



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Θέατρο και Εκπαίδευση»

Διπλωματική εργασία:

«Ταυτότητα και ετερότητα σε θεατρικά
έργα για ανήλικους θεατές στο μεταίχμιο
του 20ού προς τον 21ο αιώνα»

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Επιβλέπουσα: Μαρία Δημάκη-Ζώρα

Μέλη: Θόδωρος Γραμματάς

Μαρία Κλαδάκη

Χλόη-Ανδρομάχη Λάππα

Αθήνα, 2018



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Θέατρο και Εκπαίδευση»

Διπλωματική εργασία:

«Γαυτότητα και ετερότητα σε θεατρικά έργα για ανήλικους
θεατές στο μεταίχμιο του 20ού προς τον 21ο αιώνα»

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Επιβλέπουσα: Μαρία Δημάκη-Ζώρα

Μέλη: Θόδωρος Γραμματάς

Μαρία Κλαδάκη

Χλόη-Ανδρομάχη Λάππα

Αθήνα, 2018

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη	3
Λέξεις κλειδιά:.....	3
Abstract	4
Keywords:.....	4
Εισαγωγή.....	5
Κεφάλαιο 1^ο: «Ταυτότητα και ετερότητα. Από την κοινωνική πραγματικότητα στη διάσταση της τέχνης»	9
1.1. Η κοινωνική ταυτότητα και η συγκρότησή της.....	9
1.2. Ετερότητα.....	13
1.3. Το θέατρο και η δραματουργία για ανήλικους θεατές ως χώρος προβολής αξιακών προτύπων.....	14
Κεφάλαιο 2^ο: «Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία για ανήλικους θεατές και οι μηχανισμοί διαμόρφωσης και προβολής της ταυτότητας»	17
2.1. Η διαμόρφωση της ταυτότητας.....	17
2.1.1. Η ταυτότητα των ηρώων όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι χαρακτήρες.....	18
2.1.2. Η ταυτότητα των ηρώων όπως διαμορφώνεται στη σχέση τους με τους άλλους.....	23
2.1.3. Η αναζήτηση της ταυτότητας. Η περίπτωση του «Πεταλουδόσαυρου».....	28
Κεφάλαιο 3^ο: «Ετερότητα. Ρατσισμός - στερεότυπα - προκαταλήψεις στη δραματουργία για ανήλικους θεατές»	34
3.1. Ρατσισμός και ξενοφοβία στη δραματουργία για ανήλικους θεατές.....	34
3.2. Στερεότυπα και προκαταλήψεις στη δραματουργία για ανήλικους θεατές. Η περίπτωση της «Τελευταίας Μαύρης Γάτας».....	38
3.3. Το θέμα της μετανάστευσης στη δραματουργία για ανήλικους θεατές....	45
3.4. Το θέμα της αναπηρίας και η αντιμετώπιση των ΑΜΕΑ στη δραματουργία για ανήλικους θεατές.....	48

3.5. Θέματα του φύλου και ισότητας στη δραματουργία για ανήλικους θεατές.....	50
3.6. Θρησκευτική ετερότητα στη δραματουργία για ανήλικους θεατές.....	52
3.7. Η κοινωνική ετερότητα στη δραματουργία για ανήλικους θεατές.....	53
Κεφάλαιο 4^ο: «Η ταυτότητα των ανήλικων μέσα από τα μάτια σύγχρονων θεατρικών συγγραφέων».....	57
Κεφάλαιο 5ο: «Η παιδαγωγική διάσταση και αξιοποίηση του θεάτρου για ανήλικους θεατές στην αποδοχή της ετερότητας»	60
Επιλεγόμενα – Πρόταση για περαιτέρω έρευνα	64
Βιβλιογραφία	66
Κατάλογος Θεατρικών Έργων.....	73
Πίνακας Εικόνων	74

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια αρχική καταγραφή της δραματουργίας θεάτρου για ανήλικους θεατές στο μεταίχμιο του 20ού προς τον 21ο αιώνα, που σχετίζεται άμεσα με θέματα ταυτότητας και ετερότητας. Πραγματεύεται τη δόμηση της ταυτότητας και της έννοιας της ετερότητας μελετώντας απόψεις και θέσεις για την ανάπτυξη του παιδιού. Μελετάται η ταυτότητα των χαρακτήρων των έργων όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι, αλλά και όπως αυτή διαμορφώνεται σε σχέση με τους άλλους. Η εν λόγω εργασία πραγματεύεται έννοιες όπως ο ρατσισμός και η ξενοφοβία, τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις, η μετανάστευση, η αναπηρία, θέματα φύλου και ισότητας και πώς αυτά εμφανίζονται στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Παρουσιάζονται απόψεις και θέσεις σύγχρονων αξιόλογων συγγραφέων θεατρικών έργων για ανήλικους θεατές και μελετάται η παιδαγωγική διάσταση και αξιοποίηση του θεάτρου για ανήλικους θεατές στην αποδοχή της ετερότητας.

Λέξεις κλειδιά:

Θέατρο, Εκπαίδευση, Ανήλικοι Θεατές, Ταυτότητα, Ετερότητα, Ρατσισμός, Ξενοφοβία, Στερεότυπα, Προκαταλήψεις, Μετανάστευση, Αναπηρία

Abstract

This study attempts an initial approach to Greek theater for underage viewers at the turn of the 20th to the 21st century, which is directly related to issues of identity and diversity. It deals with the construction of the identity and the concept of otherness by studying views and theories for the development of the child. The identity of the characters as they perceive themselves, but also as it is shaped in relation to the others, is studied. This work deals with concepts such as racism and xenophobia, stereotypes and prejudices, immigration, disability, gender and equality issues, and how these appear in theater for underage viewers. Opinions of contemporary well-known writers of theatrical plays for underage viewers are presented and the pedagogical dimension and exploitation of the theater for underage viewers in the acceptance of otherness are studied.

Keywords:

Theatre, Education, Underage Viewers, Identity, Diversity, Racism, Xenophobia, Stereotypes, Prejudices, Immigration, Disability

Εισαγωγή

Η σημερινή κοινωνία χαρακτηρίζεται από συνεχείς αλλαγές οι οποίες διαμορφώνουν την πραγματικότητα που βιώνουν οι άνθρωποι. Η παγκοσμιοποίηση, τα τεχνολογικά επιτεύγματα, η εισροή πληθώρας πληροφοριών από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης έχουν γίνει η καθημερινότητα για τον μέσο άνθρωπο. Ζώντας σε μια τέτοια κοινωνία συνεχών κοινωνικοπολιτικών μεταβολών, ο άνθρωπος βάζεται καθημερινά από ποικίλα προβλήματα και προκλήσεις, τα οποία καλείται να διαχειριστεί τόσο σε συλλογικό όσο και σε ατομικό επίπεδο.

Η ανισότητα και τα προβλήματα κυριαρχούν σε πολλαπλά επίπεδα. Εξαθλίωση, φτώχεια, πόλεμοι -ιδιαίτερα οι εμφύλιοι- μετανάστευση και εισροή μεγάλου αριθμού προσφύγων στην Ελλάδα, είναι ένα μέρος των προβλημάτων που αντιμετωπίζει η σύγχρονη κοινωνία. Σ' αυτήν λοιπόν την κοινωνία και την πραγματικότητα οι άνθρωποι καλούνται να βρουν τρόπους συνύπαρξης, παραμερίζοντας τις διαφορές τους. Αυτό δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά μόνο σε ένα πλαίσιο αλληλοκατανόησης και αποδοχής του Άλλου.

Αλλά πώς δομείται η ταυτότητα του εαυτού και ποιος είναι αυτός ο «Άλλος»; Είναι ο γείτονας που πιθανώς διαφέρει σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο, ίσως ακόμη και σε εθνικότητα; Στη σημερινή εποχή, λόγω των δεδομένων συνθηκών, όπως η αθρόα προσέλευση προσφύγων, ο «Ξένος» έχει καταλήξει να είναι ο άνθρωπος της διπλανής πόρτας. Επιπλέον, η τηλεόραση και γενικότερα τα ΜΜΕ εισάγουν την ετερότητα καθημερινά στον ιδιωτικό μας χώρο.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ανάγκη αναγνώρισης και αποδοχής του πλουραλισμού και της ετερότητας των ανθρώπων που συνυπάρχουν σε μια κοινωνία είναι ιδιαίτερος επιτακτική, αλλά δύσκολα επιτυγχάνεται. Οι διαφορές μας: πλούσιοι-φτωχοί, Έλληνες-αλλοεθνείς, γυναίκες-άνδρες, ετεροφυλόφιλοι-ομοφυλόφιλοι είναι συχνά εμφανείς, ενώ ένα από τα πιο επίκαιρα προβλήματα που καλείται να αντιμετωπίσει η κοινωνία μας είναι η ύπαρξη συνοχής και ομόνοιας μεταξύ των ατόμων που την απαρτίζουν.

«Το Θέατρο ως πολυσημικό πολιτιστικό φαινόμενο και διαδραστικό σύστημα επικοινωνίας, ως καλλιτεχνικό δημιούργημα, κοινωνικό γεγονός και μορφοπαιδευτικό αγαθό, διαθέτει αυτή την ιδιαιτερότητα: συνιστά παράλληλα

περιέχον αλλά και περιεχόμενο του πολιτισμού, ανάγλυφο αποτύπωμα και δείκτη της εξελικτικής πορείας του ανθρώπου από την πρωτόγονη εποχή, στην εποχή της παγκοσμιοποίησης» (Γραμματάς 2015: 16). Ας μην ξεχνάμε φυσικά και την πολιτική του υπόσταση (βλ. Μπρεχτ 2015, Μποάλ 1981, εμπνευσμένος από τον παιδαγωγό Φρέιρε, βλ. Φρέιρε 1977, Φρέιρε 2006). Έτσι λοιπόν, η μελέτη του θεάτρου από τη μια μπορεί να αποκαλύψει την ίδια την εικόνα της κοινωνίας και την άποψη που επικρατεί στην εκάστοτε κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα για το παιδί, την παιδική ηλικία, το πώς δομείται η ταυτότητά του, και από την άλλη δύναται να αποτελέσει ένα μοναδικής αξίας πολιτιστικό αγαθό, που, λόγω της φύσης του, είναι σε θέση να επηρεάσει βαθύτατα τον θεατή και ιδιαίτερα τον ανήλικο θεατή που βρίσκεται στην πιο εύπλαστη φάση της διαμόρφωσης της ταυτότητάς του.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια αρχική καταγραφή της δραματουργίας θεάτρου για ανήλικους θεατές του 20ού-21ου αιώνα που σχετίζεται άμεσα με θέματα ταυτότητας και ετερότητας. Πραγματεύεται τη δόμηση της ταυτότητας και της έννοιας της ετερότητας μελετώντας απόψεις και θέσεις για την ανάπτυξη του παιδιού, για την ταυτότητα και την ετερότητα, όπως απαντώνται στα δραματικά κείμενα που απευθύνονται σε ανήλικους θεατές, καθώς και το πώς είναι δυνατόν να καταδείξουν καταστάσεις, αλλά και να επηρεάσουν τον ανήλικο θεατή. Στόχος εδώ δεν είναι η εξαντλητική καταγραφή προσώπων, έργων και σκηνών που άπτονται του θέματος, καθώς η παρούσα εργασία αποτελεί μια ποιοτική έρευνα, η οποία προσπαθεί να φωτίσει πτυχές του θεάτρου για ανήλικους θεατές που σχετίζονται με θέματα ταυτότητας και ετερότητας.

Στο πλαίσιο αυτό επιλέχθηκαν προς μελέτη δραματικά κείμενα που απευθύνονται σε ανήλικους θεατές, τα οποία πραγματεύονται την ταυτότητα και την ετερότητα, τον ρατσισμό και την ξενοφοβία, τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις, τη διαπολιτισμική διάσταση, ενώ επιχειρήθηκε η προσέγγιση και της παιδαγωγικής διάστασης των εν λόγω θεατρικών έργων. Άλλωστε, στη σημερινή εποχή «σε ένα πολυεθνικό περιβάλλον και μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, [το θέατρο] αδυνατεί πια να ανταποκριθεί σε ένα και μοναδικό σκηνικό μήνυμα από οποudήποτε κι αν αυτό εκπορεύεται. Γι' αυτό και η δραματουργία μοιραία αναπροσαρμόζεται, προσπαθώντας να συμπεριλάβει στοιχεία ετερογενή και διαπροσωπικά, όπως αντίστοιχα είναι οι διαφορετικές αναμονές και προσδοκίες του ανομοιογενούς κοινού στη θεατρική αίθουσα» (Γραμματάς, 2013: 29). Επιπροσθέτως, σκόπιμο είναι να

αναφερθεί πως λόγω της φύσης του θεάτρου, το σύνολο σχεδόν των σύγχρονων θεατρικών έργων έχει μια διάσταση διαπολιτισμική και ενυπάρχει στο δραματικό κείμενο η έννοια της ταυτότητας και της ετερότητας. Στην παρούσα εργασία έχουν επιλεγεί έργα που έχουν ως κεντρικούς θεματικούς άξονες τους παραπάνω.

Αναλυτικότερα, στο 1ο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας μελετήθηκαν θέσεις και απόψεις που σχετίζονται με τη δόμηση της ταυτότητας και της έννοιας της ετερότητας, οι οποίες άπτονται των επιστημών της ψυχολογίας, της κοινωνιολογίας και της παιδαγωγικής. Στο 2ο Κεφάλαιο «Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία για ανήλικους θεατές και οι μηχανισμοί διαμόρφωσης και προβολής της ταυτότητας» διερευνήθηκε η σύνδεση θεάτρου για ανήλικους θεατές και ανάπτυξης του ατόμου. Αναλύθηκαν τμήματα επιλεγμένων δραματικών κειμένων, τα οποία απευθύνονται σε ανήλικους αναγνώστες-θεατές που σχετίζονται με την ταυτότητα και τον τρόπο με τον οποίο αυτή δομείται, καθώς και με το πώς είναι δυνατόν να αναδείξουν καταστάσεις, αλλά και να επηρεάσουν τον ανήλικο θεατή τα έργα αυτά. Μελετήθηκε η ταυτότητα των χαρακτήρων των έργων όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι, αλλά και όπως αυτή διαμορφώνεται σε σχέση με τους άλλους, με το έργο «Ο Πεταλούδόσαυρος» να παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Εξίσου σημαντικό θέμα που άπτεται της παρούσας εργασίας είναι ο ρατσισμός, τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις και πώς αυτά εμφανίζονται στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Στο 3ο Κεφάλαιο «Ετερότητα. Ρατσισμός - στερεότυπα - προκαταλήψεις στη δραματουργία για ανήλικους θεατές» μελετήθηκε η εικόνα του «Άλλου», του διαφορετικού μέσα από τα θεατρικά έργα. Η σκηνική μεταγραφή του ιδιαίτερα αξιόλογου έργου του Ευγένιου Τριβιζά «Η Τελευταία Μαύρη Γάτα» αποτελεί ένα εξαιρετικό εργαλείο κατανόησης του μηχανισμού της κοινωνίας που αφορά τη διαμόρφωση στερεοτύπων, προκαταλήψεων και ρατσισμού. Ακόμη, στο συγκεκριμένο κεφάλαιο αναδείχθηκαν καταστάσεις και πρόσωπα, όπως ο βαθμός στον οποίο η εξωτερική εμφάνιση και η καταγωγή επηρεάζουν την εικόνα που διαμορφώνεται για κάποιον. Επίσης, εξετάστηκε το επίκαιρο ζήτημα της μετανάστευσης και η θρησκευτική και κοινωνική ετερότητα.

Στο 4ο Κεφάλαιο παρουσιάζονται απόψεις και θέσεις σύγχρονων αξιόλογων συγγραφέων θεατρικών έργων για ανήλικους θεατές, ενώ στο 5ο Κεφάλαιο μελετάται η παιδαγωγική διάσταση και αξιοποίηση του θεάτρου για ανήλικους θεατές στην αποδοχή της ετερότητας.

Μεθοδολογικά, ακολουθήθηκε η βιβλιογραφική ανασκόπηση, η αρχειακή και βιβλιογραφική έρευνα για τον εντοπισμό των έργων, ενώ χρησιμοποιήθηκε ως ερευνητική τεχνική η ανάλυση περιεχομένου. Έγινε συνολική προσέγγιση των έργων μέσα από το πρίσμα της θεατρολογικής ανάλυσης και απομονώθηκαν τα σημεία που εμπλέκονταν στις κατηγορίες ανάλυσης και άπτονται του θέματος της εργασίας.

Στην πρωτογενή έρευνα της παρούσας εργασίας ιδιαίτερος βοθητικά ήταν βιβλία και εργασίες που περιέχουν περιλήψεις ή καταγραφές θεατρικών έργων της περιόδου που μελετήθηκε, όπως οι δύο τόμοι που έχει εκδώσει το Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους με την επιμέλεια της Ξένιας Καλογεροπούλου (*Θέατρο για Παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός* 1999, *Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και σχολείο* 2002), το βιβλίο του Θόδωρου Γραμματά «*Το θέατρο στην Εκπαίδευση. Καλλιτεχνική έκφραση και παιδαγωγία*» (Γραμματάς, 2014α), η Διπλωματική Εργασία της Ιωάννας Βιδάλη «*Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Ιστορική επισκόπηση. Το θέατρο ως δείκτης της θέσης του παιδιού στην ελληνική κοινωνία*» (Βιδάλη, 2008), η Διδακτορική Διατριβή της Ιωάννας Μενδρινού «*Το ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα*» (Μενδρινού, 2008), η Διπλωματική Εργασία της Αλεξίας Παπακώστα «*Θεατρικοί Κώδικες Επικοινωνίας στο θέατρο για παιδιά*» (Παπακώστα, 2004) και η Διδακτορική Διατριβή της «*Κώδικες επικοινωνίας στο θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών*» (Παπακώστα, 2015).

Αρκετές ήταν οι δυσκολίες που ανέκυψαν κατά τη διάρκεια της έρευνας. Το Θεατρικό Μουσείο δεν λειτουργεί πλέον. Επιπλέον, οι εκδόσεις θεατρικών έργων για κοινό ανηλίκων θεατών δεν είναι τόσο συχνές όσο παλαιότερα, αλλά και οι ήδη υπάρχουσες είναι συχνά εξαντλημένες ή μη διαθέσιμες στους εκδοτικούς οίκους. Σε ποικίλες περιπτώσεις ήταν αναγκαία η αναζήτησή τους σε παλαιοπωλεία και ράφια μεταχειρισμένων βιβλίων διάφορων βιβλιοπωλείων. Άλλοτε πάλι, καταφύγαμε στους ίδιους τους δημιουργούς, όπως στην κ. Ξένια Καλογεροπούλου, τον κ. Ευγένιο Τριβιζά και τον κ. Γιάννη Καλατζόπουλο, οι οποίοι είχαν την ευγένεια και την ευαισθησία να μας παραχωρήσουν αντίγραφα ανέκδοτων έργων τους, τους οποίους και ευχαριστούμε ειλικρινά. Ακόμη, ανατρέξαμε σε βιβλιοθήκες και αρχεία θεάτρων, όπως του Εθνικού Θεάτρου και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος.

Κεφάλαιο 1^ο: «Ταυτότητα και ετερότητα. Από την κοινωνική πραγματικότητα στη διάσταση της τέχνης»

1.1. Η κοινωνική ταυτότητα και η συγκρότησή της

Τι είναι η ταυτότητα του ατόμου; Πώς διαμορφώνεται; Αυτά είναι δύο καίρια ερωτήματα που έχουν απασχολήσει πολλούς τομείς της σύγχρονης επιστήμης, τόσο της ψυχολογίας όσο και της κοινωνιολογίας, και φυσικά απασχολούν και σχετίζονται άμεσα και με την παιδαγωγική επιστήμη. Για τον λόγο αυτόν υπάρχει μια ευρεία έρευνα και συζήτηση γύρω από το εν λόγω θέμα.

Αιώνες τώρα απασχολεί φιλοσόφους και παιδαγωγούς η ανάπτυξη του παιδιού, το πώς μεγαλώνει και διαμορφώνει την προσωπικότητα και την ταυτότητά του. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον John Locke (1632-1704), ο οποίος πίστευε πως το μυαλό του παιδιού είναι μια άγραφη δέλτος (tabularasa), που σιγά σιγά σμιλεύεται από τις εμπειρίες του. Ο Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), από την άλλη, πίστευε στον «φυσικό άνθρωπο», ο οποίος διαφθείρεται από την κοινωνία στην οποία μεγαλώνει, γι' αυτό και καθήκον εκείνου που φροντίζει το παιδί είναι να το προστατεύει από τις πιέσεις της κοινωνίας των ενηλίκων (Rousseau, 2001). Στα χρόνια που πέρασαν οι θεωρίες αυτές επικρίθηκαν και κατακρίθηκαν, παρ' όλα αυτά δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς τη συμβολή τους στη σύγχρονη σκέψη, καθώς επίσης και τη σπουδαιότητα που απέδωσαν στον ρόλο των εμπειριών για τη διαμόρφωση του ανθρώπου. Κατά τον 20ό αιώνα παρουσιάζεται μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το άτομο στην κοινωνία και την σημασία της ανάπτυξής του στο πλαίσιο του κοινωνικού συνόλου. Έτσι λοιπόν, εμφανίζονται δύο διαφορετικοί τρόποι έρευνας, η αναζήτηση δεδομένων στα ατομικά χαρακτηριστικά και βιογραφίες, αλλά και η αναζήτηση στα χαρακτηριστικά που είναι κοινά σε πλήθος ανθρώπων. Άλλωστε, όσο περισσότερο χρειάζονται οι ψυχολόγοι να μάθουν για το άτομο τόσο περισσότερα στοιχεία από το ιστορικό της ζωής του αντλούν (Cole, M. & Cole, S.R., 2002α: 44-49).

Καθώς λοιπόν το άτομο μεγαλώνει και αναπτύσσεται, η διαμόρφωση της ταυτότητάς του συντελείται σε ατομικό αλλά και σε κοινωνικό επίπεδο. Ο Sigmund

Freud περιγράφει την κοινωνική ανάπτυξη ως «μια αμφίπλευρη διαδικασία κατά την οποία τα παιδιά εισάγονται στην ευρύτερη κοινότητα, και συγχρόνως διαφοροποιούνται ως άτομα» (Cole, M. & Cole, S.R., 2002β: 186), μέρος της οποίας αποτελεί η κοινωνικοποίηση, δηλαδή «η διαδικασία με την οποία τα παιδιά αποκτούν τα πρότυπα, τις αξίες και τις γνώσεις της κοινωνίας τους» (Cole, M. & Cole, S.R., 2002β: 186), και επίγνωση των κοινωνικών ρόλων, δηλαδή των κοινωνικών κατηγοριών όπως γιος, κόρη, σπουδαστής, που περιγράφουν τις σχέσεις ενός προσώπου με την κοινωνική ομάδα και τα δικαιώματα, τα καθήκοντα και τις υποχρεώσεις που έχει το άτομο στο πλαίσιο του ρόλου αυτού. Ακόμη, «η δεύτερη πλευρά της κοινωνικής ανάπτυξης, η προσωπικότητα, είναι το μοναδικό υπόδειγμα ιδιοσυγκρασίας, συναισθημάτων και νοητικών ικανοτήτων που αναπτύσσουν τα παιδιά στις κοινωνικές συναλλαγές τους» (Cole, M. & Cole, S.R., 2002β: 187). Ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο της προσωπικότητας του ατόμου είναι η αυτοαντίληψη, δηλαδή «ο τρόπος με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους σε σχέση με τους άλλους» (Cole, M. & Cole, S.R., 2002β: 186-187).

Η ανάπτυξη και διαμόρφωση της προσωπικότητας, η κοινωνικοποίηση και η βιολογική ωρίμανση συντελούνται ταυτόχρονα, συνδιαμορφώνοντας σταδιακά την ταυτότητα του ατόμου. Μάλιστα, η ταυτότητα του ατόμου δομείται με τη διαδικασία της ταύτισης, «μια ψυχολογική διεργασία κατά την οποία τα παιδιά προσπαθούν να μοιάζουν, να ενεργούν, να αισθάνονται και να είναι σαν κάποιους σημαντικούς ανθρώπους από το κοινωνικό τους περιβάλλον» (Cole, M. & Cole, S.R., 2002β: 189). Η διαδικασία της ταύτισης είναι θεμελιώδης για τη διαδικασία της κοινωνικοποίησης του ατόμου και οι σημαντικότεροι από τους μηχανισμούς που έχουν προταθεί στη συζήτηση για τη βασική αναπτυξιακή διαδικασία είναι η διαφοροποίηση, ο προσεταιρισμός, η μίμηση και η κοινωνική μάθηση και ο σχηματισμός των γνωστικών σχημάτων. (Cole, M. & Cole, S.R., 2002β: 189)

Ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα είναι η θεωρία του Ρώσου ψυχολόγου Lev Vygotsky, ο οποίος ανέπτυξε μία από τις πιο σημαντικές κοινωνικο-πολιτισμικές θεωρίες για τη γλώσσα και τη σκέψη, σύμφωνα με την οποία η ανάπτυξη των παιδιών συντελείται πάντοτε σ' ένα περιβάλλον οργανωμένο και κάτω από την εποπτεία ενηλίκων και η γλωσσική εμπειρία των παιδιών είναι από την αρχή κοινωνική. Επίσης, πίστευε ότι κάθε καινούρια ψυχολογική λειτουργία των παιδιών εμφανίζεται

για πρώτη φορά στη διάρκεια συναλλαγής τους με άλλους. (Cole, M. & Cole, S.R., 2002β: 108)

Τι είναι λοιπόν ταυτότητα ενός ατόμου; Όπως αναφέρει η Θάλεια Δραγώνα ταυτότητα ενός ατόμου είναι «το σύνολο των αντιλήψεων, πεποιθήσεων και συναισθημάτων που αφορούν τον εαυτό μας και μέσω αυτής διασφαλίζεται συνοχή μεταξύ εμπειρίας, ιδεών, αξιών και πεποιθήσεων. Η συνειδητοποίηση ότι κάποιος υπάρχει ως άτομο μέσα στον κόσμο, ότι έχει ομοιότητες με τους γύρω του αλλά στο ότι οι γύρω του το γνωρίζουν και το αποδέχονται» (Δραγώνα, 2003: 18-19, βλ. και Erikson, 1968).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η διαδικασία συγκρότησης της προσωπικής ταυτότητας του ατόμου είναι μια ιδιαίτερα σύνθετη και πολύπλευρη διαδικασία. Αξίζει δε να τονιστεί ότι δεν πρόκειται για μια αμιγώς ατομική διαδικασία, αλλά συντελείται εντός των κοινωνικών σχέσεων.

Στις δυτικές κοινωνίες η “ψυχική ενηλικίωση” του ατόμου είναι μια ατομική διαδικασία πολιτισμού στην οποία υποβάλλεται λίγο-πολύ με μικρότερη ή μεγαλύτερη επιτυχία ο κάθε νέος άνθρωπος, όπως αναφέρει ο Norbert Elias (Elias, 1996: 14). Δηλαδή, στην ενηλικίωση ενός ατόμου, και κατ’ επέκταση στη διαμόρφωση της προσωπικής του ταυτότητας, συμβάλλει η ίδια η κοινωνία στην οποία ζει και μεγαλώνει.

Έτσι λοιπόν, ο άνθρωπος ως κοινωνικό ον δε μένει ανεπηρέαστος από τις αξίες που επικρατούν στην εκάστοτε κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα στην οποία διαβίει και τον πολιτισμό που την διέπει. Στη σύγχρονη εποχή, σύμφωνα με την κοινωνική ανθρωπολογία, ο πολιτισμός είναι ένας περιεκτικός όρος που περιλαμβάνει «το σύνολο των αξιών, των ιδεών, των πεποιθήσεων, των κανόνων συμπεριφοράς, των ηθών και εθίμων, των συμβόλων, των κοινωνικών θεσμών, των τεχνικών, των πρακτικών, των δεξιοτήτων και των τεχνουργημάτων μιας κοινωνίας» (Νίνα-Παζαρζή, 2012: 299).

Η επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος έχει τονιστεί ποικιλοτρόπως από επιστήμονες όπως ο G. H. Mead και ο J. Piaget. Αξιοσημείωτο είναι πως ο Mead θεωρεί ότι το άτομο είναι κοινωνικό δημιούργημα και διαμορφώνεται από τις άμεσες αντιδράσεις του κοινωνικού του περιγύρου. Ο «εαυτός» του διαμορφώνεται και επικοινωνεί με τα μέλη της ομάδας ή των ομάδων που ανήκει, σύμφωνα με τη γνώμη,

τις κρίσεις ή τις αξιολογήσεις τους. Ο Piaget ασχολήθηκε με την ανάπτυξη των παιδιών και υποστήριξε ότι η αντίληψη του παιδιού καθώς αναπτύσσεται ακολουθεί τέσσερα στάδια, η μετάβαση και διάρκεια των οποίων επηρεάζεται από τις εμπειρίες και την κοινωνική του μάθηση. (Νίνα-Παζαρζή, 2012: 308-9)

Σημειώτεον ότι η κάθε κοινωνία χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη μιας σειράς δομών και λειτουργιών που εξυπηρετούν ατομικές και συλλογικές ανάγκες, γνωστών ως κοινωνικοί θεσμοί, όπως η οικογένεια, η παιδεία, η θρησκεία, η οικονομία, η πολιτεία. Μέσα από αυτούς τους θεσμούς λαμβάνει χώρα η κοινωνικοποίηση του ατόμου, από τη γέννησή του και τα πρώτα χρόνια της ζωής του (πρωτογενής κοινωνικοποίηση) και από την παιδική του ηλικία έως το θάνατό του (δευτερογενής κοινωνικοποίηση), και κατ' επέκταση η διαμόρφωση της ίδιας της ταυτότητάς του. Η κοινωνικοποίηση λοιπόν του ατόμου είναι μια δυναμική και διαρκής διαδικασία που πραγματοποιείται καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του όπου, εκτός από τους θεσμοθετημένους κοινωνικούς θεσμούς-φορείς, συμβάλλουν επίσης και οι άτυποι, όπως η ομάδα φίλων ή η γειτονιά, διαμορφώνοντας τους «ρόλους» που καλείται το άτομο να αποκτήσει (Νίνα-Παζαρζή, 2012: 293-298, 305-318), ρόλους που σταδιακά γίνονται μέρος της ταυτότητάς του. Επιπλέον, εμφανίζονται εξουσιαστικές σχέσεις μεταξύ των ομάδων: η κυρίαρχη ομάδα προσδιορίζει την υποτελή ομάδα ως κατώτερη (ή φαύλη), ορίζοντας έτσι αυτομάτως τον εαυτό της ως ανώτερο ή έντιμο (Cummins, 2005: 61).

Στη σύγχρονη κοινωνία η παγκοσμιοποίηση έχει οδηγήσει στην κατάρρευση των διακριτών συνόρων μεταξύ χωρών και πολιτισμών, με αποτέλεσμα την εμφάνιση κρίσης ταυτότητας τόσο σε κοινωνικό όσο και σε ατομικό επίπεδο. Παρόλο που πλέον ζούμε σ' έναν κόσμο ατομισμού «οι συλλογικές ταυτότητες ως σταθερές (κοινωνικά καθορισμένες) λειτουργούν ως σανίδες σωτηρίας μπροστά στον κίνδυνο του κατακερματισμού και της διάσπασης του ενιαίου χαρακτήρα της ταυτότητας». (Γκόβαρης, 2001: 13)

1.2. Ετερότητα

Οι άνθρωποι δημιουργούν την ταυτότητά τους σε σχέση με τους Άλλους, με τις ομοιότητες αλλά και με τις διαφορές που έχουν. Έτσι, η ετερότητα μπορεί αφ' ενός μεν να αφορά κάποιο προσωπικό, φυσικό ή δημογραφικό χαρακτηριστικό (για παράδειγμα το χρώμα του δέρματος, το φύλο, την καταγωγή), αφ' ετέρου δε στάσεις, αξίες ή πεποιθήσεις. Η γλώσσα, η εθνότητα, η θρησκεία, ο πολιτισμός, το φύλο, η σωματική ετερότητα είναι μόνο μερικές από τις πτυχές της ετερότητας. Αξίζει, στο σημείο αυτό, να επισημανθεί πως όχι μόνο ο ίδιος ο ορισμός της διαφορετικότητας/ετερότητας αλλάζει από εποχή σε εποχή, αλλά και οι συνθήκες εμφάνισης και ορίων που η κοινωνικο-ιστορική εξέλιξη επιβάλλει στη διαχείρισή της. (Γκότοβος, 2003: ix)

Οι άνθρωποι, για να μπορέσουν να ταξινομήσουν τις γνώσεις τους για τον κόσμο, δημιουργούν γενικεύσεις και στερεότυπα. «Τα στερεότυπα αποτελούν ευρέως αποδεκτές γενικεύσεις για μέλη μιας κοινωνικής ομάδας» (Hilton&von Hippel, 1996: 237-271, Leyens, Yzerbyt&Schadron, 1994, Macrae, Stangor&Hewstine, 1996). Είναι συνήθως απλοποιημένες εικόνες, συχνά υποτιμητικές όταν αναφέρονται σε εξω-ομάδες, και συχνά βασίζονται σε –ή δημιουργούν– ξεκάθαρα ορατές διαφορές μεταξύ ομάδων. Τα στερεότυπα και η στερεοτυποποίηση είναι κεντρικές όψεις της προκατάληψης και των διακρίσεων (Hogg&Vaughan, 2010: 92-3). Σύμφωνα με τον David J. Schneider η διαφορά των στερεοτύπων από τις γενικεύσεις είναι ότι συνήθως τα στερεότυπα δίνουν έμφαση στα αρνητικά χαρακτηριστικά των ομάδων (Schneider, 2005). Τα στερεότυπα δίνουν τη θέση τους στις προκαταλήψεις, δηλαδή «τις δυσμενείς στάσεις απέναντι σε μια κοινωνική ομάδα και τα μέλη της» (Hogg&Vaughan, 2010: 442). Μέσω των στερεοτύπων και των προκαταλήψεων τονίζονται οι διαφορές των ατόμων και επηρεάζεται η ατομική τους ταυτότητα.

Οι προκαταλήψεις και οι διακρίσεις δεν είναι “προνόμιο” συγκεκριμένων ατόμων, ομάδων, κοινωνιών ή συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Όπως διαφαίνεται από την ιστορία του ανθρώπινου γένους, σε ποικίλες περιστάσεις στοιχεία ετερότητας έχουν χρησιμοποιηθεί, για να εδραιωθούν αδικίες και ανισότητες. Ο σεξισμός, ο ρατσισμός, ο ηλικιακός ρατσισμός, οι διακρίσεις κατά των ομοφυλόφιλων, οι διακρίσεις βάσει σωματικής ή νοητικής αναπηρίας (βλ. Hogg&Vaughan, 2010: 446-464) αποτελούν διαδεδομένο κοινωνικό φαινόμενο. Ωστόσο «οι αξίες και τα

συναισθήματα που συνδέονται με αυτές τις κατηγορίες, αναπτύσσονται συνεχώς μέσα στο χρόνο και η εξέλιξη αυτή φαίνεται να εμπλέκει γνωστικές αλλαγές και περιβαλλοντικές μεταβλητές (όπως οι αξίες της κοινότητας και οι προκαταλήψεις)» (Durkin, 2001: 120).

1.3. Το θέατρο και η δραματουργία για ανήλικους θεατές ως χώρος προβολής αξιακών προτύπων

Το θέατρο από την αρχαιότητα έως σήμερα αποτελεί ένα αδιαμφισβήτητης αξίας πολυεπίπεδο πολιτισμικό γεγονός, που έχει εμπνεύσει και οδηγήσει πλήθος συγγραφέων στη δημιουργία ποικίλων δραματικών κειμένων. Από την στιγμή της εμφάνισής του το θέατρο φορτίστηκε έντονα με κοινωνική και πολιτική διάθεση, αφού ως σύνθετο αισθητικο-καλλιτεχνικό και κοινωνικο-ιδεολογικό γεγονός αποτελεί ταυτόχρονα το περιέχον αλλά και το περιεχόμενο της κοινωνίας στην οποία αναφέρεται (Γραμματάς, 2003: 417). Το θέατρο άλλωστε αποτελεί μία σύνθετη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης και παιδαγωγίας (Γραμματάς, 2014α), που ανά τους αιώνες αποτελεί δείκτη της κοινωνικοπολιτισμικής πραγματικότητας αλλά και αρωγό παιδείας της νέας γενιάς. Η εγγενής παιδαγωγική του δύναμη δεν θα μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητους παιδαγωγούς, ανθρώπους των γραμμάτων και καλλιτέχνες, οι οποίοι με τη σειρά τους χρησιμοποίησαν το θέατρο στοχεύοντας από τον καθοδηγούμενο διδακτισμό έως την διαπαιδαγώγηση της νέας γενιάς.

Τα Ιησουϊτικά κολέγια, αναγνωρίζοντας τον προπαγανδιστικό και παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου, αποτέλεσαν τις πρώτες κοιτίδες «σχολικού» θεάτρου. Στη συνέχεια, με την ανάπτυξη του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και την έμφαση που δόθηκε στην παιδεία, γενικεύονται οι σχολικές και μαθητικές παραστάσεις από εκπαιδευτικούς που ενστικτωδώς προσπάθησαν να ανταποκριθούν στην αναγκαιότητα ύπαρξης θεατρικής δραστηριότητας στο σχολείο. Στις αρχές όμως του 20ού αιώνα συναντάται μια πιο ουσιαστική σχέση λογοτεχνών και ανθρώπων του θεάτρου με το «θέατρο για παιδιά» (Γραμματάς, 1999: 26-27).

Από την πρώτη εμφάνιση του είδους έως και τη δεκαετία του '80, περίοδο κατά την οποία άστοχα αποκαλείτο «παιδικό θέατρο», είχε αντιμετωπιστεί

επιστημονικά και ερευνητικά ως υποβαθμισμένο και σχετικά περιθωριακό είδος (Γραμματάς, 2010: 11). «Το νεοελληνικό όμως “θέατρο για ανήλικους θεατές” (Γραμματάς, 2010) έχει, από τις αρχές του 20ού αιώνα έως σήμερα, διανύσει μια πορεία σημαντική, με αναζητήσεις, πειραματισμούς, συνέχειες αλλά και σημαντικές τομές που σηματοδοτούν ρήξεις με την παράδοση και διαμόρφωση νέων προοπτικών» (Δημάκη-Ζώρα, 2014:1). Στην αρχή ήταν ταυτισμένο με το σχολικό θέατρο, έπειτα απέκτησε ξεχωριστή υπόσταση. Στις μέρες μας, σύμφωνα με τον Deldime, το «θέατρο για νέους θεατές» είναι ταυτόχρονα μια κειμενική δραματουργία, μια αισθητική έρευνα και μια τέχνη δημιουργημένη και παρουσιασμένη από επαγγελματίες (Deldime, 1996: 62). Σήμερα έχει οριοθετηθεί με περισσότερη σαφήνεια αλλά και επιστημονική ορθότητα, θεατρολογική επάρκεια και παιδαγωγική αρτιότητα ο όρος «θέατρο για ανήλικους θεατές» (Γραμματάς, 2010:15-30). Μάλιστα, το θέατρο για ανήλικους θεατές μπροστά στις προκλήσεις του σύγχρονου κόσμου «έκανε προσπάθειες να προσαρμόσει -άλλοτε με επιτυχία άλλοτε με αποτυχία- τα "πάγια" αιτήματα του συγκεκριμένου χώρου για ψυχαγωγία-αισθητική και ψυχοπνευματική καλλιέργεια, συνειδησιακό προβληματισμό και ηθική διδαχή, πολύπλευρη και ολοκληρωμένη ανάπτυξη της προσωπικότητας του θεατή» (Ubersfeld, 1982:256-270, στο Παπακώστα, 2010: 362)

Πρωταρχικό ρόλο στο θέατρο για ανήλικους θεατές κατέχει, σε επίπεδο παραγωγής, η δραματουργία, ταυτόχρονα ιδιαιτέρως σημαντική είναι η πρόσληψη (παράσταση). Το θέατρο για ανήλικους θεατές «προϋποθέτει μια δραματική παραγωγή που απευθύνεται στην παιδική ιδιοσυγκρασία ή έχει τέτοια γνωρίσματα που διευκολύνουν την κατανόηση και μέθεξη του μικρού θεατή» (Κανατσούλη, 2002). Εξίσου σημαντική είναι η πρόσληψη του κειμένου από τους αναγνώστες-θεατές, έτσι τα δραματικά κείμενα που από τη φύση του έχουν δημιουργηθεί για να παρασταθούν ολοκληρώνονται με τη σκηνική τους παρουσίαση, η οποία «είναι αναμφίβολα περισσότερο δημιουργική από μια απλή παθητική μεταβίβαση των νοημάτων και των προθέσεων του συγγραφέα» (Hawthorn, 2002: 189). Το θέατρο από τη φύση του αποτελεί μέσο άμεσης και μαζικής διάδοσης πολιτισμικών αξιών και εννοιών, με ιδιαίτερη ιδεολογική αποστολή. (Γραμματάς, 1999: 159, 255). «Μέσα από τα δραματικά κείμενα, αλλά και τη σκηνική του απόδοση, ο ερευνητής μπορεί να δημιουργήσει μια σχετικά τεκμηριωμένη άποψη για την αντιμετώπιση του παιδιού από το σύνολο της κοινωνίας, για τις επικρατούσες παιδαγωγικές τάσεις σε μια

δεδομένη ιστορική εποχή, για τις κοινωνικές, οικονομικές και λοιπές σχέσεις που κυριαρχούν στο σύνολό τους μέσα σε μια κοινωνία και γενικότερα να αποκομίσει χρήσιμα συμπεράσματα για τη συνάρτηση τέχνης και ιδεολογίας, εκπαίδευσης και πολιτισμού» (Γραμματάς, 1999: 255). Αυτή η πλευρά του θεάτρου για ανήλικους θεατές γίνεται προσπάθεια να μελετηθεί στην παρούσα εργασία· μέσω των δραματικών κειμένων μελετώνται αξίες, έννοιες, θέσεις και αξιακά πρότυπα που απαντώνται στην κοινωνία, που μπορούν να επηρεάσουν βαθύτατα τον ανήλικο αναγνώστη-θεατή.

Κεφάλαιο 2^ο: «Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία για ανήλικους θεατές και οι μηχανισμοί διαμόρφωσης και προβολής της ταυτότητας»

2.1. Η διαμόρφωση της ταυτότητας

Σε ένα θεατρικό κείμενο, είτε για ενήλικους είτε για ανήλικους θεατές, δεν υφίσταται μια μονοδιάστατη ερμηνεία: αντιθέτως, ενυπάρχουν πολλαπλά επίπεδα ανάλυσης, καθώς ο αναγνώστης-θεατής «συνειδητοποιεί τη δική του πραγματικότητα μέσω της φαντασίας, η οποία στοιχειοθετείται χάρη στην αισθητική συγκρότηση και στη νοηματική-συγκινησιακή επεξεργασία πολιτισμικών, κοινωνικών σημείων» (Θωμαδάκη, 1993: 35). Όπως αναφέρει η Ευγενία Σερέτη στο κείμενό της «Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία στο θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών», «η ενδοσκόπηση, οι εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων, ο απογαλακτισμός και η ολοκλήρωση της προσωπικότητας είναι διαχρονικά στοιχεία στα έργα για παιδιά, ενώ συχνά συναντάμε επιμέρους αναφορές στον υπαρξιακό προβληματισμό ή στην αξία της μόρφωσης, της εκπαίδευσης και του πολιτισμού» (Σερέτη, 2010: 221). Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η ειδολογική και εννοιολογική καταγραφή και ερμηνεία αποσπασμάτων θεατρικών κειμένων που έχουν σχέση με τη διαμόρφωση της ταυτότητας των χαρακτήρων του εκάστοτε έργου για ανήλικους θεατές του 20^{ου} ή 21^{ου} αιώνα, παρ' όλη την άποψη του Θανάση Καραγιάννη πως «δε διαθέτουμε την απαιτούμενη γηγενή παραγωγή με έργα κοινωνικού περιεχομένου που ν' αγγίζουν τις ευαισθησίες, τα ενδιαφέροντα, τα προβλήματα και τα οράματα της νέας γενιάς...» (Καραγιάννης, 2010: 13). Στη συνέχεια αναλύουμε αποσπάσματα που σχετίζονται με την ταυτότητα των χαρακτήρων των έργων και τη διαμόρφωσή της, καθώς αυτοί παρουσιάζονται και εξελίσσονται.

2.1.1. Η ταυτότητα των ηρώων όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι χαρακτήρες

Ας ξεκινήσουμε με την λογοτέχνη Άλκη Ζέη, «αριστοτέχνη της αφήγησης, που διαθέτει το σπάνιο χάρισμα να μεταφέρει τα σημερινά παιδιά-αναγνώστες σε συνθήκες όμοιες με εκείνες που περιγράφει στις σελίδες των βιβλίων της» (Αργυρίδης, 2012: 114), η οποία ακολουθώντας τις διδαχές του διάσημου Αμερικανού ψυχολογικού Jerome S. Bruner, θίγει γεγονότα ταμπού της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας του παρελθόντος και του παρόντος με μορφή προσοχή στο γλωσσικό και νοητικό επίπεδο των παιδιών (Αργυρίδης, 2011). Το θεατρικό της έργο «Ο Κεραμιδοτρέχαλος», ελεύθερη διασκευή από το μυθιστόρημα της Άστριντ Λίντγκρεν «Ο Κάρλσον και ο Μπόμπιρας», ξεκινά με ιδιαίτερος ενδιαφέροντα τρόπο. Ο Μπόμπιρας, κύριος χαρακτήρας του έργου, ξεκινάει να μιλάει χτίζοντας τον χαρακτήρα του και οικοδομώντας την ταυτότητά του: «Λένε πως είμαι ένα αγόρι σαν όλα τ' άλλα. Αφού το λένε, έτσι θα 'ναι» (Ζέη, 2011: 9). Είναι λοιπόν ένα αγόρι, ένα αγόρι όπως όλα τα άλλα, ένα παιδί σαν οποιοδήποτε άλλο που θα μπορούσε να διαβάζει το κείμενο ή να παρακολουθεί την παράσταση. Ο ίδιος δεν επιλέγει αρχικά να γνωστοποιήσει τα προσωπικά στοιχεία που πιστεύει πως τον χαρακτηρίζουν, αλλά να προβάλει μια γενική εικόνα, την οποία εκ πρώτης όψεως φαίνεται να υιοθετεί. Μια παραδοχή που και άλλα παιδιά-θεατές-αναγνώστες συχνά κάνουν, ακολουθώντας τις επιταγές του κοινωνικού τους περιβάλλοντος. Άλλωστε, στην πορεία της εξέλιξης των μοντέρνων κοινωνιών από τον Μεσαίωνα έως σήμερα σημαντική είναι η ομογενοποίηση, δηλαδή «η διαδικασία ένταξης των μελών ή μέρους των μελών μιας κοινωνίας σε “συμπαγείς” ομάδες, έχοντας ως σημεία αναφοράς συγκεκριμένα κοινωνικά-δομικά κριτήρια» (Γκόβαρης, 2004: 28-29), όπως η ηλικία ή ο όρος «παιδί», που είναι άλλωστε κοινωνικά κατασκευασμένος. Χαρακτήρες έργων, όπως ο Μπόμπιρας από τον Κεραμιδοτρέχαλο της Άλκης Ζέη που δηλώνει πως είναι ένα



Εικόνα 1: Εξώφυλλο του βιβλίου που περιέχει το έργο «Ο Κεραμιδοτρέχαλος»

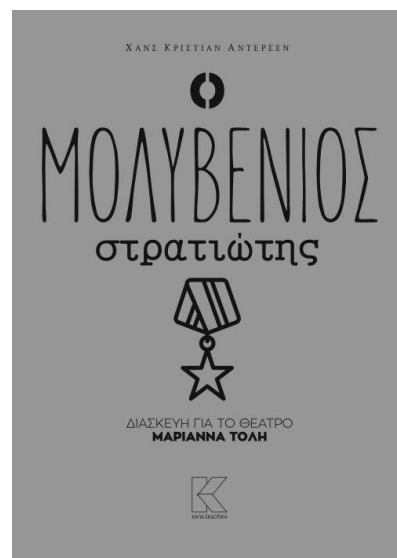
παιδί σαν όλα τα άλλα, δίνουν τη δυνατότητα στα παιδιά αναγνώστες-θεατές να ταυτιστούν ακόμη περισσότερο μαζί τους, γεγονός που πιθανώς να ωθήσει κάποια από αυτά να ακολουθήσουν τον δρόμο του ήρωα σε μελλοντικές διεκδικήσεις (όπως ο Μπόμπιρας στο έργο ενώνει τα παιδιά για να διεκδικήσουν αυτό που θεωρούν σωστό).

Ο Πήτερ Παν στη θεατρική μεταγραφή του Καλατζόπουλου αρνείται να μεγαλώσει και διαλέγει να διατηρήσει την παιδική του ταυτότητα: «Εγώ θέλω να είμαι πάντα παιδί. Να παίζω όλη μέρα με τους φίλους μου... Να πολεμάω με τον Κάπταιν Χουκ... Να μαλώνω με την Τίνκερ Μπελ και ύστερα να ξαναγινόμαστε φίλοι... να τρέχω στα δάση... να ξεχνάω τι ώρα είναι και να τους κάνω όλους να ανησυχούν μήπως έπαθα τίποτα κι ύστερα να γελάω μαζί τους! Ναι, να γελάω και να τους κοροϊδεύω και να χάνομαι και να ξαναβρίσκομαι εκεί που κανένας δε με περιμένει... Εγώ δεν αγαπάω κανέναν. Όποιος αγαπάει, μεγαλώνει. Κι όποιος μεγαλώνει... Πρέπει να αποφασίσει τι θα κάνει στη ζωή του» (Καλατζόπουλος, χ.χ.δ: 29). Αλλά και στο «Αγαπημένο μου ρομπότ» της Φράνσης Σταθάτου ο Γιαννάκης αρνείται να μεγαλώσει και να συμπεριφερθεί ανάλογα με την ηλικία του, όπως άλλωστε και πολλά παιδιά που αρχίζουν να μεγαλώνουν: «ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ (κουρνιαάζει στην αγκαλιά της δασκάλας): Εγώ δε θέλω να μεγαλώσω. Θέλω να' μαι μικρός και να μου λένε και παραμύθια. Μα δε μου λέει κανένας» (Σταθάτου, 1986: 45).

Στο θεατρικό έργο για ανήλικους θεατές «Ο Στραβομούτσουνος» του Γιάννη Καλατζόπουλου βλέπουμε από τον ίδιο τον τίτλο πως καταλυτικό ρόλο στην πλοκή της ιστορίας παίζει η εμφάνιση του κεντρικού χαρακτήρα του έργου. Η εξωτερική εμφάνιση του ήρωα επηρεάζει την ίδια την ταυτότητά του αλλά και το πως τον βλέπουν και τον αντιμετωπίζουν οι άλλοι. «Σταθείτε, μη φοβάστε! Αχ... γιατί να γεννηθώ τόσο άσχημος; Γιατί να με φοβούνται τόσο οι άνθρωποι!... Εγώ τους αγαπώ τόσο πολύ!... Όσο άσχημο ήταν το πρόσωπό του τόσο καλοσυνάτη ήταν η ψυχή του...» (Καλατζόπουλος, 1987β: 86-87).

Στο έργο «Ο Μολυβένιος Στρατιώτης» της Μαριάννας Τόλη ενδιαφέρον παρουσιάζει η κρίση ταυτότητας που παρουσιάζουν τα παιδιά-χαρακτήρες του έργου, τα οποία σταδιακά οδηγούνται στην εφηβεία. Η Λίζα, ένα κορίτσι λίγο νευρωτικό που πάσχει από τη μανία της τελειότητας, προσπαθεί να βρει τον εαυτό της, να συνειδητοποιήσει ποια είναι και τι πραγματικά είναι αυτό που ζητάει. Έπειτα από τα λόγια του αδερφού της: «Σαν τη μαμά μου ακούγεται αυτό... εκείνη θέλει κάτι

τέτοια» (Τόλη, 2017: 31), αρχίζει να διερωτάται και να ψάχνει τη δική της ταυτότητα: «Λες να της μοιάζω; Δεν θέλω να μοιάζω με κανέναν... θέλω να μοιάζω στον εαυτό μου... Αλλά ποια είμαι;» (Τόλη, 2017: 31), «Και επιτέλους ποια είμαι, τι θέλω σ' αυτή τη ζωή;» (Τόλη, 2017: 32). Άλλωστε, σύμφωνα με τον S. Freud, καθώς τα παιδιά μεγαλώνουν, σταδιακά οδηγούνται στην περίοδο της ήβης κατά την οποία «η επιτυχής προσαρμογή στην εφηβεία απαιτεί την αναβίωση παλιών συγκρούσεων και την επακόλουθη επίτευξη μιας νέας ισορροπίας μέσα στα πλαίσια των κοινωνικών περιορισμών» (Cole, M. & Cole, S.R., 2002γ: 156-157). Συγκλονιστική είναι η απάντηση σε μορφή χορού των υπόλοιπων χαρακτήρων «Λίσα» και ακολουθεί λογοπαίγνιο με το όνομά της Λίζα και τη «λύσσα» που έχει για την τελειότητα: «Άλλωστε, το όνομα ενός ανθρώπου δεν είναι δική του επιλογή «Όχι, όχι, είμαι η Λίζα με ζήτα... Έχω πρόβλημα με το όνομά μου... δηλαδή ποιος με ρώτησε για να μου το δώσει... Δεν είπα σε κανέναν ότι συμφωνώ» (Τόλη, 2017: 31). Αντίστοιχη αναζήτηση έχει και ο Χανς «Ποιος να είμαι αλήθεια; Με λένε Χανς αλλά δεν είμαι πια σίγουρος για τίποτα... για τίποτα πια...» (Τόλη, 2017: 34), αλλά και ο Μολυβένιος στρατιώτης και η Μπαλαρίνα. Η απάντηση έρχεται από τους άλλους... Όπως για τη Λίζα από τον Χανς «Είσαι η αδερφή μου, οικογένειά μου, κομμάτι μου. Θα μου λες πάντα την αλήθεια» (Τόλη, 2017: 34). Μέσα λοιπόν από τα μάτια των άλλων αποκτούμε την προσωπική μας ταυτότητα. Στο συγκεκριμένο έργο βλέπουμε τους χαρακτήρες να περνάνε από την ελαφρότητα της παιδικότητας στις αναζητήσεις της εφηβείας και να καταλήγουν στη διαμόρφωση του εαυτού τους, που σύμφωνα με τον Erikson «Από ψυχολογική άποψη, η συγκρότηση ταυτότητας χρησιμοποιεί μια διεργασία συλλογισμού και παρατήρησης ταυτοχρόνως, μια διεργασία που πραγματοποιείται σε όλα τα επίπεδα της νοητικής λειτουργίας, με την οποία το άτομο κρίνει τον εαυτό του ανάλογα με το πώς πιστεύει ότι τον κρίνουν οι άλλοι σε σχέση με τον εαυτό του και με μια τυπολογία που γι' αυτούς έχει σημασία. Ενώ κρίνει τον τρόπο που τον κρίνουν ανάλογα με το πώς βλέπει τον εαυτό του σε σύγκριση με αυτούς και με τους τύπους που έχουν σχέση με αυτόν» (Erikson, 1968: 22-23, όπως αναφέρεται στο Cole, M. & Cole, S.R., 2002γ: 147-148).



Εικόνα 2: Εξώφυλλο βιβλίου «Ο Μολυβένιος Στρατιώτης» της Μαρίας Τόλη

Στο έργο «Το αγόρι με τη βαλίτσα» του Μάικ Κένι εμφανίζεται άλλη μια ενδιαφέρουσα περίπτωση. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού που πραγματοποιεί ο Ναζ, ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, βλέπουμε το πώς κλυδωνίζεται και αναδιαμορφώνεται η ταυτότητά του. Ο Ναζ ξεκινά μη γνωρίζοντας ποιος είναι, αμφιβάλλει και αμφιταλαντεύεται ως προς την ταυτότητά του και καταλήγει να προσδιορίζεται από τους ρόλους που καλείται να πάρει και τις καταστάσεις που βιώνει. Οι ρόλοι του Ναζ γίνονται η ταυτότητά του: «Κάτι σαν κι εμένα; Μήπως ξέρω σαν και τι είμαι εγώ. Όταν ήμουνα σπίτι ήξερα ποιος είμαι εγώ. Ήμουνα σκέτα εγώ. Μετά έγινα πρόσφυγας. ΚΡΙΣΙΑ (συνοδοιοπόρος του Ναζ): Τώρα είσαι επισκέπτης» (Κένι, 2006: 24).

Στο θεατρικό έργο για ανήλικους θεατές του Γιάννη Καλατζόπουλου «Το παραμύθι που δεν το 'λεγε κανείς και οι τέσσερις εποχές», το οποίο είναι εμπνευσμένο από τις «Τέσσερις Εποχές» του Βιβάλντι, βλέπουμε τον κεντρικό χαρακτήρα να αναρωτιέται αν όντως υπάρχει: «Να σας πω την αλήθεια, δεν είμαι και πολύ σίγουρος. Εδώ και πάρα πολλά χρόνια είχα αρχίσει να πιστεύω κι εγώ πως δεν υπάρχω. Αφού δε μ' έλεγε ποτέ κανένας; Αλλά πάλι, δε μπορεί –έλεγα μέσα μου... Αφού είμαι ζωντανός... βλέπω, ακούω, πεινάω, σκέφτομαι, μιλάω...- δε μπορεί, πρέπει μάλλον να υπάρχω! Έτσι δεν είναι;» (Καλατζόπουλος, χ.χ.γ: 3).

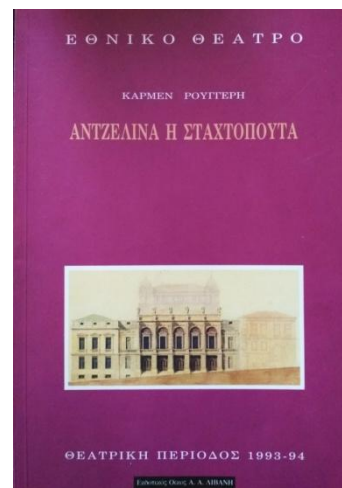
Στο θεατρικό έργο «Το τρελό-τρελό ταξίδι του Αϊνστάϊν» του Γιάννη Καλατζόπουλου, παρατηρούμε κάτι ακόμη πιο έντονο από τα παραπάνω. Βλέπουμε τον κεντρικό χαρακτήρα όχι απλά να διερωτάται ποιος και τι είναι, αλλά να παλεύει με τους δαίμονές του, ώστε να ξεπεράσει τους φόβους του, να καταφέρει να φτάσει εκεί που θέλει, ώστε να γίνει ο εαυτός που επιθυμεί: «ΑΪΝΣΤΑΪΝ: Και γιατί δε μπορώ να κάνω αυτό το τελευταίο βήμα; Τι φοβάμαι; ΕΠΙΣΤΗΜΗ: Δεν ξέρω. Ψάξε μέσα σου... Ρώτα τον εαυτό σου. ... ΑΪΝΣΤΑΪΝ: Όλος ο κόσμος κοιμάται ήσυχος τη νύχτα... Και την ημέρα... Οι περισσότεροι άνθρωποι νομίζουν ότι ζουν... αλλά βρίσκονται μέσα σ' ένα όνειρο. Ένα όνειρο που φαίνεται ωραίο... αλλά είναι ψεύτικο. Έχω δικαίωμα να τους ξυπνήσω; Έχω δικαίωμα να τους πω μια Αλήθεια που θα τους τρομάξει; Που θα τους βγάλει από το ψεύτικο αλλά ωραίο όνειρο που βλέπουν; Ίσως να' χεις δίκιο. Ίσως φοβάμαι. Σταματάω εδώ λοιπόν. Θα ζήσω κι εγώ όπως όλοι. Θα δουλεύω στο γραφείο... θα παίρνω το μισθό μου... Τα καλοκαίρια θα πηγαίνω διακοπές... Μια ήσυχη, συνηθισμένη ζωή. Τι με κοιτάς;» (Καλατζόπουλος, χ.χ.α: 39). Αλλά και την Άρα Μάρα να διερωτάται: «Εγώ βαριέμαι να σκέφτομαι.

Πιστεύω αμέσως ό,τι ακούω. Μήπως είμαι κακιά; Μήπως είμαι χαζή;;; ΕΠΙΣΤΗΜΗ: Όχι βρε χαζή... Απλώς να... πώς να στο πω... Δεν είσαι ελεύθερη. ΑΡΑ ΜΑΡΑ: Εγώ; Δεν είμαστε καλά!... Αφού κάνω πάντα ό,τι θέλω. Πώς δεν είμαι ελεύθερη;» (Καλατζόπουλος, χ.χ.α: 37), με την Επιστήμη να της απαντάει, πως τελικά ελευθερία δεν είναι να κάνεις ό,τι θέλεις. Αλλά να θέλεις ό,τι κάνεις. Δηλαδή να ξέρεις τι θέλεις.

Αναλογιζόμενοι τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι εμφανίζονται συγκεκριμένα μοτίβα στα έργα που μελετήθηκαν, όπως ομογενοποίηση των ηρώων, δηλαδή προσπάθεια ένταξης μέρους των μελών μιας κοινωνίας σε “συμπαγείς” ομάδες, έχοντας ως σημεία αναφοράς συγκεκριμένα κοινωνικά-δομικά κριτήρια, με σκοπό να γίνουν ίδιοι με τους άλλους (όπως ο Μπόμπιρας στο έργο «Ο κεραμιδοτρέχαλος» της Ά. Ζέη). Άρνηση των ηρώων να μεγαλώσουν και επιλογή διατήρησης της παιδικής τους ταυτότητας (όπως ο Πήτερ Παν στη θεατρική μεταγραφή του Γ. Καλατζόπουλου και ο Γιαννάκης στο «Αγαπημένο μου ρομπότ» της Φ. Σταθάτου). Η εξωτερική εμφάνιση του χαρακτήρα συχνά επηρεάζει την ίδια την ταυτότητά του (όπως στα έργα «Στραβομούτσουνος» του Γ. Καλατζόπουλου και «Το Σκλαβί» της Ξ. Καλογεροπούλου). Κρίση ταυτότητας που παρουσιάζουν τα παιδιά-χαρακτήρες έργων, τα οποία σταδιακά οδηγούνται από την ελαφρότητα της παιδικότητας στις αναζητήσεις της εφηβείας (όπως στο έργο «Ο Μολυβένιος Στρατιώτης» της Μ. Τόλη). Συχνά κλυδωνίζεται και αναδιαμορφώνεται η ταυτότητα χαρακτήρων που έρχονται αντιμέτωποι με δύσκολες καταστάσεις (όπως ο Ναζ στο έργο «Το αγόρι με τη βαλίτσα» του Μ. Κένι). Επίσης, συναντάμε την αμφιβολία ύπαρξης (όπως στο έργο «Το παραμύθι που δεν το ’λεγε κανείς και οι τέσσερις εποχές» του Γ. Καλατζόπουλου), αλλά και την προσπάθεια υπέρβασης της πραγματικότητας, ώστε να γίνει ο χαρακτήρας του έργου ο εαυτός που επιθυμεί (όπως στα έργα «Το τρελό-τρελό ταξίδι του Αϊνστάιν» και ο «Δον Κιχώτης» του Γ. Καλατζόπουλου).

2.1.2. Η ταυτότητα των ηρώων όπως διαμορφώνεται στη σχέση τους με τους άλλους

Ενδιαφέρον παρουσιάζει «Η Αντζελίνα η Σταχτοπούτα», θεατρική μεταγραφή της Κάρμεν Ρουγγέρη του κλασικού παραμυθιού της Σταχτοπούτας, η οποία ανέβηκε στο Εθνικό θέατρο το 1993-94. Στο έργο αυτό διαφαίνεται ξεκάθαρα ο χαρακτήρας και κατ' επέκταση η ταυτότητα των προσώπων του έργου. Σύμφωνα με την υπόθεση της συγκεκριμένης διασκευής του γνωστού παραμυθιού ο πρίγκιπας Ραμίρο, γυρνώντας σπίτι του από μακρινό ταξίδι, μαθαίνει ότι ο πατέρας του έχει πεθάνει και του έχει αφήσει ρητή εντολή να παντρευτεί, αλλιώς θα χάσει το στέμμα. Τόσο ο ίδιος όσο και ο συμβουλάτορας και δάσκαλός του (Αλιντόρο) επιθυμούν η κοπέλα που θα επιλέξει να έχει, εκτός από ομορφιά, καλό χαρακτήρα και καλή καρδιά· εδώ εμφανίζεται η στερεοτυπική αντίληψη της «καλής κοπέλας», την οποία αναζητά κάποιος για σύντροφό του. Η αναζήτηση της κοπέλας αυτής ξεκινά από τον δάσκαλο, ο οποίος συναντά τη Σταχτοπούτα που ζει με τον πατριό της και τις δυο του κόρες. Ο Αλιντόρο μεταμφιέζεται σε ζητιάνο και συνειδητοποιεί τη δεινή κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Αντζελίνα αλλά και τον εξαιρετικό χαρακτήρα της. Είναι η κοπέλα που έψαχνε. Ο πρίγκιπας Ραμίρο, φοβούμενος ότι η



Αντζελίνα θα τον επιλέξει για τα πλούτη του, αλλάζει θέση με τον υπηρέτη του και έτσι η ιστορία παίρνει μια ενδιαφέρουσα τροπή με τελικό αποτέλεσμα το γνωστό ευτυχισμένο τέλος. Σε αυτήν την τόσο συνηθισμένη και στερεοτυπική ιστορία ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσωπική αναζήτηση της Αντζελίνας, που τη βλέπουμε να αναρωτιέται ποια είναι, καθώς τα χρόνια καταπίεσης, εξευτελισμού και υποτέλειας την έχουν οδηγήσει να μην ξέρει ούτε ποια είναι η ίδια αλλά ούτε και ποια είναι η σχέση της με τους άλλους: «ΡΑΜΙΡΟ: Εσείς ποια είστε; Εδώ κάθεστε; ΣΤΑΧΤΟΠΟΥΤΑ: Ποια είμαι; Μα δεν ξέρω. ΡΑΜΙΡΟ: Δεν ξέρετε; ΣΤΑΧΤΟΠΟΥΤΑ: Όχι, δεν ξέρω» (Ρουγγέρη, 1993: 43).

Εικόνα 3: Εξώφυλλο βιβλίου που περιέχει το έργο «Αντζελίνα η Σταχτοπούτα»

Στη θεατρική μεταγραφή του Γιάννη Καλατζόπουλου «Ο ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ» από το ομώνυμο αριστούργημα του Θερβάντες, παρατηρούμε τον κεντρικό χαρακτήρα του έργου να διαφοροποιείται από την κοινωνική του πραγματικότητα και να επιλέγει έναν διαφορετικό δρόμο, μια διαφορετική αντιμετώπιση της ζωής. Άλλωστε, «πολλοί αναγνώστες, κριτικοί και θεωρητικοί της λογοτεχνίας, μα και λογοτέχνες ή φιλόσοφοι απέδωσαν στον ήρωα του Δον Κιχώτη εμβέλεια επικού ή τραγικού ήρωα: εκφράζει και διεκδικεί, σχεδόν απεγνωσμένα, την ισχύ μα και την αναπόφευκτη αδυναμία ενός ολόκληρου πολιτισμού, εκείνου ακριβώς που αποδίδει στη λογοτεχνία μια κρίσιμη θέση και λειτουργία: στο πρόσωπό του η ίδια η λογοτεχνία γίνεται λογοτεχνικός ήρωας» (Κωνσταντίνου, 2013). Ο ίδιος επιλέγει να διαφοροποιηθεί και να κυνηγήσει αυτό που πιστεύει πως είναι σωστό: «ΚΑΡΑΣΚΟ: Τι δουλειά έχουν οι ιππότες στα 1612; Ζούμε σε μια μοντέρνα εποχή. Στον αιώνα των ανακαλύψεων, της επιστήμης, του εμπορίου! Είναι δυνατόν να μένετε ακόμα κολλημένοι στα ξεπερασμένα ιδανικά του ιπποτισμού; Προσαρμοστείτε Δον Κιχάδα, εκσυγχρονιστείτε!!! ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Και πριν από τετρακόσια χρόνια... ίσως και ύστερα από άλλα τετρακόσια χρόνια... Και στο 2012 να φτάσουμε, θα υπάρχει αδικία, φτώχεια, πόλεμοι... αν εμείς δεν κάνουμε κάτι. ΧΟΥΑΝΙΤΑ: Ποιοι εσείς θείε μου; ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Εμείς. Οι ιππότες του καλού! ΚΑΡΑΣΚΟ: (ειρωνικά) Μπα; Και πόσοι είσαστε; ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: (Τα χάνει προς στιγμήν, ύστερα αποφασιστικά) Δουλειά μου δεν είναι να μετράω πόσοι είμαστε. Δουλειά μου είναι να αγωνίζομαι για να γίνουμε περισσότεροι» (Καλατζόπουλος, χ.χ.β: 47-48). Ποιος ήταν; Ποιος είναι τώρα; Η ζωή του μεταστρέφεται γύρω από τα ιδανικά που πρεσβεύει ο ιπποτισμός, υπνοβατώντας μεταξύ πραγματικού και φανταστικού κόσμου. Όλη του η ζωή και η ίδια η ταυτότητά του αλλάζει με σκοπό να προασπιστεί τα ιδανικά του. Το γνωρίζει ότι διαφέρει από τους υπόλοιπους γύρω του αλλά αυτό δεν τον τρομάζει: «ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Ε, ναι... Ο κόσμος δεν μας καταλαβαίνει, γι' αυτό μας φοβάται. Δεν είδες; Αυτή η φαντασμένη η Κόμισσα νομίζει πως μπορεί να γελάσει μαζί μας! Νομίζει πως όποιος δε σκέφτεται όπως εκείνη, είναι τρελός» (Καλατζόπουλος, χ.χ.β: 54). Ακόμη και όταν του μιλάνε άσχημα και προκλητικά εκείνος εμμένει στα ιδανικά και τα πιστεύω του. (βλ. Παράθεμα 1)

Στο έργο «Το Όνειρο του Σκιάχτρου» του Ευγένιου Τριβιζά βλέπουμε «το τραγικό αδιέξοδο του σύγχρονου ανθρώπου που δημιουργήσε την τάξη και τον νόμο, για να τιθασεύσει τη θηριώδη φύση του ανθρώπου, η τάξη και συχνά πυκνά ο νόμος

παράγουν θηριώδη τέρατα και ποικίλες κτηνωδίες [... ενώ] τσαλαπατιέται η ανθρώπινη αξιοπρέπεια και δοκιμάζεται η ελευθερία» (Γεωργουσόπουλος 2012: 7). Στον τίτλο εμφανίζεται η λέξη «όνειρο» η οποία μας παραπέμπει στις επιθυμίες του Σκιάχτρου, άλλωστε «οι θεατρικοί τίτλοι είναι συνυποδηλωτικοί, δίνουν στο συγκεκριμένο μια γενικευμένη συμβολική ερμηνεία καθολικού οικουμενικού στοιχείου» (Τσιφλίδου 2015). Η Δεύτερη Σκηνή του έργου (Τριβιζάς, 2012: 18-22) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς παρακολουθούμε τη «γέννηση» του Σκιάχτρου, που ο δημιουργός του, ο κυρ-Δίκανος, του εξηγεί ποιος είναι και τι πρέπει να κάνει, ενώ μάλιστα το Σκιάχτρο αναρωτιέται: «Τόσο άσχημο είμαι;» (Τριβιζάς, 2012: 19). Καθώς η σκηνή εξελίσσεται, σκιαγραφείται το πορτρέτο της ταυτότητας του Σκιάχτρου στα μάτια του αναγνώστη-θεατή, η οποία όμως φαίνεται να συγκρούεται με τα θέλω του δημιουργού του και τα πρέπει του αναμενόμενου ρόλου του. Ο Κυρ-Δίκανος αποφασίζει να πάρει την κατάσταση στα χέρια του και να του κάνει μαθήματα αγριάδας, καθώς του τονίζει: «Βάλτο καλά στο μυαλό σου! Σκιάχτρο είσαι όχι κυρία του φιλόπτωχου!» (Τριβιζάς, 2012: 20). Ακολουθεί ένα τραγούδι στο οποίο φαίνονται όλα τα πρέπει του ρόλου του, τα οποία όμως, όπως φαίνεται στη συνέχεια του έργου, δεν μπορεί να ακολουθήσει. Στο δεύτερο μέρος του έργου, «η ισορροπία, που ήταν αποτέλεσμα της αρμονικής συστοιχίας προσώπων και δράσης, μια δηλαδή φυσικής σχέσης αρμονίας ανάμεσα στα στοιχεία του δραματικού κόσμου, ανατρέπεται.» (Λαδογιάννη, 1998) και το Σκιάχτρο φυλακίζεται. Στην Τέταρτη λοιπόν Σκηνή της Β΄ Πράξης (Τριβιζάς, 2012: 77-84) το έργο κορυφώνεται με το Σκιάχτρο αντιμέτωπο με ένα τεράστιο ηθικό δίλημμα: ολοκλήρωσε την κατασκευή των κλουβιών που απαιτούνταν για να εκτίσει την ποινή του και να ελευθερωθεί, αλλά είναι σωστό; Στο σημείο αυτό το Σκιάχτρο αντιμετωπίζει την εσωτερική του σύγκρουση και αποφασίζει να μείνει πιστό στα ιδανικά του, στην ταυτότητα που το ίδιο έχει επιλέξει για τον εαυτό του, και να καταστρέψει τα κλουβιά, με όλα όσα η πράξη του συνεπάγεται, καθώς «μέσα στο κάθε φόβητρο, στο κάθε σκιάχτρο, σε κάθε κοινωνικό μπαμπούλα υπάρχει ο πόθος για απογείωση, αρκεί να βυθιστείς ως τα μύχια και να ανασύρεις το φάντασμα της ελευθερία που κοιμάται μέσα σε κάθε τρομοκράτη και σε κάθε τρομοκρατημένο» (Γεωργουσόπουλος, 2012: 8).

Στην αρχή της Β΄ πράξης της θεατρικής διασκευής για ανήλικους θεατές του Γιάννη Καλατζόπουλου «Τα ρούχα του βασιλιά» βλέπουμε μια πολύ ενδιαφέρουσα μπρεχτική προσέγγιση, όπου δυο ηθοποιοί απεκδύονται τον ρόλο τους και

απευθύνονται στα παιδιά ως ηθοποιοί και όχι ως ρόλος (Καλατζόπουλος, 1987α: 34-36). Εκεί αποκαλύπτεται η ταυτότητα-ρόλος των χαρακτήρων του έργου απογυμνωμένη από συναισθηματισμούς, με μια κριτική σκοπιά: «Όσο για το δικό μου ρόλο – κι αυτός δεν είναι τόσο καλός. Βέβαια δεν χωνεύω το Βασιλιά, ξέρω ότι είναι κακός αλλά δεν κάνω τίποτα για να αλλάξει η κατάσταση. Κι όπως θα δείτε στο δεύτερο μέρος θα πω κι εγώ ψέματα για να γλιτώσω το κεφάλι μου. Ενώ, αν ήμουνα πραγματικά καλή, θα έλεγα την αλήθεια και ας με σκότωναν...» (Καλατζόπουλος, 1987α: 35). Το εντυπωσιακό δεν είναι η απλή παράθεση-αποσαφήνιση των ρόλων αλλά η μεταστροφή της ευθύνης από το ατομικό στο συλλογικό, από το εγώ στο εμείς: «...Είναι, όμως, μικρή και μόνη της. Και δεν μπορεί να κάνει τίποτα. Ούτε και ξέρει τι πρέπει να κάνει. ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ: Έτσι, δεν υπάρχει κανένας μέσα στο έργο για να τιμωρήσει τους κακούς και να ελευθερώσει το λαό της Σαρτουρίας. ΑΝΙΨΙΑ: Κανένας, εκτός... ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ: Εκτός... ΜΑΖΙ: Εκτός από τον ίδιο το λαό! ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ: Μόνο ο λαός της Σαρτουρίας μπορεί να διώξει τον κακό βασιλιά και να τιμωρήσει όλους τους απατεώνες» (Καλατζόπουλος, 1987α: 35). Καταδεικνύεται η σημασία και η δύναμη της συλλογικότητας και φυσικά της συλλογικής διεκδίκησης, ενώ ταυτόχρονα κινητοποιούνται οι ανήλικοι θεατές, ώστε να συμμετάσχουν ενεργά, προετοιμαζόμενοι με αυτήν την «πρόβα ζωής», που το θέατρο μπορεί να παρέχει απλόχερα και αβίαστα, για τη μελλοντική τους ζωή ως ενεργοί πολίτες. Έτσι, έμπρακτα διαμορφώνει συλλογική συνείδηση αλλά και αίσθηση ευθύνης που από την ατομική ευθύνη του καθενός καταλήγει στην κοινωνική ευθύνη και τη συλλογική διεκδίκηση. Μάλιστα, το έργο τελειώνει με ένα τραγούδι το οποίο συνοψίζει όλα τα παραπάνω χωρίς διδακτισμό, σε μια ουσιαστική προσπάθεια να συνδράμει στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της ταυτότητας των ανήλικων θεατών-αναγνωστών, των μελλοντικών πολιτών της χώρας μας: «Το έργο μας δεν τέλειωσε ακόμη κι εμείς, οι θεατρίνοι σας λέμε τώρα και τη δική μας γνώμη καθένας για να κρίνει. Παντού μπορεί να είναι η Σαρτουρία. Κοντά μας και κοντά σας. Παραφυλάν στου δρόμου τη γωνιά ο Μάπας κι ο Μπαγάσας. Και θέλουν να μας κοροϊδέψουν να μας αποκοιμίσουν. Και θέλουν την αλήθεια να μας κλέψουν γυμνούς να μας αφήσουν» (Καλατζόπουλος, 1987α: 52-53).

Στο θεατρικό έργο «Αγαπημένο μου ρομπότ» της Φράνσης Σταθάτου βλέπουμε την προσπάθεια των παιδιών να αλλάξουν το Ρομπότ που έχει πάρει τη θέση της δασκάλας τους: «Να μας λες και συ με τ' όνομά μας. Εμένα θέλω να με

φωνάζεις Γιαννάκη, όχι πρώτη τάξη. Και να μάθεις να λες και κανένα παραμύθι [...] Και παραμύθια να μάθεις και ν' απαντάς στις απορίες των παιδιών όταν δεν είναι μάθημα. Να ξέρεις να συμβουλέψεις πώς φτιάχνεται πάλι μια φίλια που χάλασε [...] Ναι, και να ξέρεις να εξηγείς γιατί οι άνθρωποι φεύγουνε σε ξένες χώρες και όχι να λες πως αυτό είναι Γεωγραφία [...] Και να εξηγείς γιατί πέθανε ο σκύλος μας ο Έκτορας [...] Το ξέρεις πως είσαι πλάσμα κρύο και... αδιάφορο; Ενώ μπορείς να απαντάς σε 40.000 ερωτήσεις, δεν μπορείς να φτιάξεις ένα παραμύθι. Δεν μπορείς να παρηγορήσεις τη Φροσούλα. Δεν ξέρεις ούτε ένα αστείο να μας πεις. Δεν μπορείς να γελάσεις ούτε να κλάψεις! Τίποτα δεν μπορείς να κάνεις αν δεν είναι στο πρόγραμμά σου. Δεν μπορείς... δεν μπορείς... ούτε ένα μωρό να γεννήσεις... δεν έχεις συναισθήματα. Δεν ξέρεις τι πάει να πει χαρά, τι πάει να πει αγάπη ή φίλια... Καλέ, ούτε και τον θυμό τον ξέρει. Εγώ στην αρχή χάρηκα που δεν νευρίαζες αλλά τώρα μου τη δίνει.» (Σταθάτου 1986: 60-62). Στο τέλος του έργου βλέπουμε ότι η προσπάθεια των παιδιών δεν πήγε χαμένη, το Ρομπότ έπειτα από τη συζήτηση με τα παιδιά επέστρεψε στο Κέντρο Τεχνικού Ελέγχου και απαίτησε να γίνει κάτι παραπάνω: να γίνει σύντροφος και φίλος των παιδιών. Έτσι, το Ρομπότ έγινε «λίγο πιο... ανθρώπινο, να το πούμε κάπως έτσι... Δεν είναι, φυσικά άνθρωπος. Θα είναι πάντα μηχάνημα. Αλλά ένα μηχάνημα εξελιγμένο, πιο τελειοποιημένο» (Σταθάτου, 1986: 85). Έτσι, ακόμη και ένα ρομπότ ωθούμενο από τον κοινωνικό του περίγυρο αποφασίζει να κάνει την προσπάθειά του να αλλάξει τον εαυτό του, να γίνει αυτό πιστεύει πως θέλει.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, διαπιστώνεται αναζήτηση ταυτότητας των χαρακτήρων σε σχέση με την πραγματικότητα στην οποία ζούνε (όπως στο έργο «Η Αντζελίνα η Σταχτοπούτα» της Κ. Ρουγγέρη), αλλά και διαφοροποίηση από την κοινωνική τους πραγματικότητα ώστε να ζήσουν τη ζωή που επιθυμούν (όπως στο έργο «Ο ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ» του Γ. Καλατζόπουλου). Επιπλέον, παρατηρείται το τραγικό αδιέξοδο ηρώων και σύγκρουση με την τάξη και τον νόμο με απώτερο στόχο την επίτευξη της προσωπικής ολοκλήρωσης των χαρακτήρων (όπως στο έργο «Το Όνειρο του Σκιάχτρου» του Ε. Τριβιζά). Ακόμη, συναντάται η μεταστροφή της ευθύνης από το ατομικό στο συλλογικό, από το εγώ στο εμείς (όπως στο έργο «Τα ρούχα του βασιλιά» του Γ. Καλατζόπουλου), αλλά και προσπάθεια χαρακτήρων να αλλάξουν πρόσωπα και καταστάσεις του έργου προσπαθώντας έτσι να

μετασχηματίσουν την πραγματικότητά τους σε αυτό που θα επιθυμούσαν (όπως στο έργο «Αγαπημένο μου ρομπότ» της Φ. Σταθάτου).

2.1.3. Η αναζήτηση της ταυτότητας. Η περίπτωση του «Πεταλουδόσαυρου»

Στο θεατρικό έργο για ανήλικους θεατές «Ο Πεταλουδόσαυρος» του Ευγένιου Τριβιζιά συναντάμε τον Ουγκοστίνο, τον κεντρικό χαρακτήρα του έργου. Ο Ουγκοστίνο κλεισμένος και μεγαλωμένος σε ένα ιδιαίτερα προστατευμένο περιβάλλον, ένα σπίτι χωρίς παράθυρα και καθρέφτες με μοναδική συντροφιά τον Ολβάν, τον γερο-υπηρέτη, προσπαθεί να καταλάβει ποιος και τι είναι. Η εννοιολογική ανάλυση ξεκινά με αρωγό το μοντέλο δράσης που προτείνει ο A. Greimas (Greimas, 1966: σ.172 κ.εξ., βλ. Γραμματάς, 1990: 23-30, Γραμματάς, 2003: 93-106, Μουδατσάκις, 1986: 47-91, Μουδατσάκις, 1993: 19-37), το οποίο σε αντίθεση με την παραδοσιακή αριστοτελική διάκριση μεταξύ «δράσης» και «χαρακτήρων» δεν μένει στο επίπεδο των σημαινόντων, αλλά ξεδιπλώνει τα σημαινόμενα, εντοπίζοντας τις ουσιαστικές σχέσεις μεταξύ των προσώπων (Γραμματάς, 1990: 23-24). Ο τίτλος του έργου «Ο Πεταλουδόσαυρος» αναφέρεται στον κεντρικό χαρακτήρα του έργου, τον Ουγκοστίνο (Υποκείμενο), ο οποίος αναζητά την ταυτότητά του, το ποιος και τι είναι αλλά και ένα μέρος όπου θα ανήκει (Αντικείμενο), με απώτερο σκοπό να αποκτήσει μια καλύτερη και πιο γεμάτη ζωή (Υποκινήτης). Έτσι, ξεκινάει ένα ταξίδι ανακάλυψης της ταυτότητάς του, ώστε να δώσει νόημα στην ίδια του την ύπαρξη, με Αποδέκτη τον ίδιο του τον εαυτό. Μαζί του οι αναγνώστες-θεατές κάνουν το ταξίδι της ανακάλυψης του Εγώ του, της ταυτότητάς του. Η επιδίωξή του είναι να καταφέρει να βρει ποιος είναι και πού ανήκει. Αναμετράται στα διάφορα μέρη του έργου με ποικίλες δυσκολίες και πρόσωπα (Αντίμαχοι) όπως ο Ολβάν, οι αργόσαυροι (ο Ογκοδίας ο καγκελάριος, ο Βαρίλαος ο υπασπιστής του καγκελάριου, ο Μπάταλος, ο Γδούπος, ο Χαύνος) και οι πεταλούδες (η Πεντάχαρη, η Ροδόλευκη, η Μαγιοχαϊδεμένη). Παρ' όλες τις δυσκολίες που καλείται να αντιμετωπίσει και να ξεπεράσει, υπάρχουν άτομα που τον

βοηθούν όπως ο φίλος και συνοδοιπόρος του σε ένα μέρος του ταξιδιού του, ο Πεπερόνι ο κλόουν (Βοηθός).

Ο Πεταλουδόσαυρος, καθώς μεγαλώνει, αρχίζει και αναρωτιέται «Πες μου κάτι σε παρακαλώ Ολβάν..... Γιατί δεν έχουμε παράθυρα στο σπίτι μας; Γιατί δεν έχουμε καθρέφτες;» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 5), λέξεις που τις έμαθε από βιβλία που ξέθαψε από το πιο ψηλό ράφι της βιβλιοθήκης, ενώ ο Ολβάν του απαντά: «ΟΛΒΑΝ (τραγουδαει): Οι καθρέφτες είναι ψεύτες. Τα παράθυρα απάτη. Ξεγλάνε την αλήθεια. Κοροϊδεύουνε το μάτι! Γι' αυτό ξέχνα τα αμέσως. Πάγε να τα μελετάς! Έλα, πάρε το κουτάλι, το χυλό σου για να φας!» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 6). Καθώς περνάει ο καιρός, η ενδόμυχη ανάγκη του Ουγκοστίνου να μάθει ποιος και τι είναι μεγαλώνει περισσότερο (βλ. Παράθεμα 2). Στο να αναδυθεί αυτή η ενδόμυχη ανάγκη του Ουγκοστίνου, σημαντικό ρόλο έχει παίξει και η μόρφωσή του. «ΟΛΒΑΝ - Εγώ φταίω που σου έμαθα την αλφάβητα.... Από τότε που άρχισες να διαβάζεις... όλο ερωτήσεις.... όλο απορίες είσαι ... Έλα, πιες το χυλό σου... Μην με παιδεύεις... Πες' το και μετά θ' ανάψουμε το τζάκι και θα κάψουμε αυτές τις παλιοφυλλάδες, τα παλιοβιβλία που σε αναστατώνουν....» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 7).

Ο Ουγκοστίνου, λοιπόν, αποφασίζει να το σκάσει και να ξεκινήσει το ταξίδι της αναζήτησης του εαυτού του, αρχίζοντας με μια συνάντηση με έναν Ζωολόγο. Ο Ζωολόγος δεν μπορεί να βρει τι είναι και για τον λόγο αυτό αποφασίζει να τον αφανίσει: «ΖΩΟΛΟΓΟΣ: Υπάρχεις! Γι' αυτό! Μόνο και μόνο το γεγονός ότι υπάρχουν, ανατρέπει το ταξινομικό μου σύστημα. Έτσι και σε δει κανένας άλλος ζωολόγος, θα αμφισβητήσει το κυρός του συγγράμματός μου. Αποκλείεται να γίνω πρύτανης στο Πανεπιστήμιο της Φουρφουρμβέργης!» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 13). Έπειτα, συναντάει έναν Φιλόσοφο που του φαίνεται σοφός και ρωτάει εκείνον τι είναι: «ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ (κολακευμένος): Σοφός και βαλε! Φιλόσοφος είμαι. Θα σου απαντήσω αμέσως.... Αν δεν είχες φτερά θα ήσουνα αργόσαυρος! Αν δεν είχες τέτοιο άγαρμπο σώμα θα ήσουνα πεταλούδα... χμμμ..... Δεν είσαι όμως ούτε το ένα, ούτε το άλλο. Άρα, δεν είσαι τίποτα. Συνεπώς το συμπέρασμα του συλλογισμού μου είναι ότι... Δεν υπάρχουν!» (Τριβιζάς, χ.χ.β:15). Στη συνέχεια, συναντάει έναν Γιατρό, ο οποίος, αν και δεν μπορεί να του πει τι είναι, του δίνει... ροζ χαπάκια: «ΓΙΑΤΡΟΣ - Για να πάψεις να ρωτάς τι είσαι. Όταν τα παίρνεις ταχτικά, θα ηρεμήσεις και θα πάψουν να σε απασχολούν έμμονες ιδέες, δυσάρεστες ερωτήσεις και επικίνδυνες ιδεοληψίες (δείχνει με νόημα το βέλος που βρίσκεται ακόμα καρφωμένο στην πόρτα

του φιλοσόφου), σκέψεις.» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 17), ενώ κατόπιν ένας τραπεζίτης θέλει να αποτιμήσει την αξία του σε χρήματα.

Ο Ουγκοστίνο αρχίζει να κλονίζεται και η αμφισβήτηση φωλιάζει στην καρδιά του: «ΠΕΤΑΛΟΥΔΟΣΑΥΡΟΣ: Περίεργος που είναι ο κόσμος! Δεν καταλαβαίνω... Το μυαλό μου στριφογυρίζει. Ο ένας θέλει να σκοτώσει, ο άλλος να με εκτιμήσει. Ο ένας μου δίνει ροζ χαπάκια και ο άλλος επιμένει ότι δεν υπάρχω. (στο κοινό) Λέτε να 'λεγε αλήθεια; Λέτε να μην υπάρχω;» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 24), μια αμφισβήτηση που εκμεταλλεύεται ο Γρύπας Αγρύπας: «ΓΡΥΠΑΣ ΑΓΡΥΠΑΣ: (χοροπηδάει χαρούμενος. Τρίβει τα χέρια του με ικανοποίηση) Έπιασα ένα τέρας! Και τι τέρας! Τερατόμορφο! Θα το δείχνω από τόπο σε τόπο! Από χώρα σε χώρα! Σε βασιλιάδες! Σε χαλίφηδες! Σε τσάρους και σουλτάνους! Σε παλάτια, και πλατειές, σε κάστρα, σε παγόδες και μεγάλες πολιτείες!... Τέρας τεράστιο! Το πιο σπάνιο νούμερο του τσίρκου! Ούτε η γυναίκα με τα κόκκινα γένια ούτε ο κύκλωπας με τα δυο ματιά, ούτε ο τροχονόμος με τα τρία χέρια, ούτε ο παλαιστής με τα τέσσερα χέρια, ούτε η ύαινα που παίζει βιολί, ούτε τα σιαμαίοι ελέφαντες, ούτε το γαϊδούρι που χορεύει τσάρλεστον! Κανείς μα κανείς δεν συγκρίνεται μαζί σου! Θα γίνω πάμπλουτος! Τι λέω; Εκατομμυριούχος θα γίνω! Εκατομμυριούχος!» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 26).

Ακόμη και στη φυλακή του ο Ουγκοστίνο συνεχίζει να αναρωτιέται, ο Πεπερόνι όμως με ένα θεσπέσιο τρόπο προσπαθεί να του εξηγήσει ότι πολλές φορές οι λέξεις και οι κατηγοριοποιήσεις δεν έχουν καμία σημασία, ίσως μόνο κακό μπορούν να προκαλέσουν: «ΠΕΤΑΛΟΥΔΟΣΑΥΡΟΣ: Όχι. Μήπως ξέρεις να μου πεις; Τι είμαι Πεπερόνι; Ποια είναι η σωστή η λέξη για την περίπτωση μου; ΠΕΠΕΡΟΝΙ: Λέξη; (τραγουδάει) Σε μια λέξη να χωρέσει, Ο καθένας δεν μπορεί, Κλουβιά οι λέξεις είναι, και συ άπιαστο πουλί! Πονάνε οι λέξεις, και σε φυλακίζουν. Ματώνουν την καρδιά. Τα μάτια σου δακρύζουν! Κατηγορίες, κατηγορίες. Κατατάξεις, ορισμοί, δεν σ' αφήνουν να ξεφύγεις. Σε γραπώνουν στη στιγμή! ΠΕΤΑΛΟΥΔΟΣΑΥΡΟΣ: Μα τι είμαι; ΠΕΠΕΡΟΝΙ: Είσαι αυτό που είσαι! Μόνο εσύ το ξέρεις! Πάψε φίλε να πονάς! Και να υποφέρεις! Τις λέξεις μάθε ν' αφηφάς. Η φοβέρα τους μην σε τρομάζει η χρυσή σου η καρδιά με μια λέξη δεν αλλάζει! Σε μια λέξη να χωρέσει, ο καθένας δεν μπορεί, η σκιά οι λέξεις είναι και συ δροσοπηγή! Ίσως είμαι αυτό που λες αλλά όμως τα μπερδεύω ψάχνω για το χτες και το αύριο γυρεύω!» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 29-30).

Στην Όγδοη Σκηνή, «Η Χώρα των Αργόσαυρων», ο Ουγκοστίνο βρίσκεται μπροστά σε ένα τεράστιο δίλημμα. Για να γίνει αποδεκτός στην κοινωνία των Αργόσαυρων, πρέπει να «συμμορφωθεί», να κόψει δηλαδή τα φτερά του, ώστε να γίνει ίδιος με τους υπόλοιπους Αργόσαυρους. Σε αυτό το σημείο του έργου ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με το δίλημμα να κρατήσει τα φτερά του ή να ανήκει κάπου, να βρει ένα «σπίτι». Η απόφαση τρομερά δύσκολη και οι συνέπειές της τεράστιες. Να απαρνηθεί ένα κομμάτι του ίδιου του εαυτού του ή την ανάγκη του ανήκειν; «Η συνειδησιακή σύγκρουση με τον εαυτό του δεν αφήνει πολλά περιθώρια, η υποχώρηση είναι η μόνη επιλογή. Συναινεί στην αποκοπή των φτερών, που ισοδυναμεί με άρνηση και κατάργηση της ιδιοσυστασίας του, προκειμένου να γίνει αποδεκτός» (Παπαδόπουλος, 2009). Η σκηνή κορυφώνεται με τον Πεταλודόσαυρο να αποχωρίζεται τα φτερά του, παρά την αντίρρηση του φίλου του, Πεπερόνι, κι έτσι ολοκληρώνεται η πρώτη Πράξη του έργου, με έναν σκληρό αλλά ρεαλιστικό τρόπο, αν αναλογιστεί κανείς τις επιλογές που συχνά καλείται να κάνει το άτομο, για να γίνει “αποδεκτό”.

Το δεύτερο μέρος του έργου ξεκινάει με έναν αναπάντεχο τρόπο: τα φτερά του Πεταλודόσαυρου φυτρώνουν και πάλι, γεγονός για το οποίο θέλουν να τον τιμωρήσουν οι Αργόσαυροι: «Μόνα τους; (ειρωνικά) Όχι δα και “μόνα τους“! (άγρια) Φύτρωσαν επειδή τα ήθελες! Επειδή κρυφά τ’ αποζητούσες! Επειδή ολονυχτίς τα ονειρευόσουν και τα ‘πλαθες στο νου σου! Αλλά θα το πληρώσεις ακριβά! Πολύ ακριβά θα το πληρώσεις! Ξέρεις ποια είναι η ποινή για όσους αμφιβάλλουν; Για όσους καμώνονται ότι απαρνιούνται ταχα τα φτερά τους; Ξέρεις;... Θάνατος» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 49). Άλλωστε, ο μύθος στη δραματουργία του Τριβιζά περιπλέκεται, με το στοιχείο του απροόπτου, της έκπληξης και της ανατροπής να εμφανίζεται, οδηγώντας τον αναγνώστη-θεατή στην τελική λύση και την κάθαρση. Οι ήρωες εμπλέκονται σε μια περιπέτεια που οδηγεί τον μύθο σε δραματική κορύφωση, που ενώ προμηνύεται μια άσχημη κατάληξη, επεμβαίνει το στοιχείο της ανατροπής αποφορτίζοντας τη δραματική ένταση και απαλλάσσοντας τον μικρό θεατή από την αγωνία για την τύχη τους.

Στη συνέχεια, ο Πεταλודόσαυρος με τον Πεπερόνι το σκάνε από τη Χώρα των Αργόσαυρων και κατευθύνονται στην Κοιλιάδα με τις Ανεμώνες, μήπως και εκεί τα καταφέρει ο Ουγκοστίνο να βρει το νέο του σπίτι. Και εκεί όμως οι κανονισμοί λένε «Ότι για να μείνει κανείς στον τόπο μας, πρέπει να μας μοιάζει» (Τριβιζάς, χ.χ.β:

62). Ο Ουγκοστίνο δεν καταφέρνει να περάσει τις δοκιμασίες και αποφασίζει να τα παρατήσει: «Κουράστηκα να ρωτάω. Κουράστηκα να ψάχνω, να παρακαλώ... να περπατάω... Κουράστηκα... Δεν μπορώ άλλο... Το πήρα απόφαση. Θα μείνω εδώ... Στη σπηλιά... Ολομόναχος... Για πάντα. Ώσπου να πεθάνω» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 71).

Παρ' όλα αυτά η αλήθεια αποκαλύπτεται: είναι ο νέος Βασιλιάς της Κοιλάδας με τις Ανεμώνες αλλά και Άρχοντας του Κόκκινου Ηφαιστείου, καθώς είναι καρπός του κρυφού έρωτα του Αρχηγού των Αργόσαυρων και της Βασίλισσας των Πεταλούδων. Η ταυτότητά του αποκαλύπτεται: «Ότι δεν ήσουν ούτε Αργόσαυρος, ούτε Πεταλούδα. Ότι δεν μπορούσες ούτε στη σκιά του ηφαιστείου να ζήσεις, ούτε στην Κοιλάδα με τις Ανεμώνες. Επειδή οι πεταλούδες φοβούνται τους αργόσαυρους και οι αργόσαυροι περιγελούν τις πεταλούδες. Μου 'δωσε ένα πουγκί πετράδια και με πρόσταξε να σε πάρω κρυφά, ήσουν τόσο δα μωρό, να σε αναθρέψω μυστικά σε μια άλλη πολιτεία. ΠΕΤΑΛΟΥΔΟΣΑΥΡΟΣ: Σ' ένα σπίτι χωρίς παράθυρα; ΠΕΠΕΡΟΝΙ: Χωρίς καθρέφτες; ΟΛΒΑΝ: Ναι. Χωρίς κανείς να σε θωρεί... Χωρίς να συναντάς και συ κανέναν.... Ήξερε τι σκληρός είναι ο κόσμος για όσους δεν μοιάζουν μ' αυτούς που ζουν ολόγυρα τους. Μάτι δεν έπρεπε να σε δει...» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 78). Εν τέλει, ο Ουγκοστίνο βρίσκει την ταυτότητά του που τόσο προσπάθησε για να αποκτήσει και γίνεται η γέφυρα των δύο διαφορετικών κόσμων που συνάντησε: «Δεν κατάλαβες πεταλουδόσαυρε ακόμα; Εσύ θα ενώσεις τους δυο κόσμους! Εσύ θα χτίσεις τις γέφυρες που θα σμίξουν τα δυο βασίλεια! Εσύ θα ζευγαρώσεις τις φυλές. Θυμάσαι; Θυμάσαι γιατί γλίτωσες απ' το ηφαιστείο; Χάρη στα φτερά σου! Είσαι αρκετά βαρύς για να μην σε παίρνει ο άνεμος, αρκετά ευκίνητος για να ξεφεύγεις απ' την πυρωμένη λάβα.. Αν κάθε πεταλούδα ζευγαρώσει μ' έναν Αργόσαυρο, θα 'ναι σαν κι εσένα τα παιδιά τους... Ούτε Αργόσαυροι, ούτε πεταλούδες. Πεταλουδόσαυροι όλοι σαν κι εσένα!» (Τριβιζάς, χ.χ.β: 78).

Στον «Πεταλουδόσαυρο» του Ευγένιου Τριβιζά ο Ουγκοστίνο αναζητά την ταυτότητά του, το ποιος και τι είναι αλλά και ένα μέρος στο οποίο να ανήκει· κάνει ένα ταξίδι ανακάλυψης της ταυτότητάς του, με σκοπό να δώσει νόημα στην ίδια του την ύπαρξη. Αντιμετωπίζει πλήθος δυσκολιών μέχρι που έρχεται αντιμέτωπος με ένα τρομερό δίλημμα · τα φτερά του ή να ανήκει κάπου, να βρει ένα «σπίτι»; Εν τέλει, ο Ουγκοστίνο βρίσκει την ταυτότητά του, που τόσο προσπάθησε για να αποκτήσει, αποδέχεται τον εαυτό του και γίνεται η γέφυρα των δύο διαφορετικών κόσμων που συνάντησε. «Ο Πεταλουδόσαυρος» αποτελεί πολυεπίπεδο έργο με ποικίλες

σημασιοδοτήσεις και νοήματα, που ανατρέπει ιδεολογικά στερεότυπα για εθνοφυλετικές και έμφυλες ταυτότητες και κοινωνικούς ρόλους. Που σέβεται τον αναγνώστη-θεατή ως αυτόνομη προσωπικότητα με αυξημένη αντίληψη, ενημερωμένο και γεμάτο χιούμορ. Στοχεύει στην ψυχαγωγία των παιδιών, αλλά ταυτόχρονα στην ενεργοποίηση της συνείδησής τους, χωρίς διδακτισμό, ενώ ταυτόχρονα περνάει πανανθρώπινα μηνύματα χωρίς να νουθετεί, αφήνοντας τα ίδια τα νοήματα στην κρίση των θεατών. Με λόγο ελκυστικό και καλλιεργημένο, αλλά ταυτόχρονα χιουμοριστικό και απλό, χωρίς όμως να είναι παιδιάστικος, εισάγει τα παιδιά σε έναν κόσμο μαγικό αλλά ταυτόχρονα τόσο αληθινό, ώστε να μπορούν να ταυτιστούν μαζί του. Παρ' όλη τη σοβαρότητα των νοημάτων, το κωμικό και παιγνιώδες δεν παύει να υφίσταται, αλλά ενισχύει την κύρια πλοκή του έργου. Το λιτό του ύφος δεν αναιρεί τον ευφυή χειρισμό της γλώσσας, όπου κατασκευασμένες, ηχοποίητες λέξεις διανθίζουν το κείμενο με αριστοτεχνική περιγραφική δεινότητα, ενώ η ιδιαίτερη ονοματοποιία και οι τολμηροί λεκτικοί συνδυασμοί ολοκληρώνουν την καλλιτεχνική πληρότητα και το άρτιο αποτέλεσμα, υπηρετώντας πιστά και με συνέπεια το θέατρο για ανήλικες θεατές.



Εικόνα 4:
Εξώφυλλο του
ανέκδοτου
έργου «Ο
Πεταλουδό-
σαυρος» του
Ευγένιου
Τριβιζά

Κεφάλαιο 3ο: «Ετερότητα. Ρατσισμός - στερεότυπα - προκαταλήψεις στη δραματουργία για ανήλικους θεατές»

3.1. Ρατσισμός και ξενοφοβία στη δραματουργία για ανήλικους θεατές

Ο φόβος για το διαφορετικό, το μη οικείο μπορεί να δοθεί με τρόπο φυσικό, απλό και χωρίς να ξενίσει ιδιαίτερα τους αναγνώστες/θεατές ενός έργου, όπως στη θεατρική μεταγραφή του Γιάννη Καλατζόπουλου «Πήτερ Παν», βασισμένη στο έργο του Τζέιμς Μπάρι: «ΜΗΤΕΡΑ (καταλαβαίνοντας ότι ίσως κάτι τρέχει): Γιατί φοβάσαι αγάπη μου; Μήπως είδες κανένα κακό όνειρο; ΑΝΤΖΙ: Μαμά... (με νοήματα προς το παράθυρο) Κάποιος γέλασε... Εκεί!... ΓΙΑΝΝΗΣ: Ναι! Και το γέλιο του είχε... ήτανε... Κάποιος γέλασε με ξενική προφορά! (Μιμείται κωμικά) Χε-χο-χι-χασα... Κάπως... σαν... σαν Μουλ-σουμάνος μου φάνηκε! Χε-χι-χα-χοοο... ΜΗΤΕΡΑ: Σαν τι; ΑΝΤΖΙ: Όχι, όχι... σαν τσιγγάνος! ΜΙΧ: Όχι, όχι... σαν Ινδιάνος! ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΕΙΣ: Σαν τρομοκράτης!!! ΝΑΝΑ: Γαβ;;; ΜΗΤΕΡΑ: Βρε παιδιά, τι σας έπιασε βραδιάτικα; Τι κουταμάρες είν' αυτές που καθόσαστε και μου λέτε; Έλα Παναγία μου!...» (Καλατζόπουλος, χ.χ.δ: 3).

Στο θεατρικό έργο για ανήλικους θεατές του Γιάννη Καλατζόπουλου «Το παραμύθι που δεν το 'λεγε κανείς και οι τέσσερις εποχές», εμφανίζεται με σαφή τρόπο η έννοια του «Ξένου» αλλά και του ρατσισμού. Στην Πέμπτη Σκηνή του έργου (Καλατζόπουλος, χ.χ.γ: 21-26), που εκτυλίσσεται στο Νησί της Δίψας όπου δεν υπάρχει αρκετό πόσιμο νερό, οι Ιθαγενείς για να αντιμετωπίσουν την ανομβρία χορεύουν τον Χορό της Βροχής, χωρίς αποτέλεσμα ασφαλώς. Εκεί υπάρχει και ο «Αλλιώς», ο οποίος όμως είναι «Ξένος», διαφορετικός και «πολύ αλλιώς». Αυτός τους προτείνει να σταματήσουν τον χορό, προκαλώντας τρομερή σύγχυση στην τοπική κοινωνία που δεν σκοπεύει να αλλάξει τα πατροπαράδοτα έθιμα και τον τρόπο λειτουργίας της. Μέχρι και να τον φάνε σκέφτονται, αλλά απορρίπτουν την ιδέα, καθώς είναι «Ξένος» και σίγουρα θα είναι άνοστος, οπότε θα τους προκαλέσει ακόμη

μεγαλύτερη δίψα και καταλήγουν να χορεύουν πάλι τον Χορό της Βροχής. Στη συνέχεια, εμφανίζεται «Το παραμύθι που δεν το 'λεγε κανείς», το οποίο προσωποποιείται και αποτελεί τον βασικό χαρακτήρα του έργου, που ζούσε στη χώρα των Παραμυθιών, αλλά αποφάσισε να κάνει ένα ταξίδι, ώστε να πάρει τη ζωή του στα χέρια του και να καταφέρει να δώσει νόημα στην ύπαρξή του, κάνοντας τους ανθρώπους να το γνωρίσουν. Καταλήγει λοιπόν έπειτα από μια σειρά περιπέτειες να βρεθεί στο Νησί της Δίψας, ώστε να βοηθήσει ανιδιοτελώς τους κατοίκους να αποκτήσουν ένα πηγάδι. Όμως οι άνθρωποι εκεί τον υποδέχονται κι αυτόν με δυσπιστία και αρνούνται τη βοήθειά του: «Καλύτερα άγριος και διψασμένος, παρά συμβιβασμένος και αλλοτριωμένος... Λαός διψασμένος, ποτέ νικημένος...» (Καλατζόπουλος, χ.χ.γ: 25), καταδεικνύοντας δυστυχώς την συχνή αποτυχία ακόμη και σύγχρονων κοινωνιών να προοδεύσουν, πρόοδο που προσπαθεί να προασπιστεί ο Καλατζόπουλος στο έργο του «Το τρελό-τρελό ταξίδι του Αϊνστάϊν»: «ΕΠΙΣΤΗΜΗ: Τότε οι άνθρωποι δεν ήξεραν ακόμα τίποτα. Νόμιζαν πως όλα τα κάνουν οι δώδεκα θεοί του Ολύμπου. Ο Θαλής ο Μιλήσιος ήταν ο πρώτος που προσπάθησε να δώσει λογικές εξηγήσεις σε ερωτήματα όπως... «γιατί πλημμυρίζουν τα ποτάμια», «πώς κινούνται τ' άστρα», «πώς δημιουργήθηκε ο Κόσμος»... ΑΡΑ ΜΑΡΑ: Και...α...α...α-ψού!... Και τα κατάφερε; Έδωσε σωστές απαντήσεις; ΑΪΝΣΤΑΪΝ: Σε μερικά ναι, σε μερικά όχι. Αλλά αυτό δεν έχει και τόση σημασία. Σημασία έχει ότι άνοιξε έναν καινούργιο δρόμο! ΕΠΙΣΤΗΜΗ: Ναι. Έμαθε τους ανθρώπους να σκέφτονται διαφορετικά. Να ψάχνουν για τις αληθινές αιτίες των πραγμάτων. ΑΪΝΣΤΑΪΝ: Να μην πιστεύουν με την πρώτη ό,τι τους λένε. Να κοιτάζουν πιο προσεκτικά γύρω τους και να δίνουν τις δικές τους απαντήσεις» (Καλατζόπουλος, χ.χ.α: 36-37).

«Η ιδεολογική σκευή του Πεταλούδόσαυρου [του Ευγένιου Τριβιζιά] πραγματεύεται το καίριο ζήτημα της αφομοίωσης της ξένης κουλτούρας, του εθνοφυλετικά “άλλου” και της ισοτιμίας των πολιτισμών, ενσαρκώνοντας τάσεις και εντάσεις, προτείνοντας νέες επαναδιαπραγματεύσεις της ταυτότητας και ετερότητας, της ηθικής και του δικαίου, μέσα από τους καθρέφτες της αλληλεπίδρασης» (Παπαδόπουλος, 2009). Πραγματεύεται το θέμα της ετερότητας ως προς την καταγωγή, όπου στην Όγδοη Σκηνή ο φόβος για τη διαφορετικότητα εμφανίζεται αρκετά έντονα: «Η Χώρα των Αργόσαυρων»: «ΚΑΓΚΕΛΛΑΡΙΟΣ - Δικός μας; Δικός μας; Για κορόιδα μας περνάς; Εμείς δεν έχουμε τέτοιες εξαλλότητες, τέτοιες

σαχλαμάρες στη ράχη μας. ΓΔΟΥΠΟΣ: Είμαστε σοβαροί εμείς ! ΧΑΥΝΟΣ: Επιβλητικοί! ΓΔΟΥΠΟΣ: Βαρύγδουποι! ΚΑΓΚΕΛΑΡΙΟΣ: Ξωμερίτης είσαι! ΓΔΟΥΠΟΣ: Παρείσακτος! ΧΑΥΝΟΣ: Αλλοφερμένος! ΚΑΓΚΕΛΑΡΙΟΣ: Δεν ανήκεις στην περήφανη γενιά μας! ΧΑΥΝΟΣ: Δίνε του! ΜΠΑΤΑΛΟΣ: (επεμβαίνει) Καλά, τι πειράζει που έχει φτερά; Βλάπτουνε κανένα; ΚΑΓΚΕΛΑΡΙΟΣ: Δεν μου λες Μπατάλε, εσύ τι ανακατεύεσαι; Δικολάβο του σε βάλανε; ΓΔΟΥΠΟΣ - (στον Μπατάλο) Κάτσε στ' αυγά σου!». (Τριβιζάς, χ.χ.β: 39).

Στη θεατρική μεταγραφή του Δημήτρη Αδάμη «Ο Μικρός Πρίγκιπας» παρουσιάζεται η προκατάληψη που μπορεί να βιώσει κάποιος λόγω της καταγωγής του. Ο πλανήτης του Μικρού Πρίγκιπα ανακαλύφθηκε από έναν Τούρκο αστρονόμο, αλλά η ανακάλυψη του αυτή δεν έγινε δεκτή λόγω της εμφάνισής του. Αντί να του δώσουν στο συνέδριο αστρονομίας την πρέπουσα σημασία, τον χλεύασαν: «ΤΟΥΡΚΟΣ ΑΣΤΡΟΝΟΜΟΣ: Κύριοι αυτό είναι το Β612... στο λέω για... εγκώ ανακάλυψα... ΣΥΝΕΔΡΟΣ: Εσύ έτσι ντυμένος; Ας γελάσουμε! (Γελάνε όλοι οι σύνεδροι) ΤΟΥΡΚΟΣ ΑΣΤΡΟΝΟΜΟΣ: Σους μπρε. Εγκώ φοράει ρούχο από Τουρκία, πατρίδα μου ντε. ΣΥΝΕΔΡΟΣ: Άσ' τα αυτά, μα πώς είσαι έτσι; ΤΟΥΡΚΟΣ ΑΣΤΡΟΝΟΜΟΣ: Όχι καλό κρίνεις από ρούχο άνθρωπο. Στάσου και θα διεις!» (Αδάμης, 2014: 16). Όμως όταν άλλαξε ρούχα και ντύθηκε ευρωπαϊκά, τον αποδέχτηκαν και επικρότησαν την ανακάλυψή του.

Στο έργο της Ξένιας Καλογεροπούλου «Το Σκλαβί» ο πρίγκιπας ερωτεύεται τη ζωγραφιά μιας κοπέλας, αλλά άραγε για ποια υποφέρει; Για τη ζωγραφιά ή για την ίδια την κοπέλα; «ΗΘΟΠΟΙΟΣ Ε': Για ποιαν πεθαίνεις από αγάπη; Για την κοπελιά ή για τη ζωγραφιά; ΗΘΟΠΟΙΟΣ Β': Ε, το ίδιο δεν είναι; ΗΘΟΠΟΙΟΣ Ε': Όχι, δεν είναι. Αλλά δεν ξέρω πάλι. Μπορεί» (Καλογεροπούλου, 2000: 8). Εδώ διαφαίνεται το γεγονός ότι συχνά οι άνθρωποι εστιάζουν στη νοητική εικόνα που οι ίδιοι δημιουργούν για τους άλλους, αγνοώντας την πραγματικότητα. Η θέαση των πραγμάτων πέραν του φαίνεσθαι είναι αυτό που κάνει τους ανθρώπους να ξεπερνούν φόβους και προκαταλήψεις, όπως φαίνεται στο έργο «Ο Στραβομούτσουνος»: «Όποιος με κοιτάζει από τα νύχια ως την κορφή δίχως να τρομάζει απ' τη φριχτή μου τη μορφή αυτός μονάχα πάει να πει πως ξέρει να κοιτά σωστά αυτός θα πει πως ξέρει ότι είναι λάθος το έξω να κοιτάς και όχι το λάθος» (Καλατζόπουλος, 1987β: 87). «Πραγματικά: πρέπει να είναι πολύ ανόητος όποιος μετράει τον άλλο μονάχα από την

εμφάνιση. Το πιο σπουδαίο είναι ο εσωτερικός κόσμος, που λένε. Η ομορφιά του μυαλού και της ψυχής» (Καλατζόπουλος, 1987β: 87).

Η ετερότητα και η αναγκαιότητα για προσπάθεια κατανόησης του διαφορετικού φαίνεται και σε παλαιότερα θεατρικά έργα, όπως στο «Αγαπημένο μου ρομπότ» της Φράνσης Σταθάτου, όπου σε ένα χωριό τη θέση της εγκυμονούσας δασκάλας έχει αναλάβει ένα ρομπότ. Τα παιδιά παραπονιούνται στη δασκάλα που τους επισκέπτεται με το νέο της μωράκι: «Να, με δυο λόγια: Δεν μπορούμε να συνεννοηθούμε καλά μαζί του [...] δεν μας καταλαβαίνει μερικές φορές [...] Δεν έχει φαντασία [...] δε γελάει ποτέ. Δε μας λέει κανένα αστείο [...] Ούτε παραμύθια λέει [...] Κι άμα κάτι δεν είναι στο πρόγραμμα [...] δε γίνεται. [...] Μα αφού δεν έχει συναισθήματα. Μας το λέει και το ξαναλέει [...] Για το ρομπότ η άνοιξη δε μυρίζει. Μυρίζουνε μονάχα... οι μυρουδιές!» και η δασκάλα προσπαθεί να τους καθοδηγήσει: «Τι να κάνετε! Να βρείτε τρόπο να συνεργαστείτε. Να συνεννοηθείτε μαζί του... Τι να γίνει, κι αυτό τη δουλειά του κάνει! Καταλάβετε το!» (Σταθάτου, 1986: 46-48). Ακόμη, και στον «Μολυβένιο Στρατιώτη» τονίζεται η αξία της κατανόησης του άλλου «μέσα από τις δραματικές καταστάσεις που ζει ο ήρωας, αλλά και από την έντονη αντίθεση μεταξύ της συμπεριφοράς του ίδιου και του "κακού" ρόλου του Τζακ, έτσι ώστε τα παιδιά μέσω της ενσυναίσθησης, να κατανοούν καλύτερα την άδικη συμπεριφορά που υφίσταται ο ήρωας εξαιτίας της διαφορετικότητάς του και να διαμορφώνουν την άποψή τους για παρόμοια κοινωνικά ζητήματα» (Δημάκη-Ζώρα, 2017: 72).

3.2. Στερεότυπα και προκαταλήψεις στη δραματουργία για ανήλικους θεατές. Η περίπτωση της «Τελευταίας Μαύρης Γάτας»

«Η Τελευταία Μαύρη Γάτα» του Ευγένιου Τριβιζά είναι ένα ιδιαίτερα σύνθετο και πολυεπίπεδο έργο, το οποίο πραγματεύεται έννοιες και θέματα ιδιαίτερης βαρύτητας, διαχρονικά και ίσως πιο επίκαιρα από ποτέ, με έναν τρόπο ευφυή, ο οποίος δεν ενέχει χειραγώγηση και διδακτισμό. Λειτουργεί σε αλληγορικό επίπεδο, με κεντρικό ήρωα του έργου μια αρσενική μαύρη γάτα, το όνομα της οποίας δεν αναφέρεται πουθενά, που βιώνει τη λογική του παραλόγου μαζί με τον αναγνώστη-θεατή. Η εικόνα του «Άλλου», του διαφορετικού, δίνεται από τον συγγραφέα μέσα από ένα ασφαλές περιβάλλον, την κοινωνία των γάτων. «Η Τελευταία Μαύρη Γάτα» του Ευγένιου Τριβιζά καταδεικνύει τα στερεότυπα, τις προκαταλήψεις και το πώς νομιμοποιούνται σε βάθος χρόνου, κυρίως λόγω του φόβου, της ημιμάθειας και των συμφερόντων. Ο θεατής-αναγνώστης παρακολουθεί την κοινωνική ανοχή σε θέματα ρατσισμού' πώς κάτι εντελώς παράλογο σταδιακά γίνεται κοινωνικά αποδεκτό και φαίνεται λογικό για ποικίλους λόγους, πώς οι προκαταλήψεις αυξάνονται, εξελίσσονται και εδραιώνονται μέσω των στερεοτύπων και λόγω συμφερόντων, πώς αλλάζουν οι άνθρωποι, τα πλάσματα και η ζωή γενικότερα... Στο τέλος του έργου αποκαλύπτεται η σύνδεσή των προκαταλήψεων με ιδιοτελή συμφέροντα, αποδομώντας τα αρνητικά στερεότυπα και καταδεικνύοντας το παράλογο της κατάστασης που είχε δημιουργηθεί.

Αξιοποιώντας το Μοντέλο Δράσης του A. Greimas (Greimas, 1966: σ.172 κ.εξ., βλ. Γραμματάς, 1990: 23-30, Γραμματάς, 2003: 93-106, Μουδατσάκις, 1986: 47-91, Μουδατσάκις, 1993: 19-37) ξεδιπλώνεται μια πρώτη ανάλυση του ιδιαίτερα πολύπλοκου και πολυεπίπεδου αυτού έργου. Ο Τελευταίος Μαύρος Γάτος, (Υποκείμενο), ζει σε ένα νησί όπου σταδιακά η ζωή του αρχίζει να αλλάζει. Μπροστά στα μάτια των αναγνωστών-θεατών ξεκινάει ένα ασταμάτητο κυνήγι καταδίωξης από το οποίο ο ήρωας προσπαθεί να γλιτώσει (Αντικείμενο). Κατά τη διάρκεια του έργου η ανάγκη για επιβίωση (Υποκινητής) τον ωθεί να ανακαλύψει το τι πραγματικά συμβαίνει και έτσι σκευωρίες και μηχανορραφίες αποκαλύπτονται μπροστά στα μάτια του έκπληκτου αναγνώστη-θεατή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το πλήθος

των Αντίμαχων που καλείται να αντιμετωπίσει στις διάφορες σκηνές του έργου καθώς είτε τον απειλούν άμεσα όπως ο Μπούλης το Μπουλντογκ, ο Κοντός με την Τραγιάσκα, ο Ψηλός με το Μουστάκι, ο Γουλιέλμος Δελαγόπας, ο Λευκοντυμένος Άντρας με Σκουροπράσινα Γυαλιά και τα μέλη της Αδελφότητας των Προληπτικών γενικότερα, το σύνολο της τοπικής εξουσία (όπως ο Πρωθυπουργός και οι Υπουργοί), ο πρόεδρος της “Εταιρείας Προστασίας Ζώων” Ερνέστος Σουρμαδούρ, ο Εδμόνδος Σουρμαδούρ, ο Αρμάνδος Ραπασίν, η Φιόνα (νυφίτσα), η Ισαβέλλα (κίσσα) και ο Κνουψ (κουνάβι) είτε έμμεσα όπως οι άλλες γάτες, που απλώς αδιαφορούν ή και αρνούνται να τον βοηθήσουν· αν και η διάκριση μεταξύ της άμεσης και της έμμεσης απειλής δεν είναι πάντα εύκολα αντιληπτή από τον αναγνώστη-θεατή. Ωστόσο το γεγονός ότι η απειλή εμφανίζεται με τις δύο αυτές μορφές προσδίδει έναν ιδιαίτερο ρεαλισμό στο έργο. Μάλιστα, καθώς το έργο εξελίσσεται το σύνολο της τοπικής κοινωνίας, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, γίνεται Αντίμαχος του Τελευταίου Μαύρου Γάτου. Παρ’ όλες τις δυσκολίες που καλείται να αντιμετωπίσει και να ξεπεράσει, εμφανίζονται χαρακτήρες που τον βοηθούν όπως ο Κοψονούρης, ο Τρύφοντας ο Τρυποκάρυδος, η Εβενίνα, ο Τσαμπατζίκος, η Μαριλένα, η κυρα-Ρήνη και ο Τυριμπόμ ο καραβοπόντικας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν χαρακτήρες όπως η Γκρατσιέλα, η οποία ξεκινάει ως Σύμμαχος του Τελευταίου Μαύρου Γάτου, αλλά καταλήγει Αντίμαχος του στη Δέκατη Τέταρτη Σκηνή του έργου, αλλά και ο Ρασμίνος ο οποίος, αν και ξεκινάει ως Αντίμαχος του, καταλήγει σύμμαχος (έστω και για μικρό χρονικό διάστημα) στην Τριακοστή Τρίτη Σκηνή, όπως άλλωστε μπορεί να συμβεί και στη ζωή, προσδίδοντας ρεαλισμό στο έργο. Ακόμη, ο ίδιος ο μαύρος γάτος σε κάποια σημεία του έργου αποκτά διττό ρόλο, όπως στη Δέκατη Πέμπτη Σκηνή του έργου, στην οποία αρχικά είναι Αντίμαχος του Μουντζούρη, εμποδίζοντάς τον να γίνει αυτόχειρας, ενώ έπειτα μετατρέπεται σε Σύμμαχο και φίλο του.

Το συγκεκριμένο θεατρικό έργο, όπως κάθε επιτυχημένο δραματικό κείμενο, έχει ιδιαίτερα ειδολογικά χαρακτηριστικά και «χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένα γνωρίσματα που υπερβαίνουν τα όρια της λογοτεχνικότητας και ανάγονται στη διάσταση της πραγματικότητας» (Γραμματάς, 2003: 425). Τέτοια είναι τα στοιχεία που ενισχύουν την παραστατικότητα και οι διάλογοι που ταξιδεύουν τον ανήλικο (και όχι μόνο) θεατή και τον μεταφέρουν βαθύτερα στη θεατρική σύμβαση. Καθώς η ιστορία ξεδιπλώνεται, η σύνθετη πλοκή, η ίντριγκα και η περιπέτεια δεν θα μπορούσαν να λείπουν, όπως στην Ένατη Σκηνή στην οποία ο κεντρικός χαρακτήρας

του έργου μεταφέρεται στη Λέσχη των Προληπτικών όπου αποκαλύπτεται το κεντρικό θέμα του έργου: «ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ ΔΕΛΑΠΟΓΑΣ: Κύριοι! Άρχεται η συνεδρίασή μας. Κατ' αρχάς θα ήθελα να εκφράσω σε όλους μαζί και τον καθέναν χωριστά την ευαρέσκειά μου για τις αξιέπαινες προσπάθειες που καταβάλλετε για να ευοδωθεί η εκστρατεία μας κατά της γρουσουζιάς. Είμαι σίγουρος ότι με την αφοσίωση, την επιμονή και την ευρηματικότητά σας, θα φέρουμε σε αίσιο πέρας τη δύσκολη αποστολή μας και θα απαλλάξουμε μια και καλή το νησί μας από τη μάστιγα της κακοτυχίας που προκαλούν οι μαύρες γάτες. Στόχος μας –σας υπενθυμίζω– είναι σε μερικούς μήνες και σίγουρα πριν αρχίσει η περίοδος των τυφώνων να μην έχει μείνει ούτε μία μαύρη γάτα στο νησί μας» (Τριβιζάς, χ.χ.α: 23).

Το καταχθόνιο σχέδιο μπαίνει σε εφαρμογή και η απόκτηση της εύνοιας της κοινής γνώμης, καθώς και ατόμων που κατέχουν θέσεις εξουσίας και ισχύος, αποτελεί πρωταρχικό μέλημα: «ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΤΟΜΕΑ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ: Η ενημέρωση του κοινού χρήζει ιδιαίτερης προσοχής. Χρειαζόμαστε την κατανόηση, τη συμπαράσταση και την υποστήριξη του συνόλου του πληθυσμού, αν θέλουμε να ευοδωθούν οι προσπάθειές μας. Ας μην ξεχνάμε ότι πολλοί συμπολίτες μας έχουν μαύρες γάτες, τις οποίες φυσικό είναι να προσπαθήσουν να προστατεύσουν. Οι αδέσποτες μαύρες γάτες είναι εύκολος στόχος. Οι γάτες από σπίτι, δηλαδή οι σπιτόγατες, όχι και τόσο. Γι' αυτόν τον λόγο ετοιμάσαμε αφίσες, προκηρύξεις και φέιγ βολάν με εύστοχα συνθήματα και σλόγκαν, τα οποία θα σκορπίσουμε με αερόστατο σε όλη την επικράτεια. Επίσης, προσλάβαμε έμπειρους ομιλητές, δεινούς ρήτορες, οι οποίοι θα ενημερώνουν τον πληθυσμό για την ανάγκη να απαλλαγεί το νησί μας από τη γρουσουζιά που προκαλούν οι μαύρες γάτες. Θα επιδιώξουμε ακόμη –και ελπίζουμε να επιτύχουμε– τη συμπαράσταση στην εκστρατεία μας και άλλων ιδιωτικών φορέων και ίσως κορυφαίων οικονομικών και πολιτικών παραγόντων» (Τριβιζάς, χ.χ.α: 23). Η τρομακτική επίδραση των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και της διαφήμισης αποκαλύπτεται στον αναγνώστη-θεατή. Επίσης αποκαλύπτεται η “πίεση” της κοινής γνώμης στη Δέκατη Σκηνή του έργου στην οποία εμφανίζεται ένας δεινός ρήτορας, ο οποίος θα μπορούσε να παρομοιαστεί με σύγχρονο σοφιστή. Ο συγκεκριμένος ρήτορας προσπαθεί πείσει τον κόσμο ότι για όλα τα δεινά που αντιμετωπίζει ευθύνονται οι μαύρες γάτες (βλ. Παράθεμα 3). Και οι δολοπλοκίες αρχίζουν. Μια σειρά από ενέργειες ξεκινούν, ξεδιπλώνοντας μπροστά στα μάτια του αναγνώστη-θεατή τη λογική του παραλόγου.

Στη θεατρική τεχνική του Τριβιζά διακρίνουμε «μια άνεση στη δημιουργία θεατρικού ρυθμού, μια οικονομία σπάνια στους διαλόγους και στη δοσολογία των καταστάσεων, μια σοφία στην εναλλαγή και στις εντάσεις, μια σκηνική ευφράδεια συνδυασμένη με ώριμη σκηνική στρατηγική και τακτική» (Γεωργουσόπουλος, 2002). Έτσι στη Δωδέκατη Σκηνή, που ονομάζεται «Το Δείπνο των Συνωμοτών», βλέπουμε το πώς άτομα σε θέσεις εξουσίας (όπως ο Πρωθυπουργός και υπουργοί) τάσσονται υπέρ του αγώνα κατά των γατιών: «ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ ΔΕΛΑΠΟΓΑΣ: Θέλαμε να ζητήσουμε τη συνδρομή της κυβέρνησης στον αγώνα μας εναντίον της γρουσουζιάς!... Αν καταλαβαίνατε το συμφέρον σας, ναι! Με γάτες θα πρέπει να ασχοληθείτε!... Ας μιλήσουμε κύριοι με ανοιχτά χαρτιά. Όπως παραδέχεσθε εσείς ο ίδιος η κυβέρνηση αντιμετωπίζει την οργή του λαού. Και σαν να μην έφτανε αυτό, επίκεινται εκλογές. Διορθώστε με αν κάνω λάθος, αλλά οι δημοσκοπήσεις δείχνουν ότι δεν υπάρχουν και πολλές ελπίδες να τις κερδίσετε. Οι διαδηλώσεις, τα συλλαλητήρια, οι πορείες, οι απεργίες δίνουν και παίρνουν, όπως άλλωστε μόλις τώρα παραδεχτήκατε. Το πιθανότερο είναι να τις χάσετε. Αν όμως... Αν ο κόσμος δεν απέδιδε τα δεινά του τόπου σε δική σας κακοδιαχείριση; Αν δεν κατηγορούσε την κυβέρνησή σας για τις αποτυχίες της οικονομικής και κοινωνικής πολιτικής; Αν οι ψηφοφόροι πίστευαν ότι για όλα όσα πάνε στραβά στον τόπο δεν φταίτε εσείς, αλλά ευθύνονται άλλοι; ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟΣ: Ποιοι άλλοι; ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ ΔΕΛΑΠΟΓΑΣ: Οι μαύρες γάτες!... Τι θα γινόταν αν ο κόσμος πίστευε ότι φταίνε οι μαύρες γάτες; (παύση - σκουπίζεται) Αντί να μαυρίσουν εσάς... θα τα έβαζαν με τις μαύρες γάτες...» (Τριβιζάς, χ.χ.α: 33-37). Έτσι, η διαφθορά της εξουσίας ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη-θεατή.

Τα κίνητρα ποικίλων ανθρώπων και ο τρόπος που κάτι εντελώς παράλογο αρχίζει να εδραιώνεται, παίρνουν σιγά σιγά μορφή πάνω στη θεατρική σκηνή, όπου το θέατρο μπορεί να αποτελέσει μια εμπειρία μοναδική για τον ανήλικό θεατή. Σταδιακά η κατάσταση όλο και χειροτερεύει για τα μαύρα γατιά. Η περιπέτεια, τα εμπόδια, οι συγκρούσεις, οι ανατροπές και τα απρόοπτα, στοιχεία απαραίτητα για ένα επιτυχημένο θεατρικό έργο, εμφανίζονται διάχυτα στο έργο. Μέχρι και η Γκρατσιέλα, η αγαπημένη του Τελευταίου Μαύρου Γάτου, τον εγκαταλείπει: «ΜΑΥΡΟΣ ΓΑΤΟΣ: Και η αγάπη μας; Τα όνειρά μας; Οι όρκοι που δίναμε στο φεγγαρόφωτο; Δεν με αγαπάς πια; Δεν με λαχταράς όπως εγώ; Δεν είσαι το ταίρι μου, η ψιψίνα μου, η αγατούλα μου; ΓΚΡΑΤΣΙΕΛΑ: Εσένα σε αγαπώ. Δεν λέω... Το χρώμα σου είναι που

με προβληματίζει. ΜΑΥΡΟΣ ΓΑΤΟΣ: Τι έχει το χρώμα μου; Πες μου σε παρακαλώ τι έχει το χρώμα μου... ΓΚΡΑΤΣΙΕΛΑ: Να... μου προκαλεί μια κάποια δυσφορία... ανησυχία... γατάθλιψη. Το συζήτησα με τον ψυχαναλυτή μου. ΜΑΥΡΟΣ ΓΑΤΟΣ: Μπα; Αλήθεια; Κάποτε σου άρεσε όμως... Έλεγες ότι είναι στιλπνό, ότι σε συνεπαίρνει, ότι σε ερεθίζει. Ότι σε τρελαίνει!... ΓΚΡΑΤΣΙΕΛΑ: “Κάποτε” ήταν κάποτε και “τώρα” είναι τώρα... Ο καιρός περνάει, όλα αλλάζουν και οι κακόψυχοι ολόγουρα μας αλλάζουν» (Τριβιζάς, χ.χ.α: 40). Ο ρατσισμός και η φοβία για το διαφορετικό, όπως διαφαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, δομείται από το κοινωνικό γίνεσθαι. Οι γάτες, και αντίστοιχα οι άνθρωποι ως κοινωνικά όντα, επηρεάζονται από τη δεδομένη κοινωνική πραγματικότητα την οποία βιώνουν, και συχνά οι επιλογές τους καθορίζονται από τις σχέσεις εξουσίας μέσα στην κοινωνία.

Οι υπόλοιπες γάτες, γκρίζες, κανελιές, άσπρες αλλά και παρδαλές, αν και γνωρίζουν πόσο λάθος είναι αυτό που γίνεται, αρνούνται οποιαδήποτε βοήθεια ή ανάμιξη με τις μαύρες, αφήνοντάς τες στο έλεος της μοίρας τους, φαινόμενο που απαντάται στην καθημερινότητα των ανθρώπων: «ΧΙΟΝΑΤΗ: Διαφωνούμε ριζικά με τις απόψεις που πρεσβεύουν τα μέλη της Αδελφότητας και καταδικάζουμε ανεπιφύλακτα το κατάπτυστο πρόγραμμά τους! ΜΠΑΜΠΑΚΟΝΟΥΡΗΣ: Αισθανόμαστε απεριόριστη συμπάθεια για σας. Τα προβλήματά σας, πιστέψτε με, είναι και δικά μας! Αλλά... να, πώς να το κάνουμε, δεν μπορούμε να διακινδυνεύουμε τη δική μας ασφάλεια για χάρη της δικής σας. Διαφορετικά, αντί όλοι αυτοί οι παλαβοί να κατατρέχουν μόνο εσάς, ίσως αρχίσουν να κυνηγάνε κι εμάς και τότε αλίμονό μας! Αλί και τρισαλί μας! ΜΑΥΡΟΣ ΓΑΤΟΣ: (με συγκρατημένη οργή) Τι θέλεις να πεις; Ότι θα μας αρνηθείτε τη βοήθεια που τόσο έχουμε ανάγκη; Ότι τις κρίσιμες αυτές ώρες θα μας εγκαταλείψετε στην τύχη μας; Γιατί βρε παιδιά; Γάτες δεν είμαστε και μεις; Τι σημασία έχει που τυχαίνει να έχουμε άλλο χρώμα;[...] ΜΑΥΡΟΣ ΓΑΤΟΣ: Μα γιατί; Γιατί τέτοια αδιαφορία; ΜΟΥΝΤΖΟΥΡΗΣ: Φοβούνται. Άσε που μπαίνει και το συμφέρον στη μέση... Όσο λιγοστεύουν οι γάτες τόσο περισσότερα τα ποντίκια, τα ψαροκέφαλα και οι σκουπιδομεζέδες που αναλογούν σε όσες απομένουν. Με άλλα λόγια, το κατά κεφαλήν σκουπίδι αυξάνεται» (Τριβιζάς, χ.χ.α: 64-68). Όχι μόνο ο φόβος αλλά και το συμφέρον μπαίνουν στη μέση, αποκαλύπτοντας στον αναγνώστη-θεατή πώς κάτι εντελώς παράλογο σταδιακά γίνεται αποδεκτό και παρουσιάζεται ως λογικό, λόγω συμφερόντων. Οι προκαταλήψεις αυξάνονται, εξελίσσονται και εδραιώνονται μέσω

των στερεοτύπων και οι άνθρωποι, τα πλάσματα και η ζωή γενικότερα αλλάζει. Στη συνέχεια η κατάσταση ναι μεν χειροτερεύει, αλλά αποκαλύπτεται η σύνδεσή των προκαταλήψεων με ιδιοτελή συμφέροντα (βλ. Παράθεμα 4).

Όταν πλέον όλα έχουν τελειώσει, οι σκέψεις του Τελευταίου Μαύρου Γάτου αντηχούν, θυμίζοντάς μας την ωμή πραγματικότητα: «Πώς είναι δυνατόν να συνέβησαν όλα αυτά που συνέβησαν αναρωτιέμαι και προσπαθώ να πείσω τον εαυτό μου ότι ποτέ μα ποτέ δεν μπορεί, δεν πρόκειται να συμβεί πάλι κάτι τέτοιο. Στο βάθος της καρδιάς μου όμως ξέρω ότι εδώ στο νησί μας, όπως κι αλλού, οι γάτες ξεχνάνε, οι άνθρωποι ξεχνάνε και η τρέλα δεν θέλει πολύ να φουντώσει πάλι, φτου ξανά κι απ' την αρχή...» (Τριβιζάς, χ.χ.α: 128). Σκέψεις που αποσκοπούν στον προβληματισμό του αναγνώστη-θεατή, ενός προβληματισμού που ίσως οδηγήσει σε ένα καλύτερο αύριο.

«Ο Ευγένιος Τριβιζάς αποτελεί μια από τις πιο αξιόλογες περιπτώσεις συγγραφέων θεάτρου για παιδιά, που μεταξύ των πρώτων έδειξε έμπρακτα την εκτίμηση και το σεβασμό που απαιτεί το συγκεκριμένο είδος, παρουσιάζοντας έργα που ανταποκρίνονται με επιτυχία στις προσδοκίες και τα ενδιαφέροντα του ανήλικου θεατή, προσφέροντάς του αισθητική απόλαυση και κοινωνική ευαισθητοποίηση, καλλιτεχνική αγωγή και ψυχοπνευματική καλλιέργεια, διασκέδαση και παιδεία» (Γραμματάς, 2004). Η Τελευταία Μαύρη Γάτα αποτελεί ένα έργο όπου όμορφες εικόνες για τους μικρούς θεατές αλλά και απαιτητικοί διάλογοι, λογοπαίγνια αλληγορικές και τραγικές σκηνές για τους μεγάλους συνυπάρχουν κατανεμημένα στο κείμενο και διανθισμένα με μουσικά και χορευτικά διαλείμματα που επιτρέπουν την εκτόνωση και συμμετοχή των θεατών. Το τραγικό στοιχείο απαλύνεται με χιούμορ και το γκροτέσκο διαδέχεται το λυρικό. Το συγκεκριμένο έργο, όπως και τα υπόλοιπα θεατρικά του είναι γραμμένο αμφίσημα και πολύσημα, ώστε να είναι επιδεκτικό πολλαπλών αναγνώσεων και να λειτουργεί παράλληλα σε αλληπάλληλα επίπεδα βάθους, ώστε να μπορεί να προβληματίσει έναν φιλόσοφο, αλλά και να μαγέψει ένα παιδί, όπως τονίζει ο συγγραφέας (Τριβιζάς, 2002α, 2002β). Το χιούμορ βρίσκεται διάχυτο στο έργο· χιούμορ καυστικό, αλληγορικό, που στηρίζεται στο απρόοπτο, σε κάποια σημεία λίγο αλλόκοτο αλλά και υπαινικτικό. Είτε προκαλείται από τις καταστάσεις που λαμβάνουν χώρα είτε είναι λεκτικό, το χιούμορ, το οποίο «αναζητεί τις κρυμμένες φιλοσοφικές πλευρές της ύπαρξης και αφήνει να μαντέψουμε μεγάλο εσωτερικό πλούτο στο χιουμορίστα» (Pavis, 2006: 282), αυξάνει το κωμικό στοιχείο

του έργου, αποφορτίζοντας τις έντονες δραματικές σκηνές (όπως η ελαφρόπετρα στη σκηνή της αυτοκτονίας του Μουντζούρη), προσδίδοντας μια ελαφρότητα σε ένα θέμα ιδιαίτερα δύσκολο. Άλλωστε, «το χιούμορ δεν έχει κάτι μόνο απελευθερωτικό, όπως ο αστεϊσμός και το κωμικό αλλά επίσης κάτι μεγαλειώδες και εποικοδομητικό: χαρακτηριστικά που δεν βρίσκουμε στα άλλα δύο είδη απολαβής ευχαρίστησης μέσα από διανοητική εργασία» (Freud, 1969, τομ. 4: 278, Στο: Pavis, 2006: 282). Μέσα από όλα αυτά ανήλικοι, και όχι μόνο, αναγνώστες-θεατές εξοικειώνονται με έννοιες δύσκολες όπως ο ρατσισμός, η ξενοφοβία, τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις, προβληματίζονται και ενεργοποιείται η κριτική τους σκέψη.



Εικόνα 5: Αφίσα 1ης σκηνικής παρουσίασης της θεατρικής μεταγραφής του έργου «Η Τελευταία Μαύρη Γάτα» στο θέατρο Χορν

3.3. Το θέμα της μετανάστευσης στη δραματουργία για ανήλικους θεατές

Τα τελευταία χρόνια ένα από τα καίρια θέματα που απασχολούν την κοινωνία μας είναι η μετανάστευση. Καθημερινά πλήθος ανθρώπων, βίβια εκτοπισμένων και μη, κινείται προς αναζήτηση νέας πατρίδας. Η Ελλάδα, λόγω της γεωγραφικής της θέσης, αποτελεί τον συνδετικό κρίκο Ευρώπης-Ασίας, γεγονός που την καθιστά άμεσα συνδεδεμένη με το εν λόγω θέμα. Η μετανάστευση δεν είναι σημερινό φαινόμενο· άλλωστε πλήθος Ελλήνων είτε επέλεξαν είτε αναγκάστηκαν να ακολουθήσουν αντίστοιχη μοίρα από το μακρινό παρελθόν έως τις μέρες μας. Το γεγονός αυτό δεν θα μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητο το θέατρο και τους δραματουργούς του. Έτσι, έργα που κινούνται γύρω από τη συγκεκριμένη θεματική έχουν εμφανιστεί και στο θέατρο για ανήλικους θεατές.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το έργο «Μια γιορτή στου Νουριάν» το οποίο αποτελεί διασκευή του Βασίλη Κουκαλάνι από το πρωτότυπο «Μια γιορτή στου Παπαδάκη» του Φόλκερ Λούντβιγκ, θυμίζοντας την αθρόα ελληνική μετανάστευση παλαιότερων ετών στη Γερμανία. Όπως αναφέρει ο Κουκαλάνι «Τότε οι Γερμανοί πραγματικά ένιωθαν πως απειλούνται από Έλληνες, Τούρκους και Ιταλούς μετανάστες, σήμερα όμως μπορούμε να γελάμε όλοι μαζί μ' αυτά. Σήμερα οι Έλληνες αισθάνονται να απειλούνται από τους πρόσφυγες και έχουν πάρει το ρόλο των Γερμανών στο έργο. Δυστυχώς, το έργο παραμένει πάντα επίκαιρο και γι' αυτό παίζεται σε διάφορα μέρη του κόσμου. Στο Λονδίνο με Πακιστανούς και Τζαμαϊκανούς, στη Γαλλία με Άραβες, στην Αυστραλία με Βιετναμέζους και Ινδούς και στο Ισραήλ με Ρώσους και Παλαιστίνιους. Το φυλετικό μίσος και οι προκαταλήψεις μοιάζει να κερδίζουν έδαφος παντού, παράλληλα όμως υπάρχουν και άνθρωποι που τα καταπολεμούν με πολυμήχανα μέσα και με τη φαντασία τους –και αυτό μου δίνει κουράγιο και ελπίδα» (Κουκαλάνι, 2011). Το κεντρικό θέμα του έργου είναι η σύγκρουση μιας ελληνικής οικογένειας, κυρίως του πατέρα, με έναν Ιρανό πρόσφυγα και το γιο του με αφορμή μια θέση κάμπινγκ.

Ένα ακόμη εξαιρετικά ενδιαφέρον έργο των τελευταίων ετών είναι «Το ασυνόδευτο» του Ανδρέα Φλουράκη, το οποίο ανέβηκε το 2016-17 στο Skrow theater. Σε αυτό, δυο αδέρφια, ένα αγόρι κι ένα κορίτσι, αποφασίζουν να

φιλοξενήσουν στο σπίτι τους, κρυφά από τους γονείς τους, ένα ασυνόδετο μικρό αγόρι από την Συρία. Αρχίζει έτσι μια μεγάλη περιπέτεια γεμάτη απρόοπτα, συγκρούσεις και απρόβλεπτες κωμικές αλλά και δραματικές καταστάσεις.



Εικόνα 6: Αφίσα παράστασης του έργου «Το ταξίδι του Φερεύντου»

Επίσης, «Το ταξίδι του Φερεύντου» (Χαλιακόπουλος, 2013) του Γρηγόρη Χαλιακόπουλου, το οποίο ανεβαίνει το 2017-2018 σε θεατρική μεταγραφή στο θέατρο Κνωσός, έχει ως κεντρικό θέμα τη μετανάστευση. Το έργο αυτό αποτελεί ένα ταξίδι επιβίωσης και αυτογνωσίας, μέσα από τις καταστάσεις [ή περιπέτειες;] που βιώνει ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου ως ασυνόδετο προσφυγόπουλο. Θέματα αυτογνωσίας, ταυτότητας και ετερότητας, ρατσισμού και προκαταλήψεων εμφανίζονται κατά τη διάρκειά του, κάνοντας τον Φερεύντου να ωριμάσει και σιγά σιγά να ανακαλύψει τον εαυτό του και τη θέση του στον κόσμο.

Το θέμα της μετανάστευσης εμφανίζεται και στο έργο «Ο Μολυβένιος Στρατιώτης» της Μαριάννας Τόλη στο οποίο βλέπουμε τον Μολυβένιο Στρατιώτη να ξεκινάει χωρίς τη θέλησή του ένα ταξίδι προς το άγνωστο. Το ταξίδι του αυτό παρομοιάζεται με την ξενιτιά (Τόλη, 2017: 45), αλλά δεν εντρυφά στο θέμα αυτό στον ίδιο βαθμό με τα παραπάνω έργα.

Ένα από τα ιδιαίτερα αξιόλογα έργα που άπτονται της συγκεκριμένης θεματολογίας είναι «Το αγόρι με τη βαλίτσα» του Μάικ Κένι σε μετάφραση της Ξένιας Καλογεροπούλου, το οποίο έχει ως κεντρικό θεματικό άξονα τη μετανάστευση. Ο επιστήμονας και κριτικός θεάτρου για ανήλικους θεατές Θανάσης Καραγιάννης έχει εκφράσει τις ευχαριστίες του στην Ξένια Καλογεροπούλου τόσο για την εξαιρετική της μετάφραση όσο και για την παρουσίαση του σημαντικού αυτού κοινωνικοπολιτικού έργου στο ελληνικό παιδικό κοινό στο βιβλίο του «Κριτική Θεάτρου για Παιδιά 2007-2010» (Καραγιάννης, 2010: 85). Στο έργο αυτό, ένα «δραματουργικό εύρημα της γνώσης και ουσιαστικά αφομοίωσης των μηνυμάτων από μέρους του πρωταγωνιστή Ναζ, του ανατολίτικου παραμυθιού “Σεβάχ ο Θαλασσινός”» (Καραγιάννης, 2010: 85), ένα αγόρι ξεκινά το ταξίδι του από τη Μέση

Ανατολή προς την Ευρώπη με μια βαλίτσα, ώστε να βρει τον αδερφό του και να ζήσει μια καλύτερη ζωή μακριά από τη δίνη του πολέμου. Τα χρήματα δυστυχώς δεν φτάνουν και η υπόλοιπη οικογένειά του μένει πίσω. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του συναντά αμέτρητες δυσκολίες, παρ' όλα αυτά τα καταφέρνει με συντροφιά τις ιστορίες του, τις ιστορίες που του έλεγε ο πατέρας του, τις ιστορίες του Σεβάχ του Θαλασσινού. Φτάνει άραγε στον κόσμο που περίμενε; Στη χώρα που έχει δουλειές για όποιον το επιθυμεί, όπου οι άνθρωποι σου χαμογελούν στον δρόμο; Στη χώρα που του περιέγραφε ο αδελφός του στα γράμματά του; Η αλήθεια δεν είναι εύκολη, ώστε να ειπωθεί σε γράμματα. Η βαλίτσα του είναι πλέον άδεια. Ο ίδιος είναι άδειος και πρέπει να ξεκινήσει από την αρχή, να θυμηθεί ποιος είναι και να προχωρήσει.

Στη συνέχεια σκιαγραφείται ένα γενικό μοντέλο δράσης του κεντρικού χαρακτήρα του έργου, ώστε να φωτιστούν οι κεντρικές σχέσεις και δυνάμεις που διέπουν το σύνολο του δραματικού κειμένου, σύμφωνα με το μοντέλο δράσης που προτείνει ο A. Greimas (Greimas, 1966: σ.172 κ.εξ., βλ. Γραμματάς, 1990: 23-30, Γραμματάς, 2003: 93-106, Μουδατσάκης, 1986: 47-91, Μουδατσάκης, 1993: 19-37), το οποίο σε αντίθεση με μια παραδοσιακή αριστοτελική διάκριση μεταξύ «δράσης» και «χαρακτήρων» δεν μένει στο επίπεδο των σημαινόντων, αλλά ξεδιπλώνει τα σημαινόμενα, εντοπίζοντας τις ουσιαστικές σχέσεις μεταξύ των προσώπων (Γραμματάς, 1990: 23-24). Ο τίτλος του έργου «Το αγόρι με τη βαλίτσα» είναι περιγραφικός και αναφέρεται στον κεντρικό χαρακτήρα του έργου, τον Ναζ (Υποκείμενο), παραπέμποντας σε ένα ταξίδι που δίνει νόημα στην ίδια την ύπαρξή του με Αποδέκτη τον ίδιο του τον εαυτό. Η επιδίωξή του είναι να καταφέρει να φτάσει στο Λονδίνο όπου κατοικεί ο αδελφός του (Αντικείμενο), με απώτερο σκοπό να αποκτήσει μια καλύτερη ζωή (Υποκινητής). Αναμετράται στα διάφορα μέρη του έργου με ποικίλες δυσκολίες αλλά και με πρόσωπα όπως ο Άνθρωπος, ο Στρατιώτης, ο Βοσκός, ο Άνθρωπος 2, ο Έμπορος (Αντίμαχοι) και το ίδιο το ταξίδι της μετανάστευσης ξετυλίγεται στον αναγνώστη-θεατή με γλαφυρό τρόπο. Παρ' όλες τις δυσκολίες που καλείται να αντιμετωπίσει και να ξεπεράσει, υπάρχουν άτομα που τον βοηθούν όπως η συνοδοιπόρος του Κρίσια, οι γονείς του και το ηλικιωμένο ζευγάρι που τον περιθάλλει, όταν βρεθεί ναυαγός (Βοηθεί).

«Θεματολογικά ο δραματουργός, με το έργο του αυτό, αναδεικνύει τα σύγχρονα καιτά διεθνή προβλήματα της μετανάστευσης, του ρατσισμού, της φτώχειας και του πολέμου, αλλά και της εκμετάλλευσης των μεταναστών»

(Καραγιάννης, 2010:85). Στο έργο αυτό αποκαλύπτεται στους θεατές μέρος των δυσκολιών που αντιμετωπίζει όποιος το επιχειρεί, φέρνοντάς μας πιο κοντά στην πραγματικότητα που βιώνει ένα πολύ μεγάλο μέρος των συνανθρώπων μας στην παρούσα χρονική περίοδο. Με συνοδοιπόρο τον Ναζ και την Κρίσια ο αναγνώστης-θεατής συμμετέχει σε αυτό το ταξίδι, ένα ταξίδι προς ένα καλύτερο αύριο, το οποίο όμως είναι γεμάτο δυσκολίες, έρχεται σε επαφή με τον «Άλλο», τον «μετανάστη», τον «διαφορετικό», εξοικειώνεται μαζί του και βλέπει την όλη κατάσταση από μια διαφορετική οπτική γωνία: «ΝΑΖ: Πάλι περίμενα. Σ' αυτό το μέρος όλοι περιμένουν. Όλοι έχουν έρθει από κάπου αλλού. Άλλους τους έδιωξε ο πόλεμος. Άλλους η πείνα. Άλλοι κυνηγάνε το χρήμα. Μερικοί, όχι πολλοί. Έχουν γεννηθεί σε αυτό το μέρος εκατοντάδες παιδιά. Σε μερικά χρόνια μπορεί να 'ναι πια το σπίτι τους εδώ» (Κένι, 2006: 20).

3.4. Το θέμα της αναπηρίας και η αντιμετώπιση των ΑΜΕΑ στη δραματουργία για ανήλικους θεατές

Το θέμα της αναπηρίας αποτελεί ένα κομβικό σημείο στη διαμόρφωση της ατομικής ταυτότητας. Η ίδια αναπηρία, αλλά και η αντιμετώπισή της από τον κοινωνικό περίγυρο, επηρεάζει σε διαφορετικό βαθμό, κατά περίπτωση, την αυτοεικόνα του ατόμου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτή τη θεματική παρουσιάζει η θεατρική μεταγραφή της Μαριάννας Τόλη του παραμυθιού «ο Μολυβένιος Στρατιώτης», όπου ο κεντρικός χαρακτήρας υπολείπεται ενός ποδιού. Η ιστορία εκτυλίσσεται στη σύγχρονη εποχή, όπου η τεχνολογία, οι υπολογιστές και η συνεχής χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης έχουν εισβάλει στην καθημερινότητα των παιδιών-χαρακτήρων του έργου. Η μητέρα των παιδιών τους κάνει «ένα παράξενο δώρο... που δεν είναι ηλεκτρονικό» (Τόλη, 2017: 13). Στην τελειομανή (κατ' εικόνα της μητέρας της) Λίζα δίνει μια μπαλαρίνα και στον αδερφό της, τον Χανς, ένα στρατιωτάκι το οποίο έχει μόνο ένα πόδι, καθώς δεν έφτασε το μολύβι, όταν το κατασκεύαζαν στο εργοστάσιο.

Από την αρχή του έργου μέσω της Λίζας διαφαίνονται αντιλήψεις που υποβόσκουν στην κοινωνία: «Με ένα πόδι δεν κάνεις ηρωικές πράξεις. Δεν γίνεσαι

πρωταθλητής, δεν μπορείς να τρέξεις Μαραθώνιο, δεν μπορείς να σώσεις άλλους ανθρώπους... Με στενοχωρεί ο στρατιώτης σου... δεν θέλω να τον βλέπω... δεν είναι τέλειος! Δες την μπαλαρίνα μου, είναι τέλεια!» (Τόλη, 2017: 13-14). Η αντιδιαστολή μεταξύ αναπηρίας και μη, τελειότητας και μη, προβάλλει το ζήτημα της διαφορετικότητας στην πιο γυμνή του μορφή. Κάποιος που δεν είναι όπως πρέπει, που δεν είναι ολόκληρος, που δεν είναι τέλειος, που η ύπαρξή του και μόνο την ενοχλεί, που στα μάτια της Λίζας δεν πρέπει να υπάρχει. Αλλά και η φαινομενικά «τέλεια» και όμορφη Μπαλαρίνα αντιμετωπίζει προβλήματα και πίεση: «Σε θέλω να ‘σαι όμορφη, σε θέλω να ‘σαι τέλεια... Μη φοβάσαι, μη φοβάσαι, τέλεια αν είσαι κοντά μου θα ‘σαι» (Τόλη, 2017: 15). Έτσι, παρ’ όλη την αρτιότητά της, η Μπαλαρίνα θα γίνει ουσιαστικά αποδεκτή και αγαπητή μόνο αν είναι τέλεια, ακροβατώντας σε μια λεπτή ισορροπία αποδοχής και απόρριψης από την ιδιοκτήτριά της και κατ’ επέκταση από την κοινωνία στην οποία “ζει”.

Η Μπαλαρίνα και ο Μολυβένιος Στρατιώτης είναι εγκλωβισμένοι σε μια πραγματικότητα που διαμορφώνεται από τα “πρέπει” που εμφανίζονται γύρω τους. Ο Μολυβένιος Στρατιώτης δομεί την ταυτότητά του με βάση την αναπηρία του: «Κρίμα δεν έφτασε. Το μολύβι ήταν λειψό, δίχως πόδι θα ‘μαι εγώ. Κρίμα στη ζωή θα βγω ατελείωτος και διαφορετικός. Κρίμα... Στα παιχνίδια θα ‘μαι απών. Σε μια γωνιά θα στέκω, δεν θα παίζω, κι όμως θα ‘μαι παρών. Δεν θα με πειράξει... Καμιά φορά τυχαίνει τα υλικά της δημιουργίας να μη φτάνουν για να επιτευχθεί ένα άρτιο αποτέλεσμα. Δεν έφτασε το μολύβι για μένα... έχω μόνο ένα πόδι... σε όποιο παιδί με χαρίσουν θα με βρει ελαττωματικό... αναρωτιέμαι αν θα με αγαπήσει ή θα με πετάξει στα σκουπίδια... αλλά θα πρέπει να δεχτώ τη διαφορετικότητά μου με θάρρος... Δεν έχω επιλογή. Θα ‘μαι παρών» (Τόλη, 2017: 10). Η Μπαλαρίνα κυνηγάει την τελειότητα: «Πρέπει να φτάσω το τέλειο. Πρέπει να προπονούμαι συνέχεια, ακούραστα, χωρίς σταματημό... Γιατί αν αποτύχω η Λίζα δεν θα μ’ αγαπά και θα με πετάξει στα σκουπίδια. Έχω πολλή δουλειά να κάνω και δεν πρέπει να ξεκουράζομαι. Και τώρα που μου μιλάς με αποδυναμώνεις... Κινδυνεύω. Αν δεν είμαι τέλεια ποιος θα με κοιτάξει;» (Τόλη, 2017: 16). Όπως αναφέρουν στρατιώτες που έχουν ρόλο χορού στο έργο «Εκείνη φυλακισμένη μέσα στην τελειότητα. Εκείνος φυλακισμένος σε ένα σώμα ατελές» (Τόλη, 2017: 17). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρόταση του Χανς στην αδερφή του τη Λίζα «να τα φτιάξουν» στον Μολυβένιο Στρατιώτη του και την Μπαλαρίνα της. Παρ’ όλες τις διαφωνίες της αυτός επιμένει

καθώς «Αυτό είναι το νόημα! Να παντρέψουμε την τελειότητα με τη διαφορετικότητα» (Τόλη, 2017: 26). Στο συγκεκριμένο σημείο εμφανίζεται μια αντιπαραβολή της τελειότητας με τη διαφορετικότητα, όμως ακόμη και η ίδια τελειότητα θα λέγαμε πως αποτελεί μια μορφή ετερότητας.



Εικόνα 7: Φωτογραφία από την παράσταση «Ο Μολυβένιος Στρατιώτης» στο Θέατρο Κατερίνα Βασιλάκου 2017-18

3.5. Θέματα του φύλου και ισότητας στη δραματουργία για ανήλικους θεατές

Στη θεατρική μεταγραφή της Μαριάννας Τόλη του γνωστού παραμυθιού του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν «Ο Μολυβένιος Στρατιώτης», συναντάμε την ετερότητα ως προς το φύλο. Βλέπουμε μια αντιπαράθεση απόψεων και αντιλήψεων μεταξύ ανδρών-γυναικών. Ανάμεσα στους άνδρες-Στρατιώτες εμφανίζεται μια Στρατιωτίνα, δια του στόματος της οποίας καταδεικνύονται αντιλήψεις αλλά και προβλήματα που εμφανίζονται στην κοινωνία μας: «Ααα! Αυτό το δωμάτιο είναι ανδροκρατούμενο. Βαρέθηκα. Όλη μέρα ακούω παραγγέλματα και διαταγές. ΠΡΟΣΟΧΗ!

ΑΝΑΠΑΥΣΗ! ΠΡΟΣΟΧΗ! ΑΝΑΠΑΥΣΗ! ΣΤΟ ΠΑΤΩΜΑ! PUSH UPS! Κι όλο σχόλια! Δεν το κάνεις καλά. Πιο γρήγορα. Δεν έχεις αντοχή! Δεν είσαι δυνατή! Δεν έχεις μυς! Δεν σηκώνεις βάρη! Και γιατί παρακαλώ; Γιατί είμαι γυναίκα! Ποιος είπε πως δεν μπορώ να τα κάνω όλα αυτά και άλλα πολλά. Βαρέθηκα» (Τόλη, 2017: 17-18). Όχι μόνο μέσα από την πρόζα αλλά και από το λυρικό κομμάτι του έργου καταδεικνύονται απόψεις για τη διαφορετική αλλά εξίσου σημαντική φύση των γυναικών: «Ο κόσμος αντρικός, ο κόσμος αντρικός, μα δεν θ' άξιζε τίποτα, τίποτα χωρίς εμάς, μα και εμάς. Είμαστε τρυφερές κι άνδρες κάνουν τις δουλειές, είμαστε και πιο ψηλές, μα και κομπλεξικές, άντρες σκληροί, μα δυνατοί. Ο κόσμος αντρικός, ο κόσμος αντρικός, μα δεν θ' άξιζε τίποτα, τίποτα χωρίς εμάς, ναι ναι» (Τόλη, 2017: 18). Ακούγονται απόψεις και άλλων θηλυκών χαρακτήρων του έργου, οι οποίες τονίζουν τη σημασία των γυναικών αλλά και την καταπίεση που υφίσταται το γυναικείο φύλο, ενώ οι Στρατιώτες έρχονται να δώσουν τη δική τους απάντηση σε όλα τα προηγούμενα με μια εντελώς διαφορετική οπτική: «Να σου εξηγήσω πως το βλέπουμε εμείς... Οι άντρες... σας προσέχουμε... ...σας προστατεύουμε από τους κινδύνους... ...και δεν σας καταπιέζουμε καθόλου γιατί... ...είμαστε απασχολημένοι να... ...μείνουμε ζωντανοί!» σε πρόζα, αλλά και με τραγούδι: «Στρατιωτάκια εμείς δυναμικά, πολύ στητά και αυστηρά, μαχητικά μα φιλικά, αντρίκεια και εκρηκτικά, γι' αυτό και συ μονάχη, μια κουκλίτσα χαρωπή, μη ρωτάς τι ζητάς, δύσκολα χωρίς εμάς. Δεν υπάρχουν άλλοι, στον πόλεμο, στην πάλη, πιο δυνατοί κι ευγενικοί. Όταν προσπερνάμε τον κόσμο χαιρετάμε, αστραφτεροί, δυναμικοί, α ααα αστραφτεροί, δυναμικοί» (Τόλη, 2017: 18-19).

Στα κομμάτια του θεατρικού έργου που παραθέτονται παραπάνω διαφαίνονται ποικίλες στερεοτυπικές αντιλήψεις, οι οποίες αν και προσαρμοσμένες γύρω από τα «Στρατιωτάκια», αποτελούν μια εξαιρετική εικόνα της πάλης μεταξύ των δύο φύλων. Τόσο η γυναικεία και η αντρική φύση όσο και τα προβλήματα μεταξύ των δύο φύλων και οι πιθανές παρανοήσεις που προκύπτουν από έλλειψη επικοινωνίας και βαθύτερης κατανόησης και αποδοχής του άλλου, αναδεικνύονται με μια στερεοτυπική μορφή. Έτσι δημιουργείται σύγκρουση, η οποία άλλωστε είναι απαραίτητο συστατικό ενός επιτυχημένου δραματικού κειμένου.

3.6. Θρησκευτική ετερότητα στη δραματουργία για ανήλικους θεατές

Στο θέατρο για ανήλικους θεατές η θρησκευτική ταυτότητα ή ετερότητα δεν αποτελεί δημοφιλή θεματική. «Το υπαρξιακό ζήτημα και ο θρησκευτικός παράγοντας αποτελούν παραμέτρους που απαντούν και σε έργα προγενέστερης περιόδου, εκεί όμως φέρουν έναν έντονα ηθοπλαστικό και κατηχητικό χαρακτήρα» (Σερέτη, 2010: 223). Το θεϊκό στοιχείο στα έργα της σύγχρονης περιόδου συχνά περιορίζεται σε απλή αναφορά όπως για παράδειγμα στον «Μολυβένιο Στρατιώτη»: «Θεέ μου, μη μου δίνεις περισσότερα από ότι μπορώ να αντέξω» (Τόλη, 2017: 46). Ή ακόμη ως πηγή φόβου όπως στον «Πήτερ Παν» του Καλατζόπουλου: ΜΗΤΕΡΑ: Γιατί φοβάσαι αγάπη μου; Μήπως είδες κανένα κακό όνειρο; ΑΝΤΖΙ: Μαμά... Κάποιος γέλασε... Εκεί!... ΓΙΑΝΝΗΣ: Ναι! Και το γέλιο του είχε... ήτανε... Κάποιος γέλασε με ξενική προφορά! Κάπως... σαν... σαν Μουλ-σουμάνος μου φάνηκε!» (Καλατζόπουλος, χ.χ.δ: 3). Στη θεατρική μεταγραφή του Δημήτρη Αδάμη «Ο Μικρός Πρίγκιπας» εμφανίζεται ο Τούρκος-Μουσουλμάνος αστρονόμος ως θύμα ρατσισμού και ξενοφοβίας.

Αντίθετα, στο έργο «Ο Αρχοντοχωριάτης», ο Γιάννης Καλατζόπουλος χρησιμοποιεί τη θρησκευτική ετερότητα για να εντείνει το κωμικό στοιχείο, το οποίο αποτελεί ένα «κοινωνικό όπλο [που] δίνει στον είρωνα τα μέσα να κριτικάρει το περιβάλλον του, να κρύβει την αντίθεσή του κάτω από ένα ευφολόγημα ή μια γκροτέσκα φάρσα» (Pavis, 2006: 279). Άλλωστε, το χιούμορ και το κωμικό στοιχείο αποτελούν τα πλέον κατάλληλα εργαλεία, για να αναδειχθούν καταστάσεις, να αμβλυνθούν διαφορές και να εξοικειωθούν οι ανήλικοι θεατές με έννοιες δύσκολα κατανοητές. Ο μεταμφιεσμένος Κλεόντης παριστάνει τον άρχοντα-αριστοκράτη από την Τουρκία που φυσικά είναι μουσουλμάνος: «ΙΟΡΔ.: Να 'ναι καλά ο Χριστιανός. ΚΟΒ.: Μουσουλμάνο είναι μπρε. ΙΟΡΔ.: Να 'ναι καλά ο Μουσουλμάνος» (Καλατζόπουλος, 1998: 40). Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το ότι ο Ιορδάνης-πατέρας επιλέγει να παραμερίσει οποιαδήποτε άλλη ετερότητα ως προς αυτόν και την οικογένειά του στην επιλογή του γαμπρού του, αρκεί να είναι ευγενής-άρχοντας.

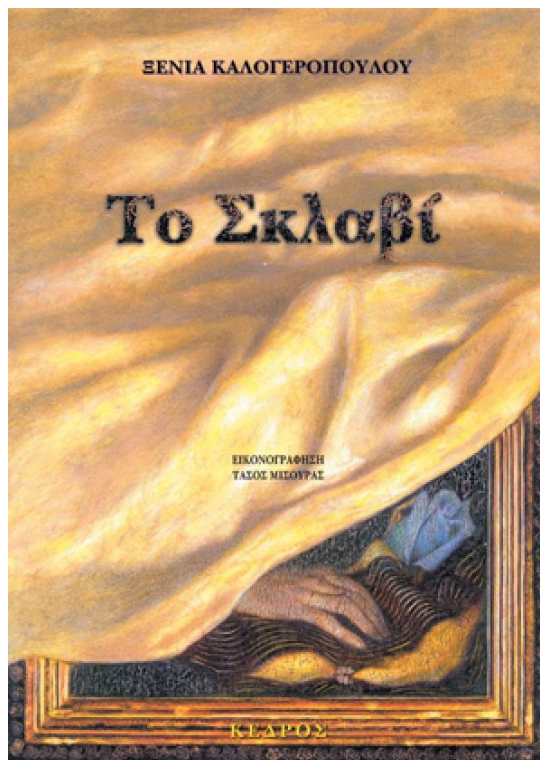
3.7. Η κοινωνική ετερότητα στη δραματοουργία για ανήλικους θεατές

Στη σύγχρονη κοινωνία της παγκοσμιοποίησης είναι ιδιαίτερα ορατή η κοινωνική ετερότητα. Άνθρωποι που βρίσκονται άστεγοι αλλά και άνθρωποι που σπαταλούν αλόγιστα συνυπάρχουν σε έναν κόσμο, που κάθε άλλο παρά μη ταξικός είναι. Σε αυτήν την πραγματικότητα «το άρχον ου φιλεί τας μεταβολάς», όπως είπε και ο Ξενοφών, και «η καθεστηκυία τάξη θέλει να κρατήσει τα κεκτημένα και θέλει να τα αυξήσει» (Ιωαννίδης, 2010). Σε μια θεώρηση της παγκόσμιας ιστορίας όσον αφορά τα ταξικά προβλήματα, αυτό που χρίζει ιδιαίτερης μελέτης είναι «ο τύπος του τυχοδιωκτικού Καπιταλισμού ή ο Καπιταλισμός που προσανατολίζεται στο εμπόριο, τον πόλεμο, την πολιτική ή τη διοίκηση σαν πηγές κέρδους» (Βέμπερ, 2010: 22). Αν και τα παραπάνω δεν αποτελούν συνηθισμένο θεματικό άξονα στα δραματικά κείμενα για ανήλικους θεατές, όπως τα παραθέτει και αναλύει ο Θόδωρος Γραμματάς στο βιβλίο του *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό* (Γραμματάς, 1999: 155-158), η εικόνα αυτή της σημερινής πραγματικότητας δεν θα μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητους δραματοουργούς που ασχολούνται με το σύγχρονο θέατρο για ανήλικους θεατές. Ψήγματα των παραπάνω εντοπίζονται σε θεατρικά έργα για ανήλικους θεατές.

Ένα κλασικό έργο που εκ πρώτης όψεως δεν φαίνεται να άπτεται του θέματος είναι η Σταχτοπούτα. Μέσα από ένα τέτοιο έργο μπορούν να αναδειχθούν η κοινωνική ανισότητα και θέματα ταυτότητας. Το κείμενο που μελετήθηκε είναι «Η Αντζελίνα η Σταχτοπούτα» της Κάρμεν Ρουγγέρη, το οποίο είναι διασκευή για παιδιά της κωμικής όπερας του Τζοακίνο Ροσσίνι και διαφέρει εν μέρει από την κλασική ιστορία του Περώ. Το συγκεκριμένο έργο ανέβηκε στην παιδική σκηνή του Εθνικού θεάτρου κατά την περίοδο 1993-94. Μέσα από τα παρακάτω λόγια του «πατέρα» αποκαλύπτεται η καταπίεση και ο κοινωνικός ρατσισμός που υφίσταται η Σταχτοπούτα. «ΠΑΤΕΡΑΣ: Δούλα είναι πολύ, υψηλότατε... συγχωρήστε την... ΡΑΜΠΟ: Δούλα; Και λοιπόν; ΠΑΤΕΡΑΣ: Δηλαδή... χαμηλής υποστάθμης. Από πολύ χαμηλή καταγωγή. Και θέλει να κάνει τη σπουδαία... την όμορφη... Την ικανή... Κατάλαβες; Άκου να πάει στο παλάτι. Γρήγορα έξω, είπα» (Ρουγγέρη, 1993: 50). Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η Δεύτερη πράξη του έργου (Ρουγγέρη, 1993:

58-59) στην οποία βλέπουμε τις αδερφές της Σταχτοπούτας να αρνούνται τον μεταμφιεσμένο σε υπηρέτη πρίγκιπα, λόγω της κοινωνικής του θέσης, ενώ στη συνέχεια η Σταχτοπούτα αρνείται τον «πρίγκιπα» (μεταμφιεσμένο υπηρέτη) και διαλέγει τον πρίγκιπα που νομίζει πως είναι ο υπηρέτης.

Στο έργο της Ξένιας Καλογεροπούλου «Το Σκλαβί» (Καλογεροπούλου, 2000) οι κεντρικοί χαρακτήρες του έργου είναι το βασιλόπουλο και το Σκλαβί. Το Σκλαβί είναι ο νόθος γιος του βασιλιά και μιας σκλάβας, γεγονός που τον κάνει να μεγαλώσει πλάι στο βασιλόπουλο χωρίς όμως ποτέ να είναι ισάξιος του. Μεγαλώνοντας, το Σκλαβί μαθαίνει να παραχωρεί οτιδήποτε του αρέσει στον ετεροθαλή αδερφό του, μέχρι και τη γυναίκα που αγάπησε. Με μια γλυκιά νότα μελαγχολίας και μια ιδιαίτερη ευαισθησία το εξαιρετικό αυτό έργο αποκαλύπτει πόσο τα κοινωνικά πρέπει



Εικόνα 8: Εξώφυλλο βιβλίου «Το Σκλαβί»

και οι εξωτερικές πιέσεις διαμορφώνουν την ταυτότητα και κατ' επέκταση τη ζωή ενός ατόμου. Οι επιλογές, η εικόνα ενός ατόμου για τον εαυτό του και η ίδια ταυτότητά του δομείται βάσει της πραγματικότητας στην οποία ζει. Αν και δεν ζούμε στα χρόνια των παραμυθιών, κάποια πράγματα μένουν αναλλοίωτα: «Δ' ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Αυτά γινόντουσαν παλιά, όχι τώρα. Ζ' ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Παλιά μπορεί...» (Καλογεροπούλου, 2000: 8).

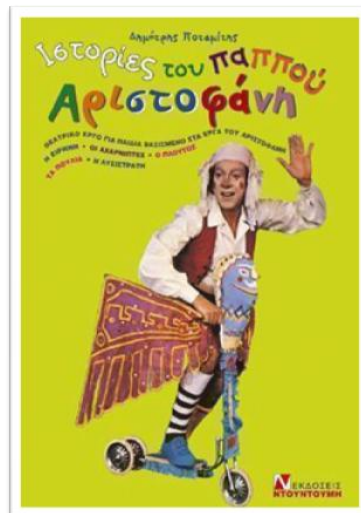
Ο Γιάννης Καλατζόπουλος πιστεύει βαθύτατα στο συγκεκριμένο είδος θεάτρου. Για τον λόγο αυτό μέσω των έργων του προσπαθεί να οδηγήσει τον ανήλικο θεατή να συνειδητοποιήσει τις αδικίες και τις ανισότητες που υπάρχουν γύρω του, έτσι ώστε να ενεργοποιηθεί, για να αλλάξει αυτά τα δεδομένα και να δημιουργήσει έναν πιο δίκαιο και σωστό κόσμο (Γραμματάς, 1999: 171-173). Στο έργο του εμπεριέχονται ο κοινωνικός προβληματισμός του και μια προσπάθεια διαπαιδαγώγησης, με σκοπό όχι τον διδακτισμό αλλά την καθοδήγηση της νέας

γενιάς. Με έναν τρόπο έμμεσο προσπαθεί να βοηθήσει τα παιδιά στην προσωπική τους ανάπτυξη και την όξυνση του πνεύματός τους, χωρίς όμως να κατακερματίσει την ψυχή τους ή να υπονομεύσει την ελεύθερη βούλησή τους. Προβληματίζει και διαπαιδαγωγεί το κοινό και διοχετεύει έμμεσα ιδεολογικά μηνύματα που στοχεύουν όχι μόνο στην τέρψη και την αισθητική καλλιέργεια αλλά μέσω αυτών στην κατάκτηση της ωριμότητας και της κοινωνικοποίησης του παιδιού, παραμένοντας πιστός στις αρχές που πρώτος δημιούργησε ο Ρώτας για το συγκεκριμένο είδος θεάτρου (Γραμματάς, 2008: 13).

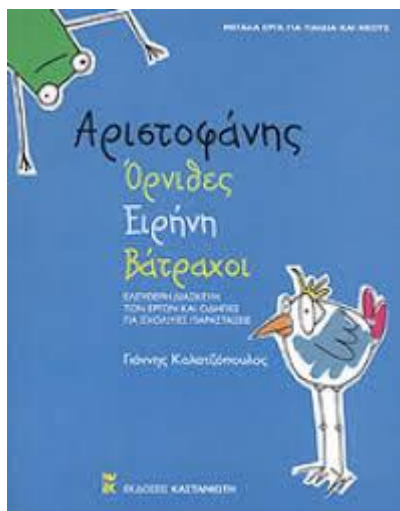
Στην ελεύθερη διασκευή του Γιάννη Καλατζόπουλου «Ο Αρχοντοχωριάτης», από την ομώνυμη κωμωδία του Μολιέρου, διακρίνουμε καθαρά την ταξική κοινωνία και το ρατσισμό που μπορεί να επιφέρει. Ο Ιορδάνης-πατέρας της όμορφης Λουκίλης- αρνείται να παντρέψει την κόρη του με τον ταπεινής καταγωγής Κλεόντη, παρόλο που προέρχονται από την ίδια κοινωνική τάξη. Μέσα από τα λόγια του Κλεόντη, σε αντιδιαστολή με τον άμυαλο και πεισματάρη νεόπλουτο Ιορδάνη, ξεδιπλώνεται η λογική ενός ανθρώπου που σέβεται τον εαυτό του, την καταγωγή του και κατ' επέκταση τον συνάνθρωπό του: «Θα μπορούσα να σας πω ψέματα, ότι είμαι. Στην εποχή μας οι άνθρωποι δεν διστάζουν να κρύψουν τον πραγματικό τους εαυτό, για να κερδίσουν την εκτίμηση των άλλων. Θα μπορούσα κι εγώ, σα μερικούς – μερικούς, να κάνω τον αριστοκράτη, παρ' όλο που είμαι ο γιος ενός κανονικού ανθρώπου, ενός τίμιου επιπλοποιού. Επειδή οι δουλειές στο μαγαζί μας πηγαίνουν καλά και έχουμε αρκετά χρήματα, θα μπορούσα ν' αγοράσω έναν τίτλο ευγενείας και να λέω πως είμαι κόμης ή μαρκήσιος. Αλλά δεν το θεωρώ σωστό. Είμαι γιος επιπλοποιού και δε ντρέπομαι για την καταγωγή μου, σαν μερικούς – μερικούς. Θέλω οι άλλοι να μ' εκτιμούν για όσα προτερήματα έχω -αν έχω- και όχι για ένα τυχαίο γεγονός, όπως είναι το να γεννηθεί κανείς από γονείς αριστοκράτες» (Καλατζόπουλος, 1998: 35-36). Ακόμη, μέσω της συζύγου του Ιορδάνη αποκαλύπτονται στερεοτυπικές αντιλήψεις, που επικρατούν για τους εισοδηματίες/αριστοκράτες (ή ψευτοαριστοκράτες): «Τι θέλεις δηλαδή; Να δώσουμε την κόρη μας σε κανέναν απ' αυτούς τους ψηλομύτηδες, τους ακατάδεχτους αριστοκράτες; Σε κανένα τεμπελχανά που δεν έχει δουλέψει ποτέ στη ζωή του και τρώει απ' τα έτοιμα;» (Καλατζόπουλος, 1998: 36), αλλά και πιθανά προβλήματα που μπορούν να προκύψουν όσον αφορά τη διαφορετική κοινωνική τάξη: «Θέλεις να μη μπορούμε να καλέσουμε το συμπέθερο και τη συμπεθέρα για ένα κρασάκι στο σπίτι

μας, γιατί θα μας κοιτάνε με μισό μάτι κάθε φορά που θα πιάνουμε το πιρούνι με λάθος χέρι; Λέγε, αυτό θέλεις;» (Καλατζόπουλος, 1998: 37).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο διάλογος μεταξύ Χρεμύλου και Φτώχειας στη διασκευή για ανήλικους θεατές του Δημήτρη Ποταμίτη στο το έργο «Πλούτος» του Αριστοφάνη στο βιβλίο «Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη», όπου βλέπουμε τα επιχειρήματα της Φτώχειας: «Φτώχεια: Άλλο ευτυχής και άλλο πλούσιος... Ποιος σου πε πως πάνε μαζί αυτά τα δυο βρε βλάκα; ... Χρεμύλος: Όσοι ζούνε μες τη φτώχεια έχουν πείνες φοβερές βρόμικοι, άπλυτοι όλοι μένουν και οι κοριοί στρατιές! Φτώχεια: Όσοι ζούνε μες τα πλούτη δε



Εικόνα 10: Εξώφυλλο βιβλίου «Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη»



Εικόνα 9: Εξώφυλλο βιβλίου «Αριστοφάνης. Όρνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι»

δουλεύουνε ποτές αρθριτικά έχουν και ποδάγρα και

χοντρές κοιλιές! Χρεμύλος: Όσοι ζούνε μες τη φτώχεια έχουν δεσ κουρέλια που φορούν τρων ψωμί κι ελιά μονάχα και κακοπερνούν. Φτώχεια: Όσοι ζούνε μες τη φτώχεια παιδιάροι είναι και αθλητές μπράτσα έχουν γυμνασμένα από τις δουλειές!» (Ποταμίτης 2013: 54).

Στον παραπάνω διάλογο προβάλλονται με έξυπνο τρόπο επιχειρήματα υπέρ του Πλούτου αλλά και της Φτώχειας, αποκαλύπτοντας τη διαφορετική οπτική γωνία με την οποία φαίνεται κάτι που ίσως εκ πρώτης όψεως θα ήταν - απορριπτέο, παρόλο που η συγκεκριμένη διασκευή είναι

μια πιο επιφανειακή προσέγγιση του Αριστοφάνη σε σχέση με αυτήν του Γιάννη Καλατζόπουλου (Καλατζόπουλος, 2008). Η συγκεκριμένη άλλωστε διασκευή είναι μια αρκετά απλουστευμένη μορφή των έργων του Αριστοφάνη που χρησιμοποιεί επίκαιρα στοιχεία, ώστε να προκαλεί συνειρμούς και γέλιο με έναν πιο «παιδιάστικο» και επίκαιρο τρόπο, μειώνοντας και υποδαυλίζοντας την ίδια την ουσία του Αριστοφάνη (Γραμματάς, 1999: 126-129).

Κεφάλαιο 4^ο: «Η ταυτότητα των ανήλικων μέσα από τα μάτια σύγχρονων θεατρικών συγγραφέων»

Τα δραματικά κείμενα δεν είναι ξεκομμένα από την κοινωνική πραγματικότητα στην οποία γράφονται αλλά και από τον ίδιο τον συγγραφέα τους, τις πεποιθήσεις, τα πιστεύω και τις επιλογές του. Γι' αυτόν τον λόγο και στα κείμενα διαφαίνεται η ιδεολογία του συγγραφέα και ενυπάρχει μια κοινωνική διάσταση που διέπει το σύνολο του εκάστοτε έργου. Για τον λόγο αυτό θα γίνει καταγραφή και μελέτη απόψεων σύγχρονων συγγραφέων, έργα των οποίων μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία.

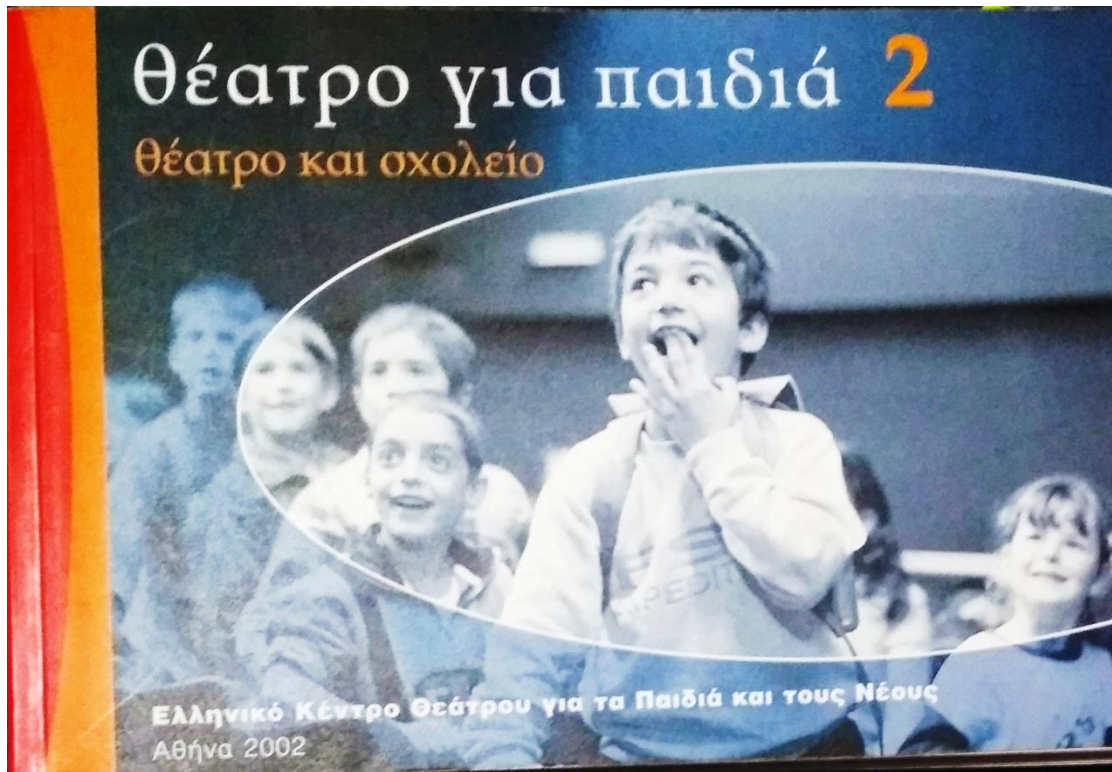
Σύμφωνα με τον Γιάννη Καλατζόπουλο, χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη-συγγραφέα με συνέπεια και πιστό στην ιδεολογία του, τα παιδιά αποτελούν ένα υψηλών απαιτήσεων κοινό, που αντιλαμβάνεται, λόγω της απουσίας θεατρικών συμβάσεων, με διαφορετικό τρόπο τις έννοιες που πραγματεύεται μια παράσταση. Οι ανήλικοι χρησιμοποιούν όχι μόνο το μυαλό τους για την πρόσληψη των μηνυμάτων μιας θεατρικής παράστασης αλλά και την καρδιά και το ένστικτό τους (Καλατζόπουλος, 2014, 2013). «Στα παιδιά αρέσει να βλέπουν στο θέατρο ζωντανούς, αληθινούς ανθρώπους «να κάνουν πως...» και «στα ψέματα» κάτι, σε αντιδιαστολή με τα «ψεύτικα» κινούμενα σχέδια και ηλεκτρονικά παιχνίδια» (Καλατζόπουλος, 2002). Επίσης, πιστεύει πως πρέπει, όταν τα ίδια τα παιδιά ανεβάζουν μια παράσταση, να τα αφήνουμε να παίζουν και να εκφραστούν όσο πιο ελεύθερα γίνεται, εξηγώντας τους μόνο τα βασικά (Καλατζόπουλος, 2008: 97-100, 150-153, 219-222), γεγονός που ανάγεται σε μια βαθύτερη ιδεολογία και παιδαγωγική άποψη σεβασμού των παιδιών, της ταυτότητάς τους, αλλά και στο τι πολίτες σκοπεύει και θέλει να δημιουργήσει.

Οι παιδαγωγικές απόψεις της Ξένιας Καλογεροπούλου για το θέατρο για ανήλικους θεατές και ο πολλαπλός ρόλος που μπορεί να παίξει στο σχολείο και στη διαμόρφωση της ταυτότητας των ανηλίκων διαφαίνονται στα κείμενά της. Καταρχήν πιστεύει ότι μπορεί να αποβεί χρήσιμο εργαλείο τόσο για τους δασκάλους όσο και για όσους ασχολούνται με το θέμα αυτό, είτε επαγγελματικά είτε ερασιτεχνικά, κάνοντας τα παιδιά πιο δημιουργικά αλλά και πιο ευτυχισμένα (Καλογεροπούλου, 2002α: 8-9).

Πιστεύει ότι ένα παιδί, βλέποντας ή παίζοντας θέατρο, μαθαίνει να επικοινωνεί, να «λύνεται», να σκέφτεται, να πειθαρχεί σε μια ομαδική δουλειά και να χρησιμοποιεί σωστά την πλούσια μητρική μας γλώσσα (Καλογεροπούλου, 1999: 9). «Στόχος δεν είναι τα παιδιά να μάθουν θέατρο. Το θέατρο χρησιμοποιείται ως παιχνίδι, για να ασκηθούν, να λειτουργήσουν τη φαντασία και το μυαλό τους, να κάνουν δραστηριότητες» (Καλογεροπούλου, 2014).

Όπως έχει αναφέρει ο σύγχρονος και πολυαγαπημένος παραμυθάς των παιδιών Ευγένιος Τριβιζάς: «Πολλές φορές έχουμε ξεγελαστεί νομίζοντας ότι το ανήλικό κοινό είναι εύκολο. Και όμως είναι πιο απαιτητικό. Ένα παιδί όταν ακούει κάτι που δεν το ενδιαφέρει, θα σηκωθεί από τη θέση του, θα κάνει φασαρία. Δεν το ανέχεται» (Τριβιζάς, 1998). «Πρέπει λοιπόν να ξεπεραστεί η καταστρεπτική νοοτροπία ότι το θέατρο για παιδιά είναι απλούστερο, ευκολότερο, φτηνότερο και σε τελευταία ανάλυση υποδεέστερο από το αντίστοιχο για ενήλικες. Αυτή η νοοτροπία είναι άδικη, εγωιστική και μάλλον επικίνδυνη» (Τριβιζάς, 2002α: 17-18). Οι παιδαγωγικές και εκπαιδευτικές του απόψεις συνάδουν απόλυτα με τις σύγχρονες μαθητοκεντρικές θεωρίες μάθησης και το γενικότερο πνεύμα της σύγχρονης Παιδαγωγικής. Όπως έχει αναφέρει: «Όταν γράφω για παιδιά το βασικό μου μέλημα είναι να αποφεύγω κάθε κραυγαλέο κήρυγμα ή εμφανή διδακτισμό. Τίποτα δεν απωθεί περισσότερο το παιδί παρά η αίσθηση ότι του κάνεις κήρυγμα. Πριν από όλα τα άλλα ένα έργο το οποίο απευθύνεται σε παιδιά πρέπει να τα διασκεδάζει. Τα κύρια μέσα τα οποία χρησιμοποιώ για να επιτύχω αυτό τον στόχο είναι το χιούμορ, η περιπέτεια και η φαντασία. Τα μηνύματά οι αξίες και τα συναισθήματα τα οποία συντελούν στη διάπλαση των παιδιών (στην περίπτωση μου, τα συναισθήματα της αισιοδοξίας, της ελευθερίας και το μήνυμα ότι τα πάντα μπορεί να αλλάξουν, ότι υπάρχει ελπίδα) πρέπει έμμεσα μόνο να προκύπτουν» (Τριβιζάς, 2008). Η συμβολή δημιουργών όπως ο Τριβιζάς είναι ανυπολόγιστη, καθώς έρχεται να εμπλουτίσει το εκπαιδευτικό μας σύστημα, που συχνά αφήνει ένα μεγάλο κενό παραγκωνίζοντας την ενθάρρυνση της δημιουργικότητας και την καλλιέργεια της φαντασίας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει σε συνεντεύξεις του, η ενθάρρυνση της δημιουργικότητας και η καλλιέργεια της φαντασίας είναι από τις πιο παραμελημένες πλευρές των σύγχρονων εκπαιδευτικών συστημάτων. «Το σχολείο αντί να εμπνέει και να δίνει φτερά στο παιδί, το συνθλίβει και το καταθλίβει με τη συσσώρευση γνώσεων. Πρέπει κάποτε να καταλάβουμε ότι δεν είναι η γνώση εκείνο το οποίο πυροδοτεί την πρόοδο

αλλά η φαντασία» (Τριβιζάς, 2008). «Τα παιδιά εισέρχονται στο σχολείο προικισμένα με πλούσια φαντασία και αποφοιτούν με φαντασία ατροφική ή στραγγαλισμένη. Δεδομένου του κρίσιμου ρόλου της φαντασίας στη δημιουργικότητα και καινοτομία, ο αρνητικός αντίκτυπος στην κοινωνία είναι ανυπολόγιστος. Το ποιοτικό παιδικό θέατρο και βιβλίο είναι από τις ελάχιστες σανίδες σωτηρίας» (Τριβιζάς, 2014).



Εικόνα 11: Εξώφυλλο βιβλίου «Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και σχολείο»

Κεφάλαιο 5ο: «Η παιδαγωγική διάσταση και αξιοποίηση του θεάτρου για ανήλικους θεατές στην αποδοχή της ετερότητας»

Η διαμόρφωση της ταυτότητας ενός ατόμου, όπως προαναφέρθηκε, είναι μια δυναμική διαδικασία που ξεκινά από τη γέννησή του και λαμβάνει χώρα καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Η παιδική και εφηβική ηλικία αποτελούν ιδιαίτερα σημαντικές χρονικές περιόδους για τη διαμόρφωση του ατόμου, καθώς τότε το άτομο είναι ιδιαίτερα εύπλαστο και μπορεί εύκολα να επηρεαστεί. Εδώ λοιπόν η θεατρική παράσταση και το θέατρο γενικότερα, ως αγαθό ιδιαίτερης πολιτιστικής αξίας, μπορεί να αποτελέσει εργαλείο που θα επηρεάσει βαθύτατα ένα παιδί και θα συνδράμει στη σταδιακή διαμόρφωση της ταυτότητάς του. Όπως έχει αναφέρει ο Αουγκούστο Μποάλ: «Το θέατρο πρέπει να φέρνει ευτυχία, πρέπει να μας βοηθάει να γνωρίζουμε καλύτερα τον εαυτό μας και την εποχή μας. Η επιθυμία μας είναι να γνωρίσουμε καλύτερα τον κόσμο που κατοικούμε, ώστε να μπορέσουμε να τον αλλάξουμε με τον καλύτερο τρόπο. Το θέατρο είναι μια μορφή γνώσης και οφείλει να είναι επίσης ένα μέσο, για να αλλάξουμε την κοινωνία. Μπορεί να μας βοηθήσει να οικοδομήσουμε το μέλλον, αντί να το περιμένουμε παθητικά» (Μποάλ, 2013: 33-34).

Το θέατρο μπορεί να υπηρετήσει άψογα την εκπαίδευση, λειτουργώντας συμπληρωματικά σε ένα εκπαιδευτικό σύστημα που χωλαίνει. Μπορεί εν δυνάμει να βοηθήσει στην ουσιαστική κατανόηση της ετερότητας/διαφορετικότητας και κατ' επέκταση στη σταδιακή αποδοχή της. Όπως η διαδικασία διαπραγμάτευσης της ταυτότητας στα σχολεία είναι αμφίδρομη μεταξύ εκπαιδευτικών και μαθητών (Cummins, 2005: 57), έτσι και στο θέατρο, και ακόμη περισσότερο στο θέατρο για ανήλικους θεατές, η επικοινωνία πλατείας - κοινού είναι αμφίδρομη.

Το θέατρο μπορεί να βοηθήσει τους ανήλικους θεατές όχι απλώς να νιώσουν όμορφα, αλλά να αναδείξει, να αμφισβητήσει, ακόμη και να μετασηματίσει τις σχέσεις εξουσίας που προβάλλονται, συνήθως ως εικόνα της άρχουσας τάξης πραγμάτων και της πραγματικότητας που επικρατεί στην εκάστοτε κοινωνία. Άλλωστε, η βαθιά πολιτική φύση του θεάτρου μπορεί να βοηθήσει στη δημιουργία σκεπτόμενων ατόμων και μελλοντικών ενεργών πολιτών.

«Παρακολουθώντας μια θεατρική παράσταση ο μικρός θεατής, εκκινώντας από την άμεση εμπειρία, εξαιτίας του βιωματικού χαρακτήρα των θεατρικών τεχνικών, προχωρά σε μια αναστοχαστική διαδικασία, μέσω της οποίας μπορεί να αντιληφθεί ότι ο άλλος/διαφορετικός υπερβαίνει κατά πολύ την κυρίαρχη στερεοτυπική εικόνα που του αποδίδεται και έτσι μπορεί το παιδί να κατανοήσει ότι η κοινωνική πραγματικότητα δεν έχει μία, μονοσήμαντη ανάγνωση». (Μανιάτης, 2015β)

Όπως αναφέρει ο Cummins για τους μαθητές (είτε αυτούς που προέρχονται από άλλη χώρα και φοιτούν στο σχολείο είτε αυτούς που βρίσκονται στη χώρα τους), «θα πρέπει να ενθαρρύνονται να τοποθετούνται κριτικά απέναντι στο δικό τους πολιτισμικό υπόβαθρο, καθώς και απέναντι στον πολιτισμό της κοινωνίας υποδοχής, έτσι ώστε να εντοπίσουν και να άρουν τις πιθανές αντιφάσεις» (Cummins, 2005: 50), κάτι στο οποίο το θέατρο με την παραστατική του υπόσταση και το βιωματικό του χαρακτήρα μπορεί αναμφισβήτητα να συνδράμει. Μέσα από τα θεατρικά έργα αντανakλάται η εικόνα της κοινωνίας, αλλά και η άποψη που επικρατεί στην εκάστοτε κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα για το παιδί, την παιδική ηλικία και το πώς δομείται η ταυτότητά του.

Επιπλέον, το θέατρο μπορεί να βοηθήσει σε μια τάξη ξένων γλωσσών· το να δοθεί η πολιτιστική διάσταση της εκάστοτε γλώσσας που διδάσκεται, ξεπερνώντας την αδυναμία να ταξιδέψουμε σε μια ξένη χώρα ή διαφορετική κοινωνία. Άλλωστε, «στο πλαίσιο της εργασίας του εκπαιδευτικού συμπεριλαμβάνεται η διευκόλυνση της διάδρασης των μαθητών με πολιτιστικά θραύσματα άλλων κοινωνιών και χωρών, ώστε να συσχετιστεί από τους μαθητές η κατανόηση των δικών τους πολιτιστικών αξιών, πιστεύω και συμπεριφορών με το διαφορετικό που υπάρχει γύρω τους είτε από το άμεσο φυσικό τους περιβάλλον είτε από την αλληλεπίδραση που έχουν επιφέρει η διεθνοποίηση και η παγκοσμιοποίηση» (Byram M., Nichols A., Stevens D., 2001: 3).

«Το θέατρο αποτελεί μια διαλογική συζήτηση με τον ίδιο μας τον εαυτό αλλά και με τους άλλους, μια συνεχής μετάβαση από το μερικό στο γενικό, από το προσωπικό στο συλλογικό, υπερβαίνει τα όρια της γλώσσας, τα σύνορα της χώρας, μέχρι που φτάνει στον «άλλο», στην «άλλη» χώρα, στην άλλη θρησκεία, στον άλλο πολιτισμό που έχει ομοιότητες και διαφορές με τον δικό μας, που αγαπά, μισεί, διεκδικεί, αγωνίζεται, δεινοπαθεί κάτω από τις βόμβες, πεινάει, αδιαφορεί, σκοτώνει, θυμάται» (Άλκηστις, 2008: 21). Μπορεί να αποτελέσει ένα ουσιαστικό εργαλείο

διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, όπου διαπολιτισμικότητα «ορίζεται ως η διαδικασία αναστοχαστικής αντίληψης και εμπειρίας του πολιτισμικού πλουραλισμού, αναγνώριση της ετερότητας και συνεργασίας μεταξύ ατόμων διαφορετικών πολιτισμών» (Γκόβαρης, 2001: 15), να λειτουργήσει πολυδιάστατα σε συγκινησιακό/ συναισθηματικό, προσωπικό και συλλογικό επίπεδο, κάνοντας τα σύνορα μεταξύ «εαυτού» και «άλλου» να συγχωνεύονται.

Κατά την Άλκηστη το θέατρο «...είναι ένας τόπος που αναπτύσσεται η ιδεολογική συζήτηση με τον ίδιο μας τον εαυτό αλλά και με τους άλλους. Δημιουργεί διόδους μετάβασης από τον προσωπικό στον κοινωνικό χώρο και μας διευκολύνει να κατανοήσουμε, να επεξεργαστούμε τον εαυτό μας και τη μικροκοινωνία μας, να δούμε ποια είναι η ομάδα μας, οι συμμαθητές μας, το περιβάλλον μας, οι άλλοι γύρω μας» (Άλκηστις, 2008: 21).

Σε ένα πλαίσιο διαπολιτισμικότητας, τα δραματικά κείμενα μπορούν να αξιοποιηθούν στη σχολική τάξη με σκοπό να άρουν τις διαφορές των μαθητών και να δημιουργήσουν ένα κλίμα αποδοχής της διαφορετικότητας/ ετερότητας. Μπορούν να αξιοποιηθούν είτε ως αμιγώς λογοτεχνικά κείμενα με ασκήσεις/ τεχνικές φιλαναγνωσίας είτε ως εν δυνάμει παραστάσιμα, ώστε να διανθιστούν με ποικίλες θεατρικές τεχνικές και με πιθανό τελικό στόχο την παρουσίασή τους στην υπόλοιπη μαθητική κοινότητα ή ακόμη και το άνοιγμα στην ευρύτερη κοινωνία. Άλλωστε, «οι εκδηλώσεις πολιτισμού στο σχολείο δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια απάντηση του σύγχρονου εκπαιδευτικού συστήματος στις προκλήσεις και τις απαιτήσεις της εποχής. [...] που έχει αφήσει κατά μέρος παραδοσιακές μεθόδους διδασκαλίας και παρωχημένα συστήματα γνώσης και είναι στραμμένη σε σύγχρονες μορφές παροχής παιδείας στις νέες γενιές, οι οποίες διέπονται από έννοιες όπως διαπολιτισμικότητα και διαθεματικότητα, διεπιστημονικότητα και διακειμενικότητα» (Γραμματάς & Τζαμαργιάς, 2011: 18). Παρ' όλη τη μεθοδολογική διαφορά, τα δραματικά κείμενα μπορούν και στις δυο περιπτώσεις να συνδράμουν στην ενδυνάμωση της ταυτότητας των μαθητών, στη σταδιακή αποδόμηση των στερεοτύπων και αποδοχή της ετερότητας.

Αξίζει να τονιστεί πως πολλές φορές το δραματικό κείμενο δεν διασφαλίζει τη διαπολιτισμικότητα ή την αποδοχή της πολιτισμικής πολλαπλότητας. Ο τρόπος που ο εκπαιδευτικός το χειρίζεται είναι εξίσου σημαντικός. Υπάρχουν ποικίλα κείμενα που εκ πρώτης όψεως δεν φαίνονται πρόσφορα, αλλά μπορούν να αποδειχτούν ιδιαιτέρως

χρήσιμα στην εκπαιδευτική διαδικασία. Ένα παράδειγμα θα μπορούσε να είναι η αντιστροφή των ρόλων και η πρόκληση γέλιου, ώστε να αναδειχτούν καταστάσεις που ίσως δεν θα γίνονταν αντιληπτές. Επίσης, θέματα φύλου και ισότητας είναι ιδιαίτερος ενδιαφέροντα και χρήζουν περαιτέρω έρευνας. Γιατί να πρέπει ο πρίγκιπας της Χιονάτης να είναι αγόρι και η Χιονάτη κορίτσι; Εξίσου ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι τον προσφωνούμε «Πρίγκιπα της Χιονάτης». Πόσοι άραγε θυμούνται το όνομά του;

Επιλεγόμενα – Πρόταση για περαιτέρω έρευνα

Οι ραγδαίες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα την εποχή αυτή έχουν άμεση επίδραση στη ζωή των ανθρώπων. Το θέατρο, ως πολιτισμικό φαινόμενο, δεν μπορεί να μείνει ανεπηρέαστο, πολύ περισσότερο το θέατρο για ανήλικους θεατές, το οποίο απευθύνεται στο πιο τρυφερό και ευάλωτο κομμάτι της κοινωνίας. Η θεατρική γραφή, ως δημιούργημα μιας ενεργού συνείδησης, του συγγραφέα, δεν θα μπορούσε να μην ασχοληθεί με τη διαμόρφωση της ταυτότητας του ατόμου, εφόσον μάλιστα απευθύνεται σε ανήλικους θεατές, σε άτομα δηλαδή που βρίσκονται σε μια περίοδο κατά την οποία διαμορφώνουν το «Εγώ» τους. Σε αυτό το πλαίσιο, μελετήθηκαν ποικίλα σύγχρονα δραματικά κείμενα και διαπιστώθηκαν μηχανισμοί διαμόρφωσης και προβολής της ταυτότητας του ατόμου.

Εμφανίζονται χαρακτήρες έργων που αμφιβάλλουν για τον ίδιο τους τον εαυτό και δεν ξέρουν ποιοι πραγματικά είναι. Άλλοτε παλεύουν με τους δαίμονές τους και άλλοτε προσπαθούν να μετασηματίσουν τον εαυτό τους και τους γύρω τους σε αυτό που πραγματικά θα ήθελαν να είναι. Άλλοτε αρνούνται να μεγαλώσουν, να εξελιχθούν, να αλλάξουν και άλλοτε συγκρούονται με την κοινωνία και τα θέλω των άλλων. Ακόμη, η ετερότητα αλλά και ο φόβος που πολλές φορές τη συνοδεύει, ο ρατσισμός, τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις, εμφανίζονται στη δραματουργία για ανήλικους θεατές, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την «Τελευταία Μαύρη Γάτα», όπου σκιαγραφείται η εικόνα του «Άλλου», του διαφορετικού, και καταγγέλλονται στερεότυπα, προκαταλήψεις και ο ίδιος ο ρατσισμός. Το πάντα επίκαιρο θέμα της μετανάστευσης επίσης εμφανίζεται, κυρίως στη δραματουργία των νεότερων χρόνων. Το ζήτημα της αναπηρίας, θέματα φύλου και ισότητας, θρησκευτικής ταυτότητας/ετερότητας και ζητήματα κοινωνικής ετερότητας χωρίς να αποτελούν τις πιο δημοφιλείς θεματικές στο θέατρο για ανήλικους θεατές, παρ' όλα αυτά εμφανίζονται με αξιοσημείωτη πυκνότητα σε σύγχρονα θεατρικά έργα για ανήλικους θεατές τα τελευταία χρόνια.

Αναλογιζόμενοι τα παραπάνω, ας μη ξεχνάμε πως το θέατρο μπορεί να βοηθήσει στην ανάδειξη στερεοτύπων και προκαταλήψεων (βλ. Μανιάτης 2015α), στην καταπολέμηση του ρατσισμού και της ξενοφοβίας αλλά και στη διαμόρφωση ταυτότητας του ανήλικου θεατή. Άλλωστε, από τη φύση του διαθέτει παιδευτική

δύναμη και μπορεί κάλλιστα να αξιοποιηθεί στην εκπαιδευτική διαδικασία είτε ως τέχνη είτε ως τεχνική, ενώ τα ίδια τα δραματικά κείμενα που μελετήθηκαν, μπορούν να αξιοποιηθούν ποικιλοτρόπως σε μια σχολική τάξη.

Ας θυμηθούμε τα λόγια του Α. Αρτώ: «Πρέπει να πιστέψουμε σε μια αίσθηση ζωής ανανεούμενης από το θέατρο, μια αίσθηση ζωής μέσα στην οποία ο άνθρωπος γίνεται άφοβα κυρίαρχος πάνω σε κάθε πράγμα αδημιούργητο ακόμη, και προκαλεί τη γέννησή του. Και κάθε τι αγέννητο έχει τη δυνατότητα να γεννηθεί, φτάνει εμείς να μην περιοριστούμε να παραμείνουμε απλά όργανα καταγραφής.» (Αρτώ, 2013: 16). Έτσι λοιπόν το θέατρο για ανήλικους θεατές μπορεί να αξιοποιηθεί, ώστε να βοηθήσουμε τους φυσικούς του αποδέκτες να δομήσουν μια υγιή ταυτότητα.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα έρευνα, η οποία στηρίχθηκε στη βιβλιογραφική ανασκόπηση αλλά και στην αποδελτίωση των πρωτογενών πηγών μας που ήταν τα ίδια τα θεατρικά έργα, οφείλουμε να επισημάνουμε πως το συγκεκριμένο θέμα λόγω της έκτασης και της φύσης του χρήζει περαιτέρω έρευνας. Λόγω του πλήθους των δραματικών κειμένων που απαντώνται και των αντικειμενικών δυσκολιών στην ανεύρεσή τους, αλλά και τη συνεχή παραγωγή νέων, δεν κατέστη εφικτό να συγκεντρωθεί και να αποδελτιωθεί το σύνολο των κειμένων της περιόδου που μελετήθηκε. Συνεπώς, ως συνέχεια της παρούσας εργασίας προτείνεται η διεύρυνση της έρευνας, ώστε να εντοπιστούν και να μελετηθούν περισσότερα έργα. Επιπροσθέτως, θα μπορούσε να επεκταθεί η παρούσα έρευνα στην παραστασιογραφία και την ανάλυσή της, και με τη βοήθεια των μεθόδων των κοινωνικών επιστημών (ποσοτική έρευνα με ερωτηματολόγια), να μελετηθούν οι στάσεις μαθητών, γονέων και θεατρικών συγγραφέων στα εν λόγω θέματα (βλ. Μανιάτης, 2015α).

Εν κατακλείδι, είναι απαραίτητο να αναφερθεί ότι η παρούσα έρευνα, που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Θέατρο και Εκπαίδευση» του Π.Τ.Δ.Ε., οφείλει τα μέγιστα στην ευγενική και πρόθυμη αποστολή στη γράφουσα ανέκδοτων θεατρικών έργων από τους δημιουργούς τους, όπως οι σπουδαίοι δραματουργοί Ευγένιος Τριβιζάς, Γιάννης Καλατζόπουλος και Ξένια Καλογεροπούλου, τους οποίους ευχαριστώ από βάθους καρδιάς για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Άλκηστις. (2008). *Μαύρη αγελάδα - άσπρη αγελάδα. Δραματική τέχνη στην εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*. Αθήνα: Τόπος

Αργυρίδης, Μ. (2012). *Άλκη Ζέη. Η τέχνη του να μιλάς στα παιδιά με «έντιμο» τρόπο*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Αργυρίδης, Μ. (2011). «Προλογικό σημείωμα». Στο: Αργυρίδης, Μ. (2012). *Άλκη Ζέη. Η τέχνη του να μιλάς στα παιδιά με «έντιμο» τρόπο*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2012). «Γιατί τα παιδιά δεν έχουν ανάγκη προλόγων». Στο: Τριβιζάς, Ε. *Το Όνειρο του Σκιάχτρου*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι.Δ. Κολλάρου& ΣΙΑΣ Α.Ε.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2002). «Για το Όνειρο του Σκιάχτρου». Στο: Πρόγραμμα παράστασης «Το όνειρο του Σκιάχτρου» (Παιδική Σκηνή Κιβωτός, Γιώργου Φρατζεσκάκη, Θέατρο Καλουτά, Χειμώνας 2002-2003) .

Γκότοβος, Α. (2003). *Εκπαίδευση και ετερότητα. Ζητήματα διαπολιτισμικής Παιδαγωγικής*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Γκόβαρης, Χ. (2004). *Εισαγωγή στη Διαπολιτισμική Εκπαίδευση*. Αθήνα: Ατραπός

Γραμματάς, Θ. (2015). *Το Θέατρο Πολιτισμικό Φαινόμενο*. Αθήνα: Παπαζήσης

Γραμματάς, Θ. (2014α). *Το θέατρο στην Εκπαίδευση. Καλλιτεχνική έκφραση και παιδαγωγία*. Αθήνα: Διάδραση

Γραμματάς, Θ. (2014β). «Το Θέατρο ως Πάμμουσος Παιδαγωγία. Προκλήσεις και ζητούμενα στην εποχή της Ύστερης Νεωτερικότητας». Στο: Πάμμουσος Παιδαγωγία - Η παιδαγωγική του θεάτρου. Αθήνα: Ταξιδευτής

Γραμματάς, Θ. (2013). «Θέατρο και Πολιτισμός σε σύγχρονο Πολυπολιτισμικό Εκπαιδευτικό Περιβάλλον». Στο: *Το Θέατρο ως Μορφοπαιδευτικό Αγαθό στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία. The Duarte*. Αθήνα : ΥΠΘΠΑ

Γραμματάς, Θ. (2010). *Στη Χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*. Αθήνα: Πατάκης

Γραμματάς, Θ. (2008). «Πρόλογος. Η μεταγραφή των κωμωδιών του Αριστοφάνη για παιδικό και νεανικό κοινό από τον Γιάννη Καλατζόπουλο». Στο: Καλατζόπουλος, Γ. *Αριστοφάνης. Όρνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι. Ελεύθερη διασκευή των έργων και οδηγίες για σχολικές παραστάσεις*. Αθήνα: Καστανιώτης

Γραμματάς, Θ. (2004), «Για τον Ευγένιο Τριβιζά και το θέατρο για παιδιά και νέους». Στο: Πρόγραμμα παράστασης «Ο πρίγκιπας της Σιγμανίας και μια χαμένη παντόφλα» (Παιδική Σκηνή Κιβωτός, Γιώργου Φρατζεσκάκη, Θέατρο Ιλίσια-Ντενίση, Χειμώνας 2004-2005)

Γραμματάς, Θ. (2003). *Θέατρο και Παιδεία*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση

Γραμματάς, Θ. (1999). *Fantasyland. Θέατρο για Παιδικό και Νεανικό Κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω. [«Θεατρική Παιδεία» 1]. (Πρώτη έκδοση: 1996)

Γραμματάς, Θ. & Τζαμαργιάς, Τ. (2011). *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις στο Σχολείο. Πρωτοβάθμια - Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*. Αθήνα: Διάδραση

Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2017). «Για τις αξίες της αγάπης και της κατανόησης του άλλου». Στο: Τόλη, Μ. *Ο Μολυβένιος στρατιώτης*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική

Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2014), «Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Ε΄ Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014) [online]. Διαθέσιμο στο: <http://www.eens.org/> [ανάκτηση 31/1/2018]

Δραγώνα, Θ. (2003). *Ταυτότητες και εκπαίδευση*. Κλειδιά και Αντικλειδιά. ΥΠΕΠΘ/ Πανεπ. Αθηνών (www.kleidiakaiantikleidia.net)

Θωμαδάκη, Μ. (1993). *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*. Αθήνα: Δομός

Ιωαννίδης, Κ. (2010). «Το τραγικώς υπάρχειν». Στο: *Ταυτότητα και Ετερότητα στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα. Δέκατο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*. Λευκωσία-Κύπρος: Κυπριακό Κέντρο Δ.Ι.Θ.

Κανατσούλη, Μ. (2002). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας. Σχολικής και προσχολικής ηλικίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press

Καραγιάννης, Θ. (2010). *Κριτική θεάτρου για παιδιά 2007-2010*. Αθήνα: Πάραλος

Κωνσταντίνου, Δ. (2013). «Δον Κιχώτης - Ο Θερβαντικός ήρωας». [online]. Διαθέσιμο στο: <https://istoriatexnespolitismos.wordpress.com> [ανάκτηση 7/1/2018]

Λαδογιάννη, Γ. (1998). *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και Κείμενα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Μανιάτης, Π. (2015α), «Ο διαπολιτισμικός ρόλος του θεάτρου για παιδιά και νέους. Εμπειρική έρευνα διερεύνησης της επίδρασής του στα στερεότυπα». Μεταδιδακτορική Έρευνα

Μανιάτης, Π. (2015β), «Το Θέατρο για παιδιά και νέους ως μέσο ανατροπής των στερεοτύπων. Η περίπτωση της παράστασης “Μια γιορτή στου Νουριάν”».

Μέρος μεταδιδακτορικής διατριβής, [online] Διαθέσιμο στο: <http://theodoregrammatas.com/> [ανάκτηση 31/1/2018]

Μουδατσάκης, Τ. (1993). *Η Θεατρική Σύνταξη. Αρχές οικονομίας της δράσης στην τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα

Μουδατσάκης, Τ. (1986). *Η Διαλεκτική της Θεατρική Σύνταξη. Μοντέλα δράσης και Πρόσωπα στον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου*. Αθήνα: Νεφέλη

Νικολάου, Γ. (2005). *Διαπολιτισμική Διδακτική. Το νέο περιβάλλον – Βασικές αρχές*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Νίνα-Παζαρτζή, Ε. (2012), *Κοινωνιολογία: Η μελέτη και κατανόηση των ανθρώπινων κοινωνιών*, Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση

Παπαδόπουλος, Σ. (2009). «Το Θέατρο για παιδιά και νέους ως μέσο διαπολιτισμικής αγωγής: Η Περίπτωση του “Πεταλουδόσαυρου”». [online] Διαθέσιμο Στο: <http://utopia.duth.gr/sypapado/> και <http://theodoregrammatas.com/el/> [ανάκτηση 31/1/2018]

Παπακώστα, Α. (2010). «Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές». Στο: Γραμματάς, Θ. *Στη Χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα: Πατάκης

Σερέτη, Ε. (2010). «Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία στο θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών». Στο: Γραμματάς, Θ. *Στη Χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα: Πατάκης

Τριβιζάς, Ε. (2014). «Τα παιδιά εισέρχονται στο σχολείο προικισμένα με πλούσια φαντασία και αποφοιτούν με φαντασίες ατροφικές ή στραγγαλισμένες». Συνέντευξη της Ρούτση Άννας. 30.12.2014. [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.elculture.gr/blog/article/eugenios-trivizas-anna-routsi/> [ανάκτηση 31/1/2018]

Τριβιζάς, Ε. (2008). «Ευγένιος Τριβιζάς: Ο παραμυθάς». Συνέντευξη στη Χατζηκωστή Ιωάννα, Περιοδικό Σύγχρονη Αποψη. Τεύχος 5. Σεπτέμβριος 2008 διαθέσιμο και [online] στο: <http://magazine.apopsi.com.cy/> [ανάκτηση 31/1/2018]

Τριβιζάς, Ε. (2002). «Θεατρικά κοκτέιλ και μαγικές εικόνες: η σύνθεση του κοινού και τα προβλήματα συγγραφής και παραγωγής έργων για παιδιά». Στο: *Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και σχολείο*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους

Τριβιζάς, Ε. (1998). «Ευγένιος Τριβιζάς: Έχω ανακαλύψει 484 νέες χώρες. Η πιο γνωστή είναι η Φρουτοπία». Συνέντευξη στην Πετράκη Αναστασία. 15/03/1998. [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=97181> [ανάκτηση 31/1/2018]

Τσιφλίδου, Χ. (2015). *Η διακειμενικότητα στο μυθιστορηματικό έργο του Ευγένιου Τριβιζά*. Σύγκριση με τον θεατρικό λόγο του συγγραφέα. Διπλωματική Εργασία. Αθήνα ΠΤΔΕ-ΕΚΠΑ

Μεταφρασμένη

- Αρτώ, Α. (2013). *Το θέατρο και το ειδώλιό του*, Αθήνα: Δωδώνη
- Βέμπερ, Μ. (2010). *Η Προτεσταντική Ηθική και το πνεύμα του Καπιταλισμού*. Αθήνα: Το Βήμα-Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε. . Πρώτη Έκδοση 1904-1905
- Cole, M. & Cole, S.R. (2002α). *Η ανάπτυξη των παιδιών. Η αρχή της ζωής: εγκυμοσύνη, τοκετός, βρεφική ηλικία*. Τόμος Α . Αθήνα: Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός
- Cole, M. & Cole, S.R. (2002β). *Η ανάπτυξη των παιδιών. Γνωστική και ψυχοκοινωνική ανάπτυξη κατά τη νηπιακή και μέση παιδική ηλικία*. Τόμος Β΄. Αθήνα: Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός
- Cole, M. & Cole, S.R. (2002γ). *Η ανάπτυξη των παιδιών. Εφηβεία*. Τόμος Γ΄. Αθήνα: Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός
- Cummins, J. (2005). *Ταυτότητες υπό διαπραγμάτευση. Εκπαίδευση με σκοπό την Ενδυνάμωση σε μια Κοινωνία της Ετερότητας*. Αθήνα: Gutenberg
- Deldime, R. (1996), *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία*, Αθήνα: τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός
- Durkin, K. (2001), «Αναπτυξιακή κοινωνική ψυχολογία». Στο: Hewstone, M., Stroebe W. (2001). *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση
- Elias, N. (1996), *Η διαδικασία του πολιτισμού. Μια ιστορία της Κοινωνικής συμπεριφοράς στη Δύση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Hawthorn, J. (2002). *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Hogg, M. , Vaughan, G. (2010). *Κοινωνική Ψυχολογία*. Αθήνα: Gutenberg
- Pavis, P. (2006). *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg
- Rousseau, J.J. (2001). *Αιμίλιος ή περί αγωγής, τ.1*, Αθήνα: Πλέθρον
- Φρέιρε, Π. (2006), *Δέκα επιστολές προς εκείνους που τολμούν να διδάξουν*, Αθήνα: Επίκεντρο
- Φρέιρε , Π. (1977). *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*. Αθήνα: Ράππα
- Μπέρτολ, Μπ. (2015). *Το μικρό όργανο για το θέατρο*. Αθήνα: Θεμέλιο
- Μποάλ, Α. (2013). *Θεατρικά παιχνίδια για ηθοποιούς και μη ηθοποιούς*. Θεσσαλονίκη: Σοφία
- Μποάλ, Α. (1981). *Το θέατρο του καταπιεσμένου*, Αθήνα: Θεωρία

Ξενόγλωσση

Byram M., Nichols A., Stevens D., (2001). “Introduction. Working together in Theory and Practice”. In: *Developing Intercultural Competence in practice*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters

Greimas, A. (1966). *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse

Erikson E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*, New York: Norton

Freud, S. (1969). *Studienausgabe*. Frankfurt: Fisher Verlag. 10 Vol.

Hilton, J., & von Hippel, W. (1996). «Stereotypes». *Annual review of Psychology*, Volume 47

Leyens, J.-P., Yzerbyt V., & Schadron, G., (1994). *Stereotypes and social cognition*. London: Sage

Macrae, C. N., Stangor, C., & Hewstine, M., (1996). *Stereotypes and stereotyping*. New York: GUILFORD PRESS

Schneider, D. (2005). *The psychology of stereotyping*. New York, London: The Guilford Press

UBERSFELD, A. (1982). *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales

Πηγές

Αδάμης, Δ. (2014). *Ο Μικρός Πρίγκιπας*. Θεατρική διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Αντουάν Ντε Σαιντ Εξυπερύ. Αθήνα: Εν Πλω

Βιδάλη, Ι. (2008). *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Ιστορική επισκόπηση. Το θέατρο ως δείκτης της θέσης του παιδιού στην ελληνική κοινωνία*. Διπλωματική εργασία μεταπτυχιακού επιπέδου ΕΚΠΑ ΠΤΔΕ

Ζέη, Α. (2011). «Ο κεραμιδοτρέχαλος». Στο: Ζέη, Α. *Θέατρο για παιδιά*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Καλατζόπουλος, Γ. (2014). «Τα παιδιά είναι Δον Κιχώτες!». Συνέντευξη της Καρυδάκη Κωνσταντίνας [online]. Διαθέσιμο στο <http://diavasinet.gr/> [ανάκτηση 31/1/2018]

Καλατζόπουλος, Γ. (2013). «Καλός δάσκαλος είναι αυτός που δεν παύει ποτέ να είναι μαθητής»: Συνέντευξη της Μαυρίδου Μάρθας [online]. Διαθέσιμο στο <http://www.elniple.com>: [ανάκτηση 31/1/2018]

Καλατζόπουλος, Γ. (2008). *Αριστοφάνης. Όρνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι. Ελεύθερη διασκευή των έργων και οδηγίες για σχολικές παραστάσεις*. Αθήνα: Καστανιώτης

Καλατζόπουλος, Γ. (2002). «Παίζοντας για παιδιά ή παίζοντας σαν παιδιά;». Στο: *Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και σχολείο*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους

Καλατζόπουλος, Γ. (1998). *Ο αρχοντοχωριάτης*. (αντίτυπο από τον συγγραφέα)

Καλατζόπουλος, Γ. (1987α). *Τα ρούχα του βασιλιά*. Αθήνα: Καστανιώτη

Καλατζόπουλος, Γ. (1987β). «Ο Στραβομούτσουνος». Στο: Καλατζόπουλος, Γ. *Τα ρούχα του βασιλιά*. Αθήνα: Καστανιώτη

Καλατζόπουλος, Γ. (χ.χ.α). *Το τρελό-τρελό ταξίδι του Αϊνστάϊν*. (αντίτυπο από τον συγγραφέα)

Καλατζόπουλος, Γ. (χ.χ.β). *Ο Δον Κιχώτης*. (αντίτυπο από τον συγγραφέα)

Καλατζόπουλος, Γ. (χ.χ.γ). *Το παραμύθι που δεν το 'λεγε κανείς και οι τέσσερις εποχές*. (αντίτυπο από τον συγγραφέα)

Καλατζόπουλος, Γ. (χ.χ.δ). *Πήτερ Παν*. (αντίτυπο από τον συγγραφέα)

Καλογεροπούλου, Ξ. (2014). «Πρέπει να είμαστε παιδιά. Πρέπει να κρατάμε την παιδικότητά μας και παράλληλα να ωριμάζουμε». Συνέντευξη στη Ναταλία Αργυράκη. 15/11/2014. [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.jenny.gr/h-xenia-kalogerou-lou-milaei-sto-jenny-gr-gia-to-paidiko-theatro-kai-ti-theatriki-agogi/> [ανάκτηση 31/1/2018]

Καλογεροπούλου, Ξ. (2009). «Grimm & Grimm». Αθήνα: Άμμος. Πρόγραμμα παράστασης. (Μικρή Πόρτα, 2009-2010)

Καλογεροπούλου, Ξ. (2002). «Μετά από μια δεκαετία». Στο: *Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και σχολείο*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους

Καλογεροπούλου, Ξ. (2000). *Το Σκαβί*. Αθήνα: Κέδρος

Κένι, Μ. (2006). *Το αγόρι με τη βαλίτσα*. μετ. Καλογεροπούλου, Ξ. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς

Κουκαλάνη, Β. (2011). «Μια Γιορτή στου Νουριάν. Η Παιδική Παράσταση που δεν πρέπει να χάσετε». Συνέντευξη στη Φραντζόγλου Ευαγγελία, Περιοδικό Έψιλον Ελευθεροτυπία. (online) Διαθέσιμο στο: <https://nourian.wordpress.com/nea/page/5/> [ανάκτηση 31/1/2018]

Μενδρινού, Ι. (2008). *Το ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα*. Διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ ΠΤΔΕ

Παπακώστα, Α. (2015). *Κώδικες επικοινωνίας στο θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα ΠΤΔΕ-ΕΚΠΑ

Παπακώστα, Α. (2004). *Θεατρικοί Κώδικες Επικοινωνίας στο θέατρο για παιδιά*. Διπλωματική Εργασία. Αθήνα ΠΤΔΕ-ΕΚΠΑ

Ποταμίτης, Δ. (2013). «Πλούτος». Στο: Ποταμίτης, Δ. (2013). *Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη*. Αθήνα: Ντουντούμη

Ρουγγέρη, Κ. (1993). *Η Αντζελίνα η Σταχοπούτα*. Αθήνα: Εθνικό θέατρο 1993-94

Σταθάτου, Φ. (1986). *Αγαπημένο μου ρομπότ*. Αθήνα: Ηράκλειτος

Τόλη, Μ. (2017). *Ο Μολυβένιος στρατιώτης*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική (ανέβηκε στο θέατρο Βασιλάκου)

Τριβιζάς, Ε. (2002α). «Θεατρικά κοκτέιλ και μαγικές εικόνες: η σύνθεση του κοινού και τα προβλήματα συγγραφής και παραγωγής έργων για παιδιά». Στο: *Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και σχολείο*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους

Τριβιζάς, Ε. (2002β). «Θεατρικό κοκτέιλ και μαγικές εικόνες. Δύο δρόμοι για να γράψει κανείς ένα έργο για παιδιά.». Στο: Πρόγραμμα παράστασης «Το όνειρο του Σκιάχτρου» (Παιδική Σκηνή Κιβωτός. Γιώργου Φρατζεσκάκη. Θέατρο Καλουτά. Χειμώνας 2002-2003)

Τριβιζάς, Ε. *Το Όνειρο του Στιάχτρου*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι.Δ. Κολλάρου & ΣΙΑΣ Α.Ε.

Τριβιζάς, Ε. (χ.χ.α). *Η τελευταία μαύρη γάτα*. θεατρική μεταγραφή του από τη Βένια Σταματιάδη (αντίτυπο από τον συγγραφέα)

Τριβιζάς, Ε. (χ.χ.β). *Ο Πεταλουδόσαυρος*. (αντίτυπο από τον συγγραφέα)

Χαλιακόπουλος, Γ. (2013). *Το ταξίδι του Φερεϊντόν*. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο

Οδηγοί – Ευρετήρια Θεατρικών έργων – Παραστάσεων

Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και σχολείο. (2002). Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους

Θέατρο για Παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός. (1999). Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα

Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων. (2007). *Τα παιδιά παίζει. Ευρετήριο θεατρικών έργων για παιδιά*. Αθήνα: Ντουντούμη

Οδηγός Παραστάσεων για παιδιά. (1996-97). Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους

Κατάλογος Θεατρικών Έργων (κατά αλφαβητική σειρά)

Αγαπημένο μου ρομπότ. Σταθάτου, Φ. (1986).

Αριστοφάνης. Όρνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι. Ελεύθερη διασκευή των έργων και οδηγίες για σχολικές παραστάσεις. Καλατζόπουλος, Γ. (2008).

Η Αντζελίνα η Σταχτοπούτα. Ρουγγέρη, Κ. (1993).

Η τελευταία μαύρη γάτα. Τριβιζάς, Ε. (χ.χ.α). θεατρική μεταγραφή του από τη Βένια Σταματιάδη

Μια Γιορτή στον Νουριάν. Κουκαλάνι, Β. (2011).

Ο αρχοντοχωριάτης. Καλατζόπουλος, Γ. (1998).

Ο Δον Κιχώτης. Καλατζόπουλος, Γ. (χ.χ.β).

Ο κεραμιδοτρέχαλος. Ζέη, Α. (2011).

Ο Μικρός Πρίγκιπας. Αδάμης, Δ. (2014).

Ο Μολυβένιος στρατιώτης. Τόλη, Μ. (2017).

Ο Πεταλודόσαυρος. Τριβιζάς, Ε. (χ.χ.β).

Ο Στραβομούτσουνος. Καλατζόπουλος, Γ. (1987β).

Πήτερ Παν. Καλατζόπουλος, Γ. (χ.χ.δ).

Πλούτος. Ποταμίτης, Δ. (2013).

Τα ρούχα του βασιλιά. Καλατζόπουλος, Γ. (1987α).

Το τρελό-τρελό ταξίδι του Αϊνστάϊν. Καλατζόπουλος, Γ. (χ.χ.α).

Το αγόρι με τη βαλίτσα. Κένι, Μ. (2006). μετ. Καλογεροπούλου, Ξ.

Το Όνειρο του Στιάχτρον. Τριβιζάς, Ε.

Το παραμύθι που δεν το 'λεγε κανείς και οι τέσσερις εποχές. Καλατζόπουλος, Γ. (χ.χ.γ).

Το Σκαβί. Καλογεροπούλου, Ξ. (2000).

Το ταξίδι του Φερεϋντούν. Χαλιακόπουλος, Γ. (2013).

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1: Εξώφυλλο του βιβλίου που περιέχει το έργο «Ο Κεραμιδοτρέχας».....	18
Εικόνα 2: Εξώφυλλο βιβλίου «Ο Μολυβένιος Στρατιώτης» της Μαριάννας Τόλη....	20
Εικόνα 3: Εξώφυλλο βιβλίου που περιέχει το έργο «Αντζελίνα η Σταχτοπούτα».....	23
Εικόνα 4: Εξώφυλλο του ανέκδοτου έργου «Ο Πεταλουδόσαυρος» του Ευγένιου Τριβιζά	33
Εικόνα 5: Αφίσα 1ης σκηνικής παρουσίασης της θεατρικής μεταγραφής του έργου «Η Τελευταία Μαύρη Γάτα» στο θέατρο Χορν	44
Εικόνα 6: Αφίσα παράστασης του έργου «Το ταξίδι του Φερεϋντούν».....	46
Εικόνα 7: Φωτογραφία από την παράσταση «Ο Μολυβένιος Στρατιώτης» στο Θέατρο Κατερίνα Βασιλάκου 2017-18 διαθέσιμη στο: http://vasilakou.theater/	50
Εικόνα 8: Εξώφυλλο βιβλίου «Το Σκλαβί».....	54
Εικόνα 9: Εξώφυλλο βιβλίου «Αριστοφάνης. Όρνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι»	56
Εικόνα 10: Εξώφυλλο βιβλίου «Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη».....	56
Εικόνα 11: Εξώφυλλο βιβλίου «Θέατρο για Παιδιά 2. Θέατρο και σχολείο».....	59