



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**  
**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**  
**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ**  
**ΓΡΑΦΗ**

**Πελαγία Μαρσιώνη (Α.Μ. ): 7568012100050**

**Η κριτική στο θέατρο για παιδιά και νέους στον ελληνικό έντυπο και  
ηλεκτρονικό τύπο.**

**Οριοθετήσεις και προοπτικές.**

**ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

**Αθανάσιος Βέρδης**

**Μαρία Δημάκη**

**Τάκης Τζαμαργιάς**

## **AΘHNA, 2023**

## Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος.....	3
1. Η κριτική της Τέχνης.....	5
2. Η κριτική στο θέατρο.....	11
2.1. Η κριτική του θεάτρου στην Ελλάδα.....	13
2.2. Έντυπη κριτική στο Θέατρο.....	15
2.3 Ηλεκτρονική κριτική στο Θέατρο.....	19
3. Το θέατρο για παιδιά και νέους στην Ελλάδα.....	22
4. Έντυπη και ηλεκτρονική κριτική στο θέατρο για νέους στην Ελλάδα.....	27
5. Το μέλλον της κριτικής στο θέατρο στην Ελλάδα.....	39
6. Βιβλιογραφία.....	41

## Πρόλογος

Η κριτική του θεάτρου για ανήλικους θεατές αποτελεί μια σημαντική πτυχή της πολιτιστικής θεατρικής ζωής στην Ελλάδα. Από τη στιγμή που η Τέχνη άρχισε να εκφράζεται μέσα από τη σκηνή, η ανάγκη για κριτική αναδείχθηκε ως ουσιώδης, προσδίδοντας νόημα και βάθος στην θεατρική παραγωγή. Στην παρούσα διατριβή, θα εξερευνηθούν οι διάφορες διαστάσεις της θεατρικής κριτικής στο θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα και θα αναδειχθεί η σημασία της σε κάθε πτυχή της θεατρικής παραγωγής.

Πιο συγκεκριμένα: στην πρώτη ενότητα του παρόντος εγχειρήματος, θα γίνει προσπάθεια να αναλυθεί η έννοια της κριτικής της Τέχνης γενικότερα και πώς εφαρμόζεται στον κόσμο του θεάτρου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα εστιάσουμε στην κριτική του θεάτρου και θα την διαιρέσουμε σε τρία υποκεφάλαια. Αρχικά, θα εξεταστεί η ιστορία και η εξέλιξη της θεατρικής κριτικής στην Ελλάδα. Δεύτερον, θα σκιαγραφηθεί η έντυπη κριτική, αναδεικνύοντας τη σημασία των κριτικών άρθρων στην κατανόηση των θεατρικών έργων. Τέλος, θα σκιαγραφηθεί η ηλεκτρονική κριτική στο θέατρο, η οποία ομολογουμένως έχει αναδείξει νέους τρόπους επικοινωνίας και αξιολόγησης.

Η παιδική και εφηβική θεατρική παραγωγή αποτελεί ένα ιδιαίτερο πεδίο στον χώρο του θεάτρου. Σε αυτό το τρίτο κεφάλαιο, θα εξετάσουμε τα διάφορα είδη προσωπικής έκφρασης για παιδιά και νέους και τον ρόλο της κριτικής στην αξιολόγηση και προώθηση αυτών των παραστάσεων. Στη συνέχεια, θα εστιάσουμε στην κριτική του Θεάτρου για νέους και θα εξετάσουμε πώς έχει εξελιχθεί αυτή η διαδικασία, τόσο στα έντυπα, όσο και στα ηλεκτρονικά Μέσα.

Τέλος, θα εξετάσουμε το μέλλον της θεατρικής κριτικής στην Ελλάδα και πώς αναμένεται να εξελιχθεί σε έναν κόσμο που υιοθετεί συνεχώς νέες τεχνολογίες και τάσεις. Αξίζει να σημειωθεί πως η έρευνα γύρω από το πεδίο της κριτικής του θέατρου για παιδιά, δεν έχει λάβει την προσοχή που θα της άξιζε έως σήμερα. Σε αυτόν τον νέο δρόμο, έναν ερευνητικό δρόμο που δύναται να ξυπνήσει μέσα σε όλους μας το παιδί που ξεχνάμε με τα προβλήματα τις καθημερινότητας, δεν θα μπορούσα παρά να ευχαριστήσω τους αξιόλογους καθηγητές μου κ.κ. Θανάση Βέρδη, Παναγιώτη Τζαμαργιά και κα Μαρία Δημάκη-Ζώρα.

Στη συνέχεια, ακολουθεί το κύριο μέρος της διπλωματικής εργασίας, όπου θα σκιαγραφηθεί η πολυπολιτισμική και δυναμική φύση της θεατρικής κριτικής στην Ελλάδα, αλλά και πώς αυτή συνεισφέρει στην πλούσια θεατρική σκηνή μας.

## 1. Η κριτική της Τέχνης

Η Τέχνη είναι μια πολύπλευρη και σύνθετη έννοια, η οποία επιδέχεται ερμηνεία και της οποίας τα όρια και ο σκοπός γίνονται αντικείμενο πραγμάτευσης εντός των πολιτισμικών ανθρωπίνων κοινωνικών συστημάτων καθ' όλη την διάρκεια της ανθρώπινης Ιστορίας. Η οριοθέτηση της Τέχνης αντιμετωπίζει προκλήσεις, λόγω της υποκειμενικής της φύσης και των διαρκώς εξελισσόμενων μορφών που λαμβάνει. Παρά ταύτα, ακαδημαϊκοί, φιλόσοφοι και καλλιτέχνες, έχουν επιχειρήσει να κατανοήσουν την ουσία της Τέχνης και να ερμηνεύσουν τη σημασία της στην κοινωνία.

Ως δημιουργία και έκφραση, στην ουσία της, η Τέχνη είναι μια πολύπλοκη διαδικασία που περιλαμβάνει την παραγωγή έργου αισθητικά ευχάριστου ή διανοητικά προκλητικού. Λειτουργεί ως ένα μέσο όπου οι άνθρωποι, αξιοποιώντας το, εκφράζουν τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις εμπειρίες τους (Fokt, 2017).

Σύμφωνα με τους Tolstoy και Maude (1995), η Τέχνη είναι ένας τρόπος επικοινωνίας συναισθημάτων, που δεν μπορούν να εκφραστούν με την καθημερινή γλώσσα. Επιτρέπει στους καλλιτέχνες να μεταδώσουν τις πιο εσωτερικές σκέψεις τους και να προκαλέσουν συναισθηματικές αντιδράσεις στο κοινό. Με αυτόν τον τρόπο, η Τέχνη λειτουργεί ως μέσο έκφρασης του εαυτού και ως διάυλος επικοινωνίας μεταξύ του καλλιτέχνη και του θεατή.

Συμπληρωματικά, η αισθητική διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην κατανόηση της Τέχνης. Θεωρητικοί και φιλόσοφοι, διερεύνησαν τις ιδιαίτερες ποιότητες και χαρακτηριστικά που οφείλει να ενσωματώνει ένα έργο να για θεωρεί αισθητικά άρτιο. Π.χ. ο Kant (1790/2000), αναφέρει τα ακόλουθα: «Η Τέχνη πρέπει να διαθέτει χαρακτηριστικά που είναι ευχάριστα και αρμονικά για τις αισθήσεις. Η εμπειρία της Τέχνης και η αισθητική που απορρέει από εκείνη, περιλαμβάνει την εκτίμηση των οπτικών, ακουστικών ή κινητικών της πτυχών. Παράλληλα, η

Τέχνη συχνά δημιουργεί παραδοσιακές αντιλήψεις της ομορφιάς και ξεπερνά τα όρια της αισθητικής, όπως φαίνεται σε κινήματα όπως αυτών του Ντανταϊσμού ή του Σουρεαλισμού (Bürger, 1984)».

Ίσως ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της Τέχνης είναι ότι συνδέεται στενά με το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται. Πιο συγκεκριμένα, είναι γνωστή η ιδιότητά της να αντανακλά τις αξίες, τις πεποιθήσεις και την κοινωνική δυναμική μιας συγκεκριμένης εποχής και τόπου. Τα έργα τέχνης λοιπόν, λειτουργούν ως ένας καθρέπτης που αντανακλά το πολιτισμικό, ιστορικό και πολιτικό υπόβαθρο μιας κοινωνίας (Bürger, 1972). Π.χ. η αναγεννησιακή Τέχνη αντανακλά την πολιτισμική και διανοητική αναζωογόνηση της Ευρώπης, ενώ η αυθεντική Τέχνη συχνά μεταφέρει αφηγήσεις για ταυτότητα και αντίσταση ενάντια στον αποικιοκρατικό έλεγχο (Sullivan, 2005). Γενικά, η κατανόηση της Τέχνης μέσα στο πολιτισμικό της πλαίσιο βοηθά στην αποκρυπτογράφηση των συμβολικών της σημασιών και των μηνυμάτων που μεταφέρει.

Για όλους αυτούς τους λόγους είναι σημαντικό να τονιστεί διπλά πως η Τέχνη αντιμετωπίζει μια μονοδιάστατη οριοθέτηση, λόγω των πολλαπλών εκφράσεών της και των διαφορετικών ερμηνειών της. Περιλαμβάνει τη δημιουργία, την έκφραση συναισθημάτων και την εξερεύνηση της αισθητικής. Επιπλέον, η Τέχνη είναι στενά συνδεδεμένη με το πολιτισμικό της πλαίσιο, λειτουργώντας ως ένα ισχυρό μέσο για την καταγραφή και επικοινωνία των αξιών και εμπειριών μιας κοινωνίας. Καθώς η Τέχνη συνεχίζει να εξελίσσεται και να «προκαλεί» τα παραδοσιακά όρια, η ουσία της θα παραμείνει ένας διαρκής διάλογος μεταξύ καλλιτεχνών, ακαδημαϊκών και της κοινωνίας.

Αξίζει, παρόλα αυτά, να σημειωθεί, πως ως πολιτισμικό παράγωγο, και παράλληλα με τη γένεση της Τέχνης, αναδύεται και η κριτική της. Ο όρος «Κριτική της Τέχνης», περιλαμβάνει την ανάλυση, την αξιολόγηση και την ερμηνεία των καλλιτεχνικών έργων (Lijster, 2017). Ειδικότερα,

αποσκοπεί στο να εμβαθύνει την κατανόησή των εμπλεκομένων μελών για την Τέχνη, στη συμμετοχή τους σε σκέψεις και συζητήσεις, καθώς και στο να προκαλέσει τη συμβολή τους στον διαρκή διάλογο που περιβάλλει την καλλιτεχνική έκφραση. Ο κύριος στόχος της, παρόλα αυτά, υπήρξε και παραμένει η αξιολόγηση της καλλιτεχνικής αξίας και της ποιότητας ενός έργου, καθώς και στην εξέταση των εννοιών, της αισθητικής και του περιεχομένου του ανά περίπτωση έργου. (Danto, 1981; Dickie, 1974).

Ένα από τα πιο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της είναι ότι συνηθίζει να υπερβαίνει την προσωπική γνώμη ή προτίμηση και αποσκοπεί στην παροχή μιας ολοκληρωμένης ανάλυσης των δυνατοτήτων και αδυναμιών του έργου, καθώς και της συνολικής του επίδρασης (Bell, 1999).

Τέλος, η κριτική Τέχνης χρησιμοποιεί διάφορες μεθόδους για την ανάλυση και αξιολόγηση ενός έργου. Κάποιες από αυτές τις μεθόδους περιλαμβάνουν την ανάλυση του περιβάλλοντος και του πολιτισμικού πλαισίου στο οποίο δημιουργήθηκε το έργο, την ανίχνευση των στοιχείων του στυλ και της τεχνοτροπίας που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης, καθώς και την ανάλυση των συμβολισμών και των θεμάτων που περιέχει το έργο (Berger, 1972; Panofsky, 1955).

Μια από τις πιο κυρίαρχες, διάσημες και αξιοσημείωτες προσεγγίσεις στο πεδίο αυτό, η οποία επηρέασε όσο καμία άλλη το πεδίο της κριτικής ανάλυσης της Τέχνης, είναι η Σχολή της Φρανκφούρτης. Διαφαίνεται ότι εκείνη ανέδειξε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κατά τη δεκαετία του 1930, ως ένας θεωρητικός και πολιτικός κίνδυνος, με έμφαση στην κριτική της κουλτούρας και της καπιταλιστικής κοινωνίας.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης, γνωστή επίσης ως το Ινστιτούτο Κοινωνικής Έρευνας, αποτέλεσε μια ομάδα φιλοσόφων, κοινωνιολόγων και κριτικών, που ανέπτυξαν μια κριτική θεωρία της κουλτούρας. Οι βασικοί εκπρόσωποι της Σχολής, όπως οι Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse και Walter Benjamin, ερεύνησαν τις σχέσεις μεταξύ της Τέχνης,



της κουλτούρας και της κοινωνίας. Η σχολή αυτή ανέπτυξε μια κριτική προσέγγιση στην Τέχνη, η οποία εστίαζε στη σύνδεση της με την κουλτούρα και την κοινωνία. Πιο συγκεκριμένα, δίνεται μεγάλη έμφαση στο γεγονός ότι η Τέχνη δεν είναι απλά αυτόνομη από την κοινωνία, αλλά στενά συνδεδεμένη με τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες (Adorno, 1970; Horkheimer & Adorno, 2002). Η κριτική Τέχνης, σύμφωνα με το παρόν φιλοσοφικό ρεύμα, πρέπει να αποκαλύψει τις κοινωνικές πτυχές της Τέχνης και να ενθαρρύνει την αντίληψη των κοινωνικών πραγματικοτήτων που απεικονίζονται σε αυτήν (Benjamin, 1969; Marcuse, 1964).

Εμβαθύνοντας περαιτέρω στην οπτική της Σχολής της Φρανκφούρτης, η Τέχνη αντανακλά και επηρεάζεται από τις κοινωνικές συνθήκες και τις δομές της εποχής της. Αναπόφευκτα λοιπόν, η κριτική αφοσιώθηκε μεταξύ άλλων, και στην ανάλυση του ρόλου της πολιτισμικής βιομηχανίας και της μαζικής παραγωγής στην εδραίωση και διάδοση της Τέχνης. Αυτή η κριτική προσέγγιση υπογραμμίζει την εμπορευματοποίηση της Τέχνης και την επίδραση της αγοράς στην παραγωγή και την αξιολόγησή της (Horkheimer & Adorno, 2002). Η μαζική παραγωγή και διάδοση της Τέχνης οδηγεί σε μια απλοποίηση και εμπορικοποίηση της πολιτιστικής παραγωγής, περιορίζοντας την αυθεντικότητα και την ποιότητα των έργων τέχνης (Φιοραβάντες, 2012).

Γίνεται αντιληπτό ότι η κριτική Τέχνης, εμπνευσμένη από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, έχει συνεχίσει να αναπτύσσεται και να εξελίσσεται στον χώρο της καλλιτεχνικής ανάλυσης. Είναι ένα μέσο που επιτρέπει την κριτική ανάλυση και ερμηνεία των έργων Τέχνης, καθώς και την αξιολόγηση της αντίληψης του κοινού για την Τέχνη και την κουλτούρα.

Γενικά, η κριτική Τέχνης μας προκαλεί να εξετάσουμε τη σημασία της στην κοινωνία, την πολιτική και την κουλτούρα, ενισχύοντας την αντίληψή μας για την ανθρώπινη εμπειρία και την κοινωνική πραγματικότητα.

Φυσικά, πέρα από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, υπάρχουν και άλλες προσεγγίσεις στο πεδίο της κριτικής ανάλυσης της Τέχνης που έχουν συμβάλλει στην κατανόηση και ερμηνεία των καλλιτεχνικών έργων. Ενδεικτικά αναφέρονται η Φαινομενολογική, η Ιστορική και η Κοινωνική Προσέγγιση. Οι προαναφερθείσες προσεγγίσεις τείνουν να συμπληρώνουν τη Σχολή της Φρανκφούρτης και παρέχουν ποικίλες προοπτικές για την ερμηνεία και την κατανόηση της Τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία.

Ειδικότερα, η φαινομενολογική προσέγγιση επικεντρώνεται στην ανάλυση της εμπειρίας και των αισθητηριακών εντυπώσεων που προκαλεί ένα έργο Τέχνης (Adorno, 1970; Dufrenne, 1973). Από την άλλη πλευρά, η Ιστορική Προσέγγιση επικεντρώνεται στην ανάλυση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου που περιβάλλει ένα έργο Τέχνης (Benjamin, 1969; Gombrich, 1995). Τέλος, η Κοινωνική Προσέγγιση εξετάζει τον ρόλο και τη σημασία της Τέχνης στην κοινωνία (Horkheimer & Adorno, 2002; Bourdieu, 1993).

Αν εστιάσει κάποιος ακόμη περισσότερο στις διαφορές των υπαρχόντων προσεγγίσεων, που στόχο έχουν την κριτική ανάλυση της Τέχνης, μπορεί να διαπιστώσει αδρά τα ακόλουθα σημεία:

Η Φαινομενολογική Προσέγγιση αποσκοπεί στην ανίχνευση των συναισθηματικών και αισθητικών αντιδράσεων που προκαλεί ένα έργο τέχνης. Ο Adorno (1970) επισημαίνει ότι η φαινομενολογία μπορεί να αποκωδικοποιήσει την επίδραση της Τέχνης στον ανθρώπινο νου και να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζει την ανθρώπινη εμπειρία. Επίσης, ο Dufrenne (1973) αναπτύσσει μια φαινομενολογική προσέγγιση της Τέχνης, υπογραμμίζοντας την σημασία της αντίληψης και της συναισθηματικής σύνδεσης μεταξύ θεατή και έργου τέχνης.

Από την άλλη πλευρά, η ιστορική προσέγγιση εξετάζει την Τέχνη μέσα από το ιστορικό και πολιτισμικό της πλαίσιο. Ο Benjamin (1969) αναλύει την επίδραση της μηχανικής

αναπαραγωγής στην Τέχνη και την απώλεια της αυθεντικότητας του έργου. Επίσης, ο Gombrich (1995) προσεγγίζει την Τέχνη από ιστορικής σκοπιάς, επισημαίνοντας την αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτεχνών, πολιτισμών και εποχών.

Τέλος, η Κοινωνική Προσέγγιση εστιάζει στον ρόλο της Τέχνης στο πλαίσιο των κοινωνικών συνθηκών και προκλήσεων. Ο Horkheimer και ο Adorno (2002) αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο η Τέχνη αποτελεί αντίδραση στην αποσύνθεση της κοινωνίας και τη μαζική παραγωγή. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Bourdieu (1993) εξετάζει την κοινωνική δυναμική της Τέχνης και την αλληλεπίδρασή της με τις κοινωνικές δομές και τις καθιερωμένες αξίες.

## 2. Η Κριτική στο Θέατρο

Το θέατρο, ως είδος Τέχνης, έχει μια από τις πιο σημαντικές θέσεις ανάμεσα στους τρόπους έκφρασης της ανθρώπινης διάνοιας και κουλτούρας. Ήδη από τις αρχαίες αυλές και τα αρχαία θέατρα, μέχρι τα σύγχρονα θεατρικά κέντρα, διαπιστώνουμε ότι το θέατρο έχει εμπνεύσει, ψυχαγωγήσει και προκαλέσει πνευματική ανάταση στους θεατές του. Αν επιχειρούσε κανείς να σκιαγραφήσει τα ποικίλα στοιχεία μέσα από την προσπάθεια του ορισμού του, θα παρατηρούσε και θα αναγνώριζε τα ακόλουθα.

Αρχικά, το θέατρο αναφέρεται στην παρουσίαση δραματικών έργων ή παραστάσεων μπροστά σε μια ζωντανή κοινότητα θεατών. Αυτό μπορεί να γίνει μέσω της ζωντανής ερμηνείας ηθοποιών, της χρήσης κοστούμιών, σκηνικών και φωτισμού, καθώς και μέσω της αναπαράστασης ενός σεναρίου ή μιας ιστορίας σε συνάρτηση διαλόγου, κινήσεων και ερμηνείας (Paillard, & Milanezi, 2021; Schweitzer, 2021).

Εμβαθύνοντας στα ιδιαίτερα στοιχεία του, το θέατρο έχει μια πολυπλοκότητα και μια δύναμη που το καθιστούν σημαντικό για την ανθρώπινη κοινωνία. Από την αρχαιότητα, το θέατρο χρησιμοποιείται για να εκφράσει τις ανθρώπινες εμπειρίες, να προκαλέσει σκέψη και αντίδραση, και να προωθήσει την κοινωνική αλλαγή (Nicholson et al., 2023; Paillard, & Milanezi, 2021). Από την αναπαράσταση μύθων και ιστορικών γεγονότων, μέχρι την ανάδειξη σύγχρονων προβλημάτων και κριτικής της κοινωνίας, το θέατρο λειτουργεί ως ένας καθρέφτης που αντανακλά την ανθρώπινη ύπαρξη και επιτρέπει στους θεατές να εξερευνήσουν και να αναρωτηθούν (Paillard, & Milanezi, 2021). Μέσω του θεάτρου, οι θεατές έχουν την ευκαιρία να εμβαθύνουν στην ανθρώπινη εμπειρία, να αναπαράγουν και να αντιλαμβάνονται συναισθήματα και ιδεολογίες, καθώς και να αναζητούν νέες απαντήσεις για κοινωνικά ζητήματα (Nicholson et al., 2023).

Συμπληρωματικά, μπορεί αναμφισβήτητα να ειπωθεί ότι αποτελεί μια ζωντανή Τέχνη που συνδυάζει δραματικές εκφράσεις, δραματογραφία, σκηνική τέχνη και ερμηνεία, για να δημιουργήσει μια παράσταση που αγγίζει τους θεατές (Nicholson et al., 2023; Paillard, & Milanezi, 2021; Schweitzer, 2021).

Με τρόπο αντίστοιχο με αυτόν της κριτικής της τέχνης, η θεατρική κριτική αποτελεί ένα εξαιρετικά σημαντικό και κεντρικό σημείο αναφοράς για την κατανόηση και την παραγωγή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι λειτουργεί κατά ένα τρόπο ως ένα εργαλείο κατανόησης και ανάπτυξης της θεατρικής Τέχνης. Οι θεατρικοί κριτικοί ασχολούνται με την ανάλυση και την αξιολόγηση των θεατρικών παραστάσεων.

Τι σημαίνει, όμως, στην πράξη το ότι η θεατρική κριτική αποτελεί ένα εν δυνάμει εργαλείο, μέσα από το οποίο πλάθεται και γίνεται αντιληπτό το θεατρικό γίγνεσθαι;

Η θεατρική κριτική αποτελεί μια αξιολογητική διαδικασία και μια μορφή καλλιτεχνικής κριτικής που εστιάζει στην ανάλυση και την αξιολόγηση των θεατρικών παραστάσεων. Ο θεατρικός κριτικός ασχολείται με την ερμηνεία της παράστασης, την αξιολόγηση των στοιχείων της, όπως οι ερμηνείες των ηθοποιών, η σκηνοθεσία, τα σκηνικά, ο φωτισμός και ο ήχος, καθώς και την ανάλυση του συνολικού μηνύματος και των θεμάτων που προβάλλονται (Fischer-Lichte, 2018; Sörenson, 2017; Wiles, 1997).

Η θεατρική κριτική έχει σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της θεατρικής Τέχνης και της κοινότητας των θεατρόφιλων. Μέσω της κριτικής, οι θεατρικοί κριτικοί μπορούν να παρέχουν αναλυτικές και εμπειριστατωμένες αξιολογήσεις των παραστάσεων, παρέχοντας καθοδήγηση και στήριξη στους καλλιτέχνες και το κοινό (Biggin, 2017; Walsh, 2010).

Επιπλέον, η θεατρική κριτική μπορεί να προωθήσει την ανταλλαγή ιδεών και απόψεων σχετικά με την Τέχνη του θεάτρου, προκαλώντας διαλόγους και συζητήσεις για την αισθητική,

την πολιτισμική σημασία και την κοινωνική συνεισφορά των παραστάσεων (Klaic, 2012; Nicholson et al., 2023; Walsh, 2010).

Συμπερασματικά, είναι σαφές ότι η κριτική θεάτρου είναι η χρυσή οδός διαμέσου της οποίας, είναι εφικτό να γίνει με μεγαλύτερη βεβαιότητα κατανοητή η αισθητική και η κοινωνική σημασία του θεάτρου, ενθαρρύνοντας την ανάπτυξη της Τέχνης και τον διάλογο στον καλλιτεχνικό χώρο και την κοινότητα των θεατρόφιλων (Allain, & Harvie, 2014); Pavis, 2016; Lijster, 2017).

## ***2.1 Η Κριτική Θεάτρου στην Ελλάδα***

Η κριτική θεάτρου στην Ελλάδα αναδεικνύει μια πλούσια και διαφοροποιημένη πρακτική, η οποία αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της θεατρικής κουλτούρας της χώρας. Με βάση τα όσα ήδη έχουν αναφερθεί επ' αυτού μπορούμε να εξετάσουμε τι περιλαμβάνει αυτή η κριτική πρακτική και ποιος είναι ο ρόλος της στην προώθηση και ανάπτυξη του θεάτρου στην Ελλάδα.

Η θεατρική κριτική αποτελεί ένα μέσο ανάλυσης, ερμηνείας και αξιολόγησης των θεατρικών έργων (Marques, 2022) που παρουσιάζονται στην Ελλάδα. Σκοπός της είναι να παρέχει μια κριτική προσέγγιση που αναδεικνύει την ποιότητα, την αισθητική και την σημασία των παραστάσεων. Η κριτική θεάτρου στην Ελλάδα περιλαμβάνει μια ευρεία γκάμα αναλυτικών προσεγγίσεων, που περικλείουν την ανάλυση του συγγραφέα, της σκηνοθεσίας, των ερμηνειών, της σκηνικής σχεδίασης, των φωτισμών και της μουσικής, καθώς και τη συνεισφορά της παράστασης στην κοινωνία και τον πολιτισμό (Georgopoulou et al., 2020).

Για το ρόλο και τη χρησιμότητα της κριτικής θεάτρου στην Ελλάδα έχουν δημοσιευτεί αρκετές μελέτες οι οποίες προσπαθούν να σκιαγραφήσουν τη μορφή και τη λειτουργία της, για θεατές και καλλιτέχνες. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Πεφάνη (2015), η θεατρική κριτική

αντιμετωπίζει μεταβαλλόμενες προκλήσεις και προοπτικές. Ο ρόλος της κριτικής θεάτρου είναι πολυδιάστατος, καθώς προσφέρει μια προβολή και εκτίμηση του θεατρικού έργου, επηρεάζοντας την αντίληψη του κοινού και την πορεία της θεατρικής παραγωγής. Ο Θωμαΐδης (2021) συμπληρώνει ότι η θεατρική κριτική συμβάλλει στην προώθηση της ελληνικής θεατρικής παραγωγής, αξιολογώντας τη σημασία της στην ανάπτυξη του θεατρικού πεδίου.

Συμπληρωματικά, η Δόξα-Μεταξά (2003) <<Κριτική παρουσίαση του έργου του Θόδωρου Γράμματα Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ο αιώνα>> αναφέρει ότι, η θεατρική κριτική στην Ελλάδα παρουσιάζει τάσεις, προκλήσεις και προοπτικές που εξελίσσονται με τον χρόνο. Η κριτική αυτή πρακτική αποτελεί αντικείμενο μελέτης και ανάλυσης για να κατανοήσουμε την εξέλιξη του θεάτρου και τη συμβολή της στον πολιτισμό. Η Δημάκη – Ζώρα (2018), από την άλλη, αναδεικνύει τη σημασία της θεατρικής κριτικής στην ανάπτυξη της ελληνικής θεατρικής σκηνής. Η κριτική αυτή πρακτική επηρεάζει τη δυναμική της θεατρικής παραγωγής και συμβάλλει στην προώθηση νέων τάσεων και προσεγγίσεων στο θέατρο.

Η Ζιάγκα (2019) συμπληρώνει, στον ανοιχτό διάλογο των νέων αυτών τάσεων, ότι η θεατρική κριτική αντιμετωπίζει προκλήσεις και προοπτικές στην ψηφιακή εποχή. Η εμφάνιση των νέων μέσων επικοινωνίας και της διαδικτυακής πλατφόρμας επηρέασε την αναπαραγωγή και διάδοση των θεατρικών παραστάσεων, συνεπώς, την αντίληψη και αξιολόγηση τους από την κριτική. Σε σύμπνοια βρίσκεται και η άποψη της Πούλου (2017). Η ίδια αναφέρει ότι η θεατρική κριτική αντιμετωπίζει προκλήσεις στην ψηφιακή εποχή. Η ανάπτυξη των ψηφιακών μέσων επικοινωνίας έχει επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο οι κριτικοί αξιολογούν και προβάλλουν τις θεατρικές παραστάσεις, επιτρέποντας την παρουσιάσή τους σε μεγαλύτερο κοινό και διευκολύνοντας την ανταλλαγή απόψεων. Τέλος, η Παρασκευά (2021) <<κλίνει>> περισσότερο στη σκέψη ότι η θεατρική κριτική αποτελεί ένα ερμηνευτικό εργαλείο, από όποιο μέσο κι αυτή

προέρχεται.

Η κριτική προσέγγιση προβάλλει τη συνεισφορά της παράστασης στην ανθρώπινη εμπειρία και αναδεικνύει την αξία της στον πολιτισμό (Marques, 2022) Η θεατρική κριτική στην Ελλάδα αποτελεί έναν τρόπο ανάδειξης της σημασίας του θεάτρου στην κοινωνία. Οι κριτικοί ασχολούνται με την ανάλυση και εκτίμηση των παραστάσεων, αναδεικνύοντας τον ρόλο τους στην πολιτιστική διαμόρφωση και την προώθηση συγκεκριμένων ιδεών και αξιών, όσο και ένα αντικείμενο συζήτησης και συνεχούς ανανέωσης (Στράνης, 2022). Οι κριτικοί αναλύουν και κρίνουν τις παραστάσεις, διαμορφώνοντας και επηρεάζοντας τη διαδικασία παραγωγής και ανάδειξης του θεάτρου. Συνοψίζοντας, η κριτική θεάτρου στην Ελλάδα είναι μια πολύπλοκη και ποικίλη πρακτική, η οποία αναδεικνύει την ποιότητα και τη σημασία των θεατρικών έργων. Από την ανάλυση του συγγραφέα μέχρι την αντίληψη του κοινού, η κριτική θεάτρου συμβάλλει στην ανάπτυξη, προώθηση και ανανέωση του θεατρικού πεδίου στην Ελλάδα.

## ***2.2. Έντυπη κριτική στο Θέατρο***

Οι κριτικές θεάτρου που δημοσιεύονται σε περιοδικά και εφημερίδες έχουν παίξει σημαντικό ρόλο στην κριτική ανάλυση των θεατρικών παραστάσεων. Αυτό το είδος κριτικής προσφέρει οφέλη, όμως παρουσιάζουν και σημαντικά μειονεκτήματα, τα οποία έχουν ευρύτερες συνέπειες για την αντίληψη του κοινού για το θέατρο.

Σημειώνοντας αδρά τα πλεονεκτήματα της έντυπης κριτικής επί θεατρικών έργων, μπορούν να σκιαγραφηθούν οι ακόλουθες παρατηρήσεις. Οι κριτικές προσφέρουν στο κοινό μια αίσθηση ασφαλούς καθοδήγησης αναφορικά με την ποιότητα και το περιεχόμενο μιας παράστασης. Οι αναλυτικές αξιολογήσεις και οι κριτικές παρατηρήσεις βοηθούν τους θεατές να



επιλέξουν ποιες παραστάσεις είναι πιο κατάλληλες για αυτούς (Λουπέτης, 2004). Φυσικά, δεν απευθύνονται μόνο σε εκείνους. Οι κριτικές παράστασης δημιουργούν πολλές φορές έναν διάλογο μεταξύ κριτικών, καλλιτεχνών και θεατών. Αυτή η συζήτηση βοηθάει στην εμβάθυνση της αντίληψης για την παράσταση και το θέατρο γενικότερα (Παρσιαλίδης, 2023).

Από την άλλη πλευρά, ενώ οι κριτικές για μια παράσταση θα έπρεπε να καθοδηγούν, να ενημερώνουν ή να γίνουν το εναρκτήριο λάκτισμα για έναν παραγωγικό διάλογο γύρω από ένα έργο, εντούτοις αυτό δεν είναι πάντα εφικτό. Σε όποιο κομμάτι του επιστητού εμπλέκεται ο ανθρώπινος νους, είναι αναπόφευκτο να μην διαπνέεται από υποκειμενικότητα. Συνεπώς, και στην περίπτωση των θεατρικών κριτικών, παρατηρείται ότι οι κριτικές θεάτρου διαπνέονται από υποκειμενικότητα, μιας και είναι επηρεασμένες από τις προσωπικές προτιμήσεις των κριτικών. Αυτό φυσικά αναμένεται να συμβεί σε κάθε έργο και πράξη που είναι ανθρώπινο δημιούργημα και εφάπτεται της πνευματικής τους διάνοιας. Η συγκεκριμένη υποκειμενικότητα βέβαια, μπορεί να οδηγήσει σε αποκλίσεις από την πραγματική εμπειρία των θεατών (Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, 1997). Και ενώ αυτή η σημείωση μπορεί να φαντάζει θεωρητικά γοητευτική, στην πράξη μπορεί να επιτελέσει κοινωνικές πράξεις και να έχει άμεση επίδραση στην παραγωγή του εκάστοτε έργου. Πιο συγκεκριμένα, οι αρνητικές κριτικές μπορούν να επηρεάσουν με λάθος τρόπο την απήχηση και την επιτυχία μιας παράστασης. Αυτό μπορεί να έχει άμεσες συνέπειες στη χρηματοδότηση και την μελλοντική παραγωγή της παράστασης (Πεφάνης, 2007).

Έχοντας όλες αυτές τις παρατηρήσεις κατά νου, αξίζει κάποιος να αναφερθούμε στην επίδραση που έχουν οι κριτικές θεάτρου που διανέμονται σε έντυπη μορφή. Η έντυπη κριτική για τις θεατρικές παραστάσεις, που συνήθως αναφέρεται σε κριτικές οι οποίες δημοσιεύονται σε εφημερίδες και περιοδικά, παρουσιάζει ορισμένα σημαντικά πλεονεκτήματα σε σχέση με εκείνη που δημοσιεύεται στο διαδίκτυο.

Η έντυπη θεατρική κριτική παρέχει ένα πλούσιο περιβάλλον για την αξιολόγηση και ανάλυση των θεατρικών εκδηλώσεων, με ευελιξία και βάθος που σπανίως επιτυγχάνεται στο διαδίκτυο. Ειδικότερα, οι έντυπες κριτικές διακρίνονται από ειδίκευση και βάθος, καθώς συνηθίζεται να παρέχονται εξειδικευμένες αναλύσεις από ειδικούς κριτικούς του θεάτρου. Η βαθιά γνώση της Τέχνης του θεάτρου από τους κριτικούς αυτούς επιτρέπει την κατανόηση των λεπτομερειών και των ενδοσκοπικών στοιχείων μιας παράστασης, προσφέροντας ένα βαθύτερο επίπεδο κατανόησης (Λουπέτης, 2004). Συμπληρωματικά, οι έντυπες κριτικές γράφονται από ανθρώπους που έχουν εντυπωτήσει στα ιδιαίτερα στοιχεία μιας παράστασης. Έτσι, οι κριτικές συγγράφονται με μια σχετικά αντικειμενική - και ως ένα βαθμό συστηματική- ανάλυση. Αυτό σημαίνει ότι για τη συγγραφή τους ακολουθείται μια δομημένη προσέγγιση με στοιχεία ανάλυσης που περιλαμβάνουν το σενάριο, τις ερμηνείες, τη σκηνοθεσία και το σκηνικό μοντάζ. Αυτή η δομή προσφέρει μια συστηματική αξιολόγηση των πτυχών που συνθέτουν μια παράσταση (Γραμματάς, 2010).

Συνεχίζοντας, οι έντυπες κριτικές διαμορφώνουν την συζήτηση γύρω από την Τέχνη του θεάτρου. Οι αναγνώστες διαμορφώνουν τη γνώμη τους βασιζόμενοι σε ειδικευμένες αναλύσεις και αξιολογήσεις, δημιουργώντας μια εκτενή ανταλλαγή απόψεων (Πατσαλίδης, 2023). Ένα τελευταίο, αλλά όχι λιγότερο σημαντικό πλεονέκτημα των έντυπων κριτικών για το θέατρο, αφορά στην προσωπική και συναισθηματική σύνδεση που μπορούν να προκαλέσουν μεταξύ των αναγνωστών και των παραστάσεων. Οι λεπτομερείς περιγραφές και οι ειλικρινείς εντυπώσεις των κριτικών μπορούν να δημιουργήσουν συναισθηματική συνένωση με τα έργα (Στράνης, 2022).

Αν εξετάσει κανείς το ζήτημα και από την οπτική γωνία των ανθρώπων που εκδίδουν τις έντυπες κριτικές θεάτρου διαγράφονται τα ακόλουθα σημεία. Τα περιοδικά και οι εφημερίδες συνήθως συνεργάζονται με κριτικούς με πολυετή εμπειρία και γνώση του τομέα, προσδίδοντας

αξιοπιστία στις κριτικές τους (Ζιάγκα, 2019). Συνακολούθα, τα περιοδικά και οι εφημερίδες έχουν μεγάλο κοινό και ισχυρή κυκλοφορία, παρέχοντας μεγαλύτερη ορατότητα στις κριτικές (Καλλία & Τζέμου, 2017). Επιπλέον, οι κριτικές που δημοσιεύονται σε περιοδικά και εφημερίδες συνήθως υπόκεινται σε διαδικασίες επιμέλειας και επιλογής που εξασφαλίζουν την ποιότητα του περιεχομένου.

Αξίζει να αναφερθεί ότι η εξασφάλιση της ποιότητας έχει αμφισβητηθεί ως ένα βαθμό καθώς οι κριτικές στον έντυπο τύπο μπορεί να επηρεαστούν από τη γενικότερη πολιτική και κοινωνική γραμμή του περιοδικού ή της εφημερίδας (Klaic, 2012). Ακόμη και αν εξασφαλιστεί η αντικειμενικότητα ή η ποιότητα της ή αμφότερα σε συνδυασμό, φαίνεται ότι η έντυπη κριτική βάλλεται από χρονικούς περιορισμούς, οι οποίοι μπορεί να οριοθετούν αρνητικά την εκτενή ανάλυση και την εις βάθος κριτική (Smith, 2017). Τέλος, υπάρχει σαφέστατη έλλειψη διαδραστικότητας με το αναγνωστικό κοινό, όπου το τελευταίο δεν έχει τη δυνατότητα να ανταλλάσσει απόψεις άμεσα μεταξύ του ή να σχολιάζουν τις κριτικές με τους ίδιους τους συγγραφείς (Πεφάνης, 2007).

Συμπερασματικά, εάν δώσει κανείς έμφαση στην εμπειρία που μπορεί να προσφέρει η έντυπη κριτική σε εφημερίδες και περιοδικά, εκείνη επιτυγχάνει να προσφέρει ένα βάθος, μια αυθεντικότητα και μια συναισθηματική σύνδεση που ενισχύουν την εμπειρία του θεάτρου για το κοινό και συντελούν στην ενίσχυση του πολιτισμικού διαλόγου (Φιοραβάντες, 2012).

### ***2.3 Ηλεκτρονική κριτική στο Θέατρο***

Η συζήτηση για την αξία της κριτικής θεάτρου, ανεξάρτητα από το μέσο δημοσίευσής της, παραμένει αναπόφευκτη στον πολυσύνθετο κόσμο της θεατρικής Τέχνης. Με την άνθιση της

τεχνολογίας, οι δρόμοι μέσω των οποίων οι κριτικές μπορούν να φτάσουν το κοινό επεκτείνονται, περιλαμβάνοντας και την ηλεκτρονική μορφή στο διαδίκτυο. Προκειμένου να γίνουν κατανοητές οι λειτουργικές και δυσλειτουργικές πλευρές της κριτικής στα δύο αυτά μέσα, κρίνεται απαραίτητο να οριστεί ο τρόπος με τον οποίο και το διαδίκτυο επηρεάζει την εμπειρία του αναγνώστη αλλά και τον αντίκτυπο που έχει στον καλλιτεχνικό χώρο (Καλλία & Τζέμου, 2012).

Ένα από τα σημαντικότερα οφέλη που πηγάζουν από τη διαδικτυακή δημοσίευση θεατρικών κριτικών αφορά την άμεση πρόσβαση που έχουν όλα τα εμπλεκόμενα, και μη, μέρη σε εκείνη, από τους συντελεστές της παράστασης και τους θεατές έως και τους απλούς αναγνώστες μιας κριτικής. Πρακτικά, η κριτική θεάτρου που δημοσιεύεται στο διαδίκτυο είναι προσβάσιμη άμεσα με ένα απλό κλικ. Αυτό επιτρέπει στους αναγνώστες να αποκτήσουν γρήγορα ενημέρωση και να ανταποκριθούν ταχύτατα, ενισχύοντας την άμεση ανταπόκριση και τη συζήτηση για την παράσταση (Γιαννόπουλος, 2014). Επιπρόσθετα, η ενημέρωση αυτή δεν περιορίζεται γεωγραφικά. Οι διαδικτυακές κριτικές μπορούν να φθάσουν μεγαλύτερο αριθμό αναγνωστών σε παγκόσμιο επίπεδο, καθώς δεν υπάρχουν περιορισμοί γεωγραφικής κάλυψης. Αυτό σημαίνει ότι περισσότεροι άνθρωποι μπορούν να ενημερωθούν για την θεατρική παράσταση ανεξάρτητα από την τοποθεσία τους (Βλαχοπούλου, 2020).

Η διεθνοποίηση ή παγκοσμιοποίηση του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όπως την ορίζει ο Giddens (1990), αναφέρεται στη διαδικασία όπου οι κοινωνίες, οι οικονομίες και οι πολιτισμοί διασυνδέονται ολοένα και περισσότερο μέσω της τεχνολογίας, των οικονομικών σχέσεων, των πολιτικών αλληλεπιδράσεων και των πολιτισμικών ανταλλαγών. Αυτή η διαδικασία έχει ως αποτέλεσμα τη στενότερη διασύνδεση των διαφόρων περιοχών του κόσμου και τη δημιουργία μιας παγκόσμιας κοινότητας.

Αν προσπαθήσει κανείς να δει τον όρο αυτόν πιο στενά, εφαρμόζοντας τον αποκλειστικά στη ηλεκτρονική κριτική του θεάτρου, θα διαπιστώσει ότι οι δυνατότητες που προσφέρει το Internet, εσωκλείουν έννοιες όπως αυτές της διαδραστικότητας των χρηστών και της κοινοτικότητας τους. Στο σύνολο τους, οι διαδικτυακές κριτικές ενισχύουν τη διαδραστικότητα μεταξύ των αναγνωστών και των συντακτών. Οι αναγνώστες μπορούν να αφήνουν σχόλια, να συζητούν και να ανταλλάσσουν απόψεις μεταξύ τους, δημιουργώντας μια εικόνα της παράστασης που αποτελεί συνδυασμό πολλαπλών απόψεων (Βλαχοπούλου, 2020).

Τέλος θα ήταν θεμιτό να μην παραληφθεί η δυνατότητα που αναδεικνύεται για πολυμορφία στο προσφερόμενο περιεχόμενο (multimedia) προς τον εκάστοτε αναγνώστη. Στον κυβερνοχώρο, οι κριτικοί έχουν την ευελιξία να χρησιμοποιούν ποικίλες μορφές περιεχομένου, όπως βίντεο, ήχο, φωτογραφίες ή και κείμενο, γεγονός που μπορεί να εμπλουτίσει την αντίληψη των αναγνωστών (Καραγεωργίου, 2016).

Για την σαφέστερη σκιαγράφηση του φαινομένου της ηλεκτρονικής θεατρικής κριτικής, θα ήταν ασφαλέστερο να γίνει αναφορά και στα σημεία τα οποία βάλλεται, ή και ίσως εκτροχιάζεται ενίοτε από τους σκοπούς της. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι ο ψηφιακός χώρος δεν επιβάλλει συγκεκριμένα κριτήρια για την επαγγελματική εμπειρία του κριτικού. Οποιοσδήποτε μπορεί να εκφράσει την άποψή του, χωρίς επαρκή γνώση του θεάτρου, κάτι που μπορεί να μειώσει την αξιοπιστία των κριτικών. Οι Στράνης (2022) και Παρασκευά (2021) αναφέρουν ότι ορισμένες από τις κριτικές που επικοινωνούνται στο ευρύ κοινό χαρακτηρίζονται από μια έλλειψη επαγγελματικότητας και ποιότητας, η οποία δύσκολα περιορίζεται και η πορεία της δύσκολα ανιχνεύεται.

Συμπληρωματικά το αυξημένο εύρος του πληθυσμού που μπορεί με ευκολία να δημοσιεύσει την κριτική του, εκτός από παραπληροφόρηση, μπορεί να προκαλέσει και

υπερπληροφόρηση. Πιο συγκεκριμένα, η αυξημένη προσβασιμότητα σε κριτικές μπορεί να δημιουργήσει πληθώρα πληροφοριών, κάνοντας την επιλογή της σωστής κριτικής πιο δύσκολη για το κοινό. Αυτή η συνθήκη - ορισμένες φορές - δεν αφήνει ανεπηρέαστους και τους ίδιους του κριτικούς του θεάτρου, καθώς οι διαδικτυακοί κριτικοί μπορεί να επηρεάζονται από τις συμβάσεις του ψηφιακού χώρου, είτε από πολιτικές ομάδες, είτε από προσωπικές σχέσεις (Νικολάου, 2018).

Ολοκληρώνοντας, η επιλογή ανάμεσα σε διαδικτυακές και έντυπες κριτικές εξαρτάται από το ποιες πτυχές κρίνονται πιο σημαντικές για το κοινό και τους κριτικούς. Τόσο η ποιότητα και η αξιοπιστία της πηγής, όσο και η διαθεσιμότητα τεχνολογίας και το προσωπικό ύφος προσέγγισης, είναι σημαντικοί παράγοντες στη λήψη αποφάσεων των αναγνωστών.

### **3. Το θέατρο για παιδιά και νέους στην Ελλάδα**

Το θέατρο για παιδιά και νέους στην Ελλάδα αποτελεί έναν πολύτιμο και δυναμικό κλάδο του πολιτιστικού πεδίου, ο οποίος έχει εξελιχθεί και εμπλουτιστεί σημαντικά με το πέρασμα των ετών. Ενώ το θέατρο για ενήλικες έχει βαθιές ρίζες στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή παράδοση, το θέατρο για παιδιά και νέους αποτελεί ένα σχετικά νεότερο φαινόμενο, το οποίο όμως έχει αποκτήσει διακριτή παρουσία στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία (Γραμματάς, 2010).

Ένας σημαντικός παράγοντας που συνέβαλε στην ανάπτυξη του θεάτρου για παιδιά και νέους είναι η αναγνώριση της σημασίας της παιδαγωγικής και πολιτισμικής αξίας των παραστάσεων που απευθύνονται σε αυτό το κοινό. Η ανάπτυξη του θεάτρου για παιδιά στην Ελλάδα από τα τέλη της δεκαετίας του '70 και μετά αντικατοπτρίζει μια μεταστροφή από την παραδοσιακή προσέγγιση του θεάτρου για παιδιά προς μια πιο σύγχρονη, διαπολιτισμική προσέγγιση (Βαρσάμη, 2017).

Ένα από τα πιο βασικά ειδοποιά χαρακτηριστικά του θεάτρου για παιδιά αφορά την προσαρμογή ή και την δημιουργία ενός έργου που να μπορεί να επεξεργαστεί και αφομοιωθεί από το ανήλικο κοινό με τρόπο αβίαστο. Παράλληλα δεν θα πρέπει να υποστεί μείωση στην ποιότητα, τις αξίες και τα νοήματα που προσπαθεί να επικοινωνήσει. Φυσικά θα πρέπει να διατηρήσει την παραστατικότητα, αμεσότητα και αληθοφάνεια που διέπει όλες τις θεατρικές παραστάσεις. Επί παραδείγματι, τα στοιχεία του αιφνιδιασμού, της περιέργειας και της ανυπομονησίας διατηρούνται αναλλοίωτα, αν δεν αυξάνονται γεωμετρικά. Το στοιχείο που ίσως τροποποιείται αφορά τους χαρακτήρες που παρουσιάζονται. Εκείνοι στην πλειοψηφία τους, αφορούν ρόλους που ο ανήλικος θεατής μπορεί να ταυτιστεί μαζί του, όχι μόνο με τρόπο γνωστικό, αλλά και συγκινησιακό (Γραμματάς, 2010).

Προκειμένου να επιτευχθεί αυτή η ένωση θεατή και έργου οι ρόλοι διαμορφώνονται με τέτοιο τρόπο που να ενωθούν με τον θεατή σε όλα τα επίπεδα, συγκινησιακά και γνωστικά. Γνωστικά, καθώς η πένα του δημιουργού θα πρέπει να προσαρμόσει τα νοήματα του στις προσληπτικές ικανότητες του κοινού του, με τρόπο λεκτικό ή μη. Συγκινησιακά, καθώς θα πρέπει να κρατήσει την προσοχή και τη συμμετοχή του κοινού του αμείωτα. Όλα αυτά θα πρέπει να ολοκληρωθούν με επιτυχία προκειμένου να συναντήσει τον πνευματικό του στόχο, ο οποίος είναι, ή τουλάχιστον θα πρέπει να είναι, η διεύρυνση των ψυχοκοινωνικών δεξιοτήτων του κοινού στόχου (Παπαδόπουλος, 2009).

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το θέατρο για παιδιά και εφήβους αποτελεί σχεδόν ένα σύγχρονο στοιχείο. Πιο συγκεκριμένα, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μαζί με την εκκίνηση της βιομηχανοποίησης της Ελλάδας, την μετακίνηση μιας γενναίας μερίδας πολιτών στα αστικά κέντρα και τα σημαντικά ιστορικά γεγονότα της περιόδου – αναφέρομαι στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, τη Μικρασιατική Καταστροφή και τον Μεσοπόλεμο – διαγράφεται μια ραγδαία κοινωνική κινητικότητα (Βασιλειάδης et al., 2015). Η έντονη αυτή κινητικότητα και αστικοποίηση που καταγράφεται τροποποιεί όχι μόνο το περιεχόμενο και το ύφος των παραστάσεων που λάμβαναν χώρα εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα αλλά δημιουργεί ένα γόνιμο έδαφος και για την αφετηρία νέων τρόπων πνευματικής έκφρασης. Εδώ συναντά κανείς και τις απαρχές του θεάτρου για παιδιά και εφήβους (Γραμματάς, 2010).

Εμβαθύνοντας στο περιεχόμενο των παραστάσεων, σκιαγραφούνται τα ακόλουθα στοιχεία. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η θεματολογία περιστρέφεται ενεργά γύρω από την παιδική καθημερινή ζωή στην πόλη. Τα παιδιά, ως παιδιά μιας αστικής αθηναϊκής κυρίως οικογένειας, είναι συνήθως γεμάτα ζωή, περιέργεια και θέτουν έναν μικρό καθημερινό στόχο που αποσκοπεί στην εκπλήρωση κάποια προσωπικής ανάγκης (πχ Αρ.



Κουρτίδης, Παιδικά Δραμάτια<sup>1</sup>), στην επίτευξη του κοινού καλού μέσα από καλές πράξεις ή και πράξεις φιλανθρωπίας (πχ Γρ. Ξενόπουλος. Πώς Πέρασες Εχθές;<sup>1</sup>) ή κινητοποιούνται από ένα αίσθημα αγάπης για την πατρίδα τους (Αρ. Κουρτίδης, Η εικόν του Μιαούλη<sup>1</sup>). Την εικόνα αυτή έρχεται να συμπληρώσει η έννοια της μαθητείας. Τα παιδιά βρίσκονται σε μια διαρκή διαδικασία μαθητείας στη σχέση τους με τους ενήλικες, καθώς τα ίδια ταλανίζονται από τα ποικίλα ελαττώματα, όπως η λαιμαργία, η περιέργεια ή και η ματαιοδοξία, τα οποία είναι κι εκείνα που τους κινητοποιούν στην δράση και τους εμπλέκουν σε ποικίλα ευτράπελα. Στο τέλος, αντιλαμβανόμενα το σφάλμα τους και συμμορφώνοντας τη συμπεριφορά και τη σκέψη τους με τις ανιδιοτελείς αξίες του σοφού ενήλικου περιβάλλοντος τους (Γραμματάς, 2010).

Στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το περιεχόμενο και η αφήγηση αλλάζει ύφος. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν παιδιά που προέρχονται από φτωχές και ταλαιπωρημένες οικογένειες. Συνήθως οι οικογένειες εκείνες εξαιτίας του τίμιου και καλοσυνάτου χαρακτήρα τους ευεργετούνται από ελεήμονες πλούσιους ανθρώπους. Το παιδί εξακολουθεί να είναι δέσμιος των ελαττωμάτων του και εξακολουθεί να υπόκειται σε μαθητεία προκειμένου να μπορέσει η ενήλικη κοινωνία να υποτάξει την παιδική επιπολαιότητα. Το νέο στοιχείο που προστίθεται σε αυτήν τη φάση αφορά την πίστη και την αφοσίωση στα θρησκευτικά ιδεώδη της Ελλάδας (Γραμματάς, 2004).

Συνεχίζοντας από το τέλος του 20<sup>ου</sup> και αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, οι νεαροί ρόλοι μεταμορφώνονται σε πραγματικούς πρωταγωνιστές, καθώς αποκτούν ένα πολύ ενεργό ρόλο στην πλοκή της παράστασης. Η θεματολογία περιλαμβάνει πλέον όχι μόνο παιδιά της πόλης αλλά και της ελληνικής υπαίθρου με μικρές διαφορές στην επιλογή του φύλου των κύριων πρωταγωνιστών. Τα παιδιά εμφανίζονται γενναία, απρόμητα, ανυπότακτα και αποφασισμένα για δράση

---

<sup>1</sup> Όπως παρατίθεται στο Γραμματάς Θ. (2010), *Στη Χώρα του Τοτώρα*. Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.

(Φιοραβάντες, 2012). Συνδυάζουν στην πλειοψηφία τους, ένα γοητευτικό μείγμα τόλμης για αυτοθυσία και επινοητικότητα, το οποίο πορεύεται προς το στόχο τους, ο οποίος διαπνέεται από αισθήματα πατριωτισμού, θρησκευτικών και ανθρωπιστικών ιδεωδών (Δημάκη – Ζώρα, 2018; Φιοραβάντες, 2014) .

Ολοκληρώνοντας την αφήγηση των θεματικών στο θέατρο για παιδιά, ο 21<sup>ος</sup> αιώνας έφερε μια αποδέσμευση του πρωταγωνιστικού ρόλου από την παιδική ηλικία. Πλέον, ο κεντρικός ήρωας μπορεί όχι μόνο να έχει οποιαδήποτε ηλικία αλλά μπορεί να μην ανήκει καν στο ανθρώπινο είδος. Δηλαδή υπάρχει έντονη αποδέσμευση από το επιστητό και ανοίγονται νέες οδοί για την διερεύνηση του συμβολισμού. Επιπροσθέτως δεν παλεύει πια για τα παλιά ιδεώδη, καθώς τα δεδομένα της σύγχρονης κοινωνίας επιβάλλουν την αποδέσμευση από την παλιά κοσμοθεωρία του ‘καλού – κακού’ ή της ‘πατρίδας – οικογένειας – θρησκείας’ και μεταβαίνει προς ιδεολογίες που βρίσκονται πιο κοντά στο πνεύμα της παγκοσμιοποίησης. Τέλος μια εξίσου σημαντική αλλαγή αφορά αυτήν της μαθητείας. Καθώς το παλαιό αξιακό καθεστώς επαναπροσδιορίζεται, ως φορείς αυτής της αλλαγής παρουσιάζονται οι πρωταγωνιστές του θεάτρου για παιδιά και εφήβους (Φιοραβάντες, 2011). Έτσι η σχέση μαθητείας που συνέδεε παιδιά και ενήλικες μετατρέπεται σε σχέση αμφιβολίας. Όχι μόνο τα παιδιά δεν διδάσκονται από το αξιακό σύστημα αλλά συγκρούονται μαζί του, ειδικά όταν εκείνο βάζει τις υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες (Γραμματάς, 2010). Παράλληλα, ο φακός εστιάζει και στην εσωτερική σύγκρουση που βιώνουν οι ήρωες (π.χ. Γ.Μ. Μαρίνος, Γεια Χαρά)<sup>2</sup>.

Ως προς το κοινό το οποίο απευθύνονται, παρατηρούνται τα ακόλουθα. Οι θεατρικές παραστάσεις που απευθύνονται σε παιδιά και εφήβους κατά τη πρώτη περίοδο χαρακτηρίζεται από απλότητα σε όλα τα επίπεδα. Πιο συγκεκριμένα οι παραστάσεις έχουν λίγες σκηνές, απλή

---

<sup>2</sup> Όπως παρατίθεται στο Γραμματάς Θ. (2010), Στη Χώρα του Τοτώρα. Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.

γλώσσα και απλή δομή με ξεκάθαρα μηνύματα. Σταδιακά παρατηρείται μια διάνθηση ακόμη και σε επίπεδο θεατρικής γραφής, με μονολόγους, διαλόγους δράματα, κωμωδίες, φάρσες, ηθογραφίες ή και παραμυθόδραμα μεταξύ πολλών. Έως την τέταρτη περίοδο, οι συγγραφείς αντιμετωπίζουν το θέατρο για παιδιά ως ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος που απευθύνεται σε ακροατήριο με προσωπικότητα, με αυστηρά ποιοτικά κριτήρια και μεγάλες προσδοκίες. Για αυτό το λόγο επιμένουν στο να το εμπλουτίσουν με όλους τους τρόπους με στόχο τους να ευαισθητοποιήσουν τα παιδιά και να τους επικοινωνήσουν όλα εκείνα τα ιδεολογικά μηνύματα που έχουν υπόψη τους. Μεγάλο ρόλο όπως ήδη έχει αναφερθεί αλλά και θα αναλυθεί και στη συνέχεια, κρατούν και οι κριτικοί του θεάτρου για παιδιά στην Ελλάδα, οι οποίοι, αξιολογώντας τις παραστάσεις εκείνες, βρίσκονται σε μια τριγωνική αλληλεπίδραση, όπου κάθε μέρος σχετίζεται άμεσα με τα άλλα δύο, διαμορφώνουν την καλλιτεχνική συνείδηση των εμπλεκόμενων πολιτών (Γραμματάς, 2010)..

Ολοκληρώνοντας την παρούσα ενότητα, οι προκλήσεις που αντιμετωπίζει το θέατρο για παιδιά και νέους δεν είναι αμελητέες. Υπάρχει μια αέναη και ακόρεστη ανάγκη για διαρκή προσαρμογή και καινοτομία, προκειμένου να διατηρηθεί το ενδιαφέρον του νεανικού κοινού και να του παρέχονται ποιοτικές εμπειρίες. Οι ανάγκες αυτές κατασκευάζονται καθημερινά μέσα από το ίδιο τους τον βίο και αυτός ο τύπος Τέχνης επιδιώκει να ανακατασκευάζει την καθημερινή ζωή με τρόπο τέτοιο που να μετατρέψει τον κάθε θεατή σε πρωταγωνιστή. Όπως και να έχει, μπορεί να ειπωθεί ότι το θέατρο για παιδιά και νέους στην Ελλάδα αντιπροσωπεύει μια ζωντανή και πολυδιάστατη πτυχή του πολιτιστικού τοπίου. Με τη συμμετοχή των δημιουργών, των καλλιτεχνών, των ερευνητών και του κοινού, το θέατρο αυτό συνεχίζει να διαμορφώνει τις εμπειρίες και τις αντιλήψεις των νέων γενεών στην Ελλάδα.

#### 4. Έντυπη και ηλεκτρονική κριτική στο θέατρο για νέους στην Ελλάδα

Έχουν ήδη συζητηθεί τα οφέλη και οι δυσκολίες που παρουσιάζουν η έντυπη και ηλεκτρονική κριτική στο θέατρο. Στην παρούσα ενότητα θα γίνει μια προσπάθεια σκιαγράφησης του τρόπου που γίνεται η κριτική σε αυτά τα μέσα στην Ελλάδα. Είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι, ενώ είναι εφικτό να αναζητήσει κανείς κριτικές θεάτρου στα μέσα που προαναφέρθηκαν, δεν υπάρχουν αρκετές συστηματικές ανασκοπήσεις επ' αυτών. Δηλαδή, η έρευνα για την επίδραση διπλής κατεύθυνσης από και προς το κοινό ή από και προς τις παραστάσεις τις ίδιες είναι εξαιρετικά περιορισμένη στην Ελλάδα.

Ξεκινώντας από την έντυπη κριτική, μιας που προηγείται χρονολογικά, παρατηρείται ότι οι κριτικές είναι με ένα τρόπο όμοιο συνταγμένες και δομημένες. Ειδικότερα οι έντυπες κριτικές δίνουν έμφαση στην παλαιότητα της παράστασης. Με τον τρόπο αυτό, μπορούν να αξιολογηθούν και να συγκριθούν με περισσότερη ευκολία ως προς την συμβολή τους στο δημόσιο γίνεσθαι, αλλά και αν έχει πετύχει του στόχους που η ίδια η παράσταση έχει θέσει στον εαυτό της. Με αφορμή τη κριτική της Fragmenta 2 (1995) για την παράσταση του Γ. Σκούρτη *‘Ο Καραγκιόζης παραλίγο βεζύρης’* στο θέατρο Βράχων «Μ. Μερκούρη» από το Θέατρο της Γελοιότητας, παρατηρούνται τα ακόλουθα (Πεφάνης, 2022):

*‘ Επί περίπου δύο αιώνες ο Καραγκιόζης παρακολουθεί στενά την πορεία αυτού του τόπου, ζωντανεύοντας πίσω από το λευκό πανί τις μεγάλες και τις θλιβερές στιγμές του. [...] Στη νεότερη έκδοση, ο Καραγκιόζης, γίνεται λιγότερο αλληγορικός και περισσότερο «δεικτικός».*’ (Πεφάνης, 2022)

Επιπλέον, συνηθίζεται να γίνεται μνεία και αξιολόγηση στον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας έχει διαχειριστεί.

*‘Οι τροποποιήσεις όμως του συγγραφέα επέφεραν και βαθύτερες υφολογικές. Είναι εμφανής η μετατόπιση του έργου προς το είδος της επιθεώρησης. [...] Ο Σκούρτης εκκινεί από το θέατρο των σκιών και εκμεταλλεύεται έξυπνα τις δυνατότητες της θεατρικής τέχνης να συνδυάζει και να εναρμονίζει όλες τις τέχνες.’* (Πεφάνης, 2022)

Ένα επίσης σημείο που δύσκολα δεν αναφέρεται αποτελεί το κατά πόσο η σκηνοθεσία της συγκεκριμένης παράστασης υπήρξε επιτυχής.

*‘Η σκηνοθεσία του Μόρτζιου και του Χρυσίκακου εντόπισε τα σημεία μετάβασης, τόνισε όμως υπερβολικά τα επιθεωρησιακά στοιχεία, με αποτέλεσμα η παράσταση να ταλαντεύεται συνεχώς, χωρίς κέντρο βάρους, χωρίς σταθερότητα και ευκρινή υφολογικό χαρακτήρα.’* (Πεφάνης, 2022)

Οι επιμέρους σκηνοθετικές τεχνικές αξιολογούνται όπου και όσο περισσότερο είναι εφικτό.

*‘Εδώ συνέβαλαν και οι κακοί χρονισμοί: η σωματική κίνηση ακολουθούσε αργά το λόγο ή αντιστρόφως η εκφορά του λόγου καθυστερούσε προκειμένου να συνδυαστεί με την κίνηση των ηθοποιών. Αυτοί είχαν να καλύψουν επί σκηνής αποστάσεις δυσανάλογες προς τη διάρκεια μιας στιχομυθίας και η σκηνοθεσία δεν έκανε τίποτα για να ρυθμίσει αυτές τις εκκρεμότητες. Τα σκηνικά και τα κοστούμια της Φλώρας Κουτσομάνη παρέμειναν στα ρεαλιστικά ζητούμενα της υπόθεσης, διαμορφώνοντας ένα τυπικό αστικό περιβάλλον, ενώ η μουσική του Διονύση Τσακνή λειτούργησε περισσότερο ως δημιουργός ατμόσφαιρας, παρά ως δευτερεύον σχόλιο της δράσης.’*  
(Από Highlights B2 στο Πεφάνης, 2022)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Χαϊδεύοντας τη γάτα, Tennessee Williams: Λυσσασμένη Γάτα, Θέατρο ‘Νέο Ριάλτο, 2002

Η επίδοση των ηθοποιών αποτελεί ένα εξίσου σημαντικό κομμάτι μιας έντυπης κριτικής. *‘Το τελικό αποτέλεσμα θα μπορούσε να ξεπεράσει την απλή ευχαρίστηση του θεατή δεδομένου ότι και οι ηθοποιοί έδειξαν πολλές ικανότητες. Θα ξεχωρίσω τους ίδιου τους σκηνοθέτες στους ρόλους του Χατζηαβάτη και του Καραγκιόζη αντιστοίχως, τη Μ. Μαγγίρα ως Κολλητήρι, τον Π. Σκουρολιάκο ως Μπαρμπαγιώργο.’* (Πεφάνης, 2022)

Γενικά στις έντυπες κριτικές θεάτρου μπορεί να γίνει αναφορά σε παραστάσεις οι οποίες ίσως να διαφεύγουν της δημοσιότητας, παρόλα αυτά μπορούν και παρέχουν στο κοινό τους τη διάταξη πνεύματος που αναζητεί. Έτσι εκφράζεται η γνώμη ότι η δημοσιότητα ενός έργου δεν σχετίζεται άμεσα ούτε είναι ταυτόσημη με την πολιτισμική αξία τη παράστασης. Ενδεικτικά παρατίθεται χωρίο από τη κριτική της παράστασης *‘Παραμύθι χωρίς όνομα’* του Ι. Καμπανέλλη στο Λυκαβηττό από το Θεσσαλικό Θέατρο, όπως εκδόθηκε από το περιοδικό Μετρό τχ. 84, 2002, (Πεφάνης, 2022).

*‘Συμβαίνει συχνά και ίσως είναι χαρακτηριστικό της ιδιοτροπίας των καιρών: παραστάσεις που διαφημίζονται κατά κόρον να απογοητεύουν και άλλες που περνούν στο ημίφως της δημοσιότητας να κρύβουν ευχάριστες εκπλήξεις για το κοινό. Το Παραμύθι χωρίς όνομα του Θεσσαλικού Θεάτρου δεν πέρασε στους πηχναίους τίτλους, άφησε όμως πολύ καλές εντυπώσεις.’*

Σε σχέση με το θέατρο για παιδιά και εφήβους, ανάλογα με την περίοδο την οποία αναζητά κάνεις, παρατηρεί το κοινωνικό γίνεσθαι να παρεισφρέει, όχι μόνο στον τρόπο που συγγράφονται και εκτελούνται οι θεατρικές παραστάσεις, αλλά και στις κριτικές αυτών (Δημάκη – Ζώρα, 2018; Φιοραβάντες; 2011). Για παράδειγμα μετά την τέταρτη περίοδο, ο ρόλος της μαθητείας των παιδιών στις θεατρικές παραστάσεις αρχίζει σταδιακά να μειώνεται, ενώ κατά την είσοδο στον 21<sup>ο</sup> αιώνα οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι στο θέατρο για παιδιά και εφήβους επαναστατούν κατά του αξιακού status quo. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ένας από τους πολυγραφότερους Έλληνες

λογοτέχνες, αλλά και κριτικός της λογοτεχνίας, αναφέρει τα ακόλουθα για το Παιδικό Θέατρο (όπως παρατίθεται στη Δημάκη – Ζώρα, 2018):

*‘Το Παιδικόν Θέατρον δεν είνε συλλογική ποιημάτων ή τεμαχίων ρητορικής. Το Παιδικόν Θέατρον δεν είνε Κατήχησις, ούτε Ηθική, ούτε Πραγματογνωσία, ούτε Ιστορία. Βεβαίως κάθε τεμάχιόν πρέπει να έχη το ηθικόν του δίδαγμα και να συνδυάζη το τερπνόν με το ωφλιμον’.*

Σε σύμπνοια με το προηγούμενο επιχείρημα βρίσκει κανείς και τη Ζωρζ Σαρή (Δημάκη - Ζώρα, 2018). Το θέατρο για παιδιά μετά τη δεκαετία του ’70, δεν μαθητεύει τα παιδιά στη ζωή αλλά τα ενημερώνει για την καθεστηκυίας τάξη με ένα τρόπο όμοιο με αυτό που ενημερώνει και τους ενηλίκους. Η διαφορά έγκειται στο τρόπο που μια πληροφορία μεταφέρεται. Το παιδί και ο έφηβος αναζητά να συνδεθεί συναισθηματικά με τα στοιχεία της παράστασης. Στην συνέχεια επιδιώκει να αποφορτιστεί μέσα από μια διαδικασία μετάθεσης συναισθήματος, με τον ίδιο τρόπο που αποφορτίζεται στο παιχνίδι (Γραμματάς, 2003). Έτσι, η κριτική σε μια παράσταση που απευθύνεται στο συγκεκριμένο ακροατήριο αξιολογείται και με βάση το πόσο μπόρεσε να διατηρήσει φλογερό το θυμικό του κοινού του και αν μπόρεσε να επιτύχει τη προαναφερθείσα προβολή και μετάθεση του συναισθήματος. Για παράδειγμα, η Δημάκη – Ζώρα (2018) αναφέρει για το έργο της Ζωρζ Σαρή, Ελληνίδας ηθοποιού και συγγραφέως παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας (Κουράκη, 2004):

*‘Στο έργο Ο Φαντασμένος υπάρχει το πρόσωπο του Αφηγητή – Παραμυθά και στο έργο Ο στρατάρχης εμφανίζεται το πρόσωπο της Αγάπης, που αναλαμβάνει τη λειτουργία του αφηγητή. Στο θεατρικό Ο Γιάννης ο στρατιώτης το βασικό πρόσωπο, ο πρωταγωνιστής Γιάννης, επωμίζεται και την αφηγηματική λειτουργία [...] Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο μονόλογος αυτός του Γιάννη είναι*

*τυπωμένος με πλάγιους χαρακτήρες, έχοντας στην πραγματικότητα τη μορφή και τη λειτουργία μιας υποκατάστατης αφήγησης, η οποία δημιουργεί μια αμεσότερη σχέση μεταξύ σκηνης και πλατείας [...] Με αυτόν τον τρόπο ο ανήλικος θεατής αισθάνεται ότι συμμετέχει και εκείνος στα επί σκηνης διαδραματιζόμενα, παρακολουθεί με εντεινόμενο ενδιαφέρον και μεταφέρεται από τη διάσταση του εδώ/τόρα στη διάσταση του αλλού/άλλοτε.'*

Παρόλη την ακρίβεια και την τεκμηριωμένη άποψη που εκφράζεται σε μια τέτοιου είδους κριτική, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι δύσκολα επηρεάζεται από το κοινό της. Αντίθετα το κοινό μπορεί να δημιουργεί δημοτικότητες με κριτήρια μη ορθά και επιδερμικά και μπορεί να αναδείξει παραγωγές οι οποίες ανεβάζουν παραστάσεις που σκοπό έχουν να διασκεδάσουν και όχι να ψυχαγωγήσουν. Στην Ελλάδα οι κριτικοί του θεάτρου για παιδιά θέτουν κριτήρια χωρίς να συνομιλούν με το αντίστοιχο κοινό. Αυτό σημαίνει ότι μια παράσταση αξιολογείται περισσότερο με βάση τα κριτήρια της σχολής στην οποία ανήκουν παρά εντοπίζοντας κι αναλύοντας τους λόγους που μπορεί να αγγίζει ένα κοινό, το οποίο του προσδίδει δημοτικότητα. Άρα παρατηρείται μια έλλειψη στην ανατροφοδότηση αυτών των δύο μερών. Επιπλέον οι κριτικοί του θεάτρου για παιδιά, όπως κι εκείνοι που αξιολογούν παραστάσεις στο θέατρο γενικά, βάζονται από την υποκειμενικότητα της γνώμης τους και των επαφών που τους χαρακτηρίζουν. Είναι πιθανόν να υπάρχουν πιο αυστηρές κριτικές προς παραστάσεις που επιχειρούν να ενσωματώσουν ορισμένες ιδέες στο δυναμικό τους ή πιο ευνοϊκές κριτικές προς φιλικές προς τα εκείνους παραγωγές.

*'Το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ιωαννίνων όμως, αποφάσισε να παρατείνει την γκολντονική πανδαισία, προσφέροντας στο κοινό του τη δοκιμασμένη πιο Λοκαντιέρα. Εγχείρημα έξυπνο, αλλά δύσκολο, εφ' όσον ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος της τυποποίησης και της μανιέρας.'* (Δρώμενα 14 στο Πεφάνης, 2022)



Με την ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας και της άνθιση του ενδιαφέροντος στο πεδίο του θεάτρου για παιδιά και εφήβους τις τελευταίες δεκαετίες, υπάρχουν πολλά άτομα τα οποία δημοσιεύουν κριτικές για παιδικές και εφηβικές παραστάσεις στο διαδίκτυο. Οι κριτικές εκείνες είναι άκρως ελκυστικές καθώς συνήθως συνοδεύονται από υλικό διαφορετικού τύπου από ένα κείμενο (multimedia), όπως εικόνες, video, αποσπάσματα από την παράσταση, ευφάνταστες γραμματοσειρές ή και ελκυστικά χρώματα και σχεδιασμοί (Καραγεωργίου, 2016).

Σκιαγραφώντας την ηλεκτρονική κριτική του θεάτρου για παιδιά μπορούν να ειπωθούν οι ακόλουθες παρατηρήσεις:

Η αξιολόγηση μπορεί να έρχεται από το ίδιο το κοινό, ενώ η γλώσσα και τα νοήματα που χρησιμοποιούνται είναι σαφέστατα πιο απλοϊκά. Επιπλέον, τα επιχειρήματα που αξιοποιούνται κάνουν επίκληση στο συναίσθημα του νέου πιθανού κοινού και δεν υπάρχει επιχειρηματολογία ως προς τις βασικές συνιστώσες από τις οποίες πρέπει να απαρτίζεται μια παιδική ή εφηβική παράσταση (Βλαχοπούλου, 2020). Όπως φαίνεται και από το χωρίο που παρατίθεται<sup>4</sup>, το κοινό κρίνει με διαφορετικά κριτήρια την παράσταση που θα παρακολουθήσει με τον απόγονο του. Αυτό είναι μια επιλογή που κατέστη δυνατή με την είσοδο της τεχνολογίας στο χώρο της Τέχνης, όπου το feedback από το κοινό, όχι μόνο είναι άμεσο προς τη παραγωγή και τη θεατρική ομάδα αλλά δεν διαφέρει και ως προς τη διασπορά του στο ευρύ κοινό.

*‘Με τον 5χρονο γιο μου είδαμε την παράσταση Παραμύθια για να Σπάτε Κέφι. Ο γιος μου ενθουσιάστηκε (η μαμά του περισσότερο!!)!! Τις ιστορίες του Ροντάρι τις ξέρω, μιας και τις διδάσκω στους μαθητές μου (είμαι καθηγήτρια ιταλικών). Η απόδοσή τους και η παράσταση συνολικά ήταν εξαιρετικές! Η μουσική ήταν εκπληκτική, τα μηνύματα εξαιρετικά (ο γιος μου από την πλέον ζητά λιγότερο το τάμπλετ, για να μην του "πάρει το μυαλό" όπως στο κοριτσάκι) και οφείλω να*

---

<sup>4</sup> Παραμύθια για να Σπάτε Κέφι του Τζιάνι Ροντάρι, Θεάτρο Bios, 2018

*ομολογήσω πως δεν φανταζόμουν ποτέ ότι θα συγκινηθώ σε παιδική παράσταση....Για όλα αυτά, σας ευχαριστούμε πολύ!! Θα σας δούμε οπωσδήποτε και στον "Καρυοθραύστη"!! Εις το επανιδείν (και "επαναθαυμάζειν") Ελένη Πολίτη' ( Από Τόπι, 2018).*

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι δεν αυξάνεται μόνο ο αριθμός των ατόμων που αφήνουν την αξιολόγηση τους από το κοινό, δημοσιογράφους, κριτικούς της Τέχνης ή και ακόμη ανώνυμους συγγραφείς, αλλά και το είδος των πληροφοριών στο οποίο εστιάζουν κάθε φορά διαφέρει. Έτσι ένα μέρος του πληθυσμού που αξιολογεί, δίνει έμφαση σε μια βασική αρετή που προσπαθεί να προάγει η παράσταση, ενώ ένα άλλο σύνολο ανθρώπων επιδιώκει αδρά να καλύψει τα τεχνικά γνωρίσματα ή τις επιδόσεις των ηθοποιών ενώ σπάνια καλύπτονται όλα. Παρατίθεται το ακόλουθο παράδειγμα, η θεατρική παράσταση *‘Η Σολομώντεια λύση’* του Γιάννη Καλατζόπουλου<sup>5</sup>.

1. *‘Η παράσταση θέτει ερωτήματα σε μικρούς και μεγάλους θεατές, που μάλλον δεν έχουν τόσο εύκολη απάντηση. Σε ποιόν ανήκει ένα αγαθό; Στο φυσικό ιδιοκτήτη του, ή σ’ αυτόν που το χρειάζεται, το φροντίζει και το αγαπά πραγματικά;*

*Αν αυτό σας φέρνει στο νου πραγματικά περιστατικά της ζωής σας, και σκηνικά βγαλμένα από την καθημερινή υστερία των ανθρώπων που έχουν χαθεί στην μανία μιας απάνθρωπης καταναλωτικής κοινωνίας, τότε έχετε δίκιο. Μήπως τα άπειρα ρούχα, τα παπούτσια και τις τσάντες, που σχεδόν καινούργια παραμένουν στις ντουλάπες μας, επειδή ... πέρασε η μόδα τους, την ώρα που χιλιάδες κυκλοφορούν ρακένδυτοι;’*

2. *‘Πρόκειται για μία ξεχωριστή, διδακτική παράσταση για μικρούς και μεγάλους, που μέσα από το γέλιο και την αισιόδοξη ματιά της, έρχεται να προτείνει, σ’ αυτή τη δύσκολη εποχή, την αληθινή*

---

<sup>5</sup> Η Σολομώντεια λύση του Γιάννη Καλατζόπουλου, Θέατρο Κάτω από τη Γέφυρα και Παιδική σκηνή, 2015 - 2016

αγάπη, την ανιδιοτέλεια, την αλληλεγγύη και τη δικαιοσύνη, ως μόνα αντίδοτα στη ματαιοδοξία και τον ατομικισμό.

3. «*Η Σολομώντεια Λύση*» είναι μια αλληγορία με θέμα την αγάπη, στηριγμένη στον πανάρχαιο μύθο. Μία ξεχωριστή, διδακτική παράσταση για μικρούς και μεγάλους, για παιδιά κάθε ηλικίας. Μέσα από το γέλιο και την αισιόδοξη ματιά της, σε ένα υπέροχο σκηνικό, με πλούσια κοστούμια, μουσική, τραγούδι και χορό, θα μας προτείνει, σ' αυτή τη δύσκολη εποχή, την αληθινή αγάπη, την ανιδιοτέλεια και τη δικαιοσύνη. Τα μόνα αντίδοτα στη βία, τον ατομικισμό και τη λατρεία του κέρδους.

4. *Με ανάλαφρο και εύληπτο τρόπο, σαν παραμύθι που διηγείται ένας παππούς στα εγγόνια του, εκτυλίσσεται η ιστορία. Με χιούμορ και μουσικά διαλείμματα, με μοτίβα εκτελεσμένα ζωντανά επί σκηνής από δύο απ' τους ηθοποιούς. Απλή και άμεση η κινησιολογία, ανεπιτήδευτα εκφραστικά μέσα, ζωντανός, ρέων λόγος χωρίς ίχνος διδακτισμού. Η ουσία του έργου βρίσκει εύκολα τις καρδιές των θεατών, γιατί αυτές στοχεύει: Απάντηση στα σύγχρονα σκοτάδια της ιδιοτέλειας, της απάθειας και της αδιαφορίας για τον πόνο του Άλλου είναι η προσωπική εμπλοκή, η ενεργοποίηση, η αγάπη... Απλά, απέριττα, ουσιαστικά. Σαν την παράσταση της ομάδας «Maticari».*

*Η διακριτική, «αέρινη» αλλά πλήρης γνώσεων σκηνοθετική ματιά του Γιώργου Τσαγκαράκη βοήθησε την υποκριτική χαρμολύπη του Αντώνη Γουγή και την έμπειρη δωρικότητα του Γιώργου Ζιώγαλα να αναδειχτούν. Γλυκειά, νεανική παρουσία η Νίκη Κάβουρα, με ιδιαίτερα εκφραστικό βλέμμα, ιδιαίτερα συγκινημένη αλλά και αποτελεσματική η χαμαιλέοντας Ιωάννα Μπιλίρη.*

*Η απλότητα των σκηνικών και τα «ευφρή» κοστούμια της Βικτώριας Νταρίλα πρόσθεσαν ζωντάνια στο εγχείρημα. Θαύμασα την αλλαγή ρούχων επί σκηνής της Κυρίας Μπιλίρη. Charreau... Η μουσική του Γιώργου Θεοφάνους ενσωματώθηκε αβίαστα στο πνεύμα της παράστασης, τονίζοντας τη ζεστασιά στην προσέγγιση του μύθου και τη φυσικότητα της ροής της.'*

5. Μήπως αυτό θυμίζει κάτι από την υστερία μιας απάνθρωπης καταναλωτικής κοινωνίας, της οποίας όλοι έχουμε πέσει θύματα; Μήπως τα άπειρα ρούχα, τα παπούτσια και τις τσάντες, που σχεδόν καινούργια παραμένουν στις ντουλάπες μας, επειδή... πέρασε η μόδα τους, την ώρα που χιλιάδες άνθρωποι κυκλοφορούν ρακένδυτοι; Μήπως τα βιβλία που αδιάβαστα σκονίζονται στα ράφια της βιβλιοθήκης μας, όταν εκατομμύρια άνθρωποι παραμένουν αναλφάβητοι; Μήπως τους τόνους φαγητών που πετάμε, όταν εκατομμύρια σ' όλον τον κόσμο πεθαίνουν απ' την πείνα;

*Ασφαλώς Η Σολομώντεια λύση είναι θέατρο για παιδιά και το γέλιο είναι εξαιρετικά αποτελεσματικό «εργαλείο» σ' αυτό το είδος θεάτρου. Τα παιδιά πρέπει να είναι χαρούμενα και αισιόδοξα. Γιατί από εκείνα θα αλλάξει (αν αλλάξει) αυτός ο κόσμος.'*

Η κριτική για τη συγκεκριμένη παράσταση για παιδιά θα αποκτήσει αβίαστα προβολή από χιλιάδες χρήστες του διαδικτύου. Επιπλέον πρόσβαση δεν έχουν μόνο οι κάτοικοι μιας συγκεκριμένης περιοχής, λόγου χάρη της Αθήνας, αλλά ακόμη και κάτοικοι του εξωτερικού ανά πάσα στιγμή. Φυσικά από την κριτική για την παράσταση, το αναγνωστικό κοινό έχει πρόσβαση και σε πληροφορίες που αφορούν την τιμή, τις ημερομηνίες που θα λάβει χώρα η παράσταση ή και η περιοδείας της καθώς και τη διαθεσιμότητα θέσεων εφόσον πλέον μπορεί κανείς να κάνει κράτηση στο εισιτήριο του ηλεκτρονικά (Νικολάου, 2018).

Συνεχίζοντας η χρήση του διαδικτύου έχει απλουστεύσει τον τρόπο με τον οποίο τον κοινό επιλέγει ποια παράσταση θα παρακολουθήσει. Είναι σύνηθες να συγκεντρώνονται μαζικά πληροφορίες για πολλές παραστάσεις, συνοπτικά ή πιο αναλυτικά, για χάρη του κοινού το οποίο μπορεί με βάση τα δικά του κριτήρια, να επιλέξει την παράσταση της αρεσκείας του<sup>6</sup>. Η

---

<sup>6</sup> Ενδεικτικά παρατίθενται οι ακόλουθες ιστοσελίδες

1. <https://www.athinorama.gr/child/3008919/afieroma-oi-kaluteres-paidikes-theatrikes-parastaseis/>  
2. <https://www.theatromania.gr/eidos/pediki-parastasi/>

μαζικότητα στην Τέχνη και δη στο θέατρο αποτελεί μια συνθήκη η οποία προκύπτει ως παράγωγο των βιομηχανοποιημένων χωρών. Είναι αυτή η οποία παρατήρησε συστηματικά η Σχολή της Φρανκφούρτης και αυτό που απεύχονταν οι κριτικοί του θεάτρου της εποχής: μια μαζική και απλοποιημένη Τέχνη, η οποία για να τέρψει το ευρύ κοινό, θα περιορίζε την αυθεντικότητα και την ποιότητα των έργων τέχνης.

Γενικά το διαδίκτυο φαίνεται ότι αφαιρεί το συγκεντρωτισμό από τα χέρια των εξειδικευμένων κριτικών της Τέχνης και τον φέρει στα χέρια του ίδιου του κοινού (Φιοραβάντες, 2014; 2011) . Με αυτόν τον τρόπο το κοινό θέτει τα δικά του κριτήρια ως προς το τι είναι μια επιτυχημένη παράσταση. Ένα από τα κριτήρια είναι να προκαλεί συγκίνηση και κάθαρση. Οι ηθοποιοί, τα τεχνικά μέσα, ο τρόπος γραφής κρίνονται με βάση το αν κατάφεραν να φτάσουν τον σκοπό τους και σίγουρά όχι ανεξάρτητα. Για παράδειγμα ο ιστότοπος *'Ellthea'*, προσπαθώντας να απαντήσει την ερώτηση του πώς δημιουργείται μια επιτυχημένη παράσταση αναφέρει πως τα δύο βασικά συστατικά επιτυχίας είναι η πλοκή, αναλύοντας το σε μια εύλογη έκταση και η οργάνωση και προετοιμασία συμπύσσοντας όλα τα τεχνικά κομμάτια της παράστασης χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες.

Για αυτό το λόγο είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η πολυφωνία στην κριτική θεάτρου για παιδιά και εφήβους άνοιξε το δρόμο στο να αποκτήσει το κοινό φωνή και να εκφράσει αυτό που σκεφτόταν βγαίνοντας από ένα θέατρο και να γνωστοποιήσει και τα δικά του κριτήρια επιλογής παράστασης. Παρόλα αυτά η πολυφωνία και η πολυμορφία που συναντά κανείς στις απόψεις αυτές δημιουργούν ένα κλίμα υπερπληροφόρησης και μη αντικειμενικότητας ως προς το τι αξιολογείται εν τέλει σε μια παράσταση. Επιπλέον ένα πληθυσμός με μη τεκμηριωμένη άποψη, κινούμενος αποκλειστικά με βάση τη συγκινησιακή του διάθεση μπορεί να βλάψει μια παραγωγή της οποίας το μήνυμα δεν έχει τεθεί επιδερμικά.

Ολοκληρώνοντας φαίνεται ότι η κριτική στο θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα, ακολούθησε τα διεθνή ρεύματα από ένα μοντέλο πιο τοπικό προς ένα πιο διεθνοποιημένο. Η εκβιομηχανοποίηση της χώρας και η είσοδος της στην παγκόσμια κοινωνία προώθησε περαιτέρω αυτή τη διαδικασία. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η δυνατότητα πρόσβασης στο Διεθνές Δίκτυο Υπολογιστών (Διαδίκτυο) γέννησε νέους τρόπους αξιολόγησης των έργων Τέχνης. Παρόλα αυτά παρατηρείται, όπως υποστηρίζεται και από την παρούσα διπλωματική εργασία, ότι η πορεία της κριτικής του θεάτρου για παιδιά και εφήβους στην Ελλάδα από την παραδοσιακή έντυπη σε ηλεκτρονική έχει ένα μοναδικό δαχτυλικό αποτύπωμα που αξίζει να ερευνηθεί περαιτέρω. Παράλληλα αξίζει να διευκρινιστεί ότι τα δύο αυτά είδη εξακολουθούν να ενεργούν ταυτόχρονα στη χώρα, ακόμη και αν η έντυπη μορφή δεν είναι πια τόσο διαδεδομένη όσο τις προηγούμενες δεκαετίες.

## 5. Το μέλλον της κριτικής στο θέατρο στην Ελλάδα

Ένα ίσως από τα πιο σημαντικά ζητήματα που προσπαθούν να αναλυθούν στο παρόν εγχείρημα είναι το μέλλον της κριτικής του θεάτρου για παιδιά και εφήβους στην Ελλάδα. Το μέλλον του αναδύεται μεταξύ πολλών προκλήσεων και ευκαιριών, καθώς η Τέχνη του θεάτρου εξελίσσεται και προσαρμόζεται στον σύγχρονο κόσμο. Η κριτική, ως σημαντικός παράγοντας της θεατρικής κοινότητας, διαδραματίζει κρίσιμο ρόλο στο να διαμορφώνει τις απόψεις του κοινού, να αναδεικνύει τις δυνατότητες και τις αδυναμίες των παραστάσεων και να συμβάλλει στην ανάπτυξη της θεατρικής Τέχνης γενικότερα.

Μια από τις μεγάλες προκλήσεις που αντιμετωπίζει η κριτική στο θέατρο είναι η διαρκής εξέλιξη της τεχνολογίας και η αναπόφευκτη επίδρασή της στην παραγωγή και ανάδειξη των θεατρικών έργων. Με την αυξανόμενη διαδικτυακή παρουσία και την προβολή παραστάσεων μέσω streaming, οι κριτικοί έχουν την ευκαιρία να αναπροσαρμόσουν τις μεθόδους και τον τρόπο που παρουσιάζουν τις απόψεις τους. Αντί να περιορίζονται σε γραπτά κείμενα, μπορούν να αξιοποιήσουν πολυμέσα, βίντεο και άλλες δημιουργικές μορφές για να εκφράσουν τις απόψεις τους με πιο ελκυστικό και προσβάσιμο τρόπο, προστατεύοντας παράλληλα το δικαίωμα της γνώμης τους χωρίς να προσαρμόζονται και να αφομοιώνονται από το ευρύ κοινό (Ζιάγκα, 2019).

Επίσης, η κριτική αντιμετωπίζει την πρόκληση της διατήρησης της ανεξαρτησίας και της αντικειμενικότητάς της. Σε μια εποχή όπου οι παραγωγοί και οι καλλιτέχνες είναι όλο και περισσότερο εξαρτημένοι από χορηγίες και χρηματοδοτικούς φορείς, η κριτική πρέπει να βρει τον τρόπο να παραμείνει ανεξάρτητη και να μην υποκύπτει σε πιέσεις που θα μπορούσαν να

επηρεάσουν την αντικειμενική της άποψη (Φιοραβάντες, 2012). Παράλληλα το μέλλον της κριτικής στο θέατρο στην Ελλάδα είναι συνυφασμένο και με τη νέα γενιά κριτικών που αναδύονται. Οι νέοι αυτοί κριτικοί φέρνουν μαζί τους φρέσκες απόψεις, νέες προσεγγίσεις και μια πιο σύγχρονη ματιά στο θέατρο. Η παρουσία τους μπορεί να συμβάλει στην ανανέωση της κριτικής σκηνής και στην προώθηση της ποικιλίας των απόψεων (Λάζογλου, 2012).

Συνοψίζοντας, το μέλλον της κριτικής θεάτρου στην Ελλάδα είναι περίπλοκο και αναπόφευκτα εξελισσόμενο. Με τη σωστή προσαρμογή στις νέες τεχνολογίες, τη διατήρηση της ανεξαρτησίας και την αποδοχή της νέας γενιάς κριτικών, η κριτική στο θέατρο μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην προώθηση και εξέλιξη της θεατρικής Τέχνης στην ελληνική κοινωνία.



## Βιβλιογραφία

- Adorno, T. W. (1970). *Aesthetic Theory*. University of Minnesota Press.
- Allain, P., & Harvie, J. (2014). *The Routledge Companion to Theatre and Performance (2nd ed.)*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315779010>
- Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 217-251). Schocken Books.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.
- Biggin, R. (2017). *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. Cham: Springer International Publishing.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. University of Minnesota Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.
- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press.
- Dufrenne, M. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2018). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.
- Fokt, S. (2017). The cultural definition of art. *Metaphilosophy*, 48(4), 404-429. doi: 10.1111/meta.12251
- Georgopoulou, V. ., Ververopoulou, Z. ., Antonopoulou, . A. ., & Spiropoulou, E. . (2020).

Creating a Database for Theatre criticism in Greek literary journals, 1900-1950:  
Case Study. *International Journal of Contemporary Research and  
Review*, 11(12), 21750-21752. <https://doi.org/10.15520/ijcrr.v11i12.866>

Giddens, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Stanford University Press.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical  
Fragments*. Stanford University Press. Kant, I. (2000). *Critique of Judgment* (W.  
S. Pluhar, Trans.). Hackett Publishing Company.  
(Original work published 1790).

Klaic, D. (2012). *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy*.  
Bristol: NBN International.

Marques, P. N. (2022). L. S. Vygotsky on Theater: From Theatrical Critique to the Psychology  
of the Actor. *Mind, Culture and Activity*, 29(2), pp. 143-155.  
doi:10.1080/10749039.2022.2049.

Lijster, T. (2017). *Benjamin and Adorno on Art and Art Criticism: Critique of Art*. Amsterdam  
University Press. Retrieved August 27, 2023, from  
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt1zkjxpg>

Marcuse, H. (1964). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial  
Society*. Routledge.

Nicholson, H., Hughes, J., Edwards, G., & Gray, C. (2023). *Theatre in Towns*. Taylor and  
Francis.

Papadopoulos, S. (2009a). The folk tale of the “Pied Piper of Hamelin”: For an animating

Theatre Pedagogy. In N. Govas (ed.), *Theatre & Education at Centre Stage* (pp. 171-186). Athens: Hellenic Theatre / Drama & Education Network.

Pavis, P. (2016). *The Intercultural Performance Reader*. Routledge.

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Doubleday.

Paillard, E., & Milanezi, S. S. (2021). *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*.

De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110716559>

Pavis, P. (2016). *The Intercultural Performance Reader*. Routledge.

Schweitzer, M. (2021). *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*.

Edited by Tracy C. Davis and Peter W. Marx. *TDR*, 65(3), 169-170.

doi:10.1017/S1054204321000423

Sörenson, M. (2017). *The Shadow Theatre of Theatre Criticism. Critical Stages*, 15.

Sullivan, E. (2005). *From Aesthetics to the Social: Marx, Benjamin, and the Promise of Art*. The

University of Chicago Press.

Thomaidis, K. (2021). "Τέσσερις θέσεις για τη φωνή: έρευνα και καλλιτεχνική πρακτική «μετά»

τις διεπιστημονικές φωνητικές σπουδές.", Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο

Θεσσαλονίκης

Tolstoy, L., & Maude, A. (1995). *What is Art?* (A. Maude, Ed.). New York: Penguin Books.

Walsh, F. (2010). *Theatre & Ethics by Nicholas Ridout*. Basingstoke and New York: Palgrave

Macmillan.

Αλλην, Π., & Χάρβι, Τζ. (2014). *Συντροφιά του Θεάτρου και Εκτέλεση (2η έκδοση)*. Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9781315779010>

- Βαρσαμή, Δέσποινα. (2017) "Παιδαγωγική του θεάτρου: Κοινωνικές και ψυχολογικές παράμετροι.", Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Βασιλειάδης, Β. (2012). *Προς τη νέα ανθρωπολογία - Κριτική της Τέχνης, Κριτική της Παγκοσμιοποίησης*. Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα.
- Βασιλειάδης, Β., Δεληβοριά, Γ., & Τικτοπούλου, Α. (2015). Αυτοβιογραφία: μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας στον 19ο αιώνα (No. IKEEBOOK-2018-049). Aristotle University of Thessaloniki.
- Βλαχοπούλου, Μ. (2020). Ο ρόλος της διαδικτυακής κριτικής στον αθηναϊκό θεατρικό πληθωρισμό της περιόδου της κρίσης και η ανταπόκριση του κοινού, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Γεωργοπούλου, Β., Βερβεροπούλου, Ζ., Αντωνοπούλου, Α., & Σπυροπούλου, Ε. (2020). *Δημιουργία βάσης δεδομένων για τη θεατρική κριτική σε ελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά, 1900-1950: Περίπτωση μελέτης*.
- Γιαννόπουλος, Γ. (2014). Πως η τεχνολογία και το διαδίκτυο βοηθούν στην εξέλιξη του θεάτρου. Διπλωματική εργασία--Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη.
- Γραμματάς Θ. (2010), *Στη Χώρα του Τοτώρα*. Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.
- Γραμματάς Θ. (2004). *Διαδρομές στην Θεατρική Ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα.
- Είδαμε την παράσταση για παιδιά «Σολομώντεια Λύση» στο Θέατρο Οδού Καλλιρόης. (2022, November 24). [theatro.gr](http://theatro.gr). Retrieved August 27, 2023, from [https://theatro.gr/eidame/item/2021-eidame-thn-parastasi-gia-paidia - solomontia-lysi-sto-theatro-odou-kallirois.html](https://theatro.gr/eidame/item/2021-eidame-thn-parastasi-gia-paidia-solomontia-lysi-sto-theatro-odou-kallirois.html)

- Ζιάγκα, Α. (2019). Ψηφιακά μέσα επικοινωνίας και Θεατρικοί Οργανισμοί: Η χρήση της διαδικτυακής επικοινωνίας από τα Κρατικά και τα Δημοτικά Θέατρα της Ελλάδας, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
- Ζώρα-Δημάκη, Μ. (2018). *Θεατρικές Σελίδες - Μελέτες για την Νεοελληνική Δραματολογία και το Θέατρο για το Κοινό Ανήλικων Θεατών*. Εκδότης: Ηρόδοτος, Αθήνα.
- Καλλία, Δ., & Τζέμου, Θ. (2012). Ηλεκτρονική ενημέρωση και ηλεκτρονικές εφημερίδες (Διδακτορική διατριβή), ΤΕΙ Θεσσαλονίκης
- Καραγεωργίου, Ζ. (2016). Πολυμέσα και Θέατρο «Μία νέα διάσταση δημιουργίας στη θεατρική πράξη», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
- Κουράκη, Χ. (2004). Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες στο πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή: 1969-1995. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Κριτική Θεάτρου για παιδιά: «Σολομώντεια λύση» του Γιάννη Καλατζόπουλου. (2022). Monopoli.gr. Retrieved August 27, 2023, from <https://www.monopoli.gr/2022/11/04/showtimes/theatre/626210/i-solomonteia-lysi-tou-gianni-kalatzopoulou-sto-theatro-kallirrois/>
- Κριτική Θεάτρου για παιδιά: «Σολομώντεια λύση» του Γιάννη Καλατζόπουλου. (n.d.). Κουλτουρόσουπα. Retrieved August 27, 2023, from <https://kulturosupa.gr/theatromania/solomontia-lisi-avlaiia-20688/>
- Λάζογλου, Γ. (2012). Νέα μέσα και θέατρο: από τα διαδραστικά πολυμέσα στο εικονικό θέατρο. Πανεπιστήμιο Κύπρου.

- Λουπέτης, Ν. Δ. (2004). Ανάλυση του κλάδου εκδόσεων-εκτυπόσεων εφημερίδων με το υπόδειγμα του Porter (Master's thesis), Πανεπιστήμιο Πειραιώς.
- Νικολάου, Α. Ε. Α. (2018). Διαδικτυακή επικοινωνία και ανάπτυξη κοινού: η περίπτωση των θεάτρων της Θεσσαλονίκης (Doctoral dissertation, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης).
- Παρασκευά, Π. (2021). Πολιτιστική πολιτική και πολιτιστική διαχείριση σε οργανισμούς παραστατικών τεχνών με αξιοποίηση ψηφιακών μέσων: Εθνικό Θέατρο και Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών στις περιόδους της πανδημίας.
- Πατσαλίδης, Σ. (2023). Δοκιμασίες και αδιέξοδα της σύγχρονης θεατρικής κριτικής. \*Θεάτρο Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
- Πούλου, Α. (2017). Η σκηνοθεσία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην ψηφιακή εποχή (Doctoral dissertation, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
- Πεφάνης, Γ. (2022). *Επί Σκηνής II - Κριτική Θεάτρου 2005-2020*. Εκδότης: Κάπα Εκδοτική, Αθήνα.
- Πεφάνης, Γ. Π. (2015). *Περιπέτειες της Αναπαράστασης: Σκηνές της Θεωρίας II*. Publishers Parazisis, Αθήνα.
- Πώς Ανεβάζουμε Μία Θεατρική Παράσταση. (2023, March 27). Ellthea.gr. Retrieved August 27, 2023, from <https://www.ellthea.gr/pws-anevazoume-theatrikh-parastash/>
- Στράνης, Π. (2022). Η ενήλικη μάθηση, ομαδική και Μετασχηματίζουσα, μέσα από την αισθητική εμπειρία και ειδικά την υποκριτική, με άξονες το μετασχηματισμό

αντιλήψεων και τον Κριτικό Στοχασμό των ενηλίκων, στο πλαίσιο του  
Λαϊκού Θεάτρου της Ζακύνθου, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Φιοραβάντες, Β. (2014). *Νέα ανθρωπολογία και μοντέρνα τέχνη*. Ζήτη, Αθήνα.

Φιοραβάντες, Β. (2012). *Προς τη νέα ανθρωπολογία - Κριτική της Τέχνης, Κριτική της  
Παγκοσμιοποίησης*. Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα.

Φιοραβάντες, Β. (2011). *Κριτική Θεωρία της Μοντέρνας Τέχνης*. Επικέντρο. Αθήνα.

Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, Α. (1997). Η συγκρότηση του υποκειμένου μέσω των δομών της  
γλώσσας και του πολιτισμού. *The Greek Review of Social Research*, 109-125.