

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Έμφυλες αναπαραστάσεις σε θεατρικά έργα για ανήλικους
θεατές.**

Ευρυδίκη Καλογεράτου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Μυρτώ Πίγκου Ρεπούση**

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Έμφυλες αναπαραστάσεις σε θεατρικά έργα για ανήλικους
θεατές.**

Ευρυδίκη Καλογεράτου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Μυρτώ Πίγκου Ρεπούση**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2016

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή αποσκοπεί στη διερεύνηση των έμφυλων αναπαραστάσεων σε θεατρικά έργα για ανήλικα κοινά.

Η εκτεταμένη, αλλά πολύτιμη, εισαγωγή της διατριβής αφορά στην κατάδειξη των διαφορετικών όρων εκπαίδευσης μεταξύ αγοριών και κοριτσιών στην Ελλάδα, από το 19^ο αιώνα μέχρι σήμερα, μέσα από πολλά και διαφορετικά στάδια, που οδήγησαν στην ίση – τυπικά τουλάχιστον- αντιμετώπισή τους που επικρατεί σήμερα, άλλοτε με αργούς κι άλλοτε με γρήγορους ρυθμούς.

Επιπροσθέτως, αναλύεται –στα πλαίσια της εισαγωγής- η ελληνική, κυρίως αλλά όχι μόνο, παιδική λογοτεχνία, καθώς και τα ελληνικά σχολικά βιβλία, σε βάθος ενός περίπου αιώνα.

Ο κύριος όγκος της μελέτης μας αφορά στο είδος του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα, από τα πρώτα του δειλά βήματα έως την πλήρη καθιέρωσή του. Πώς οι νεαροί πρωταγωνιστές του αντιμετωπίζονται σε κάθε φάση ανάπτυξής του, ανάλογα με το φύλο τους; Πώς απεικονίζεται αντίστοιχα το αγόρι και το κορίτσι, μέσα από κάθε εποχή; Όλα αυτά τα δεδομένα αναλύονται μέσα από αντιπροσωπευτικά έργα και συγγραφείς.

Μεθοδολογία: η έρευνα βασίζεται στη μεθοδολογική προσέγγιση της δευτερογενούς ανάλυσης. Καταγράφεται ο σχετικός θεωρητικός προβληματισμός μέσα από τη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία, καταγράφονται κάποιες εμπειρικές μελέτες για τα ελληνικά δεδομένα και διεξάγονται βασικά πορίσματα και συμπεράσματα για τα οποία γίνεται ολοκληρωμένη σύνθεση και παρουσίαση. Αξιοποιούνται σχετικές βιβλιογραφικές πηγές, όπως βιβλιοθήκες, βάσεις δεδομένων αγγλόφωνων και γαλλόφωνων δημοσιευμάτων, διενεργείται διαδικτυακή έρευνα στους καταλόγους Βιβλιοθηκών και Φορέων, όπως της Εθνικής Βιβλιοθήκης, της Βιβλιοθήκης του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου, της Βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Αθηνών, κι άλλους πολλούς.

Summary

This thesis examines the reception of transgender social representations in theatrical plays, addressed to child and young audiences.

The study begins with a widespread –but vital- introduction that demonstrates the different education of boys and girls in Greece, from 19th century till today, through many different stages that led to the current equal attitude and treatment, either with fast or slow rhythm.

Consequently, the child literature and the course books of Greek children and infants of the last century are thoroughly examined.

The main body of the study is focused on the theatre that reflects the social pulse of each era. The study attempts to represent the different confrontation between men and women, from the birth of theatre in ancient Greece till today, through representative plays, writers or sometimes staging of plays. This section arrives at the most important part of the study, the theatre of child and young audiences that is examined from its beginning, in the late 19th century, till today, concerning the different treatment of boys and girls starring in these plays. Representative plays, demonstrating the different social confrontation between the two sexes through different ages, are explored.

Methodology: the methodological approach of the study is focused on the Greek and international bibliographical research, through libraries, databases –English-speaking and French-speaking-, such as JSTOR or GENDERWATCH, or portals, such as this of Academy of Athens and many others.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κ. Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση, για την πολύτιμη συμπαράστασή της στο δύσκολο έργο της εκπόνησης αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής, αλλά και τις κ.κ. Μάρθα Κατσαρίδου & Κλειώ Φανουράκη, μέλη της τριμελούς επιτροπής, για την εξίσου χρήσιμη βοήθειά τους και τα κατατοπιστικά σχόλιά τους.

Περιεχόμενα

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο:

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....1

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο:

Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ.....2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο:

ΈΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ, ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΣΧΟΛΙΚΑ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΑ.....6

- I. ΦΥΛΕΤΙΚΕΣ ΑΝΙΣΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ.....8
- II. ΈΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΑ.....13
- III. ΈΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ.....17

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο:

ΈΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΝΗΛΙΚΩΝ.....22

Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ:

- (a) ΠΡΟΔΡΟΜΙΚΗ ΦΑΣΗ (τέλη 19ου με αρχές 20ού αιώνα).....24
- (b) ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΦΑΣΗ (Περίοδος Μεσοπολέμου).....29
- (c) ΦΑΣΗ ΑΝΑΜΟΝΗΣ (Περίοδος γερμανικής κατοχής-δεκαετία 1960).....37

Β΄ ΜΕΡΟΣ: ΦΑΣΗ ΑΚΜΗΣ (Δεκαετία 1970-τέλη 20ού αιώνα).....42

Γ΄ ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΗΜΕΡΑ.....51

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....53

ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΑ.....55

Βιβλιογραφία63

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Εισαγωγή

Η παρούσα έρευνα έχει ως στόχο να καταδείξει τις έμφυλες αναπαραστάσεις που ενυπάρχουν στα έργα Παιδικού Θεάτρου, σε όλες τις φάσεις εξέλιξης του εν λόγω είδους (στην Προδρομική Φάση, στη Δημιουργική, στη Φάση Αναμονής), αλλά κυρίως στη Φάση Ακμής-Ωριμότητας του είδους (από τη δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα). Το βασικό ερευνητικό ερώτημα που πρόκειται να τεθεί είναι η εικόνα των αγοριών και των κοριτσιών μέσα από τα έργα του Θεάτρου για Παιδιά και Νέους, μέσα από μια ιστορική αναδρομή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως και τη δεκαετία του 1960, και κατόπιν εστιάζοντας ιδιαιτέρως στην πιο δημιουργική φάση του είδους, που αναπτύσσεται από τη δεκαετία του 1970 κι έπειτα. Στόχος είναι επίσης να μελετηθούν οι διαφοροποιήσεις της συγκεκριμένης εικόνας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως σήμερα, όπως έχουν καταγραφεί στο έργο του κ. Θεόδωρου Γραμματά (2010), και κυρίως σε αντιπροσωπευτικά βιβλία για κάθε μία από τις παραπάνω περιόδους.

Πριν απαντηθεί το κύριο αυτό ερώτημα της διατριβής, κρίνεται σκόπιμο να επιχειρηθεί μια θεωρητική ματιά στην έννοια της ταυτότητας του φύλου και της κατασκευής της. Κατόπιν, θα επιχειρηθεί μια συμπυκνωμένη αναδρομή στην εκπαίδευση των αγοριών και των κοριτσιών στην Ελλάδα από το 19^ο αι. έως σήμερα και θα εντοπιστούν οι μεγάλες –ή μικρές- διαφορές που ενυπάρχουν στα πολλά και διαφορετικά στάδια που οδήγησαν –άλλοτε με αργούς και άλλοτε με γοργούς ρυθμούς- στην ισότιμη συμμετοχή των δύο φύλων στην εκπαίδευση. Στο ίδιο πλαίσιο, θα καταγραφεί μια σύντομη επισκόπηση στην παιδική λογοτεχνία καθώς και στα σχολικά εγχειρίδια, με άξονα πάντα τη διαφορετική αντιμετώπιση και απεικόνιση των αγοριών και των κοριτσιών.

Η σημασία της εν λόγω έρευνας έγκειται στην κοινωνιολογική ματιά, με την οποία προσεγγίζουμε το θέατρο ευρύτερα, και κυρίως το είδος που απευθύνεται σε παιδιά και νέους στην Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα στις διαφυλικές σχέσεις που διαφαίνονται μέσα από τα αντίστοιχα έργα και πώς αυτές εξελίσσονται από περίοδο σε περίοδο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο:

Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

Σήμερα, ο παραδοσιακός ρόλος της γυναίκας βιώνει βαθιά κρίση και ενυπάρχει σε πολλές γυναίκες η αίσθηση μιας οριστικής ρήξης με το παρελθόν, ενώ παράλληλα βρίσκονται αντιμέτωπες με μια διπλή σύγκρουση, «τόσο ενάντια στην καταπιεστική δομή της πατριαρχίας όσο και ενάντια στις εσωτερικές αναστολές που εμποδίζουν την κοινωνική τους ενηλικίωση».¹ Μπορεί οι γυναίκες στις μέρες μας να συνεχίζουν να ανταποκρίνονται στα παραδοσιακά φυλετικά τους καθήκοντα, αλλά δεν παραδίνονται σε αυτά άκριτα και υποτακτικά.

Το «κοινωνικό φύλο» (gender) και η έννοια του «κοινωνικού ρόλου των φύλων» (gender role) αναπτύχθηκε και σφυρηλατήθηκε σε αντιδιαστολή με το «βιολογικό φύλο» (sex) και «δηλώνει τις ιδιότητες και συμπεριφορές που θεωρούνται αρμόζουσες για το κάθε φύλο σε μια δεδομένη κοινωνία».² Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, η σύγχρονη ελληνική κοινωνία, η οποία ανέκαθεν υπήρξε παραδοσιακά καταπιεστική για τις γυναίκες, σήμερα χαρακτηρίζεται από συγκρουσιακές καταστάσεις, μέσα στις οποίες η γυναίκα από τη μια πλευρά κατοχυρώνει την ίση προς τον άνδρα μεταχείρισή της και χειραφέτησή της, αλλά από την άλλη αναδεικνύονται οι συνθήκες δομικής ρευστότητας, οι οποίες την αναγκάζουν πολλές φορές να έρχεται αντιμέτωπη με κοινωνικές προσδοκίες που κατάγονται από το παλιό σχήμα προτεραιοτήτων του φυλετικού ρόλου, κάνοντας ακόμα πιο έντονες τις προσωπικές της αντιφάσεις. Η ελληνική κοινωνία της μεταπολίτευσης, μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο εκσυγχρονισμού, καταφέρνει να αναβιώσει το φεμινιστικό κίνημα, το οποίο γεννήθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα, και να συμβάλλει στην ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης για το γυναικείο ζήτημα.

1. Ιγγλέση, Χ. 1997. *Πρόσωπα Γυναικών. Προσωπεία της Συνείδησης. Συγκρότηση της Γυναικείας Ταυτότητας στην Ελληνική Κοινωνία*. Αθήνα: Εκδ. Οδυσσέας, (Ε' έκδοση), σελ.9.

2. Ιγγλέση, Χ., ό.π. σελ.10.

Προσωπικότητα-σταθμός στην κατασκευή της ταυτότητας του φύλου υπήρξε ο Sigmund Freud στις αρχές του περασμένου αιώνα, ο οποίος αναδεικνύει την τεράστια συμβολή των πρώτων σχέσεων με τους γονείς και της επιρροής τους στην ανάπτυξη του ατόμου, δεχόμενος την επίδραση των ψυχολογικών και κοινωνικών παραγόντων στη διαμόρφωση της εν λόγω ταυτότητας.

Στη συνέχεια, η νέο-φροϋδική Clara Thompson, μία από τις πρώτες ψυχαναλύτριες που θεώρησε πρωταρχική τη σημασία της αλληλεπίδρασης πολιτιστικών και βιολογικών παραγόντων, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στις κοινωνικο-οικονομικές αλλαγές που συντελέστηκαν γύρω στα μέσα του προηγούμενου αιώνα και στην επίπτωσή τους στον ψυχισμό των ατόμων. Σύμφωνα με την ίδια, οι αναστολές που χαρακτηρίζουν τη γυναίκα και τη σεξουαλικότητά της δεν προέρχονται από βιολογικούς παράγοντες αλλά η κοινωνική πραγματικότητα της προκαλεί αισθήματα κατωτερότητας, που τη στοιχειώνουν στην πορεία της ζωής της.

Μια ακόμα νέο-φροϋδική ψυχαναλύτρια, η Karen Horney, αναβαθμίζει σε ισότιμο το φυλετικό ρόλο της γυναίκας με τον ανδρικό και αναγνωρίζει και αυτή ως ανασταλτικούς παράγοντες τόσο την οικονομική εξάρτηση του γυναικείου φύλου όσο και τον αυστηρό έλεγχο της σεξουαλικότητάς της από τους άνδρες. Δε δέχεται ότι οι γυναίκες, στο σύνολό τους, επιθυμούν να είναι υποταγμένες και εξαρτημένες. «Η αμφισβήτηση όμως της υποβάθμισης του φυλετικού ρόλου της γυναίκας, η σχετική μόνο σημασία του «φθόνου του πέους» στο έργο της, έφεραν τη Horney από νωρίς αντιμέτωπη με τις ορθόδοξες ψυχαναλυτικές θέσεις».³

Ο ψυχαναλυτής Eric Erikson αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος της μελέτης του στην ανάπτυξη της ταυτότητας. Μετά από διαχρονικές έρευνες με παιδιά, διεξάγει μελέτες και πορίσματα σχετικά με τη διαφορετική χρήση του χώρου από τα αγόρια και τα κορίτσια, αλλά και με τις διαφορετικές κατασκευές αγοριών-κοριτσιών (τα κορίτσια, σε

3. Ιγγλέση, Χ., ό.π. σελ.28.

αντίθεση με τα αγόρια, προτιμούν τον εσωτερικό χώρο, κάτι που υπερισχύει έντονα και στις κατασκευές τους και που καταδεικνύει, σύμφωνα με τον ίδιο, τη διαφορετική αίσθηση που έχουν τα φύλα για το σώμα τους, όπως προβάλλεται στο παιγνίδι). Οι θέσεις του, που ανάγουν τη γυναικεία κοινωνική ταυτότητα στον παραδοσιακό ρόλο, εδραιωμένο στη μορφολογία των γεννητικών οργάνων, φαίνεται να κάμπτονται στην πορεία και να αντικαθίστανται με πιο μετριοπαθείς, παραδεχόμενος την ύπαρξη αρσενικών και θηλυκών ιδιοτήτων τόσο στους άνδρες όσο και στις γυναίκες.

Σύμφωνα με τη Simone de Beauvoir αλλά και άλλες φεμινίστριες στην Ευρώπη και την Αμερική, που κατήγγειλαν την πατριαρχική, ιεραρχική δομή της κοινωνίας, σχετικά με τα φύλα, η ανατροφή των κοριτσιών βασίζεται σε ένα πολύ μεγάλο μέρος σε μια σειρά αποστερήσεων και καταπιέσεων, που τα οδηγεί σε μια «ενδοκοσμικότητα» (immanence).

Η διαφορετική αγωγή και ανατροφή αγοριών-κοριτσιών αποτελεί τη βάση στη θεωρία της Κοινωνικής Μάθησης (Social Learning Theory), που λειτουργεί ως αντίποδας στην ψυχαναλυτική θεωρία, η οποία δίνει έμφαση σε βιολογικούς και εσωτερικούς παράγοντες.

Η θεωρία της Κοινωνικής Μάθησης, που βασίζεται στις ίδιες αρχές που διέπουν τη θεωρία της Συμπεριφοράς (Behaviorism), τονίζει τη σημασία που έχει η διαφορετική διαπαιδαγώγηση των παιδιών με βάση το φύλο τους και οι διαφορετικές προσδοκίες της οικογένειας και του κοινωνικού περιγύρου από αυτά στην κατασκευή του φύλου τους.

Αντίθετα, η θεωρία της Γνωστικής Ανάπτυξης (Cognitive Developmental Theory) και ο κύριος εκφραστής της Lawrence Kohlberg –που στηρίζεται στη θεωρία του Jean Piaget– υποστηρίζουν ότι «η φυλετική ταυτότητα είναι γνωστική λειτουργία (cognition) και όχι δεδομένη είτε από τη βιολογία είτε από συναισθηματικά συμπλέγματα, όπως το οιδιπόδειο και η λύση του.»⁴

4. Kohlberg, L. 1987. “Structural Stages and Psychoanalytic Stages: Thought Structures and Freudian Content” in L. Kohlberg, et al., *Child Psychology and Childhood Education*, Longman, New York.

Σήμερα, σημαντικό ρόλο στην προσέγγιση του ζητήματος κατέχει η προοιδιπόδεια σχέση με τη μητέρα και η ζωτική της συμβολή στην ανάπτυξη της γυναικείας προσωπικότητας. Η ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη των γυναικών διερευνάται πλέον μέσα από τις ίδιες τις γυναίκες, όχι σε σχέση ανισότητας προς τους άνδρες, αλλά με μια προσέγγιση αμφισβήτησης πολλών από τις αξίες που στήριζαν την υπεροχή των ανδρών.

Εν κατακλείδι, τα κορίτσια ανατρέφονταν για πολλούς αιώνες με απαγορευτικές δικλίδες και περιορισμούς, που τους εγχάραξαν από πολύ νωρίς τις επιταγές του ρόλου τους. Τέτοιου μεγέθους εμπόδια συνάντησαν οι γυναίκες, οι οποίες κατέβαλαν υπεράνθρωπες προσπάθειες να ανατρέψουν τις κοινωνικές αυτές συνθήκες και να μετασχηματίσουν μια αυστηρά πατριαρχική κοινωνία σε μια κοινωνία στην οποία το γυναικείο δυναμικό έχει τη δυνατότητα να εκφραστεί και να ξεδιπλωθεί.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο:

ΕΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ, ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΣΧΟΛΙΚΑ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΑ.

Οι έμφυλες αναπαραστάσεις ενυπάρχουν παντού γύρω μας, είναι ορατές από την κοινωνία μας έως τα πολιτισμικά προϊόντα που δημιουργούμε. Τόσο στην εκπαίδευση και τα προϊόντα της, όσο και στις διάφορες εκφάνσεις του πολιτισμού, αναδύονται και στερεοποιούνται οι φυλετικοί ρόλοι. Μέσα από τον πολιτισμό της κάθε χώρας, δημιουργούνται μηχανισμοί εκμάθησης των φυλετικών ρόλων αρκετά ισχυροί, διαμορφώνονται συνειδήσεις και μεταδίδονται αξίες. Πολλές φορές όμως –δυστυχώς- ο πολιτισμός γίνεται αιτία να παγιώνονται στη συνείδηση των ατόμων φυλετικές ανισότητες, αντί να γίνεται η αφορμή αυτές να εξαλείφονται. «Σύμφωνα με τη Hochschild (1973:1020), οι φυλετικές διαφορές οφείλονται στην κοινωνικοποίηση και οι διαφορές στην κοινωνικοποίηση συνδέονται με διαφορές στο status και τη δύναμη. Τα κορίτσια που μεγαλώνουν με βιώματα γυναικών που συνεχώς παίζουν δευτερεύοντες ρόλους, θα προτιμήσουν και αυτά ως ενήλικες να έχουν ρόλους παραδοσιακούς, ενώ αντίθετα άλλα που βιώνουν σχέσεις με γυναίκες δυνατές, θα προτιμήσουν στη ζωή τους να υιοθετήσουν ρόλους λιγότερο παραδοσιακούς».⁵

Ο πολιτισμός, συνεπώς, και τα προϊόντα του διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο στην κοινωνικοποίηση των παιδιών. Μια παιδική θεατρική παράσταση, που άμεσα ή έμμεσα περνά τέτοιου είδους μηνύματα, έχει τέτοια δύναμη στο παιδικό μυαλό και την παιδική ψυχή, που μπορεί να επηρεάσει το παιδί για την υπόλοιπη ζωή του, να καθορίσει το μελλοντικό του επάγγελμα, κ.ο.κ. Σε αυτό το πλαίσιο, σημαντικοί θεσμοί, όπως το

5. Ensminger Vanfossen, B. "Sexual Stratification and Sex-Role Socialization", *Journal of Marriage and Family*, Vol.39, no.3 (Aug.1977), p.563-565.

σχολείο, που καθορίζουν την κοινωνικοποίηση, διαμορφώνουν πολύ σημαντικό ρόλο στη συντήρηση ή την ανατροπή των ρόλων αυτών. Γι' αυτό πολλές είναι οι περιπτώσεις βιβλίων κατά τις οποίες απουσιάζουν παντελώς οι γυναίκες-ηρωίδες, τόσο στο καθεαυτό κείμενο, όσο και στους τίτλους ή τις εικονογραφήσεις. Αυτό συμβαίνει από την πολύ τρυφερή προσχολική ηλικία, όπου οι συνειδήσεις επηρεάζονται καθοριστικά και οι αξίες μεταδίδονται για μια ολόκληρη ζωή, «σύμφωνα με μια από τις πάμπολλες μελέτες που έχουν διενεργηθεί στα εικονογραφημένα βιβλία προσχολικής ηλικίας της Αμερικής, τριάντα σχεδόν χρόνια πριν την εκπνοή του 20ού αιώνα».⁶ Στα εν λόγω βιβλία, πολύ συχνά παρατηρούνται φαινόμενα φυλετικής ανισότητας, όπως κορίτσια παθητικά και αγόρια υπερδραστήρια ή γυναίκες έγκλειστες στο σπίτι, με μόνη ασχολία τις οικιακές δουλειές και την ανατροφή των παιδιών και άνδρες-καριερίστες και πολυάσχολους.

6. Weitzman, L., Eifler, D., Hokada, E., Ross, C., "Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children"-Introduction, *American Journal of Sociology*, Vol.77, No.6, (May 1972), p.1125.

I. ΑΝΙΣΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Από το 19^ο αιώνα μέχρι σήμερα, η εκπαιδευτική διαδικασία στην Ελλάδα περνά μέσα από πολλά στάδια, που άλλοτε με αργούς και άλλοτε με γρήγορους ρυθμούς, οδηγείται στην ισότιμη συμμετοχή των δύο φύλων στην εκπαίδευση. Δεν ξεκίνησε όμως με την προοπτική αυτή. Ως γνωστόν, το φύλο των μαθητών αποτέλεσε σημαντική μεταβλητή στη διαδικασία της εκπαίδευσης, πράγμα που κινητοποίησε τις παιδαγωγικές συζητήσεις και την εκπαιδευτική πολιτική εν γένει.

Το 19^ο αι. επικρατεί μία αντίληψη που διαχωρίζει από πολύ νωρίς ανδρικούς και γυναικείους ρόλους μέσα και έξω από το σπίτι και διαφορετικές σφαίρες δραστηριότητας για τα δύο φύλα.⁷ Ενώ τα αγόρια λαμβάνουν κανονικά δημόσια εκπαίδευση, που τα προετοιμάζει για το δημόσιο και επαγγελματικό στίβο, τα κορίτσια ανατρέφονται κατ' οίκον, με σκοπό την προετοιμασία τους για έναν ειδικό και πιο περιορισμένο ρόλο, αυτόν της καλής συζύγου και μητέρας. Τα ποσοστά φοίτησης των μαθητριών στη Δημοτική Εκπαίδευση σταδιακά αυξάνονται, αλλά παραμένουν ως το τέλος του 19^{ου} αι. σε πολύ χαμηλά επίπεδα. Σύμφωνα με την απογραφή του 1879, ο αναλφαβητισμός των γυναικών στη χώρα ανέρχεται στο 93% και υπάρχουν αρκετοί δήμοι όπου καμία γυναίκα δεν ξέρει ούτε καν απλή ανάγνωση.⁸

Εξάλλου, στο επίπεδο της Δημοτικής Εκπαίδευσης, παρατηρούμε σχετική διαφοροποίηση στο Πρόγραμμα μαθημάτων των μαθητριών, όπως απλούστευση γνώσεων, έμφαση στα εργόχειρα, κ.ά., μικρά ποσοστά φοίτησης και μεγαλύτερα ποσοστά αναλφαβητισμού, κυρίως στα χαμηλότερα κοινωνικο-οικονομικά στρώματα.

7. Comte, A., "Women's Life is Essentially Domestic, Public Life Being Confined to Men", *A General View of Positivism*, Tr. J. H. Bridges, London, 1865, p.226.

8. *Στατιστική της Ελλάδος. Πληθυσμός 1879*. Αθήναι, έκδ. Υπουργείου Εσωτερικών, 1881, σ.14.

Αλλά και η δευτεροβάθμια εκπαίδευση των κοριτσιών κατά το 19^ο αι. είναι διαφοροποιημένη από την αντίστοιχη Μέση Εκπαίδευση των αγοριών (Παρθεναγωγεία για τα κορίτσια, Ελληνικά Σχολεία και Γυμνάσια για τα αγόρια). Επίσης, είναι υποβαθμισμένη και στα έτη φοίτησης και στο περιεχόμενο των σπουδών, αλλά και διαμορφωμένη με βάση την αντίληψη ότι ο ρόλος της γυναίκας είναι περιορισμένος μέσα στο σπίτι και την οικογένεια.⁹ Συνεπώς, δε δίνεται η δυνατότητα στις απόφοιτες των Παρθεναγωγείων να εγγραφούν στο Πανεπιστήμιο. Η μόνη διέξοδος για επαγγελματική αποκατάσταση είναι η Σχολή Χιλλ από το 1833, με ειδικεύσεις όπως κέντημα, ράψιμο, αργαλειό, κτλ.,¹⁰ και «γυναικεία έργα», όπως ραπτική, κεντητική, πλύσιμο, μαγειρική, διακόσμηση, κ.ά., στο Αμαλίειο Ορφανοτροφείο από το 1855.¹¹ Πολύ σημαντικό βέβαια είναι και το δίπλωμα της δασκάλας που προσφέρεται από τα Διδασκαλεία της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας, καθώς το επάγγελμα αυτό αποτελεί, την εποχή εκείνη, το μόνο κοινωνικά αποδεκτό γυναικείο επάγγελμα. Ακόμα όμως και η εκπαίδευση της δασκάλας είναι, την εποχή αυτή, υποβαθμισμένη σε σχέση με την αντίστοιχη των δασκάλων-ανδρών, και σε χρονική διάρκεια και σε επίπεδο σπουδών, κυρίως σε θέματα παιδαγωγικής κατάρτισης και πρακτικής άσκησης. Οι δάσκαλοι μετά το 1878 σπούδαζαν συνολικά επτά έτη μετά το Δημοτικό Σχολείο (τρία έτη στο Ελληνικό, ένα έτος στο Γυμνάσιο και τρία έτη στο Διδασκαλείο), ενώ οι δασκάλες τέσσερα με έξι έτη στο Διδασκαλείο της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας. Το επάγγελμα της δασκάλας αποτελεί, την εποχή αυτή, τη μοναδική διέξοδο για τις μαθήτριες που έχουν κάποιες επαγγελματικές και επιστημονικές φιλοδοξίες.¹²

9. Ζιώγου-Καραστεργίου Σιδ., «Φρονίμους Δεσποινίδας και Αρίστας Μητέρας» *Στόχοι Παρθεναγωγείων και Εκπαιδευτική Πολιτική στον 19^ο αιώνα, Ιστορικότητα της Παιδικής Ηλικίας και της Νεότητας, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου*, Αθήνα, 1-5 Οκτωβρίου 1984, Τόμ. Β', Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1986, σ. 483-485.

10. Κ. Παπανικολάου, *Ιστορία της Σχολής Χιλλ* (ανέκδοτη). (Βρίσκεται δακτυλογραφημένη στο αρχείο της Σχολής Χιλλ).

11. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, αρ. 26/1855, σ. 36-37.

12. Ζιώγου-Καραστεργίου Σιδ., *ό.π.*, σ. 489-490.

Η τάση για την εξασφάλιση ουσιαστικής Μέσης Εκπαίδευσης και για τις μαθήτριες διαγράφεται πιο καθαρά μετά το 1890, χρονιά που το Πανεπιστήμιο Αθηνών δέχεται την πρώτη φοιτήτρια στη Φιλοσοφική Σχολή. Η Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση των κοριτσιών παύει από το 1890 να έχει κύριους στόχους την εκπαίδευση της δασκάλας και της μητέρας-οικοδέσποινας του «καλού κόσμου». Προβάλλει άμεσα η ανάγκη λειτουργίας σχολείων Μέσης Εκπαίδευσης που να μπορούν να ανταποκριθούν ικανοποιητικά στις νέες απαιτήσεις, επειδή οι υποψήφιες για το Πανεπιστήμιο έπρεπε να εξοπλιστούν με ανάλογες γνώσεις. Οι πρώτες μορφωμένες Ελληνίδες –δασκάλες κυρίως με μετεκπαίδευση στο εξωτερικό, στη συνέχεια απόφοιτες ξένων Πανεπιστημίων και τέλος απόφοιτες του Πανεπιστημίου Αθηνών- συντελούν στη διεύρυνση του επαγγελματικού πεδίου της Ελληνίδας και επιδιώκουν ανώτερες θέσεις στην εκπαιδευτική ιεραρχία. Ως εκ τούτου, διαμορφώνεται ένα νέο ζητούμενο: εκπαίδευση αντίστοιχη ή ίδια με των αγοριών, που να εξασφαλίζει πιο πλατιά συμμετοχή των γυναικών στον επαγγελματικό τομέα.¹³

Σαφέστατα, οι αντιδράσεις υπήρξαν σφοδρότατες από τους λόγιους της εποχής, με επιχειρήματα όπως το ότι βλάπτεται η ηθική των κοριτσιών που φοιτούν στα Παρθεναγωγεία ή το ότι διατρέχει σοβαρούς κινδύνους ο θεσμός της οικογένειας (όπως παρατηρεί ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών Ν. Σαρίπολος: «αι παρατηρήσεις μου μ' έφεραν εις το αλάνθαστον συμπέρασμα ότι αι χείρισται σύζυγοι και μητέρες γίνονται όσαι εν τοις Παρθεναγωγείοις εξετράφησαν»¹⁴) ή το ότι εργασία και γάμος είναι ασυμβίβαστα ή το ότι ο αποκλειστικός ρόλος της γυναίκας είναι στο σπίτι ή ακόμα το ότι τίθεται σε κίνδυνο η υγεία των έφηβων κοριτσιών με τη διανοητική εργασία και την ανώτερη εκπαίδευση.¹⁵

Φωνή διαμαρτυρίας απέναντι στις προαναφερθείσες συντηρητικές νοοτροπίες υψώνουν μόνο κάποιες γυναίκες παιδαγωγοί, που αρχίζουν να ζητούν ισότητα στις

13. Ζιώγου-Καραστεργίου Σιδ., ό.π., σ. 491.

14. Ν. Σαρίπολος, *Πραγματεία του Συνταγματικού Δικαίου*, Αθήναι 1875, σ. 376.

15. Ζιώγου-Καραστεργίου Σιδ., ό.π., σ. 491-493.

εκπαιδευτικές ευκαιρίες των δύο φύλων και, με το έργο και την αξιολογή παρουσία τους στην πνευματική και κοινωνική ζωή του τόπου, θεμελιώνουν τις διεκδικήσεις αυτές¹⁶ (Σαπφώ Λεοντιάς, Καλλιόπη Κεχαγιά, Αικατερίνη Λασκαρίδου, κ.ά. καθώς και οι πρώτες φεμινίστριες που από το 1887 εκδίδουν την *Εφημερίδα των Κυριών*). Λαμπρό παράδειγμα αποτελεί η Καλλιρόη Παρρέν, η οποία, με πρωτοσέλιδα άρθρα στην *Εφημερίδα των Κυριών*, διεκδικεί «τελεία Μέση Εκπαίδευσι» για τις μαθήτριες και ίδρυση σχολείων «αντιστοιχούντων προς τα γυμνάσια των αρρένων».¹⁷ Στις αρχές του 20ού αιώνα, πολλές μαθήτριες, με «ριζοσπαστικό» τρόπο, φοιτούν στα δημόσια Ελληνικά Σχολεία των αρρένων, χωρίς το Υπουργείο να έχει δώσει επίσημα σχετική άδεια!¹⁸

Από τα μέσα του αιώνα, ο ρυθμός μείωσης του ποσοστού αναλφάβητων γυναικών φαίνεται να επιταχύνεται, αλλά οι διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών παραμένουν ακόμα μεγάλες.¹⁹

Ρυθμός μείωσης ποσοστού αναλφάβητων:

Περίοδος	Άνδρες (%)	Γυναίκες (%)
1951-1961	3,4	7,6
1961-1971	1,3	5,8

Διαφορά μεταξύ ανδρών και γυναικών:

1951	24,0
1961	19,8
1971	15,3

16. Ζιώγου-Καραστεργίου Σιδ., ό.π., σ.493.

17. *Εφημερίς των Κυριών*, έτ. Β', αρ. 86 (23-10-1888).

18. Ζιώγου-Καραστεργίου Σιδ., ό.π., σ.496.

19. Μυλωνάς, Θ. 1998. *Κοινωνιολογία της Ελληνικής Εκπαίδευσης (Συμβολές)*, Αθήνα: Gutenberg, σ.71.

Ύστερα από έρευνα που διενεργήθηκε στους μαθητές της Α΄ τάξης του σχολικού έτους 1980-1981 του Γυμνασίου μιας πόλης (σύνολο: 243 μαθητές), διαπιστώθηκε πως τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα δε στέλνουν τα παιδιά τους –και προπαντός τα κορίτσια τους- στο γυμνάσιο, παρά το γεγονός ότι έχουν καταργηθεί οι εισιτήριες εξετάσεις και έχει επεκταθεί τρία χρόνια μετά το Δημοτικό η υποχρεωτική εκπαίδευση. Αυτή η στάση των κατώτερων κοινωνικών κατηγοριών του πληθυσμού έναντι του σχολείου μπορεί να εξηγηθεί ίσως με την παραδοσιακή αντίληψη, που επικρατεί ακόμα στο χώρο τους, σχετικά με τον κοινωνικό καταμερισμό εργασίας ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα και τον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας.²⁰

Στο παρελθόν, πρέπει να σημειωθεί, στα περισσότερα ευρωπαϊκά εκπαιδευτικά συστήματα έως πολύ πρόσφατα, και ακόμα σήμερα στα ιδιωτικά ενοριακά εκκλησιαστικά σχολεία, τα δύο φύλα ήταν ξεχωρισμένα και το κάθε φύλο δίδασκε δάσκαλος του ίδιου φύλου. Με τη μικτή εκπαίδευση όμως η δασκάλα αποτελεί συνέχεια του ρόλου της μητέρας. Και ακριβώς η έλλειψη διαφοροποίησης στο δημοτικό σχολείο ανάμεσα στις γνώσεις και δεξιότητες και την κοινωνική υπευθυνότητα ταιριάζει με τη μεγαλύτερη ρευστότητα του γυναικείου ρόλου.²¹

20. Μυλωνάς, Θ. ό.π., σ.91.

21. Φραγκουδάκη, Α. 1985. *Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης: Θεωρίες για την Κοινωνική Ανισότητα στο Σχολείο*. Αθήνα: εκδ. Παπαζήση, σελ. 263-264.

II. ΎΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΑ.

Μέχρι αρκετά πρόσφατα, στα αναγνωστικά βιβλία του Δημοτικού Σχολείου κυριαρχούσαν η αυταρχική οικογένεια και ο ακραίος φυλετισμός. Η οικογένεια-πρότυπο των βιβλίων αυτών είναι, με απόλυτη ανελαστικότητα, η παραδοσιακή, πατριαρχική οικογένεια. Το κύρος των μελών της καθορίζεται βασικά από το φύλο και σε δεύτερη κατάταξη από την ηλικία. Δηλαδή, το μέλος με τη μεγαλύτερη χαρισματική εξουσία είναι ο παππούς, το γηροντότερο μέλος αρσενικού γένους. Ο φυλετισμός πάντως κυριαρχεί στη διαφοροποίηση της ηλικίας, η γιαγιά έρχεται τρίτη μετά τον πατέρα. Ο σεβασμός είναι τεράστιος προς τον παππού: τα παιδιά και οι γονείς του φιλούν το χέρι. Μέσα στα πλαίσια αυτά, η γυναίκα παρουσιάζεται ως άνθρωπος δεύτερης κατηγορίας, τόσο μέσα στον ευρύτερο κοινωνικό της περίγυρο όσο και μέσα στο ίδιο της το σπίτι. Είναι κατά κανόνα ανεπάγγελτη, με αποκλειστική της φροντίδα τις οικιακές εργασίες, τα συζυγικά της καθήκοντα και την ανατροφή των παιδιών της, αποκλεισμένη πλήρως από κάθε είδους κοινωνική ζωή. «Η εργαζόμενη γυναίκα παρουσιάζεται σαν κάτι το αφύσικο και περιγράφεται πάντα ως το αποτέλεσμα μεγάλης οικονομικής δυστυχίας (συνηθέστερα μετά το θάνατο του πατέρα και πάντα σε εργασία καθαρά «γυναικεία»: καθαρίστρια, ράφτρα, κτλ.)». ²² Συνεπώς, οι φυσικοί αποδέκτες των αναγνωστικών, τα παιδιά, μαθαίνουν για ακόμα μια φορά να ταυτίζουν τη γυναίκα με το πρότυπο αυτό.

22. Φραγκουδάκη, Ά. 1979. *Τα Αναγνωστικά Βιβλία του Δημοτικού Σχολείου: Ιδεολογικός Πειθαναγκασμός και Παιδαγωγική Βία*, Εκδ. Θεμέλιο, σ. 15-21.

Παραδόξως, στα αναγνωστικά του μεσοπολέμου, η οικογένεια έχει μικρή θέση και η σχέση γονέων-παιδιών δεν είναι βασισμένη στην αυταρχική παιδαγωγική, αλλά στην προστασία και την αγάπη, αξίες που αντικατέστησαν τον αυστηρό σεβασμό που κυριαρχούσε έως τότε. Η ηθικολογία και ο διδακτισμός έδωσαν τη θέση τους στην καλλιέργεια πρωτοβουλιών από μέρους των παιδιών, στην κριτική τους ικανότητα και στην προτεραιότητα στη γνώση και την αξιοκρατική αποτίμηση των ατόμων. «Αυτό το σύνολο από αξίες, ιδέες και αρχές, κανένα στοιχείο προαστικής ιδεολογίας δεν έρχεται να το διαταράξει, όπως συμβαίνει στα αναγνωστικά του 1954-1974. Παρόλα αυτά, ο φυλετισμός κυριαρχεί και σε αυτά, όπως και σε ολόκληρη την ιδεολογία του ελληνικού σχολείου».²³

Μαζί με τη μεταγλώττισή τους στη δημοτική και συχνά με την προσθήκη φωτογραφιών, τα σχολικά εγχειρίδια που κυκλοφορούν προς το τέλος της δεκαετίας 1970 και μέχρι το 1983 παρουσιάζουν κάποιες καινοτομίες στο περιεχόμενο, σε σχέση με τα πρώτα μεταπολεμικά βιβλία. Οι αναφορές στην ελληνοχριστιανική παράδοση αραιώνουν ή εκλείπουν, οι σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας παρουσιάζονται πιο ισότιμες και η ενδοοικιακή ιεραρχία λιγότερο αυστηρή. Η ανατροφή των παιδιών περιλαμβάνει έμφαση σε αξίες, όπως η δημιουργικότητα και η πρωτοβουλία. Από τις καινοτομίες που εμφανίζονται στα εγχειρίδια που κυκλοφορούν μετά τα μέσα της δεκαετίας 1970 ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αναφορές στην εξωοικιακή εργασία των γυναικών, που γίνονται διεξοδικότερες στα πιο πρόσφατα βιβλία, χωρίς όμως συγκεκριμένες αναφορές στα επαγγέλματά τους.

Η καινούρια ιδιότητα των γυναικών γίνεται αφορμή για μεμονωμένα σχόλια που ενθαρρύνουν τη συμμετοχή των ανδρών στα οικιακά. Οι άνδρες πρέπει να βοηθούν στις δουλειές του σπιτιού τώρα. Τα σχόλια αυτά όμως δεν αναιρούν τον πρωταρχικό χαρακτήρα της γυναικείας απασχόλησης στο σπίτι. Έτσι, στο ίδιο εγχειρίδιο, και μάλιστα στην ίδια σελίδα (Παπαγεωργίου, 1983:31), προτρέπεται ο άνδρας να *συνειδητοποιήσει πως για το νοικοκυριό και για τα παιδιά του έχει τις ίδιες ακριβώς*

23. Φραγκουδάκη, Α. ό.π., σ. 148-176.

ευθύνες με τη γυναίκα του και η εργαζόμενη μητέρα μικρών παιδιών πληροφορείται ότι η καλύτερη λύση του προβλήματός της είναι να μην εργάζεται κατά τα πρώτα τους χρόνια (1-5 ετών).²⁴

Ο πολύ περιορισμένος χαρακτήρας των «λύσεων» που προτείνονται και οι πολλαπλές τους αναιρέσεις από σχόλια που προϋποθέτουν την ταύτιση της γυναίκας με το σπίτι, φανερώνουν την αντίληψη ότι οι ανακατατάξεις που επιδέχεται ο ιδιωτικός χώρος είναι περιορισμένες. Έτσι, οι εργασίες που πρέπει να αναθέτει η νοικοκυρά στα μέλη της οικογένειας πρέπει να ταιριάζουν στο φύλο και την ηλικία τους: τα αγόρια να τακτοποιούν τα πράγματά τους, τα κορίτσια να στρώνουν το τραπέζι, ο πατέρας να ψωνίζει, κ.ο.κ. (Τρομπέτα, 1979, τεύχος Γ': 38). Ακόμα, οι ανακατατάξεις αποσκοπούν στην ομαλή λειτουργία του σπιτιού και στη διευκόλυνση της νοικοκυράς εκεί και όχι γιατί την βοηθούν να αντιμετωπίσει τις ευθύνες της έξω από το σπίτι. Η εξωοικιακή εργασία συνεπώς είναι μια περιπλοκή και μια επιπλέον ευθύνη για την εργαζόμενη, που πρέπει να προσαρμοστεί: *να είναι ήρεμη και όχι αγχώδης, χαμογελαστή και όχι γκρινιάρικη [...] και όχι να παριστάνει το θύμα* (Τρομπέτα, 1979, τεύχος Γ': 38). Οι κατεξοχήν ευθύνες των γυναικών λοιπόν παραμένουν αυτές που έχουν οι νοικοκυρές για το σύζυγο και τα παιδιά τους στο σπίτι.

Τα εγχειρίδια που εκδίδονται μέχρι το τέλος της δεκαετίας 1970 απευθύνονταν εξ ορισμού μόνο στα κορίτσια. Αντίθετα, αυτά που κυκλοφόρησαν μετά το 1978 διδάχτηκαν σε μικτές τάξεις. Ουδέτερες, ασαφείς ή διφορούμενες διατυπώσεις ως προς το γένος των υποκειμένων που αναλαμβάνουν διάφορες δραστηριότητες, καθώς και παραινέσεις, στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, υπάρχουν σε όλα τα βιβλία. Στα πιο πρόσφατα όμως, οι επεξηγήσεις που συγκεκριμενοποιούν και αποσαφηνίζουν εκφράσεις, όπως «το άτομο», «οι γονείς», «ο άνθρωπος» ή «η οικογένεια»,

24. Στα σχόλια αυτά, επισυνάπτεται μια φωτογραφία ενός πατέρα που εργάζεται σε μια υπερσύγχρονη κουζίνα μαζί με τα δυο παιδιά του.

προσδιορίζοντας την κατανομή των ρόλων στα μέλη της οικογένειας, δηλώνουν συγχρόνως και τον τρόπο με τον οποίο διάφορα σχόλια αφορούν μαθητές και μαθήτριες. Έτσι, για παράδειγμα, η Αριάδνη Γαρδελέα (1983:108), αφού αναφερθεί στα προσόντα που πρέπει να διαθέτει το άτομο που θα αναλάβει τη νοσηλεία, στον τίτλο του σχετικού κεφαλαίου, εξηγεί ότι *το καταλληλότερο πρόσωπο για τη νοσηλεία του αρρώστου είναι η πιο στενή συγγενής του, αδελφή, μητέρα, σύζυγος και αμέσως μετά χρησιμοποιεί τους εναλλακτικούς τύπους ο νοσοκόμος ή η νοσοκόμα.*

Στην εξέλιξη του περιεχομένου της οικιακής οικονομίας, όπως διαγράφεται στα εγχειρίδια, δύσκολα μπορούμε να μιλήσουμε για ριζικές τομές. Οι γενικότερες κοινωνικές, οικονομικές και τεχνολογικές αλλαγές αντανακλώνται στα νεότερα βιβλία και τα διαφοροποιούν. Σε γενικές γραμμές όμως, οι νεότεροι συγγραφείς διατηρούν τα όρια που διαμόρφωσαν οι πρωτεργάτες της οικιακής οικονομίας και στο βαθμό που δεν επεκτείνονται σε γενικότερες συζητήσεις για τον προσορισμό της γυναίκας, τα στενεύουν. Η εξέλιξη της οικιακής οικονομίας, εν μέρει τουλάχιστον, είναι συνάρτηση της αποστολής που αυτή επιτελεί ανάλογα με το κενό στο οποίο απευθύνεται. Αν κρίνουμε από τα εγχειρίδια, η οικιακή οικονομία στην αρχή της πορείας της αφορά κυρίως στις απαιτήσεις του ρόλου της οικοδέσποινας για τα μεσαία και ανώτερα στρώματα και ανταποκρίνεται στις προσδοκίες της οικιακής ευημερίας που συνοδεύει την κοινωνική αναρρίχηση. Μεταπολεμικά, η αποστολή αυτή συνίσταται κυρίως από την προσαρμογή ενός μεγάλου αριθμού μαθητριών στις απαιτήσεις του μικροαστικού νοικοκυριού, δηλαδή την οικιακή εργασία που συνήθως η νοικοκυρά εκτελεί μόνη με τη βοήθεια των προϊόντων της αγοράς ή κάτω από την απειλή της.²⁵

25. Ελεγκίτου, Ε. & Μπακαλάκη, Α. «Εγχειρίδια Οικιακής Οικονομίας: Παλιές και Νέες Εκδοχές των Γυναικείων Καθηκόντων», *Ιστορικότητα της Παιδικής Ηλικίας και της Νεότητας (Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, 1-5 Οκτωβρίου 1984)*, Τόμ. Β', Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1986, σελ. 432-438.

ΙΙΙ. ΎΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Τα παιδιά, από την πρώτη στιγμή που έρχονται στον κόσμο και καθ' όλη τη διάρκεια ανάπτυξής τους, περιστοιχίζονται από ανθρώπους και γεγονότα που καθορίζουν την αντίληψη που δημιουργούν για τον κόσμο γύρω τους. Με την κοινωνικοποίηση, γνωρίζουν και ενσωματώνουν τις αξίες της κοινωνίας μέσα στην οποία μεγαλώνουν. Με τη διαδικασία της κοινωνικοποίησης του ρόλου του φύλου, τα παιδιά διδάσκονται τι είναι κατάλληλο και πρόπον για τα αγόρια και για τα κορίτσια αντίστοιχα. Μπορεί ο κοινωνικός ρόλος του φύλου να διαφέρει στους διάφορους πολιτισμούς και από εποχή σε εποχή, αλλά για κάθε πολιτισμό υπάρχουν αρκετά καθαρές αντιλήψεις για τους ρόλους που θεωρούνται «ανδρικοί» και για αυτούς που θεωρούνται «γυναικείοι». Αν και η πίεση σήμερα για την κοινωνικοποίηση στη διαμόρφωση του ρόλου του φύλου δεν είναι έντονη, τουλάχιστον στις περισσότερες βιομηχανοποιημένες Δυτικές κοινωνίες, είναι φανερό ότι γονείς και εκπαιδευτικοί εξακολουθούν να αντιμετωπίζουν με διαφορετικό τρόπο τα αγόρια από ό,τι τα κορίτσια. «Στην εκμάθηση του κοινωνικού ρόλου του φύλου φαίνεται να ισχύει το «φαινόμενο της χιονοστιβάδας». Καθώς δηλαδή το παιδί ενσωματώνει ορισμένες απόψεις του ανδρικού ή του γυναικείου ρόλου, γίνεται όλο και πιο δεκτικό στην ενσωμάτωση περισσότερων απόψεων αυτού του ρόλου, έτσι ώστε η «ανδρικότητα» να τρέφει περισσότερη «ανδρικότητα» και η «θηλυκότητα» περισσότερη «θηλυκότητα».²⁶

Τα λογοτεχνικά βιβλία και οι εικόνες που προβάλλονται μέσα από τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, εξακολουθούν να παρουσιάζουν τους στερεότυπους ρόλους. Παρατηρούμε ότι η πλειονότητα των τηλεοπτικών προγραμμάτων που παρακολουθούν

26. Askew, S.-Ross, C (1994). *Τα αγόρια δεν κλαίνε*. (μτφρ. Τερζίδου, Μ.) Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 9-11.

τα μικρά παιδιά στην Ελλάδα αλλά και στις περισσότερες δυτικές κοινωνίες, παρουσιάζουν τους άνδρες-ήρωες σε μεγάλη ποικιλία βίαιων σκηνών. Ιστορίες με «καλούς» και «κακούς», με μικρές διαφορές στη συμπεριφορά τους, μόνο που οι «καλοί» έχουν πάντα δίκιο. Οι περισσότερες ιστορίες κινουμένων σχεδίων για παιδιά είναι παραλλαγές αυτού του θέματος και περιλαμβάνουν τρομακτικές σκηνές. «Μια πρόσφατη έρευνα του Υπουργείου Εσωτερικών της Βρετανίας (The Sunday Times, 15-12-1985) έδειξε ότι τα μικρά παιδιά, όπως ήδη γνωρίζουν οι γονείς, αντιγράφουν τους ήρωες που βλέπουν στην τηλεόραση ή που διαβάζουν μέσα από τα βιβλία. Οι γυναίκες ηρωίδες, όταν εμφανίζονται, έχουν ανάγκη από βοήθεια ή κοιτάζουν τα «ανδραγαθήματα» με θαυμασμό ή απλώς στέκονται σαν χαζές. Οι δε τηλεοπτικές διαφημίσεις παιγνιδιών για μικρά παιδιά είναι εξαιρετικά στερεότυπες. Τα κορίτσια παρουσιάζονται πάντα να παίζουν είτε με παιγνίδια που αντιγράφουν το γυναικείο ρόλο, όπως κούκλες με τεράστιες ποικιλίες ρούχων και αξεσουάρ, κουζινικά ή πιατικά, είτε με γούνινα ζωάκια. Ενθαρρύνονται να αγοράσουν μικρογραφίες νεροχύτη ή κουζίνας ή την κούκλα-παιχνίδι, την οποία μακιγιάρουν, χτενίζουν ή ντύνουν. Τα αγόρια, από την άλλη μεριά, παρουσιάζονται να παίζουν με επιτραπέζια ή μηχανικά παιχνίδια, όπλα, αυτοκίνητα, αεροπλάνα ή διαστημικά τέρατα. Τα περισσότερα από αυτά είναι αντίγραφα των βίαιων χαρακτήρων των κινουμένων σχεδίων που προαναφέρθηκαν, και το παιδί μιμείται, παίζοντας, τις βίαιες περιπέτειές τους.»²⁷

Μέσα από τα λογοτεχνικά βιβλία, παρατηρούμε πολύ συχνά ότι η γλώσσα που χρησιμοποιείται από την πλειοψηφία των συγγραφέων ενθαρρύνει τις προσδοκίες, τις θέσεις και τα στερεότυπα της «ανδρικής» και «γυναικείας» συμπεριφοράς. Τα κορίτσια πολύ συχνά συνοδεύονται από υποκοριστικά (του τύπου «αγαπούλα», «γλυκούλα», κ.ο.κ.) ενώ τα αγόρια αποκαλούνται με επίθετα που ενισχύουν τη σκληρή συμπεριφορά που αναμένεται από αυτά («εξυπνάκιας», «μαχητής», «σίφουνας», κ.ο.κ.).

Όμως στις μέρες μας, φαίνεται να εξαλείφονται σιγά-σιγά τέτοιου είδους στερεότυπα και τα κορίτσια-ηρωίδες ανακτούν τη θέση που τους αξίζει δίπλα στα αγόρια-ήρωες. Σε έργα όπως *Η Εβίτα που νίκησε τα Αποθαρρύνια*, του Κωστή Α. Μακρή ή *Η Χαρούλα στους*

27. Askew, S.-Ross, C, ό.π., σ.28-29.

εφτά ουρανούς, της Ελένης Σαραντίτη, βλέπουμε να πρωταγωνιστούν κορίτσια-ηρωίδες, οι οποίες ξεδιπλώνουν την προσωπικότητά τους, τα συναισθήματά τους και τις περιπέτειές τους. Η Εβίτα δίνει σκληρή μάχη για να νικήσει τα φοβερά και τρομερά Αποθαρρύνια στο ομώνυμο έργο του Κωστή Μακρή, ενώ η Χαρούλα στο δεύτερο έργο γίνεται σύμβολο ελπίδας, αγάπης και φιλίας. Στο έργο *Το Υπναρούδι και η Ελεάννα σε φανταστικές περιπέτειες* της Αργυρούς Μουντάκη, η Ελεάννα παίρνει το μικρό Υπναρούδι υπό την προστασία της και οι περιπέτειές τους ξεκινούν, ενώ η Ζωή, στο έργο της Ζωρζ Σαρή *Όταν ο ήλιος...*, αποφασίζει να θέσει εαυτόν στο αντιστασιακό κίνημα και μάχεται κατά του φασισμού με όποια μέσα διαθέτει. Στο βιβλίο *Ίριδα-η πόλη της ψυχής μας*, της Σουζάννας Χατζηνικολάου, η καλόκαρδη και καλομαθημένη πριγκίπισσα Λίλλυ θα χρειαστεί να αφήσει την πολυτελή ζωή της στο παλάτι και να φτάσει μόνη μέχρι την άκρη του κόσμου αναζητώντας τον αγαπημένο της, αντιμετωπίζοντας τεράστιες δυσκολίες αλλά και πανίσχυρα μάγια, ενώ η Αλεξάνδρα, στο έργο *Η Αλεξάνδρα και η Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας*, της Σοφίας Καλαντζάκου, ζει με τους τρεις φίλους της μια μοναδική περιπέτεια, με αφορμή ένα κουτί που της άφησε ο παππούς της με ένα πανάρχαιο πάπυρο.

Αλλά και στη διεθνή βιβλιογραφία, πρωταγωνιστούν κορίτσια τολμηρά, αποφασιστικά, περιπετειώδη και ανυποχώρητα, όπως η Μπέλι στο βιβλίο *Χωρίς εσένα δεν υπάρχει καλοκαίρι* της Jenny Han, ή η Πρου Μακίλ από το έργο *Κάτω από το Αγριόδασος* (της σειράς *Τα Χρονικά του Αγριόδασους*), ή η μυστική πράκτορας Ρούμπυ Ρέντφορντ σε μια σειρά βιβλίων της Lauren Child, κ.ο.κ.

Αλλά και οι μαμάδες των ηρωίδων πλέον δεν είναι οι κλασικές νοικοκυρές που κάθονται στο σπίτι και ασχολούνται μόνο με τις οικιακές δουλειές ή την ανατροφή των παιδιών. Είναι γυναίκες εργαζόμενες, επιστήμονες, δυναμικές και επιτυχημένες. Η μαμά της Στέλλας, στο έργο *Αρχαιολόγος από κούνια* της Κατερίνας Σέρβη, είναι αρχαιολόγος και την παίρνει μαζί της σε μια ανασκαφή στην Κρήτη, ενώ η Έιμυ συνοδεύει τους γονείς της στον εποικισμό ενός νέου πλανήτη, στο βιβλίο *Μέχρι την άκρη του σύμπαντος* της Beth Revis.

Κρίνεται σκόπιμο, σε αυτό το σημείο, να γίνει μια συνοπτική αναφορά και στα λογοτεχνικά βιβλία που απευθύνονται σε παιδιά προσχολικής ηλικίας, καθώς τα

στερεότυπα των διαφυλετικών διαχωρισμών εκδηλώνονται και καλλιεργούνται στα παιδιά από πολύ νωρίς, τόσο στις συνήθειες και τις δραστηριότητες όσο και στη συμπεριφορά και την προσωπικότητά τους. Σύμφωνα με έρευνα υποστηριγμένη με επιχορήγηση από το Αμερικανικό Εθνικό Ινστιτούτο Ψυχικής Υγείας, με πιλοτική εργασία από τους Barbara Myers, Steven Shetler και Marsha Weinraub, κατά τις συναντήσεις της Αμερικανικής Ψυχολογικής Εταιρείας στην Ουάσιγκτον, το Σεπτέμβριο του 1979, «μέχρι τα πέντε τους χρόνια, τα παιδιά του δυτικού κόσμου υιοθετούν στερεότυπα παρόμοια με αυτά των ενηλίκων και αναπτύσσουν υποτυπώδεις έννοιες για το διαχωρισμό στα παιχνίδια, το ντύσιμο, ακόμα και στα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους, κάπου μεταξύ δύο και τεσσάρων ετών (Weinraub-Brown, 1983)».²⁸

Μεταξύ των παραγόντων αυτής της διαιώνισης μπορούμε να συγκαταλέξουμε και τα λογοτεχνικά βιβλία προσχολικής ηλικίας, που σε πολλές περιπτώσεις διατηρούν και καλλιεργούν τέτοιου είδους στερεότυπα. Μέσα από τα κείμενά τους, οι μικροί αναγνώστες μαθαίνουν τον κόσμο πέραν του άμεσου περιβάλλοντός τους, μαθαίνουν τι λένε, τι κάνουν και πώς αισθάνονται άλλα αγόρια και κορίτσια, μαθαίνουν τι είναι σωστό και λάθος, καθώς και τι αναμένει από αυτά η κοινωνία. Επιπροσθέτως, τα βιβλία παρέχουν στα παιδιά πρότυπα και εικόνες του πώς πρέπει ή πώς μπορούν να γίνουν όταν μεγαλώσουν. Τα βιβλία αυτά αντανακλούν πολιτισμικές αξίες και είναι ένα σημαντικό εργαλείο για να τα πείσουν να δεχτούν τις αξίες αυτές. Επίσης περιέχουν οδηγίες ρόλων που ενθαρρύνουν τα παιδιά να εναρμονιστούν ή να υποταχθούν σε επιτρεπτές και αποδεκτές συμπεριφορές.

28. Weinraub, M., Pritchard Clemens, L., Sockloff, A., Ethridge, T., Gracely, E. & Myers, B. "The Development of Sex-Role Stereotypes in the Third Year: Relationships to Gender Labeling, Gender Identity, Sex-types Toy Preference, and Family Characteristics". *Child Development*, vol.55, no.4, (Aug. 1984), p. 1493.

Τόσο σε διεθνές όσο και σε εθνικό επίπεδο, μέχρι περίπου τη δεκαετία του 1970, η χαρακτηριστική των βιβλίων προσχολικής ηλικίας συντηρούσε και ενίσχυε τα παραδοσιακά έμφυλα στερεότυπα, τόσο στα κείμενα όσο και στους τίτλους ή τις εικονογραφήσεις: το κορίτσι-ηρωίδα συναντάται σπανίως σε σχέση με το αγόρι-ήρωα, σε ρόλους συνήθως υποτακτικούς και παθητικούς. Τα αγόρια-ήρωες παρουσιάζονται σε ρόλους πολύ πιο ενδιαφέροντες και περιπετειώδεις, κυνηγούν στόχους πολυποίκιλους και απαιτούν περισσότερη ανεξαρτησία ενώ τα κορίτσια αντιθέτως παρουσιάζονται συχνά εγκλωβισμένα μέσα στο σπίτι, διαδραματίζοντας τους παραδοσιακούς γυναικείους ρόλους: βοηθούν τον πατέρα ή τα αδέρφια τους, μαγειρεύουν και γενικότερα υπηρετούν τους άλλους σιωπηλά, αδιαμαρτύρητα και υπομονετικά. Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, το κλίμα αυτό αρχίζει σταδιακά να αντιστρέφεται, τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς. Μέσα στα πλαίσια των ευρύτερων κοινωνικών ανακατατάξεων και των νέων παιδαγωγικών αντιλήψεων, η θεματολογία των βιβλίων αυτών εκμοντερνίζεται και ανανεώνεται με θέματα κοινωνικού, περιβαλλοντικού, τεχνολογικού, κ.ο.κ. περιεχομένου, στα οποία το κορίτσι-ηρωίδα αρχίζει δειλά-δειλά να λαμβάνει πρωταγωνιστικούς ρόλους, ξεφεύγοντας από το παραδοσιακό μοτίβο παλαιότερων εποχών. Ο ηθικοδιδασκτισμός σταδιακά υποχωρεί και οι μικροί ήρωες-ηρωίδες δεν αντιμετωπίζονται πλέον ως η μικρογραφία των ενήλικων με τους παραδοσιακούς, στερεοτυπικούς τους ρόλους. Το κορίτσι-ηρωίδα κερδίζει σιγά-σιγά μια θέση δίπλα στο αγόρι-ήρωα, πρωταγωνιστώντας σε περιπέτειες, παίρνοντας πρωτοβουλίες και αποφάσεις και ζώντας δυναμικά και ανεξάρτητα. Πρωταγωνιστεί συνεπώς και στους τίτλους των σύγχρονων βιβλίων προσχολικής ηλικίας, όπως χαρακτηριστικά παρατηρούμε στα έργα *Η Κούλα η κατσικούλα με την κόκκινη κουκούλα* του Ευγένιου Τριβιζά, *Η μικρή μάγισσα* του Γερμανού Ότφριντ Πρόισλερ, *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας* του Ευγένιου Τριβιζά, *Η γυναίκα του γίγαντα* της Μαρίας Ρουσάκη, *Οι περιπέτειες της Ελεάννας στη θάλασσα* του Φίλιππου Φιλίππου, *Η τρίτη μάγισσα (Μικρές Καληνύχτες)* της Μαρίας Αγγελίδου και άλλα πολλά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο:

ΈΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΝΗΛΙΚΩΝ.

Όπως συμβαίνει στο Θέατρο ενήλικων κοινών, έτσι και στο Θέατρο για παιδικά και νεανικά κοινά, η κοινωνία αντανακλάται καθαρά και γλαφυρά μέσα από τα έργα, τα οποία μαρτυρούν τα διάφορα στερεότυπα και ταμπού που μαστίζουν κάθε εποχή.

Ένα αντίστοιχο φαινόμενο συνέβαινε και στο παιδικό θέατρο μέχρι αρκετά πρόσφατα. Οι ρόλοι των δύο φύλων διαφοροποιούνταν αισθητά: ο ανδρικός ήταν να εργάζεται και να προστατεύει την οικογένεια (πολύ συχνά απουσίαζε από το σπίτι σχεδόν ολόκληρη την ημέρα), ενώ αυτός της γυναίκας ήταν το νοικοκυριό και η ανατροφή των παιδιών.

Το πρότυπο του άνδρα που προβαλλόταν ήταν αυτό του λογικού, του έξυπνου, του δραστήριου, του γενναίου, σε αντίθεση με το αντίστοιχο γυναικείο, το οποίο ήταν υποδεέστερο και παρουσίαζε τη γυναίκα ως παθητική, αδύναμη, πολλές φορές χαζή, με ανύπαρκτα ενδιαφέροντα, άβουλη και πλήρως εξαρτημένη από τον άνδρα.

Στη συνέχεια της έρευνάς μας θα δούμε πότε άρχισε αυτή η κατάσταση στο παιδικό θέατρο να αλλάζει σιγά-σιγά. Θα κάνουμε μια ιστορική αναδρομή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τη δεκαετία του 1970, μια περίοδος όπου το παιδικό θέατρο έκανε τα πρώτα δειλά βήματά του και άρχισε να αναπτύσσεται μέσα από πολλά κοινωνικο-πολιτικά εμπόδια, και στη συνέχεια θα μελετήσουμε διεξοδικά τη φάση ακμής και ωριμότητας του είδους από τη δεκαετία του 1970 κι έπειτα, πάντα με γνώμονα την έμφυλη αντιμετώπιση και διαφοροποίηση, μέσα από σημαντικούς εκπροσώπους της κάθε περιόδου και έργα-σταθμούς, που σημάδεψαν το είδος.

Προτού όμως επικεντρωθούμε στην πορεία ανάπτυξης του ελληνικού παιδικού θεάτρου, αξίζει να αναφέρουμε ότι τα πρώτα ίχνη παιδικού θεάτρου εντοπίζονται στα Ιησουϊτικά κολέγια, τα οποία αναγνωρίζουν τον προπαγανδιστικό και παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου και το εντάσσουν μέσα στη σχολική πράξη σαν αναπόσπαστο μέρος της. Ως εκ τούτου, οι παραστάσεις ηθοπλαστικού περιεχομένου, που δίνονταν από

μαθητές των κολεγίων αυτών στο τέλος κάθε σχολικής χρονιάς, αποτελούσαν κατά κάποιο τρόπο φορέα θρησκευτικής προπαγάνδας και συνέβαλαν κατά πολύ στην εξάπλωση του είδους σε ολόκληρη την Ευρώπη. Η κατάσταση διαφοροποιείται αισθητά με την ανάπτυξη του νεοελληνικού Διαφωτισμού και την έμφαση που δίνεται στην παιδεία (τέλη 18^{ου} αιώνα με αρχές 19^{ου}). Ακαδημίες και σχολεία του ελληνισμού της Διασποράς δίνουν βαρύτητα στο θέατρο ως βασική παράμετρο της σχολικής διαδικασίας, που φέρνει τα παιδιά σε επαφή με την κλασική παιδεία, τα γράμματα και τη γλώσσα και ενδυναμώνει την εθνική τους συνείδηση. Το θέατρο συνεπώς τίθεται στην υπηρεσία του έθνους. Την εποχή του Όθωνα και των Βαυαρών, το 19^ο αιώνα, το έδαφος ήταν σχεδόν απρόσφορο για το θέατρο γενικώς, πόσο δε μάλλον για το παιδικό. Στην Αθήνα τα μόνα θεάματα παιδικού θεάτρου ήταν παραστάσεις του Καραγκιόζη, παντομίμες, θεάματα του αστικού καρναβαλιού και το κουκλοθέατρο του Φασουλή. Στην επαρχία, γίνονταν ποικιλόμορφα λαϊκά δρώμενα και μεταμφιέσεις του Δωδεκαήμερου και της Αποκριάς, καθώς και διάφορες λαϊκές γιορτές και δοξασίες, όπου συμμετείχαν νέοι και παιδιά. Όλα αυτά βεβαίως συνέβαιναν έως τα τέλη του αιώνα, όπου και εμφανίζονται οι πρώτοι εκπρόσωποι-πρόδρομοι, που θέτουν τις βάσεις πάνω στις οποίες θα αναπτυχθεί και θα ακμάσει το εν λόγω είδος.

ΜΕΡΟΣ Α΄: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

i) ΠΡΟΔΡΟΜΙΚΗ ΦΑΣΗ (τέλη 19^{ου} με αρχές 20ού αιώνα)

Κατά την περίοδο αυτή, αρχίζει δειλά-δειλά να εκδηλώνεται ένα ενδιαφέρον για το εν λόγω είδος, μέσα σε συνθήκες αυξανόμενης εκβιομηχάνισης της χώρας και επιταχυνόμενης αστικοποίησης της αθηναϊκής κοινωνίας. Ως εκ τούτου, «δε συναντάμε παρά μόνο τους προδρόμους του είδους, που με το έργο τους σηματοδοτούν τις απαρχές του θεάτρου για παιδιά στην Ελλάδα.»²⁹

Τα έργα της περιόδου αυτής γενικότερα χαρακτηρίζονται από απλοϊκότητα και σχηματικότητα: κυριαρχούν οι μονόλογοι, οι διάλογοι ή τα σκηνικά μονόπρακτα, με έντονη διδακτική διάθεση, που αντλούν τη θεματολογία τους από τη ζωή των παιδιών της αστικής τάξης και της αθηναϊκής αστικής οικογένειας. Πρωταγωνιστής των προδρομικών αυτών έργων είναι κυρίως το αγόρι της αθηναϊκής αστικής οικογένειας, που με τον ενθουσιασμό και τη ζωηράδα της ηλικίας του, κινητοποιείται από ένα μικρό ή μεγαλύτερο στόχο και που στο τέλος πάντα υιοθετεί την πρόπουσα συμπεριφορά και αναπαράγει τα ιδανικά και τις αξίες των ενηλίκων. Το πρότυπο του καλού παιδιού, που κινείται στο μεσοαστικό ή μεγαλοαστικό σπίτι, σε χρόνο παρόντα, ρεαλιστικό και μονοδιάστατο, καταφέρνει να μετατρέπει τις αδυναμίες και τα ελαττώματά του σε αρετές. Αντανακλάται στον καθρέφτη των ενηλίκων και πρέπει να μοιάσει στο δικό τους είδωλο. Αναπαράγει συνεπώς τη στερεότυπη ιδανική πραγματικότητα. «Η απεγνωσμένη προσπάθεια, που καταβάλλουν οι συγγραφείς να επικοινωνήσουν με τον ανήλικο θεατή και να τον νουθετήσουν, τους οδηγεί στην εκδήλωση ενός εκφραστικού «παλιμπαιδισμού», και των συνεκδοχών του, όπως του διδακτισμού και της ωραιοποίησης της πραγματικότητας, που χαρακτηρίζουν απόλυτα αυτή τη φάση του θεάτρου για παιδιά.»³⁰

29. Γραμματάς, Θ., 2010. *Στη Χώρα του Τοτόρα, Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*. Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, σελ. 114.

30. Γραμματάς, Θ., 2010. *ό.π.*, σελ. 136-137.

- *Η Διάπλασις των Παίδων* του Γρηγορίου Ξενόπουλου
-

Εκδίδεται το 1879 και «πρόκειται για ένα περιοδικό που θα ασκούσε σημαντική επίδραση στη μεταλλασσόμενη ελληνική κοινωνία. Ως προγραμματικοί του στόχοι ορίζονται *το μεγαλείον και η ευημερία του έθνους*, που επιτυγχάνονται *δια της διαπλάσεως των παιδων*. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος –βασικός συντελεστής του περιοδικού- υπογραμμίζοντας την προφανή διδακτική πρόθεση της *Διάπλασης*, ορίζει ως κατάλληλα, ως παιδαγωγικά έργα, με τα οποία πρέπει να έρχονται σε επαφή οι μικροί αναγνώστες, τα εξής: *είνε εκείνα που εμπνέουν την χαράν, την ελπίδα, την αγάπην της ζωής και δείχνουν, αμέσως ή εμμέσως, ότι ο κόσμος αυτός είναι ένας κόσμος ωραίος, καλός, τον οποίον κυβερνά μία υπέρτατη Δικαιοσύνη και εις τον οποίον διά τούτο προσωρινώς μόνον εμπορεί να νικά η Κακία, αλλά πάντοτε εις το τέλος θριαμβεύει η Αρετή*.³¹ Ανάμεσα στην ποικίλη ύλη του βρίσκουμε και διαλόγους για παιδιά, αλλά ακόμα οι απόπειρες συγγραφής θεάτρου για παιδιά παραμένουν ασυστηματοποίητες και σποραδικές. Προβληματισμοί και αναφορές γύρω από τις ανάγκες, επιθυμίες και διαφοροποιήσεις των κοριτσιών παραμένουν ανύπαρκτες, παρόλο που σε κάποια έργα του για θέατρο ενηλίκων έθιξε το θέμα της θέσης της γυναίκας στην τότε κοινωνία (π.χ στο έργο *Στέλλα Βιολάντη*, ο πατέρας της πρωταγωνίστριας Παναγής Βιολάντης είχε την πλήρη εξουσία να αποφασίζει για ο,τιδήποτε αφορούσε στη γυναίκα και τα παιδιά του, ακόμα και για το θάνατο της κόρης του Στέλλας, η οποία τον «ατίμασε» στέλνοντας ερωτική επιστολή σε ένα «φτωχό» υπάλληλο). Η θεματολογία του στους θεατρικούς διαλόγους που απευθύνονται σε παιδιά είναι πολύ συγκεκριμένη και σε απόλυτη συμφωνία με τα ήθη και τη νοοτροπία της εποχής.

31. Γραμματάς, Θ., 2010. ό.π., σελ. 114.

-
- *Μύθοι και Διάλογοι προς χρήσιν των ανήβων* του Δημητρίου Καμπούρογλους.
-

Ο Δημήτριος Καμπούρογλους ανήκει στους Έλληνες πεζογράφους της λεγόμενης γενιάς του 1880, ενώ στο σύνολο του έργου του κυριαρχεί η πρόθεσή του να καταγράψει την ιστορία της Αθήνας, για την οποία έτρεφε βαθιά αγάπη, και να αναδείξει, μέσω του λόγου του, την αδιάσπαστη συνέχεια του ελληνισμού στο πέρασμα των αιώνων. Για το λόγο αυτό, στράφηκε τόσο στην ιστορική και λαογραφική μελέτη του παρελθόντος, κυρίως της περιόδου της τουρκοκρατίας, όσο και στην παρατήρηση της σύγχρονης του πραγματικότητας, με έμφαση στα λαϊκά κοινωνικά στρώματα. Στον τομέα της γλώσσας, κινήθηκε στα πλαίσια μιας συγκρατημένης δημοτικιστικής έκφρασης.

Το 1881, εκδίδει το έργο *Μύθοι και Διάλογοι προς χρήσιν των ανήβων*, «γραμμένο ακριβώς δεκαπέντε χρόνια πριν τον πρώτο τόμο με θέατρο για παιδιά του Γρηγορίου Ξενόπουλου, και το οποίο είναι ικανό για να χαρακτηρίσει το συγγραφέα του ως πρόδρομο του εν λόγω είδους. Η, έστω και ευκαιριακή, ενασχόλησή του με το θέατρο για ανήλικο κοινό, δεικνύει ότι ο ίδιος είχε αντιληφθεί την ανάγκη για την καλλιέργειά του και κατά κάποιο τρόπο προετοίμασε τις συνθήκες που επέτρεψαν στη συνέχεια την ανάπτυξή του. Το εν λόγω έργο πρόκειται ουσιαστικά για βιβλίο ποίησης, αν αφαιρεθούν οι δύο διάλογοι *Τι να είναι το φεγγάρι* και *Το πουλάκι*. Ο πρώτος διάλογος, με απλοϊκό θέμα, που περιγράφεται ήδη από τον τίτλο, στοχεύει να επικρίνει την τάση των παιδιών να επιδεικνύουν τις γνώσεις τους και αναπτύσσεται με μια επίπεδη περιγραφή της παιδικής ματαιοδοξίας. Ο δεύτερος είναι πιο ενδιαφέρων, καθώς εμπεριέχει το στοιχείο της σύγκρουσης ανάμεσα σε τρία «κοράσια άνηβα», ως προς την τύχη ενός πουλιού που βρέθηκε απροστάτευτο. Η Αυγή θεωρεί ότι πρέπει να το περιποιηθούν και μετά να το αφήσουν ελεύθερο, ενώ η Ξανθή και η Ελένη προτείνουν να το μαγειρέψουν ή να του κόψουν τα φτερά και να το μετατρέψουν σε παιχνίδι για το σκύλο τους. Στο τέλος όμως πείθονται να μην το κακομεταχειριστούν, διότι φοβούνται ότι θα τις τιμωρήσει ο Θεός για αυτή τους την πράξη. Το συγκεκριμένο κείμενο δε χωρίζεται σε μέρη ή σκηνές και δε διαθέτει χωρο-χρονικούς προσδιορισμούς, αλλά το θεατρικό του γένος φανερώνεται από την ύπαρξη σκηνικών οδηγιών και φυσικά από το

ίδιο το στοιχείο του διαλόγου».³² Η θεατρική γραφή και θεματολογία είναι τόσο απλοϊκές, που το γεγονός ότι πρωταγωνίστριες είναι τρία κορίτσια δε σημαίνει τίποτε απολύτως. Δεν ενισχύει τη θέση των κοριτσιών έναντι των αγοριών, ούτε αποτελεί πρόθεση του συγγραφέα να αναδείξει την ανωτερότητα του γυναικείου φύλου.

- Αριστοτέλης Κουρτίδης (1858-1928)

Ο διακεκριμένος αυτός παιδαγωγός και λογοτέχνης διετέλεσε αρχισυντάκτης του περιοδικού *Διάπλασις των Παίδων* (1880-1893), δημοσιεύοντας πρωτότυπα ή διασκευασμένα παιδικά διηγήματα. Το 1883, με το ψευδώνυμο *Αιμίλιος Ειμαρμένος*, «εκδίδει το βιβλίο *Παιδικοί Διάλογοι δια παιδιά 7 έως 15 ετών ηλικίας*, διάλογοι εμπνευσμένοι από τα παιδικά ελαττώματα, τα παιδικά προτερήματα και τα παιδικά πρότυπα. Ακολουθούν τα *Παιδικά δραμάτια και κωμωδία* (1887) και *Θέατρον οικογενείας και σχολείου* (1915). Πρόκειται για μονόπρακτα –και όχι πια για διαλόγους– με θέματα παρμένα από τη ζωή του παιδιού της αθηναϊκής μεσοαστικής οικογένειας, που έχουν προκύψει –όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας– από την παράφραση ξένων, γαλλικών κυρίως, έργων».³³ Ως εκ τούτου, δεν περιγράφεται τόσο πολύ η ελληνική πραγματικότητα, ενώ δε θίγονται θέματα όπως η θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία.

32. Λεκκάκου, Ι. *Το Ελληνικό Θέατρο για Παιδιά, απ' τα πρώτα βήματα στην καθιέρωση (1896-1927)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, 2006, σελ.23-24.

33. Γραμματάς, Θ., 2010. ό.π., σελ. 115.

Συμπερασματικά λοιπόν θα λέγαμε ότι σε αυτή την Προδρομική Φάση του Θεάτρου για παιδιά, η απλοϊκότητα και σχηματικότητα των έργων αλλά και οι κοινωνικές συνθήκες δεν ευνοούν ακόμα την ενασχόληση με θέματα κοινωνικού περιεχομένου, όπως η θέση της γυναίκας στην κοινωνία ή η γυναικεία χειραφέτηση. Οι κοινωνικές συνθήκες είναι ακόμα πολύ ανώριμες για μια αντίστοιχη θεματολογία.

ii) ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΦΑΣΗ (Περίοδος Μεσοπολέμου).

Είναι μια περίοδος, κατά την οποία ξεκινά συστηματική προσπάθεια δημιουργίας δραματουργίας και θεάτρου για παιδικό και εφηβικό κοινό και κατά την οποία υπάρχει μια έντονη δραστηριότητα και θεατρική κίνηση. Κυριαρχούν και εδώ τα θέματα της προηγούμενης περιόδου, στα οποία προστίθενται αυτό της θρησκείας, της ελληνικής λαϊκής παράδοσης και του παραμυθιού. Η πλοκή διαδραματίζεται είτε στο μεγαλοαστικό σαλόνι είτε στο φτωχικό σπίτι, ενώ ο χρόνος ακολουθεί γραμμικά την εξέλιξη του έργου. Η εικόνα του παιδιού παραμένει αναλλοίωτη από την προηγούμενη φάση (Προδρομική), με μόνη προσθήκη στη θεματολογία αυτή του φτωχού παιδιού, που τελικά ευεργετείται. Συνεχίζει να υπάρχει το μοτίβο του «καλού παιδιού», του υπάκουου και σεμνού και πλέον θεοσεβούμενου, καθώς δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη θρησκεία. Η υπακοή στην πατρίδα και τη θρησκεία αποτελούν μέγιστες ηθικές επιταγές, ενώ οι συγκρούσεις γίνονται πιο έντονες και πολυεπίπεδες, ιδίως στη δραματουργία του Βασίλη Ρώτα.

Πλέον, οι απόπειρες συγγραφής παιδικού θεάτρου από ανθρώπους της λογοτεχνίας ή της τέχνης γενικότερα –περισσότερο ή λιγότερο διακεκριμένους- είναι πολύ περισσότερες. Ο Πέτρος Χάρης, ο Στέλιος Σπεράντσας, ο Δημήτριος Ιωαννόπουλος, η Γαλάτεια Καζαντζάκη, ο Βελισσάριος Φρέρης, η Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου είναι μερικοί μόνο από τους λογοτέχνες που καταπιάστηκαν με τη συγγραφή παιδικού θεάτρου, καθώς υπήρξε μια αναλογία με την πορεία της παιδικής λογοτεχνίας, η οποία άκμασε εξίσου. Ο έντονος διδακτισμός, η υπακοή στην πατρίδα και τη θρησκεία διαφαίνονται μέσα από τους τίτλους των συγγραφέων, όπως *Η δόξα των Ψαρών*, *Επεισόδιο από την ηρωική θυσία του 1824 σε μια πράξη*, του Στέλιου Σπεράντσα (1934), *Το Κρυφό Σχολειό*, *Η Ελλάδα μας*, κ.ά. της Ιωάννας Μπουκουβάλα και πολλά άλλα.

Πέραν όμως από την τυπική θεματολογία της εποχής –που προαναφέραμε-, είναι πολύ σημαντικό να επισημάνουμε το γεγονός ότι αρχίζει να διαφαίνεται μια διάκριση ως προς το φύλο, δηλαδή σε κάποια έργα των εκπροσώπων της φάσης αυτής διαφαίνεται η διαφορετική αντίληψη του ρόλου του κοριτσιού από τον αντίστοιχο του αγοριού. Το θέατρο λοιπόν, από εδώ και έπειτα, φαίνεται να λειτουργεί ως φορέας ένταξης στην

ισχύουσα κοινωνική δομή. Στη συνέχεια θα δούμε αντιπροσωπευτικά έργα, που καταδεικνύουν την παρακάτω διάκριση.

- Ευφροσύνη Λόντου-Δημητρακοπούλου (1888-1972)

Κυρίαρχη μορφή της περιόδου που εξετάζουμε, η Ευφροσύνη Λόντου-Δημητρακοπούλου υπήρξε σπουδαία παιδαγωγός, βυζαντινολόγος και λογοτέχνις, που αποφάσισε να δώσει σάρκα και οστά στα θεατρικά της κείμενα, ιδρύοντας την πρώτη ελληνική παιδική σκηνή το 1931, την *Παιδική και Εφηβική Σκηνή*, ένα παιδικό θίασο που ανεβάζει παραστάσεις από παιδιά ηθοποιούς για παιδικό κοινό.

Στόχος των έργων της μεταξύ άλλων ήταν: «η στηλίτευσις ωρισμένων παιδικών κακιών και η εκρίζωσις μωρών και ασυνειδήτων κοινωνικών προλήψεων και δεισιδαιμονιών».³⁴ Δια μέσου της ψυχαγωγίας, διαπαιδαγωγεί και στοχεύει στον εθνικό φρονηματισμό της Νεότητας. Αξίζει ακόμα να σημειωθεί το στοιχείο του φυλετισμού, που ανιχνεύεται στο έργο της *Το Τραγούδι της Ειρήνης*, με το οποίο εγκαινίασε το 1931 την *Παιδική και Εφηβική Σκηνή* στο θέατρο *Τριανόν* της οδού Ιπποκράτους. «Το έργο ξεκινά με την εξής σκηνική οδηγία: *Η μητέρα κάθεται και ράπτει με δραστηριότητα –για το φιλάνθρωπο έργο της, όπως θα φανεί στη συνέχεια-, ενώ, λίγο αργότερα, η κόρη της Ελένη αναφωνεί με ευγνωμοσύνη: Εμείς, δόξα σοι ο Θεός, έχουμε και τρώμε απ' όλα τα καλά, που μας φέρνει ο πατερούλης».³⁵ Διαφαίνεται ήδη λοιπόν το στερεότυπο του «άνδρα-κουβαλητή», που εργάζεται για να μη λείψει τίποτα στην οικογένειά του, ενώ η*

34. Λόντος, Κ., *Η Ιστορία του Θεάτρου Νεότητας Ελλάδος. Η δημιουργία του-Η δράσις του – Η παγκόσμιος αναγνώρισις του. Σελίδες άγνωστοι- Επίσημα έγγραφα. Φωτογραφίαι- Σκίτσα- Σκηναί*, Αθήνα, 1955, σελ.40.

35. Γραμματάς, Θ., 2010. ό.π., σελ. 131-132.

γυναίκα, κλεισμένη μέσα στο σπίτι, ασχολείται αποκλειστικά με τις δουλειές του σπιτιού και την ανατροφή των παιδιών. Η ευρύτερη θεματολογία της Ευφροσύνης Λόντου-Δημητρακοπούλου δεν αφήνει περιθώρια υπόνοιας για ενδεχόμενη τροποποίηση αυτών των στερεότυπων, καθώς πρεσβεύει, μέσα από τα έργα της, την υπακοή και υποταγή όχι μόνο στην πατρίδα ή τη θρησκεία αλλά και γενικότερα στις κοινωνικές συμβάσεις που έχουν κληρονομηθεί από το παρελθόν.

- Αντιγόνη Μεταξά-Κροντηρά (1905-1971)

Η δεύτερη αυτή μεγάλη μορφή της περιόδου του Μεσοπολέμου υπήρξε σπουδαία λογοτέχνης, παιδαγωγός και ηθοποιός και ίδρυσε και εκείνη θίασο παιδικού θεάτρου το 1932, το *Θέατρο του Παιδιού*, που λειτούργησε χωρίς διακοπή ως την επιβολή της γερμανικής κατοχής. Παράλληλα, εκδίδει τέσσερις τόμους με τα θεατρικά έργα της για παιδιά, με στόχο την ηθική διαπαιδαγώγηση του παιδιού μέσα από την ψυχαγωγία και τη διαμόρφωση χρηστών μελλοντικών ενήλικων. Αρετές, όπως η σεμνότητα, η κοσμιότητα, η συστολή, η υπακοή, κ.ά. κατακλύζουν τα έργα της, γεγονός που δεν αφήνει κανένα περιθώριο ενασχόλησής της με τη γυναικεία ψυχολογία ή τη θέση της γυναίκας στην τότε κοινωνία, παρόλο που η ίδια υπήρξε μια προσωπικότητα ιδιαίτερα δυναμική και πολυσχιδής, που, εκτός των όσων προαναφέρθηκαν, παρουσίασε και παιδικές εκπομπές στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση, με το ψευδώνυμο «θεία Λένα». «Έγινε όμως αιτία το «θέατρο της θείας Λένας» να διαμορφώσει, με το περιεχόμενό του και τον τρόπο που προσφερόταν στο κοινό, μια «αισθητική» και «παιδαγωγική» άποψη για το «θέατρο του παιδιού», που το αποπροσανατόλισε, το αποδυνάμωσε και το μετέτρεψε (ίσως όχι σκόπιμα) σε μέσο αναπαραγωγής της κατεστημένης ιδεολογίας και ξεπερασμένων παιδαγωγικών συστημάτων. Το χειρότερο είναι πως το είδος αυτό του παιδικού θεάτρου δημιούργησε επιγόνους και κακούς μιμητές που ταλανίζουν τα παιδάκια μέχρι σήμερα, από ραδιοφώνου μέχρι τηλεοράσεως και σκηνής».³⁶

36. Κουρετζής, Λ. *Το Θέατρο για Παιδιά στην Ελλάδα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990, σελ.37.

-
- Βασίλης Ρώτας (1889-1977)
-

Υπήρξε μια φωτεινή εξαίρεση στα λογοτεχνικά και θεατρικά δρώμενα της εποχής που εξετάζουμε, καθώς είχε μια διαφορετική αντίληψη για την αισθητική των έργων, αλλά και για τη σκηνική τους παρουσίαση. Δεν επαναπαύτηκε στα καθιερωμένα, αλλά αγωνίστηκε για την αλλαγή και τη βελτίωση της κοινωνίας, γεγονός που διαπερνά έντονα τόσο το λογοτεχνικό-ποιητικό όσο και το θεατρικό του έργο. Από τα έργα του λείπει ο έντονος διδακτισμός και η πρόθεση νουθεσίας ή ηθικολογίας, που κυριαρχούν στα έργα των υπολοίπων εκπροσώπων της γενιάς εκείνης. Τουναντίον, φέρνει τα παιδιά (αναγνώστες-θεατές) σε επαφή με την πραγματικότητα, χωρίς εξωραϊσμούς ή υπεκφυγές. «Ιδεολογικά ενταγμένος στο χώρο της Αριστεράς, και χωρίς να υπολείπεται παιδαγωγικής πρόθεσης, ο Βασίλης Ρώτας συναισθάνεται το ρόλο που δύναται να παίξει το θέατρο στη δημιουργία συνείδησης στα παιδιά».³⁷ Αντιμετώπισε τα παιδιά όχι ως παθητικούς δέκτες των έργων του, αλλά ως ζωντανούς οργανισμούς, στους οποίους έδινε έργα ρεαλιστικά και όχι σχηματοποιημένες αλήθειες, με το στοιχείο της σύγκρουσης πιο ενεργό και πολυεπίπεδο. «Πρωταρχικός εξάλλου στόχος του δημιουργού δεν είναι να δημιουργήσει προσωπικότητες που θα ενταχθούν στην υπάρχουσα κοινωνία, αλλά να την εκθέσει με όλα της τα προβλήματα, ώστε οι νέοι να θελήσουν να την ανατρέψουν ή να την τροποποιήσουν. [...] Καυτηριάζει με ένταση την υποκρισία της μικροαστικής τάξης, που δημιουργείται κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στα αστικά κέντρα, καταδεικνύοντας την έλλειψη ιδεολογικής ταυτότητας και τη σύγχυση ανάμεσα στα παραδοσιακά καθήκοντα (π.χ. της νοικοκυράς) και τις νέες ανάγκες (π.χ. της χειραφετημένης γυναίκας)».³⁸ Αυτό το βλέπουμε έντονα στα έργα του *Σπιτίσιο Φαΐ* και *Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο (Τα κορίτσια επαναστατούν)*,

37. Deldime, R., *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία*, μτφ. Γραμματάς Θ., εκδ.: Τυπωθήτω, Αθήνα: 1996, σελ.32.

38. Λεκκάκου, Ι., ό.π., σελ.89-90.

όπου αναπτύσσονται οι προβληματισμοί του σχετικά με την ιδεολογική ταυτότητα της γυναίκας της αστικής τάξης, που τελικά παρουσιάζεται να τελεί εν συγχύσει. «*Το Σπιτίσιο Φαί* (1929) παρουσιάζει τη ζωή μιας μικροαστικής οικογένειας, μέλος της οποίας είναι και ο μικρός Γιάννης, ο οποίος δύο δράσεις, δικαιωματικά και υποχρεωτικά ταυτόχρονα, φαίνεται να εκτελεί μέσα στο σπίτι: να τρώει και να παίζει, με άλλα λόγια να αναπτύσσεται βιολογικά και να εξελίσσεται πνευματικά. Η πλοκή του έργου όμως δεν εκτυλίσσεται γύρω από εκείνον, αλλά γύρω από τους γονείς του. Η μητέρα Στάσα δεν είναι ικανή ούτε να δώσει σωστές οδηγίες στην υπηρέτρια Μαρία για να μαγειρέψει ένα αξιοπρεπώς νόστιμο φαγητό, διότι ασχολείται συνεχώς με την ποίηση που γράφει η ίδια και με το παράπονό της ότι η οικογενειακή ζωή δεν της επιτρέπει να συγκεντρωθεί και να εμπνευστεί τους στίχους της. Όταν επιστρέφει στο σπίτι κουρασμένος ο πατέρας και το φαγητό που του προσφέρουν δεν τρώγεται, γίνεται έξαλλος και καταφέρεται εναντίον της συζύγου και της τέχνης της. Η λύση έρχεται όταν την οικογένεια επισκέπτονται δύο δήθεν καλλιτέχνες, οπότε η Στάσα αντιλαμβάνεται την υποκρισία τους, καθώς αφενός εκείνο που τους ενδιαφέρει είναι να ικανοποιήσουν την πείνα τους και όχι το πνεύμα τους και αφετέρου υποτιμούν την αστική τάξη, η οποία είναι εκείνη ουσιαστικά που τους στηρίζει και τους αναδεικνύει. Έτσι, αποφασίζει να επανεξετάσει την κατάσταση».³⁹ Παρατηρούμε λοιπόν ότι η λύση του έργου βρίσκεται στην υποταγή της γυναίκας στα χρηστά ήθη της εποχής και όχι στην ανατροπή τους τελικά. Οι κοινωνικές συνθήκες προφανώς είναι ακόμα ανώριμες για να γίνει μια τέτοια ανατροπή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο ίδιος ο συγγραφέας για το εν λόγω έργο: «*Ακαταστασία και χάος σκεπασμένα από ένα βαθύ, σκοτεινό πέπλο υποκρισίας. [...] Υποκρισία είναι οι τρόποι μας, ψευτιά η συναλλαγή μας, ψευτισμένο το εμπόρευσμά μας, υποκρισία οι γιορτές μας και φυσικά και η τέχνη μας ψευτιά και υποκρισία.*»⁴⁰ Η Στάσα παρουσιάζεται σαν μια γυναίκα που βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ του παραδοσιακού γυναικείου ρόλου, που της έχει επιβάλλει η κοινωνία εδώ και αιώνες, και της νέας θέσης

39. Λεκκάκου, Ι., ό.π., σελ.89-90.

40. Ρώτας, Β. *Οδηγός για Σχολικές Παραστάσεις*, Εκδ.: Μπούρας Χ., Αθήνα:1985, σελ.12.

που αναμένεται να κατέχει στη μελλοντική κοινωνία, καθώς και της χειραφέτησης που δικαιούται μετά από τόσους αιώνες υποταγής. Ως εκ τούτου, τελεί σε πλήρη σύγχυση και στο τέλος, αφού δεν είναι σίγουρη για το κατά πόσο πρέπει να διεκδικήσει τα δικαιώματα και τα θέλω της, υποκύπτει στις κοινωνικές επιταγές της τότε ανδροκρατούμενης –ακόμα- κοινωνίας.

Το ίδιο μοτίβο κυριαρχεί και στο έργο του *Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο (Τα κορίτσια επαναστατούν)* (1930), όπου η Ελένη, μητέρα τριών κοριτσιών, φιλοξενεί στο σπίτι της στην πόλη την αδελφή της με την επίσης νεαρή κόρη της, που έρχονται για λίγες μέρες από το χωριό. Οι νεαρές μικροαστές προσπαθούν να πείσουν την ξαδέλφη τους να επαναστατήσει ενάντια στην «τυραννία» των γονιών της και όταν εκείνη αρθρώνει μετά δυσκολίας τις πρώτες αντιρρήσεις-διεκδικήσεις προς τη μητέρα της, αμέσως ανακόπτεται και οπισθοχωρεί, χωρίς να επιμείνει. Οι ξαδέλφες της όμως συνεχίζουν να την υπερασπίζονται με σθένος και σταματούν μόνο όταν η θεία τους αναλαμβάνει ενεργό δράση και τις χαστουκίζει ή τις κυνηγά μέσα στο σπίτι με την ομπρέλα για να τις «διορθώσει». Στο τέλος μάλιστα συμφωνούν, με χαρά σχεδόν, να την ακολουθήσουν στο χωριό για την περίοδο των θερινών διακοπών. Ο τίτλος και υπότιτλος του κειμένου δίνουν εξ αρχής το στίγμα της ιδεολογικής τοποθέτησης του συγγραφέα. Η υπό διαμόρφωση αστική τάξη υποστασιοποιείται στα πρόσωπα των νεαρών κοριτσιών, που βρίσκονται στην ηλικία εισόδου τους –οικονομικής, επαγγελματικής, ερωτικής- στην κοινωνία. Οι απόψεις που εκφράζουν είναι οι νέες ιδέες που φέρει η κοινωνική τάξη που σχηματίζεται στα αστικά κέντρα και ως ένα βαθμό ομοιάζουν με τις διεκδικήσεις της Στάσας στο *Σπιτίσιο Φαί* (δηλαδή η άρνηση να ασχοληθούν με τις οικοκυρικές εργασίες και η επιμονή στη φροντίδα της εξωτερικής εμφάνισης). Από την άλλη μεριά, η άβουλη μητέρα της πόλης αντιδιαστέλλεται προς τη δυναμική θεία του χωριού: η πρώτη φαίνεται να μη διαθέτει ιδεολογικά ερείσματα που θα διαμόρφωναν μια αποτελεσματική διαπαιδαγώγηση των θυγατέρων της, ενώ η δεύτερη, στηριζόμενη στις αξίες και τις παραδόσεις του χωριού, εκδηλώνει μια στέρεη άποψη ως προς το τι είναι

ωφέλιμο και χρήσιμο.⁴¹ Επιπλέον, η θεία Μαριγώ φαίνεται πολύ πιο αρνητική στο να δεχτεί την αλλαγή νοοτροπίας και στάσης των νεαρών κοριτσιών σχετικά με τα δικαιώματα, τα θέλω και τις διεκδικήσεις τους, καθώς ζει σε ένα χωριό, σε σχέση με τη μητέρα, που φαίνεται να είναι μπερδεμένη, γι' αυτό και άβουλη και αναποφάσιστη. Το αστικό περιβάλλον είναι πολύ πιο εύφορο και φιλόξενο σε τέτοιου είδους κοινωνικές αλλαγές σε αντίθεση με ένα περιβάλλον αγροτικό, πιο απομονωμένο και επαρχιακό.

Αυτά λοιπόν τα τόσο λεπτά –για την εποχή τους- κοινωνικά θέματα μας αποδεικνύουν περίτρανα ότι ο Βασίλης Ρώτας, λόγω της ιδιοσυγκρασίας του αλλά και της ιδεολογικής του τοποθέτησης, ήταν υπέρμαχος των κοινωνικών ανατροπών αλλά επίσης και πολύ μπροστά για την εποχή του.

- Κάρολος Κουν (1908-1987)

Μια άλλη σημαντική μορφή του Θεάτρου, που διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο και στο παιδικό θέατρο και υπήρξε πραγματικός παιδαγωγός του θεάτρου, ήταν ο Κάρολος Κουν, ο οποίος, επιστρέφοντας από τις σπουδές του στο Παρίσι, εγκαθίσταται το 1929 στην Αθήνα και από το 1930 εργάζεται ως καθηγητής αγγλικής γλώσσας και θεάτρου στο Κολλέγιο Αθηνών, όπου «ανεβάζει τις πρώτες παραστάσεις σκηνοθετώντας τους μαθητές του στον *Πλούτο* και τις *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, στην *Τρικυμία* του William Shakespeare, σε έργα δικά του και σε έργα που γράφει με τους μαθητές του».⁴² Ο μαθητικός αυτός θίασός του γίνεται με τον καιρό γνωστός στο αθηναϊκό κοινό και πολλοί θεατές σπεύδουν να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του, έως το 1938 όπου εγκαταλείπει οριστικά το Κολλέγιο. «Το πρώτο θέατρο του Κολλεγίου Αθηνών ήταν μια

41. Λεκκάκου, Ι., ό.π., σελ.91-92.

42. Κάρολος Κουν, ο οραματιστής του υπογείου. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://totheatro.blogspot.gr/2013/09/karoloskoun.html#>, Ανάσυρση 10-6-2016

αυτοσχέδια "σκηνή" στη σοφίτα του κεντρικού κτιρίου, του Μπενακείου (1929 - 1931), ενώ το 1932 άρχισε να λειτουργεί το δεύτερο Θέατρο (*Χωρέμειο*), μια αίθουσα συγκεντρώσεων για τους μαθητές, με κανονική όμως σκηνή, ώστε να χρησιμεύει για θεατρικές παραστάσεις και για άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις.»⁴³ Οι ερασιτεχνικές – μόνο κατ' όνομα- αυτές παραστάσεις του έκαναν αίσθηση στους θεατρόφιλους αλλά και στους θεατράνθρωπους της εποχής εκείνης και υπήρξαν η αφετηρία μιας μεγάλης και σημαντικής πορείας του Κουν στο χώρο του θεάτρου εν γένει. Όπως είχε πει ο Γιάννης Τσαρούχης για τον Κουν: «το πράγμα που θαύμαζαν πιο πολύ οι θεατές στους ηθοποιούς-μαθητές του Κολλεγίου ήταν τα γυμνασμένα παιδιά που έπαιζαν με κουράγιο τους δύσκολους ρόλους και κάθε χρόνο ένας ορισμένος κόσμος περίμενε τις εξετάσεις του Κολλεγίου για να θαυμάσει τα παιδιά αυτά, μερικά εκ των οποίων έγιναν ηθοποιοί ενώ τα περισσότερα ιδεώδεις θεατές».⁴⁴ Ένας από τους παρόντες της ερασιτεχνικής εκείνης περιόδου του σκηνοθέτη, ο ιστορικός του Νεοελληνικού Θεάτρου Γιάννης Σιδέρης, σημειώνει: «Καλλιεργούσε τις ψυχές των μικρών με έργα μικρά, ειδικά, που τα έγραφε εκείνος, και αμέσως μόλις ετοιμάσθηκε η αίθουσά του, από το 1932, επαρουσίασε τα παιδιά με Αριστοφάνη, Ευριπίδη και Σαίξπηρ. Τον Αριστοφάνη, στην αρχή (*Όρνιθες, Βάτραχοι*) τον edίδαξε πρωτοποριακά πάντα, γοθικά. Στο τρίτο του ωστόσο ανέβασμα στο κρητικό δράμα *Στάθης*, τέλος 1933, ξεπροβάλλει ένας άλλος τρόπος, μια λαϊκότητα ελληνική...»⁴⁵ Πέρα όμως από το ελληνικό λαϊκό στοιχείο, το πολιτικό και υπαρξιακό, που έχει βάση «τον άνθρωπο μέσα στο περιβάλλον του»⁴⁶, δε διαφαίνεται πουθενά μέσα στο εν γένει έργο του μεγάλου σκηνοθέτη, και ιδίως στη συγκεκριμένη περίοδο που εξετάζουμε, η πρόθεσή του να αναδείξει θέματα φυλετικά.

43. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://www.haef.gr/el/Arts/Theater/Istoriko>, Ανάσυρση: 10-6-2016.

44. Τσαρούχης Γ., «Θα σε θυμάμαι πάντα σαν έναν άνθρωπο που ζει», *Κάρολος Κουν: Αφιέρωμα*, Περιοδικό *Η Λέξη*, Φλεβάρης-Μάρτης 1987, σελ.96-99.

45. Πηλιχός, Γ., *Κάρολος Κουν: Συνομιλίες*, Κάκτος: 1987, σελ.14.

46. Κουν, Κ., *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1992, σελ.129.

iii) ΦΑΣΗ ΑΝΑΜΟΝΗΣ (Περίοδος γερμανικής κατοχής-δεκαετία 1960).

Η περίοδος αυτή ξεκινά πολύ δυσοίωνα και σκοτεινά για τον ελληνισμό και, ως εκ τούτου, για τον πολιτισμό, την τέχνη και το θέατρο. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η γερμανική κατοχή, οι εσωτερικές ταραχές, που οδήγησαν στον εμφύλιο πόλεμο των ετών 1946-1949, βυθίζουν τη χώρα στο σκοτάδι και καταστρέφουν ολοκληρωτικά την οποιαδήποτε υποδομή είχε αναπτύξει προπολεμικά. Συνεπώς, ο όποιος λόγος ύπαρξης θεάτρου, την περίοδο αυτή, επικεντρώνεται αποκλειστικά στη δράση αντιστασιακού χαρακτήρα (χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού αποτελεί το λεγόμενο «θέατρο στο βουνό»), καθώς και στην ανεύρεση εθνικής ταυτότητας, κατά τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια. Επί γερμανικής κατοχής, κλείνουν οι παιδικές σκηνές που είχαν δημιουργηθεί μεσοπολεμικά (η *Παιδική και Εφηβική Σκηνή* της Ευφροσύνης Λόντου-Δημητρακοπούλου και το *Θέατρο του Παιδιού* της Αντιγόνης Μεταξά), ενώ παράλληλα ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, το *θέατρο στην Αντίσταση*, που ξεκινά από την Αθήνα και επεκτείνεται στην ελληνική επαρχία και τα βουνά (το λεγόμενο *θέατρο στο βουνό*). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αντιστασιακού αθηναϊκού θεάτρου αποτελεί το *Θεατρικό Σπουδαστήριο* του Βασίλη Ρώτα (1942), το οποίο είχε στόχο την αντίσταση κατά των Γερμανών κατακτητών και την εμπύχωση του ταλαιπωρημένου, υπόδουλου Έλληνα. Χαρακτηριστικό έργο που ανέβηκε στο *Θεατρικό Σπουδαστήριο* είναι το *Πιάνο* (1943), μια φαρσοκωμωδία, που πραγματεύεται – πίσω από τα αστεία και το πικρό χιούμορ- τα βάσανα του υπόδουλου και βασανισμένου από την κατοχή Έλληνα και φέρνει σε επαφή τους νεαρούς θεατές με την ωμή πραγματικότητα του πολέμου. «Λίγο μετά, συστήνει το θεατρικό Όμιλο ΕΠΟΝ Θεσσαλίας, μια καταρτισμένη θεατρική ομάδα, που αποτελούνταν από νέους της ΕΠΟΝ, μαθητές ή συνεργάτες οι περισσότεροι του *Θεατρικού Σπουδαστηρίου*, και που περιοδεύει στα χωριά, προσπαθώντας με τις όσο γίνεται πιο επιμελημένες παραστάσεις της, δεδομένων των αντίξοων συνθηκών, να μεταφέρει το πνεύμα του *Σπουδαστηρίου*, να συμβάλλει στην εμπύχωση και στην πολιτιστική καλλιέργεια του πληθυσμού της

υπαίθρου και των αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης».⁴⁷ Μια άλλη έκφραση του θεάτρου στο βουνό αποτέλεσε και η *Λαϊκή Σκηνή της VIII Μεραρχίας* του ΕΛΑΣ, με επικεφαλής το Γιώργο Κοτζιούλα, στελεχωμένη με αντάρτες και δίνοντας δωρεάν παραστάσεις.

Αλλά και ο Στέλιος Σπεράντσας, που τον γνωρίσαμε την προηγούμενη περίοδο, του Μεσοπολέμου, αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος της δραματουργίας του στον πατριωτισμό και τα ιδανικά της πατρίδας και της ελευθερίας. Από τους έξι τόμους της συλλογής του *Η Σκηνούλα μας*, οι τρεις στρέφονται γύρω από το ζήτημα αυτό. Πιο συγκεκριμένα, ο πρώτος και δεύτερος τόμος καταπιάνονται με την επανάσταση του 1821, ενώ ο τρίτος με τον πόλεμο του 1940. Και στα τρία κείμενα που περιλαμβάνονται στον πρώτο τόμο, *Ο όρκος του φιλικού*, *Δεν μπορώ ν' αφήσω την Ελλάδα* και *Η δόξα των Ψαρρών*, επικρατεί το ιδανικό της πατρίδας, με έντονη συναισθηματική φόρτιση, αφού στο τέλος και των τριών οι ήρωες πεθαίνουν για την πατρίδα (στο πρώτο πεθαίνει ο δεκαεξάχρονος Δήμος, στο δεύτερο ο λόρδος Βύρων και ο αγαπημένος του, ο έφηβος Νότης και στο τρίτο πεθαίνει πρώτα η άρρωστη Τριανταφυλλιά και, λίγο αργότερα, χτυπημένος από τον εχθρό, ο δεκαεξάχρονος γιος της Σταμάτης). Στο δεύτερο τόμο της συλλογής *Η Σκηνούλα μας*, *Ο χορός του Ζαλόγγου*, πρωταγωνιστούν οι γυναίκες του Ζαλόγγου και η αυτοθυσία που επιδεικνύουν, λίγο πριν πέσουν στον γκρεμό. «Οι συναισθηματικά εντονότερες στιγμές είναι όταν η Βασίλω περιποιείται τον ετοιμοθάνατο γιο της και αμέσως μετά συνεχίζει το δικό της αγώνα, στη συνέχεια όταν η πρώτη γυναίκα ρίχνει ανέκφραστη στον γκρεμό το μωρό της και τέλος όταν πέφτει πρώτη η καπετάνισσα Λαμπρινή, ενώ οι υπόλοιπες γυναίκες, μέχρι να έρθει η σειρά τους, τραγουδούν, τονίζοντας το μεγαλείο της απόφασης για ελευθερία. Στο ίδιο ύφος εθνικιστικής έξαρσης κινείται και το έργο *Ατσαλένιες Γυναίκες*, από τον τρίτο τόμο της συλλογής *Η Σκηνούλα μας*, όπου παρουσιάζονται γυναίκες στις πλαγιές του Σμόλικα, στα τέλη του

47. Καραγιάννης, Θ., *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, 1^η έκδοση, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2007, σελ.88.

1940, να ανεβοκατεβαίνουν το βουνό, προμηθεύοντας με πολεμοφόδια τους άνδρες που πολεμούν».⁴⁸

Παρατηρούμε λοιπόν, μέσα από αυτά αλλά και άλλα πολλά κείμενα, ότι οι Έλληνες, την εποχή εκείνη, είχαν ταχθεί –ανεξαρτήτου φύλου, ηλικίας, κοινωνικής θέσης, μόρφωσης, κτλ.- στην υπηρεσία του έθνους και του αντιστασιακού αγώνα. Οι γυναίκες που παρουσιάζονταν μέσα από τα έργα της περιόδου αυτής, είχαν το ίδιο όραμα με τους άνδρες. Σαφώς και δεν εξισώθηκαν τόσο εύκολα και γρήγορα με τον άνδρα, αλλά πολύ απλά το έθνος ήταν η πρώτη προτεραιότητα όλων. Μάλιστα, ιδίως στη δραματολογία του Βασίλη Ρώτα, το γνώρισμα του ηρωισμού δεν αποδίδεται αποκλειστικά στα αγόρια, αλλά μοιράζεται ισότιμα σε κορίτσια και αγόρια. Στο έργο του *Να ζη το Μεσολόγγι*, πολεμούν όλοι μαζί για τη σωτηρία της πόλης τους, όπως και στο *Νενικήκαμεν*, όπου όλα τα παιδιά προετοιμάζονται για να αντιμετωπίσουν τον εχθρό. «Ειδικότερα, στο τελευταίο έργο λέει χαρακτηριστικά η Κατίνα: *Ο δάσκαλος είπε θα ρίχνουμε όλοι, κι εμείς τα κορίτσια! Είπε θα πάμε κι εμείς στον πόλεμο, ενώ ο δάσκαλος συνεχίζει υπερθεματίζοντας: Όλοι θα πολεμήσουμε για λευτεριά κι όσοι πολεμάνε για λευτεριά, πρώτα είναι πολεμιστές κι ήρωες κι ύστερα αγόρια και κορίτσια*».⁴⁹ Αλλά ακόμα και στα υπόλοιπα έργα του με μη πολεμικό περιεχόμενο, όπως στα κείμενα *Ο Καρδούλας δραγάτης* και *Αλεπού και Σκαντζόχοιρος*, δεν αναφέρεται στο φύλο του κάθε παιδιού αλλά κάνει λόγο γενικά για «παιδιά». Ακόμα και στις σκανδαλιές που εντάσσονται στη σφαίρα του παιδικού παιχνιδιού, τα δύο φύλα φανερώνονται ισότιμα, χωρίς κάποιο από τα δύο να καταλογίζεται ως πιο ζωηρό και ατίθασο και αντίστοιχα το αντίθετο ως υπάκουο και ήσυχο, χαρακτηριστικά που γενικά αποδίδονται τα μεν πρώτα στα αγόρια, τα δε δεύτερα στα κορίτσια. «Ο Ρώτας την παιδική ηλικία την αντιμετωπίζει, σε γενικές γραμμές, χωρίς διακρίσεις ως προς το φύλο, θεωρώντας ότι όλοι είναι ικανοί για όλα, θετικά και αρνητικά, αποδεκτά και μη, ξεπερνώντας ουσιαστικά τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής του».⁵⁰

48. Λεκκάκου, Ι., ό.π., σελ.118-120.

49. Ρώτας, Β., *Θέατρο για Παιδιά*, Εκδ. Μπούρας Χ., Αθήνα, 1975, σελ.66.

50. Λεκκάκου, Ι., ό.π., σελ.192.

Το πρόσωπο της μητέρας κατέχει επίσης εξέχουσα θέση στη δραματουργία της περιόδου αυτής, ένα πρόσωπο εξίσου γενναίο, αποφασιστικό και τολμηρό με τον άνδρα-πολεμιστή, που με το θάνατό του ηρωοποιείται, στα πλαίσια του ένοπλου αγώνα για την ελευθερία (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι γυναίκες του Ζαλόγγου, που αναφέρθηκε λίγο παραπάνω).

Ο αιματηρός Εμφύλιος Πόλεμος, που ακολουθεί (1946-1949), ανακόπτει την οποιαδήποτε δημιουργική πνοή και δράση, ενώ, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, παρατηρείται μια έντονη στροφή προς το παιδικό ανάγνωσμα και μια παράλληλη εκδοτική κίνηση αυξανόμενη. Η παραγωγή θεατρικών έργων την περίοδο εκείνη υπήρξε πρωτοφανής, για τα μέχρι τότε δεδομένα, με εκπροσώπους ήδη γνωστούς από την προηγούμενη περίοδο (Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου, Στέλιος Σπεράντσας, κ.ά.), αλλά και νέους (Μαρούλα Ρώτα, Μαρία-Λήδα Κροντηρά, Χάρης Σακελλαρίου, Γιώργος Δρόσης, κ.ά.). «Από την έρευνα προκύπτει πως οι συγγραφείς που ασχολούνται με το παιδικό θέατρο, μέσα σε αυτή τη δεκαετία (1950-1960), φτάνουν τους εκατόν πενήντα, από τους οποίους κάποιοι ανήκουν στο χώρο της λογοτεχνίας, αλλά το μεγαλύτερο μέρος τους (80-85%) ανήκει στο χώρο της πρωτοβάθμιας κυρίως εκπαίδευσης».⁵¹ Ως εκ τούτου, επανέρχεται δυναμικά ο ηθικοδιδασκισμός στα έργα παιδικού θεάτρου, τα οποία εξυπηρετούν αποκλειστικά σχεδόν τις ανάγκες του σχολικού θεάτρου και βεβαίως υπολείπονται σε θεατρικότητα. Οι ήρωες γίνονται και πάλι η μικρογραφία των ενηλίκων, συγκεντρώνοντας ανάλογα θετικά και αρνητικά χαρακτηριστικά με εκείνα που συναντάμε στις δύο προηγούμενες περιόδους: φρόνηση, συνέπεια, γενναιοδωρία, ευγένεια ή μικροψυχία, ανευθυνότητα, ματαιοδοξία και οκνηρία (αντίστοιχα χαρακτηριστικά των «καλών» και «κακών» παιδιών).

Μέσα στα πλαίσια αυτά, η μητέρα κατέχει περίοπτη θέση μέσα στην οικογένεια, έχοντας ελαφρώς ισχυροποιήσει την εικόνα της, παρόλο που ο βασικός της ρόλος παραμένει αυτός της νοικοκυράς. «Οφείλει να παίρνει τη βασική τουλάχιστον μόρφωση

51. Αναγνωστόπουλος, Β., *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά τη μεταπολεμική περίοδο, 1945-1958*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1991, σελ.165.

(Σ. Μαυροειδή-Παπαδάκη, *Ελληνικό σχολικό θέατρο, Ξεκίνημα για τη ζωή*) και μπορεί ακόμα και να σπουδάζει ή να εξασκεί κάποιο επάγγελμα (Δ. Μοναστηριώτης, *Απόψε έχουμε θέατρο, Τρεις κοπέλες*)». ⁵²

52. Γραμματάς, Θ., *ό.π.*, σελ.133.

Β' ΜΕΡΟΣ: ΦΑΣΗ ΑΚΜΗΣ (Δεκαετία 1970-τέλη 20ού αιώνα).

Μετά από την ιστορική αυτή αναδρομή στις τρεις σημαντικές περιόδους γέννησης και ανάπτυξης του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ακολουθεί η -λεγόμενη και αλλιώς- Φάση Ωριμότητας, που χαρακτηρίζεται από μια συγκροτημένη δραστηριότητα από επαγγελματίες του θεάτρου, μέσα σε μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα, με κύρια γνωρίσματά της το κλίμα αμφισβήτησης, το μοντερνισμό, το οικολογικό και φεμινιστικό κίνημα, τον αντιδικτατορικό αγώνα και τις νέες παιδαγωγικές αντιλήψεις. Αναμενόμενο είναι λοιπόν, μέσα σε μια τέτοια ατμόσφαιρα, να γίνουν πολλαπλές ανατροπές στο υπό εξέταση είδος θεάτρου (όπως άλλωστε συνέβη και με το θέατρο ενηλίκων): επήλθε νέα αντίληψη και οπτική, νέοι κώδικες και στόχοι. Το εν λόγω είδος έγινε ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος αξιώσεων, απαλλάχθηκε επιτέλους από το διδακτισμό και είχε ως στόχο την ευαισθητοποίηση, την κριτική σκέψη, την καλλιέργεια της φαντασίας και την αισθητική καλλιέργεια. Με κύριους εκπροσώπους το Γιάννη Νεγρεπόντη, τη Μαρούλα Ρώτα, την Ξένια Καλογεροπούλου, το Δημήτρη Ποταμίτη, το Θωμά Μοσχόπουλο, το Γιάννη Καλατζόπουλο, τον Ευγένιο Τριβιζά, κ.ά., γράφονται έργα με πλοκή, διάλογο, δράση, χαρακτήρες, δραματικές καταστάσεις, συγκρούσεις και θεματολογία παρμένη από τη σύγχρονη πραγματικότητα, τα ζητήματα και τα προβλήματά της: οικολογικά θέματα, η μόλυνση του περιβάλλοντος, οι σχέσεις παιδιών-ενηλίκων, οι διαφυλικές σχέσεις, οι εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων και άλλα πολλά. Δημιουργούνται πάμπολλες παιδικές σκηνές, όπως η *Παιδική Σκηνή (Μικρή Πόρτα)* της Ξένιας Καλογεροπούλου το 1972, η *Παιδική Σκηνή Θεάτρου Έρευνας* του Δημήτρη Ποταμίτη το 1973, διάφορες Κρατικές Παιδικές Σκηνές (από το Εθνικό Θέατρο, το Κ.Θ.Β.Ε., κ.ά.), το *Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα Παιδιά και τους Νέους* το 1983, παιδικές σκηνές στα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.), κ.ά.

Οι χαρακτήρες πλέον είναι ολοκληρωμένοι και ξεφεύγουν από τη μανιχαϊστική αντίληψη των προηγούμενων φάσεων, που βασιζόταν στη διδακτική αντίληψη περί καλού και κακού. Δεν έχουμε πλέον να κάνουμε με υπερ-ήρωες, αλλά με καθημερινούς χαρακτήρες, που αντλούν δύναμη από τη συλλογικότητα και που συχνά τάσσονται κατά του κυρίαρχου αξιακού συστήματος, έχοντας στο πλάι τους συμμάχους αλλά και

αντίμαχους, που ευνοούν ή παρακωλύουν αντιστοίχως την επίτευξη των στόχων τους. Οι ήρωες δεν είναι πλέον μόνο παιδιά, μπορεί να είναι οποιασδήποτε ηλικίας, μπορεί ακόμα να είναι και ζώα, έντομα, σκιάχτρο, χιονάνθρωπος, νάνος ή ακόμα και πράγμα, ενώ ο χρόνος πολλές φορές είναι ακαθόριστος, άχρονος, παρελθοντικός ή και μελλοντικός. «Οι συγγραφείς λοιπόν προσεγγίζουν πλέον με ευαισθησία και τόλμη ζητήματα της κοινωνικής και ευρύτερης πολιτικής ζωής, χωρίς τους εξωραϊσμούς και τις εξιδανικεύσεις προηγούμενων γενεών».⁵³ Επιπλέον, η χαρακτηριστική αποκτά μεγάλο ενδιαφέρον στη φάση αυτή, καθώς παρατηρούνται πλέον ολοκληρωμένοι θεατρικοί χαρακτήρες, με ελαττώματα, αδυναμίες και πάθη, και όχι σχηματοποιημένοι τύποι υπερ-ηρώων, που πρωταγωνιστούσαν κυρίως μέχρι τώρα. Διαθέτουν ανθρώπινη διάσταση και μάχονται συχνά για το δικαίωμά τους στην ελευθερία, στην ευτυχία, στην ειρήνη, κ.ο.κ. (όπως για παράδειγμα στα έργα του Γιάννη Καλατζόπουλου *Τα ρούχα του βασιλιά* και *Ο Στραβομούτσουνας*).

Ως εκ τούτου, μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα, είναι πλέον πρόσφορο το έδαφος για τους συγγραφείς να μιλήσουν για διαφυλικές σχέσεις, για τη νέα θέση και τον ανανεωμένο ρόλο που κατέχει η γυναίκα στην κοινωνία, η οποία παρουσιάζεται –σε γενικές γραμμές– δυναμική και πολυάσχολη, με επαγγελματική ταυτότητα και καριέρα, ακολουθώντας τους ρυθμούς της εποχής της. Στο επόμενο μέρος της παρούσας διατριβής, προσεγγίζονται έργα με έμφαση στα εν λόγω θέματα.

53. Δημάκη-Ζώρα, Μ. *Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα*, Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ-ΕΚΠΑ *Το Θέατρο ως Μορφοπαιδευτικό Αγαθό και Καλλιτεχνική Έκφραση στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία*, σελ.4.

Στον αντίποδα της παραδοσιακής πυρηνικής οικογένειας, που προβαλλόταν μέσα από τα θεατρικά έργα των τριών προηγούμενων φάσεων, στην τελευταία φάση, που εξετάζουμε τώρα, η οικογένεια μπορεί πλέον να πάρει εναλλακτικές μορφές, ξεφεύγοντας από το παραδοσιακό της σχήμα. «Πολύ σωστά παρατηρούν οι Barbara Stood-Hill και Linda Amsraugh-Corson ότι, όπως κάθε καλλιτεχνικό δημιούργημα, και η παιδική λογοτεχνία –και συνεπώς και το θέατρο ανηλίκων- είναι προϊόν των συμβάσεων που εξαρτώνται ή καλύτερα καθορίζονται από το σύστημα πεποιθήσεων και ιδεολογιών της εποχής, κατά την οποία αυτή δημιουργείται (Stood-Hill & Amsraugh-Corson, 2005:138).»⁵⁴ Ως εκ τούτου, παρατηρούνται, στη φάση αυτή, πολύ συχνά, φαινόμενα κατά τα οποία οι γονείς των πρωταγωνιστών είτε απουσιάζουν παντελώς από τη δράση είτε δεν έχουν την ιδανική σχέση με τα παιδιά τους. Κάτι αντίστοιχο βέβαια παρατηρείται και στην πραγματική ζωή, στην οποία το θέατρο ανέκαθεν βασιζόταν. Ο αυστηρός σεβασμός στην οικογενειακή ιεραρχία των προηγούμενων περιόδων έχει παραχωρήσει τη θέση του στην αυτονομία και ανεξαρτησία των ατόμων, οποιαδήποτε ηλικία κι αν έχουν. Ακόμα και τα μικρά παιδιά ελέγχονται πολύ λιγότερο από τους γονείς τους, των οποίων ο ρόλος σε πολλά κείμενα παρουσιάζεται αποδυναμωμένος ή ακόμα και εκμηδενισμένος σε κάποιες περιπτώσεις (*Ματίλντα*). Όπως και στην πραγματική ζωή οι ενδο-οικογενειακές σχέσεις δεν είναι – τις περισσότερες φορές- ειδυλλιακές, έτσι και στα έργα παιδικού θεάτρου πολύ συχνά οι μικροί πρωταγωνιστές βιώνουν καταστάσεις αναστάτωσης της οικογενειακής και προσωπικής τους ζωής, πράγμα που μπορεί όμως να αποτελέσει για τον ανήλικο θεατή μια λύτρωση, ή έστω μια μικρή βοήθεια, καθώς παρακολουθεί στη σκηνή επεισόδια που μπορεί κι ο ίδιος να βιώνει κι έτσι να κατανοεί τους άλλους γύρω του περισσότερο ή να οδηγείται κι ο ίδιος στην αυτοαντίληψη.

54. Κανατσούλη, Μ., 2011, *Εναλλακτικές μορφές οικογένειας στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία για μικρές ηλικίες παιδιών*. Αναφορά από το διαδίκτυο: http://keimena.eee.uth.gr/main/t14/02_Kanatsouli_el.pdf. [Ανάσχυση 15/3/2016](#).

Οι γονείς συνήθως παρουσιάζονται με εντελώς διαφορετική ματιά από ό,τι στις προηγούμενες φάσεις ανάπτυξης του είδους. Η μητέρα, ως μια σύγχρονη, εργαζόμενη και πολυάσχολη γυναίκα, δεν έχει πολύ χρόνο να αφιερώνει καθημερινά στα παιδιά της, καθώς μοιράζεται ανάμεσα σε πολλαπλούς ρόλους. Πολύ συχνά παρουσιάζεται αδύναμη, να μην ξέρει τι να κάνει ή ανέμελη και πιο κοντά στην ηλικία του παιδιού της. Δεν παραμένει ο ηθικός και συναισθηματικός «βράχος» που αποτελούσε η μητέρα προηγούμενων εποχών, αλλά δείχνει να έχει πάθη και να κάνει λάθη. Αλλά και ο πατέρας παρουσιάζεται διαφορετικά και εκμοντερνισμένα, συμμετέχει πολύ περισσότερο στις δουλειές του σπιτιού και στην ανατροφή των παιδιών, αποκτά μια πιο ανθρώπινη και συναισθηματική διάσταση. Δεν είναι πλέον αποκλειστικά ο δυνατός άνδρας που ξέρει πάντα τι να κάνει και πώς να αντιδράσει. Πολύ συχνά δε οι γονείς δε ζουν μαζί και το διαζύγιο δεν αποτελεί πλέον ταμπού. Οι μονογονεϊκές –είτε με τον ένα είτε με τον άλλο γονέα- οικογένειες είναι σύνηθες φαινόμενο.

Το μοτίβο των μοναχικών παιδιών, που έχουν συχνά εγκαταλειφθεί από την οικογένειά τους, συναντάται συχνά στα έργα του Ευγένιου Τριβιζά, τα οποία περνούν θαυμάσια μηνύματα δύναμης κι ελπίδας από μέρους των μικρών ηρώων. «Το έργο του *Το χωριό της χαράς* περιγράφει πώς δημιουργήθηκε μια οικογένεια διαφορετική από τις άλλες. Ένα αλεπουδάκι, που οι κυνηγοί σκοτώνουν τη μαμά του, ένα σκιουράκι, που οι ξυλοκόποι καταστρέφουν το δασάκι και το σπίτι του, ένα λαγουδάκι, που έχασε τα αδελφάκια του όταν τα πήραν όλα για πειραματόζωα, και ένα καστοράκι, που χάνει τους φίλους του, όταν τους παρασέρνει το ποτάμι, έχουν φτάσει στα όρια της απελπισίας. Κάποιοι σκέφτονται ακόμα και την αυτοκτονία»⁵⁵, μέχρι που μια αρκούδα, που ζει μόνη της σε ένα εγκαταλελειμμένο τσίρκο, τους προτείνει να γίνει η μαμά τους.

55. Δρίβα, Α., *Λογοτεχνία και Θέατρο για παιδιά: Η έννοια της μεταμόρφωσης στη γραφή και στα πρόσωπα των έργων του Ευγένιου Τριβιζά*. Διδακτορική Διατριβή, Αλεξανδρούπολη 2014, σελ.143-144, 183.

Στο έργο του ιδίου *Το νούφαρο του βάλτου*, μια ανέμελη πριγκίπισσα, η Ανεμελίνα, ωριμάζει και μεταμορφώνεται σε μια γυναίκα που ορίζει τη ζωή της και εναντιώνεται στο κατεστημένο που της επιβάλλει η φύση, η θέση της κι ο περίγυρός της. «Μάλιστα, τα κλασικά στερεότυπα υπονομεύονται και στην παράσταση του έργου, σχετικά με την επιλογή της νεαρής ηθοποιού. Δεν επιλέγεται για το ρόλο της πριγκίπισσας μια εύθραυστη καλλονή, αλλά μια ευτραφής, δυναμική, γήινη κοπέλα (σε σκηνοθεσία Παναγιώτη Σεφερίδη, θέατρο *Ακάδημος*, θεατρική περίοδος 2008-2009)».⁵⁶

Αλλά και στο έργο *Οικογένεια Νώε* (1996), της Ξένιας Καλογεροπούλου και του Θωμά Μοσχόπουλου (βλ. Παραθέματα), η οικογένεια προβάλλεται πλέον όχι ως απόλυτη, αναμφισβήτητη αξία, αλλά ως χώρος προσπάθειας αυτοπροσδιορισμού των μελών της, μέσα στα πλαίσια της οποίας οι χαρακτήρες συγκρούονται μεταξύ τους, φιλιώνουν και πάλι, απογοητεύονται αλλά συνεχίζουν να ελπίζουν, αναρωτιούνται για τις σχέσεις μεταξύ τους και τελικά μαθαίνουν να αποδέχονται ο ένας τον άλλο και να συμβιώνουν.

56. Δρίβα, Α., ό.π. σελ.290-292.

▪ Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΗΡΩΙΔΑ

Από τη δεκαετία του 1970 κι έπειτα, το κορίτσι-ηρωίδα διαδραματίζει εξίσου σημαντικό ρόλο με τα αγόρια, στα έργα παιδικού θεάτρου. Είναι αποφασιστική, δυναμική, περιπετειώδης, ευρηματική και καθόλου απαθής, παθητική και άβουλη, όπως στις προηγούμενες φάσεις εξέλιξης του είδους. Παίρνει πρωτοβουλίες, ταξιδεύει μόνη και δε διαχωρίζεται από το αγόρι-ήρωα. Αντιμετωπίζεται ισότιμα με αυτόν, έχει τις ίδιες ανάγκες, εκφράζει κοινά με αυτόν συναισθήματα, έρχεται αντιμέτωπη με τους ίδιους κινδύνους. «Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, η φεμινιστική κριτική πρόβαλε το ρόλο της εγγεγραμμένης στα λογοτεχνικά κείμενα ιδεολογίας στη συγκρότηση της ατομικής συνείδησης του αναγνώστη/της αναγνώστριας. Θέσεις υποκειμένων, όπως για παράδειγμα «αρσενικός»/ «θηλυκή», κατακτώνται από το άτομο μέσα από ένα ευρύ φάσμα ιδεολογικών μηχανισμών, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται και οι αφηγήσεις ιστοριών».⁵⁷

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, οι φεμινίστριες συνειδητοποιούσαν διαρκώς και περισσότερο το σεξισμό στη λογοτεχνία και αναζητούσαν ριζοσπαστικές και συχνά πρακτικές μεν αλλά αστήριχτες θεωρητικά λύσεις στα προβλήματα της συγγραφής αλλά και της ανάγνωσης της λογοτεχνίας. Στο πέρασμα του χρόνου, η γυναίκα όχι μόνο αναγνωρίζεται ως αναγνώστρια, αλλά πετυχαίνει να αναγνωριστεί και ως κριτικός της λογοτεχνίας. Με αυτό τον τρόπο, η γυναίκα έκανε αισθητή την παρουσία της και στα τρία επίπεδα του λογοτεχνικού κόσμου: συγγραφέας-αναγνώστρια-κριτικός.⁵⁸

57. Οικονομίδου, Αναστασία. 1996. *Ούτε ωραία κοιμωμένη ούτε κακιά μάγισσα: το άλλοτε και το τώρα στις προσεγγίσεις γυναικείων απεικονίσεων στο ξένο παραμύθι*, στο Αυδίκος, Ε. (επιμ.), *Από το παραμύθι στα κόμικς*, Αθήνα, Οδυσσέας, σ.σ.338-346.

58. Κουκλατζίδου, Μ., 2014, *Έμφυλες ταυτότητες. Εκπαίδευση και παιδική λογοτεχνία*. Αναφορά από το διαδίκτυο:

http://www.academia.edu/9362199/Έμφυλες_ταυτότητες_Εκπαίδευση_και_παιδική_λογοτεχνία_Ανάσυρση_16-3-2016.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, συνεπώς, συναντούμε όλο και περισσότερα έργα που αναδεικνύουν το κορίτσι-ηρωίδα, προσπαθώντας να αποβάλλουν στερεοτυπικού χαρακτήρα καταστάσεις, ιστορίες και χαρακτήρες, που κυριαρχούσαν έως τη δεκαετία του 1970. Στο έργο *Η Παράγκα*, η Αλίκη Μελισσείδου-Σιαβελή επιχειρεί να σκιαγραφήσει το πνεύμα ανταρσίας της εποχής, μέσα από το χαρακτήρα της Μαρίκας, ενός ιδιαίτερος δυναμικού κοριτσιού.

Υπό το ίδιο πρίσμα, στο έργο *Ελίζα* (ή *Πώς ένα κορίτσι με τρεις φίλους κι έναν παπαγάλο ναυλώνει ένα καράβι για να βρει τον καλό της*) (βλ. Παραθέματα), η ομώνυμη ηρωίδα είναι ένα δυναμικό και αποφασιστικό κορίτσι, το οποίο, παρόλο που ζει στην ελισαβετιανή Αγγλία του 1600, έχει τα χαρακτηριστικά ενός σύγχρονου κοριτσιού. Δουλεύει σε μια ταβέρνα και είναι ερωτευμένη με έναν αξιωματικό του ναυτικού, τον Πάτρικ, ο οποίος την αποχαιρετά και φεύγει για την Αφρική. Ο καιρός περνά και κάποια στιγμή αναγγέλλουν στην Ελίζα το θάνατό του, αλλά εκείνη αρνείται να το πιστέψει. Αποφασίζει λοιπόν να ναυλώσει ένα καράβι και να πάει να τον βρει, παρέα με τρεις πιστούς φίλους και τον πράσινο παπαγάλο της. Αποδεικνύεται λοιπόν πολύ τολμηρή, καθώς περνά πάμπολλες περιπέτειες και δυσάρεστες εμπειρίες ώσπου να έρθει το αίσιο τέλος, αλλά δεν τα βάζει κάτω. Παλεύει γενναία και υπομονετικά μέχρι να πετύχει το στόχο της: να βρει τελικά τον αγαπημένο της.

Στο έργο *Μέσα στο νερό δασκάλα* (1993) του Γιάννη Ξανθούλη (βλ. Παραθέματα), η ηρωίδα Αλίκη ταξιδεύει για διακοπές με το καράβι της, την «Μπουρμπουλήθρα», το οποίο όμως βυθίζεται. Έτσι, αναγκάζεται να αντιμετωπίσει τον όχι και τόσο φιλικό βυθό με τόλμη και ευρηματικότητα, προκειμένου να επιβιώσει. Έρχεται αντιμέτωπη με τον Οχτάποδο, το Στρατηγό του βυθού, την Τσούχτρα και άλλα ψάρια, τα οποία, γνωρίζοντας την εχθρική στάση των ανθρώπων απέναντι στη φύση, δυσκολεύουν το γυρισμό της. Έτσι, προσπαθεί να κερδίσει τη συμπάθειά τους και γίνεται δασκάλα τους, μιλώντας τους για τον ανθρώπινο πολιτισμό.⁵⁹

59. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://users.sch.gr/cosmathan/th30.html>, Ανάσυρση 17-3-2016.

Ένα ακόμα έργο του Γιάννη Ξανθούλη, το *Ανέβα στη στέγη να φάμε το σύννεφο* (1980) (βλ. Παραθέματα), παρουσιάζει το μοτίβο του κοριτσιού που επαναστατεί. Εν προκειμένω, η Αννούλα, που ζει στην Τσιμεντούπολη, όπου τα πάντα είναι γκρίζα από το πολύ τσιμέντο και δεν υπάρχει καθόλου πράσινο, δραπετεύει, την ημέρα της γιορτής του Τσιμέντου, στις στέγες των σπιτιών. Δε θέλει να ξανακατέβει στην πόλη, αν δεν αλλάξει η κατάσταση. Στις στέγες θα βρει τη γιαγιά της, που έχει πεθάνει, και θα γίνει φίλη με ένα ξωτικό, το Βαγγελάκη, μαζί με τον οποίο συναντούν παλιά Χριστούγεννα και παλιές Κυριακές, πουλιά και αεροπλάνα. Όταν ο δήμαρχος της Τσιμεντούπολης αποφασίζει να ανέβει ο ίδιος στις στέγες, για να μπορέσει να βρει την Αννούλα, η συνάντησή του με το Μαύρο Σύννεφο θα αλλάξει πολλά.⁶⁰

Αλλά και στο έργο των Άννα Παπαμάρκου και Λεωνίδα Ψέλτουρα *Ο μεγαλύτερος θησαυρός του κόσμου* (βλ. Παραθέματα), οι συγγραφείς επιλέγουν ως ήρωες του έργου δύο κορίτσια και ένα αγόρι, τη Δροσιά, τη Χρύσα και το Σπίθα, οι οποίοι βρίσκουν ένα σπάνιο χάρτη, που οδηγεί στο μεγαλύτερο θησαυρό του κόσμου. Όμως, προς μεγάλη τους έκπληξη, δε βρήκαν τελικά θησαυρό, αλλά ένα αλλόκοτο πλάσμα, που τους δίνει την εντολή να ακολουθήσει ο καθένας τη δική του πορεία, για να βρει το θησαυρό. Οι περιπέτειές τους πάμπολλες: θα καταφέρουν να νικήσουν τον ύπουλο Ίγκο, το φύλακα του θησαυρού, θα εκδηλώσουν το κατάλληλο θάρρος που απαιτείται, θα επιδείξουν ευγνωμοσύνη και συγχώρεση ή τελικά θα χαθούν στο δάσος; Θα καταφέρουν να φτάσουν στη σπηλιά και να ανακαλύψουν το θησαυρό; Το κυνήγι του θησαυρού είναι γεμάτο δράση και ανατροπές για τα δύο κορίτσια και το αγόρι...

Στο έργο του Αντώνη Δελώνη *Ας παίξουμε τους μεγάλους* (1984) (βλ. Παραθέματα), όπου μια ομάδα παιδιών 13-15 ετών αποφασίζει να κάνει κυβέρνηση, για να λύσει τα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα, παρατηρούμε αρκετά στερεότυπα να αίρονται: ο δήμαρχος της πόλης, όπου ζουν τα παιδιά, είναι γυναίκα, η Ρένα σχολιάζει ειρωνικά την

60. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/playview/84>
Ανάσυρση 17-3-2016.

Ελένη, που θα φτιάξει γλυκό ραβανί με τη μητέρα της, ως «μικροαστικό κατάλοιπο, που αντιβαίνει στα ίσα δικαιώματα, για τα οποία μιλούν οι γυναίκες σήμερα»⁶¹, η Ελένη γίνεται «Υπουργός Εσωτερικών, καθώς –όπως λένε οι υπόλοιποι- είναι πάντα μέσα σ’ όλα και δεν της ξεφεύγει τίποτα»⁶², η Ρένα δυσανασχετεί με τον Τάκη, που προτείνει στα κορίτσια να φέρουν πορτοκαλάδες από το ψυγείο, ρωτώντας τον ειρωνικά: «Μπα; Και τι είμαστε, υπηρέτριες;», ενώ η Χριστίνα προσθέτει: «Μωρέ, φεμινίστριες σας χρειάζονται εσάς. Να καταλάβετε» και η Μαρία επιμένει να μην πάνε τα κορίτσια για πορτοκαλάδες, καθώς όπως λέει: «Ισότητα έχουμε, δεν έχουμε;»⁶³

Αλλά και οι μαμάδες των ηρώων-ηρωίδων δεν είναι πλέον οι συνηθισμένες, παραδοσιακές, παθητικές νοικοκυρές των προηγούμενων φάσεων. Είναι δυναμικές, αποφασιστικές, δραστήριες καριερίστες, που η οικογένεια είναι φυσικά πολύ σημαντική για αυτές, αλλά δεν είναι η μόνη τους έγνοια και φροντίδα. Η μαμά του Μπόμπιρα στον *Κεραμιδοτρέχαλο* της Άλκης Ζέη (βλ. Παραθέματα) είναι πολύ δραστήρια τόσο έξω από το σπίτι με τη δουλειά της όσο και με τις δουλειές μέσα στο σπίτι, που δεν μπορεί να κατανοήσει πόσο μόνος αισθάνεται ο Μπόμπιρας.⁶⁴ Η ανάγκη της επιβίωσης αλλά και του σύγχρονου καταναλωτισμού έχει κάνει τους γονείς και κυρίως τις μητέρες υπερδραστήριες και συχνά δεν προλαβαίνουν να εμβαθύνουν στην ψυχή των παιδιών τους, να τα στηρίξουν και να είναι δίπλα τους ουσιαστικά ή ηθικά, κάτι που αποτελούσε αποκλειστική σχεδόν φροντίδα για τις μαμάδες των προηγούμενων φάσεων, που είχαν άπλετο χρόνο να αφιερώσουν στα παιδιά τους.

61. Δελώνης, Α. 1984. *Ας παίζουμε τους μεγάλους*, Εκδ. Ηράκλειτος ε.π.ε., σελ.19.

62. Δελώνης, Α., ό.π., σελ.27.

63. Δελώνης, Α., ό.π., σελ.48.

64. Ζέη, Ά. 1992. *Θέατρο για παιδιά*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2011.

Γ' ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΗΜΕΡΑ

Ακολουθώντας τα χνάρια του θεάτρου ενηλίκων, το παιδικό θέατρο του σήμερα διέπεται από τις νέες τάσεις, όπως αυτές της συμμετοχικότητας-διαδραστικότητας, της αποστασιοποίησης, της χρήσης νέων τεχνολογιών, κλπ. Η θεματολογία είναι σύγχρονη, αγγίζοντας τα μεγάλα προβλήματα που ανησυχούν τα σημερινά παιδιά (μόλυνση περιβάλλοντος, υπερβολική χρήση νέων τεχνολογιών, διαπροσωπικές και οικογενειακές σχέσεις, αποξένωση, μοναξιά, κ.ά.), αλλά και παρμένα από την κλασική λογοτεχνία ως διασκευές, προσαρμοσμένα στη σύγχρονη πραγματικότητα ή από τη φαντασία του εκάστοτε δραματουργού. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί ο συγγραφέας Ευγένιος Τριβιζάς, «ο οποίος έχει ανακαλύψει γύρω στις 484 χώρες, όπως τη Φρουτοπία, το Αβγανιστάν, το Κουφέιτ, το Νησί των Πυροτεχνημάτων, καθώς και το Άνω και Κάτω Βόλτα, το «γαργαλιό», ένα μηχανήμα που σε γαργαλάει όταν είσαι λυπημένος και σε κάνει να γελάς, τον «ταξιμαγνήτη», που όποιος τον κρατάει, τα ταξί αισθάνονται μια ακαταμάχητη έλξη προς το μέρος του, το «ελαφρύδι», το αντίθετο από το βαρίδι, που τα κάνει όλα ανάλαφρα, κ.ο.κ.»⁶⁵ Με άλλα λόγια, η φαντασία του συγγραφέα είναι «η πηγή της δημιουργικότητας, ο μαιευτήρας της επιστημονικής προόδου και ο προθάλαμος κάθε νέας πραγματικότητας», όπως παρατηρεί ο ίδιος σε συνέντευξή του.⁶⁶

Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο συγγραφέας αγγίζει θέματα σύγχρονα, αλλά με το δικό του, ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό τρόπο, όπως παρατηρούμε στο έργο του *Μοντέρνα Κοκκινোসκουφίτσα*, τυπικό δείγμα διακειμενικότητας, με αναφορά στο γνωστό παραμύθι των Αδελφών Grimm, που απηχεί όμως νεώτερες τάσεις αντιμετώπισης των γυναικών και των έμφυλων ταυτοτήτων (όπως κάνει και με άλλες ηρωίδες του, όπως με

65. Αναφορά από το διαδίκτυο:

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=97181> ανάσχυση 14-4-2016.

66. Αναφορά από το διαδίκτυο:

<http://www.protothema.gr/culture/books/article/436721/eugenios-trivizas-o-ethnikos-mas-paramuthas>

Ανάσχυση 14-4-2016

τη Βατραχούλα ή τις Πριγκίπισσες που δε φοβούνται τους δράκους). Στο έργο του *Μοντέρνα Κοκκινοσκουφίτσα*, η Κοκκινομπλουτζινίτσα πείθει το λύκο να βγάλει τη γιαγιά από την κοιλιά του, τον βοηθά να γίνει σταρ και τον παντρεύεται. Το βασικό σημείο του έργου είναι ότι το κορίτσι δε δείχνει ούτε για μια στιγμή φοβισμένο από τον τρομερό λύκο, κάτι που τον βοηθά να παραδεχτεί τις δικές του αδυναμίες και να εξελιχθεί. Δεν είναι ο λύκος αυτός που εκμεταλλεύεται τη μικρή επειδή εξέκλινε από το δρόμο που της επέβαλε η μητέρα της, αλλά η μικρή που προτείνει στο λύκο νέους δρόμους. «Η εν λόγω ηρωίδα αλλά και πολλές άλλες σύγχρονες ηρωίδες επικαιροποιούν τα μηνύματα των κλασικών παραμυθιών, εμφυσώντας μια νεωτερική πνοή στο σύγχρονο παιδικό θέατρο».⁶⁷

Συνεπώς, «η απόλυτη και ιδανική θηλυκότητα (η εκτυφλωτικά όμορφη, καλή, ταπεινή, παθητική, που υπομένει χωρίς αντίδραση την καταπίεση των γύρω της, και αδύναμη ηρωίδα, που δεν αναλαμβάνει καμιά πρωτοβουλία ώστε να αλλάξει την τύχη της) αίρεται».⁶⁸ Η σύγχρονη ηρωίδα δεν είναι επίπεδη, χωρίς εσωτερικότητα, ούτε απόλυτα καλή. Έχει ανάγκες, αδυναμίες και πάθη, κάνει λάθη. Το δίπολο καλής-κακής ηρωίδας αίρεται, καθώς πλέον η καλή έχει και κακά στοιχεία και αντίστροφα. Αίρονται, κατά συνέπεια στερεότυπα αιώνων, σχετικά με την προσωπικότητα της γυναίκας αλλά και με την υπόστασή της έναντι του άνδρα.

67. Δρίβα, Α., ό.π., σελ.334-336.

68. Οικονομίδου, Σ., *Τα 'καλά' κορίτσια πάνε στον παράδεισο: απεικονίσεις θηλυκότητας στα παραμύθια των αδελφών Γκριμ*, στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Κείμενα*, τεύχος 16, 2013, [<http://keimena.ece.uth.gr/main/t16/03-oikonomidou.pdf>]

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Εν κατακλείδι, παρατηρείται έντονα μια παράλληλη πορεία μεταξύ της Εκπαίδευσης, των σχολικών εγχειριδίων και βιβλίων παιδικής λογοτεχνίας και του θεάτρου για ανήλικους θεατές, σχετικά με το υπό διερεύνηση θέμα. Μέχρι τη δεκαετία του 1970, κυριαρχεί μια στασιμότητα στο θέμα της κοινωνικής αντιμετώπισης της γυναίκας σε όλους τους παραπάνω τομείς. Η γυναίκα, ανεξαρτήτου ηλικίας, αντιμετωπιζόταν υποδεέστερα και συχνά απαξιωτικά σε σχέση με την κοινωνική θέση του άνδρα. Δεν απολάμβανε τα ίδια δικαιώματα και προνόμια με εκείνον, ενώ οι υποχρεώσεις και τα καθήκοντά της ήταν πολύ συγκεκριμένα και συχνά σκληρότερα από εκείνα του άνδρα. Οι αλλαγές είναι έντονες κατά τη δεκαετία του 1970, μια περίοδος-ορόσημο για τα κοινωνικά δρώμενα σε διεθνές επίπεδο. Πρόκειται για μια δεκαετία όπου παρατηρούνται έντονες κοινωνικές –και όχι μόνο- ανατροπές, σε όλες σχεδόν τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής: νέες παιδαγωγικές μέθοδοι και αρχές, κοινωνικά κινήματα όπως το αντιδικτατορικό, το αντιπολεμικό, το φεμινιστικό, το οικολογικό, κ.ά., κινήσεις υπέρ των ατομικών ελευθεριών, η εξέγερση του γαλλικού Μάη του '68 και ο διεθνής αντίκτυπός της, κ.ο.κ. Μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα, προβάλλουν τα πρώτα σημάδια ανατροπής του παραδοσιακού ρόλου της γυναίκας και αρχίζουν να ωριμάζουν οι συνθήκες ισότητας των δύο φύλων.

Το θέατρο, ως άμεση αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας κάθε εποχής και ιστορικής περιόδου, αποτύπωσε, καθ' όλη την πορεία εξέλιξής του στο χρόνο, τα φυλετικά στερεότυπα, μέσα από τα διάφορων ειδών κείμενά του. Από την πρώτη στιγμή γέννησής του, μέσα από τα θρησκευτικά δρώμενα και τις τελετουργίες, έως τη σημερινή μεταμοντέρνα εκδοχή του, διαφαίνονται οι σχέσεις των δύο φύλων μεταξύ τους και η θέση του κάθε φύλου μέσα στην εκάστοτε κοινωνία.

Το ίδιο συμβαίνει και με το θέατρο για ανήλικους θεατές, όπου και εκεί διαφαίνονται οι σχέσεις αγοριών-κοριτσιών ή ηρώων-ηρωίδων, μέσα στην ελληνική πραγματικότητα, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως σήμερα.

Ο δρόμος προς τη σημερινή ίση –τυπικά τουλάχιστον- αντιμετώπιση των δύο φύλων δεν υπήρξε εύκολος και ρόδινος, αλλά πέρασε μέσα από πάμπολλα στάδια άδικης, άνισης και συχνά αναξιοπρεπούς αντιμετώπισης του «ασθενούς» φύλου.

ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΑ



(Φωτογραφικό υλικό από την παράσταση του έργου Οικογένεια Νύε, στο θέατρο Αμαλία (Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»), τη θεατρική σαιζόν 2003-2004, σε σκηνοθεσία Έρης Βασιλικιώτη).



NEOΘΕΑΤΡΟ
ΠΑΙΔΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΞΕΝΙΑΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΛΙΖΑ

Σκηνοθεσία - Χορογραφία: Ισίδωρος Σιδέρης
Μουσική: Γιώργος Χριστιανόκης
Σκηνικά - Κοστούμια: Γιάννης Κατρανίτσας
Στίχοι τραγουδιών: Μαριονίνα Κριεζή

Θέατρο
ΟΛΥΜΠΙΟΝ

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2013- ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2014

Παραστάσεις κάθε Κυριακή στις 11.30 το πρωί και
τις καθημερινές για σχολεία

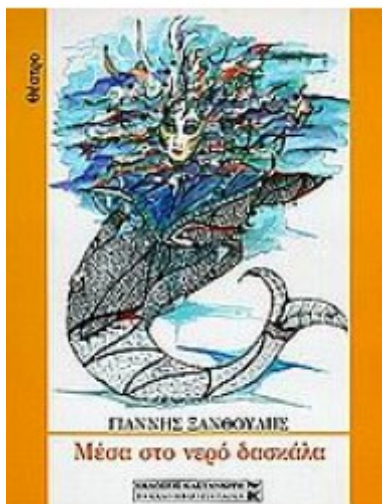
Ισχύουν τα εισιτήρια του Ο.Γ.Α.
τηλ: 6977 44 51 61 | 2310 22 22 99

Χορηγός επικοινωνίας
ΙΑΝΟΣ
ΑΛΥΣΙΔΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

www.ncotheatro.gr



(Από την παράσταση του έργου στην Παιδική Σκηνή του Νέου Θεάτρου Θεσσαλονίκης, τη χειμερινή θεατρική περίοδο 2013 – 2014, στην αίθουσα «Ολύμπιον» (πλατεία Αριστοτέλους) και σε περιοδεία στη βόρειο Ελλάδα. Σκηνοθεσία του Ισίδωρου Σιδέρη).



ΘΕΑΤΡΟ ΣΟΦΟΥΛΗ

**θεατρικό εργαστήριο
(β' τμήμα)**

**Κυριακή
10 Ιουνίου 2012**

8 μ.μ.

ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΝΕΡΟ

Δ Α Σ Κ Α Λ Α

Γ. Ξανθούλης







(Από την παράσταση του έργου στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, από την ομάδα Λώτινος Ήλιος, σε σκηνοθεσία Άννα Παπαμάρκου).



Η Θεατρική ομάδα του
Δημοτικού Σχολείου Πυλίου
σας παρουσιάζει την παράσταση
"Ας παίξουμε τους μεγάλους",
από το ομώνυμο βιβλίο του
Αντώνη Δελώνη,
σε διασκευή του δασκάλου Γιάννη Σολακίδη.

Κυριακή 3 Μαρτίου 2013

Ώρα: 17.30

Πολιτιστικό Κέντρο Πυλίου

Είσοδος 5 ευρώ στους μεγάλους για
ενίσχυση του ταμείου του Συλλόγου γονέων
με καφέ και γλυκό στο διάλειμμα!



Σας περιμένουμε όλους!!!



(Από την παράσταση του έργου, σε σκηνοθεσία Π. Σερεφίδη, από τη θεατρική ομάδα Μίμηση Πράξης)

Βιβλιογραφία

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αναγνωστόπουλος, Β., *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά τη μεταπολεμική περίοδο, 1945-1958*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1991.

Askew, S.-Ross, C (1994). *Τα αγόρια δεν κλαίνε*. (μτφρ. Τερζίδου, Μ.) Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Γραμματάς, Θ., 2010. *Στη Χώρα του Τοτόρα, Θέατρο για Ανήλικους Θεατές*. Αθήνα, Εκδ. Πατάκη.

Deldime, R., *Θέατρο για την Παιδική και Νεανική Ηλικία*, μτφ. Γραμματάς Θ., εκδ.: Τυπωθήτω, Αθήνα: 1996.

Δελώνης, Α. 1984. *Ας παίζουμε τους μεγάλους*, Εκδ. Ηράκλειτος ε.π.ε.

Δημάκη-Ζώρα, Μ. *Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα*, Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ-ΕΚΠΑ *Το Θέατρο ως Μορφοπαιδευτικό Αγαθό και καλλιτεχνική έκφραση στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία*.

Δρίβα, Α., *Λογοτεχνία και Θέατρο για παιδιά: Η έννοια της μεταμόρφωσης στη γραφή και στα πρόσωπα των έργων του Ευγένιου Τριβιζά*. Διδακτορική Διατριβή, Αλεξανδρούπολη 2014.

Ελεγμίτου, Ε. & Μπακαλάκη, Α. «Εγχειρίδια Οικιακής Οικονομίας: Παλιές και Νέες Εκδοχές των Γυναικείων Καθηκόντων», *Ιστορικότητα της Παιδικής Ηλικίας και της Νεότητας (Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, 1-5 Οκτωβρίου 1984)*, Τόμ. Β', Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1986.

Εφημερίς της Κυβερνήσεως, αρ. 26/1855.

Εφημερίς των Κυριών, έτ. Β', αρ. 86 (23-10-1888).

Ζέη, Α. 1992. *Θέατρο για παιδιά*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2011.

Ζιώγου-Καραστεργίου Σιδ., «Φρονίμους Δεσποινίδας και Αρίστας Μητέρας» *Στόχοι Παρθεναγωγείων και Εκπαιδευτική Πολιτική στον 19^ο αιώνα, Ιστορικότητα της Παιδικής Ηλικίας και της Νεότητας, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου*, Αθήνα, 1-5 Οκτωβρίου 1984, Τόμ. Β', Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1986.

Ιγγλέση, Χ. 1997. *Πρόσωπα Γυναικών. Προσωπεία της Συνείδησης. Συγκρότηση της Γυναικείας Ταυτότητας στην Ελληνική Κοινωνία*. Αθήνα: Εκδ. Οδυσσέας, (Ε' έκδοση).

Καραγιάννης, Θ., *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, 1^η έκδοση, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2007.

Κουν, Κ., *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1992.

- Κουρετζής, Λ. *Το Θέατρο για Παιδιά στην Ελλάδα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1990.
- Λεκκάκου, Ι. *Το Ελληνικό Θέατρο για Παιδιά, απ' τα πρώτα βήματα στην καθιέρωση (1896-1927)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, 2006.
- Λόντος, Κ., *Η Ιστορία του Θεάτρου Νεότητας Ελλάδος. Η δημιουργία του-Η δράσις του – Η παγκόσμιος αναγνώρισις του. Σελίδες άγνωστοι- Επίσημα έγγραφα. Φωτογραφίαι- Σκίτσα- Σκηναί*, Αθήνα, 1955.
- Μυλωνάς, Θ. 1998. *Κοινωνιολογία της Ελληνικής Εκπαίδευσης (Συμβολές)*, Αθήνα: Gutenberg.
- Οικονομίδου, Αναστασία. 1996. *Ούτε ωραία κοιμωμένη ούτε κακιά μάγισσα: το άλλοτε και το τώρα στις προσεγγίσεις γυναικείων απεικονίσεων στο ξένο παραμύθι*, στο Αυδίκος, Ε. (επιμ.), *Από το παραμύθι στα κόμικς*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Παπανικολάου Κ., *Ιστορία της Σχολής Χιλλ (ανέκδοτη)*. (Βρίσκεται δακτυλογραφημένη στο αρχείο της Σχολής Χιλλ).
- Πηλιχός, Γ., *Κάρολος Κουν: Συνομιλίες*, Κάκτος: 1987.
- Ρώτας, Β. *Οδηγός για Σχολικές Παραστάσεις*, Εκδ.: Μπούρας Χ., Αθήνα:1985.
- Ρώτας, Β., *Θέατρο για Παιδιά*, Εκδ. Μπούρας Χ., Αθήνα, 1975.
- Σαρίπολος, Ν., *Πραγματεία του Συνταγματικού Δικαίου*, Αθήναι 1875.
- Στατιστική της Ελλάδος. Πληθυσμός 1879*. Αθήναι, έκδ. Υπουργείου Εσωτερικών, 1881.
- Τσαρούχης Γ., «Θα σε θυμάμαι πάντα σαν έναν άνθρωπο που ζει», *Κάρολος Κουν: Αφιέρωμα*, Περιοδικό *Η Λέξη*, Φλεβάρης-Μάρτης 1987, σελ.96-99.
- Φραγκουδάκη, Α. 1985. *Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης: Θεωρίες για την Κοινωνική Ανισότητα στο Σχολείο*. Αθήνα: εκδ. Παπαζήση.
- Φραγκουδάκη, Α. 1979. *Τα Αναγνωστικά Βιβλία του Δημοτικού Σχολείου: Ιδεολογικός Πειθαναγκασμός και Παιδαγωγική Βία*, Εκδ. Θεμέλιο.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Comte, A., “Women’s Life is Essentially Domestic, Public Life Being Confined to Men”, *A General View of Positivism*, Tr. J. H. Bridges, London, 1865, p.226.

Ensminger Vanfossen, B. “Sexual Stratification and Sex-Role Socialization”, *Journal of Marriage and Family*, Vol.39, no.3 (Aug.1977), p.563-574.

Kohlberg, L. 1987. “Structural Stages and Psychoanalytic Stages: Thought Structures and Freudian Content” in L. Kohlberg, et al., *Child Psychology and Childhood Education*, Longman, New York.

Weinraub, M., Pritchard Clemens, L., Sockloff, A., Ethridge, T., Gracely, E. & Myers, B. “The Development of Sex-Role Stereotypes in the Third Year: Relationships to Gender Labeling, Gender Identity, Sex-types Toy Preference, and Family Characteristics”. *Child Development*, vol.55, no.4, (Aug. 1984), p. 1493-1503.

Weitzman, L., Eifler, D., Hokada, E., Ross, C., “Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children”-Introduction, *American Journal of Sociology*, Vol.77, No.6, (May 1972), p.1125-1150.

Αναφορές από το Διαδίκτυο

1. Οικονομίδου, Σ., *Τα 'καλά' κορίτσια πάνε στον παράδεισο: απεικονίσεις θηλυκότητας στα παραμύθια των αδελφών Γκριμ*, στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Κείμενα*, τεύχος 16, 2013, [<http://keimena.ece.uth.gr/main/t16/03-oikonomidou.pdf>]
2. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=97181> ανάσυρση 14-4-2016.
3. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://www.protothema.gr/culture/books/article/436721/eugenios-trivizas-o-ethnikos-mas-paramuthas> Ανάσυρση 14-4-2016
4. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/playview/84> Ανάσυρση 17-3-2016.
5. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://users.sch.gr/cosmathan/th30.html>, Ανάσυρση 17-3-2016.
6. *Κάρολος Κουν, ο οραματιστής του υπογείου*. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://totheatro.blogspot.gr/2013/09/karoloskoun.html#>, Ανάσυρση 10-6-2016.
7. Αναφορά από το διαδίκτυο: <http://www.haef.gr/el/Arts/Theater/Istoriko>, Ανάσυρση: 10-6-2016.
8. Κουκλατζίδου, Μ., 2014, *Έμφυλες ταυτότητες. Εκπαίδευση και παιδική λογοτεχνία*. Αναφορά από το διαδίκτυο: http://www.academia.edu/9362199/Έμφυλες_ταυτότητες_Εκπαίδευση_και_παιδική_λογοτεχνία. Ανάσυρση 16-3-2016.
9. Κανατσούλη, Μ., 2011, *Εναλλακτικές μορφές οικογένειας στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία για μικρές ηλικίες παιδιών*. Αναφορά από το διαδίκτυο: http://keimena.ece.uth.gr/main/t14/02_Kanatsouli_el.pdf. Ανάσυρση 15/3/2016.