

Ασυνέχειες και ρήξεις στην πρόσληψη και προβολή όψεων της παιδικής ηλικίας στη δραματουργία για ανήλικους θεατές της μεταπολίτευσης

Ιωάννα Μενδρινού*

Η αποτύπωση της σχέσης Θεάτρου και Παιδιού αλλά και των όψεων της εμπειρίας του να είσαι παιδί σε διαφορετικά ιστορικά και κοινωνικο-πολιτισμικά περιβάλλοντα, εγγράφεται διαχρονικά στο πεδίο της τέχνης του θεάτρου¹, παρέχοντας τη δυνατότητα εξαγωγής συμπερασμάτων τόσο για τη θέση του στην κοινωνική δομή, όσο και για την εξέλιξη του ιδιαίτερου θεατρικού είδους που παράγεται για να απευθυνθεί σε ανήλικους αποδέκτες.

Στην παρούσα εισήγηση² το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην περίοδο της μεταπολίτευσης και στην ανάδειξη των *ασυνχειών* και των *ρήξεων* που πραγματοποιούνται στην πρόσληψη και προβολή της παιδικής ηλικίας στο ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές.

Μία κατηγορία θεάτρου —τόσο πρόσφατη, όσο και η αναγνώριση της παιδικής ηλικίας ως «*ιδιαιτέρη κοινωνική κατηγορία με κοινά δομικά γνωρίσματα*»³— η οποία καθώς φαίνεται δεν αποτελεί άλλο από μία πολιτισμική “επινόηση” των ενηλίκων του 19^{ου} αιώνα⁴ επιτελούμενη υπό την επίδραση των ιδεωδών του Διαφωτισμού και των μετασχηματισμών που επιφέρει η εκβιομηχάνιση της παραγωγικής διαδικασίας στις κοινωνικές μακροδομές⁵, οδηγώντας το παιδί από την ανυπαρξία⁶, στην ιεροποιημένη και ρομαντικοποιημένη

* Ιωάννα Μενδρινού (PhD) Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α. Email: imendrinou@sch.gr

¹ Η παρουσία του παιδιού στο θέατρο, είτε ως δραματικός ήρωας είτε ως ηθοποιός ή θεατής, συνιστά διαχρονικό φαινόμενο που εντοπίζεται για πρώτη φορά στην αρχαιοελληνική τραγωδία και αργότερα στο ελισαβετιανό και αναγεννησιακό θέατρο. Ο παιδαγωγικός και προπαγανδιστικός ρόλος του θεάτρου αναγνωρίζεται και αξιοποιείται καταχρηστικά στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών προγραμμάτων των ιησουίτικων κολλεγίων το 17^ο αιώνα, ενώ στην προεπαναστατική Ελλάδα, εμφανίζεται ως ερασιτεχνικό, τιθέμενο στην υπηρεσία του έθνους για την απόκτηση εθνικής και φυλετικής ταυτότητας. Μετά την απελευθέρωση παρατηρείται περιορισμός του θεάτρου στο χώρο του σχολείου παγιώνοντας όλο τον 19^ο και αρκετό από το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα πρότυπα που αντιμετωπίζουν μονοδιάστατα τη σχέση του παιδιού με το θέατρο (Καγγελάρη 1991, 14-22. Γραμματάς 2010. Γραμματάς ²1999, 24-29. Γραμματάς 1997, 121-122. Λαδογιάννη 1998, 33-40. 47. 89-96. Ταμπάκη 1993).

² Συνιστά μέρος της υπό εκπόνηση διδακτορικής διατριβής της υπογράφουσας στο Π.Τ.Δ.Ε. του Ε.Κ.Π.Α., με τίτλο: «Το Θέατρο για ανήλικους θεατές στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα».

³ Μακρυνιώτη 2003, 11. 23-44.

⁴ Τα πρώτα ουσιαστικά βήματα αναγνώρισης της αξίας του θεάτρου που απευθύνεται σε ανήλικους, τόσο στο εξωτερικό (Deldime 1996, 23-26), όσο και στην Ελλάδα (Γραμματάς ²1999, 29-31), αποδίδονται στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ενώ μόλις στην εκκίνηση του 20^{ου} αιώνα κινητοποιείται το ενδιαφέρον λογοτεχνών και ανθρώπων του θεάτρου για το παιδικό θέατρο. Το 1904 παρουσιάζεται στο Λονδίνο ο *Πήτερ Παν* του J.M. Barrie, το 1907 ο M. Maeterlinck παρουσιάζει το *Γαλάζιο Πουλί*, το 1922 ο Alexander Bryantsev δημιουργεί στην Αγ. Πετρούπολη το πρώτο διαρκώς ανοιχτό θέατρο για ανήλικους θεατές, ενώ στην Ελλάδα ενδιαφέρον για το είδος εκφράζουν οι Δημήτρης Καμπούρογλους, Αριστείδης Κουρτίδης, Γρηγόριος Ξενόπουλος και το 1901 ο ιδρυτής της “Νέας Σκηνής” Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (Λεκκάκου 2006).

⁵ Qvortrup 2003, 49-66.

⁶ Στο Μεσαίωνα η παιδική ηλικία δεν υφίσταται ως δομική μορφή ή ως λόγος που να φανερώνει την ύπαρξή της (Agiès 1990), ενώ η ανατροφή των ανήλικων συνδέεται με πρακτικές «εγκατάλειψης» η συμβολική απεικόνιση των οποίων προβάλλεται στις εικόνες «*μιας αστηρής Παναγίας που κρατά ψυχρά τον Ιησού βρέφος*» (De Mause 2001, 60).

αντιμετώπιση⁷ και ακολούθως, στην αντικειμενοποίηση του ενδιαφέροντος γι' αυτό⁸. Μία “επινόηση”, εντασσόμενη στο γενικότερο πλαίσιο της ανάπτυξης ενός σταδιακά εξελισσόμενου και διευρυμένου πλέγματος επαγγελματιών παροχής υπηρεσιών προς τα παιδιά (φροντίδα, εκπαίδευση, επαγγελματική εξειδίκευση, εκδοτική δραστηριοποίηση, ψυχαγωγία)⁹ που ακολουθεί παράλληλες διαδρομές με την έννοια της “παιδικότητας” σημειώνοντας ως δευτερογενής μεταγλώσσα τις ποικίλες νοηματοδοτήσεις της κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα¹⁰.

Αντιλαμβανόμενοι γενικότερα το θέατρο,

- ως «μέσο άμεσης διάδοσης σε ευρύτερα σύνολα πολιτισμικών αξιών και εννοιών»¹¹
- ως όχημα «καλλιτεχνικής έκφρασης με ιδιαίτερη ιδεολογική αποστολή»¹²
- ως πεδίο ανάδυσης διυποκειμενικών θεωρήσεων της βιωμένης εμπειρίας¹³ και συνεπώς,
- ως «“δείκτη” της ιστορικής πραγματικότητας»¹⁴

καθίσταται σαφές, πως η περίπτωση του Θεάτρου για παιδιά και νέους, αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό πεδίο εγγραφής των αναπαραστάσεων των ενηλίκων για την κοινωνία και τους ανήλικους, αλλά και των μορφών υποκειμενικότητας που διατίθενται ως κατάλληλες προς υιοθέτηση¹⁵. Διότι αν η “κατανάλωση” ως φαινόμενο της οικονομίας της αγοράς,

⁷ Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται στις Η.Π.Α. το κίνημα της «σωτηρίας των παιδιών» με στόχο την πρόληψη, άμβλυνση και ρύθμιση της παραβατικότητας των ανηλίκων-κυρίως των παραμελημένων-κεντρίζοντας το ενδιαφέρον της επίσημης πολιτείας και οδηγώντας στις πρώτες κοινωνικές μεταρρυθμίσεις πρόνοιας για το παιδί (Platt 1977). Το παιδί ιεροποιείται (Zeliger 1985). Η παιδική ηλικία διαχωρίζεται ως κοινωνική κατηγορία με ιδιαίτερα ψυχο-βιολογικά γνωρίσματα, συσχετίζεται με την προ-λογικότητα, απομονώνεται και παραδίδεται στην ορθολογικότητα των ενηλίκων οι οποίοι αναλαμβάνουν την επιτήρηση, την ηθική διαπαιδαγώγηση και την εκπαίδευση των ανηλίκων καθιερώνοντας την υποχρεωτική σχολική φοίτηση. Εξέλιξη που χωρίς να μειώνει την αξία των πολιτιστικών επιχειρημάτων και των ιδεαλιστικών/ανθρωπιστικών ερμηνειών του διαφωτισμού, καθιστά σαφή τον υλιστικό προσανατολισμό του νέου βιομηχανικού συστήματος σύμφωνα με τον οποίο οι νέοι όροι παραγωγής απαιτούν την απελευθέρωση των εργαζομένων στο άστυ γονιών από τη φροντίδα των μικρών παιδιών και την αναπαραγωγή εξειδικευμένου εργατικού δυναμικού. Περί τα τέλη του αιώνα οργανώνονται τα ιδρυτικά συνέδρια νέων εξειδικευμένων επιστημονικών κλάδων όπως αναπτυξιακή ψυχολογία, παιδοψυχιατρική, παιδαγωγική, παιδιατρική, κ.λπ., επιβεβαιώνοντας τη συστηματοποίηση της έρευνας για το αντικείμενο (Aries 1990. Qvortrup 2003. Hobsbawm ⁸2006).

⁸ Ο 20^{ος} αιώνας έχει ονομαστεί χαρακτηριστικά «Αιώνας του Παιδιού» από τον τίτλο του ομώνυμου έργου της Ellen Key (Key 1909). Η σύγχρονη και αισιόδοξη οπτική αντιμετώπισης του παιδιού όπως παρουσιάζεται στο βιβλίο, συνιστά κάτοπτρο των μετασχηματισμών που συντελούνται τη συγκεκριμένη περίοδο.

⁹ Μακρυνιώτη 2001, 29-30.

¹⁰ Ενός αιώνα ευεπίφορου και κατακλυσμικού σε κάθε επιστημονικό, τεχνολογικό και καλλιτεχνικό πεδίο κατά την εκκίνησή του, που αποδείχθηκε όμως ανέλπιστα ακραίος, υποθάλλων ιμπεριαλιστικούς δαίμονες, εθνικιστικές αναφλέξεις και ιδεολογικές αντιπαράθεσεις (Hobsbawm ⁸2006).

¹¹ Γραμματάς ²1999, 159.

¹² Γραμματάς ό.π.

¹³ Αντίστοιχα όπως και το λογοτεχνικό έργο (Αποστολίδου 1997, 113-125).

¹⁴ Τις τελευταίες δεκαετίες πληθαίνουν οι μελέτες που επιβεβαιώνουν την αμφίδρομη σχέση αλληλεπίδρασης θεάτρου και ιστορικής πραγματικότητας. Ενδεικτικά αναφέρονται οι εξής: Γραμματάς 2001. Γραμματάς 2004, 141-150. Γραμματάς 2006. 191-214. Μενδρινού 2006. Μενδρινού 2009. Γραμματάς 2010.

¹⁵ Από τη στιγμή «κατά την οποία υπάρχει γραπτό κείμενο και σκηνική του απόδοση από ηθοποιούς [...] η λανθάνουσα ή φανερή παρουσία του συγγραφέα είναι καθοριστική [...] το παρεχόμενο μήνυμα φέρει έκδηλα την άποψη για τον τρόπο με τον οποίο μία κοινωνία ενηλίκων (εκφραζόμενη από το συγγραφέα) αντιμετωπίζει τα

αποτελεί μέρος της διαδικασίας παραγωγής, το θέατρο, αντίστοιχα όπως και κάθε άλλο έργο τέχνης, δημιουργείται για να καταναλωθεί από ένα περιορισμένο ή ευρύτερο, με κοινές ή διαφορετικές προσλαμβάνουσες και προσδοκίες κοινό. Ως εκ τούτου, το δραματικό κείμενο, προϊόν της δημιουργικής και ενσυνείδητης προσπάθειας ενός συγγραφέα ο οποίος βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με το ιστορικό και πολιτισμικό συγκείμενο της εποχής του, συνιστά τόπο σημείωσης της δικής του κοσμοθεώρησης, αλλά και του “ορίζοντα προσδοκίας” των δυνητικών (ανήλικων) αποδεκτών του. Όπως κάθε κείμενο (σύμφωνα με τη λογοτεχνική θεωρία της πρόσληψης) έτσι και το δραματικό, «κωδικοποιεί» εντός του -σε σημασιολογικό, συντακτικό και υφολογικό επίπεδο- αυτό που ο Wolfgang Iser αποκαλεί «κλανθάνοντα ή «εννοούμενο» αναγνώστη¹⁶. Υπαινίσσεται δηλαδή το είδος του “δέκτη” που προσδοκεί.

Η δραματουργία για ανήλικους θεατές σύμφωνα με τα παραπάνω:

- ανάγεται σε μέσο κατασκευής της παιδικής ηλικίας και προβολής των αναζητήσεων της κοινωνίας των ενηλίκων για το είδος και τα μέσα διαπαιδαγώγησης των μελλοντικών πολιτών της
- λειτουργεί έκδηλα ή άδηλα (όπως και το σχολείο) ως ένας *ιδεολογικός μηχανισμός* αναπαραγωγής και προώθησης αισθητικών προτύπων, κοινωνικών αντιλήψεων και πολιτικών σχέσεων κυριαρχίας ή υποταγής, συντήρησης και εξισορρόπησης του κυρίαρχου συστήματος ή κριτικής και αποδόμησης της ισχύουσας τάξης πραγμάτων¹⁷.

Κατ’ αυτό τον τρόπο, η αποκωδικοποίηση των όψεων της παιδικής ηλικίας στο μεταπολιτευτικό γίνεσθαι και των ρήξεων με την προγενέστερη περίοδο ή των ασυνεχειών που διαπιστώνονται σε σχέση με τη μεταγενέστερη, αποπειράται μέσα από τη συστηματική διερεύνηση της παρουσίας και των ρόλων που καλείται να υποδυθεί το παιδί εκτός από *θεατρικό* (υποκριτής του θεάτρου/πομπός), ως *δραματικό* (δρώσα δύναμη) και *κοινωνικό* υποκείμενο (θεατής/αποδέκτης) στη δραματουργική παραγωγή ελλήνων ή ξένων συγγραφέων που καταξιώνεται στις ελληνικές επαγγελματικές σκηνές από το 1972 έως τα τέλη της δεκαετίας του ’80. Για το σκοπό αυτό επιλέγονται και εξετάζονται¹⁸ αντιπροσωπευτικά δραματικά κείμενα στα οποία πρωταγωνιστούν σύγχρονοι ανήλικοι ήρωες (αγόρια ή κορίτσια

ανήλικα μέλη της και την εικόνα που θα πρέπει να σχηματίζουν αυτά για ότι εκείνη θεωρεί καλό/κατάλληλο ή κακό/ακατάλληλο να προσληφθεί» (Γραμματάς 1992, 44).

¹⁶ Iser 1978. Ηγκλετον ⁴1996, 121-141. Οικονομίδου ²2009, 63-70. Οικονομίδου 2006, 245-269.

¹⁷ Σύμφωνα με τον Λουί Αλτουσέρ, «*καμιά κοινωνική τάξη δεν είναι σε θέση να διατηρηθεί στην πολιτική εξουσία, αν δεν ασκεί συγχρόνως την ηγεμονία της μέσα στους ιδεολογικούς μηχανισμούς του κράτους*» (Αλτουσέρ ⁷1999, 86. Εκτενέστερη αναφορά στην έννοια “ιδεολογικοί μηχανισμοί” στις σελίδες: 69-121).

¹⁸ Ως μεθοδολογικό εργαλείο επιλέγεται το Δραματικό Μοντέλο των δρώσων δυνάμεων του Α. J. Greimas με το οποίο φωτίζονται σε μικροσκοπικό και μακροσκοπικό επίπεδο οι δομές βάθους των κειμένων. Η εξαγωγή συμπερασμάτων σε σχέση με το ευρύτερο θεατρικό και κοινωνικό-πολιτικό γίνεσθαι πραγματοποιείται στο πλαίσιο μίας κοινωνιοσημειωτικής διαλεκτικής προσέγγισης στην οποία αξιοποιούνται δεδομένα του ιστορικού συγκείμενου και παρακειμενικά στοιχεία (προγράμματα παραστάσεων, τύπος, κριτική, κ.λπ.).

παιδικής ηλικίας) διασφαλίζοντας την αναφορικότητα και επιτυχή πρόσληψη των διατιθέμενων μηνυμάτων μέσα από τους μηχανισμούς ταύτισης θεατή-δραματικού ήρωα¹⁹:

Η ομαλή και καθολικά αποδεκτή μετάβαση στη δημοκρατία μετά την πτώση της «δικτατορίας των συνταγματαρχών» το 1974, είχε ως αποτέλεσμα την απελευθέρωση των προοδευτικών δυνάμεων της χώρας που κατά την μεταπολεμική περίοδο βίωσαν την “ήττα”, την κατασταλτική δράση του κρατικού συστήματος εξουσίας και των παρακρατικών μηχανισμών του. Η Ελλάδα εισέρχεται σε μία περίοδο που χαρακτηρίζεται από ρηξικέλευθες αλλαγές σε κάθε επίπεδο της κοινωνικής, πολιτικής, οικονομικής και πολιτιστικής ζωής²⁰, η επίδραση των οποίων είναι ορατή έως σήμερα. Στη νέα μεταπολιτευτική πραγματικότητα η “δικαίωση” ενός σημαντικού μέρους του πληθυσμού και η αναπτέρωση των ελπίδων για έναν καλύτερο κόσμο ειρήνης, δικαιοσύνης και εξάλειψης των ανισοτήτων, εκφράζεται με ριζοσπαστικό και μαζικό τρόπο που αγγίζει τα όρια ενός “επαναστατικού” βολουνταρισμού. Κατ’ αυτό τον τρόπο επιχειρείται η αναμόρφωση του αξιακού χάρτη της κοινωνίας με σύγχρονες, ορθολογικά διατυπωμένες αντιλήψεις που αποδομούν παρωχημένα στερεότυπα και προκαταλήψεις του παρελθόντος, αποκαλύπτουν τους μηχανισμούς λειτουργίας του κατεστημένου πολιτικού και οικονομικού καπιταλιστικού συστήματος και αναδεικνύουν τις έννοιες “ισότητα” και “κοινωνική δικαιοσύνη” ως κομβικό ζητούμενο, θέτοντας τις βάσεις για το μέλλον. Στο πλαίσιο αυτό περιλαμβάνεται και το ενδιαφέρον:

- για την αντιμετώπιση της παιδικής ηλικίας ως κοινωνικής ομάδας με ιδιαίτερα βιολογικά και ψυχοπνευματικά γνωρίσματα
- για την εφαρμογή σύγχρονων αντιαυταρχικών και ενεργητικών παιδαγωγικών αρχών στην αγωγή και εκπαίδευση των ανηλίκων
- για την προάσπιση των δικαιωμάτων του παιδιού ως ισότιμου μέλους της κοινωνίας
- για τη διαπαιδαγώγηση συνειδητοποιημένων, ενεργητικών δυνάμει πολιτών με συλλογική συνείδηση
- για τη διασφάλιση των αναγκαίων περιβαλλοντικών συνθηκών ως προϋπόθεση της ομαλής και ολόπλευρης ανάπτυξης των παιδιών.

¹⁹ Χωρίς αυτό να σημαίνει πως όταν στην εστία του υποκειμένου δράσης τοποθετείται μία προσωποποιημένη ή εμπυχωμένη στο πλαίσιο ενός καθολικού ανιμισμού έμβια (ζώο, φυτό) ή άβια (αντικείμενο, σύμβολο) μορφή, περιορίζεται η αναφορικότητά της στη συνείδηση των ανηλίκων. Σύμφωνα με τη μελέτη σχετικών περιπτώσεων, διαπιστώνεται μία ομοιογένεια με το αναπτυξιακό επίπεδο και την ψυχοσύνθεση των πραγματικών παιδιών και εφήβων θεατών. Ο παρορμητισμός και ο ανόθευτος ιδεαλισμός, η ροπή προς το δίκαιο, την αλληλεγγύη, την ελευθερία και την ειρήνη, συνιστούν κοινές παραμέτρους, χαρακτηριστικές της παιδικής ηλικίας και της νεότητας που επιτρέπουν την ενιαία “ανάγνωση” του εσωτερικού κόσμου όλων των ηρώων ανεξάρτητα από τη βιολογική και κοινωνική τους υπόσταση (π.χ. ο κόκορας Τζιτζιρης, το Τύμπανο και η Τρομπέτα, ο χιονάνθρωπος Τουρτούρι, ο σκύλος Σωκράτης και το δέντρο που το έλεγαν Νικόλα, ή το γράμμα Ρο στη δραματολογία των Γιώργου Αρμένη, Γιάννη Ξανθούλη, Ευγένιου Τριβιζά, Δημήτρη Ποταμίτη ή Στέλλας Μιχαηλίδου, αντίστοιχα).

²⁰ Βούλγαρης⁴2008. Βακαλόπουλος 2004.

Η ολοκλήρωση της προσπάθειας αυτής, αποτέλεσμα της καταγιστικής εκπομπής και διάχυσης νέων προοδευτικών αντιλήψεων στην κοινωνία που ταυτίζεται πλέον με την έννοια “λαός” και η επικύρωση της “αλλαγής” του πολιτικού συστήματος στις εκλογές του 1981, επιφέρει τη σταδιακή άμβλυνση του ριζοσπαστικού και πολιτικοποιημένου κλίματος και οδηγεί έως τα τέλη της δεκαετίας του ’80 στην απο-μαζικοποίηση και στο μετασηματισμό της ελληνικής κοινωνίας. Υπό την επενέργεια της ραγδαίας τεχνολογικής προόδου αλλά και της βελτίωσης του βιοτικού επιπέδου των λαϊκών στρωμάτων, οριστικοποιείται η “προσαρμογή” και “αφομοίωση” του μαζικοδημοκρατικού τρόπου σκέψης και ζωής²¹ επιτρέποντας την “απόλαυση” ή την “απολαβή” των αγωνιστικών και ακτιβιστικών κεκτημένων· τάση που οδηγεί (παραδόξως) στην ανάπτυξη φαινομένων *α-κοινωνικού ατομικισμού*²² και στην «*ιδεολογική νομιμοποίηση*» και «*πρακτική συγκεκριμενοποίηση ηδονιστικών στάσεων*»²³. Οι εν λόγω μετασηματιστικές εξελίξεις σημειώνονται εύστοχα και αποκαλυπτικά από τα τέλη της δεκαετίας του ’80 στη δραματολογία συγγραφέων όπως οι Ειρήνη Μάρρα, Ευγένιος Τριβιζάς, Δημήτρης Ποταμίτης, Ξένια Καλογεροπούλου, Στέλλα Μιχαηλίδου και Πασχάλης Τσαρούχας.

Στο χώρο του θεάτρου, η επίδραση του Μάη του ’68, των αντιαυταρχικών, αντιπολεμικών, αντιρατσιστικών και οικολογικών κινημάτων, των σύγχρονων τάσεων στην παιδαγωγική, στην αναπτυξιακή ψυχολογία και στην τέχνη, αλλά και των προοδευτικών αντιλήψεων για την υπεράσπιση των δικαιωμάτων μειονεκτικών κοινωνικών ομάδων όπως τα παιδιά²⁴, είναι καταλυτική. Κομβικές προς την κατεύθυνση δημιουργίας ενός “άλλου” θεάτρου που θα απευθύνεται με σεβασμό, τολμηρότητα αλλά και επαγγελματική αρτιότητα στη νέα γενιά, φαίνεται πως είναι η επισήμανση στο Festival d’Avignon το 1970, πως «*το θέατρο που απευθύνεται σε παιδικό κοινό πρέπει να πραγματοποιείται από συνειδητούς ενήλικους κι όχι από ανήλικους-ηθοποιούς*», όπως και η αναφορά στην εμφάνιση μίας νέας μορφής θεατρικής πρακτικής όπου «*ενήλικοι-εμπυχωτές δοκίμαζαν μέσα από το θεατρικό παιχνίδι με τα παιδιά*

²¹ Στο πλαίσιο της απαλλαγής από τα κοινωνικά, ιδεολογικά και ψυχολογικά κατάλοιπα της αστικής εποχής και της επιβολής στάσεων ζωής και νοοτροπιών που ανταποκρίνονται περισσότερο στον τρόπο λειτουργίας της μαζικής καταναλωτικής δημοκρατίας, εντοπίζονται σύμφωνα με τον Π. Κονδύλη φαινόμενα όπως: ταύτιση αντισυμβατικών τάσεων με την έννοια της πρωτοπορίας, κυριαρχία ηδονιστικών αρχών – η ηδονή εκλαμβάνεται ως στοιχειακό και πρωτογενές ενέργημα– και αιτημάτων αυτοπραγμάτωσης (η αυθόρμητη και απενεχοποιημένη βίωση του «*άμεσου*» εκλαμβάνεται ως το τέλος της καταπίεσης του Εγώ και καθίσταται αφετηρία εκδίπλωσης των γνήσιων και πρωταρχικών καταβολών του ατόμου (Κονδύλης 2007, 268-272).

²² Hobsbawm ⁸2006, 30-32.

²³ Κονδύλης, ό.π.

²⁴ Ευρωπαϊκή Σύμβαση για την προάσπιση των δικαιωμάτων του ανθρώπου και των θεμελιωδών ελευθεριών (Ρώμη, 4/11/1950) Ν.Δ. 53/1974 (ΦΕΚ Α/256/1974). Διεθνές Σύμφωνο για τα ατομικά και πολιτικά δικαιώματα (Νέα Υόρκη, 16/12/1966) ν. 2462/1997 (ΦΕΚ Α/25/1997). Διεθνής Σύμβαση για την κατάργηση κάθε μορφής φυλετικών διακρίσεων (Νέα Υόρκη, 7/3/1966) Ν.Δ. 494/1970 (ΦΕΚ Α/77/1970). Διακήρυξη για τα Δικαιώματα του Παιδιού, Γ. Συνέλευση Ηνωμένων Εθνών, 1959. Σύμβαση για τα δικαιώματα του παιδιού (Νέα Υόρκη, 20/11/1989) ν. 2101/1992 (ΦΕΚ Α/192/1992).

να αντλήσουν στοιχεία για τη συγγραφή ενός έργου, για τον σχεδιασμό των κοστούμιών και των σκηνικών»²⁵.

Η διάθεση για πειραματική καλλιτεχνική έκφραση και ανανέωση του υπό εξέταση θεατρικού είδους, όπως και το ενδιαφέρον για διοχέτευση στο ελληνικό ανήλικό κοινό προοδευτικών θεωρήσεων, βρίσκει ήδη από την περίοδο της πρόσκαιρης φιλελευθεροποίησης της δικτατορίας το 1972²⁶ πρόσφορο έδαφος προκαλώντας αμφιθυμία στους μετεμφυλιακούς -αστικής ιδεολογικής και αισθητικής προέλευσης- θιάσους που επιχειρούν αμήχανα ή απρόθυμα σε κάποιες περιπτώσεις, να προσαρμοστούν στις σύγχρονες απαιτήσεις.

Η απόσταση ανάμεσα στους φορείς της προόδου και τους θιασώτες του “παιδικού” παραδοσιακού θεάτρου αποτυπώνεται ακόμη και σε χωροταξικό επίπεδο περιλαμβάνοντας την αναδιαμόρφωση του θεατρικού χώρου (επανεξέταση της σχέσης σκηνης-πλατείας) και την επαναχαρτογράφηση του θεατρικού τοπίου:

- η πρωτοποριακή (πολιτικοποιημένη στις περισσότερες περιπτώσεις) καλλιτεχνική δράση συνδέεται με την αποκέντρωση και την περιφερειακή ανάπτυξη του θεάτρου σε χώρους που αλλάζουν χρήση και παρέχουν τη δυνατότητα άμεσης προσέγγισης ή και παρέμβασης των θεατών στα σκηνικά διαδραματιζόμενα²⁷, ενώ
- η δραστηριοποίηση θιάσων που επενδύουν σε παραδοσιακές (α-πολίτικες, ως επί το πλείστον επιλογές) επενδύοντας στην ανώδυνη διασκέδαση του ευρύτερου κοινού, συσχετίζεται με τις ευρύχωρες αίθουσες ιταλικού τύπου, στο εμπορικό κέντρο²⁸.

²⁵ Καγγελάρη 2005.

²⁶ Το 1972, η δικτατορία των «συνταγματαρχών» διεθνώς απομονωμένη και με επισφαλή την προοπτική της, αποδοκιμασμένη τόσο στο εσωτερικό της χώρας από την πλειοψηφία του πολιτικού κόσμου, τους φοιτητές, τους διανοούμενους και την οργανωμένη αριστερά, όσο και από τη δημοκρατική αντιφασιστική ευρωπαϊκή κοινή γνώμη, αποπειράται μια φιλελευθεροποίηση που ενισχύει την αντίσταση σε πραγματικό και πνευματικό επίπεδο ενάντια στον αυταρχισμό. Ανάμεσα στην κατάλυση και τυπικά της βασιλείας, στην ανακήρυξη της δημοκρατίας που προκύπτει από νόθο δημοψήφισμα με πρόεδρο τον Γ. Παπαδόπουλο και στη δέσμευση της κυβέρνησης με πρωθυπουργό το Σπ. Μαρκεζίνη για διεξαγωγή εκλογών, η χορήγηση αμνηστίας στους πολιτικούς κρατούμενους και η χαλαρότερη άσκηση της προληπτικής λογοκρισίας εντείνει άμεσα ή εμμέσως τη ριζοσπαστικοποίηση των ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων, ενώ η προκήρυξη φοιτητικών εκλογών δίνει το έναυσμα των πρώτων μαζικών κινητοποιήσεων με αποκορύφωμα την εξέγερση στο Πολυτεχνείο, το Νοέμβριο του 1973 (Βούλγαρης ⁴2008, 63. Βακαλόπουλος 2004, 455-456).

²⁷ Ακολουθώντας το παράδειγμα του Θεάτρου “Στοά” (Ζωγράφου) του Θ. Παπαγεωργίου, ο Δ. Ποταμίτης δίνει δυναμικό παρόν εκτός κέντρου αγοράζοντας το 1972 τον πρώην συνοικιακό κινηματογράφο «Ρέα» στα Ιλίσια, τον οποίο μετατρέπει σε θέατρο 120 περίπου θέσεων με τις καρέκλες των θεατών να βρίσκονται στις τρεις πλευρές της σκηνης (Στο Θεατρικό Πρόγραμμα: *Τριάντα Χρόνια Θεάτρο Στοά. 1971-2001. Μπoστ, Ακούω ήχον κώδωνος*. Θεατρική Εταιρία Στοά 2001. Μπλέσιος 2011. Κελεσίδου 2008). Η εν λόγω πρωτοποριακή τάση θεσμοποιείται το 1982 με την ίδρυση των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων, οικειοποιούμενη κατ’ αυτό τον τρόπο από το νέο πολιτικό σύστημα.

²⁸ Ενδεικτικά, η “Παιδική Θεατρική Πρωτοπορία” του Σώτου Θεοδωρόπουλου (Μαμέλ) που δραστηριοποιείται συστηματικά από τις αρχές της δεκαετίας του ’60, δίνει παραστάσεις σε μεγάλα κινηματοθέατρα, περιοδείες και κεντρικά εμπορικά θέατρα της Αθήνας όπως «Ακάδημος» και «Χατζηχρήστου» (από το προσωπικό αρχείο των Σ. Θεοδωρόπουλου και Τάκη Γεωργέλη).

Η συνήθης πρακτική αξιοποίησης ανήλικων ηθοποιών-«ταλέντων»²⁹ σε επαγγελματικές θεατρικές παραστάσεις που απευθύνονται σε συνομηλικούς θεατές, όπως και η προβολή κάποιων ως «βεντέτες» για την προώθηση των παραστάσεων, εγκαταλείπεται. Το παιδί της μεταπολίτευσης απομακρύνεται από την παραγωγική διαδικασία προστατευόμενο από την εργασιακή εκμετάλλευση και περιορίζεται στο ρόλο του θεατή παραχωρώντας τη θέση του σε ενήλικες επαγγελματίες ηθοποιούς.

Η εξέλιξη αυτή ενδεχομένως συνιστά ένα από τα οξύμωρα της περιόδου καθότι η στέρηση της εισφοράς των ανηλίκων και επομένως της δυνατότητας συνδιαμόρφωσης του θεατρικού προϊόντος που προορίζεται για τους ίδιους, υποκαθίσταται με την προώθηση σε δραματικό και παραστατικό επίπεδο παιδοκεντρικών αντιλήψεων³⁰, κοινωνικοπολιτικών προβληματισμών και πρακτικών ενίσχυσης της συμμετοχικότητας³¹ που διενεργείται υπό την επιτήρηση και με τα μέσα που επιλέγουν οι ενήλικοι συντελεστές. Η προβολή δυναμικών ανήλικων ηρώων, οι αποστασιοποιητικές³² και μεταθεατρικές πρακτικές³³, συνιστούν σε κάθε

²⁹ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Το παρελθόν και το παρόν του Παιδικού Θεάτρου». Στο Θεατρικό Πρόγραμμα *Το Αυγό της Κότας*, του Γιώργου Ιωάννου. Εθνικό Θέατρο-Παιδική Σκηνή, 1981-82. Ενδεικτικές περιπτώσεις αποτελούν: Η «Ελληνική Παιδική Σκηνή» (1953-1958) του Κ. Πιλάβιου, πατέρα του «παιδιού θαύματος» Νίκου Πιλάβιου που πρωταγωνιστεί στις παραστάσεις πλαισιωμένος από καταξιωμένους επαγγελματίες του θεάτρου (Καγγελάρη 1991. Λεκκάκου 2006, 362). Όπως επισημαίνεται σε θεατρικό πρόγραμμα του 1976, βασική αρχή του θιάσου «Παιδικό Θέατρο Χιώνη» (1960-1980;) του Δ. Χιώνη είναι «η ψυχαγωγία και η επιμόρφωση των παιδιών από τα παιδιά». Στο θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Της μοίρας τα γραμμένα* από το «Παιδικό Θέατρο Θεσσαλονίκης» που ιδρύεται το 1956 από την επιτυχημένη κονφερασιέ Μαίρη Σοΐδου, αναφέρεται πως ο θίασος στα 19 χρόνια λειτουργίας του έχει ανεβάσει 36 έργα στα οποία έχουν πρωταγωνιστήσει περισσότεροι από 370 μικροί «ηθοποιοί», ενώ τις παραστάσεις έχουν παρακολουθήσει 120.000 «παιδιά θεαταί». Στο θεατρικό πρόγραμμα των έργων *Λάκης ο τιμωρημένος* και *Το τρελοκόριτσο του οικοτροφείου* του ίδιου θιάσου πληροφορούμαστε πως οι ανήλικοι-ηθοποιοί πριν τη συμμετοχή τους στις παραστάσεις μαθητεύουν για ένα χρόνο στην προπαρασκευαστική σχολή της Μ. Σοΐδου όπου διδάσκονταν ορθοφωνία, μιμική, μουσική, χορό και τραγούδι. Παρ' όλα αυτά, στόχος του θιάσου δεν είναι να αναδείξει νέους ηθοποιούς αλλά «να ψυχαγωγήσει, να μορφώσει, και να κάνει τον αυριανό άνθρωπο να πορεύεται χαρούμενος και σαστός» (από το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου).

³⁰ Όπως η αναγνώριση των ιδιαίτερων αναπτυξιακών γνωρισμάτων της παιδικής ηλικίας, η παιδαγωγική αξία του παιχνιδιού και των ενεργητικών μεθόδων προσέγγισης της γνώσης (Piaget 1979).

³¹ Ένας από τους πρωτεργάτες του «θεάτρου συμμετοχής»-χωρίς να παραβλέπεται η μετέπειτα συνεισφορά του Α. Βοal- είναι ο Brian Way. Τα έργα του *Πινόκιο* και *Παπουτσωμένος γάτος* που παρουσιάζονται για πρώτη φορά από την «Παιδική Σκηνή» Γ. Φέρτη-Ξ. Καλογεροπούλου το 1972 και το 1974 αντίστοιχα, αποτελούν ενδεικτικές περιπτώσεις που συμβάλουν στην καθιέρωση της επείσκτης αυτής πρακτικής στην Ελλάδα. Σύμφωνα με τον Gordon Vallins, εμπνευστή και σκηνοθέτη της πρώτης ομάδας ΤΙΕ, ο Β. Way έβαζε την ομάδα των ηθοποιών μετά το τέλος της παράστασης να προσκαλεί τα παιδιά να συμμετάσχουν ενεργά σε δραστηριότητες (αυτοσχεδιασμού, γραφής, μουσικής και πηλού) σχετικές με το θέμα της παράστασης (Vallins 1980, 4).

³² Η *μπρεχτική αποστασιοποιητική μέθοδος*, η πρόκληση δηλαδή *παραξενίσματος* ή *ανοικείωσης* μέσα από την παρεμπόδιση της ταύτισης τόσο του ηθοποιού με το ρόλο του, όσο και του κοινού με τα διαδραματιζόμενα, προσβλέπει στην αλλαγή του ατόμου απ' την αλλοτριωμένη ματιά του· να το βοηθήσει να δει τα γεγονότα όχι ως φυσικά επακόλουθα, αλλά ως αποτέλεσμα διαδικασιών της ηθικά και ταξικά κατακερματισμένης κοινωνίας. (Μάρκαρης 1982, 40-41).

³³ Όπως: η καταστρατήγηση της θεατρικής ψευδαίσθησης και η αποποίηση των ηθοποιών από τους ρόλους τους προκειμένου να σχολιάσουν την ίδια τη λειτουργία και τους μηχανισμούς της θεατρικής σύμβασης, οι παραβάσεις και οι ερωτήσεις προς το κοινό ή η δημιουργία «ανοιχτών χώρων» παρεμβατικής συμμετοχής των θεατών στη δράση σε ρόλο «βοηθών».

περίπτωση κατασκευές των ενηλίκων που εκσυγχρονίζουν τους μηχανισμούς προβολής και πρόσληψης σύγχρονων αναπαραστάσεων, αντιλήψεων και ιδεών, αποβλέποντας:

- στην αποδόμηση παρωχημένων προτύπων για την παιδική ηλικία (αυταρχικών σχημάτων, προκαταλήψεων, κοινωνικών συμβάσεων, στερεοτύπων, κ.λπ.)³⁴ και στην κριτική αποτίμηση των σύγχρονων δεδομένων (αστικοποίηση, μονογονεϊκή οικογένεια, συνθήκες διαβίωσης, τεχνολογική πρόοδος)³⁵
- στην αποκάλυψη των μηχανισμών λειτουργίας του διεθνούς και εγχώριου καπιταλιστικού συστήματος στην ιμπεριαλιστική ιδιοσυστασία του οποίου αποδίδεται η ευθύνη για τον πόλεμο³⁶, η περιβαλλοντική ρύπανση³⁷, η κοινωνική ανισότητα και η οικονομική πολιτική που εφαρμόζεται στις χώρες της περιφέρειας³⁸
- στην ανάδειξη και συνειδητοποίηση των ατοπημάτων του παρελθόντος (δικτατορία, μοναρχία, πόλεμος, διχασμός) και στην οριστική ανατροπή της κατεστημένης πολιτικής τάξης πραγμάτων από το δυναμικό προοδευτικό κίνημα το οποίο στην επόμενη φάση περιέρχεται στην εξουσία³⁹.

Η μετατόπιση που πραγματοποιείται προς την κατεύθυνση της ισότιμης αντιμετώπισής του παιδιού ως κοινωνικό και πολιτικό υποκείμενο με δυνατότητες αυτενέργειας, αυτορρύθμισης και συμμετοχής στη δημόσια σφαίρα, είναι επομένως δυνατόν να εννοηθεί και ως μετάλλαξη των μηχανισμών ιδεολογικής χειραγώγησης και συντήρησης του μετεμφυλιακού φρονηματιστικού και νοησιαρχικού παραδείγματος προς εξυπηρέτηση των μεταπολιτευτικών, δημοκρατικών δυνάμεων. Η αμφιθυμική αντιμετώπιση της παιδικής ηλικίας τόσο με ουσιοκρατικούς (αναγωγή στη φύση), όσο και κοινωνικούς / χειραφετικούς (αναγνώριση κοινωνικών συνθηκών) όρους, επιβεβαιώνει το έκδηλο ενδιαφέρον των επίδοξων διεκδικητών του νέου συστήματος εξουσίας:

³⁴ Εντοπίζεται σε κείμενα όπως: *Μορμόλης/ Mugnog-Kinder!* και *Μακαρόνια με κέτσαπ/ Spaghetti mit Ketchup*, του R. Hachfeld's. *Μιχάλης ο σφυρίχτρας/ Maximilian Pfeiferling* των Carsten Krüger & Volker Ludwig. *Τζιτζι-μίτζι-μπόμπιρες* του Γ. Νεγρεπόντη.

³⁵ Σε κείμενα όπως: *Βάσος και η Βιβή / Max und Millie*, του Ludvig Volker. *Ε, κορίτσι! / Mensch Mädchen!*, του Reisner Stefan. *Ο Κεραμιδοτρέχαλος* της Α. Ζέη. *Μία απίθανη οικογένεια*, του Διονυσίου Β. Δάφνη. *Ο Μίστερ Σούπερ Μπαμ και η Ρηνούλα*, του Γιάννη Καλατζόπουλου. *Εκπληκτικός Μεκάνικος*, της Ειρήνης Μάρρα.

³⁶ Ενδεικτικές περιπτώσεις αποτελούν τα κείμενα: *Το Γαϊτανάκι* της Ζωρζ Σαρρή. *Τούρτα στον Ουρανό* του Gianni Rodari (διασκ. Ειρ. Μάρρα). *Εγώ ρομπότ εσύ;* της Υβόννης Μαλτέζου.

³⁷ Όπως στα κείμενα: *Μια φορά κι ένα νερό/ Wasser im Eimer* των Reiner Löker & Stefan Reisner. *Πες πες ή Ζήτω οι μικροί / The plotters of cabbage patch corner* και *Ο Εγωιστής Κάβουρας/ The Selfish Shellfish*, του D. Wood. *Ανέβα στη στέγη να φάμε το σύννεφο* και *Η Αλίκη στη χώρα των ψαριών ή Μέσα στο νερό δασκάλα*, του Γιάννη Ξανθούλη.

³⁸ Ενδεικτικά αναφέρονται: *Ο Μάγος με τα χρώματα, Τύμπανο Τρομπέτα και κόκκινα κουφέτα και Μέσα στο νερό δασκάλα*, του Γ. Ξανθούλη. *Περιπέτειες στην Κουλάδα, Ντίλης ο Μεγαλοπρεπής και Ένα ζευγάρι κόκκινες μπότες*, του Γιάννη Ταϊπλιάδη.

³⁹ *Τα καινούργια ρούχα του Αυτοκράτορα* του Γ. Καλατζόπουλου. *Δαβίδ και Γολιάθ* της Μαρούλας Ρώτα. *Ο Φίλος μας ο Αίσωπος* του Γ. Νεγρεπόντη. *Ματίας ο πρώτος* της Α. Ζέη.

- για τον καθορισμό των περιεχομένων και τον έλεγχο των μέσων διαπαιδαγώγησης των μελλοντικών πολιτών
- για την προβολή της άπεφθης παιδικότητας και της προοδευτικής φύσης των ανηλίκων ως πρότυπο συνειδητοποίησης, ενεργοποίησης αλλά και επανα-ηθικοποίησης των ενηλίκων.

Οι νέες προοπτικές στο Θέατρο για ανήλικους θεατές⁴⁰ διατυπώνονται έγκαιρα και με σαφήνεια από δύο νέους πρωτοποριακούς θιάσους: την “Παιδική Σκηνή” των ήδη γνωστών στο θεατρικό και κινηματογραφικό κόσμο, ηθοποιών Γ. Φέρτη και Ξ. Καλογεροπούλου (1972) και την Παιδική Σκηνή του “Θεάτρου Έρευνας” του Δ. Ποταμίτη (1973) που συστήνουν στο ελληνικό κοινό κλασικά ή σύγχρονα κείμενα από το εξωτερικό κομίζοντας πνοή ανανέωσης σε δραματουργικό και παραστατικό επίπεδο, προβάλλοντας τις σύγχρονες αντιλήψεις για την παιδική ηλικία και αναδεικνύοντας ισόρροπα τη διττή αισθητική/καλλιτεχνική και μορφωτική/παιδευτική υπόσταση του θεάτρου. Από τις πρώτες παραστάσεις τίθενται οι βάσεις στις οποίες θα κινηθεί στη συνέχεια η μεταπολιτευτική παραγωγή:

- αναγνωρίζονται και λαμβάνονται υπόψη οι ψυχοβιολογικές ιδιαιτερότητες, ανάγκες (φαντασία, χιούμορ, μεταγωγική, ανιμιστική σκέψη, κ.λπ.) και προσδοκίες των ανηλίκων θεατών (ουσιοκρατική προσέγγιση)⁴¹
- ανανεώνεται η σχέση του παιδιού με το θέατρο μέσα από την παροχή της «ευκαιρίας» τα παιδιά «να μην παρακολουθούν ως παθητικοί θεατές, αλλά να λαβαίνουν και τα ίδια ενεργητικό μέρος στην παράσταση»⁴²
- εκσυγχρονίζεται η θεματολογία προβάλλοντας την κοινωνική υπόσταση, τα δικαιώματα των παιδιών και τη δυνατότητα ανάληψης από τους ανήλικους ρόλου ρυθμιστή των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων και των περιβαλλοντικών αλλαγών (κοινωνική προσέγγιση)⁴³

⁴⁰ Όπως επισημαίνει εύστοχα ο Θ. Γραμματάς, εκδηλώνονται διττά: «από τη μια, προς μια α-πολιτική αντιμετώπιση του παιδιού, με έμφαση στην αισθητική και στην πολιτιστική του καλλιέργεια δια του θεάτρου [...] Από την άλλη, προς μια νέο-ιδεολογική αντιμετώπιση του ανήλικου κοινού η οποία [...] χωρίς να στερείται παιδαγωγικού περιεχομένου, κατά βάση υπηρετεί ιδεολογικές σκοπιμότητες» (Γραμματάς 2010α: 59).

⁴¹ Η εναρκτήρια παράσταση της “Παιδικής Σκηνης” Γ. Φέρτη & Ξ. Καλογεροπούλου, *Πινόκιο* του Brian Way, αποτελεί «μία παράσταση γεμάτη φαντασία, χιούμορ και μαγεία» (από το Θεατρικό Πρόγραμμα της παράστασης *Πινόκιο* του Brian Way. “Παιδική Σκηνή” Γ. Φέρτη & Ξ. Καλογεροπούλου. Θέατρο «Αθηνά», 1972).

⁴² Από το Θ. Πρόγραμμα της παράστασης *Πινόκιο* [...], ό.π.

⁴³ Ενδεικτική περίπτωση αποτελεί η παρουσίαση του *Μορμόλη* του Rainer Hachfeld's λίγες μέρες πριν την κατάληψη του Πολυτεχνείου (1973). Η εφαρμογή στρατιωτικού νόμου μετά την κορύφωση της εξέγερσης των φοιτητών διακόπτει τις παραστάσεις για ένα διάστημα, όμως όταν τα μέτρα αίρονται, το «ξύλινο κουτί με το αστείο όνομα» εκτός από μέσο που παρέχει δυνατότητες για ελεύθερη έκφραση και διεκδίκηση των δικαιωμάτων των παιδιών, αποδόμησης της αυθεντίας και της υποκρισίας των ενηλίκων, απόρριψης του αυταρχισμού και γελοιοποίησης του κατεστημένου, νοσηματοδοτείται επιπροσθέτως ως σύμβολο αντίστασης κατά της χούντας προκαλώντας έντονες εκδηλώσεις διαμαρτυρίας και ενθουσιασμού τόσο στους ανήλικους

- δίνεται έμφαση στην αισθητική καλλιέργεια των μελλοντικών θεατών και στην παροχή θεατρικών εμπειριών ανάλογων «*με αυτές που προσφέρ[ονται] και στους μεγάλους*»⁴⁴.

Ακολουθεί η ίδρυση μία πλειάδας νέων σκηνών και θιάσων⁴⁵ που δραστηριοποιούνται αποκλειστικά με το είδος ή παράλληλα με τη λειτουργία άλλης θεατρικής σκηνής για ενήλικες και παρουσιάζουν τουλάχιστον έως τα μέσα της δεκαετίας του '80 ξένες μεταφράσεις και πρωτότυπα κείμενα ελλήνων συγγραφέων ανάμεσα στους οποίους βρίσκονται σημαντικοί δημιουργοί όπως οι Γιάννης Νεγρεπόντης, Δημήτρης Ιατρόπουλος, Ζωρζ Σαρρή, Άλκη Ζέη, Γιάννης Καλατζόπουλος, κ.ά. Όσον αφορά τη μεταφρασμένη δραματουργία, τα κείμενα των συγγραφέων του γερμανικού θιάσου Grips κυριαρχούν ως επιλογή επηρεάζοντας σημαντικά την εγχώρια θεατρική παραγωγή. Τα έργα τους εκπέμπουν μια νέα σκηνική και δραματουργική γλώσσα, δηλωτική των αντιαυταρχικών και παιδοκεντρικών αντιλήψεων των δημιουργών τους. Καταπιάνονται με θέματα ταμπού και επενδύουν στο χιούμορ, στη σκηνοθεσία, την προσεκτική επιμέλεια όλων των δευτερογενών κωδίκων μιας παράστασης (ερμηνεία, σκηνικός διάκοσμος, φωτισμός) και τέλος στην ουσιαστική συμμετοχή των ανήλικων θεατών κατά τη διάρκεια της παράστασης. Οι θέσεις τους αποτυπώνονται στο άτυπο μανιφέστο του Volker Ludwig⁴⁶:

1. *Οδηγούμε τα παιδιά να χάσουν τον τελευταίο σεβασμό που είχαν για τους ενήλικες.*
2. *Τους διδάσκουμε συμπεριφορά που αν την μιμηθούν θα τους κτυπήσουν στο σπίτι.*
3. *Τους βασανίζουμε με το να τους παρουσιάζουμε την φρικτή αλήθεια για τη ζωή.*

Αποκαλυπτική των προβολών που διατίθενται προς το κοινό αλλά και της άποψης ή των προσδοκιών των συγγραφέων για τον ανήλικο θεατή, είναι αντιστοίχως η θεματολογία που επιλέγεται από τους έλληνες δημιουργούς οι οποίοι εστιάζονται σε θέματα σύγχρονης αναφορικότητας αποκλείοντας πλαίσια αναφοράς όπως η ιστορία και η θρησκεία σε μία

θεατές, όσο και στους ενήλικους συνοδούς τους (Αναφορά της Ξ. Καλογεροπούλου στην ιστοσελίδα του βερολινέζικου θιάσου "Grips", για τον αντιστασιακό χαρακτήρα που εξέλαβε η παράσταση μετά την εξέγερση στο Πολυτεχνείο: <http://www.grips-theater.de/grips/english>).

⁴⁴ Το "Θέατρο Έρευνας" υπηρετώντας την ιδέα της αποκέντρωσης και του θεάτρου για παιδιά ως πεδίο αισθητικής και πολιτιστικής καλλιέργειας, εξέλιξης της φαντασίας, και διανοητικής ενεργοποίησης, παρουσιάζει το εμβληματικό έργο της παγκόσμιας λογοτεχνίας *Πήτερ Παν* του J. M. Barrie προετοιμάζοντας «*τους αυριανούς θεατές του Αισχύλου, του Σαίξπηρ, του Μπέκετ και του Ιονέσκο*» (από το θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου "Έρευνας", *Πήτερ Παν* του J. M. Barrie, 1973).

⁴⁵ Όπως: Παιδική Σκηνή Θεάτρου "Στοά" Θ. Παπαγεωργίου-Λ. Πρωτοψάλτη (1975), "Παιδαγωγική Σκηνή" Τζένης Φωτίου (1976), "Θέατρο του Ήλιου" Α. Παπασπύρου-Δ. Βασιλειάδου, "Θέατρο Νεολαίας" Γ. Γαβαλά, "Θέατρο του Παιδιού" Άγγελου Σιδεράτου, "Καφεθέατρο Αμλετινός", "Αλφαβητάρι", "Θυμέλη" Έλλης Βοζικιάδου (1980), "Θιάσος '81" (1981), "Αερόπλοιο" Ν. Καμτσή (1985), "Παιδική Αυλαία" Γ. Καλατζόπουλου (1988), κ.λπ.. Στη διαμόρφωση του νέου τοπίου, σημαντική είναι η συμβολή του ΚΘΒΕ που συστήνει το 1977 την Παιδική του Σκηνή και των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (ΔΗΠΕΘΕ) που από την ίδρυση των πρώτων (1983) έως σήμερα προσφέρουν στο ανήλικο κοινό της περιφέρειας παραστάσεις υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου (Τζαμαριάς 2010, 446-480).

⁴⁶ <http://www.grips-theater.de/grips/english>

εμμονική προσπάθεια αποδέσμευσης από εθνικοπατριωτικές και αστικές ηθικοδιδασκαλικές αγκυλώσεις. Το κλασικό ευρωπαϊκό παραμύθι αντιμετωπίζεται (κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο) ως εξωραϊστικό της ρεαλιστικής πραγματικότητας, αποπροσανατολιστικό και ακατάλληλο για τη διαπαιδαγώγηση της σύγχρονης μεταπολιτευτικής γενιάς⁴⁷ ή (σπανιότερα) αξιοποιείται εναλλακτικά, ενσωματώνοντας όψεις της αντικειμενικής πραγματικότητας και εκφράζοντας σαφείς ιδεολογικές θέσεις⁴⁸. Όπως διακηρύσσει ο Γ. Νεγρεπόντης στο έργο του *Τζίτζι-μίτζι-μπόμπιρες* το 1982, το σύγχρονο θέατρο για ανηλίκους οφείλει να είναι «ένα θέατρο από τη ζωή, για τη ζωή, από τα παιδιά με τα παιδιά για τα παιδιά»⁴⁹.

Η διάρθρωση της πλοκής των κειμένων είναι ευθύγραμμη διευκολύνοντας την πρόσληψη του νοήματος από τον *πραγματικό* θεατή, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις εντοπίζονται αναστολές της δράσης που υπονομεύουν τη θεατρική σύμβαση παρεμποδίζοντας τη συγκινησιακή μέθεξη, προκαλώντας την κριτική ενεργοποίηση ή ενθαρρύνοντας την παρέμβαση του κοινού και τη διάδραση σκηνής-πλατείας (παρεμβολή τραγουδιών, σχολίων, έμμεση ή άμεση πρόσκληση για συμμετοχή). Σε κάποιες περιπτώσεις⁵⁰, η δράση δομείται κατά το μπρεχτικό πρότυπο των «διδασκικών έργων», με την παρουσίαση κατά την έναρξη δεδομένων καταστάσεων και ζητούμενο την εκμαιευτική αναζήτηση αιτιών, λύσεων, διαπιστώσεων και κρίσεων στο τέλος⁵¹.

Ο λόγος τέλος, που απευθύνουν οι σύγχρονοι συγγραφείς στον ανήλικο θεατή είναι εύληπτος, οικείος, καθημερινός, με στοιχεία προφορικότητας, χωρίς γλωσσικούς παλιμπαιδισμούς και βερμπαλιστικές ακρότητες. Η γλώσσα ελευθερώνεται, ζωντανεύει και γίνεται άλλοτε προκλητικά ρεαλιστική ενσωματώνοντας αβίαστα λαϊκές εκφράσεις, γνωμικά, ιδιωτισμούς και ξενόφερτες λέξεις, βωμολοχικές ή σκατολογικές εκφράσεις και άλλοτε απρόσμενη και γοητευτική, περικλείοντας νεολογισμούς, πολυσύνθετες και φανταστικές επινοημένες λέξεις που ενισχύουν τη μετάβαση σε αλληγορικούς κόσμους δημιουργώντας ένα νέο περιβάλλον στο οποίο καταρρίπτονται οι συμβατικότητες και αποδομείται ο γλωσσικός καθωσπρεπισμός του παρελθόντος επιβεβαιώνοντας τη διαφοροποίηση στην αντιμετώπιση της παιδικής ηλικίας με όρους ισότητας και σεβασμού στις ψυχοσυναισθηματικές της ανάγκες.

⁴⁷ Ο Λάκης Κουρετζής υποστηρίζει πως «ότι το παραμύθι χαρακτηρίζεται σήμερα κείμενο κατεξοχήν κατάλληλο για παιδιά ... είναι μία ερμηνεία τελείως αυθαίρετη» (Κουρετζής 1990, 60).

⁴⁸ Ενδεικτική περίπτωση αποτελούν οι δραματοποιήσεις κλασικών παραμυθιών (Κοντορεβουθούλης, 1977. *Κοκκινοσκουφίτσα*, 1978. *Σταχτοπούτα*, 1979) από τον Άγγελο Σιδεράτο ιδρυτή του θιάσου “Θέατρο του Παιδιού”.

⁴⁹ Ανέκδοτο κείμενο, από το προσωπικό αρχείο του Γ. Νεγρεπόντη.

⁵⁰ *Ο Μορμόλης* του R. Hatchfeld’s. *Μια φορά κι ένα νερό* των Reiner Lükger και Stefan Reisner. *Μέσα στο νερό δασκάλα* του Γ. Ξανθούλη. *Μία απίθανη οικογένεια* του Διονυσίου Β. Δάφνη.

⁵¹ Dort 1981, 215-217.

Περισσότερο όμως έκδηλα, οι όψεις της παιδικής ηλικίας στην υπό εξέταση δραματουργία, κατασκευάζονται, αποτυπώνονται και προβάλλονται στη διαγραφή των μικρών ανήλικων ηρώων και του χωροχρονικού πλαισίου εντός του οποίου αναπτύσσεται η δράση τους· του πειστικού δηλαδή «μυθοπλασιακού δραματικού κόσμου» που θα επιτρέψει στο δυνητικό αποδέκτη του τελικού παραστασιακού κείμενου να «*αναγνώσει*» τη *θεατρική δράση ως δραματική αναπαράσταση*»⁵².

Η εξέταση των ανήλικων υποκειμένων της δράσης αποκαλύπτει πως ανεξάρτητα από το φύλο τους, συνιστούν ήρωες ρεαλιστικούς που ελάχιστα διαφέρουν από το θεατή που καλείται να παρακολουθήσει τις περιπέτειές τους και να ταυτιστεί μαζί τους.

Πρόκειται για παιδιά⁵³ που προέρχονται κυρίως από μικρομεσαίες, πυρηνικές ή μονογονεϊκές οικογένειες -με σπανιότερες τις περιπτώσεις εκείνες που διαπιστώνεται συμβίωση της οικογένειας με γηραιότερα μέλη⁵⁴- και κατοικούν σε αστικά διαμερίσματα. Σε αντίθεση με τις κοινωνικές ηθογραφίες της προγενέστερης περιόδου⁵⁵, δε μετέχουν στην παραγωγική διαδικασία παρά μόνο ως αποδέκτες των θετικών και αρνητικών συνεπειών της εργασίας των γονέων οι οποίοι ως επί τω πλείστον απασχολούνται στον τριτογενή τομέα παραγωγής. Η εργαζόμενη μητέρα και γενικότερα το απαιτητικό εργασιακό ωράριο των γονέων, στερεί από πολλούς την ποιοτική επαφή μαζί τους επιφορτίζοντάς τους επιπλέον επικουρικές οικιακές ασχολίες που περιορίζουν το χρόνο για παιχνίδι, συμβάλλουν όμως στην αυτονόμηση και τη χειραφέτησή τους. Μέσα από τις αντιξοότητες της καθημερινότητας οι ανήλικοι αυτοί δραματικοί ήρωες και κατ' επέκταση οι θεατές στην πλατεία, αντιλαμβάνονται όχι μόνο τα δικαιώματά τους, αλλά και τις υποχρεώσεις που υπαγορεύει η διεκδίκηση της ισότιμης αντιμετώπισής τους στο πλαίσιο της δημοκρατίας. Από την άλλη, η σύγχρονη ζωή στην πόλη, οι περιορισμένοι ζωτικοί χώροι, η μοναξιά και η ρύπανση δυσχεραίνουν την καθημερινότητά τους και ιδίως την επαφή με τους συνομήλικους, οδηγώντας τους στη διεκδίκηση ατομικών και συλλογικών δικαιωμάτων.

⁵² Elam 2001, 123.

⁵³ Όπως ο Ρίκι και η Μάντα στο *Ο Μορμόλης* του R. Hachfeld's, ο Μιχάλης στο *Ο Μιχάλης ο σφυρίχτρας* των Carsten Krüger & Volker Ludwig, οι ομώνυμοι ήρωες στο *Βάσος και Βιβή* του V. Ludwig, ο Μήτσος και ο Λάκης στο *Μια φορά κι ένα νερό* των Reiner Lükker & Stefan Reisner, ο Γιαννάκης και η Φιλίτσα στο *Όνειρα μέσα στο δάσος* του Γ. Ταϊπλιάδη, οι δίδυμες Μάρω και Μαριώ στο *Εκπληκτικός Μεκάνικους* και η Ρίτα και ο Πάολο στο *Τούρτα στον Ουρανό* της Ειρ. Μάρρα, ο Νικόλας και η Μπουμπού στο *Μία απίθανη οικογένεια* του Δ. Β. Δάφνη, ο Πάνος και ο Τασούλης στο *Μακαρόνια με κέτσαπ* του R. Hachfeld's, τα παιδιά στο *Σούπερ Μπαμ και η Ρηνούλα* του Γ. Καλατζόπουλου, η Αννούλα στο *Ανέβα στη στέγη να φάμε το σύννεφο* και η Αλίκη στο *Μέσα στο νερό δασκάλα* του Γ. Ξανθούλη, ή ο Μπόμπιρας στο *Ο Κεραμιδοτράχαλος* και τα παιδιά στο *Ο Ματίας ο πρώτος* της Α. Ζέη.

⁵⁴ Πρόκειται για κείμενα ελληνικής παραγωγής που σημειώνουν την ιδιαιτερότητα της ελληνικής, τουλάχιστον έως και τη δεκαετία του '80 πραγματικότητας. Στο *Εκπληκτικός Μεκάνικους* της Ειρ. Μάρρα και στο μεταγενέστερο *Οικογένεια Νόε* της Ξ. Καλογεροπούλου & Θ. Μοσχόπουλου (1996), η οικογένεια συμβιώνει με τον παππού ενώ στο *Μία Απίθανη οικογένεια* του Δ. Β. Δάφνη, με τη γιαγιά.

⁵⁵ Όπως: *Το Παιδί του δρόμου* του Ε. Λυκιαρδόπουλου, *Ο μικρός αόμματος* και *Ο αλήτης του λιμανιού* του Δ. Χιώνη.

Όσον αφορά τα ψυχικά τους γνωρίσματα, παρατηρείται ομοιογένεια με το αναπτυξιακό επίπεδο και την ψυχοσύνθεση των *πραγματικών* παιδιών δεδομένου ότι, η αθωότητα, ο ενθουσιασμός, η περιέργεια, η ειλικρίνεια, η ανιδιοτέλεια, και το αίσθημα δικαιοσύνης συνιστούν κοινές παραμέτρους χαρακτηριστικές της παιδικής ηλικίας. Κάποιοι περισσότερο ώριμοι και δυναμικοί⁵⁶ ή άλλοι στην εκκίνηση της μνητικής τους πορείας στην κοινωνική ζωή⁵⁷, έρχονται αντιμέτωποι με αυθαιρεσίες και αντιφατικότητες διατηρώντας σε κάθε περίπτωση την ευδιαθεσία, την αισιοδοξία, την καλοσύνη, την αμεροληψία και την ευσυνειδησία των αδιάφθορων από την κοινωνική υποκρισία. Προικισμένοι με αρετές όπως γενναιότητα και αφοσίωση σε αξίες και ιδανικά αλλά και πνευματικά χαρίσματα όπως οξυδέρκεια, επινοητικότητα και πλούσια φαντασία⁵⁸, αγωνίζονται ατομικά ή σε συλλογικό επίπεδο, μόνοι ή με την αρωγή φίλων ή άλλων κοσμικών ή μαγικών συμπαραστατών, για την κατάκτηση προσωπικών και κοινωνικών ζητούμενων. Βρίσκουν έτσι τη δύναμη να ξεπεράσουν την απειρία ή τους φόβους τους και να ανταπεξέλθουν σε κάθε είδους αντιξοότητες.

Από την άλλη, διαθέτουν και αδυναμίες: είναι επιπόλαιοι, αφελείς, σκανταλιάρηδες, εγωκεντρικοί, πεισματάρηδες ή αμφιθυμικοί⁵⁹. Σε κάποιες (σπάνιες) περιπτώσεις εξαιτίας της παρορμητικότητας ή της αδυναμίας τους να αντισταθούν στις “σειρήνες” των σύγχρονων καταναλωτικών συνηθειών (όπως η τηλεθέαση), γίνονται θύματα εξάρτησης ή υιοθετούν ιδέες, απόψεις και αντιλήψεις που τους παραπλανούν απομακρύνοντάς τους από τις ουσιαστικές αξίες της ζωής⁶⁰. Σύντομα όμως, χάρη στην καθοδήγηση ή συναισθηματική

⁵⁶ Όπως ο Ρίκι και η Μάντα στο *Μορμόλης* του R. Hachfeld's, ο Μιχάλης στο *Ο Μιχάλης ο σφυρίχτρας* των Carsten Krüger & Volker Ludwig ή η Αννούλα στο *Ανέβα στη στέγη να φάμε το σύννεφο* του Γ. Ξανθούλη. Ενδεικτικά για την τελευταία, η δράση της αποκαλύπτει ένα κορίτσι Ετοιμολόγο, αποφασιστικό, θαρραλέο, εύστοχο και διορατικό που δεν επηρεάζεται ούτε ξεγελιέται από φανφάρες, εκδηλώσεις κοινωνικής καταξίωσης και αίγλης που συνιστούν συγκάλυψη των αποπημάτων του συστήματος και του εφησυχασμού της κοινωνίας.

⁵⁷ Όπως οι ομώνυμοι ήρωες στο *Βάσος και Βιβή* του V. Ludwig, ο Πάνος και ο Τασούλης στο *Μακαρόνια με κέτσαπ* του R. Hachfeld's, ή ο Μπόμπιρας στο *Ο Κεραμιδοτρέχαλος* της Α. Ζέη.

⁵⁸ Ο Μπόμπιρας στον *Κεραμιδοτρέχαλο* της Α. Ζέη αισθάνεται καταπιεσμένος από τις απαγορεύσεις και τις ατέλειωτες ώρες μοναξιάς. Επιθυμεί όσο τίποτα τη συντροφιά ενός σκύλου και για το λόγο αυτό επινοεί έναν φανταστικό που τον ονομάζει Μπόμπο. Αλλά και ο εξωπραγματικός ήρωας Στίκης ή Κεραμιδοτρέχαλος, συνιστά ένα πλάσμα της πληθωρικής φαντασίας του που τον στηρίζει συναισθηματικά –και πρακτικά όταν είναι απαραίτητο- να αντιμετωπίσει με αποτελεσματικότητα τις δυσκολίες της καθημερινότητας.

⁵⁹ Ιδιαίτερα σκανταλιάρης είναι ο Μιχάλης στο *Μιχάλης ο σφυρίχτρας* των C. Krüger & V. Ludwig, ο οποίος εκμεταλλεύεται το κενό από το βγαλμένο δόντι του και το προνόμιο ενός ανυπόφορου σφυρίγματος για να διεκδικήσει την προσοχή των μελών της οικογένειάς του, για να αντιμετωπίσει εκείνους που τον ενοχλούν (θεία Ζηνοβία) ή απειλούν τον ίδιο και την οικογένειά του (κ. Γρουσούδης).

⁶⁰ Ο Βάσος και Βιβή στην ομώνυμη μετάφραση του έργου του L. Volker από την Ξ. Καλογεροπούλου, είναι δύο παιδιά προσχολικής ηλικίας διαζευγμένων γονιών. Ο Βάσος φοβάται το σκοτάδι και θα ήθελε πολύ ένα όπλο, όμως η μαμά δεν του το επιτρέπει. Η Βιβή είναι «*τηλεορασοθεότρελλη*» και ιδιαίτερα επηρεασμένη από τις παιδικές σειρές στην τηλεόραση και κυρίως τις διαφημίσεις. Τα δύο αδέρφια τσακώνονται συνέχεια δημιουργώντας εντάσεις και αναστάτωση. Φοβούνται το ξένο, το άγνωστο, μήπως η μαμά φύγει και τους αφήσει όπως ο μπαμπάς και αναστατώνονται με το αγριεμένο αγόρι στην παιδική χαρά μην έχοντας ακόμη ανακαλύψει τους τρόπους αλλά και το θάρρος για να αντιμετωπίσουν απρόοπτες ή δύσκολες καταστάσεις έξω από το οικογενειακό περιβάλλον. Ανάλογες περιπτώσεις συναντούμε στα κείμενα *Εκπληκτικός Μεκάνικος* της

συμπαράσταση προοδευτικών και με υψηλό μορφωτικό και πνευματικό επίπεδο ενηλίκων, οδηγούνται στην αναθεώρηση εσφαλμένων επιλογών, στη συνειδητοποίηση και τελικά στην αυτοεπιβεβαίωση και κοινωνική επιβράβευση για την επίτευξη προσωπικών και συλλογικών επιδιώξεων⁶¹. Δυστυχώς βέβαια, σε κάποιες περιπτώσεις η ηλικιακή ανωριμότητα, η απειρία, η έλλειψη γνώσεων και η δυσπιστία των ενηλίκων έχουν ως επακόλουθο την μετάθεση στο μέλλον της αντιπαράθεσής τους με αντίρροπες δυνάμεις/φορείς συντήρησης του κατεστημένου συστήματος⁶². Στον αντίποδα της κατάληξης αυτής, προβάλλεται η αξία της αγωγής και εκπαίδευσης των ανηλίκων η οποία σύμφωνα με τη σύγχρονη παιδοκεντρική παιδαγωγική αντίληψη θα πρέπει να ξεκινά από “από το παιδί” και τις ανάγκες που του δημιουργεί ο πολιτισμός⁶³.

Ο δραματικός ήρωας που γεννιέται τη στιγμή που συντελείται η αποκατάσταση της δημοκρατίας, δεν είναι επομένως το αφελές, ενάρητο, υπάκουο και πειθαρχημένο παιδί μίας κομφορμιστικής αστικής αντίληψης· ο αμέτοχος από τις εξελίξεις της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας «αιώνιος άνηβος»⁶⁴, αλλά ένας διεκδικητικός, ιδεαλιστής, συλλογικός, ενίοτε προκλητικός, ζωηρός και χαριτωμένος ταραξίας. Ένα ενεργητικό και προοδευτικό δρων υποκείμενο, όχι μόνο με την έννοια της ροπής προς το καλύτερο, αλλά του πρωτοποριακού και ενίοτε ριζοσπαστικού χαρακτήρα⁶⁵ της δράσης του δεδομένου ότι, αναλαμβάνει όχι μόνο την υποχρέωση της προσωπικής του εξέλιξης αλλά και το βάρος της αναμόρφωσης των παρωχημένων αντιλήψεων της κοινωνίας των ενηλίκων. Ανάγεται σε πρότυπο αναφοράς όχι μόνο της δραματουργίας για ανήλικους θεατές, αλλά και αναπαραστατικός φορέας της προόδου και των συνταρακτικών αλλαγών που συντελούνται στα σπάργανα μίας περιόδου ανανέωσης και απελευθέρωσης από το συντηρητισμό και τα στερεότυπα του παρελθόντος.

Ειρ. Μάρρα. *Ο Σούπερ Μπαμ και η Ρηνούλα* του Γ. Καλατζόπουλου, *Ο Κεραμιδοτράχαλος* της Α. Ζέη, *Μέσα στο νερό δασκάλα* του Γ. Ξανθούλη.

⁶¹ Η Αννούλα στο *Ανέβα στη στέγη να φάμε το σύννεφο* του Γ. Ξανθούλη, με την “ακτιβιστική” της δράση καταφέρνει να μετασηματίσει την οπτική του δημάρχου της πόλης κ. Τσιμεντόπουλου που κατά την έκβαση εγγυάται την αναμόρφωση της πόλης.

⁶² Ο Μήτσος και ο Λάκης στο *Μια φορά κι ένα νερό* ή η Ρίτα και ο Πάολο στο *Τούρτα στον Ουρανό*, δεν αντιπαρατίθενται με τους “παράλογους” ενήλικες καθώς δε διαθέτουν ούτε τα μέσα, ούτε τη δύναμη ή την πειθώ για να το κάνουν. Τα έργα παραμένουν αναπόφευκτα ανοιχτά μεταθέτοντας νοερά τη σύγκρουση στο μέλλον όταν τα παιδιά ως ενσυνείδητοι ενήλικες θα αγωνιστούν για την αλλαγή του κόσμου και τη διασφάλιση ενός ειρηνικού κόσμου.

⁶³ Bruner 1986, 121-133.

⁶⁴ Γραμματάς 2010α: 56. Κατσίκη-Γκίβαλου, 37-47.

⁶⁵ Όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις της Αλίκης στο *Μέσα στο νερό δασκάλα* του Γ. Ξανθούλη που παραδίδει μαθήματα «πολιτικής αγωγής» στα ψάρια ... συμβάλλοντας στην ιδεολογική και κοινωνική τους χειραφέτηση ή των παιδιών στο *Ο Ματίας ο πρώτος* της Α. Ζέη που οδηγούνται υπό μορφή αντίστασης στην αδιαφορία και την υποκρισία των ενηλίκων, στην κατάληψη της εξουσίας και στη σύσταση κυβέρνησης “παιδοκρατίας”. Τέλος, στο *Τα καινούργια ρούχα του Βασιλιά*, του Γ. Καλατζόπουλου, οι ανήλικοι θεατές ωθούνται με την καθοδήγηση των ηθοποιών στην ανάληψη ρόλου συμμετοχής στα διαδραματιζόμενα εκφράζοντας από κοινού την αποδοκιμασία τους στο θεσμό της βασιλείας αλλά και σε κάθε μορφή αυταρχισμού.

Από τα παραπάνω, καθίσταται σαφές πως οι όψεις αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας διαθέτουν ρεαλιστική αναφορικότητα, τόσο όσον αφορά στο χώρο και στο χρόνο εκτύλιξης της δράσης των ανήλικων δραματικών ηρώων, όσο και στη διαγραφή των βιολογικών, κοινωνικών και γενικότερων ψυχο-πνευματικών ιδιοτήτων τους. Ο δραματικός ήρωας ταυτίζεται υπό αυτή την οπτική τόσο με τον *εννοούμενο*, όσο και τον *πραγματικό* θεατή. Από την άλλη όμως, επενδύεται με γνώρισμα που ελάχιστα ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Η ανεξαρτησία, η ωριμότητα, η προοδευτικότητα, η αγωνιστικότητα και το σθένος που επιδεικνύει ή η ιδεολογική τοποθέτηση της δράσης του, η γλώσσα και η επιχειρηματολογία που χρησιμοποιεί προκειμένου να ευαισθητοποιήσει και παροτρύνει συνομήλικους ή και ενήλικους στη συλλογική αντιμετώπιση σύγχρονων προβλημάτων, συνιστούν εμφανώς πρακτικές στη διαδικασία κατασκευής προτύπων που διατίθενται ως παράδειγμα προς υιοθέτηση στους ανήλικους αποδέκτες. Αυτός ο υπερ-κοινωνικός ήρωας, ο «μικρομέγας ανθρωπάκος»⁶⁶ ή «μικρός παντογνώστης»⁶⁷, συμπίπτει με τον *ιδεατό*, τον *δύνητικό* ή *εννοούμενο* από τους συγγραφείς αποδέκτη, αλλά ελάχιστα με τον *πραγματικό*. Γνωρίζοντας πως ο *πραγματικός* θεατής είναι ένας ανήλικος που βιώνει άμεσα όπως όλη η μεταπολιτευτική ελληνική κοινωνία, το κλίμα και τις εξελίξεις μίας έντονα μεταβατικής εποχής, (οι συγγραφείς) αναλαμβάνουν ρόλο διαμεσολαβητή και ιδεολογικού καθοδηγητή της νέας γενιάς. Η παιδική ηλικία περνά από την επιτήρηση του προπολεμικού και μετεμφυλιακού φρονηματιστικού και ελεγκτικού συστήματος, στην ελευθερία και τη διακριτικότητα ενός αντιαυταρχικού, βιωματικού και ενεργητικού ανθρωποκεντρικού μοντέλου που προωθεί εντέχνως την αποδοχή και υιοθέτηση ριζοσπαστικών αντιλήψεων ως προϋπόθεση για το μετασχηματισμό του ιδεολογικού και αξιακού χάρτη της ελληνικής κοινωνίας και την ολοκλήρωση του σοσιαλιστικού οράματος. Το παιδί της μεταπολίτευσης προετοιμάζεται με κάθε τρόπο προκειμένου να αναλάβει έναν ιδιαίτερα απαιτητικό ρόλο: του εγγυητή της προόδου και της δημοκρατίας.

Λίγο πριν τη λήξη του 20^{ου} αιώνα και αφού έχει προηγηθεί η κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού που εκτός από την απομυθοποίησή του, ιδεολογική σύγχυση και ανισορροπία επιφέρει πολιτισμική ανακατάταξη του πληθυσμιακού χάρτη, οι μικροί ανήλικοι δραματικοί ήρωες εκλείπουν, όπως αντίστοιχα περιορίζεται και η συγγραφή ελληνικών πρωτότυπων δραματικών κειμένων. Τη θέση τους καταλαμβάνουν αλληγορικές προσωποποιημένες μορφές (πάσχουσες συνήθως από την κοινωνική αδικία και υποκρισία⁶⁸), ήρωες μυθικοί και

⁶⁶ Γραμματάς 2010a, 59-63.

⁶⁷ Από τον τίτλο του ομώνυμου θεατρικού έργου για παιδιά του Διονυσίου Χιώνη.

⁶⁸ Ο Αχυρούλης στο *Το Όνειρο του Σκιάχτρου*, ο Φουκαριάρης και ο Γουργουριστός στο *Γουρουνάκια Κουμπάρδες* και ο Πεταλούδόσαυρος στο ομώνυμο έργο του Ε. Τριβιζά. Ο Σωκράτης και ο Νικόλας στο *Το*

ανυπέρβλητοι⁶⁹ ή μυθιστορηματικοί έφηβοι και παραμυθιακοί ήρωες⁷⁰. Οι οραματιστές συγγραφείς της μεταπολίτευσης, με εξαίρεση τον *αιώνιο έφηβο*, τον *ιδεοποιό* Δ. Ποταμίτη, κάποιιο έχοντας ολοκληρώσει την πορεία τους, άλλοι αφομοιωθεί στη σύγχρονη πραγματικότητα και άλλοι αμήχανοι απέναντι στους μετασχηματισμούς, τη ρευστότητα και την ασάφεια της εποχής, παραδίδουν τη σκυτάλη στη νέα γενιά. Οι νεότεροι δημιουργοί αποφεύγουν τις υπερβάσεις του άμεσου παρελθόντος (άμεση καθοδήγηση, επιτηρούμενη αυτενέργεια) και υπό την επήρεια του μεταμοντερνισμού (διακειμενικότητα, διαθεματικότητα, διαπολιτισμικότητα, μεταθέατρο), αποποιούνται την αυθεντία του συγγραφέα, αναζητούν νεωτερικές μορφές έκφρασης σε τυπικά σχήματα του παρελθόντος (δραματοποίηση, διασκευή, διακειμενική σύνθεση) και προσκαλούν τους θεατές σε ένα διανοητικό και σωματικό παιχνίδι διάδρασης στο οποίο ο ανήλικος μετατρέπεται σε «*συνδημιουργό του νοήματος*».

Το παραμύθι, η αρχαιοελληνική γραμματεία, το μυθιστόρημα ή η παγκόσμια δραματουργία ανάγονται σε «*όχημα σημασίας*» για την αντιμετώπιση του παρόντος και την ενατένιση ενός αβέβαιου -στο πλαίσιο της παγκόσμιας προοπτικής- μέλλοντος⁷¹. Η επιστροφή, επανεξέταση και κριτική αποτίμηση αναπαραστάσεων που εγγράφονται σε κείμενα διαχρονικής και καθολικής εμβέλειας δεν αποτελεί ή δεν συνιστά μόνο, μία πρόταση διαφυγής από την πραγματικότητα⁷². Κοινοποιεί την αγωνιώδη προσπάθεια αναζήτησης σταθερών αξιακών πρότυπων και αρχών αναγκαίων για τη συγκρότηση ταυτότητας και επανα-ηθικοποίησης του σύγχρονου ανθρώπου, για την αποκατάσταση σε μία περίοδο ελευθεριακού πλουραλισμού, μηχανοποίησης, ορθολογικοποίησης και απο-συλλογικοποίησης της κοινωνίας, διαστρεβλωμένων αντιλήψεων για την έννοια της ειρήνης, της ισότητας, της ελευθερίας, της δημοκρατίας, αλλά και του νοήματος της ουσιαστικής ευτυχίας⁷³.

λουρί του Σωκράτη και Ένα δέντρο που το λένε Νικόλα, του Δ. Ποταμίτη. Το γράμμα Ρο στο *Το Όνειρο του Ρο* της Στ. Μιχαηλίδου. Η Σαλαμάνδρα στο *Χάρτινη πόλη* του David Wood.

⁶⁹ Ο Μ. Αλέξανδρος στο *Αθάνατο νερό* των Άννα Σωτρίνη & Μαρία Κυριάκη, ο Οδυσσεύς στο *Οδύσσεια, το παραμύθι των παραμυθιών* της Κάρμεν Ρουγγέρη ή στη θεατρική μεταφορά του έπους από την “ Πειραματική Σκηνής “Τέχνης” Θεσσαλονίκης” του Νικηφόρου Παπανδρέου, η Ανδρομέδα στο ομώνυμο έργο της Μ. Κυριάκη, ο Φροίξος και η Έλλη στην ομώνυμη όπερα για παιδιά του Τηλέμαχου Μουδατσάκι, κ.λπ.

⁷⁰ Το Βασιλόπουλο στο *Παραμύθι χωρίς όνομα* στη διασκευή του μυθιστορήματος της Π. Δέλτα από τη Δάφνη Βασιλειάδου. Η Ελίζα στο ομώνυμο έργο που έχει εμπνευστεί από ένα ελισαβετιανό μυθιστόρημα της Ξένιας Καλογεροπούλου. Η Τζέην Ένρ στην ομώνυμη θεατρική μεταγραφή της Μ. Κυριάκη. Η Φράνσι στο *Ένα δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν* σε δραματοποίηση Παναγιώτη Μέντη. Η Αλίκη στο *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* στις δραματοποιήσεις των Νίκου Καμτσή και Δημήτρη Σεϊτάνη. Η Ροδόγαλη στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι *Η Βασιλοπούλα Ροδόγαλη και ο Χρουνσαητός Άντς* σε δραματοποίηση Τάσου Ράτζου. Η Κοκκινোসκουφίτσα στη διακειμενική σύνθεση *Περπατώ εις το δάσος* της Στ. Μιχαηλίδου. Οι εξωπραγματικοί παραμυθιακοί ήρωες στο *Παραμυθιάδα* του Δ. Σεϊτάνη.

⁷¹ Γραμματάς 2010α, 63-69.

⁷² Μενδρινού 2010, 319.

⁷³ Αντιλήψεις που εγγράφονται σε κείμενα όπως: *Λούλης ο Ντροπαλούλης* του Τάκη Καρνάτσου, *Εκπληκτικός Μεκάνικος* και *Τούρτα στον Ουρανό* της Ειρ. Μάρρα, *Μία απίθανη οικογένεια* του Δ. Δάφνη, *Ζήτω το κλειδί του*

Η σύγχρονη δραματουργία απεκδύεται τον προπαρασκευαστικό καθοδηγητικό ρόλο της, ενηλικιώνεται, αναστοχάζεται ... ωριμάζει. Αποκτά α-πολίτικες, ψυχολογικές, υπαρξιακές και οικουμενικές προεκτάσεις απευθυνόμενη στο θεατή της ύστερης νεοτερικότητας, στο μικρομέγαλο παιδί-γέννημα της μαζικής καταναλωτικής κοινωνίας που

- είναι βιοτικά και μορφωτικά πλήρες, ψυχο-συναισθηματικά ώριμο και τεχνολογικά ενήμερο
- αφίσταται του ενθουσιώδους, επιρρεπούς, ιδεαλιστή και συλλογικού θεατή της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου και
- διαθέτει τη γνωστική, αντιληπτική, αισθητική επάρκεια και καλλιέργεια για την παρακολούθηση παραστάσεων αντίστοιχων με εκείνες που απευθύνονται σε ενήλικο κοινό.

Στην εκκίνηση του 21^{ου} αιώνα, τα ασαφή όρια μεταξύ *παιδικότητας-ενηλικιότητας* και η προοπτική «εξαφάνιση» της παιδικής ηλικίας με την έννοια της άμβλυνσης του κυρίαρχου νοήματος που της είχε αποδοθεί⁷⁴, εγείρουν οντολογικούς προβληματισμούς για το μέλλον και στην προκειμένη περίπτωση, συζήτηση για τα ειδοποιά γνωρίσματα της εξεταζόμενης κατηγορίας θεάτρου και την ευρύτητα του ηλικιακού φάσματος των αποδεκτών της (μετάβαση από το “παιδί” στον “ανήλικο” θεατή)⁷⁵. Ακολουθώντας για άλλη μία φορά τις διαδρομές των αμφιθυμικών νοηματοδοτήσεων της *παιδικότητας*, οι καλλιτέχνες του θεάτρου προσανατολίζονται σε δύο κατευθύνσεις:

- ♦ στη δραματουργία που αντιλαμβάνεται την παιδική ηλικία με σύγχρονους κοινωνικο-πολιτισμικούς όρους και απευθύνεται σε διηλικιακό κοινό⁷⁶ ή σε κοινό οι ανάγκες και οι προσλαμβάνουσές του οποίου καθορίζονται από εξωγενείς παραμέτρους⁷⁷.
- ♦ στη δραματουργία που λαμβάνει υπόψη τις ψυχο-βιολογικές ανάγκες του ατόμου σε διαφορετικά αναπτυξιακά στάδια και απευθύνεται με διαφοροποιημένο τρόπο σε ειδικές ηλικιακές κατηγορίες ανηλίκων (βρεφικό, παιδικό, εφηβικό θέατρο)⁷⁸

Σολ και *Ο Πρίγκιπας της Γομολάστιχας* της Υβ. Μαλτέζου, *Τα μαξιλάρια της Ουρανούπολης* του Ε. Τριβιζιά *Οικογένεια Νόε* των Ξ. Καλογεροπούλου & Θ. Μοσχόπουλου.

⁷⁴ Postman ²2001, 131-147.

⁷⁵ Γραμματάς 2010, 15-22. 31-74

⁷⁶ Όπως οι δραματοποιήσεις: *Σκλαβί* της Ξ. Καλογεροπούλου. *Μαργιεντίνη* της Μ. Κυριάκη. *Παραμύθι από χαρτί* και *Ο μεγάλος βασιλέας* του Κ. Καπελώνη. *Παραμύθι χωρίς όνομα* και *Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου* του Τ. Τζαμαργιά.

⁷⁷ Πρόκειται για μία δραματουργία που εξυπηρετεί ειδικούς κοινωνικούς ή ψυχοθεραπευτικούς σκοπούς όπως οι παραστάσεις αλληλεγγύης που συστηματικά προσφέρει από το 2001, η κινητή μονάδα του “Θεάτρου του Νέου Κόσμου” σε παιδιά που νοσηλεύονται σε νοσοκομεία και ιδρύματα, αλλά και σε άλλες ευαίσθητες ομάδες ανηλίκων σε χώρους όπως προσφυγικοί καταυλισμοί, ειδικά σχολεία και γυναικείες φυλακές. Στην ίδια κατηγορία θα μπορούσαν να ενταχθούν και οι παραστάσεις εκείνες οι οποίες δημιουργούνται για να παρουσιαστούν στη σχολική τάξη διαθέτοντας κυρίως εκπαιδευτικό χαρακτήρα (*Ιλιάδος Ίχνευσις* των Νίκου Βουδούρη & Ανέτας Λιάπτη, ΚΘΒΕ 2004. *88 βελανιδιές και μύριες ανεμώνες* της Π. Σέξτου, ΚΘΒΕ 2006. *Αντιγόνη του Σοφοκλή* του Τ. Τζαμαργιά, Εθνικό Θέατρο 2011).

Σήμερα, εν μέσω μίας πρωτόγνωρης σε κάθε επίπεδο κρίσης, το μικρό παιδί ως έκφραση του άδολου ή ως εχέγγυο διασφάλισης του μέλλοντος, τίθεται και πάλι στο επίκεντρο της προσοχής της κοινωνίας που αναζητεί τη χαμένη αθωότητά της στις αφετηριακές πηγές της βιο/πολιτισμικής ιδιοσυστασίας της.

Το ερώτημα μένει ανοικτό:

Η δια του θεάτρου προσέγγιση και διερεύνηση των σύγχρονων εκφάνσεων της παιδικής ηλικίας σε διαφορετικά αναπτυξιακά στάδια ή κοινωνικοπολιτισμικά στάδια, αποτελεί:

- μία μορφή απενεχοποίησης (της κοινωνίας των ενηλίκων) για τα αδιέξοδα που της κληροδοτεί ή
- μία υποσυνείδητη προσπάθεια αποκατάστασης ασυνεχειών, διερρηγμένων ορίων και βεβαιοτήτων, αναγκαία για την ανασυγκρότησή της;

Βιβλιογραφία

- Ariès, Philippe: *Αιώνες παιδικής ηλικίας*. Γιούλη Αναστοπούλου (μτφ). Αθήνα: Γλάρος 1990
- Bruner, Jerome Seymour: *Actual minds, possible words*. Cambridge MA: Harvard University Press 1986.
- De Mause, Lloyd: «Η εξέλιξη της παιδικής ηλικίας». Στο Δήμητρα Μακρυνιώτη (Επιμ.), *Παιδική Ηλικία*. Αθήνα: Νήσος 2001: 56-62.
- Deldime, Roger: *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία*. Θ. Γραμματάς, (Εισ.-μτφ.). Αθήνα: Τυπωθήτω 1996.
- Dort, Bernar: *Ανάγνωση του Μπρεχτ*. Νικηφόρος Παπανδρέου (Επιμ.-εισ.), Άννα Φραγκουδάκη (μτφ). Αθήνα: Κέδρος 1981.
- Elam, Keir: *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*. Καίτη Διαμαντάκου (Εισ.-μτφ). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2001.
- Hobsbawm, Eric: *Η Εποχή των Άκρων. Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*. Αθήνα: Θεμέλιο⁸2006.
- Iser, Wolfgang: *The Art of reading: A Theory of Aesthetic Responses*. London: Routledge & Kegan Paul 1978.
- Piaget, Jean: *Ψυχολογία και Παιδαγωγική*, Τ. Ανθούλια (Επιμ.), Απ. Βερβερίδης (μτφ). Αθήνα: Νέα Σύνορα Α. Λιβάνης 1979.
- Platt, M. Anthony: *The child savers. The Invention of Delinquency*. Chicago & London: The University of Chicago Press 1977.
- Postman, Neil: «Η εξαφάνιση της παιδικής ηλικίας». Στο Δήμητρα Μακρυνιώτη (Επιμ.), *Παιδική Ηλικία*. Αθήνα: Νήσος²2001: 131-147.
- Qvortrup, Jens: «Παιδική ηλικία και κοινωνικές μακροδομές». Στο Δήμητρα Μακρυνιώτη

⁷⁸ Το “Θέατρο Νέων” είναι μία από τις πρώτες θεατρικές ομάδες που ξεκίνησαν να παρουσιάζουν έργα για συγκεκριμένες ηλικιακές ομάδες θεατών. Παραστάσεις του θιάσου ειδικά για εφήβους είναι: *Το Γέλιο των Θεών*, του Lord Dansany, σε μετάφραση Γιάννας Ροϊλού (1998-1999) και το *Αν εσύ ήμουν εγώ* του Δ. Σεϊτάνη, και για νηπιακές ηλικίες το *Αν μιλούσαν τα ζώα*, του Γιάννη Προεστάκη (1999-2000). Αντίστοιχο ενδιαφέρον έχει επιδείξει το θέατρο “Πόρτα” της Ξ. Καλογεροπούλου με τις παραστάσεις εφηβικού (*Παραμύθι για δύο* του Philip Ridley, 1999) και βρεφικού θεάτρου (*Ελα, έλα* της Ξ. Καλογεροπούλου, 2010 και *Που είναι;* της Ξ. Καλογεροπούλου & Μάρθα; Κλουκίνα, 2012). Η νέα αυτή τάση βρίσκεται σε εξέλιξη: *Με βλέπεις; Η δική μου ομπρέλα*, Θέατρο ARTICA –Αιμιλίας Ζαφειράτου. *Μήλα, ζάχαρη, κανέλα*, Ελεάννας Σαντοριναίου, κ.λπ. Στο χώρο του εφηβικού ή νεανικού θεάτρου δραστηριοποιείται έντονα τα τελευταία χρόνια η Τζωρζίνα Κακουδάκη και η Ομάδα 4frontal (*Ρισπέκτ-Θάβοντας τον αδελφό σου στο πεζοδρόμιο* του Jack Thorne, *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* του W. Shakespeare) και η Σοφία Βγενοπούλου (*Chatroom* του Enda Walsh, *DNA* του Denis Kelly, *Το τρένο* του Λένου Χρηστίδη).

- (Επιμ.), *Κόσμοι της Παιδικής ηλικίας*. Τοπικά δ', Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου. Αθήνα: Νήσος 2003: 49-66.
- Vallins, Gordon: «The beginnings of TIE». Στο Tony Jackson (Επιμ.), *Learning through theatre*, Manchester: Manchester University Press 1980.
- Zeliger, Viviana: *Pricing the Priceless Child. The changing Social Value of Children*. New Jersey: Princeton University Press 1985.
- Αλτουσέρ, Λουί: *Θέσεις*. Αθήνα: Θεμέλιο ⁷1999.
- Αποστολίδου, Βενετία: «Λαϊκή μνήμη και δομή της αίσθησης στην πεζογραφία για τον εμφύλιο. Από την Καγκελόπορτα στην Καταπακτή». Στο *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)*. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου. Εταιρία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη. Αθήνα: 1997: 113-128.
- Βακαλόπουλος, Ε. Απόστολος: *Νέα Ελληνική Ιστορία 1204-1985*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας 2004.
- Βούλγαρης, Γιάννης: *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή Δημοκρατία σημαδεμένη από την μεταπολεμική ιστορία*. Αθήνα: Θεμέλιο ⁴2008.
- Γραμματάς, Θόδωρος (Επιμ.): *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*. Αθήνα: Πατάκης 2010.
- Γραμματάς, Θόδωρος: «Απεικονίσεις της Ιστορίας στο θέατρο του Γ. Θεοτοκά». Στο Θόδωρος Γραμματάς (Επιμ.), *Για το Δράμα και το Θέατρο*. Αθήνα: Εξάντας 2006: 191-214.
- Γραμματάς, Θόδωρος: «Ειδοποιά χαρακτηριστικά». Στο Θόδωρος Γραμματάς (Επιμ.), *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*. Αθήνα: Πατάκης 2010α: 31-75.
- Γραμματάς, Θόδωρος: «Η Θεατρική απεικόνιση της ιστορίας στο έργο του Βασίλη Ρώτα». Στο Θόδωρος Γραμματάς (Επιμ.), *Διαδρομές στη Θεατρική Ιστορία*. Αθήνα: Εξάντας 2004: 141-150.
- Γραμματάς, Θόδωρος: «Παιδικό Θέατρο ή Θέατρο για παιδιά. Δραματουργικές-Παραστασιολογικές-Κοινωνιολογικές επισημάνσεις». Στο Θόδωρος Γραμματάς (Επιμ.), *Ιστορία και Θεωρία στη Θεατρική Έρευνα*. Αθήνα: Αφοί Τολίδη 1992: 39-50 [α' δημ. στο *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 6 (1991): 43-49].
- Γραμματάς, Θόδωρος: *Fantasyland. Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω ²1999.
- Γραμματάς, Θόδωρος: *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των εκπαιδευτικών*. Αθήνα: Τυπωθήτω 1997.
- Γραμματάς, Θόδωρος: *Νεοελληνικό θέατρο και Κοινωνία. Η σύγκρουση των Νέων με το Σύστημα στο Νεοελληνικό Θέατρο του 20ου Αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω -Γ. Δαρδανός 2001.
- Ellen, Key: *The Century of the Child*, Marie Franzos (μτφ). New York: G.P. Putnam's sons 1909 [α' εκδ. Key, Ellen: *Barnets århundrade*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1900].
- Ήγκλετον, Τέρι, *Εισαγωγή στη Θεωρία της λογοτεχνίας*. Δημήτρης Τζιόβας (Εισ.-μτφ). Αθήνα: Οδυσσέας ⁴1996.
- Καγγελάρη, Δηώ: «Από το “παιδικό θέατρο” του '30 στο “θέατρο για παιδιά” του '70. Στο Ξένια Καλογεροπούλου - Δηώ Καγγελάρη (Επιμ.), *Θέατρο για παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα 1991.
- Καγγελάρη, Δηώ: «Θέατρο για ιδανικούς θεατές», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες* (20.03.2005).
- Κατσίκη-Γκίβαλου, Άντα: «Λογοτεχνία για παιδιά: Από τον ηθικό λόγο και τη διδαχή στην τέρψη και την απόλαυση της ανάγνωσης (19ος - 20ος αιώνας)». *Περίπλους* 49 (1999): 37-47.
- Κελεσίδου, Άννα: *Δημήτρης Ποταμίτης. Ο Ιδεοποιός*. Λευκωσία: Εν Τύποις 2008.
- Κονδύλης, Παναγιώτης: *Η Παρακμή του Αστικού Πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη*

- μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία. Αθήνα: Θεμέλιο 2007.
- Κουρετζής, Λάκης: *Το Θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης 1990.
- Λαδογιάννη, Γιωργία: *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1998.
- Λεκκάκου, Ιωάννα: *Το ελληνικό Θέατρο για παιδιά. Από τα πρώτα βήματα στην καθιέρωση (1896-1972)*. Αθήνα: Διδακτορική Διατριβή ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ 2006.
- Μακρυνιώτη, Δήμητρα: «Εισαγωγή», στο Δήμητρα Μακρυνιώτη [επιμ.], *Παιδική Ηλικία*, Αθήνα, Νήσος, 2001: 11-43 .
- Μακρυνιώτη, Δήμητρα: «Ζητήματα διαχείρισης της παιδικής ηλικίας». Στο Δήμητρα Μακρυνιώτη (Επιμ.), *Κόσμοι της Παιδικής ηλικίας*. Τοπικά δ', Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου. Αθήνα: Νήσος 2003: 11-44.
- Μάρκαρης, Πέτρος: *Ο Μπρεχτ και ο Διαλεκτικός Λόγος (Δοκίμια)*. Αθήνα: Ιθάκη 1982
- Μενδρινού, Ιωάννα: «Ιστορική Πραγματικότητα και Δραματουργία (1940-1945)», *Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία*, ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ 2006.
- Μενδρινού, Ιωάννα: «Κατοχή και Αντίσταση. Η “Δραματική” αποτύπωση του Ιδεολογικού Διπολισμού». Στο Forum Νέων Επιστημόνων. Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου. Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ 2009 [ηλεκτρ. μορφή].
- Μενδρινού, Ιωάννα: «Το ελληνικό λαϊκό παραμύθι στο θέατρο για ανήλικους θεατές». Στο Θόδωρος Γραμματάς (Επιμ.), *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*. Αθήνα: Πατάκης 2010: 269-330.
- Μπλέσιος, Γ. Αθανάσιος (Επιμ.): *Θέατρο Στοά. 36 χρόνια προσφοράς. Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου. Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας*. Ναύπλιο: Παν/μιο Πελοποννήσου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 2011.
- Οικονομίδου, Αναστασία: «“Βλέπεις ότι βλέπω;” το ζήτημα του εννοούμενου θεατή». Στο Βάσω Θεοδώρου, Μαρία Μουμουλίδου, Αναστασία Οικονομίδου (Εισ.-επιμ.), *“Πιάσε με αν μπορείς ...”*. Η Παιδική Ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Αθήνα: Αιγόκερως 2006: 245-269.
- Οικονομίδου, Σούλα: *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2009.
- Ταμπάκη, Άννα: *Νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι)*. Αθήνα: Αφοί Τολίδη 1993.
- Τζαμαριάς, Τάκης: «Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις στο θέατρο για ανήλικους θεατές». Στο Θόδωρος Γραμματάς (Επιμ.), *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*. Αθήνα: Πατάκης 2010: 446-480.

Πηγές

Α. Δραματικά Κείμενα

- Hachfeld, Rainer: *Ο Μορμόλης*. Παν. Σκούφης (μτφ.). Αθήνα: Ντουντούμης 2000.
- Αρμένης, Γιώργος: *Το Όνειρο και οι Περιπέτειες του Τζιτζιρή*. Αθήνα: Νίκη 1976.
- Ζέη, Άλκη: *Θέατρο για Παιδιά*. Αθήνα: Κέδρος 1993.
- Καλατζόπουλος, Γιάννης: *Τα ρούχα του βασιλιά. Παιδικό θέατρο*. Αθήνα: Καστανιώτης 1987.
- Καλογεροπούλου, Ξένια: *Ελίζα ή πως ένα κορίτσι με τρεις φίλους και έναν παπαγάλο ναυλώνει ένα καράβι για να βρει τον καλό της*. Αθήνα: Άμμος 1992.
- Καλογεροπούλου, Ξένια: *Το Σκλαβί*, Αθήνα: Κέδρος 2000.
- Καλογεροπούλου, Ξένια-Μοσχόπουλος, Θωμάς: *Οικογένεια Νώε*. Αθήνα: Κέδρος 2004.
- Κυριάκη, Μαρία: *Μαργιεντίνη*. Αθήνα: Κέδρος 2004.
- Μιχαηλίδου, Στέλλα: *Περπατώ εις το δάσος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1996.
- Μιχαηλίδου, Στέλλα: *Το όνειρο του Ρο*. Θεσσαλονίκη: Επόμενος Σταθμός 2002.
- Νεγρεπόντης, Γιάννης: *Ο φίλος μας ο Αίσωπος*. Αθήνα: Κέδρος 1979.
- Ξανθούλης, Γιάννης: *Ανέβα στη Στέγη να Φάμε το Σύννεφο*. Αθήνα: Καστανιώτης 1994.

Ξανθούλης, Γιάννης: *Μέσα στο νερό δασκάλα*. Αθήνα: Καστανιώτης 1993.
Ξανθούλης, Γιάννης: *Ο Μάγος με χρώματα*, Αθήνα: Κάκτος 1978.
Ξανθούλης, Γιάννης: *Τόμπανο, τρομπέτα και κόκκινα κουφέτα*. Αθήνα: Καστανιώτης 1994.
Ποταμίτης, Δημήτρης: *Ένα Δέντρο που το λέγανε Νικόλα*. Αθήνα: Ντουντούμης 1999.
Ποταμίτης, Δημήτρης: *Το λουρί του Σωκράτη*, Αθήνα: Ντουντούμης χ.χ.
Ρουγγέρι, Κάρμεν: *Οδύσσεια, το παραμύθι των παραμυθιών*. Αθήνα: Λιβάνης 2008.
Ρώτα, Μαρούλα: *Δαβίδ και Γολιάθ*. Αθήνα: Κέδρος 1979.
Σεϊτάνης, Δημήτρης: *Αν εσύ ήμουν εγώ...* Αθήνα: Πατάκης 2011.
Σωτρίνη, Άννα-Κυριάκη, Μαρία: *Το Αθάνατο νερό*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1997.
Τριβιζάς, Ευγένιος: *Τα Γουρουνάκια Κουμπαράδες*. Αθήνα, Καστανιώτης 1995.
Τριβιζάς, Ευγένιος: *Το όνειρο του Σκιάχτρου. Θέατρο με τη μισή αυλαία*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1984.

B. Θεατρικά Προγράμματα

Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Το παρελθόν και το παρόν του Παιδικού Θεάτρου». Στο Θεατρικό Πρόγραμμα *Το Αυγό της Κότας*, του Γιώργου Ιωάννου. Εθνικό Θέατρο-Παιδική Σκηνή, 1981-82.
Θεατρικό Πρόγραμμα της παράστασης *Πινόκιο* του Brian Way. “Παιδική Σκηνή” Γ. Φέρτη & Ξ. Καλογεροπούλου. Θέατρο «Αθηνά», 1972.
Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου “Έρευνας”, Πήτερ Παν του J.M.Barrie, 1973.
Θεατρικό Πρόγραμμα: *Τριάντα Χρόνια Θέατρο Στοά*. 1971-2001. Μποστ, Ακούω ήχον κώδωνος. Θεατρική Εταιρία Στοά 2001.

Γ. Θεατρικά Αρχεία

Αρχείο Γιάννη Καλατζόπουλου
Αρχείο Ειρήνης Μάρρα
Αρχείο Θεατρικού Μουσείου
Αρχείο Ξένιας Καλογεροπούλου
Αρχείο Σάκη Τσιλίκη
Αρχείο Σώτου Θεοδωρόπουλου
Αρχείο Τάκη Γεωργέλη
Αρχείο Τζένης Φωτίου
Αρχείο του Γιάννη Νεγρεπόντη
Αρχείο Γιάννη Ταϊπλιάδη
Αρχείο Υβόννης Μαλτέζου

Δ. Ιστοσελίδες

<http://www.grips-theater.de/grips/english>