

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Το Έργο της Ξένιας Καλογεροπούλου
και
η Παιδαγωγική του Διάσταση

Χρυσοβαλάντω Μουσκάλλη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια
Μυρτώ Πίγκου - Ρεπούση

Ιούνιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Το Έργο της Ξένιας Καλογεροπούλου και η παιδαγωγική
του διάσταση**

Χρυσοβαλάντω Μουσκάλλη

**Επιβλέπουσα καθηγήτρια
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 Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνιος 2017

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επιχειρεί μια περιδιάβαση στο έργο της Ξένιας Καλογεροπούλου με σκοπό αφενός να εντοπίσει και να αναδείξει τα χαρακτηριστικά και τα μοτίβα που το διέπουν και αφετέρου να προβάλει την παιδαγωγική του διάσταση και αξία. Η Ξένια Καλογεροπούλου, με τις πρωτοβουλίες και την αδιάκοπη δράση της εδώ και τέσσερις δεκαετίες στον χώρο του παιδικού θεάτρου, άλλαξε πολλά από τα δεδομένα στον τρόπο που αντιμετωπίζουμε τις παρατάσεις για παιδιά. Είναι γεγονός ότι η πρόσβαση στη βιβλιογραφία για το θέμα αυτό είναι σχετικά δύσκολη αφού το περισσότερο υλικό βρίσκεται στο αρχείο του Θεάτρου Πόρτα. Παρολαυτά γίνονται αξιόλογες προσπάθειες σε προπτυχιακά και μεταπτυχιακά προγράμματα για τη μελέτη του έργου της συγγραφέως όπως για παράδειγμα η Ελένη Μεγγρέλη η οποία επιχειρεί την καταγραφή των εργασιών της Θεατρικής σκηνής της Καλογεροπούλου «Μικρή Πόρτα» την πρώτη δεκαετία της ίδρυσης της 1972-1982.

Η επιλογή της κατεύθυνσης *Θέατρο στην Εκπαίδευση* στο τελευταίο έτος του μεταπτυχιακού αυτού προγράμματος και η μελέτη της ιστορίας του παιδικού θεάτρου στη Ελλάδα σε συνδυασμό με το γεγονός ότι το έργο της συγγραφέως ως προς τα επιμέρους χαρακτηριστικά του δεν μελετήθηκε επαρκώς σε ένα επιστημονικό επίπεδο, αποτέλεσε το ερέθισμα για περαιτέρω διερεύνησή από την υποφαινόμενη.

Προέκυψε λοιπόν η ανάγκη για μια σφαιρική μελέτη στο θεατρικό της έργο για παιδιά θέτοντας τα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

- Ποιά είναι τα νεωτερικά χαρακτηριστικά και τα μοτίβα των παραμυθιών που διακρίνονται στο πρωτότυπο έργο της;
- Ποια είναι η παιδαγωγική αξία των έργων της που απευθύνονται σε παιδιά, και ποιες είναι οι αξίες και τα μηνύματα που μεταδίδουν στο ανήλικο θεατή;
- Με ποιό τρόπο η Καλογεροπούλου συμβάλλει με τα έργα της στην συμμετοχικότητα του ερωτώμενου θεατή;

Η παρούσα διατριβή δομείται σε δύο μέρη. Στο πρώτο επιχειρείται μια σύντομη επισκόπηση στην ιστορία του θεάτρου για παιδιά από το '70 και μετά ενώ μετά γίνεται αναφορά στις πηγές έμπνευσης της συγγραφέως από προγενεστέρους και σύγχρονους δημιουργούς. Ακολούθως παρουσιάζεται η δομή και τα χαρακτηριστικά των παραμυθιών, τα μοτίβα των παραμυθιών στα θεατρικά έργα για παιδιά της Ξένιας Καλογεροπούλου καθώς και τα νεωτερικά χαρακτηριστικά των σύγχρονων έργων για παιδιά στο έργο της συγγραφέως.

Στο δεύτερο μέρος αναλύεται η παιδαγωγική αξία των παραμυθιών αλλά και η παιδαγωγία των θεατρικών έργων της Ξένιας Καλογεροπούλου για ανήλικους θεατές και πως αυτά προβάλλουν την συμμετοχικότητα του ερωτώμενου θεατή.

Summary

The present postgraduate dissertation seeks to provide a survey of the theatrical corpus of Xenia Kalogeropoulou with the aim, on the one hand, of tracing and highlighting the characteristics and motifs that govern it and, on the other hand, of showcasing its educational dimension and value. Xenia Kalogeropoulou, through her initiatives and ceaseless action in the field of children's theatre over the last four decades, has changed many aspects of how we approach performances for children. It's true that accessing the bibliography on the topic is relatively difficult since most of it is housed in the archives of "Theatro Porta." Nevertheless, commendable attempts are made at undergraduate and graduate programs to study the works of the author. Eleni Meggrelis, for example, has undertaken to catalogue the studies of the of Kalogeropoulou's theatrical troupe "Mikri Porta" during the first decade of its foundation 1972-1982.

Having chosen the specialization of *Theater in Education* for the last year of this postgraduate degree and having studied the history of children's theatre in Greece, along with the fact that the corpus of the author has not been sufficiently studied in its individual characteristics at the university level, have given the stimulus for further investigation of the topic by the author of this dissertation.

There arose, therefore, the need for a comprehensive study of her theatrical corpus for children posing the following research questions:

- Which are the novel features and motifs of the fairy tales that stand out in her original work?
- What is the educational value of her works aimed at children, and what morals and messages do they transmit to underage audience members?
- In what way does Kalogeropoulou contribute with her works to the participation of these audience members?
- What innovations did Kalogeropoulou introduce to the field of theatre for underage viewers?

The present dissertation consists of two parts. The first one presents an overview of the history of children's theatre since the '70s followed by a review of the author's sources of inspiration found in earlier and contemporary creators. Thereafter, it presents the structure and the characteristics of the fairy tales and the motifs of fairy tales in Kalogeropoulou's children's plays, as well as the novel characteristics of contemporary children's plays in the corpus of the author.

The second part analyses the pedagogical value of fairy tales and the pedagogy of the plays by Xenia Kalogeropoulou for underage viewers and how they promote the participation of these viewers.

Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής είναι αποτέλεσμα πολύμηνης προσωπικής προσπάθειας, αλλά και ουσιαστικής συμβολής κάποιων ανθρώπων, τους οποίους θα ήθελα εδώ να ευχαριστήσω.

Αρχικά, οφείλω να ευχαριστήσω την καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση επιβλέπουσα της μεταπτυχιακής αυτής διατριβής για την καθοδήγηση της. Η ευγένεια η υπομονή και οι στοχευμένες υποδείξεις της αποτέλεσαν ανεκτίμητη βοήθεια για την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής.

Δε θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω από καρδιάς την Ξένια Καλογεροπούλου η οποία με την απλότητα και την ευγένεια που την διακρίνει τόσο δοτικά και χωρίς δεύτερη σκέψη αφιέρωσε τον πολύτιμο της χρόνο για να μου στείλει όλο το υλικό που χρειάστηκα για την εκπόνηση αυτής της διατριβής σε ηλεκτρονική μορφή. Την ευχαριστώ επίσης που μοιράστηκε μαζί μου λίγο από τον πολύτιμο χρόνο της στην Αθήνα. Εύχομαι αυτή η διατριβή να αποδειχθεί έστω και στο ελάχιστο άξια για να περιγράψει το τεράστιο έργο της στην ιστορία του παιδικού θεάτρου.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου για την απεριόριστη συμπαράσταση, κατανόηση και την ηθική στήριξη που μου παρείχαν καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του μεταπτυχιακού αυτού προγράμματος. Τους αφιερώνω αυτή τη διατριβή.

*Κι αν σου μιλώ με παραμύθια και παραβολές
είναι γιατί τ' ακούς γλυκότερα, κι η φρίκη
δεν κουβεντιάζεται γιατί είναι ζωντανή
γιατί είναι αμίλητη και προχωράει·*

Γ. Σεφερης «Ο τελευταίος σταθμός» (απόσπασμα)

Περιεχόμενα

<u>ΜΕΡΟΣ Α΄</u>	
ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΞΕΝΙΑΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ	13
<i>Κεφάλαιο 1</i>	
Εισαγωγή	14
1.1. Ερευνητική πορεία	15
1.2. Σύντομη αναδρομή στην ιστορία του παιδικού θεάτρου από το '70 και μετά	17
1.3. Πηγές και πλαίσια αναφοράς	21
<i>Κεφάλαιο 2</i>	
2.1. Η δομή και τα χαρακτηριστικά των παραμυθιών	22
2.2. Μοτίβα των παραμυθιών στα θεατρικά έργα για παιδιά της Ξένιας Καλογεροπούλου	25
2.2.1 Μεταμόρφωση- Μεταμφίεση	26
2.2.2 Το ταξίδι του ήρωα- Η αναζήτηση της αγάπης	28
2.2.3. Επανάληψη λέξεων	30
2.2.4. Ο χρόνος	32
2.2.5. Ανθρωπομορφισμός	34
2.2.6. Στοιχεία της φύσης	36
2.2.7. Παραμυθιακά σύμβολα	37
2.3. Νεωτερικά χαρακτηριστικά των σύγχρονων έργων για παιδιά και η σύνδεση τους με τα θεατρικά έργα για παιδιά της Καλογεροπούλου	40
2.3.1. Ανοικτή αφήγηση - ανοικτό τέλος	41
2.3.2. Ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας	43
2.3.3 Διακειμενικότητα και διακειμενικές συνδέσεις με τα κλασικά παραμύθια	45
2.3.4. Θεματολογία των έργων	49

<u>ΜΕΡΟΣ Β΄</u>	
Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ ΞΕΝΙΑΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ	53
Κεφάλαιο 3	54
3.1. Η παιδαγωγική αξία των παραμυθιών	
3.2. Η παιδαγωγία των θεατρικών έργων της Ξένιας Καλογεροπούλου για ανήλικους θεατές και η συμμετοχικότητα του ερωτώμενου θεατή	57
.	
Κεφάλαιο 4	62
Επίλογος	62
Παράρτημα 1	65
ΤΑναφορές σε βιβλία της συγγραφέως	65
Παράρτημα 2	66
Περιλήψεις των έργων	66
Βιβλιογραφία θεωρητικών έργων και άρθρων	70

ΜΕΡΟΣ Α΄
ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΞΕΝΙΑΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Είναι αναμφισβήτητο γεγονός ότι το θέατρο για παιδιά αποδίδει τις επικρατούσες ηθικές αξίες και παιδαγωγικές τάσεις της κοινωνίας που το παράγει. Η επιβεβαιωμένη πλέον ιδιαιτερότητα του θεάτρου για κοινό ανηλίκων θεατών, η καλλιτεχνική, κοινωνική και πολιτιστική του αποδοχή, η μετάλλαξή του σε χώρο πειραματισμού και παιδαγωγικής παρέμβασης αλλά και η μετατροπή του από μια απλή μορφή διασκέδασης ή ιδεολογικής κατήχησης των παιδιών σε μια σημαντική διεργασία στα πλαίσια ανακάλυψης, κατανόησης, και κατάκτησης του κόσμου, δημιουργούν έναν εξαιρετο χώρο προσδοκιών και προκλήσεων (Σερέτη 2010: 260, Παπακώστα χχ). Η Ξένια Καλογεροπούλου ως θιασάρχης, ηθοποιός, μεταφράστρια και συγγραφέας έργων για παιδιά μέσα από το θεατρικό έργο της για παιδιά δημιούργησε ένα θεατρικό προηγούμενο και μέσα από τις παραστάσεις της εκπαίδευσε το κοινό της δημιουργώντας ένα παιδικό θέατρο υψηλών απαιτήσεων που έσβησε για πάντα ό,τι παιδαριώδες, δήθεν ή φθηνό ήταν συνδεδεμένο με το θέαμα για τα παιδιά (Βούλγαρη 2010).

1.1. Ερευνητική πορεία

Η παρούσα διατριβή επιχειρεί μια περιδιάβαση στο θεατρικό έργο της Ξένιας Καλογεροπούλου. Ο σκοπός της είναι αφενός να εντοπίσει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου της και αφετέρου να προβάλλει την παιδαγωγική του διάσταση και αξία. Τα ερευνητικά ερωτήματα που έχω θέσει είναι τα ακόλουθα:

- Ποιά είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου της;
 - Ποιά είναι τα θέματα και τα ζητήματα τα οποία πραγματεύεται;
- Ποια είναι η παιδαγωγική αξία των έργων της που απευθύνονται σε παιδιά, και ποιες είναι οι αξίες και τα μηνύματα που μεταδίδουν στο ανήλικο θεατή;

Η μεθοδολογία που ακολούθησα βασίστηκε στη βιβλιογραφική έρευνα η οποία συμπλήρωσε την ανάλυση του περιεχόμενου των εννιά πρωτότυπων έργων της συγγραφέως. Η συγγραφή της παρούσας διατριβής πραγματοποιήθηκε μέσα από την επισκόπηση των σχετικών με το θέμα βιβλιογραφικών και διαδικτυακών πηγών και την ταυτόχρονη τεκμηρίωση με παραδείγματα μέσα από τα επιλεγμένα θεατρικά έργα της συγγραφέως. Αξίζει εδώ να διευκρινιστεί ότι η τεκμηρίωση δεν αφορά τον σχολιασμό των έργων της συγγραφέως σε παραστασιακό επίπεδο. Τα έργα στα οποία γίνεται αναφορά αποτελούν δραματοποιήσεις και είναι έργα κατάλληλα διασκευασμένα για σκηνική απόδοση. Η ομαδοποίηση των έργων που ακολουθεί δεν μπορεί να είναι μοναδική αφού σαφώς υπάρχουν περισσότερες δυνατότητες κατηγοριοποίησης με διαφορετικά κριτήρια η καθεμιά όπως για παράδειγμα οι μεταφράσεις έργων σύγχρονων ξένων συγγραφέων, ή η μελέτη των έργων της σε παραστασιακό επίπεδο οι οποίες θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης σε ένα μεταγενέστερο στάδιο.

Η διατριβή αυτή δομείται σε δύο μέρη: Το πρώτο μέρος με τίτλο *Το έργο της Ξένιας Καλογεροπούλου* αναφέρεται στις επιρροές και τα χαρακτηριστικά που ορίζουν το πρωτότυπο έργο της συγγραφέως. Τα κείμενα που επιλέχτηκαν και αποτελούν τη βάση

της ανάλυσης είναι τα εννιά παραμύθια που έγραψε η ίδια μόνη η με τον Θωμά Μοσχόπουλο (Παράρτημα 1).

Το δεύτερο μέρος με θέμα *Η παιδαγωγική διάσταση του έργου της Ξένιας Καλογεροπούλου* επικεντρώνεται στα παιδαγωγικά μηνύματα όπως αυτά προβάλλονται μέσα από τα παραμύθια τις στάσεις ζωής και αξίες που τα έργα προβάλλουν μέσα από τα θέματα και τα προβλήματα που πραγματεύονται και μέσα από τους ήρωες που εμφανίζουν.

Τα προσδοκώμενα αποτελέσματα αφορούν στην ανάδειξη του έργου της Καλογεροπούλου ως φορέα αλλαγής που έχει αναβαθμίσει και ανανεώσει το περιεχόμενο του θεάτρου για παιδιά στην Ελλάδα αλλά και να προβληθεί το πρωτότυπο θεατρικό της έργο ως ένα σπουδαίο μέσο μετάδοσης αξιών και στάσεων ζωής που συμβάλλει θετικά στην διαμόρφωση της ταυτότητας, της προσωπικότητας του ανηλίκου και οδηγεί στην ομαλή ένταξη του στον κόσμο των ενήλικων.

1.2. Σύντομη αναδρομή στην ιστορία του παιδικού θεάτρου για παιδιά στην Ελλάδα από το '70 και μετά

Η αποσπασματική δραστηριότητα των προηγούμενων δεκαετιών μετατρέπεται σε συστηματική σκηνική πρακτική τη δεκαετία του '70, όπου παράλληλα με την άνθιση της συγγραφικής παραγωγής έργων για παιδιά, για πρώτη φορά επαγγελματίες με πολύχρονη θητεία στο χώρο του θεάτρου και προσωπικό όραμα αντιμετωπίζουν το θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών ως αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος αξιώσεων. Με πρωτεργάτες σε αυτή την αλλαγή την Ξένια Καλογεροπούλου που ιδρύει το 1972 την Παιδική Σκηνή (αργότερα Μικρή Πόρτα) και τον Δημήτρη Ποταμίτη που ιδρύει το 1973 την Παιδική-Νεανική Σκηνή του Θεάτρου Έρευνας, αλλάζει ριζικά το σκηνικό στο χώρο καθώς εμπνέουν τη δημιουργία ανάλογων νέων θεατρικών σχημάτων (Παρθενίου 2010:483). Οι Καλογεροπούλου και Ποταμίτης συστήνουν στο ελληνικό κοινό κλασικά ή σύγχρονα κείμενα από το εξωτερικό φέρνοντας μια ανανεωτική πνοή σε δραματουργικό και παραστατικό επίπεδο, προβάλλοντας τις σύγχρονες αντιλήψεις για την παιδική ηλικία και αναδεικνύοντας ισόρροπα τη διττή αισθητική/καλλιτεχνική και μορφωτική/παιδευτική υπόσταση του θεάτρου (Μενδρινού 1996 :9).

Η απήχηση που είχε το έργο τους στους μικρούς θεατές γονείς και εκπαιδευτικούς αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία ανάλογων θεατρικών σχημάτων την επόμενη δεκαετία. Το γεγονός αυτό θα οδηγήσει σε ένα καλλιτεχνικό οργανισμό με μια εντυπωσιακή παραγωγή έργων, την αύξηση των εκδοτικών οίκων που δημοσιεύουν τα σχετικά έργα καθώς και την θεαματική αύξηση των παιδικών θιάσων (Τζαμαργιάς 2010: 450-451). Οι συγγραφείς της εποχής αυτής απελευθερώνουν τη θεατρική τους έκφραση απαλλαγμένοι από τη λογοκρισία της δικτατορίας και τη συμβατικότητα των προηγούμενων χρόνων συμβάλλοντας με το σύνολο του έργου τους στην καθιέρωση του παιδικού θεάτρου ως ξεχωριστού είδους στη συνείδηση του κοινού (Μακάβου 2010:336 Γραμματάς 2010:23). Το περιεχόμενο των έργων αφορά πλέον όχι μόνο τα παιδιά αλλά και τους νέους. Οι συγγραφείς τώρα επιμελούνται περισσότερο το θεατρικό κείμενο και το

πως θα αποδοθεί σκηνικά και το εμπλουτίζουν με φαντασία, ονειρικό στοιχείο, χιούμορ και κίνηση. Το σημαντικότερο όμως στα έργα αυτά είναι η απουσία του έντονου διδακτισμού και η αντιμετώπιση του παιδιού ως ίσου προς ίσον (Καγγελάρη 2005:20).

Αναπόσπαστο κομμάτι αυτών των αλλαγών που συντελούνται στο παιδικό θέατρο αποτελεί ο ανήλικος θεατής ο οποίος δε θα μπορούσε να αποκλειστεί από τα όσα συμβαίνουν γύρω του. Ωριμότερος και ισότιμος πλέον με τον ενήλικο αντιμετωπίζεται ως ο «μικρομέγας ανθρωπάκος» ο οποίος διαθέτει κοινωνική συνείδηση και την ελεύθερη βούληση να αποδοκιμάσει αυτά που δεν του αρέσουν. Οι συγγραφείς δεν επιβάλλουν κανόνες συμπεριφοράς, όπως συνέβαινε παλαιότερα, ούτε συγκαλύπτουν την πραγματικότητα αλλά προωθούν κοινωνικούς προβληματισμούς και ζητούν τη συμμετοχή του θεατή στη διαμόρφωση του τελικού νοήματος (Γραμματάς 2010:58). Σημαντικό στοιχείο αποτελεί η επικοινωνία μεταξύ σκηνής-πλατείας και μέσω των έργων προβάλλεται η ψυχαγωγική και παιδευτική αποστολή του θεάτρου.

Οι συγγραφείς στοχεύουν με τα έργα τους στην ευαισθητοποίηση των παιδιών απέναντι στα σύγχρονα και διαχρονικά προβλήματα όπως η μόλυνση του περιβάλλοντος, ο πόλεμος ενώ το θέατρο για παιδιά ορθοποδεί από Πλέον δεν γράφονται έργα για τις σχολικές γιορτές αλλά για να υπηρετήσουν τις ανάγκες του παιδιού όπως η ψυχαγωγία, η επικοινωνία (Βιδάλη 2010:123-124). Το θέμα της ελληνικής παράδοσης που κυριαρχούσε τα προηγούμενα χρόνια τώρα παραμερίζεται και οι συγγραφείς αντλούν τα θέματα τους από τη μυθολογία και την ιστορία, ενώ παράλληλα μεταφράζουν ευρωπαϊκά θεατρικά έργα τα οποία έχουν ως πρότυπο κλασικά ευρωπαϊκά παραμύθια ή διασκευάζουν έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας (Μενδρινού 2010: 277).

Η εποχή που ακολούθησε την δεκαετία του '70 στην Ελλάδα χαρακτηρίζεται ως «μεταποιητική» με κυρίαρχο στοιχείο τις μεταφράσεις και τις διασκευές ενώ παράλληλα το κλασικό θέατρο, η λογοτεχνία και τα παραμύθια αποτελούν μια ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης για τους θεατρικούς συγγραφείς (Μακάβου 2010: 334). Επιπρόσθετα, παρατηρείται μια άνθιση στο ξένο θέατρο για παιδιά με το ανέβασμα τριακόσιων και πλέον μεταφρασμένων και διασκευασμένων έργων επί σκηνής. Παρατηρείται ακόμη μια

προσπάθεια σύνδεσης του παραδοσιακού με το μοντέρνο με το στοιχείο της φαντασίας να κυριαρχεί σε όλα τα επίπεδα (γλώσσα, ύφος, δράση, περιπέτεια, μετάδοση μηνυμάτων. Ακόμη επικρατεί μια τάση πειραματισμού με τους κώδικες του θεάτρου, όπου ενισχύονται τα στοιχεία του μύθου, της φαντασίας, του παιγνιδιού και του σύγχρονου προβληματισμού.

Το θέατρο για ανήλικους θεατές από την δεκαετία του '90 κι έπειτα θα εισέλθει στη φάση του νεωτερισμού και του μεταμοντέρνου και το παιδί-θεατής θα αλλάξει ρόλο και από απλός συμμετοχός θα κληθεί να ανταποκριθεί με διαδραστικό τρόπο στα σκηνικά ερεθίσματα συνδημιουργώντας το νόημα του έργου. Ο ανήλικος θεατής με τη βοήθεια του δραματικού συγγραφέα σταδιακά θα μετατραπεί στον ερωτώμενο θεατή αποτελώντας μια ώριμη αυτοδύναμη ύπαρξη που έρχεται αντιμέτωπη με τα προβλήματα της σύγχρονης εποχής και μπορεί να συνεισφέρει την επίλυσή τους. Στόχος πλέον δεν είναι το «καλλιεργημένο παιδί» ούτε το καλό παιδί αλλά το ώριμο παιδί που διαθέτει δικό του ψυχισμό και προσωπικότητα τα οποία στοχεύει να αναπτύξει να βελτιώσει και να καλλιεργήσει (Γραμματάς 2010:68).

Το σύγχρονο θέατρο για παιδιά τις τελευταίες δεκαετίες έχει σημειώσει τεράστια πρόοδο κερδίζοντας περισσότερη καλλιτεχνική αναγνώριση και από το ενήλικο αλλά και από το ανήλικο κοινό. Σύμφωνα με την Παπακώστα *«τον προσεγγίζει με το σεβασμό που αξίζει σ' ένα θεατή με εξυπνάδα και ευαισθησία, με ιδιαιτερότητες και αναζητήσεις»*. Η σύγχρονη προσέγγιση του θεάτρου για ανήλικους θεατές δεν επιβάλλει ούτε αναγκάζει το παιδί να αποδεχτεί τις απόψεις των ενηλίκων αλλά αντίθετα προσπαθεί να βοηθήσει τα παιδιά να ανεξαρτητοποιηθούν. Η αυτονόμηση των παιδιών θεωρείται σημαντική καθώς τα προετοιμάζει για να ασχοληθούν με τα αγχωτικά προβλήματα του σύγχρονου κόσμου που προκαλούν τόσο άγχος στους ενήλικες. Για αυτό ακριβώς οι σύγχρονοι συγγραφείς *«κάνουν μια στροφή από το περιεχόμενο προς τη μέθοδο, την αφήγηση προς τη συμμετοχή, το κείμενο προς τη γλώσσα από το «τι» στο «πως»* (Παπακώστα 2010:361,369).

Οι συγγραφείς αυτής της περιόδου χρησιμοποιούν το διαχρονικό και πανανθρώπινο στοιχείο του μύθου και του παραμυθιού όχι όμως στην παραδοσιακή τους μορφή. Εμπνέονται και συνθέτουν τίτλους με διακειμενική σημασιοδότηση που παραπέμπουν σε εύκολα αναγνωρίσιμους τίτλους, πρόσωπα ή έννοιες όπως πχ. *Οι ιππότες της τηγανιτής πατάτας* (αντί για ιππότες της στρογγυλής τραπέζης), ή ονόματα όπως *Οδυσσεβάχ (Οδυσσέας και Σεβάχ)*. Αντιπροσωπευτικό έργο της εποχής είναι το «Σκλαβί» της Ξένιας Καλογεροπούλου που είναι η δραματοποίηση ενός ελληνικού λαϊκού παραμυθιού από τη Σύμη (Βιδάλη 2010:142).

Γίνεται αντιληπτό μέσα από την επισκόπηση της ιστορίας του θεάτρου για ανήλικους θεατές ότι η πορεία του ανήλικου θεατή προς την ωρίμανση, ακολουθεί την πορεία ωρίμανσης του θεάτρου για να φτάσει στις μέρες μας και να μπορεί να συνδιαμορφώνει το νόημα της παράστασης με παρεμβάσεις του μέσω της ενεργητικής συμμετοχής του. Ο ανήλικος θεατής διαθέτει όλες εκείνες τις προϋποθέσεις που ο Μπρεχτ υποστηρίζει ότι πρέπει να πληροί ο ενήλικος θεατής για να φτάσει στην καλλιτεχνική απόλαυση: παραχωρεί μέρος από τη φαντασία του και συνδυάζει τη δική του εμπειρία με εκείνη του καλλιτέχνη η την αντιτάσσει σε αυτή (Παπακώστα 2010: 366).

1.3. Πηγές και πλαίσια αναφοράς

Ξεκινώντας από αξιόλογες διασκευές δραματικών κειμένων, τα οποία ως πηγές έμπνευσης και αναφοράς έχουν τους μύθους, την αρχαιολογική γραμματεία, τη λαϊκή παράδοση και το λαϊκό πολιτισμό, τη θρησκεία, την ιστορία ή την κλασική λογοτεχνία, οι νεότεροι θεατρικοί συγγραφείς και στην προκειμένη περίπτωση η Ξένια Καλογεροπούλου αναπτύσσουν στα έργα τους μια σύγχρονη θεματική. Αυτή ακριβώς η θεματική βασίζεται στην αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών, στην επίδραση της σύγχρονης τεχνολογίας και της πληροφόρησης και άπτεται περισσότερο της σημερινής αντικειμενικής πραγματικότητας (Παπαχρήστος 2004).

Στη μακρόχρονη πορεία της η Ξένια Καλογεροπούλου έχει προσανατολιστεί κυρίως σε έργα σύγχρονων ξένων συγγραφέων για παιδιά σε δικές της συνήθως μεταφράσεις. Η ίδια έχει επηρεαστεί και ενσωματώσει δημιουργικά στο πρωτότυπο έργο της που μέρος του έχει γράψει μαζί με τον Θωμά Μοσχόπουλο (Παράρτημα 1) υλικό παραμυθιακό από γνωστούς ξένους συγγραφείς όπως οι αδερφοί Γκριμ, ο Περρώ, ο Τζιανπατίστα Μπαζίλε, ο Ιτάλο Καλβίνο, το κλασικό αγγλικό θέατρο (για τον *Ελαφοβασιλιά* και την *Ελίζα*), την αραβική λογοτεχνία (*Χίλιες και μια νύχτες*) την αρχαιοελληνική γραμματεία (Όμηρος) ακόμη και από την θρησκεία (για την *Οικογένεια Νώε*). Παράλληλα η συγγραφέας έχει εμπνευστεί από τα λαϊκά και κλασικά παραμύθια (για το *Σκλαβί*) τα οποία αποτέλεσαν πλούσια πρώτη ύλη για δημιουργική αξιοποίησή τους από την συγγραφέα. Έτσι η Καλογεροπούλου τα αναπλάθει, ανακατασκευάζοντας τις βασικές λεπτομέρειες, πετυχαίνοντας μέσω της την ανανέωσή τους να εισαγάγει ταυτόχρονα την αμφισβήτηση και ανατροπή τους (Παρθενίου 2010:494).

Τα έργα της είναι λοιπόν κατά βάση αναθεωρητικά αφού επιτίθενται στην καταπιεστική ηθικολογία των λογοτεχνικών παραμυθιών και τις ξεπερασμένες αξίες που ενσαρκώνουν, υποστηρίζοντας νέες, πιο ριζοσπαστικές ιστορίες για την αποκατάσταση του πρωταρχικού ρόλου των λαϊκών παραμυθιών--έναν ρόλο του οποίου η ηθική δύναμη βρίσκεται στην ώθηση του προς κοινωνική και πολιτιστική απελευθέρωση (Winston 1996: 49).

Γίνεται λοιπόν αντιληπτό μέσα από το υπό εξέταση έργο της συγγραφέως, ότι τα λογοτεχνικά κείμενα προφορικής και γραπτής παράδοσης, τα λαϊκά παραμύθια διαφόρων χωρών, καθώς και επώνυμα έργα καταξιωμένων δημιουργών παλαιότερων και νεότερων από τον Όμηρο μέχρι και σήμερα μέσω της αναθεώρησής τους συμβάλλουν στην παροχή σύγχρονων μηνυμάτων και διανοημάτων στο θεατή, ο οποίος επικοινωνεί μαζί τους όχι μόνο με τη γλώσσα του κειμένου αλλά με περισσότερους σημασιολογικούς κώδικες (Κατσίκη-Γκίβαλου 2013).

Κεφάλαιο 2

2.1. Η δομή και τα χαρακτηριστικά των παραμυθιών

Στο πέρασμα των αιώνων το παραμύθι αποτέλεσε μία ανεξάντλητη πηγή φαντασίας, έμπνευσης, έκφρασης αλλά και διδασκαλίας, αφού συχνά χρησιμοποιήθηκε ως μέσο για να διδάξει, να περάσει ιδέες, αντιλήψεις αλλά και πολλές φορές να εξυπηρετήσει ποικίλες ιδεολογίες της εκάστοτε εποχής. Σήμερα η εξέλιξη του παραμυθιού είναι μεγάλη καθώς η διήγηση έχει αντικατασταθεί από την εικόνα (Κατσαδώρας χχ : 37).

Ως είδος το παραμύθι ακολουθεί τρεις γενικές αρχές, προκειμένου να αναφερθεί στον χρόνο, στον τόπο και στα πρόσωπα, που αφορούν το περιεχόμενό του. Συγκεκριμένα στο παραμύθι ο χρόνος είναι άριστος όπως και ο τόπος της δράσης ενώ η δράση εκτυλίσσεται σχεδόν εξολοκλήρου μέσα από την ανωνυμία των προσώπων. Ως προς την δομή τους σε γενικές γραμμές τα παραμύθια ακολουθούν μια στερεότυπη πλοκή που ξεκινά συνήθως με μια αποστολή όπου ο ήρωας αναχωρεί ή εξορίζεται προκειμένου να φέρει εις πέρας ένα καθήκον, να βρει την ισορροπία ή ότι άλλο επιθυμεί έργο συχνά ανυπέρβλητο. Αρωγοί στο ταξίδι του ήρωα μυστηριώδεις δυνάμεις, νεράιδες, ζώα που μιλούν, δίνουν διάφορα δώρα και τον βοηθούν στην πορεία του. Για την επίτευξη του στόχου, ο πρωταγωνιστής θα έρθει αντιμέτωπος με ποικίλα εμπόδια, πολλές φορές

ανυπέρβλητα· υποβάλλεται σε απαγορεύσεις, όρους, εντολές, εμπόδια, δοκιμασίες. Έτσι, μπροστά σε έσχατους κινδύνους ή δυσεπίλυτα προβλήματα αναγκάζεται, θέλοντας ή μη, να πρωταγωνιστήσει σε πράξεις που υπερβαίνουν την ανθρώπινη φύση.

Σε πρώτο πλάνο, σκοπός των παραμυθιών είναι η τέρψη και η διασκέδαση δίνοντας στα παιδιά την ευκαιρία να ζήσουν σε ένα κόσμο φανταστικό και ονειρικό, μακριά απ' την πεζότητα ή τη σκληρότητα της καθημερινής ζωής. Έχει την ελευθερία να διηγείται τα πιο τερατώδη κι απίστευτα πράγματα, χωρίς να έχει σκοπό την διδαχή και δίχως να εμποδίζεται απ' το χαλινάρι της αληθοφάνειας. Εκφράζει δηλαδή ελεύθερα κι ανεξέλεγκτα το καθετί που η φαντασία και το όνειρο μπορούν να συλλάβουν. Σε αυτό οι φυσικοί νόμοι που ρυθμίζουν τον κόσμο και περιορίζουν τις δυνατότητες της πεζής καθημερινής ζωής, είναι ανίσχυροι ή ανύπαρκτοι (Σακελλαρίου 2008:278-279).

Οι ιστορίες των παραμυθιών εμπνέουν ένα πνεύμα αισιοδοξίας, μιας και η έκβαση τους είναι πάντα θετική, και μεταφέρουν ένα μήνυμα επιτυχίας, εφόσον ο ήρωας καταφέρνει πάντα να υπερνικήσει τις δυσκολίες του (Δουλάμη-Αντωνίου 2006:13). Το παραμύθι τελειώνει πάντα με το ευτυχισμένο τέλος όπου το κακό πάντα τιμωρείται, ο αδικημένος δικαιώνεται και αναδεικνύεται το αρχικά ασήμαντο αλλά αληθινό ενώ η επιτυχία του ήρωα συνήθως οδηγεί σε γάμο, απόκτηση υλικών αλλά και πνευματικών αγαθών πχ. σωτηρία και σοφία ή και συνδυασμό των τριών. Με την κάθαρση που επέρχεται και την λύτρωση των ηρώων επιτυγχάνεται η αποκατάσταση της τάξης και ανοίγει ο δρόμος προς την ευτυχία με τη φράση «*Και ζήσανε αυτοί καλά και μεις καλύτερα*» (Μητροπούλου 2016:23, Κατσαδώρας χχ :14-15).

Τα παραμύθια είναι επίσης πλούσια σε σύμβολα που ακόμα και αν προέρχονται από διαφορετικές περιοχές του κόσμου εκφράζουν τις ίδιες συμβολικές αξίες. Συχνά πολλά διαφορετικά σύμβολα εκφράζουν το ίδιο φαινόμενο μιας και αναφέρονται σε αρχετυπικές εικόνες. Ανάμεσα στα σύμβολα που συναντώνται στα παραμύθια, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις βασικές κατηγορίες: Τα σύμβολα της φύσης όπως το δάσος, το ξύλο και τα ζώα τα οποία απεικονίζουν τα ένστικτα, τα μαγικά-μυθολογικά σύμβολα (Μπέτελχαιμ 1995: 41).

Παράλληλα όλοι οι ήρωες στο παραμύθι είτε είναι άνθρωποι, πουλιά, ζώα έχουν τη δυνατότητα να αλλάξουν την εξωτερική τους μορφή χωρίς όμως να χάσουν την αρχική τους ταυτότητα. Ακόμη και τα φυσικά στοιχεία, ο ήλιος, το φεγγάρι, τα άστρα, το νερό και τα δένδρα μπορούν να έχουν κάποια υπερφυσική δύναμη. Η μαγική μεταμόρφωση σε κάποιο ζώο υποδηλώνει από ψυχολογικής άποψης μια αλλαγή συμπεριφοράς ενώ τα ζώα μέσα από τις διάφορες παραμυθιακές απεικονίσεις τους ενσαρκώνουν διάφορες ενστικτώδεις πλευρές του ανθρώπου (Τσιτσλοσπεργκερ 1995:44-45, Κιαχίδου 2006:46).

Επιπλέον συναντάμε συχνά στα παραμύθια το χρήσιμο ζώο, το ζώο ή το πουλί που μιλάει ή αυτό που έχει μαγικές δυνάμεις και χρησιμοποιώντας την εξυπνάδα του ή τις δυνάμεις του βοηθά τον ήρωα π.χ. στον Παπουτσωμένο Γάτο, ο γάτος βοηθά τον αφέντη του να γίνει μαρκήσιος ή στην Σταχτοπούτα τα πουλιά την τρέφουν και τη βοηθούν να κάνει τις δουλειές που τις αναθέτουν η μητριά της και οι κόρες της, ενώ στο τέλος τη βοηθούν να παντρευτεί τον πρίγκιπα (Τζαβιδοπούλου-Μιχου 2006:8).

Συνεχίζοντας, στις ιστορίες των παραμυθιών παρακολουθούμε τη συνεχή πάλη του ήρωα ή της ηρωίδας να ανακαλύψει την πραγματική του αξία, να γνωρίσει τον εσωτερικό του και, να ωριμάσει. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που τα παιδιά γοητεύονται και δε χορταίνουν το παραμύθι, δηλαδή με την επανάληψη ενδυναμώνεται η πίστη τους για να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες και να χτίσουν τη δική τους προσωπικότητα. Παράλληλα οι ήρωες συνήθως, δε φέρουν κάποιο συγκεκριμένο όνομα, αλλά χρησιμοποιούν ως όνομα τις ιδιότητες της οικογενειακής τους κατάστασης, της κοινωνικής τους τάξης, του επαγγέλματός τους. Έτσι, γίνεται αναφορά για βασιλιάδες, πρίγκιπες, βασίλισσες, μητρίες, αδελφές κ.λπ. πρόσωπα συμβολικά πλασμένα έτσι που να εκφράζουν τον ψυχικό κόσμο του κάθε προσώπου του παραμυθιού ή περιγραφικά δίνοντας τα εξωτερικά φυσικά του γνωρίσματα (Αρτέμη χχ:1, Σακελλαρίου 2008:279).

Όσον αφορά την θεματική τους τα περισσότερα παραμύθια πραγματεύονται μια σειρά επαναλαμβανόμενων προβληματικών, όπως θέματα κοινωνικοποίησης, συναισθηματικής αυτονόμησης, προβληματικές σχέσεις με το περιβάλλον που κάθε παιδί αντιμετωπίζει

κατά την διάρκεια της ψυχοκοινωνικής του ανάπτυξης. Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική προσέγγιση, οι θεματικές που μέσω της χρήσης της συμβολικής γλώσσας και της μεταφοράς, πραγματεύονται τα περισσότερα παραμύθια αφορούν το άγχος της γονικής εγκατάλειψης τις σχέσεις παιδιών-γονιών, τις συγκρούσεις μέσα στην οικογένεια, τις αντιζηλίες αδελφών, την διαδικασία κοινωνικής αυτονόμησης, την αποδοχή αρνητικών και θετικών στοιχείων του εαυτού και τα προβλήματα εφηβείας γενικότερα (Μπέτελχαιμ 1995, Δουλάμη-Αντωνίου 2011:31).

2.2. Μοτίβα των παραμυθιών στα θεατρικά έργα για παιδιά της Καλογεροπούλου

Είναι γεγονός ότι αρκετοί συγγραφείς έργων για παιδιά αλλά κυρίως άνθρωποι του θεάτρου όπως η Ξένια Καλογεροπούλου ομολογούν πως δεν παράγουν τα έργα τους κατόπιν σκεπτικού ή βάσει δοκιμασμένων συνταγών που αφορούν μοτίβα και άλλες τεχνικές προσέλκυσης του ανήλικου κοινού. Εντούτοις στο έργο της Καλογεροπούλου παρουσιάζονται κάποια κυρίαρχα χαρακτηριστικά που υπάρχουν στα παραμύθια γενικά και αναμένονται από τα παιδιά. Η ίδια έχει αναφέρει χαρακτηριστικά πως γράφοντας την ιστορία της *Ελίζας* δεν ήθελε να έχει κανένα μαγικό στοιχείο αλλά οι ήρωες της να κυριαρχούνται μόνο από ανθρώπινες δυνάμεις και αδυναμίες και με αυτή τη σκέψη άρχισαν να ξεπροβάλλουν διάφορα μοτίβα *«ένα δέντρο που ανθίζει, η αναγνώριση δυο ερωτευμένων μετά από χρόνια χωρισμού, η αναγνώριση ενός αγαπημένου φίλου μέσα από τη γεύση ενός φαγητού, ένας βασιλιάς που όταν πονάει σκοτώνει, ένα αράπικο παζάρι, ένα κίτρινο σκουφί κι ένας παπαγάλος που μιλάει και χωρίς να το ξέρει λέει εκείνο που σκέφτεται το κορίτσι»* (Καλογεροπούλου 1992: 98).

Τα έργα της παραμένουν πιστά στη βασική δομή των παραμυθιών: ο ήρωας που αντιμετωπίζει μια δύσκολη κατάσταση, ξεκινάει μια δύσκολη πορεία γεμάτη εμπόδια και

περιπέτειες, συναντά εχθρούς αλλά και βοηθούς και στο τέλος επιστρέφει νικητής και θριαμβευτής αλλά και αλλαγμένος από την εμπειρία του. Παράλληλα τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα των παραμυθιών είναι εμφανή σε όλα τα έργα της όπως τα ζώα με ανθρώπινες ιδιότητες, οι αναζητήσεις των ηρώων, τα τέρατα, τα μαγικά στοιχεία, οι μεταμορφώσεις και φυσικά ο θρίαμβος στο τέλος του καλού (Καρανάνου χχ).

2.2.1. Μεταμόρφωση – Μεταμφίεση

Οι μεταμορφώσεις προσώπων ή άψυχων όντων αποτελούν ένα από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά της παραμυθιακής αφήγησης και συμβάλλουν στη ύπαρξη μιας υπερρεαλιστικής και μαγικής ατμόσφαιρας καταλύοντας τα όρια μεταξύ έμψυχου και άψυχου (Μητροπούλου 2016: 32). Η μεταμορφωτική μαγεία στα παραμύθια μέσα από τα ξόρκια, τις κατάρες οδηγεί στην μεταμόρφωση η οποία δηλώνει τις συνέπειες της μαγικής σκέψης ενώ η μεταμόρφωση των τεράτων σε πρίγκιπες ή αγόρια σε σκαντζόχοιρους μπορεί να συμβεί μόνο στον κόσμο των παραμυθιών (Tatar 2010: 57).

Η μεταμόρφωση είναι ένα χαρακτηριστικό που εμφανίζεται στα πέντε από τα εννιά εξεταζόμενα παραμύθια της Καλογεροπούλου (*Οδυσσεβάχ, Ελίζα, Ελαφοβασιλιάς, Παραμυθισσίμο, Πεντάμορφη και το Τέρας*). Ειδικότερα, γίνονται αντιληπτά δυο είδη μεταμορφώσεων. Η πρώτη συμβαίνει μετά από ένα μαγικό ξόρκι το οποίο μετά το πέρασμα του χρόνου και αφού λυθούν τα μάγια επαναφέρει το πρόσωπο/αντικείμενο στην προηγούμενη του κατάσταση πχ. στον *Ελαφοβασιλιά* όπου ο βασιλιάς πατέρας Ντεράμο μεταμορφώνεται σε παπαγάλο και μένει έτσι για επτά ολόκληρα χρόνια, ενώ ο γιος Ντεράμο μεταμορφώνεται σε ελάφι μετά από ένα ξόρκι. Μέσα από τα λόγια του γιού Ντεράμο προβάλλεται η ιδέα της μεταμόρφωσης ως εκείνη η αίσθηση της ελευθερίας που επιτρέπει σε κάποιον να κάνει πράγματα που δε θα έκανε σε άλλη περίπτωση.

«Έτσι μεταμορφωμένος μπορείς να κάνεις πράγματα που δε θα μπορούσες να κάνεις αλλιώς. Να δεις πράγματα που δε θα τα βλεπες ποτέ.» (σελ. 64).

Στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* το Τέρας μεταμορφώνεται από μια κακιά μάγισσα σε Τέρας και με την αγάπη της Άννας σε όμορφο πρίγκιπα. Στο *Σκλαβί* η μεταμόρφωση είναι ηθελημένη και άμεση και συμβαίνει όταν η όμορφη Βασιλοπούλα που παντρεύεται το Βασιλόπουλο εύχεται να μπορούσε να δώσει χρόνια από τη ζωή της για να σώσει το Σκλαβί. Και όταν μετατρέπεται σε αυτό που επιθυμούσε μια αγνώριστη γριά, η απέραντη αγάπη του Βασιλόπουλου την σώζει και την ξανακάνει νέα: «*Σε κοιτάζω και δε σε χορταίνω. Είσαι η γυναίκα μου, η όμορφη του κόσμου. Και φύγανε απ' το πρόσωπό της οι ρυτίδες. Φύγανε τα χρόνια απ' τα μαλλιά της*» (σελ.67).

Στο *Παραμυθίσσισιμο* το παραμύθι κλείνει με την αποκάλυψη του παπαγάλου ότι ήταν βασιλιάς που είχε ηθελημένα μεταμορφωθεί για να πετύχει το σκοπό του που ήταν να βρίσκεται κοντά στην κοπέλα που αγαπούσε: «*Ήξερα πως είχε σκοπό να την κλέψει εκείνος ο άλλος Βασιλιάς και παρουσιάστηκα σαν παπαγάλος για να την διασκεδάσω με τίμιο τρόπο και να εμποδίσω τον αντίζηλό μου να εφαρμόσει το σχέδιό του*». Η μεταμόρφωση στον *Οδυσσεβάχ* προκύπτει μέσα από τα μάγια της μάγισσας Κιρκίλας η οποία μεταμορφώνει τους συντρόφους του Οδυσσεβάχ, Αγήνορα και Μαρούφ σε σκυλί και γατί αντίστοιχα αλλά και τον ίδιο τον Οδυσσεβάχ σε μαϊμού (σελ.40).

Εκτός από τις μεταμορφώσεις οι οποίες πραγματοποιούνται συνήθως μετά από κάποιο ξόρκι λανθασμένο ή μη υπάρχουν φορές που οι ήρωες μεταμφιέζονται για να πετύχουν το σκοπό τους σε κομβικά σημεία για την εξέλιξη της ιστορίας. Στην *Ελίζα* η γενναία Ελίζα μεταμφιέζεται, σε άντρα, τον υποτιθέμενο αδελφό της για να φοβηρίσει με μεγάλη επιτυχία τον ληστή Μακφάλαραν ενώ η τολμηρή Φάντα Γκιρό στο *Παραμυθίσσισιμο* μεταμφιέζεται σε στρατηγό για να αντιμετωπίσει τον βασιλιά που τους κήρυξε πόλεμο. Στο *Σκλαβί* η χήρα βοηθά το Σκλαβί να μεταμφιεστεί σε κορίτσι, για να μπορέσει να δει την πιο όμορφη του κόσμου ενώ αργότερα το Βασιλόπουλο θα χρησιμοποιήσει τα ίδια ρούχα για να μεταμφιεστεί και να δει από κοντά την όμορφη βασιλοπούλα.

Η μεταμορφωτική μαγεία που υπάρχει στα παραμύθια γίνεται αντιληπτή μέσα από τα ξόρκια, τις κατάρες τις ευχές και οδηγεί στην αντίληψη ότι μόνο μέσα από τα παραμύθια μπορεί να επιτευχθεί αυτή η μαγική αλλαγή. Παράλληλα όλα αυτά τα ξόρκια, οι κατάρες

και οι ευχές δείχνουν στο παιδί ότι μόνο σε αυτό το φανταστικό κόσμο των παραμυθιών οι λέξεις αυτές καθαυτές έχουν την δύναμη να μαγέψουν ή να ξεμαγέψουν (Tatar 2010:61). Στο παραμύθι *Η Κοιμωμένη Ξύπνησε* τα αλαμπουρνέζικα ξόρκια της νεράιδας Βιόλας άλλοτε μετατρέπουν την Βασίλισσα σε έγκυο και άλλοτε έχουν τραγικωμικά αποτελέσματα (πχ μαρμαρώνουν τον Βασιλιά). Στον Οδυσσεβάχ ο Δρακοκύκλωπας για να τιμωρήσει τον Οδυσσεβάχ θα τον καταραστεί να βασανίζεται μέχρι να φτάσει στην πατρίδα του την Ιθαγάτη ενώ η μάγισσα Κιρκίλα με τα μαγικά της ξόρκια της θα μεταμφιέσει τον Οδυσσεβάχ και τους συντρόφους του σε ζώα.

2.2.2. Το ταξίδι του ήρωα - Η αναζήτηση της αγάπης

Οι ήρωες των έργων της Καλογεροπούλου είναι οι ήρωες των παραμυθιών με τα θαυμαστά χαρακτηριστικά το θάρρος την πίστη και την εξυπνάδα, αλλά και με μια βαθιά ανθρώπινη διάσταση με πάθη, επιθυμίες και αδυναμίες (Καρανάνου χχ). Το παραμυθιακό μοτίβο της αναζήτησης κάποιου πράγματος που οδηγεί τον ήρωα σε μακρινά ταξίδια για να το αποκτήσει εδώ γίνεται πιο συγκεκριμένο με την αναζήτηση της αγάπης.

Στα παραμύθια της Καλογεροπούλου η αγάπη αποτελεί την ουσία της ύπαρξης των ηρώων αλλά την κινητήρι δύναμη η οποία τους ωθεί σε ακραίες πράξεις αναζήτησής της. Στην *Ελίζα* η τολμηρή και γενναία Ελίζα ναυλώνει καράβι και ξεκινά ένα ταξίδι για να βρει τον αγαπημένο της Πάτρικ, το Βασιλόπουλο στο *Σκλαβί* αναζητά την αγάπη στο ομορφότερο πρόσωπο που έχει δει ποτέ του, σε μια ζωγραφιά έτσι ξεκινά ένα ταξίδι για να την βρει αφηφώντας όλα τα εμπόδια που παρουσιάζονται μπροστά του. «*Εγώ, αν δεν υπάρχει, δεν μπορώ να ζήσω*» και λίγο αργότερα: *Αν δεν μ' αγαπήσει, θα πεθάνω!* (σελ.26), *Αν δεν την βρω θα πεθάνω!* (σελ.27). Ακόμη και η δασκάλα η οποία βοηθά το Σκλαβί να μεταμφιεστεί και να δει την πιο όμορφη του κόσμου πλέκει το εγκώμιο της αληθινής αγάπης: «*Αχ η αγάπη. Η αγάπη.. Εγώ γιατί λες δεν παντρεύτηκα..Μου προξενεύανε αρχόντους και αρχόντους... Περνάει όμως κάτω απ' το παράθυρο μου ένας καβαλάρης... Στέκεται, με κοιτάζει..*» και απευθυνόμενη στο Σκλαβί : «*Ε βέβαια.. έτσι*

είναι. Άμα αγαπάς, τον βρίσκεις τον τρόπο...» (σελ.43). Στο *Παραμυθισσимо* ο έμπορος φεύγει για ένα μακρύ ταξίδι αφήνοντας μόνη την κόρη του με έναν παπαγάλο αλλά και ο Κορνήλιος ο πατέρας της Άννας στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* ταξιδεύει για να πάει να βρει τα καράβια του που το κούρσεψαν οι πειρατές.

Στον *Ελαφοβασιλιά* ο Βασιλιάς Ντεράμο αναζητά την αγάπη και προσπαθεί να την βρει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, έχοντας δυο μυστικά που τον βοηθούν, ενώ στην *Πεντάμορφη και το τέρας* το Τέρας αναζητά ή μάλλον απαιτεί απεγνωσμένα την αγάπη της Άννας. Η Άννα από την άλλη ξεκινά ένα ταξίδι για να πάει να βρει το Τέρας και να του πει πως δεν μπορεί να ζήσει μακριά του. Στον *Τυχερό Στρατιώτη* ο έρωτας του στρατιώτη για την κόρη του Τσάρου τον οδηγεί σε δύσκολες δοκιμασίες *«Αν δεν την βρω μπορεί και να πεθάνω»*.

Δεν συμβαίνει πάντα οι ήρωες που αναζητούν την αγάπη να ταξιδεύουν μακριά για να την βρουν ενώ η εξωτερικήυση των βασανιστικών αισθημάτων της ανανταπόδοτης αγάπης δεν αποτελεί προνόμιο μόνο των πρωταγωνιστικών προσώπων της ιστορίας. Στον *Ελαφοβασιλιά* ο Τρουφαλδίνος αναζητά απεγνωσμένα την αγάπη στο πρόσωπο της Σμεραδίνας: *«Αλλά κι εγώ που με βλέπετε, ξέρετε τί βάσανα έχω; Γιατί εγώ τώρα αγαπάω μια που δεν τη θέλω, Γιατί αυτή με θέλει αλλά είναι που δε μ' αγαπάει. Δηλαδή λέει πώς μ' αγαπάει αλλά και πριν το 'λεγε, κι εγώ γιατί να την πιστέψω που τώρα λέει πως με θέλει, αλλά εγώ που να ξέρω αν μ' αγαπάει»* (σελ.80). Ακόμη η Λαβίνια εκφράζει την αγάπη της στον Ντεράμο *«Γιατί σας αγαπώ και σεις με κοροιδεύετε! Σας αγαπώ, δεν το καταλαβαίνετε; Σας αγαπώ, σας αγαπώ, σας αγαπώ, σας αγαπώ και θα σας αγαπώ ως τη στιγμή που θα πεθάνω!»* (σελ.41).

Είναι λοιπόν εμφανές ότι στα παραμύθια της Καλογεροπούλου η αγάπη είναι η κινητήριος δύναμη που ωθεί τους πρωταγωνιστές να εξωτερικεύσουν τα συναισθήματα τους στο άτομο που αγαπούν, να κάνουν μακρινά ταξίδια ή να πάρουν σοβαρές αποφάσεις για τη ζωή τους, χωρίς να σκέφτονται τις συνέπειες.

2.2.3 Επανάληψη λέξεων - Οι αριθμοί τρία και επτά

Σύμφωνα με την Μητροπούλου η τριπλή επανάληψη ασκεί γοητεία στα παιδιά και αποτελεί ένα βασικό μορφολογικό γνώρισμα του παραμυθιού που βοηθάει στη γνώση και ταυτόχρονα επιτελεί αισθητική λειτουργία (Μητροπούλου 2016:11). Ο αριθμός τρία συναντάται συχνά και σημαίνει ότι ο ήρωας προκειμένου να προχωρήσει η αφήγηση και να ολοκληρωθεί το παραμύθι, πρέπει να αντιμετωπίσει και να νικήσει τρία εμπόδια ή να κάνει τρεις άθλους διαδοχικά (Ζορζ 1996:244).

Η επαναληπτικότητα των αριθμών τρία και επτά γίνεται αντιληπτή στο *Σκλαβί* όπου οι φράσεις «*Γιατροί μπαίνουν, γιατροί βγαίνουν*», «*Μια κουταλιά κάθε πρωί, 3 σταγόνες το βράδυ, ο Θεός είναι μεγάλος*» επαναλαμβάνονται σε καίρια σημεία της ιστορίας προσδίδοντας ένα αίσθημα οικειότητας και ασφάλειας στο παιδικό κοινό που συνεχίζει τις μισοτελειωμένες φράσεις γνωρίζοντας ξέροντας ήδη τη συνέχεια.

Πιο συγκεκριμένα, οι ταλαιπωρίες στις οποίες υποβάλλονται οι ήρωες των παραμυθιών, τα εμπόδια που πρέπει να ξεπεράσουν αλλά και τα αντικείμενα τα οποία πρέπει να διαλέξουν καθορίζονται από τον αριθμό τρία ή θα πρέπει να ολοκληρωθούν σε τρεις ημέρες. Οι τριαδικές αυτές αναφορές στα παραμύθια παραπέμπουν στην τριπολικότητα του κόσμου Γέννηση-Ζωή-Θάνατος, Σώμα-Πνεύμα-Ψυχή, Παρελθόν-Παρόν Μέλλον ενώ σύμφωνα με τους μελετητές εκεί που παρουσιάζεται το μοτίβο των τριών ημερών είναι στις χώρες που ο Χριστιανισμός είναι η κύρια θρησκεία και ίσως αποτελεί αναφορά στις τρεις μέρες που πέρασε προσευχόμενος ο Ιωνάς μέσα στην κοιλιά του κήτους (Ντούλια 2008: 150 Liabenow 2014: 3-4).

Οι αναφορές στον αριθμό τρία και τα πολλαπλάσια του αλλά και στον αριθμό επτά εμφανίζονται στον *Οδυσσεβάχ*. Αρχικά ο Οδυσσεβάχ ανακαλύπτει ότι η δύναμη του Δρακοκύκλωπα είναι οι τρεις χρυσές τρίχες στον αφαλό του ενώ αργότερα θα γίνει αναφορά στην «*εικοστή μέρα του τρίτου μήνα*». Ο αριθμός τρία εμπεριέχεται, στην αινιγματική απάντηση του μάντη Καλχουλαμόντα, στα τρία ξόρκια της μάγισσας Κιρκίλας η οποία μεταμορφώνει τον Οδυσσεβάχ και τους συντρόφους του σε ζώα, στα τρία

αινίγματα που πρέπει να δώσει ο Οδυσσεβάχ στην κόρη του βασιλιά Λαριζάντ αλλά και ως πολλαπλάσιό του, στα τριάντα χρόνια που βρίσκεται μακριά από την πατρίδα του ο Δημήτρης ο ταβερνιάρης (σελ.54).

Ο προσφιής αριθμός τρία δηλώνει τον μέγιστο αριθμό διαφορετικών ατόμων, γεγονότων αντικειμένων, ενώ με άλλους αριθμούς, που επίσης συναντώνται, αν όχι τόσο συχνά, δηλώνεται ικανός αριθμός ομοειδών πραγμάτων ή προσώπων: για παράδειγμα το επτά χρησιμοποιείται για να δηλώσει «πολλούς» (Μητροπούλου 2016:39). Ενδεικτική η αναφορά στον αριθμό επτά στο διάλογο του Οδυσσεβάχ με τον Μαρούφ: «-*Μαρούφ τα μάτια της τα είδες; -Εφτά φορές με ρώτησες. Τα είδα*». Εξάλλου στο *Σκλαβί* το Βασιλόπουλο και το Σκλαβί περπατούσαν επτά μέρες για να φτάσουν στο μέρος με τα γαλάζια τριαντάφυλλα και στον *Ελαφοβασιλιά* γίνεται αναφορά στα επτά χρόνια που χρειάζονται για να παραμείνει μαγεμένος ο βασιλιάς πατέρας Ντεράμο: «*Σε επτά χρόνια από σήμερα θα πας στο δάσος του Ροντισιλάπε*» (σελ.14).

Επιπρόσθετα κάποια στοιχεία βοηθητικά στην εξέλιξη της ιστορίας παρουσιάζονται σε τριπλασιασμούς. Η επανάληψη μπορεί να είναι ισομερής δηλαδή να υπάρχουν τρία προβλήματα, είτε να υπάρχει επαύξηση στο τρίτο και τελευταίο πρόβλημα που θα είναι και το πιο δύσκολο, ή η τρίτη μάχη που είναι η πιο φοβερή, είτε πάλι δυο φορές να δίνεται ένα αρνητικό αποτέλεσμα και μια φορά θετικό (Προπ 1991:82). Στο *Σκλαβί* οι αριθμοί τρία και επτά αφορούν στην περιγραφή των δράκων που *είχανε λέει τρία κεφάλια ... επτά κεφάλια* (σελ.8) στις τρεις σταγόνες που πρέπει να δίνει στον Βασιλιά η Σκλάβια για να γίνει καλά και στον γάμο της όμορφης βασιλοπούλας που θα κρατήσει τρεις μέρες και τρεις νύχτες (σελ.47).

Στην *Ελίζα* γίνεται αναφορά στις τρεις σούπες την ημέρα που συμφώνησε να δίνει η Ελίζα στον πειρατή για να της δώσει τον παπαγάλο του αλλά στον αριθμό των τριών μηνών: «*Κι έβρεχε στο Πλύμουθ, και περνούσε ο καιρός.. Και πάνω στους τρεις μήνες, όταν στο δέντρο κιτρίνισαν τα φύλλα κι άρχισαν να πέφτουν..*» (σελ 29) στα τρία σπαθιά του Μακ ο οποίος θέλει να εντυπωσιάσει «*Αφού έχει τρία σπαθιά. Εσύ δε μου πες ότι έχει τρία σπαθιά;*» (σελ 38) και στους τρεις καυγατζήδες: «*Τώρα που ερχόμουνα, απάντησα τρεις*

καυγατζήδες απ' τη Λόντρα. Ένας εγώ, τρεις αυτοί» (σελ.32). Και προς το τέλος η Ελίζα αναφέρεται στο διάστημα των τριών μηνών που βρίσκονταν *οι φίλοι της, σκλάβοι τη Μαυριτανία: «Κάντε κάτι. Σκεφτείτε κάτι! Τρεις μήνες έχετε εδώ πέρα! Σε λίγο θα 'χουμε φθινόπωρο!* (σελ 84). Εξάλλου στον *Ελαφοβασιλιά* ο βασιλιάς Ντεράμο αφού περάσει από εξέταση 2747 δεσποινίδες για να βρει την κατάλληλη για να παντρευτεί, διαλέγει τελικά τρεις: την Κλαρίσα, τη Λαβίνια και τη Σμεραλδίνα ενώ στο Παραμυθισσισίμο και στην ιστορία της Φάντας Γκιρό ο πατέρας έχει τρεις κόρες αλλά και ο Κορνήλιος στην Πεντάμορφη και το Τέρας έχει επίσης τρεις κόρες.

Στο παραμύθι *Η κοιμωμένη ξύπνησε* ο αριθμός τρία εμφανίζεται μέσω των νεράιδων οι οποίες στη βάφτιση της πριγκίπισσας βάζουν τρεις ευχές, ενώ η Βιόλα κάνει τρία ξόρκια για να λύσει τα μάγια. Στον *Τυχερό Στρατιώτη* ο αριθμός τρία εμφανίζεται τις περισσότερες φορές σε σχέση με τα υπόλοιπα παραμύθια: Έχει μόνο τρία παξιμάδια στην τσέπη του, εμφανίζονται τρεις γέροι μπροστά στον στρατιώτη, το βουνό έχει τρεις κορυφές, τρία αντικείμενα δίνονται στον στρατιώτη προκειμένου να του φέρουν καλοτυχία, τρεις διάβολοι εμφανίζονται οι οποίοι τον δοκιμάζουν, ενώ ο ίδιος ο στρατιώτης ζητάει τρία πράγματα από τον τρίτο διάβολο (καινούρια παπούτσια, καινούρια φορεσιά, καινούριο παλάτι).

2.2.4. Ο χρόνος

Η επισήμανση της σχεδόν σταθερής προβολής των παραμυθιών «έξω από το βιωμένο χρόνο» τον ιστορικό χρόνο, αποτελεί κοινό τόπο στα παραμύθια. Η εσκεμμένη ασάφεια αλλά και αοριστία στις εισαγωγές των παραμυθιών που ξεκινούν συνήθως με φράσεις που δεν αναφέρονται στο παρόν όπως: «*Μια φορά κι έναν καιρό*», «*Σε μια χώρα μακρινή*», «*Χιλιάδες χρόνια πριν τον καιρό που τα ζώα μιλούσαν*» συμβολίζει την διαφυγή από τον συγκεκριμένο και συνηθισμένο τρόπο ζωής που όλοι γνωρίζουμε και ζούμε ενώ το «*Μια φορά κι ένα καιρό*» δεν είναι καθολικό στα παραμύθια της Καλογεροπούλου.

Οι αφηγητές αρκετά συχνά αισθάνονται την ανάγκη να «καθορίσουν τον χρόνο» με μια σειρά ειδήσεων. Πρόκειται για ενδείξεις που τις πιο πολλές φορές είναι και οι ίδιες «μυθώδεις». Έτσι προκύπτει η διαπίστωση ότι ο χρόνος των παραμυθιών είναι ένας χρόνος που τοποθετείται πίσω από το παρόν (Ζορζ 1996: 187,189,203). Χαρακτηριστικά οι αφηγητές στην *Ελίζα* ξεκινούν λέγοντας: «Αυτά που σήμερα θα παίξουμε μπροστά σας δεν έγιναν εδώ, στα μέρη τα δικά σας. Ούτε και τώρα γίνανε, στην εποχή που ζούμε»

Στον *Τυχερό Στρατιώτη* η αοριστία του χρόνου προβάλλεται μέσα από τον αριθμό δέκα και τα πολλαπλάσιά του τα οποία κλιμακώνονται σταδιακά. Αρχικά όταν ο στρατιώτης συναντά στο δρόμο του τρεις γέρους: Ο πρώτος γέρος που συναντά είχε να φάει «Εκατό χρόνια είχε να φάει», ο δεύτερος «Χίλια χρόνια είχε να φάει» και ο τρίτος «χίλιες χιλιάδες χρόνια είχε να φάει». Ακόμη στο δεύτερο μέρος του παραμυθιού *Η Κοιμωμένη Ξύπνησε* η νεράιδα Βιόλα αφηγείται το πώς πέρασαν τα χρόνια: «Αλλά περνούσε ο καιρός και πρίγκιπας τίποτα... Και πέρασε ένας χρόνος, πέρασαν δέκα χρόνια, εκατό...ναι εντάξει! Πέρασαν πεντακόσια!» (σελ.28). Στο *Σκλαβί* γίνεται αναφορά στον χρόνο που κυλάει αργά «Αργά κυλούσανε οι ώρες στο παλάτι...Αλλά όπως περνάνε όλα πέρασε κι αυτός», και αλλού: «Μέρες και μέρες πήγαιναν και πήγαιναν, αλλά δεν έλεγαν να φτάσουν. Στην *Ελίζα* ο χρόνος αποκτά ιδιαίτερη σημασία για την νεαρή ηρωίδα η οποία είναι διατεθειμένη να περιμένει καρτερικά την επιστροφή του αγαπημένου της:

Ελίζα Θα το φυλάω και θα περιμένω

Πάτρικ: Μήνες; Χρόνια;

Ελίζα: Μήνες; Χρόνια. (σελ.22)

Άλλη φορά η *Ελίζα* γυρεύει να βρει τρόπο για να διαφύγει από το παλάτι του βασιλιά Αζελάχ στη Μπαφούρα της Μαυριτανίας για να φτάσει όσο το δυνατόν γρηγορότερα στον αγαπημένο της *Πάτρικ*:

Άμα βιάζεσαι η ώρα δεν κυλάει

Κι οι μέρες φαίνονται σαν χρόνια.

Κι άμα θέλεις ο καιρός να μην περνάει,

Για πότε φεύγει το φθινόπωρο

Κι έρχονται τα χιόνια (σελ.74)

Η αίσθηση αυτή της χρονικής αοριστίας ενισχύει την διάσταση μεταξύ της φαντασίας και του μη ρεαλιστικού με την πραγματικότητα αφήνοντας περιθώριο στη φαντασία του ανήλικου θεατή για να ταυτιστεί με ότι αυτός χρειάζεται και έχει ανάγκη.

2.2.5. Ανθρωπομορφισμός

Ο ανθρωπομορφισμός και η απώθηση στον κόσμο των ζώων οποιασδήποτε δύσκολης και προβληματικής κατάστασης αποτελεί γνωστό φαινόμενο στο χώρο του παιδικού βιβλίου καθώς οι συγγραφείς αναφέρονται σε ζώα όταν θέλουν να προσεγγίσουν δύσκολες έννοιες για τα παιδιά π.χ. θάνατος, ετερότητα (Ζερβού 2013: 375).

Αρωγοί στο ταξίδι των ηρώων στα παραμύθια είναι συνήθως τα ζώα που μιλούν, οι νεράιδες και άλλα μαγικά στοιχεία που του δίνουν κάτι που θα τον βοηθήσει στην πορεία του. Για το παιδί δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στα αντικείμενα και τα ζωντανά όντα, αφού στην προσπάθεια του να καταλάβει τον κόσμο, του φαίνεται λογικό να περιμένει απαντήσεις από τα αντικείμενα που προκαλούν την περιέργεια του. Κι επειδή το παιδί είναι εγωκεντρικό, περιμένει ότι το ζώο θα του μιλήσει για όσα είναι πραγματικά σημαντικά για το ίδιο, όπως κάνουν τα ζώα στα παραμύθια και όπως το παιδί μιλά στα ζώα ή στις κούκλες ζωάκια (Μπετελχαιμ 1995: 69).

Τα ζώα παρουσιάζονται με δύο όψεις: είτε απειλούν τον άνθρωπο είτε τον βοηθάνε. Ο δράκος θεωρείται η πιο απειλητική μορφή, αμφίσημη μαγική ύπαρξη, ταυτόχρονα ανθρωπόμορφο ζώο και ζωώδης άνθρωπος. Πολλές φορές ένα εχθρικό ζώο μπορεί να γίνει ο καλύτερος φίλος κι ευεργέτης του ήρωα. Σε μερικές περιπτώσεις, φανερώνεται ότι τα ζώα ήταν κάποτε άνθρωποι που για κάποιο λόγο έχουν μεταμορφωθεί (Μητροπούλου 2016: 22) όπως το Τέρας στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* ή ο παπαγάλος στο Παραμυθισσισίμο.

Τα ζώα που μπορούν και μιλούν, που είναι χρήσιμα στον άνθρωπο, ή αυτά που έχουν μαγικές ιδιότητες, εμφανίζονται σε όλα τα παραμύθια του κόσμου ενώ τα ζώα-βοηθοί

προσφέρουν μια ενστικτώδη γνώση και αντίδραση σε στιγμές κρίσιμες που είναι καθοριστική (Λιάκας: 2014: χχ, Ντούλια 2008:163-164). Συνήθως οι ήρωες σώζουν ή βοηθούν το ζώο και αυτό από ευγνωμοσύνη τους ανταποδίδει την σωτηρία, όταν χρειάζεται η επέμβαση των δυνάμεων τους. Στα παραμύθια της Καλογεροπούλου ο παπαγάλος είναι το πουλί που εμφανίζεται συχνότερα. Στην *Ελίζα* ο παπαγάλος που μιλά «Όταν στο δέντρο κιτρίνισαν τα φύλλα κι άρχισαν να πέφτουν..ο παπαγάλος μίλησε» ενώ ο Πάτρικ ανταποδίδει στον παπαγάλο το καλό που του έκανε: «*Τρελλάθηκες; Θα σε πιάσουν! Για ένα πουλί; Δε μπορώ να τον αφήσω, μου έσωσε τη ζωή*». Η αγάπη αυτή για τα πλάσματα της φύσης άλλωστε, προβάλλει στα παιδιά μια γενικότερη ευαισθησία που πρέπει να τα διακατέχει ως ανθρώπους. Εξάλλου τα πουλιά «σηματοδοτούν μεταξύ άλλων πνευματικά στοιχεία του ασυνείδητου, ενσωματώνοντας διαισθήσεις, αιφνίδιες διανοητικές συλλήψεις και την ελευθερία της ψυχής» (Τσιτσλοπεργκερ 1995:35). Στον *Ελαφοβασιλιά* ο Τσιγκολότι αναφέρει την ιστορία του αφέντη του ο οποίος μεταμορφώθηκε σε παπαγάλο εξαιτίας μιας κατάρας του Βασιλιά των ζωτικών ενώ στο *Παραμυθίσσισιμο* η όμορφη κόρη του Ιταλού εμπόρου ψυχαγωγείται από έναν όμορφο, ευγενικό και φιλόμωσο παπαγάλο ο οποίος της κρατά συντροφιά και της αφηγείται ιστορίες μέχρι να επιστρέψει ο πατέρας της.

Παράλληλα το άλογο, ζώο κατεξοχήν συμβολικό, που ενσαρκώνει άλλοτε τη δύναμη της γης, άλλοτε της φωτιάς και άλλοτε του νερού εμφανίζεται και αυτό συχνά συνήθως με αναβάτες βασιλόπουλα και βασιλιάδες συμβολίζοντας την δύναμη και την επιτυχία και καλπάζοντας τόσο γρήγορα όσο ο άνεμος μεταφέροντας τον αναβάτη του σε μακρινές αποστάσεις (Ζορζ 1996:91). Στο *Σκλαβί* ο Τζαγκιραχάν παίρνει το άλογο του και τρέχει μακριά απογοητευμένος από την αγάπη ενώ ο καλπασμός του ενισχύει την εικόνα της δύναμης που αποπνέει. «*Πήρε τ' άλογό του ο Τζαγκιραχάν. Πήραν τ' άλογά τους και οι στρατιώτες κι έτρεχαν, κι έτρεχαν ώσπου χάθηκαν κι αυτή μέσα στη νύχτα... Νύχτωσε πάλι κι ακόμα τρέχανε. Δεν ήθελαν να σταματήσουν αλλά τ' άλογα δε μπορούσαν άλλο.*» (σελ.52). Αλλά το άλογο υπάρχει και στην *Ελίζα* «*Κι έτρεξε ο Αζελάχ στην έρημο, χτυπώντας το άλογό του* (σελ 95). Ειδικά το άλογο θεωρείται ζώο κατεξοχήν συμβολικό που εκπροσωπεί τη δύναμη της γης, άλλοτε της φωτιάς και άλλοτε του νερού ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι τα ζώα μετά το πέρας της αποστολής τους εξαφανίζονται από το

προσκήνιο κάτι που επίσης αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των παραμυθιών (Ντούλια 2008: 163-164).

2.2.6. Στοιχεία της φύσης

Στα παραμύθια σύμφωνα με τον Λιάκα οι ήρωες που παίρνουν το ρίσκο να κάνουν ένα ταξίδι έρχονται αντιμέτωποι με τα τέσσερα πρωταρχικά φυσικά στοιχεία: του νερού, της γης, του αέρα και της φωτιάς τα οποία πρέπει να υπερβούν για να βρουν τις απαντήσεις που θέλουν (Λιάκας 2014).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Ελίζα η οποία ναυλώνει καράβι για πάει να βρει τον καλό της Πάτρικ ενώ και οι δυο τους έρχονται αντιμέτωποι με το νερό και τα κύματα της θάλασσας τα οποία αν καταφέρουν να διαβούν θα καταφέρουν να μεταβούν σε μια νέα αρχή. Η γη και συγκεκριμένα το δάσος είναι ένα συχνό μοτίβο στα παραμύθια το οποίο τις περισσότερες φορές κρίνεται ως επικίνδυνο αφού κατοικούν σε αυτό επικίνδυνα ζώα. Το δάσος παραπέμπει στο άγνωστο, μυστηριακό. Είναι εκεί μέσα που ο ήρωας θα επιχειρήσει να βρει το σκοτεινό κομμάτι του εαυτού του και να το αναγνωρίσει ενώ το άτομο που έχασε το δρόμο του πρέπει με τις δικές του δυνάμεις να τον ξαναβρεί για να ανακτήσει ένα υψηλότερο επίπεδο ανθρώπινης ύπαρξης (Τσιτσλοπεργκερ 1995:34).

Οι ήρωες των παραμυθιών καταφεύγουν στο δάσος για να βρουν ψυχική ηρεμία και γαλήνη, απαντήσεις σε όσα τους απασχολούν αλλά πολλές φορές και την ψυχή τους την ίδια. Άλλες φορές το δάσος λειτουργεί ως ενδιάμεσος σταθμός σε ένα μακρύ ταξίδι όπως συμβαίνει στο βασιλόπουλο και το Σκλαβί. Το δάσος ως μέρος ασκεί από μόνο του μια μαγευτική γοητεία αλλά και ως μέρος της μαγείας του παραμυθιού μπορεί να καταστεί επικίνδυνη για τον ήρωα αφού εκεί στο δάσος πάντα κάτι βρίσκει και κάτι χάνει (Joyce 1985:128). Αποτελεί την σκοτεινή πλευρά της φύσης που πρέπει να ξεπεράσει κάποιος για να μπορέσει να βρει τον χαμένο Παράδεισο (Λιάκας 2014). Όπως θα συμβεί και με τον *Τυχερό στρατιώτη* ο οποίος θα φτάσει στην άκρη της μεγάλης του χώρας περνώντας μέσα από ένα πυκνό δάσος για να κρεμάσει το σακί του θανάτου στο πιο ψηλό κλωνάρι.

Μέσα από την πορεία του στο δάσος χάνει την ίδια τη ζωή αλλά στην ουσία την ξαναβρίσκει.

Ακόμη το τέλος του κόσμου, η θαλάσσια όχθη δείχνουν τα όρια μεταξύ του μαγικού και του πραγματικού κόσμου που πρέπει να διασχίσει ο ήρωας (Τσιτσλοπεργκερ 1995:35). Το να βρει το Σκλαβί την πεντάμορφη που ζει στην άλλη άκρη του κόσμου σηματοδοτεί υψηλότερες προσδοκίες και τελείωση, το ίδιο και στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* όπου η Άννα προσπαθεί να περάσει τη θάλασσα για να φτάσει σε τρεις μέρες στο κάστρο που μένει το Τέρας.

2.2.7. Παραμυθιακά σύμβολα

Τα σύμβολα σύμφωνα με τον Λιάκα αποτελούν κλειδί για την κατανόηση της ανθρώπινης φύσης και αποτελούν τον καλύτερο τρόπο έκφρασης του άγνωστου και ασυνείδητου (Λιάκας 2014). Στα παραμύθια της Καλογεροπούλου υπάρχουν κάποια σύμβολα που αποτελούν χαρακτηριστικό κάποιων από τα έργα της συγγραφέως που εξετάζουμε σε αυτή τη διατριβή τα οποία λειτουργούν καταλυτικά για την εξέλιξη της εκάστοτε ιστορίας.

Στα παραμύθια της Καλογεροπούλου το γράμμα αποτελεί χαρακτηριστικό που επαναλαμβάνεται σε τέσσερα παραμύθια. Στην *Ελίζα* το γράμμα έχει τη μορφή διαθήκης και γράφεται από τον αγαπημένο της Ελίζας, Πάτρικ ο οποίος προνοεί για να δοθεί στην Ελίζα όταν η ζωή του βρίσκεται σε κίνδυνο. Επίσης το Σκλαβί πρέπει να ανοίξει ένα γράμμα τη νύχτα του γάμου του αδερφού του το οποίο θα του αποκαλύψει σημαντικά πράγματα που θα αλλάξουν τη ζωή του. Στην *Πεντάμορφη και το Τέρας*, η Άννα γράφει γράμμα στον πατέρα της εξιστορώντας τα συναισθήματά της για το Τέρας ενώ στο *Παραμυθίσσισιμο* ο βασιλιάς με τις τρεις κόρες λαμβάνει γράμμα από τον γείτονα βασιλιά για να τον προειδοποιήσει για επικείμενη επίθεση στο βασίλειό του. Στο ίδιο παραμύθι η *Φάντα Γκιρό* γράφει ένα γράμμα στον βασιλιά εχθρό με ένα αινιγματικό στίχο ο οποίος αποκαλύπτει την ταυτότητα της: «*Και ήρθε κι έφυγε η κοπελιά και δεν του φανερώθηκε*

του Βασιλιά». Στον Οδυσσεβάχ ο βασιλιάς πατέρας της όμορφης Λαριζάντ προσβεβλημένος που ο Οδυσσεβάχ δεν θέλησε να παντρευτεί την κόρη του αφού την κέρδισε στα αινίγματα, δίνει ένα γράμμα στον Οδυσσεβάχ που του επιφυλάσσει τον θάνατο όταν το ανοίγει.

Φαίνεται λοιπόν ότι το γράμμα και στις τρεις περιπτώσεις τοποθετείται σε κομβικό σημείο μέσα στο παραμύθι λειτουργώντας καταλυτικά στην έκβαση της ιστορίας αφού τα πρόσωπα που λαμβάνουν τα γράμματα μαθαίνουν πράγματα που αλλάζουν την άποψη που είχαν για κάποιο θέμα ή αποκαλύπτουν την αλήθεια φωτίζοντας την αληθινή όψη των πραγμάτων.

Ένα άλλο εξίσου σημαντικό παραμυθιακό σύμβολο είναι το τριαντάφυλλο το οποίο έχει μια διφυή υπόσταση, ένα διφορούμενο νόημα, αφού συμβολίζει τόσο την ουράνια τελείωση, όσο και το γήινο πάθος με το άνθος να αντιπροσωπεύει ταυτόχρονα χρόνο και αιωνιότητα, ζωή και θάνατο, γονιμότητα και παρθενία (Walker et al 1976:97, Λιάκας 2014, Κάρδαρης 2016). Το τριαντάφυλλο αποτελεί το χαρακτηριστικότερο το μοτίβο στις ιστορίες αγάπης αφού άλλοτε προσφέρεται ως ένδειξη αγάπης και άλλοτε αποτελεί το κίνητρο για την απαρχή νέων ταξιδιών. Στην *Πεντάμορφη και το Τέρατος* ο πατέρας κόβει ένα άσπρο τριαντάφυλλο από τον κήπο του Τέρατος για τη μικρή του κόρη, ως ένδειξη της αγάπης του γι' αυτήν. Το κομμένο λουλούδι είναι σύμβολο της χαμένης παρθενικότητας που στην αρχή του παραμυθιού, φαίνεται ως ένα τερατώδες γεγονός, αλλά στην συνέχεια εξελίσσεται σε μια σχέση αγάπης ανάμεσα στον ήρωα και την ηρωίδα (Κάρδαρης 2016). Στο *Σκλαβί* το Βασιλόπουλο αντικρίζει την ζωγραφιά μιας όμορφης κοπέλας «της πιο όμορφης του κόσμου» να κρατά ένα γαλάζιο ρόδο. Η αναφορά σε ένα χρώμα που δεν συνηθίζεται για τριαντάφυλλα ενισχύει το άπιαστο και το ακατόρθωτο της αποστολής του Βασιλόπουλου. Ακόμη τα τριαντάφυλλα που κοσμούν τον κήπο του βασιλιά-εχθρού στο *Παραμυθισσимо* θα δώσουν την ιδέα στον βασιλιά για να στήσει ένα μικρό κόλπο στην Φάντα Γκιρό για να καταλάβει αν είναι άντρας η γυναίκα.

Ένα άλλο σύμβολο που συναντάται αρκετά συχνά είναι το κάστρο ή το παλάτι που στέκεται συχνά μέσα σε μαγεμένα δάση ψηλά πάνω στα βουνά, ενσωματώνοντας την ανέγγιχτη σταθερότητα και το πλήθος όλων των καλών επιθυμιών που έχουν

εκπληρωθεί. Άδεια σκοτεινά παλάτια μπορούν να παραπέμπουν συμβολικά στην απώλεια και στην απελπισία (Τσιτσλοσπεργκερ 1995:39). Στον *Τυχερό Στρατιώτη* το Παλάτι του Τσάρου παραμένει κλειδωμένο με έντονα τα σημάδια της εγκατάλειψης υποδηλώνοντας την παραίτηση των ανθρώπων που το κατοικούσαν (σελ.19). Ο στρατιώτης θα ζητήσει το κλειδί από τον Τσάρο, σύμβολο δυσκολίας για την προσπέλαση σε μυστικά στοιχεία για να ανοίξει ο ίδιος το Κάστρο οπλισμένος με τόλμη για αυτά που δεν ξέρει και φοβάται. Ακόμη το κάστρο στην *Πεντάμορφη και το Τέρασ* συνδέεται φαινομενικά με το σκληρόκαρδο και επιβλητικό τέρας εσωτερικά όμως, το κάστρο είναι γεμάτο με πολυτελή αντικείμενα που συνδέεται με τον όμορφο εσωτερικό κόσμο αυτού του όντος (Λιάκας 2014). Στο *Σκλαβί* το Παλάτι είναι αυτό που έχει μέσα ότι πιο πολύτιμο, την κόρη του βασιλιά η οποία αποτελεί πόλο έλξης για πολλούς επίδοξους γαμπρούς.

Τα κλειδιά ως σύμβολα συνδέονται τις περισσότερες φορές με τα κάστρα και εμφανίζονται συχνά ως σύμβολα δυσκολίας στην προσπέλαση σε μυστικά ή ερωτικά στοιχεία. Η μοίρα της *Ωραίας Κοιμωμένης* καθορίζεται από ένα αδράχτι που μπορεί να δηλώνει και το αδυσώπητο της μοίρας. Το μικρό καμαράκι όπου κοιμάται και το κλειδί που κρύβει υποδηλώνουν τα στάδια της ωρίμανσης του κοριτσιού (Τσιτσλοσπεργκερ 1995:39). Έτσι λοιπόν για να μην βρει το κλειδί και ανοίξει το δωμάτιο και βρει το φόρεμα και τρυπηθεί «*Το φόρεμα βρισκόταν τριπλοκλειδωμένο στον ψηλότερο πύργο του παλατιού. Και το κλειδί κρυμμένο σε μια κρυφή κρυψώνα*» (σελ.23).

2.3. Νεωτερικά χαρακτηριστικά των σύγχρονων θεατρικών έργων για παιδιά και η σύνδεση τους με τα θεατρικά έργα για παιδιά της Καλογεροπούλου

Μερικές φορές τα παλιά παραμύθια μοιάζουν ανεπίκαιρα στη σύγχρονη εποχή, καθώς δεν έχουν καμιά αναφορά ή σχέση με αυτήν. Οι ραγδαίες κοινωνικές, οικονομικές και ιδεολογικές αλλαγές έχουν προβάλει την ανάγκη για εκσυγχρονισμό και ανανέωση του περιεχομένου, της μορφής και λειτουργίας της παιδικής λογοτεχνίας. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα την συγγραφή σύγχρονων παραμυθιών, τα οποία ωστόσο διατηρούν το βασικό παραδοσιακό κώδικα, των οποίων η νεωτερικότητα εκδηλώνεται ανάμεσα σε άλλα, μέσα από τη θεματολογία, τα αφηγηματικά ευρήματα, τις διακειμενικές συνδέσεις και την αφηγηματική στρατηγική της μεταμυθοπλασίας (Μαλαφάντης 2006:190, Μαλλούρη 2006: 591).

2.3.1. Ανοιχτή αφήγηση - ανοικτό τέλος

Τα στοιχεία νεωτερικότητας παρατηρούνται και διαπιστώνονται σε όλα τα είδη της παιδικής λογοτεχνίας αλλά κυρίως στα παραμύθια. Σημαντικό νεωτερικό στοιχείο αποτελεί η ανοιχτή αφήγηση η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε ένα ανοικτό τέλος. Σε αντίθεση με την παραμυθιακή κλειστή αφήγηση, που καταλήγει πάντοτε σε ένα σύνθημα, ευτυχές, προβλέψιμο από τον αναγνώστη, τέλος, η ανοιχτή αφήγηση ή το ανοικτό έργο σύμφωνα με τον Ουμπέρτο Έκο δεν έχει ως συμβατικό στοιχείο το προβλέψιμο τέλος ενώ πλοκή του έργου εξελίσσεται ανοιχτά και απρόβλεπτα για τον αναγνώστη (Ακριτόπουλος, χχ). Η Οικονομίδου υποστηρίζει ότι κάποια επαναλαμβανόμενα αφηγηματικά ευρήματα όπως ότι σπάνια αρχίζουν και τελειώνουν με συμβατικό τρόπο είναι γνώρισμα των μεταμυθοπλαστικών έργων στα οποία ενυπάρχει το στοιχείο του πειραματισμού με τις φόρμες και των νεωτερισμών στις αφηγηματικές μεθόδους (Οικονομίδου 2000:80).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τα παραμύθια της Καλογεροπούλου δεν τελειώνουν με το τυπικό «*και έζησαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα*». Αντίθετα, τις περισσότερες φορές η κατάληξη είναι μεν ευτυχής για τους ήρωες αλλά αφήνει πολλά περιθώρια στη φαντασία του θεατή να δημιουργήσει το δικό του τέλος ανάλογα με τα βιώματα και τον ορίζοντα προσδοκιών του. Η κατάργηση του παντογνώστη αφηγητή και η συμμετοχή πολλών φωνών στην αφήγηση επιτρέπει πολλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Η φαντασία του αναγνώστη ενεργοποιείται, απελευθερώνεται και με αυτό τον τρόπο συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία παραγωγής νοήματος μιας και ενθαρρύνεται να εξερευνήσει την πιθανότητα απρόσμενων απίθανων καταλήξεων (Μαλλούρη χχ :597).

Τα κείμενα της Καλογεροπούλου παρόλο που τελειώνουν δικαιώνοντας τους ήρωες εντούτοις συχνά είναι ανοιχτά σε διαφορετικές ερμηνείες, γεγονός που τους προσδίδει διαχρονικότητα και προκαλεί προβληματισμό. Ο Zipes παρατηρεί πως τα παιδιά αντιστέκονται στην ανατροπή. Εάν έχουν μεγαλώσει με τα παλιά παραμύθια, δε θέλουν να τους τα αλλάζουν. Εάν οι κοινωνικές προσδοκίες τους έχουν καθοριστεί από μία συντηρητική διαδικασία κοινωνικοποίησης, βρίσκουν τις αλλαγές στα παραμύθια κωμικές αλλά συχνά άδικες και ανησυχητικές, ακόμη και αν τα παραμύθια σκοπεύουν να είναι προς όφελός τους και επιδιώκουν τη δική τους χειραφέτηση (Zipes 1983:190). Όμως αυτήν ακριβώς την ανησυχία επιδιώκουν τα παραμύθια της Καλογεροπούλου, η οποία θα οδηγήσει σε πρώτο επίπεδο σε προβληματισμό και σε μεταγενέστερο στη συνειδητοποίηση των κοινωνικών συνθηκών εκ μέρους του αναγνώστη (Παπαδοπούλου 2011, Μαλλούρη χχ 600).

Εδώ ακριβώς έγκειται και η σπουδαιότητα του έργου της Καλογεροπούλου η οποία δεν επιδιώκει να ανατρέψει τις κοινωνικές προσδοκίες των παιδιών για την επικράτηση του καλού ή μιας ευτυχής κατάληξης αλλά αντίθετα τις περισσότερες φορές μέσα από το ανοικτό τέλος και όχι απαραίτητα το στερεότυπο και προβλέψιμο happy end αφήνει το παιδί ελεύθερο να προβληματιστεί και να αποφασίσει αυτό που του ταιριάζει αυτό που θέλει να πάρει από το παραμύθι. Με αυτό τον τρόπο τα παιδιά βοηθούνται στο να

ωριμάσουν πνευματικά και συναισθηματικά, μεταφέροντάς τα σε καταστάσεις που ενδέχεται να συμβούν και στα ίδια.

Συγκεκριμένα στο *Σκλαβί* δίνονται τέσσερις διαφορετικές εκδοχές συνέχειας της ιστορίας ενώ αφήνεται το παιδί-θεατής με την απορία αν όλα αυτά που έγιναν συνέβησαν στ' αλήθεια. Η τυπική ευτυχής έκβαση συνδέεται ευρηματικά με τη δημιουργία μιας αίσθησης «ανοικτού τέλους» αντικατοπτρίζοντας την διυποκειμενική αντίληψη της δημιουργού για τον κόσμο και τους οραματισμούς της για έναθέατρο πολλαπλών επιπέδων ανάγνωσης (Μενδρινού 2010: 317). Ειδικότερα στο τέλος οι αφηγητές λογομαχούν με χαριτωμένο τρόπο προσπαθώντας να δώσουν ο καθένας την δική του εκδοχή για το τι μπορεί να συνέβηκε μετά: *«Ε μετά..το Σκλαβί την αγάπησε την Ξαδέρφη, κάνανε πολλά παιδιά, και ζήσανε καλά κι εμείς καλύτερα..Μην τον ακούτε. Δεν ξέρει αυτός. Το Σκλαβί ποτέ του δεν ξέχασε την όμορφη του κόσμου. Έμεινε για πάντα με τον καημό. Μ' ένα παράπνοο κρυμμένο στην καρδιά.. «Κάνεις μεγάλο λάθος. Το Σκλαβί, μόλις έφαγε λίγο φαγάκι, πήρε πάλι τ' άλογό του κι έτρεχε όλη νύχτα. Έτρεχε, έτρεχε, ώσπου έφτασε στο..», «Όχι δεν έγιναν έτσι τα πράγματα. Το Σκλαβί την έκλεψε τη Βασίλισσα. Κλεφτήκανε. Μπήκανε σ' ένα καράβι και πήγανε στο..» (σελ 68-69). Ακόμη στην *Ελίζα* η φράση *«Και τότε πήρε ο Πάτρικ την Ελίζα από το χέρι, την πήγε στην κάμαρά της, και κλείσανε την πόρτα»* αφήνει πάλι περιθώριο στη φαντασία).*

Αλλού πάλι στον *Τυχερό Στρατιώτη* όταν φτάνει το τέλος οι αφηγητές μαλώνουν διορθώνοντας ο ένας τον άλλο:

«-Και ζήσανε αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα.-Όχι ακριβώς! Και ζήσανε αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα κι έμειναν αγαπημένοι για όλη τους τη ζωή και τελείωσε και άντε τώρα, όλοι σπίτια μας. -Αφού έτσι τελειώνουν τα παραμύθια...- Εδώ δεν πρόκειται για παραμύθι. Παραμύθι ή ιστορία ιδού η απορία;» Και πάλι δεν δίνεται ένα ξεκάθαρο τέλος έτσι τα παιδιά τώρα έχουν αμφιβολίες αν όλα αυτά που είδαν και άκουσαν υπήρξαν κάποτε στ' αλήθεια η όχι.

Ακόμη το τέλος στο παραμύθι *Η Πεντάμορφη και το Τέρας* είναι και εδώ αφενός ευχάριστο και κάπως γενικό αφήνοντας περιθώρια στη φαντασία των παιδιών.

Συγκεκριμένα ο ναυτικός που παίρνει την Άννα στο νησί του τέρατος κλείνει το παραμύθι αλλά και την αυλαία λέγοντας:

«Μάτζικο, μούλτο μάτζικο.

Και τι έγινε μετά;

Μιστέριο... Γκράντε μιστέριο...»

2.3.2. Ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας

Άλλο σημαντικό και εμφανές γνώρισμα το οποίο κυριολεκτείται στα έργα του σύγχρονου θεάτρου για παιδιά και αντιπροσωπεύει τις προσπάθειες των συγγραφέων να υπερβούν τα παραδοσιακά και συμβατικά όρια συνιστά η γλώσσα. Ο σκηνικά εκφερόμενος από τους ηθοποιούς λόγος για να είναι προσιτός από το κοινό θα πρέπει να διαθέτει το στοιχείο του οικείου και του καθημερινού ενώ για να πραγματοποιηθεί η φωνητική μεταφορά του προφορικού στο γραπτό λόγο οι δραματουργοί οδηγούνται σε μια διαφορετική μορφολογική σήμανση των λέξεων οι οποίες στην κειμενική μορφή τους αντιστοιχούν πλήρως στην εκφορά τους ως σκηνικός διάλογος από τους ηθοποιούς ενώ χρησιμοποιούνται κατά κόρον επιφωνήματα, δηλωτικά ποικίλων συναισθημάτων και καταστάσεων (Γραμματάς 1999:184). Χαρακτηριστικοί μπορεί να είναι οι τίτλοι των έργων συχνά ομώνυμοι με τα ονόματα των πρωταγωνιστών τους (πχ Οδυσσεβάχ, Ελίζα).

Η Καλογεροπούλου για τη δημιουργία μιας διαφορετικής σημασιοδότησης στις λέξεις και την υπέρβαση των ορίων του λόγου οδηγείται στην παραμόρφωση των λέξεων με εύστοχους αναγραμματισμούς ή ακόμα και τη δημιουργία πρωτότυπων σύνθετων και πολυσύνθετων λέξεων συμπληρωματικής ή αντιφατικής σημασιολογικής ή μορφολογικής βαρύτητας (Γραμματάς 1999: 186-187). Αξιοσημείωτο παράδειγμα ο *Οδυσσεβάχ* που αποτελεί το μόνο παραμύθι στο οποίο η χρήση μιας φτιαχτής γλώσσας έχει κάποια ιδιαίτερη αξία. Η χρήση της ιδιολέκτου και των νεολογισμών συμβολικού χαρακτήρα, που αναφέρονται κυρίως στους τίτλους των έργων της, επιτείνουν τον άμεσο τρόπο, με τον

οποίο επικοινωνούν οι ενήλικοι συγγραφείς και ηθοποιοί με τους ανήλικους θεατές (Παπαχρήστος χχ :12-13).

Μυθολογικά ονόματα τόπων, ανθρώπων αλλάζουν γίνονται λέξεις σύνθετες που παραπέμπουν στο αρχικό όνομα με το οποίο έγιναν γνωστά όπως η *Γοργόνα Πριμαντόνα* η μάγισσα *Κιρκίλα*, η *Ιθαγδάτη*, ο μάντης *Καλχουλαμόντας*, ο *Δρακοκύκλωπας* αλλά και ο *Κυκλωποδράκος* ή το *Κυκλολωτογοργοκιρκιλάριζο* που αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα του ευφυούς χειρισμού της γλωσσικής/λογικής αποδόμησης του νοήματος και της γλωσσικής απελευθέρωσης που η συγγραφέας κατέκτησε αποσκοπώντας στην ενεργοποίηση της φαντασίας και των αισθήσεων (Μεγγρέλη 2009: 82-83). Επιπρόσθετα, στον *Οδυσσεβάχ* η μη συμβατική χρήση της γλώσσας δημιουργεί κωμικές καταστάσεις όπου στο νησί των Λωτοφάγων οι άνθρωποι τρώνε λωτούς και μιλούν παράξενα:

Αυτή: Ερέα βέρα λήμερα (ωραία μέρα σήμερα)

Αυτός Βειλάς; (Πεινάς;)

Αυτή: Έστι δ' έστι (έτσι κι έτσι)

Ακόμη ένα σημείο στον *Οδυσσεβάχ* όπου προκαλείται παράλληλα το γέλιο είναι όταν ο ταβερνιάρης που συναντά στο ταξίδι της επιστροφής ο *Οδυσσεβάχ* τραγουδάει το τραγούδι της *Ιθαγδάτης* παραλλαγμένο με όλα τα φωνήεντα των λέξεων σε –ι-. Αυτή η παραλλαγή θυμίζει ακριβώς την γνωστή χαριτωμένη συνήθειά των παιδιών να μιλούν μια γλώσσα δική τους, τα κορακίστικα, που διαφέρει από την πρότυπη κοινή γλώσσα με κύριο στόχο να κρατήσουν μυστική μια τους συνεννόηση (Κιαχίδου 2006:22).

Στην *Οικογένεια Νώε* οι εφευρέσεις του Νώε αφορούν αντικείμενα και εργαλεία τα οποία μας είναι ήδη γνωστά όμως δίνονται με διαφορετικό όνομα που παραπέμπει άμεσα στη χρήση τους. Για παράδειγμα το μεταφορικό μέσο που είχε εφεύρει ο Νώε για βόλτες, το *ποδαρόδι*, αλλά και ο *καιροδείκτης*, το *μακρύφωνο*, το *υδατόθερμο*, το *μακρυσκόπιο* αποτελούν σύνθετες λέξεις που η σημασία τους παραπέμπει στη χρήση τους. Στα προηγούμενα πρέπει να προστεθεί η χρήση παροιμιωδών εκφράσεων και στοιχείων του προφορικού καθημερινού λόγου όπως για παράδειγμα στον *Τυχερό Στρατιώτη* «*Άσε που έχω γίνει τύφλα*», «*Μπουκάρανε μέσα οι καλεσμένοι*» ή στην *Ελίζα* «*Τι αγριογούρουνο και λαγούς με πετραχήλια;*»

Η υπαινικτικότητα στο λόγο της συγγραφέας γίνεται αντιληπτή μέσω των κοφτών μονολεκτικών απαντήσεων κυρίως στο έργο *Η Κοιμωμένη Ξύπνησε*. Το θεατρικό κείμενο σύμφωνα με την Παρθενίου διαμορφώθηκε σταδιακά εμπνευσμένο από τους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών στις πρόβες ενώ η παράσταση βασίστηκε στη σωματική γλώσσα (Παρθενίου 2010:507). Χαρακτηριστική είναι και η αφαιρετικότητα στο *Παραμυθισσимо*: «Δεν πρόλαβε καλά καλά να στρίψει στη γωνία και ο Βασιλιάς που ήταν πολύ...πολύ... είχε αρχίσει κιόλας να καταστρώνει σχέδια πώς θα αρπάξει το κορίτσι» ενώ στο ίδιο έργο στην Ξυλινη Μαρία το ναι-όχι του Βασιλιά με τη Βασίλισσα και οι εναλλαγές των μονολεκτικών απαντήσεων ναι-όχι-όχι-τί (σελ 45), τα πουλ πουλ πουλ που δηλώνουν τον ήχο των χήνων αλλά και το πλιτς πλατς είναι δηλωτικά της ιδιαίτερης αυτής χρήσης της γλώσσας..

2.3.3. Διακειμενικότητα και διακειμενικές συνδέσεις με τα κλασικά παραμύθια

Στο χώρο της σύγχρονης παιδικής λογοτεχνίας, η διακειμενικότητα είναι μια στρατηγική που χρησιμοποιείται πολύ συχνά με τη βοήθεια της οποίας ένα κείμενο συσχετίζεται με άλλα προϋπάρχοντα, αποκτώντας με αυτό τον τρόπο νόημα και μπορεί να παίξει έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην προσπάθεια παραγωγής συγκεκριμένων νοημάτων σε βάρος άλλων. Κατά συνέπεια, μπορεί να παίξει σημαντικό ρόλο και στην κοινωνικοποίηση των αναγνωστών μέσα από την υποβολή συγκεκριμένων νοημάτων, ιδεών και αντιλήψεων (Οικονομίδου 2000:76-77).

Η Καλογεροπούλου με μορφή δανείων και αντιδανείων έχει δημιουργήσει έργα θεάτρου για παιδιά άμεσα ή έμμεσα στηριζόμενη στα παραμύθια και τις παραδόσεις του λαϊκού πολιτισμού που αποτελούν μέρος της γενικής πανανθρώπινης κληρονομιάς. Με τα έργα της που άλλοτε αποτελούν προϊόντα διακειμενικής σύλληψης, άλλοτε αναπλάσεις γνωστών παραμυθιών από διάφορες λαϊκές παραδόσεις, και άλλοτε ανασυνθέσεις στοιχείων και δεδομένων ετερόκλητων λαϊκών δημιουργιών, στοχεύει και τελικά

καταφέρνει να προσφέρει στους ανήλικους θεατές ψυχαγωγία και διασκέδαση μαζί με διαπαιδαγώγηση και αισθητική απόλαυση (Γραμματάς 1996: 139-140).

Ειδικότερα οι συγγραφείς που δημιουργούν μια διακειμενική σύνθεση, δεν προτείνουν με τα έργα τους ούτε καινούρια λογοτεχνικά θέματα ή ακόμα ένα νέο λογοτεχνικό μύθο, ούτε αναπαράγουν ιστορίες και μοτίβα ήδη γνωστά από προγενέστερους δημιουργούς και εποχές. Αντίθετα, διακόπτουν την άμεση επαφή του σύγχρονου κοινού (θεατή ή αναγνώστη) με το αρχετυπικό κείμενο, επεμβαίνοντας «διορθωτικά», «εκ των υστέρων» στον μύθο και μεταλλάσσοντας είτε την μορφή, είτε το περιεχόμενό του. Με μια τέτοια διεργασία, προκύπτει ένα «νέο» έργο, το οποίο συναπαρτίζεται από άλλα, που αποσπασματικά, θραυσματικά ή και υπαινικτικά εμπεριέχονται στο δικό του, χωρίς ο δημιουργός να αποκρύπτει, ή να αποσιωπά την παρουσία τους (Γραμματάς 2008:56-66).

Μέσα από το πιο κάτω απόσπασμα της Καλογεροπούλου σε συνέντευξή της για τον *Οδυσσεβάχ* διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο εμπνέεται και αξιοποιεί δημιουργικά προγενέστερα κείμενα αφομοιώνοντας τα δημιουργικά μέσα στο δικό της έργο:

«Όταν είχα μια ιδέα να γράψω ένα έργο, που να προσφέρεται γι' αυτού του είδους την παράσταση, διάβαζα την Οδύσσεια. Όμως, ορισμένες σκηνές της Οδύσσειας νόμιζα ότι δεν κολλάνε καθόλου... Όταν, ας πούμε, κατεβαίνει στον Άδη. Λίγο βαριές για τα παιδιά. Ύστερα διάβασα όλες τις "1000 και μία νύχτες". Όταν είδα το Σεβάχ, είπα «κοίτα που και αυτός όλο περνάει περιπέτειες και συναντάει Κύκλωπες και συναντάει ένα είδος λωτοφάγων.» Και όλα αυτά ξεκινάνε από ένα μύθο πιο παλιό ακόμα (Καλογεροπούλου). Επιπλέον, μέσω του συνδυασμού των στοιχείων που ήδη γνωρίζει για τους κλασικούς ήρωες και των νέων στοιχείων που του αποκαλύπτουν τα γράμματα ο ανήλικος θεατής καλείται να κρίνει, να συγκρίνει και τέλος να κατασκευάσει νέα νοήματα (Μαλλούρη χχ 593).

Η διακειμενικότητα στα έργα της Καλογεροπούλου γίνεται συχνά φανερή μέσω των τίτλων που παραπέμπουν στα αρχικά κείμενα, μέσω «πειραγμένων» ονομάτων, τόπων, ηρώων, μέσω αναφορών σε προγενέστερους λογοτεχνικούς ήρωες και στίχων από τα πρωτότυπα κείμενα. Συγκεκριμένα στον *Οδυσσεβάχ* μυθολογικά ονόματα τόπων, ανθρώπων

αλλάζουν και γίνονται λέξεις σύνθετες που παραπέμπουν στο αρχικό όνομα με το οποίο έγιναν γνωστά. Η μάγισσα Κίρκη θα γίνει Κιρκίλα, η Ιθάκη και η Βαγδάτη θα γίνουν Ιθαγδάτη, ο μάντης Κάλχας, Καλχουλαμόντας. Με αυτό τον τρόπο γίνονται αντιληπτοί οι δεσμοί σύνδεσης του *Οδυσσεβάχ* ή της Οδυσσεβάχειας με την *Οδύσσεια* του Ομήρου και του *Σεβάχ του Θαλασσινού* από τις *Χίλιες και μια νύχτες* όπου το ένα έχει απορροφηθεί μέσα στο άλλο και ταυτόχρονα μετασχηματισθεί με αποτέλεσμα ο θεατής να ανακαλεί στο μυαλό του ένα παλαιότερο γνωστό κείμενο για να το ανασκευάσει (Κανατσούλη 1997: 35). Ακόμη στο Παραμυθ...issimo ο τίτλος παραπέμπει στο ιταλικό πρωτότυπο και προκύπτει από την συνένωση της ελληνικής λέξης παραμύθι με την ιταλική κατάληξη-issimo, δηλωτική του υπερθετικού βαθμού.

Συμπληρωματικά με τη θεωρία της διακειμενικότητας, ο Jack Zipes σύγχρονος θεωρητικός και εκφραστής της θεωρίας της αναθεώρησης αναφέρει ότι τα κείμενα πρέπει να διασκευάζονται και να αναθεωρούνται και συνεπώς να αποκαθαίρονται από τις ηθικολογίες των παρελθόντων κειμένων που στόχο έχουν την αναπαραγωγή στερεοτύπων. Συνεπώς τα κείμενα που απευθύνονται σε παιδιά πρέπει κατά μια έννοια να εκμοντερνίζονται για να αρμόζουν στο σύγχρονο κοινό της εποχής στην οποία γράφονται (Winston 1998: 21). Αυτό ακριβώς γίνεται αντιληπτό και στις διακειμενικές συνθέσεις της Ξένιας Καλογεροπούλου. Το *παραμύθι Η Κοιμωμένη Ξύπνησε* που αποτελεί μια δραματοποιημένη μεταγραφή της κλασικής ιστορίας της Ωραίας Κοιμωμένης του Σαρλ Περώ αποκτά νέα πνοή και διασκευάζεται σε μια μοντέρνα ιστορία ενηλικίωσης, εισάγοντας μοντέρνα στοιχεία όπως η τοποθέτηση του β' μισού της ιστορίας στη σύγχρονη εποχή κάνοντας την ιστορία και παραμυθένια και σημερινή.

Έτσι λοιπόν η Καλογεροπούλου στο παραμύθι *Η Κοιμωμένη Ξύπνησε* αποδομεί την κλασική ιστορία της *Ωραίας Κοιμωμένης*, στις τρεις εκδοχές του από τον Περώ, των αδελφών Γκριμ και του Τζιανπατίστα Μπαζίλε ενώ η ιδανική ηρωίδα τοποθετείται στη σημερινή εποχή και σε ότι αυτή φέρει ως εικόνες και έννοιες: διαδίκτυο, μεγάλες ταχύτητες, ανταγωνισμός (Τζαρμαγιάς 2010:459). Στο δεύτερο μέρος της ιστορίας η πριγκίπισσα ξυπνά στη σύγχρονη εποχή εκεί όπου θα συναντήσει τον μοναχικό έφηβο τον «κοιμώμενο πρίγκιπα» ο οποίος θα χρειαστεί το δικό της φιλί για να ξυπνήσει από τον

λήθαργο της τεχνολογίας. Εδώ η λέξη κοιμώμενος χρησιμοποιείται από την υποφαινόμενη μεταφορικά για να δηλώσει την αντίθεση με την κυριολεκτικά κοιμώμενη πριγκίπισσα του πρώτου μέρους. Ο πρίγκιπας είναι ένα παιδί μονογονεϊκής οικογένειας, οριακά ακυρωμένο, με ενδιαφέροντα που το κρατούν στο σπίτι και που μεγαλώνει με την υπερπροστατευτική μαμά του η οποία στο όνομά της πολύτιμης ασφάλειας του μονάκριβού της, με την ασφυκτική στάση και συμπεριφορά της αποτρέπει τον γιό της από το να κάνει όνειρα. Παρολαυτά ο νεαρός θα καταφέρει να κάνει τη μικρή του επανάσταση, θα νιώσει στιγμές απόλυτης ελευθερίας αλλά σύντομα θα επανέλθει στην προδιαγεγραμμένη, ασφαλή ζωή του (Κορόβηλα 2014: χχ).

Παράλληλα στο παραμύθι αυτό το χιούμορ ως τεχνική λειτουργεί αναθεωρητικά σε σχέση με το πρωτότυπο κείμενο καταρρίπτοντας τα στερεότυπα της κλασικής ιστορίας του Σαρλ Περώ. Οι νεράιδες στα παραμύθια του Περώ έχουν πολύ ανθρώπινες αντιδράσεις η εκφράζουν πολύ λεπτές αποχρώσεις στη συμπεριφορά τους όπως η ξεχασμένη νεράιδα στις διάφορες παραλλαγές της Ωραίας Κοιμωμένης του δάσους η οποία εκδικείται για την ταπείνωση που υπέστη καταδικάζοντας την πριγκίπισσα (Ζορζ 1996:58). Στην προκειμένη περίπτωση η νεράιδα Βιόλα που αργεί να εμφανιστεί στη βάφτιση του πριγκιπικού βρέφους δηλώνει ως αιτία της καθυστέρησης της την κίνηση και την εμφάνιση ενός βατράχου που ήθελε να τον κάνει *πρίγκιπα* (σελ.8). Λίγο αργότερα η Βιόλα μπερδεύεται με την ευχή που δίνει στην πριγκίπισσα *«Κορίτσι θα'ναι ακόμα και πάνω στη χαρά στο δάχτυλο θα τρυπηθεί, θα πονέσει θα ματώσει..και τότε θα γεμίσει σπυριά! Σπυράκια!»*

Ακόμη μέσα από μια αναθεωρητική ματιά η συγγραφέας διανθίζει τις ηρωίδες της με μοντέρνα στοιχεία που αρμόζουν στις γυναίκες της σημερινής εποχής. Σε αντίθεση με την πλειοψηφία των ηρωίδων στα παραδοσιακά παραμύθια οι οποίες πληρούν τα κριτήρια όχι μόνο της υπερβολικής νεότητας αλλά και της εξαιρετικής ομορφιάς ενώ ταυτόχρονα εμπίπτουν στην κατηγορία της καλής κοπέλας που δέχεται αδιαμαρτύρητα τη μοίρα της, οι ηρωίδες της Καλογεροπούλου αποτελούν μια ξεχωριστή κατηγορία (Oates 1997:99-100). Η επισήμανση της εξωτερικής τους ομορφιάς δεν γίνεται με τρόπο αναχρονιστικό και συμβαίνει μονάχα εκεί που η ομορφιά αποκτά λειτουργική σημασία. Στο παραμύθι *Η*

Πεντάμορφη και το τέρας» η μικρότερη και πιο όμορφη κόρη αναφέρεται με το όνομά της, Άννα, και αποκτά συναίσθηση της πραγματικής ομορφιάς της μόνο όταν το Τέρας την αποκαλεί Πεντάμορφη. Σε αντίθεση με το πρωτότυπο παραμύθι δηλώνεται από την αρχή η επιθυμία της Άννας να μην παντρευτεί ποτέ και να μπαρκάρει σε ένα από τα πλοία του πατέρα της και να ταξιδέψει σε όλο τον κόσμο. Εύρημα της Καλογεροπούλου αποτελεί το παραμύθι της Νένας το οποίο είναι ουσιαστικά η αυτούσια ιστορία της Πεντάμορφης η οποία εγκιβωτίζεται στην αφήγηση. Το παραμύθι διακόπτεται και συνεχίζεται αργότερα δίνοντας μέσα από την ιστορία του την λύση στην Άννα η οποία πασχίζει να βρει τρόπο να πάει στο Τέρας. Παράλληλα η μεγαλύτερη αδερφή της Άννας η Ρωξάνη παρουσιάζεται ως μια κοπέλα με ανθρώπινες αδυναμίες και ελαττώματα η οποία έχει ήδη παντρευτεί προσπαθεί να βρει κάποιο «καλό παιδί με προοπτικές» στην Άννα για να παντρευτεί. Από τα πιο πάνω διαφαίνεται ότι οι ηρωίδες έχουν εκμοντερνιστεί σύμφωνα με τις επιταγές της σύγχρονης κοινωνίας, απαλλαγμένες από τα ταμπού και τις προκαταλήψεις των εποχών που γράφτηκαν τα πρωτότυπα έργα.

2.3.4. Θεματολογία των έργων

Όσον αφορά τη θεματική τους τα έργα της Καλογεροπούλου καλλιεργούν την προβληματική πάνω στα σύγχρονα ζητήματα που αντιμετωπίζει σήμερα ο κόσμος και απασχολούν τα παιδιά, τους νέους, τον νέο άνθρωπο. Πραγματεύονται λοιπόν θέματα κοινωνικοποίησης, συναισθηματικής αυτονόμησης, ή και προβληματικές σχέσεις με το περιβάλλον που κάθε παιδί αντιμετωπίζει κατά τη διάρκεια της ψυχοκοινωνικής του ανάπτυξης (Δουλάμη - Αντωνίου 2011: 31).

Επιπρόσθετα τα έργα της Καλογεροπούλου προβάλλουν τη δύναμη της γνώσης, της επιμονής, της αισιοδοξίας αναδεικνύουν ευαίσθητα κοινωνικά θέματα, καταδικάζουν τις διακρίσεις την ανισότητα, και ευαισθητοποιούν σε σχέση με το φυσικό περιβάλλον (Τάρη 2012). Ακόμη στα έργα της η συγγραφέας παίρνει στα σοβαρά τα υπαρξιακά διλήμματα των παιδιών όπως η ανάγκη για αποδοχή και αγάπη, το φόβο ότι δεν αξίζουν, την αγάπη

για τη ζωή, τον φόβο για το θάνατο και καταπιάνεται με τολμηρά και ευαίσθητα θέματα όπως ο θάνατος, η ορφάνια, η θέση της γυναίκας, οι εξωσυζυγικές σχέσεις, η μονογονεϊκή οικογένεια, η περιθωριοποίηση των εφήβων κ.α. όλα αυτά τα θέματα μπορούν να παίξουν ένα πολύ σημαντικό ρόλο στη συναισθηματική τους ανάπτυξη.

Το ευαίσθητο θέμα του θανάτου προβάλλεται μέσα από το παραμύθι *Ο Τυχερός Στρατιώτης* ως κάτι το αναπόφευκτο. Ο καλότυχος στρατιώτης θα συνειδητοποιήσει πως νικώντας το θάνατο σπέρνει γύρω του τη δυστυχία. Οι άνθρωποι κουράζονται να ζουν και εύχονται να ξεκουραστούν, να πεθάνουν: «*Ληστές τους μαχαιρώνανε, φονιάδες τους τρυπούσαν, πονούσαν, υποφέρανε αλλά και πάλι ζούσαν*». Με αυτό τον τρόπο τα παιδιά βλέπουν πως μπορεί κανείς να αποδεχτεί τον θάνατο, μιας και είναι αναγκαίος στη ζωή (Παπαδοπούλου 2011 χχ). Στο *Σκλαβί* η συγγραφέας επίσης πραγματεύεται με εξαιρετική λεπτότητα το θέμα του θανάτου χωρίς όμως να αποτελεί το κυρίαρχο θέμα του έργου : «*Η μάνα μου ήξερε να διαβάζει;*» λέει το Σκλαβί και αμέσως καταλαβαίνει κανείς με τη χρήση του παρελθοντικού χρόνου ότι η Σκλάβια δεν είναι ζωντανή. Και αργότερα όταν το βασιλόπουλο λέει:

Βασιλόπουλο: Εσύ τη θυμάσαι; Τη μάνα σου;

Σκλαβί: Ναι τη θυμάμαι

Βασιλόπουλο: Κι εγώ τη δικιά μου τη θυμάμαι. Νομίζω

Όπως παρατηρεί ο Μερακλής μπορεί το αισιόδοξο παραμύθι να έχει, σε τελευταία ανάλυση, καταργήσει το γεγονός του θανάτου, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι ο θάνατος δεν το αγγίζει, απεναντίας αυτό υπάρχει σε κάθε υπόθεση, ή τουλάχιστον σε κάθε σοβαρή υπόθεση παραμυθιού, κι από την βαθιά και σκληρή κάποτε δοκιμασία του, που μπορεί να τραβήξει χρόνια, περνούν οι παραμυθιακοί ήρωες, για να λυτρωθούν και να το ξεπεράσουν τελικά (Μητροπούλου 2016:25).

Τα έργα της Καλογεροπούλου εστιάζουν στα υπαρξιακά άγχη και διλήμματα, τις ανησυχίες και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν τα παιδιά τόσο στον εξωτερικό τους κόσμο με το σχολείο και τους φίλους τους, όσο και στον εσωτερικό τους κόσμο με τους φόβους και τις ψυχικές ανάγκες γεγονός που θα τα οδηγήσει στην προσωπική τους αυτονομία και κοινωνικοποίηση. Στον *Τυχερό Στρατιώτη* ο τρίτος διάβολος που

εμφανίζεται στο διάβασμα του στρατιώτη «κάνει τρομακτικά πράγματα» για να τον δοκιμάσει και να τον τρομάξει που όμως δεν φοβίζονται τον στρατιώτη. Μέσα από τέτοιες σκηνές τα παιδιά αντιλαμβάνονται ότι ο φόβος πολλές φορές είναι κατασκευάσμα του μυαλού και μπορεί να νικηθεί μέσω των θαρραλέων συμπεριφορών. Με αυτό τον τρόπο τα παιδιά θωρακίζουν το χαρακτήρα τους, ενώ παράλληλα απαλύνονται τυχόν φοβίες και ανησυχίες. Παράλληλα στην *Ελίζα* τα παιδιά έρχονται σε επαφή με ήρωες οι οποίοι φαινομενικά μπορεί να το παίζουν σκληροί, στην πραγματικότητα όμως φοβούνται όπως όλοι οι άνθρωποι και ντρέπονται να το αποκαλύψουν:

«Μακ: Τι να κανω; Αμα βλέπω σπαθί τρέμω.

Φρέντυ: Βρες ένα κόλπο. Εγώ άμα φοβάμαι, τραγουδάω

Μακ: Δε γίνεται, είμαι φάλτσος. Είναι και η μάνα μου που φαγώθηκε να γίνω στρατηγός»

Στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* η Άννα διηγείται στο Τέρας τις φοβίες που είχε όταν ήταν μικρή όπως το σκοτάδι, τους γάτους ακόμα και τον ίδιο της τον μπαμπά. Έτσι τα παιδιά αντιλαμβάνονται ότι όλοι οι άνθρωποι ακόμα και οι πιο σκληροί έχουν τις αδυναμίες τους, το σημαντικό όμως είναι να τις εντοπίζουν και να αναδεικνύουν εκείνα τα σημεία του χαρακτήρα και της προσωπικότητας τους τα οποία νιώθουν περήφανοι ανεξάρτητα από τις πιέσεις του κοινωνικού και οικογενειακού περιβάλλοντος που μπορεί να απαιτεί από αυτά να είναι τέλεια. Ταυτιζόμενο με τον ήρωα του παραμυθιού, το παιδί μπορεί να αντισταθμίσει με τη φαντασία του και μ' αυτή την ταύτιση όλες τις ατέλειες, πραγματικές και φανταστικές, του δικού του σώματος (Κυριακοπούλου-Λάζαρη 2010:2). Παράλληλα η συγγραφέας αντιμετωπίζει με ισότητα και δικαιοσύνη τον ανήλικο θεατή-αναγνώστη ο οποίος μέσα από αυτό που βλέπει η διαβάζει στα έργα της συγγραφέως βρίσκει τον εαυτό του: *«Παιδιά μεγάλα και μικρά, αδύνατα και παχουλά, τεμπέλικα και φρόνιμα, ξεροκέφαλα, πεισματάρικα, σκανταλιάρικα, ζαβολιάρικα και..κουτσοδότικα»* (σελ 7).

Στον *Τυχερό Στρατιώτη* η μεγαλοψυχία και η καλοσύνη επιβραβεύονται έτσι το παιδί μέσω του παραδείγματος θα πιστέψει στους κόπους που επιβραβεύονται *«Κι επειδή η μεγαλοψυχία και η καλοσύνη πάντα επιβραβεύονται ο γέρος έβγαλε και του έδωσε ένα σάκο»*. Με αυτό τον τρόπο γίνεται φανερό πως η δίκαιη ανταπόδοση έρχεται πάντα και ότι όλα τα αγαθά υλικά και πνευματικά είναι προϊόντα κατάκτησης και αγώνα. Με αυτό τον

τρόπο τα παραμύθια της Καλογεροπούλου παρέχουν ηθική διαπαιδαγώγηση παρουσιάζοντας έμμεσα τα πλεονεκτήματα της ηθικής συμπεριφοράς και όχι με αφηρημένες ηθικές (Τάρη 2012, Κατσαδώρας 2013: 12).

Σύμφωνα με τα πιο πάνω γίνεται αντιληπτό ότι τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται στα έργα της η Καλογεροπούλου, αν και ειπωμένα μέσα από ιστορίες παλιές, είναι εντούτοις διαχρονικά: η ακλόνητη πίστη στους ανθρώπους, η προσήλωση στους στόχους και τις αξίες, ο έρωτας, η αντιμετώπιση των ανθρώπινων αδυναμιών και η ανάδειξη των ανθρώπινων αρετών. Πάντα με σεβασμό στον παιδικό ψυχισμό, καταπιάνεται με θέματα άγρια, δεν αγνοεί τον θάνατο και την απώλεια, αλλά δίνει κλειδιά στα παιδιά να αντιμετωπίσουν τις διαφορετικές εκφάνσεις της ζωής (Καρανάνου χχ).

ΜΕΡΟΣ Β΄

Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ

ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ ΞΕΝΙΑΣ

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Κεφάλαιο 3

3.1. Η Παιδαγωγική αξία των παραμυθιών

Πολύ συχνά για τους παιδαγωγούς, τους ψυχολόγους τους ψυχαναλυτές η βασική αρετή των παραμυθιών είναι ο μαγικός τους χαρακτήρας (Ζαν 1996:33). Στον ονειρικό κόσμο του παραμυθιού, όπου όλα εκτυλίσσονται σε έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, η μαγική σκέψη του παιδιού βρίσκει μια πρόσφορη διέξοδο. Τα παραμύθια ως φορείς αξιών δίνουν την ευκαιρία στα παιδιά να κατανοούν τον κόσμο γύρω τους, να αντιμετωπίζουν τις δύσκολες καταστάσεις βρίσκοντας λύσεις με την κατάλληλη καθοδήγηση ενώ ταυτόχρονα μπορούν να ικανοποιούν το αίσθημα δικαιοσύνης προβάλλοντας τα οφέλη της ηθικής συμπεριφοράς (Κατσαδώρος χχ: 36).

Το σύγχρονο παραμύθι σκοπεύει στην ευχαρίστηση και στην ανάπτυξη της φαντασίας των παιδιών και προσπαθεί να εισαγάγει τα παιδιά σε ένα μυθικό κόσμο. Λειτουργεί σαν αντίδοτο στην εξωτερική πίεση που ασκείται στο παιδί από την τεχνολογική εποχή μας (Παπανικολάου & Τσιλιμένη, 1992). Η μορφή και η μαγική δομή των παραμυθιών υποβάλλουν στο παιδί εικόνες με τις οποίες μπορεί να δομήσει τον ονειρικό του κόσμο και με αυτές να προσανατολιστεί καλύτερα στη ζωή του. Το παιδί εξετάζοντας τις δομές του παραμυθιού, εξετάζει τις δομές της ίδιας του της φαντασίας και συγχρόνως κατασκευάζει καινούριες, δημιουργώντας ένα απαραίτητο εργαλείο για την γνώση και την κατάκτηση του πραγματικού (Ροντάρι 1994:172).

Παράλληλα το παιδί, μέσα από τους μηχανισμούς της ταύτισης και της προβολής, έχει τη δυνατότητα να αναγνωρίσει, να εκφράσει με λόγο τα αρνητικά του συναισθήματά, να αποδώσει μια σημασία στα προσωπικά τραυματικά βιώματα και, εν τέλει, να αναζητήσει και να βρει ένα νόημα στην ζωή του (Μπέτελχαιμ 1995:16). Με αυτό τον τρόπο τα παιδιά καλλιεργούνται για την μελλοντική αισιόδοξη και σωστή στάση τους απέναντι στην αγχώδη και καταθλιπτική κοινωνία στην οποία θα κληθούν να ζήσουν και στα

προβλήματα της ζωής που θα έχουν να αντιμετωπίσουν (Μαστροθανάσης-Καπλάνη 2006:2).

Η ιδιαίτερη συμβολή των παραμυθιών στην ψυχοκοινωνική ανάπτυξη των παιδιών, αναδύεται στο διαχρονικό μήνυμα που αυτά μεταφέρουν: οι δυσκολίες, συχνά απρόοπτες και άδικες, συνοδεύουν αναπόφευκτα την ανθρώπινη πορεία, αν όμως κανείς τις αντιμετωπίσει με θάρρος χωρίς να λιποψυχήσει, τότε κυριαρχεί στα εμπόδια και ανακηρύσσεται νικητής (Δουλάμη-Αντωνίου 2011:40, Ζορζ 1006:280, Μπετελχαιμ 1995: 17). Ακόμη τα παραμύθια ως φορείς αξιών δίνουν την ευκαιρία στα παιδιά να κατανοούν τον κόσμο γύρω τους, να αντιμετωπίζουν τις δύσκολες καταστάσεις βρίσκοντας λύσεις με την κατάλληλη καθοδήγηση ενώ ταυτόχρονα μπορούν να ικανοποιούν το αίσθημα δικαιοσύνης προβάλλοντας τα οφέλη της ηθικής συμπεριφοράς (Μπουδουρίδου χχ :3).

Ακόμη μέσα από τα παραμύθια το παιδί απαλλάσσεται από φόβους, άγχη και αγωνίες, γιατί μέσα από τα παραμύθια παρατηρεί με τρόπο εποπτικό και παραστατικό την παραδοσιακή αντιπαράθεση του καλού με το κακό. Και στα παραμύθια, το κακό εξουδετερώνεται και το καλό θριαμβεύει. Αυτό θα βοηθήσει το παιδί να αντιμετωπίσει τη ζωή με αυτοπεποίθηση, για να μπορέσει να κυριαρχήσει στις δυσκολίες. Πρακτικά σε όλα τα παραμύθια το καλό και το κακό συνυπάρχουν και παίρνουν τη μορφή κάποιων προσώπων και των πράξεών τους. Δηλαδή, όπως ακριβώς συμβαίνει στη ζωή όπου το καλό και το κακό είναι πανταχού παρόντα και η ροπή προς αυτά υπάρχει στον κάθε άνθρωπο. Δεν είμαστε πάντα καλοί ή πάντα κακοί άνθρωποι, μπορούμε να είμαστε και καλοί και κακοί και αυτός ο δυϊσμός θέτει το ηθικό πρόβλημα και απαιτεί πάλη για την επίλυσή του (Τζαβιδοπούλου- Μίχου 2006: 14).

Ουσιαστικά το παραμύθι επιτρέπει στον αναγνώστη να ταυτιστεί με «αρχέτυπες» καταστάσεις και εμπειρίες, όπως η σύγκρουση καλού και κακού, η διαφορά μεταξύ θάρρους κι δειλίας και η χρησιμοποίησης εξυπνάδας σαν όπλο ενάντια στη δύναμη. Αυτή η ταύτιση και η συμμετοχή βοηθούν στην εξαφάνιση αισθημάτων απομόνωσης και μοναξιάς, στα οποία οι άνθρωποι είναι τόσο ευάλωτοι, κάνοντας τους να αισθάνονται μέρη ενός μεγάλου συνόλου. Το ευτυχισμένο τέλος στην ιστορία δίνει στον αναγνώστη το

ευχάριστο συναίσθημα ότι αυτό το σύνολο είναι ευτυχισμένο (Τζαβιδοπούλου- Μίχου 2006: 809).

Καθώς τα παραμύθια αγγίζουν καίρια ζητήματα και συναισθηματικές εμπειρίες της παιδικής ηλικίας, κινητοποιούν εύκολα, στα παιδιά, τους μηχανισμούς της προβολής και της ταύτισης. Οι συναισθηματικές αυτές διεργασίες, που λειτουργούν σε ένα συμβολικό φανταστικό επίπεδο, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην δόμηση της ψυχοσυναισθηματικής εμπειρίας του παιδιού. Οι ιστορίες των παραμυθιών, που εκφράζονται μέσα από την γλώσσα, σε επίπεδο μεταφοράς και συμβολικών αναπαραστάσεων, διευκολύνουν την ανάπτυξη της συμβολικής σκέψης, των ικανοτήτων αναπαράστασης και της ψυχικής επεξεργασίας των γεγονότων της ζωής, σε επίπεδο φαντασίας, στοιχεία που αποτελούν την βάση για την ανάπτυξη της δημιουργικής σκέψης και συναισθηματική νοημοσύνης (Δουλάμη-Αντωνίου 2011:32).

Πολύ σημαντικό ακόμη είναι ότι τα παιδιά μέσω του παραμυθιού μπορούν να εκφραστούν εύκολα και αβίαστα μηνύματα και διδάγματα χωρίς να έχουν κάποιο «διδακτικό» ή «φρονηματιστικό» τόνο. Επιπλέον προσφέρει πολλές δυνατότητες για δημιουργικότητα και πρωτοτυπία σπάζοντας τα στερεότυπα της εκπαίδευσης και καλλιεργώντας την αποκλίνουσα σκέψη των παιδιών (Μπουδουρίδου χχ :1).

3.2 Η παιδαγωγία των θεατρικών έργων της Καλογεροπούλου για ανήλικους θεατές και η συμμετοχικότητα του ερωτώμενου θεατή

Θεωρητικοί της παιδικής λογοτεχνίας ενστερνίζονται την κοινή άποψη ότι η παιδική λογοτεχνία θα πρέπει να έχει ως στόχο την προσωπική ανάπτυξη και μέσω της αυτογνωσίας, να βοηθά στη μετάβαση σε μια ωριμότητα που κυριαρχείται από κοινωνική ευαισθησία. Η χρησιμοποίηση της λογοτεχνίας ως μέσου για την κοινωνικοποίηση του παιδιού γίνεται συνειδητά και εμφανώς ενώ έχει σκοπό να τους μεταφέρει σύμβολα και μοντέλα ζωής ειδικά σε σχέση με αξίες και με προσωπικές και διαπροσωπικές συμπεριφορές (Κανατσούλη 2004: 28-29). Κατά την περίοδο της ίδρυσης της Παιδικής Σκηνης (αργότερα Μικρής Πόρτας) η Καλογεροπούλου θα παίξει αποφασιστικό ρόλο στη μεταστροφή του δραματικού έργου για παιδιά από μέσο αναπαραγωγής της κατεστημένης ιδεολογίας και παιδαγωγικής σε μέσο όξυνσης της φαντασίας, της ευαισθησίας και της κριτικής σκέψης που αποδίδονταν μέσω μιας σύγχρονης σκηνικής γλώσσας (Μεγγρελη 2009:98).

Το οικουμενικό μοτίβο του θαυμαστού ήρωα που προσπαθεί μέσα από χίλια δυο εμπόδια και δοκιμασίες να βρει την ευτυχία ανάγεται σε πρότυπο μίμησης στη συνείδηση του σύγχρονου παιδιού το οποίο έχει ανάγκη περισσότερο από ποτέ εικόνες ηρώων που βγαίνουν ολομόναχοι στον κόσμο με αισιοδοξία και πίστη ότι θα τα καταφέρουν να ζήσουν για πάντα ευτυχισμένοι (Μενδρινού 2010: 270). Οι ήρωες των έργων της Καλογεροπούλου, αγωνίζονται να κερδίσουν την ολοκλήρωση τους μέσα από τις διάφορες δοκιμασίες και αντιμετωπίζουν δυσκολίες και εμπόδια που τα υπερβαίνουν με τη βοήθεια συνήθως ενός ζώου (Μαλαφάντης 2006 :82). Στο έργο της Καλογεροπούλου οι ήρωες αναθεωρούνται και διανθίζονται με σύγχρονες αρχές και αξίες ως απάντηση στην γεμάτη προβλήματα κοινωνία που ζούμε. Είναι ήρωες που αγωνίζονται να βρουν τον εαυτό τους μέσα από την αποδοχή των φόβων τους. Αρωγοί στη προσπάθειά τους αυτή οι πιο έμπειροι και ώριμοι χαρακτήρες όπως ο παππούς Νώε στην *Οικογένεια Νώε*

για τα εγγόνια του Εύα και Ζαχαρία. Παράλληλα οι ανήλικοι θεατές ταυτίζονται με ήρωες που στέκονται κριτικά απέναντι σε ερωτήματα που φέρνουν αμηχανία στους ενήλικες, όπως ο κύκλος της ζωής και του θανάτου, η γενετήσια πράξη, χωρίς να του επιβάλλονται απόψεις (Σερέτη 2010: 222-223).

Σχεδόν σε όλα τα υπό εξέταση έργα που εξετάζονται οι γυναικείοι χαρακτήρες χαρακτηρίζονται από δύναμη, ωριμότητα, αποφασιστικότητα, αυτοπεποίθηση καταρρίπτοντας τα στερεότυπα της πατριαρχικής κοινωνίας που προβάλλονταν στα αρχέτυπα έργα. Ενδεικτικά, στο *Παραμυθισσимо* και στην ιστορία της *Φάντα Γκιρό* οι κόρες προτείνουν οι ίδιες στον πατέρα τους να πάνε να πολεμήσουν στη θέση του τον βασιλιά εχθρό που απειλεί τη χώρα τους ανατρέποντας τα πατριαρχικά πρότυπα:

Καρολίνα: «Τί λέτε να μην είμαι ικανή να διατάζω τους στρατιώτες;

Ασούντινς: Διατάξεις;

Φάντα Γκιρό: Στρατιώτες;

Βασιλιάς: Μα τι λες τώρα; Αυτές δεν είναι «γυναικείες δουλειές» είπε ο Βασιλιάς.

Το ίδιο και η Άννα στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* η οποία αντί να παντρευτεί προτιμά να μπαρκάρει σε ένα από τα πλοία του πατέρα της και να ταξιδέψει σε όλο τον κόσμο.

Άννα: Εγώ δε θα παντρευτώ

Κορνήλιος: Τα κορίτσια παντρεύονται

Άννα: Ας παντρευτούν η Φλώρα και η Ρωξάνη. Εγώ θα μείνω μαζί σου.

Κορνήλιος: Ωραία. Κι όταν πεθάνω; Τι θα κάνεις;

Άννα: Θα μπαρκάρω στην «Αμφιτρίτη και θα γυρίζω τον κόσμο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα και η Ελίζα η οποία από την αρχή κιόλας του παραμυθιού χαρακτηρίζεται από τους αφηγητές ως έξυπνη, γενναία, περήφανη αλλά όχι πανέμορφη. Γενικότερα οι γυναικείες φιγούρες στα παραμύθια της Καλογεροπούλου είναι τολμηρές, αποφασιστικές, ειλικρινείς και τίμιες και όσο χρειάζεται αυθάδεις και προκλητικές, έτοιμες να υπερασπιστούν τα δικαιώματά τους. Η *Ελίζα* βρίθεται από τέτοια παραδείγματα όταν λέει ξεκάθαρα τι σκέφτεται και τι νιώθει χωρίς περιστροφές: *«Πώς θα γίνω γυναίκα του; Αφού εγώ αγαπάω άλλον»* ή αλλού δείχνει την αποφασιστικότητά της: *«Θα πάω να τον βρω. Αύριο ξεκινάω. Πρωί πρωί. Βρες μου και δυο ναύτες. Ξένους, να μη με γνωρίζουν.*

Και τι ξέρεις εσύ από καράβια; Τίποτα. Θα μάθω (σελ.60). Χαρακτηριστική όμως και η εντιμότητα και η τιμιότητά που τη διακρίνει: «Άδικα κουβαληθήκατε εδώ. Εγώ δεν έχω προίκα, τίποτα δεν έχω. Κι η ταβέρνα του Πάτρικ είναι. Εγώ παίρνω μόνο το μισθό μου. Τα 'άλλα τα φυλάω εδώ. Δικά του είναι, να του τα δώσω όταν γυρίσει» (σελ 58).

Τα έργα της Καλογεροπούλου εκτός από αριστοτεχνικές αναπλάσεις παραμυθιών και ιστοριών είναι και εξαιρετα δείγματα θεατρικής οικονομίας με μια ιδιαίτερη αίσθηση θεατρικού ρυθμού. Είναι έργα γραμμένα όχι απλά για το σανίδι αλλά πάνω στο σανίδι: τα κείμενα δουλεύονται συνεχώς στις πρόβες, ενσωματώνουν στοιχεία από τους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών και αναπλάθονται διαρκώς μέχρι να πάρουν την τελική τους μορφή. Ο τρόπος δουλειάς εδώ διαφέρει ριζικά από τον συγγραφέα που απομακρυσμένος από τη σκηνική πράξη παραδίδει ένα έτοιμο κείμενο. Γι' αυτό και τα έργα αυτά δεν αποτελούν απλά παραστασιακά κείμενα που ο λόγος ύπαρξής τους εξαντλείται σε μία και μόνη παράσταση. Αντίθετα, είναι έργα που συνεχίζουν την πορεία τους και μετά τις πρώτες παραστάσεις τους σαν αυτόνομα και αυθύπαρκτα θεατρικά κείμενα, «συναντούν» άλλους σκηνοθέτες και ηθοποιούς και παραμένουν ανοιχτά σε πολλαπλές σκηνικές ερμηνείες (Καρανάνου χχ). Χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Παραμθι...issimo* που αποτελεί δραματουργική επεξεργασία τριών ιταλικών παραμυθιών του Ιτάλο Καλβίνο (*Ο παπαγάλος, Η πανέμορφη Φάντα Γκιρό, Ο βοσκός στο παλάτι, Η ξύλινη Μαρία*) και η οποία μέσα από τη διαδικασία της πρόβας με τους ηθοποιούς πήρε την τελική μορφή της (Τζαμαργιάς 2010:459).

Η συνεχής μετατόπιση μεταξύ ρεαλιστικού και φανταστικού που παρατηρείται στα έργα της Καλογεροπούλου και πιο συγκεκριμένα στο *Σκλαβί* και στην *Οικογένεια Νώε* σχετίζεται σύμφωνα με την Σερέτη με τη συνειδητή επιδίωξη των συγγραφέων για συμμετοχή των ανήλικων θεατών. Με αυτό τον τρόπο τα παιδιά αναγνωρίζονται ως συνδημιουργοί του νοήματος. Τα περάσματα από τη μια διάσταση στην άλλη γίνονται απροφάσιστα απορρέοντας ως απολύτως φυσική και ευκόλως εννοούμενη διαδικασία με την οποία τα παιδιά είναι απολύτως εξοικειωμένα λόγω της εκ φύσεως νομοτελειακής ικανότητας τους να κινούνται με άνεση σε υπερρεαλιστικές διαστάσεις (Σερέτη 2010:256).

Η Καλογεροπούλου γνωρίζοντας την αξία της αμφίδρομης επικοινωνιακής σχέσης μεταξύ σκηνής και πλατείας αφήνει συχνά τα κείμενα της ανοιχτά προς συμπλήρωση και ολοκλήρωση κατά τη διάρκεια της παράστασης παρουσιάζοντας τα συνειδητά ελλιπή, δεκτικά σε ποικιλότροπες προσεγγίσεις που μπορεί να γίνουν από τους ανήλικους θεατές κατά την δική τους κρίση. Με αυτό τον τρόπο η συγγραφέας ενεργοποιεί τη συνείδηση των παιδιών θεατών συναρπάζοντας τον ψυχικό τους κόσμο και πραγματοποιώντας την ενεργό συμμετοχή τους στα σκηνικά διαδραματιζόμενα μέσα από μια διαδραστικού τύπου επαφή (Γραμματάς 2010: 67, Παρθενίου 2010:514).

Στην *Οικογένεια Νώε* χρησιμοποιώντας την τεχνική των «προφητειών» του παππού Νώε δημιουργεί την αίσθηση στα παιδιά ότι ήδη γνωρίζουν πολλά από αυτά που συμβαίνουν ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο την παρατηρητικότητα και τη συμμετοχικότητα του ενεργού πλέον θεατή. Τα παιδιά με την ενεργητική συμμετοχή τους μπορούν να συνδιαμορφώσουν την παράσταση με παρεμβάσεις τους στη δράση. Έτσι το νεαρό ακροατήριο μαθαίνει μέσω της βιωματικής εμπλοκής (Παπαδόπουλος 2010:98). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Η Οικογένεια Νώε* όταν ο Νώε προφητεύει τη χρήση ηλεκτρικής ενέργειας από τον κεραυνό για την δημιουργία μηχανών, η την κατασκευή αεροπλάνων «*Θα στείλουμε πλοία στους αιθέρες*» (σελ 51).

Οι αποστασιοποιητικές τεχνικές επίσης, με την ευρεία πλέον χρήση τους γενικότερα στο θέατρο, αποτελούν όλο και περισσότερο τμήμα των παραστάσεων που απευθύνονται σε παιδικό και εφηβικό κοινό. Οι αλλαγές σκηνικών ή κοστούμιών επί σκηνής, οι παρεμβάσεις του αφηγητή ή της αφηγήτριας, ο μεταθεατρικός λόγος, ο διαμοιρασμός του ρόλου είναι ορισμένες από τις τεχνικές που έχουν τις ρίζες τους στη μπρεχτική αποστασιοποίηση και χρησιμοποιούνται στο θέατρο για παιδιά, δημιουργώντας την απαραίτητη σύζευξη μεταξύ του «τότε» και του «τώρα», μεταξύ της σκηνικής εικονοποίησης και της πραγματικότητας του θεατή στην πλατεία, δημιουργώντας μια αίσθηση «συνενοχής» με τους μικρούς θεατές που συμμαχούν με τους ηθοποιούς και συνδιαμορφώνουν το τελικό μήνυμα (Δημάκη-Ζώρα 2013 :6).

Η Καλογεροπούλου έχοντας γνώση και συνείδηση των απεριόριστων δυνατοτήτων του Θεάτρου για παιδιά και της ιδιαίτερης φύσης του αποδέκτη του εκφράζει και στηρίζει έμπρακτα μέσα από τα έργα της την θέση της για το τι είναι και πώς πρέπει να είναι το θέατρο: *«Το θέατρο για παιδιά πρέπει να διαθέτει πολλαπλά επίπεδα. Ένα πρώτο και άμεσα κατανοητό για να κρατάει από την πρώτη στιγμή το ενδιαφέρον του παιδιού. Άλλα επίπεδα που να απαιτούν κάποια προσπάθεια για να τα καταλάβει, αλλά και κάποια βαθύτερα επίπεδα που να παραμένουν μυστικά. Μόνο τότε θα μαγευτεί πραγματικά ο μικρός θεατής. Αλλά αυτό βέβαια ισχύει για κάθε είδους θέατρο και για κάθε είδους τέχνη (Βούλγαρη 2010). Ανάγεται λοιπόν το συμπέρασμα ότι η συμμετοχικότητα και η δύναμη της συλλογικής δημιουργικότητας που αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια της θεατρικής παράστασης έχει ιδιαίτερη σημασία σήμερα, σε σχέση με ένα παιδικό και νεανικό κοινό που μεγαλώνει και κοινωνικοποιείται με βάση τα νέα μέσα ηλεκτρονικής επικοινωνίας και σε εξοικείωση με τους ιστοχώρους κοινωνικής δικτύωσης.*

Κεφάλαιο 4

Επίλογος

Αναντίρρητα η Ξένια Καλογεροπούλου έχει ανανεώσει το περιεχόμενο και τη μορφή της λογοτεχνίας και του θεάτρου για ανηλικούς με έργα ανεκτίμητης παιδαγωγικής και μορφοπαιδευτικής αξίας. Έχοντας φέρει την αλλαγή και την ανατροπή στο παιδικό θέατρο, αποτελεί σταθμό για την απαρχή μιας νέας και καλύτερης εποχής στο χώρο του θεάτρου και της λογοτεχνίας. Η σοβαρότητα με την οποία αντιμετωπίζει τους μικρούς θεατές, το ένστικτο και η αισθητική της, η εμπειρία και η σύνδεσή της με την θεατρική πράξη αλλά και η διάθεσή της να πειραματιστεί και να δει με φρέσκια ματιά κλασικές ιστορίες την καθιστούν μια ιδιαίτερη μορφή συγγραφέα θεατρικών έργων για παιδιά (Καρανάνου χχ).

Η επιβεβαιωμένη πλέον ιδιαιτερότητα του θεάτρου για κοινό ανηλικών θεατών, η καλλιτεχνική, κοινωνική και πολιτιστική του αποδοχή, η μετάλλαξή του σε χώρο πειραματισμού και παιδαγωγικής παρέμβασης αλλά και η μετατροπή του από μια απλή μορφή διασκέδασης ή ιδεολογικής κατήχησης των παιδιών σε μια σημαντική διεργασία στα πλαίσια ανακάλυψης, κατανόησης, και κατάκτησης του κόσμου, δημιουργούν έναν εξαιρετικό χώρο προσδοκιών και προκλήσεων (Παπακώστα 2010). Η Ξένια Καλογεροπούλου μέσα από το έργο της δημιούργησε ένα θεατρικό προηγούμενο και μέσα από τις παραστάσεις της εκπαίδευσε το κοινό της δημιουργώντας ένα παιδικό θέατρο υψηλών απαιτήσεων που έσβησε για πάντα ό,τι παιδαριώδες, δήθεν ή φθηνό ήταν συνδεδεμένο με το θέαμα για τα παιδιά (Βούλγαρη 2010).

Η συνεργασία της συγγραφέως με τον στενό συνεργάτη και εγγυητή της συνέχειας του Θεάτρου Πόρτα, σκηνοθέτη Θωμά Μοσχόπουλο έχει εξαιρετικά αποτελέσματα αφού κατορθώνουν να προσφέρουν στα παιδιά εδώ και χρόνια πολύτιμα δώρα που τα συντροφεύουν πολύ καιρό μετά το τέλος της κάθε επίσκεψής τους στο θέατρο. (Κορόβηλα 2014). Η ομαδική συμμετοχή τους στην δημιουργία αρκετών παραστάσεων για παιδιά έχει εκτός των άλλων και συμβολικό χαρακτήρα, καθώς δίνει στο θέατρο για παιδιά όλη την αίγλη που θα μπορούσε να έχει στη συνείδηση των καλλιτεχνών. Μαζί συνθέτουν μια φόρμα νεωτερικότητας, αφηγηματική και συνάμα παιχνιδιάρικη, με ρωγμές και διαλείμματα στην ιστορία (Παπαδοπούλου 2011:χχ).

Η άποψη της συγγραφέως για το αν τα παιδιά είναι διαφορετικά στις μέρες μας αντανakλά και την στάση της απέναντι στη ζωή με την ευαισθησία που την διακρίνει για κάθε τι προσεγμένο και όμορφο: *«Τα παιδιά στις μέρες μας είναι χορτασμένα από θέαμα και μάλιστα θέαμα με επίπλαστα εφέ. Εμείς πρέπει να το κερδίσουμε με κάτι άλλο, πιο λεπτό και προσωπικό χωρίς να μεταχειριστούμε τόσο παρδαλά μέσα»* (Κωνσταντινίδου 2016).

Αυτή ακριβώς η επιμονή στους στόχους, ως βασική θεματική που διέπει τα θεατρικά έργα της Καλογεροπούλου, είναι ένα από τα δυνατά στοιχεία της δραματουργίας της. Προβάλλοντας τους ήρωες ως πρότυπα συμπεριφοράς και αξιών οδηγεί το παιδί στο να ταυτιστεί με βιωματικό τρόπο μαζί τους, να αντλήσει δύναμη από τη θέλησή τους κάνοντας τα να παλέψουν για τα όνειρά τους. Η χαρισματική συγγραφέας, αποσκοπώντας στον ενεργό ανήλικο θεατή που διαθέτει τον δικό του ψυχισμό και προσωπικότητά, του δείχνει απόλυτο σεβασμό, εκτιμά την κρίση του και τον αντιμετωπίζει όχι απλά ισότιμα αλλά και ισοδύναμα.

Αναμφίβολα τα έργα της Καλογεροπούλου προσφέρουν μια πολύτιμη εμπειρία σε αυτούς που θα έχουν την τύχη να τα παρακολουθήσουν. Τα έργα της πρωτίστως καλλιεργούν την αισθητική συγκίνηση και μεταδίδουν αισιοδοξία στην παιδική ψυχή με το μήνυμα ότι μπορεί να υπερνικήσει τις αντιξοότητες της καθημερινής ζωή και να βγει νικητής όπως οι ήρωες των παραμυθιών. Η ίδια το αποδεικνύει μέσω της συστηματικής

απασχόλησής της, του πειραματισμού και της εξεύρεσης νέων τρόπων παρουσίασης των έργων της ενώ με την επιμελημένη αισθητική και με έμφαση στο στοιχείο της θεαματικότητας που εξυπηρετεί έμμεσους παιδαγωγικούς στόχους, θίγονται ακόμη και τα πιο ευαίσθητα ζητήματα που παραδοσιακά θεωρούνται ότι ανήκουν στον κόσμο των ενηλίκων (Παρθενίου 2010:514).

Καταληκτικά η δραματουργία της Καλογεροπούλου στο σύνολό της ανταποκρίνεται στα ιδιαίτερα θεατρικά, λογοτεχνικά και παιδαγωγικά εκείνα κριτήρια που, όταν συνυπάρχουν, καθιστούν ένα θεατρικό κείμενο βίωμα και άρα σημείο αναφοράς για τους μικρούς θεατές (Καρανάνου χχ). Το ελληνικό θέατρο ευτύχησε να έχει μια τέτοια εμπνευσμένη δημιουργό η οποία συνέβαλε τα μέγιστα στην καταξίωση του θεάτρου για παιδιά στην Ελλάδα. Κλείνω με την ευχή το Θεατρο Πόρτα και η χαρισματική και άοκνη ιδρύτριά του Ξένια Καλογεροπούλου, να συνεχίσουν να προσθέτουν στην αδιάλειπτη ποιοτική πορεία του θεάτρου για παιδιά που ξεκίνησαν εδώ και 40 τόσα χρόνια καθώς και στη συνεχή ανανέωση της σε όλα τα επίπεδα προσφέροντας ανεπανάληπτες στιγμές σε μικρούς και μεγάλους.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1 **Αναφορές σε βιβλία της συγγραφέως**

Τα εννιά θεατρικά έργα για παιδιά που εξετάζονται στην παρούσα διατριβή είναι:

1. Καλογεροπούλου Ξένια, Οδυσσεβάχ. Ιθάκη, Αθήνα 1982.
2. Καλογεροπούλου Ξένια, Ελίζα (ή πώς ένα κορίτσι με τρεις φίλους ναυλώνει ένα καράβι για να βρει τον καλό της), Άμμος, Αθήνα 1992.
3. Καλογεροπούλου Ξένια – Μοσχόπουλος Θωμάς, Η Πεντάμορφη και το τέρας : ή Πώς η Άννα φόρεσε τα τρία φουστάνια και μπήκε στα μυστικά δωμάτια, Άμμος, Αθήνα 1995.
4. Καλογεροπούλου Ξένια, Το Σκλαβί, Κέδρος, Αθήνα 2000.
5. Καλογεροπούλου Ξένια – Μοσχόπουλος Θωμάς, Οικογένεια Νώε, Κέδρος, Αθήνα 2000.
6. Καλογεροπούλου Ξένια – Μοσχόπουλος Θωμάς, Ο Ελαφοβασιλιάς: ένα έργο βασισμένο στο Il Re Cervo του Κάρλο Γκότσι, Κέδρος, Αθήνα 2004.
7. Καλογεροπούλου Ξένια-Μοσχόπουλος Θωμάς, Ο Τυχερός Στρατιώτης
8. Καλογεροπούλου Ξένια-Μοσχόπουλος Θωμάς, Η Κοιμωμένη ξύπνησε

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Περιλήψεις των θεατρικών έργων της Ξένιας Καλογεροπούλου και του Θωμά Μοσχόπουλου όπως παρέχονται μέσα από την ιστοσελίδα

<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/playview/273>

Οδυσσεβάχ, 1981

27 (4 γυναίκες, 23 άνδρες) [Ελάχιστος αριθμός ηθοποιών: 7]

Ξένια Καλογεροπούλου

Ο Οδυσσεβάχ, κουρασμένος από τους πολέμους, ξεκινάει μαζί με τους συντρόφους του, για την πατρίδα τους Ιθαγδάτη. Στο ταξίδι της επιστροφής τους θα ζήσουν μαγικές περιπέτειες - θα συναντήσουν τον Δρακοκύκλωπα Αρχισαλαχάρ, τους Λωτοφάγους, τις σειρήνες και την γοργόνα, την μάγισσα Κιρκίλα, την όμορφη πριγκίπισσα Λαριζάντ και πολλούς ήρωες από την *Οδύσσεια*, τις *Χίλιες και μία νύχτες* και άλλα άγνωστα παραμύθια. Ο Οδυσσεβάχ και οι σύντροφοί του θα λύσουν τελικά το μυστήριο του Κυκλολωτογοργοκιρκιλάριζου και θα επιστρέψουν στην πατρίδα τους πιο σοφοί και πιο ώριμοι.

Ελίζα, 1989

33 (1 γυναίκα, 32 άνδρες) [Ελάχιστος αριθμός ηθοποιών: 12]

Ξένια Καλογεροπούλου

...ή πώς ένα κορίτσι με τρεις φίλους κι έναν παπαγάλο ναυλώνει ένα καράβι για να βρει τον καλό της

Μια πολύ ελεύθερη διασκευή του έργου *The Fair Maid of the West* του ελισαβετιανού συγγραφέα Thomas Heywood. Βρισκόμαστε στα 1600 στο Πλύμουθ της Αγγλίας. Η Ελίζα, μια όμορφη και πεισματάρη κοπέλα, αγαπάει έναν νεαρό ναύτη, τον Πάτρικ. Έξυπνη και δουλευταρού, με τη βοήθειά του, ανοίγει τη δική της ταβέρνα στο λιμάνι του Πλύμουθ όσο περιμένει τον αγαπημένο της να γυρίσει από το ταξίδι του. Ο καιρός περνάει και ο Πάτρικ αργεί να επιστρέψει. Κάποια μέρα φτάνει στην Ελίζα η είδηση του θανάτου του Πάτρικ. Η Ελίζα αρνείται να το πιστέψει. Ντύνεται καπετάνιος, ναυλώνει το δικό της καράβι και παρέα με τους φίλους της κι ένα πράσινο παπαγάλο ξεκινάει να βρει τον αγαπημένο της. Περνάει από σαράντα κύματα, ζει περιπέτειες πολλές, ναυμαχίες και ξιφομαχίες, μέχρι που σκλάβει στο παλάτι του βασιλιά Αζελάχ, θα συναντήσει και πάλι τον Πάτρικ και ο έρωτας θα θριαμβεύσει.

Η πεντάμορφη και το τέρας, 1994

3 άντρες - 4 γυναίκες

Ξένια Καλογεροπούλου

...ή πώς η Άννα φόρεσε τρία φουστάνια και μπήκε στα μυστικά δωμάτια

Ο Κορνήλιος, σπουδαίος άρχοντας με τρεις κόρες, έχει επενδύσει όλη του την περιουσία στο φορτίο τριών караβιών. Πειρατές κλέβουν το φορτίο, αφήνοντας τον Κορνήλιο πάμπτωχο με τρεις κόρες σε ηλικία γάμου. Με τη βοήθεια ενός ναυτικού, ξεκινά την αναζήτηση του φορτίου που χάθηκε χωρίς επιτυχία και τελικά βρίσκεται σε ένα στοιχειωμένο πύργο. Το τέρας που κατοικεί εκεί, γνωρίζοντας την ιστορία του, θα του προσφέρει μια κασέλα με χρυσά νομίσματα. Ο Κορνήλιος δέχεται την κασέλα αλλά πριν φύγει κόβει ένα άσπρο τριαντάφυλλο για να το πάει στην Άννα, τη μικρή του κόρη. Το τέρας το θεωρεί μεγάλη ασέβεια και απειλεί ότι θα τον σκοτώσει εκτός και αν μία από τις κόρες του δεχτεί να μείνει μαζί του στο κάστρο. Η πεντάμορφη Άννα θυσιάζει τον εαυτό της για να σώσει τον πατέρα της και μένει με το τέρας στο κάστρο. Η αρχική εχθρική της στάση αλλάζει καθώς με τον καιρό γνωρίζει το τέρας και όλα όσα κρύβονται στα μυστικά δωμάτια της ψυχής του. Όταν το τέρας την αφήνει ελεύθερη, η Άννα καταλαβαίνει ότι δεν μπορεί να ζήσει μακριά του και επιστρέφει κοντά του όπου την περιμένει μια μεγάλη έκπληξη.

Το έργο είναι γραμμένο με τη συνεργασία του Θωμά Μοσχόπουλου.

Οικογένεια Νώε, 1996

4 άνδρες - 3 γυναίκες - 1 γυναίκα ή άνδρας

Ο παππούς Νώε κατασκευάζει ένα ξύλινο τεράστιο καράβι που να χωράει όλη την οικογένειά του και εφόδια για ένα μεγάλο ταξίδι. Παρά τις αντιδράσεις της οικογένειάς του, έχει εμπιστοσύνη στον καιροδείκτη του που μιλάει για βροχή χωρίς τέλος και για μια μεγάλη πλημμύρα. Οι προβλέψεις του καιροδείκτη αποδεικνύονται αληθινές και η οικογένεια του παππού Νώε καταφεύγει στην κιβωτό του για να σωθεί. Παρέα με πλήθος άγρια και ήμερα ζώα, η καθημερινότητα της οικογένειας δυσκολεύει, τα μικροπροβλήματα ανάμεσα σε γονείς και παιδιά γιγαντώνονται μέχρι που στο τέλος οι ήρωες του έργου ανακαλύπτουν τη δύναμη και τις αδυναμίες τους και συνειδητοποιούν ότι όλα αυτά που ζήσανε, και τα καλά και τα κακά, ήταν εξίσου πολύτιμα.

Το σκλαβί, 2000

24 [Ελάχιστος αριθμός ηθοποιών: 13]

Ένας Βασιλιάς έχει δύο γιους: το Βασιλόπουλο και το Σκλαβί, νόθο παιδί του με μια Σκλάβια. Το Σκλαβί και το Βασιλόπουλο μεγαλώνουν δίπλα δίπλα με τους ίδιους δασκάλους. Το Σκλαβί μυαλωμένο και έξυπνο, το Βασιλόπουλο με αδυναμία στη διασκέδαση, τα ξενύχτια, στον τζόγο ώσπου στα χέρια του πέφτει η εικόνα μιας κοπέλας. Τα γόνατά του λυγίζουν από έρωτα και δεν μπορεί να ησυχάσει. Το Βασιλόπουλο ξεκινάει να την βρει, μαζί του και το Σκλαβί για να τον προσέχει. Μετά από ένα μακρύ κι επικίνδυνο ταξίδι, ανακαλύπτουν την όμορφη του κόσμου που ζει στη χώρα με τα γαλάζια τριαντάφυλλα. Με τη βοήθεια της χήρας που τους φιλοξενεί και της δασκάλας της Όμορφης, το Σκλαβί μεταμφιέζεται σε κοπέλα και καταφέρνει να την δει από κοντά και να της μιλήσει. Μαγεύεται από την ομορφιά της και αποτρέπει τον γάμο της με τον Τζαγκιραχάν που απειλεί την χώρα της με τον στρατό του. Όμως το Σκλαβί

δεν μπορεί να παραδεχτεί τον έρωτά του και να μπει εμπόδιο στην ευτυχία του αδερφού του.

Ο Ελαφοβασιλιάς, 2003

8 άντρες - 3 γυναίκες

Ο Ντουραντάντε ο Μέγας, ο φοβερός μάγος, εμπιστεύτηκε στον πατέρα του Βασιλιά Ντεράμο δύο φοβερά μυστικά. Ο Ντεράμο, καλόκαρδος και εύπιστος, με μόνη κληρονομιά το στέμμα του και τα φοβερά αυτά μυστικά που τον προστατεύουν ψάχνει να βρει μια γυναίκα που να τον αγαπάει πραγματικά για να την παντρευτεί. Βλέπει πολλές υποψήφιες μέχρι που το πρώτο μυστικό να τον βοηθήσει να διαλέξει την κατάλληλη γυναίκα. Όμως ο φοβερός Ταρτάλια, ο πρωθυπουργός του, που θέλει να δώσει την κόρη του για γυναίκα του στον Βασιλιά και να παντρευτεί ο ίδιος την αγαπημένη του Ντεράμο, του αποσπά το δεύτερο φοβερό μυστικό. Σε μια μαγική νύχτα στο δάσος, ο Ταρτάλια θα βάλει σε εφαρμογή ένα τρομερό σχέδιο και θα πάρει ο ίδιος τη θέση του Ντεράμο. Στο τέλος όμως, ο το σχέδιο του Ταρτάλια θα ξεσκεπαστεί και η αγάπη θα θριαμβεύσει!

Το έργο βασισμένο στο έργο του Κάρλο Γκότσι *Il Re Cervo*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ακριτόπουλος, Α. 2007. «Το σύγχρονο παραμύθι του Ευγένιου Τριβιζά: *Μυθοπλασία και λόγος*» *Κείμενα*. Τεύχος 6 :1-9.

Αρτέμη, Ε. (χχ) *Το παραμύθι στη λογοτεχνία*, 24grammata.com
<http://www.24grammata.com/?p=34785>

Αφεντουλίδου, Ά. (2015) *Τζάνι Ροντάρι-Ευγένιος Τριβιζάς: ανατρεπτικές πτυχές του έργου τους*. Αλεξανδρούπολη (διδακτορική διατριβή).

Βιδάλη, Ι (2010) *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα του 20ου αιώνα στο: Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα: Πατάκης, 107-160.

Βούλγαρη, Σ (2010) «Ξένια Καλογεροπούλου «Είναι ενδιαφέρον και πολύτιμο να ακούμε τι λένε τα παιδιά» *Η Καθημερινή*, 17 Ιανουαρίου. Αναρτημένη στο διαδίκτυο
<http://www.kathimerini.gr/382296/article/politismos/arxeio-politismoy/einai-endiaferon-kai-polytimo-na-akoyme-ti-lene-ta-paidia>

Γραμματάς, Θ. (1999) *Fantasyland, Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, 2^η εκδ. Σειρά «Θεατρική Παιδεία 1», Αθήνα: Τυπωθήτω.

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

Γραμματάς, Θ. - Τζαμαργιάς, Π. (2004) *Πολιτιστικές Εκδηλώσεις στο σχολείο. Πρωτοβάθμια-Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα: Ατραπός.

Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2013) «Το σύγχρονο ελληνικό Θέατρο για Ανήλικους Θεατές: η μετάβαση από το παιδί-δέκτη στο παιδί-συνδημιουργό», ανακοίνωση στο Συνέδριο με θέμα «Παιδική Ηλικία: Κοινωνιολογικές, Πολιτισμικές, Ιστορικές και Παιδαγωγικές Διαστάσεις», Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Αθηνών, (Μαράσλειο Διδασκαλείο, 11-13/3/2013), υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου

Δουλάμη, Σ- Αντωνίου, Α.Σ. (2011) «Η γοητεία των παραμυθιών : Χρήση και αξιοποίησή τους στο χώρο της Ειδικής Αγωγής» Παιδαγωγικός Λόγος 1/2011, 27-44 http://www.plogos.gr/TEYXH/2011_1web/2doylami.pdf

Δρίβα, Α. (2014) *Λογοτεχνία και θέατρο για παιδιά: Η έννοια της μεταμόρφωσης στη γραφή και στα πρόσωπα των έργων του Ευγένιου Τριβιζά*, Αλεξανδρούπολη. (διδακτορική διατριβή).

Ζερβού, Α. (2004) *Στη χώρα των θαυμάτων: το παιδικό ανάγνωσμα ως σημείο συνάντησης παιδιών και ενηλίκων*, Αθήνα: Πατάκης

Ζιουγρή, Μ. (2003) «Το στοιχείο της διακειμενικότητας στα εικονογραφημένα παραμύθια για παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας: επανεμφάνιση του ηρώα» <http://ir.lib.uth.gr/bitstream/handle/11615/10299/P0010299.pdf?sequence=1>

Zipes, J. (1983) The Liberating Potential of the Fantastic in Contemporary Fairy Tales for children in *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. 171-193. London: Heinemann.

Ζορζ, Ζ. (1996) *Η δύναμη των παραμυθιών*, Καστανιώτης, Αθήνα

Joyce, T. (1985) Woods and Castles, Towers and Huts: Aspects of Setting in the Fairy Tale <http://download.springer.com/static/pdf/555/art%253A10.1007%252FBF01139900.pdf?originUrl=http%3A%2F%2Flink.springer.com%2Farticle%2F10.1007%2FBF01139900&token2=exp=1495135609~acl=%2Fstatic%2Fpdf%2F555%2Fart%25253A10.1007%252>

[52FBF01139900.pdf%3ForiginUrl%3Dhttp%253A%252F%252Flink.springer.com%252Farticle%252F10.1007%252FBF01139900*~hmac=1b11e2851ef97b472f453eff3c16544fde52811cae6bdb7c369b822303d85aae](http://www.springer.com/10.1007/978-1-4419-1139-0_10)

Καγγελάρη, Δ. (2005) Από το «Παιδικό Θέατρο» του '30 στο «Θέατρο για Παιδιά» του '10 (Σχεδιάγραμμα) στο Καλογεροπούλου [επιμ], (1999), Θέατρο για παιδιά ένας πρακτικός οδηγός, Αθήνα: Ελληνικό κέντρο θεάτρου για το παιδί και τα νιάτα

Καλογεροπούλου, Ξ: «Τα παραμύθια δεν έχουν πάντα happy end» (24/10/15) Αναρτημένη στο διαδίκτυο

<http://www.gossip-tv.gr/showbiz/story/402247/xenia-kalogeropoyloy-ta-paramythia-den-exoyn-panta-happy-end>

Κάρδαρης (χχ), «Η λειτουργία των παιδικών λογοτεχνημάτων και ο συμβολισμός τους»

<http://ieklefkadas.gr/eclass/modules/document/file.php/VREFONIPIOKOMOS102/11.%200%CE%97%20%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%AF%CE%B1%20%CF%84%CF%89%CE%BD%20%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD%20%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20%CE%BF%20%CF%83%CF%85%CE%BC%CE%B2%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82%20%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%82.docx>

Κανατσούλη, Μ. (1997) Εισαγωγή στη Θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας, Θεσσαλονίκη, University Studio press

Κανατσούλη, Μ, Δ. (2004) *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Τυπωθήτω, Αθήνα

Κατσαδώρας, Γ (2013) «Η ανατροπή των ρόλων στα σύγχρονα παραμύθια: η μελέτη δυο κλασικών παραμυθιών σε σύγκριση με δυο παραμύθια του Ευγένιου Τριβιζά»

Κατσαδώρας, Γ (ΧΧ) «Τα παραμύθια μέσα από την πάροδο του χρόνου» Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Αιγαίου (Ρόδου)

Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (2013) «Λογοτεχνία και θέατρο. Σχέσεις αλληλόδρασης και συμπληρωματικότητας», (theduarte.org/10012013) .

Κιαχίδου, Β. (2009) Όψεις του κωμικού στην παιδική λογοτεχνία: το παράδειγμα του Gianni Rodari και του Ευγένιου Τριβιζά. Διπλωματική Εργασία. Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας. Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Κορόβηλα, Ε (2014) Καλογεροπούλου Ξένια «Η Κοιμωμένη μόλις μας ξύπνησε», Bookpress, 3 Ιουλίου. Αναρτημένη στο διαδίκτυο

<https://www.bookpress.gr/politismos/theatro-xoros/i-koimomeni-xypnise>

Κυριακοπούλου, Ε. & Λάζαρη, Μ. (2010) «*Η διερευνητική δραματοποίηση του παραμυθιού ως μέσο παιδαγωγικής διαδικασίας στο σύγχρονο ελληνικό σχολείο*» Πρακτικά του Ελληνικού Ινστιτούτου Εφαρμοσμένης Παιδαγωγικής και Εκπαίδευσης (ΕΛΛ.Ι.Ε.Π.ΕΚ.), 5^ο Πανελλήνιο Συνέδριο με θέμα «*Μαθαίνω πώς να μαθαίνω*», Αθήνα.

Λαζαρίδου, Ι. (2014) Ταξίδι στον κόσμο μέσα από το παραμύθι: Μια διαθεματική προσέγγιση γλωσσικής και κινητικής ανάπτυξης στο νηπιαγωγείο. Διπλωματική εργασία, Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

Λεκκάκου, Ι. (2006) *Το ελληνικό θέατρο για παιδιά: Από τα πρώτα βήματα στην καθιέρωση (1896-1972)* Διδακτορική διατριβή, Παιδαγωγικό Τμήμα δημοτικής εκπαίδευσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Λιάκας, Π. (2014) «Σύμβολα και συμβολισμοί στα γνωστά μας παραμύθια»

<http://www.literature.gr/simvola-ke-simvolismi-sta-gnosta-mas-paramithia-tou-panteli-liaka/>

Λιάκας, Π. (2015) *Η διακειμενικότητα του λογοτεχνικού έργου*

<http://www.literature.gr/i-diakimenikotita-tou-logotechnikou-ergou-tou-panteli-liaka/>

Liabenow, A. (2014) «The significance of the Numbers Three, Four and Seven in Fairy Tales, Folklore, and Mythology» *Honors Projects*. Paper 418

<http://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1409&context=honorsprojects>

Μακαβού, Μ, Α, (2010) Το ξένο θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα στο Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές, Αθήνα: Πατάκης, 331-360

Μαλαφάντης, Κ.Δ (2006) Το παραμύθι στην εκπαίδευση, Ψυχοπαιδαγωγική διάσταση και αξιοποίηση, Ατραπός

Μαλλούρη, Λ (2006) «Μεταμοντέρνα παραμύθια: τρόποι πραγμάτωσης της νεωτερικότητας τους και ο αντίκτυπός τους στους νεαρούς αναγνώστες/ριες» 9^ο Συνέδριο Παιδαγωγικής Εταιρείας Κύπρου

http://www.pek.org.cy/Proceedings_2006/6.%20Kefalαιο%206%20H%20glossa%20kai%20i%20didaktiki%20tis/6.2.%20L.%20Mallouri.pdf

Μαστροθανάσης, Κ , Καπλάνη , Π. (2006) *Το χιούμορ στα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία*. Virtual School, The sciences of Education Online, 3: 3

Μενδρινού, Ι. (1996) «Το ελληνικό λαϊκό παραμύθι στο θέατρο για ανήλικους θεατές» στο Γραμματάς (επιμ.) *Στη χώρα του Τοτώρα* (σελ. 269-325), Αθήνα. Πατάκης

Μενδρινού, Ι. Ασυνέχειες και ρήξεις στην πρόσληψη και προβολή όψεων της παιδικής ηλικίας στη δραματουργία για ανήλικους θεατές της μεταπολίτευσης (Συνιστά μέρος της υπό εκπόνηση διδακτορικής διατριβής της υπογράφουσας στο Π.Τ.Δ.Ε. του Ε.ΚΠ.Α., με τίτλο: «Το Θέατρο για ανήλικους θεατές στο τελευταίο τέταρτο του 20ου αιώνα»)

Μητροπούλου, (2016) Αφήγηση παραμυθιών και ασκήσεις δημιουργικής γραφής πάνω σε αυτά. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας Παιδαγωγικής Σχολής Φλώρινας Τμήμα Νηπιαγωγών

Μπετελχαϊμ, Μ. (1995) *Η Γοητεία των Παραμυθιών*. Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση. Αθήνα: Γλάρος.

Μπουδουρίδου, Ε. (ΧΧ) Κοινές λειτουργίες σε ξένα και ελληνικά παραμύθια http://mareponticum.bscc.duth.gr/index_htm_files/Boudouridou_pi.pdf

Ντούλια, Α. (2010) *Διδάσκοντας μέσα από τα παραμύθια* : Πρακτικά του Ελληνικού Ινστιτούτου Εφαρμοσμένης Παιδαγωγικής και Εκπαίδευσης (ΕΛΛ.Ι.Ε.Π.ΕΚ.), 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο με θέμα «Μαθαίνω πώς να μαθαίνω», 7-9 Μαΐου 2010.

Ντούλια, Α (2008) Το παραμύθι της Σταχτοπούτας στις ελληνικές και ξένες παραλλαγές, προεκτάσεις παιδαγωγικές, λαογραφικές, ανθρωπολογικές ψυχαναλυτικές και άλλες. Διδακτορική διατριβη, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Oates, J. (1997) In Olden Times, When Wishing Was Having... Classic and Contemporary Fairy Tales. *The Kenyon Review*, 19(3/4), 98-110. <http://www.jstor.org/stable/4337581>

Οικονομίδου, Σ. (2000) Χίλιες και μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για μικρές ηλικίες. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Παπαδοπούλου, Μ.Λ. (2011) «Από τη Ρωσία με αγάπη», *Ελευθεροτυπία*, 28 Μαρτίου <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=262897>

Παπακώστα, Α (2010) «Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές» στο Γραμματάς (επιμ.) *Στη χώρα του Τοτώρα*. (σελ 361-410), Αθήνα: Πατάκης

Παπαχρήστος, Κ. (2004) «Οι γλωσσικοί κώδικες στο θέατρο για παιδιά και νέους». http://www.pess.gr/pages/bios_ds/PapaxristosKwnstantinos/21_GlwssikoiKwdikesTheatro.rtf) 1-29.

Παρθενίου, Μ. (2010) «Οι αθηναϊκές θεατρικές σκηνές για κοινό ανήλικων θεατών» στο Γραμματάς (επιμ.) *Στη χώρα του Τοτώρα* (σελ.481-530), Αθήνα: Πατάκης

Προπ, Β. Γ. (1991) Μορφολογία του παραμυθιού, Η διαμάχη του Κ. Λεβί-Στρως με τον Β.Γ. Προπ και άλλα κείμενα. (Α. Παρίση, Μετ.) (2 η εκδ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Ροντάρι, Τζ. (1994). Γραμματική της φαντασίας: εισαγωγή στην τέχνη να επινοείς ιστορίες (Κοκόλη-Στρίντζη Μιφρ.). Αθήνα: Τεκμήριο.

Σακελλαρίου, Χ. (2008) Ιστορία της παιδικής Λογοτεχνίας: Ελληνική και παγκόσμια, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας, με στοιχεία θεωρίας, Θ΄ έκδοση, Αθήνα: Νόηση

Σακελλαρίου, Χ.(2008). Ιστορία της Παιδικής λογοτεχνίας, Νόησις, Αθήνα

Σερέτη, Ε. 1996 . «Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία στο θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών» στο Γραμματάς (επιμ.) *Στη χώρα του Τοτώρα* (σελ. 215-267), Αθήνα. Πατάκης

Τάρη, Ε. 2012 «Η συμβολή του παραμυθιού στη διαπαιδαγώγηση του παιδιού» (users.sch.gr/elisavettar/?p=149).

Tatar, M. (2010). Why Fairy Tales Matter: The Performative and the Transformative. *Western Folklore*, 69 (1), 55-64.

<http://www.jstor.org/stable/25735284>

Τζαβιδοπούλου, Α. Μίχου, Κ. (2006) «Το παραμύθι και η παιδαγωγική του αξιοποίηση»
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής
Εκπαίδευσης, Τομέας Ανθρωπιστικών Σπουδών

Τσιλιμένη, Τ. Οι παραλλαγές του λαϊκού παραμυθιού και τα ευτράπελα παραμύθια ως
υλικό για την αξιοποίησή τους στη διαπολιτισμική εκπαίδευση.

<http://keimena.ece.uth.gr/main/t18/05-tsilimeni.pdf>

Τσίσλοπεργκερ, Χ. (1994) *Τα παιδιά παίζουν παραμύθια*, Εκδόσεις Πατάκη.