπαράθεση με την εξουσία. Τώρα υπάρχει ένα τεράστιο πεδίο μάχης σχετικά με το τι είναι και τι δεν είναι κατάλληλο για τα παιδιά. Αλλά κατά τη γνώμη μου είναι πολύ σημαντικό να εμπιστευτούμε τη δύναμη που έχουν οι ιστορίες. Ακόμη πιο σημαντικό είναι να εμπιστευτούμε την ικανότητα των παιδιών να γνωρίσουν τον εαυτό τους, και να τα βλέπουμε ως κοινωνικές, ιστορικές, νοητικές και συναισθηματικές ανθρώπινες υπάρξεις, όχι ως υπάρξεις εν αναμονή ενηλικίωσης – δεν είναι. Είναι ανεξάρτητες ανθρώπινες υπάρξεις – ακόμη και τα τετράχρονα. Και θέλουν να βάζουν τα πράγματα σε τάξη.

Θυμάμαι, τον περασμένο μήνα, που ήμουν στην Ελλάδα, δούλεψα με μια ομάδα πεντάχρονων ένα πολύ ακραίο σύγχρονο παραμύθι που φτιάξαμε με τους συναδέλφους μου στον Big Brum πριν από χρόνια, με τίτλο²⁸ *Η αγκαλιά του γίγαντα*. Ένας γίγαντας καταβροχθίζει τον πλανήτη, ώσπου η κατάσταση φτάνει στο απροχώρητο. Την πρώτη μέρα τούς είπα: «Το θέμα είναι ότι ξέρω την ιστορία μέχρι ένα σημείο, αλλά δεν μπορώ να την τελειώσω». «Εννοείς ότι την έχεις χάσει;» μου λέει ένα παιδί. «Ναι», του λέω, «ναι, κατά κάποιο τρόπο την έχω χάσει». Και τότε μου λέει ένα κορίτσι: «Μην ανησυχείς, θα σου τη βρούμε εμείς!» Είναι τόσο ικανά τα παιδιά! Τα ίδια παιδιά μου λένε κάποια στιγμή: «Το πρόβλημα με αυτό τον γίγαντα είναι ότι τρώει τα πάντα, αλλά δεν καταλαβαίνει ότι τρώει τόσο πολύ, που στο τέλος δεν θα μείνει τίποτα και θα πρέπει να φάει τον ίδιο του τον εαυτό». Είναι τόσο έξυπνο, τόσο οξυδερκές αυτό και δείχνει περισσότερη σοφία από όση διαθέτει οποιοσδήποτε ανώτερος πολιτικός στην G-20. Δεν είναι ικανοί να αντιληφθούν ότι ένα παιδί το καταλαβαίνει απόλυτα! Τα παιδιά

καταλαβαίνουν και δεν τρομοκρατούνται από την πρόκληση, δεν τη φοβούνται, έχουν ανάγκη να μάθουν και να κατανοήσουν.

Μπ.Γ.: Χαίρομαι που το ακούω αυτό. Δεν ξέρω σε τι κόσμο θα ζήσουν, αν δεν αναγνωρίσουν και δεν κατανοήσουν την πραγματικότητα.

Κ.Κ.: Είναι φρικτό αυτό που κάνουμε, αφαιρούμε την ανθεκτικότητα από τα παιδιά. Κατά τη γνώμη μου, υπάρχουν τρία στοιχεία που συνιστούν τη δημιουργία του εαυτού. Το πρώτο είναι η ικανότητα να είσαι ενεργός διαχειριστής της δικής σου ζωής. Το δεύτερο είναι η ικανότητα της ενσυναίσθησης, το να καταλαβαίνεις τον άλλο, γιατί, αν δεν μπορείς να καταλάβεις τον άλλο, δεν μπορείς να καταλάβεις ούτε τον εαυτό σου. Το τρίτο είναι η ανθεκτικότητα, ως συνέπεια ενός αυθεντικού συνειδητού εαυτού, το να μάθει κανείς πώς να ξεπερνά τα εμπόδια και να μη βλέπει το εμπόδιο ως πρόβλημα. Το εμπόδιο είναι στην πραγματικότητα εφαλτήριο για κίνηση, η ίδια η ουσία της ανάπτυξης. Η κουλτούρα που κυριαρχεί σήμερα όμως θεωρεί το εμπόδιο ή την πρόκληση ως κάτι καταστροφικό – και δεν είναι απαραίτητως έτσι. Στην πραγματικότητα, μπορεί να είναι ο τρόπος με τον οποίο ξεπερνιούνται τα προβλήματα. Η θεώρησή μας έχει να κάνει εν μέρει με τον έλεγχο και εν μέρει με το γεγονός ότι τα πάντα, συμπεριλαμβανομένων των ανθρώπων, έχουν μετατραπεί σε εμπόρευμα.

Μπ.Γ.: Όλα όσα ανέφερες για το Θέατρο στην Εκπαίδευση αφορούν το πώς θα έπρεπε να είναι η παιδαγωγική.

Κ.Κ.: Ναι, γιατί σε τελευταία ανάλυση, νομίζω ότι το Θέατρο ή το Δράμα –ξέρω ότι είναι δύσκολη η διάκριση– αλλάζει την αντίληψή μας για τον κόσμο. Τι άλλο είναι η παιδαγωγική αν δεν είναι αυτό; Στο *Κατασκευάζοντας τη μαμά*, παραδειγματος χάρη, όταν τα παιδιά ως κοινό, ως συμμετέχοντες, βλέπουν ένα παιδί να επιδεικνύει σθένος, να τους δείχνει τη χαρτονένια μαμά και να τους εξηγεί τι έκανε τη μέρα που πέθανε η μητέρα του, όχι μόνο το νιώθουν αυτό που βλέπουν, αλλά και το σκέφτονται με τον βαθύτερο δυνατό τρόπο. Στη ζωή έτσι μαθαίνουμε πραγματικά, έτσι συνδέεται η ζωή με το παιχνίδι, έτσι συνδέεται το παιχνίδι με τις πιο βαθιές, υψηλού επιπέδου ψυχολογικές λειτουργίες, τις οποίες μπορεί κανείς να αναπτύξει μόνο μέσω της φαντασίας και της δημιουργικότητας.

Αυτό έκαναν τα παιδιά όταν τους επιτρέπαμε να παίζουν. Τώρα δεν τα αφήνουμε να παίξουν. Τώρα τα γράφουμε σε μαθήματα, τα πάμε εκεί με αυτοκίνητα 4x4, τα μικροελέγχουν άλλοι ενήλικες και μετά

τα παραλαμβάνουμε. Τους στερούμε τον χώρο τους κι αυτό τους στερεί την ανθεκτικότητά τους. Δεν ξέρω τι έκανες εσύ, αλλά εμένα, όταν ήμουν παιδί, οι γονείς μου με φώναζαν, με έψαχναν για να μαζευτώ στο σπίτι όταν βράδιαζε. Ήμουν τόσες ώρες έξω και κάποιες φορές, ναι, τα πράγματα ήταν δύσκολα, έπρεπε να διαπραγματευτώ με μεγαλύτερα αγόρια, με πιο σκληρά αγόρια. Έτσι μάθαμε τόσα πολλά για τον κόσμο μας, για τη θέση μας στην κοινωνία, για τους περιορισμούς μας και για τα όριά μας. Είχαμε μια τελείως διαφορετική σχέση με τη φύση, επειδή είχαμε κάποια ελευθερία, η οποία δεν γινόταν αντικείμενο διαμεσολάβησης από τους ενήλικες για εμάς. Και νομίζω ότι αυτό λείπει πάρα πολύ από την κουλτούρα της εποχής μας.

Μπ.Γ.: *Δεν φαίνεται να υπάρχει επιστροφή σε αυτές τις εποχές, οπότε ίσως γι' αυτό χρειαζόμαστε περισσότερο από ποτέ διαφορετικούς τρόπους δουλειάς με τα παιδιά.*

Κ.Κ.: Ακριβώς. Η αυτονομία είναι ζωτικής σημασίας. Ένα παιδί που δεν έχει αυτονομία δεν έχει ικανότητα αυτενέργειας, και ένα παιδί χωρίς ικανότητα αυτενέργειας περνάει τον καιρό του προσπαθώντας να ικανοποιήσει την εξουσία και όχι βιώνοντας τα πράγματα με τρόπο που να ικανοποιεί τη δική του περιέργεια.

Μπ.Γ.: *Το πιστεύω κι εγώ αυτό και μου αρέσει που το ακούω κι από σένα. Να περάσουμε τώρα σε ένα άλλο θέμα. Τα τελευταία δέκα χρόνια περίπου, δουλεύεις κατά διαστήματα στην Ελλάδα με δασκάλους, παιδαγωγούς, θεατροπαιδαγωγούς, θεατρολόγους και πρόσφατα και με θεατρικούς συγγραφείς. Θα ήθελες να κάνεις κάποια σχόλια, να μοιραστείς μαζί μας κάτι ιδιαίτερο που ίσως έχεις παρατηρήσει σχετικά με τη δουλειά ή με τους ανθρώπους;*

Κ.Κ.: Ήρθα για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 2007, πριν από δεκαπέντε χρόνια, οπότε είναι μεγάλο χρονικό διάστημα. Μια μεγάλη διαφορά είναι το ότι οι συνθήκες εδώ είναι πολύ διαφορετικές. Ιστορικά δεν υπάρχει παράδοση κρατικής χρηματοδότησης και επιδότησης θεατρικών τεχνών για νέους – όχι για παραστάσεις, αλλά για αξιοποίηση του θεάτρου ως εργαλείου παραγωγής νοήματος. Άλλη μεγάλη διαφορά είναι ότι εδώ πολύ σπάνια δουλεύω με άντρες.

Μπ. Γ.: *Μόνο στην Ελλάδα το παρατηρείς αυτό; Στο Ηνωμένο Βασίλειο τι γίνεται αντίστοιχα;*

Κ.Κ.: Στο Ηνωμένο Βασίλειο οι περισσότεροι δασκαλοι δράματος είναι άντρες.

Μπ.Γ.: *Πολύ ενδιαφέρουσα παρατήρηση.*

Κ.Κ.: Στην Ελλάδα είναι πολύ περισσότερες οι γυναίκες. Η εμπειρία μου επίσης μου έχει δείξει ότι, παρόλο που υπάρχει αυτή η ιστορική παράδοση και η άνιση κατανομή των φύλων – κάτι το οποίο δεν θεωρώ ότι συνιστά πραγματική απώλεια ούτε για τα παιδιά ούτε για τους ενήλικες –, υπάρχει επίσης μια πολύ πιο υγιής κουλτούρα εκπαίδευσης γενικά, η οποία έχει να κάνει με την αξία που αποδίδουν οι άνθρωποι στη δύναμη της μάθησης. Η στάση τους μπορεί να παραείναι λογική, μπορεί να είναι αρκετά παραδοσιακή από πολλές απόψεις, αλλά όσον αφορά τη σχέση τους με τις δύο διαφορετικές πτυχές του πολιτισμού, τον «λόγο» και τον «μύθο», τόσο τα παιδιά όσο και οι ενήλικες είναι βαθιά διαποτισμένοι και από τα δύο αυτά στοιχεία. Έτσι η Ελλάδα ήταν πάντα για μένα ένας τόπος όπου αισθάνομαι πολύ οικεία. Οι θεατρικοί μου ήρωες είναι όλοι στην Ελλάδα. Ο αγαπημένος μου είναι ο Ευριπίδης – σήμερα διαβάζω τις *Βάκχες*. Νομίζω πως υπάρχει μια παράδοση στο δράμα, η οποία σέβεται πολύ περισσότερο τις δυνατότητες του παιδιού. Μιλώ φυσικά για τον τομέα με τον οποίο ασχολούμαι – είμαι βέβαιος ότι στην επίσημη εκπαίδευση δεν ισχύει το ίδιο –, αλλά στους ανθρώπους που συναντώ, οι οποίοι ασχολούνται με το θέατρο, βλέπω πραγματική λαχτάρα για τη δραματολογία, για την παιδαγωγική και για το πώς μπορείς να χρησιμοποιήσεις αυτά τα εργαλεία για να δουλέψεις με τα παιδιά. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο νιώθω σαν στο σπίτι μου και πάντα επιστρέφω.

Αισθάνομαι επίσης πολύ μεγάλο σεβασμό, γιατί ξέρω το μέγεθος της δέσμευσης και της επένδυσης που απαιτείται, για παράδειγμα, από τους γονείς, σε αυτούς τους πολύ δύσκολους καιρούς για να συνεχίσουν να στέλνουν τα παιδιά τους σε ένα εβδομαδιαίο μάθημα θεάτρου επί σαράντα βδομάδες. Σε μια περίοδο τέτοιας οικονομικής κρίσης, αυτό το κάνεις μόνο επειδή το θέλεις πολύ ή επειδή το θέλεις πραγματικά για το παιδί σου. Εδώ ενέχεται ένα σύνολο αξιών που νομίζω ότι είναι πολύ ισχυρό. Και το παρατηρώ αυτό όταν συναντώ ηθοποιούς, όταν συναντώ ανθρώπους σαν εσένα στα εργαστήρια ή στα σεμινάρια που κάνω με ενήλικες, αλλά το βλέπω επίσης και στους γονείς και στα παιδιά. Νομίζω ότι ιστορικά οφείλεται σε μια θεώρηση της σημασίας που έχει η μάθηση για τη μάθηση, η οποία έχει χαθεί στον πιο βιομηχανικό Βορρά, σίγουρα στον αγγλοσαξονικό κόσμο. Ήμασταν οι πρωτοπόροι της δημόσιας εκπαίδευσης, αλλά μονάχα επειδή προσπαθήσαμε να φτιάξουμε το εργατικό δυναμικό που χρειαζόταν ο καπιταλισμός. Σήμερα προσπαθούμε να φτιάξουμε το εργατικό δυναμικό που χρειάζεται ο μετα-καπιταλισμός, εξακολουθώντας



Εγκατάλειψη, το πρώτο μέρος της τριλογίας Φόβος & Οργή, που γράφτηκε από τον C. Cooper για το Big Brum, 2008.

να χρησιμοποιούμε το μοντέλο του 17ου αιώνα όσον αφορά το τι είναι το σχολείο. Είναι τρομακτικό, αλλά αυτό κάνουν.

Μπ.Γ.: *Φέτος ανέλαβες ένα εργαστήριο συγγραφής θεατρικών έργων για το Εθνικό Θέατρο. Πρώτη φορά επιχειρείς κάτι τέτοιο;*

Κ.Κ.: Ναι, πρώτη φορά. Γνώρισα τη Σοφία²⁹ πριν από δύο χρόνια στην ίδια ομάδα που ήσουν κι εσύ, όταν κάναμε διαδικτυακά το masterclass και αξιοποιήσαμε το *Χίλια κομμάτια*. Μου είπε ότι της άρεσε πολύ το έργο, ότι προσπαθούσε να διαμορφώσει αρχές και προγράμματα για την Παιδική και την Εφηβική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου³⁰ και με κάλεσε να πάρω μέρος σε αυτό το ταξίδι ως μέντορας θεατρικών συγγραφέων. Μου είπε επίσης ότι κατά τη διάρκεια του masterclass συνειδητοποίησε ότι υπάρχουν πολύ συγκεκριμένα ζητήματα όταν γράφει κανείς για παιδιά και νέους. Και έχει δίκιο. Προφανώς, η δραματική δομή είναι δραματική δομή – δεν έχει σημασία για ποιον γράφεις. Ωστόσο, η συγγραφή για παιδιά και νέους έχει πολύ συγκεκριμένες απαιτήσεις, οπότε πρέπει να την προσεγγίσει κανείς διαφορετικά.

Έτσι βγήκε η πρόσκληση, έγιναν πενήντα τέσσερις αιτήσεις, επελέγησαν τέσσερις συγγραφείς κι άρχισα να δουλεύω μαζί τους διαδικτυακά μέχρι τα Χριστούγεννα. Μετά τα Χριστούγεννα ξεκίνησαν να διερευνούν κάποιες ιδέες τους σε σχολεία. Για να τους διευκολύνω, τους έδωσα μια δομή για τη συνεργασία τους με τα παιδιά, γιατί, όπως ξέρεις, τα παιδιά μπορεί να τα ρωτήσεις τι σκέφτονται, αλλά

δεν πρόκειται να σου πουν, εκτός αν ξέρεις πώς να κάνεις τις σωστές ερωτήσεις. Φέρω αυτή την παράδοση και πιστεύω επίσης, χωρίς να θέλω να ακούγομαι αλαζόνας, ότι εξακολουθώ να αναπτύσσω νέες μορφές – δεν επαναλαμβάνω απλώς αυτά που έμαθα πριν από τριάντα χρόνια. Οπότε, αυτά έκανα και συνάντησα μια υπέροχη ενέργεια και αφοσίωση και ενδιαφέροντες νέους ανθρώπους.

Μπ.Γ.: *Εκτός από τους συγγραφείς συνάντησες λοιπόν και κάποιους νέους!*

Κ.Κ.: Ναι. Είχαμε κάποιους ηθοποιούς από τον θίασο και τους τέσσερις συγγραφείς. Την πρώτη ημέρα του εργαστηρίου, χρησιμοποίησα ένα από τα έργα μου ως παράδειγμα του πώς δημιουργείς δραματική δομή για νέους. Στη συνέχεια, το δοκιμάσαμε στην πράξη με τους συγγραφείς και τους ηθοποιούς. Έπειτα ήρθε μια ομάδα νέων από την Εφηβική Σκηνή του Εθνικού και δουλέψαμε μαζί τους αυτό που είχαμε ετοιμάσει. Επειδή ήταν τέσσερις οι συγγραφείς, δουλέψαμε τέσσερις ημέρες με τον ίδιο τρόπο, κάθε μέρα με το έργο ενός συγγραφέα. Κάθε συγγραφέας έφερε μια εναρκτήρια σκηνή του έργου που γράφει, τη διερευνήσαμε δουλεύοντας με τους ηθοποιούς και στη συνέχεια δουλέψαμε πάνω σε αυτή με τους νέους. Αυτό το μέρος της δουλειάς το εμπύχωνα εγώ. Στη συνέχεια, κάναμε μια αναστοχαστική συζήτηση για όσα μάθαμε, και ήταν υπέροχα, γιατί οι νέοι ήταν εξαιρετικοί. Ήταν πολύ ενδιαφέρουσα η ικανότητά τους να οδηγούνται από το μερικό στο γενικό, κάτι που απορρέει από συνειδητή διαδικασία σκέψης και όχι από απλή επεξεργασία πληροφοριών. Ξέρω ότι πρόκειται για παιδιά που ανήκουν στη μεσαία τάξη, με όλα τα πλεονεκτήματα που αυτό συνεπάγεται όσον αφορά την εμπειρία ζωής τους. Καταλαβαίνω ότι δεν αντιπροσωπεύουν το σύνολο του νεανικού πληθυσμού, αλλά και πάλι πρόκειται για μια πολύ λιγότερο συναλλακτική σχέση με τη μάθηση. Θα επιστρέψω για να πάρω μέρος στο Συνέδριο που οργανώνει το Εθνικό Θέατρο για το Εφηβικό Θέατρο και για να συνεχίσω τη δουλειά με τους συγγραφείς.

Μπ.Γ.: *Είναι λοιπόν μια διαδικασία σε εξέλιξη.*

Κ.Κ.: Ναι. Στόχος είναι να γραφτούν τα τέσσερα έργα όσο καλύτερα μπορούμε και, καλώς εχόντων των πραγμάτων, κάποια στιγμή, κάποια από αυτά να βρουν τον δρόμο τους είτε στην Εφηβική Σκηνή του Εθνικού είτε για κάπου αλλού. Το σημαντικό είναι να προσπαθήσουμε να δημιουργήσουμε μια παράδοση η οποία να βασίζεται στο σύνολο των αξιών που αφορούν τον ρόλο του θεάτρου στην κοινωνία και την ανάγκη των παιδιών και των νέων

να διερευνήσουν όλες τις πτυχές τού τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος. Το ζητούμενο λοιπόν είναι να δημιουργούμε θέατρο που τους επιτρέπει να σκέφτονται ανεξάρτητα και όχι να σκέφτονται αυτό που θέλουμε εμείς να σκέφτονται.

Μπ.Γ.: *Η συζήτηση μαζί σου ήταν πολύ διαφωτιστική. Όσον αφορά τα μελλοντικά σου σχέδια τι έπεται;*

Κ.Κ.: Αν όλα πάνε καλά, θα αρχίσει να περιοδεύει στο Πεκίνο μια αναθεωρημένη εκδοχή του *Κατασκευάζοντας τη μαμά*, ως περιοδεία στην κοινότητα, και θα απευθύνεται σε οικογένειες. Προσπαθούμε να την αναδιοργανώσουμε για τον Αύγουστο, επειδή η πρώτη παράσταση ακυρώθηκε χθες εξαιτίας του lockdown. Είχαμε δέκα χιλιάδες θεατές online, πράγμα που είναι υπέροχο, αλλά έτσι δεν μπορείς να στηρίξεις μια περιοδεία. Ολοκληρώνω επίσης ένα έργο για τον Big Brum – τον Αύγουστο αρχίζουν οι πρόβες. Μόλις τελειώσω και ένα έργο για έναν θεατρικό οργανισμό στη Φινλανδία, στη Βάασα, με τίτλο *Το ξέφωτο (ή Η εκκαθάριση)*,³¹ το οποίο διερευνά ζητήματα βιωσιμότητας, κλιματικής και οικολογικής κρίσης. Τελιώνω κι άλλο ένα έργο για ένα θέατρο για νέους στην Κίνα. Γράφω πολλά πράγματα αυτή τη στιγμή, συμπεριλαμβανομένων και κάποιων άρθρων για διάφορες εκδόσεις.

Μπ.Γ.: *Καλή τύχη σε όλα τα σχέδιά σου και σε ευχαριστώ πολύ για τη συζήτησή μας. Όλα όσα συζητήσαμε είναι πολύ σημαντικά για εμάς.*

Κ.Κ.: Και εγώ σε ευχαριστώ πολύ.

Μετάφραση από τα αγγλικά και σημειώσεις: Τζένη Καραβίτη

Σημειώσεις

1. Σε αυτό το κείμενο ο αγγλικός όρος «Theatre in Education» και το ακρωνύμιο «ΤΙΕ» αποδίδονται με τον όρο «Θέατρο στην Εκπαίδευση».
2. Actor-teacher.
3. Theatre in Education Movement.
4. National Association, The Standing Conference of Young People's Theatre (SCYPT).
5. Σε αυτό το κείμενο ο όρος «T-i-E company» αποδίδεται με τον όρο «θεατροπαιδαγωγικός θίασος».

6. Σε αυτό το κείμενο ο αγγλικός όρος «Young People's Theatre» και το ακρωνύμιο «YPT» αποδίδονται με τον όρο «Θέατρο Νέων».
7. Drama in Education.
8. Theatre in Education.
9. Dorothy Heathcote.
10. Gavin Bolton.
11. Σε αυτό το κείμενο οι όροι «Young People's Theatre Company» και «YPT Company» αποδίδονται με τον όρο «Θίασος Θεάτρου Νέων».
12. The National Curriculum.
13. Education Reform Act (1998).
14. Museum Theatre.
15. Arts Council of England.
16. Paper Umbrellas.
17. Στα αγγλικά «delivering the curriculum».
18. The Monuments Trilogy.
19. Socially Distant.
20. Over the Balcony.
21. The End of Reason: 1914-1918.
22. Εννοεί το Ηνωμένο Βασίλειο.
23. The Land Between Two Rivers.
24. Making Mummy.
25. Barefaced.
26. Virtue.
27. Splintered.
28. The Giant's Embrace.
29. Σοφία Βγενοπούλου, Υπεύθυνη του Μικρού Εθνικού (2017- σήμερα).
30. Το Μικρό Εθνικό.
31. The Clearing.

Ο **Chris Cooper** ασχολείται με το θέατρο στην εκπαίδευση (Theatre in Education) και το δράμα από το 1988 ως ηθοποιός-δάσκαλος, σκηνοθέτης και θεατρικός συγγραφέας. Διετέλεσε Καλλιτεχνικός Διευθυντής της ομάδας Θεάτρου στην Εκπαίδευση Big Brum από το 1999 μέχρι το 2015. Η καλλιτεχνική ομάδα του, Accident Time Productions δραστηριοποιείται ως επί το πλείστον στην Ευρώπη διδάσκοντας, εκπαιδευώντας και συμμετέχοντας σε θεατρικές παραγωγές που οδηγούν σε μακροχρόνιες συνεργασίες, συμπεριλαμβανομένου του Θεάτρου Πόρτα από το 2007. Από το 2009 συνεργάζεται με την Drama Rainbow Education, με έδρα το Πεκίνο, με στόχο την εκπαίδευση δασκάλων στο εκπαιδευτικό δράμα, αλλά και γενικότερα την ανάπτυξη της θεατρικής εκπαίδευσης. Τον Ιανουάριο του 2017 έγινε ιδρυτικό μέλος και Διεθνής Διευθυντής της Jian Xue (See & Learn), η οποία είναι μια ΜΚΟ εκπαίδευσης, έρευνας και ανάπτυξης στο συγκεκριμένο πεδίο. Έργα του για το θέατρο στην εκπαίδευση, που απευθύνονται σε παιδιά και νέους, αλλά και έργα του για το νεανικό θέατρο και το θέατρο της κοινότητας έχουν παιχτεί στο Ηνωμένο Βασίλειο, στην Κίνα, στο Χονγκ Κονγκ, στην Ελλάδα, στην Ουγγαρία και τη Φινλανδία. Έχει επίσης γράψει εκτενώς για τη θεωρία και την πράξη του εκπαιδευτικού θεάτρου και του δράματος σε πολλά βιβλία, περιοδικά και άλλες εκδόσεις.